MİMARLIK TARİHİ ÇALIŞMALARI 1

7-8 MAYIS 2025



BİLDİRİLER

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
İSTANBUL, 2026

MİMARLIK TARİHİ ÇALIŞMALARI I

7–8 Mayıs 2025

Sempozyum Tam Metin Bildiri Kitabı

Editörler

Prof. Dr. Nuran KARA PİLEHVARİAN

Arş. Gör. Dr. Figen ÖZTÜRK AKAN

Arş. Gör. Dr. Gözde DEMİR MERZİ

Arş. Gör. Y. Mimar Ayşe Betül KÖKSAL

Arş. Gör. Y. Mimar Büşra TONBULOĞLU ALTUNDAĞ

Arş. Gör. Y. Mimar Esma YILMAZER

Kapak ve Grafik Tasarım

Arş. Gör. Y. Mimar Büşra TONBULOĞLU ALTUNDAĞ

Arş. Gör. Y. Mimar Esma YILMAZER

ISBN

Yayın Tarihi

2026

Basım Yeri

YTÜ, İstanbul

Bu kitapta yer alan bildiri metinlerinin bilimsel içeriği, özgünlüğü, kaynak kullanımı, görsel ve diğer materyallerin kullanımına ilişkin haklar ile metinlerde sunulan bilgi, görüş ve değerlendirmelerin doğruluğundan bildiri yazarları sorumludur. Kitap editörleri ve yayıncı, bildirilerde yer alan görüş ve değerlendirmelerin sorumluluğunu üstlenmez.

2026 Yıldız Teknik Üniversitesi

Bu kitabın tüm yayın hakları Yıldız Teknik Üniversitesi'ne aittir. Kaynak gösterilmeden kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

İletişim: Yıldız Teknik Üniversitesi • [https://yildiz.edu.tr/] •

ONUR KURULU

Prof. Dr. Eyüp DEBİK Yıldız Teknik Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Ahmet Göksel AĞARGÜN Yıldız Teknik Üniversitesi Yönetim Rektör Yardımcısı

Prof. Dr. Vatan KARAKAYA Yıldız Teknik Üniversitesi Eğitim-Öğretim Rektör Yardımcısı

Prof. Dr. Hüseyin YILMAZ Yıldız Teknik Üniversitesi Araştırma Planlama Rektör Yardımcısı

Prof. Dr. Sırma TURGUT Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dekanı

Prof. Dr. Erkan AVLAR Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Başkanı

DÜZENLEME KURULU

Arş. Gör. Dr. Figen ÖZTÜRK AKAN

Arş. Gör. Dr. Gözde DEMİR MERZİ

Arş. Gör. Y. Mimar Ayşe Betül KÖKSAL

Arş. Gör. Y. Mimar Büşra TONBULOĞLU ALTUNDAĞ

Arş. Gör. Y. Mimar Esma YILMAZER

BİLİM KURULU

Prof. Dr. Nuran KARA PİLEHVARİAN (YTÜ)

Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU (YTÜ)

Doç. Dr. Işıl ÇOKUĞRAŞ (YTÜ)

Doç. Dr. Zafer SAĞDIÇ (YTÜ)

Öğr. Gör. Dr. Mahmoud Zin ALABADIN (YTÜ)

İÇİNDEKİLER

Yıldız Sarayı'nda Surre-i Hümayun Alayları: Mekân, Kimlik ve Temsiliyet

Abdulkerim Bozyel 7

Mezopotamya Uygarlıkları'nda Merkez Sembolizmi: Babil Şehri

Ahmet Cemal Dağ 20

İtalya'da Geç Rönesans Saray Bahçe Düzenleme İlkelerinin İncelenmesi Kapsamında Pitti Sarayı ve Boboli Bahçeleri

Ali Can Yüksek 33

Suriye'nin Mimari Evrimi: 20. Yüzyıl Siyasi Dönüşümlerinin Tasarım ve Kimlik Üzerindeki Etkisi

Aya Al Zoni, Dr. Öğr. Üyesi Meryem Müzeyyen Fındıkgil 64

Bahariye Mevlevihanesi Semahanesinin Doğal Aydınlatma Açısından İncelenmesi

Aybüke ALINAK, Dr. Öğr. Üyesi Murat ARAPOĞLU 77

Osmanlı Devleti'nden Günümüze Bir Kültür Mirası Olarak Yabancı Sermayeli Banka Yapıları 1875- 1919

Aylin Kaya, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian 86

Bomonti Bira Fabrikası ile Atatürk Orman Çiftliği Bira Fabrikasının Geç Osmanlı Erken Cumhuriyet Dönemi Sanayi Yapıları Arasındaki Yerinin Değerlendirilmesi

Ayşe Betül KÖKSAL, Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU 103

İstanbul'daki Valide Sultan Türbeleri

Ayşe Zeynep Ürkmez, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian 116

Diplomasinin Mimarideki Temsiline Örnek Olarak Trabzon'daki Konsolosluk Binaları

Berat AKYÜZ, N. Çiçek AKÇIL HARMANKAYA 128

Nişantaşı'nda Yüz Yıllık Taş Konak: İhsan Raif Hanım Konağı

Betül Karakelle, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian 144

Anadolu Selçuklu Dönemi Köşk ve Kasırları

Beyza Yüksel, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian 166

Türkiye'de Özel Mimarlık Yüksekokulları: 1965-1971 Yılları Arasında Mimarlık Eğitimde Değişim ve Tartışmalar

Bilgen Ataç, Doç. Dr. Zafer Sağdıç 186

Babaeski Kent Formunun Tarihsel Süreci ve Morfolojik İncelemesi

Burçin İrem Demirkol, Doç Dr.Arif Mısırlı 196

Mersin Tekke Köy Okulu ve Ek Yapıları

Büşra ORKAN, Ayşe MANAV 208

Kentte Kitabın Hafızası: Geç Osmanlı'da İstanbul'un Okuma Kültürünün Mekânsal İzleri

Cansu Eser Köse, Kübra Yücel Karabaş 217

İstanbul Amcazadae Hüseyin Paşa Yalısı'nın Süsleme Özelliklerinin XVII ve XVIII. Yüzyıl Süslemeleri İçindeki Yeri

Denizgül CİHANGİROĞLU, Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU 231

Geç Osmanlı Döneminde Satılık Ev İlanlarında Salonun Temsil Edilme Biçimi ve Fiziksel Özellikleri

Derya Düzgün Top, Hatice Gökçen Özkaya 252

Erken Cumhuriyet Dönemi Süreli Yayınları Üzerinden Dönemin Mimari Kültürüne Dair Bir Okuma: *Arkitekt (Mimar)* ve *Muhit* Dergilerinin Karşılaştırmalı Analizi

Eda Nur Dalgıç 266

Türkiye'de Mimarlık Mesleğinin Örgütlenmesi

Elif Nur İpek, Prof. Dr. Tomris Elvan Altan 276

Şam Şehri'nin Kutsaliyeti ve Şam Emeviyye Camii'nin Katmanlı Yapısı

Esma YILMAZER, Prof. Dr. Nuran KARA PİLEHVARİAN 291

Uşak İli Banaz İlçesi Köyleri Geleneksel Kerpiç Konutlarının Anadolu Kerpiç Konut Mimarisi İçindeki Yeri

Feyza AYDIN ÇOLAKOĞLU , Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU 309

Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Mimarlık Tarihi: Çevrim İçi Mimarlık Tarihçiliği İçin Yöntembilimsel Okuma

Fırat Kaya 320

19. yüzyılda Avrupalı Seyyahların Gözünden Mamuretü'l-Aziz

Gamze DEMİR, Prof. Dr. Nuran KARA PİLEHVARİAN, Doç. Dr. Işıl ÇOKUĞRAŞ BAĞDATLIOĞLU 333

Malatya ve Herat Ulu Camilerinin Mimari Planlarının Karşılaştırmalı İncelemesi

Ghazal Mohtasebzada, Dr. Öğr. Üyesi Murat Arapoğlu 346

Bir 20. Yüzyıl Yapısı Olarak Çorum Dikiciler Arastası

H. Sena AZKUR, M. Gül AKDENİZ 360

Osmanlı Modernleşme Dönemi Çanakkale Tabyaları

Hamiyet COŞKUN, Doç. Dr. Işıl ÇOKUĞRAŞ 371

Yeniden İşlevlendirilen Endüstri Mirası Yapılarda Teknik Altyapı Sistemlerinin Entegrasyonu: Tarihsel Gelişim ve Güncel Uygulamalar

Harun Gülsoy, Prof. Dr. Can Şakir Binan 384

Reşad Ekrem Koçu'nun Cinayet Haritaları : İstanbul Ansiklopedisi ve Maddeleri Üzerinden İstanbul'un Cinayet Haritası

Hazal Rüzgar Çetin, Dr. Öğr. Üyesi Gürbey Hiz 400

Mimarlık Tarihinde Kadın Baniler: Güç, Kimlik ve Mekânın İnşası

Dr. Öğr. Üyesi Hazal ŞENTÜRK 409

Selçuklu Mirasının Belgelenmesi: Mehmet Yusuf Akyurt'un Çizimlerinde İplikçi Cami

Işıl ESEN, Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU 420

Le Corbusierin 1873 Viyana Fuarı "Arap Odası" Eskizleri Üzerine Bir Değerlendirme

İrem Pilehvarian, Prof. Dr. Nur Urfalıoğlu 433

Yapı Estetiğine Matematik Yaklaşım: Pier Luigi Nervi

Kayahan Horoz, Prof. Dr. Nur Urfalıoğlu 448

Erzurum İç Kalesi ve Surları Üzerinden Palimpsest Okumalar

Kübra Yaşar, İsmail Gökkaya 462

Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Osmanlı Mimarları (1895-1901)

Mekselina GECECİ GÜMÜŞ, Prof. Dr. Nuran KARA PİLEHVARİAN 475

Sanayi Kentinin Mekânsal Temsili: Kocaeli Sanayi Fuarı'nın Kent Kimliğine Katkıları

Melike Nur Saraylı 506

Postkolonyal ve Dekolonizasyon Mimarisi Üzerine Kuramsal Çalışmalara Bir Bakış

Muhammed İNAN, Prof. Dr. Nuran KARA PILEHVARIAN 520

Güney Kıbrıs'ta Kalan Osmanlı Türk Eserlerinin Dünü, Bugünü ve Yarını: Baf-Dağaşan (Vreççа) Köyü Camii Örneği

Doç. Dr. Mustafa Eyyamoğlu 527

Tepebaşı Parkının Gelişim ve Dönüşüm Süreci Kapsamında 19. Yüzyıl Osmanlı'da Kamusal Mekân Kavramının İncelenmesi

Oğuzhan ÇETİN, Prof. Dr. Nuran KARA PİLEHVARİAN 544

Bergama Kazıkbağları Reşadiye İskelesinde Bulunan Eski Gümrük Binasının Tarihi Gelişim Süreci

Onur Can Baloğlu, Prof. Dr. Can Şakir Binan 556

Albert Louis Gabriel'in Diyarbakır Ulu Cami İncelemeleri

Özge LALE, Prof. Dr. Mücahit YILDIRIM 572

Dolmabahçe Vadisi'nin 17. Yüzyıldan 1923'e Kadar Değişim ve Dönüşüm Süreci

Rumeysa Ebrar İzmirli, Prof. Dr. Can Şakir Binan 584

Türk Saray Mimarisinde Türk Kozmolojisi İzleri

Sabiha Mümine KALKAN, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian 604

Oryantalist Söylemin Ürünü Olarak İslam Mimarisi/Sanatı Kavramı Üzerine Bir İnceleme

Safa Meral, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian 619

Savaşların Mimariye Etkisi

Sara Ibrahim K AL HOURANI, Dr. Öğr. Üyesi Meryem Müzeyyen FINDIKGİL 629

Endüstriyel Mirasın Kamusal Mekâna Dönüşümü: Prag Holešovice ve İstanbul Bomonti Bira Fabrikalarının Yeniden İşlevlendirilmesi Üzerine Bir İnceleme

Selinay ÇETİNER, Dr. Öğr. Üyesi Pınar ŞAHİN 644

Şanlıurfa'da Roma İmparatorluk Dönemi Mezar Yapıları Üzerine Bir Değerlendirme

Süedanur OLĞUN, Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU 657

Yıldız Saray'ında 25 Yıllık Geçici Bir Strüktür: *İane Sergi Binası*

Sümeyra ADIGÜZEL 674

Cumhuriyetin İlk Yıllarında Bir Liman Kenti: Bandırma'da 1923-1949 Arasında İnşa Edilen Kamu Yapıları

Sümeyra Gökçe, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian 693

Cengiz Bektaş ve "Yaz Okulları" nın "Mimarlık Eğitimi Anlatısı" Açısından Değerlendirilmesi

Şeyma Özdemir, Zafer Başoğlu 707

19. Yüzyıl Seyahatnamelerinde Hatay ve Mimari Mirası

Türkan Hilal İPEK, Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU 722

İstanbul'un Ulus Devlet Dönemi Planlama Gelişimi ve Planlamanın Aktörleri Üzerine

Zelal Zülfiye Rahmanalı Nottrott, Doç. Dr. Zafer Sağdıç 737

Erken İslam Kaynaklarında Mimari Tanımlamalar

Zeynep Dağ, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian 750

Yıldız Sarayı'nda Surre-i Hümayun Alayları: Mekân, Kimlik ve Temsiliyet

Abdulkerim Bozyel*

[1] İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, 0009-0004-1835-199X

**bozyel23@itu.edu.tr*

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, başta yönetim merkezi olmak üzere birçok siyasi ve idari değişikliğe sahne olan II. Abdülhamid'in (31 Ağustos 1876- 27 Nisan 1909) saltanatı süresince Yıldız Sarayı'nda düzenlenen törenlerden Surre-i Hümâyûn Alayları diğer törenler kadar bilinmese de oldukça ilginç ve değerlidir.[1] Çünkü II. Abdülhamid döneminde Yıldız Sarayı, yalnızca bir ikametgâh değil, aynı zamanda devletin modernleşme tarihine yön veren törenlerin ve ritüellerin de merkezi hâline gelmiştir (Tahsin Paşa, 2015). Bu törenlerin hem mekânsal hem de zamansal anlamda son derece organize bir yapıda icra edilmesi, Osmanlı'nın dini ve siyasi kökleriyle olan bağını sürdürme çabasını da ortaya koymaktadır. Ayrıca törenlerin bir yönüyle de meşruiyet üretme, dini kimliği pekiştirme ve kolektif bir Osmanlı kimliği oluşturma amacına hizmet ettiği görülmektedir.[2] II. Abdülhamid döneminde törenler sadece iç kamuoyuna değil, aynı zamanda uluslararası sahneye yönelik bir "gösteri" niteliği kazanmış, devletlerarası bir rekabetin sahnesi hâline gelmiştir. (Deringil, 2002) Bu bağlamda Surre-i Hümâyûn Alayları, Osmanlı'nın hilafet kimliğinin bir yansıması olarak Haremeyn-i Şerifeyn[3] ile kurduğu kutsal bağı temsil etmektedir. Hicaz Demiryolu tamamlanmadan önce, bu alayların Sirkeci'den başlayarak Mekke'de sona eren ve gidiş-dönüşü yaklaşık sekiz buçuk ay süren uzun bir yolculukla gerçekleştiği bilinmektedir (Atalar, 1991, ss. 150–153). Bu alayların Yıldız Sarayı bağlamında nasıl organize edildiği, mekânsal kurgularının ve teşrifat düzenlemelerinin hangi mesajları ilettiği, törenin Osmanlı İmparatorluğu'nun dini, siyasi ve diplomatik temsili üzerindeki etkileri dönemi okumamız açısından önemlidir. Surre

[1] 2 Sadaret Alayı, Hırka-ı Saadet Alayı, Cuma Selamlığı, Muharrem Alayı, Bayram Alayı, Huzur-ı Hümayun Dersleri. Bkz. Tahsin Paşa. Yıldız Hatıraları. haz. Ahmet Zeki, İstanbul, 2015, s.170-174.

[2] Eric Hobsbawm deyimiyle, 19. yüzyılın sonlarında törenlerin ve gösterilerin, kitle siyaseti çağında devletler için önemli araçlar haline geldiğini vurgular. Avrupa'da bu pratikler, halkın sadakatini kazanmak ve toplumsal düzeni korumak için kullanılırken, Osmanlı ve İran gibi yarı sömürge bölgelerde iki amaç güder: Uluslararası alanda eşitlik göstermek ve yerel ölçekte devlet ile toplum arasındaki bağı güçlendirmek.

[3] Haremeyn-i Şerifeyn (نیفیرش نیمرح), İslam'da "iki kutsal harem" anlamına gelir ve Mekke'deki Mescid-i Haram ile Medine'deki Mescid-i Nebevi'yi ifade eder. Bu iki şehir ve cami, İslam'ın en kutsal mekânlarıdır.

Alaylarının yanı sıra aynı dönemde gerçekleştirilen bir başka önemli tören olan Cuma Selamlığı da alayların halkla ve iktidarla kurduğu ideolojik ve temsili ilişkiler benzerdir. (İpşirli, 2012). Özellikle Yıldız Sarayı'nın diğer Osmanlı saraylarından mekânsal ve sembolik olarak farklılaştığı ve bu farklılığın törenlerin icrasına doğrudan yansıdığı görülmektedir. (Kocaışık, 2019). Aynı dönemde gerek İran'da gerekse Mısır'da benzer törenlerin Osmanlı'dak gibi Batılı organizasyon teknikleriyle harmanlanarak kitlesel iletişim aracı hâline getirilmesi de bir diğer ilginç konudur. (Marashi, 2008). Literatürde, Surre-i Hümâyûn Alaylarının II. Abdülhamid dönemindeki mekânsal ve sembolik özellikleriyle birlikte Yıldız Sarayı'nın bu törenlerdeki özgün rolünün yeterince ele alınmamıştır ve törenlerin diğer saraylardaki benzer merasimlerle olan yapısal farkları da derinlemesine araştırılmamıştır. Bu bağlamda, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde yer alan ve günümüzde Yıldız Sarayı'na iade edilen II. Abdülhamid fotoğraf koleksiyonu başta olmak üzere, görsel belgeler en önemli birincil kaynaklardır. İkincil kaynaklar arasında ise Atalar'ın (1991) Surre defterlerine dayanan çalışması, Kahraman'ın (2017) törenin yapısı üzerine makalesi, Karaca'nın (1997) teşrifat müessesesi üzerine doktora tezi ve Demirel'in (2007) saraylarda düzenlenen protokol ziyafetlerine dair eseri öne çıkmaktadır. Ayrıca Wendy Shaw'un (2009) Osmanlı fotoğrafçılığına dair makalesi, Zeynep Çelik'in (1992) Şarkın sergilenişi üzerine eseri ve Ahmet Ersoy'un (2007) Tanzimat döneminde Osmanlı kimliğinin arayışına dair analizi, görsel belgelerin yorumlanmasında teorik çerçeve sağlamaktadır. Surre-i Hümâyûn Alayının mekânsal kurgusu, teşrifat düzeni ve temsiliyeti üzerinden, II. Abdülhamid'in Osmanlı kimliğini nasıl şekillendirdiğini okuyabiliriz. Burada tören güzergâhlarını belirlemek ve önemli duraklardaki aktiviteleri, dönemin görsel belgeleriyle destekleyerek anlamak bu okumayı sağlıklı bir şekilde yapmamıza yardımcı oldu.



Şekil 1. *İÜNEK 91313 Numaralı Albüm, 12 Numaralı Fotoğraf Sene 1310/1892.*

Surre-i Hümâyûn Alayları

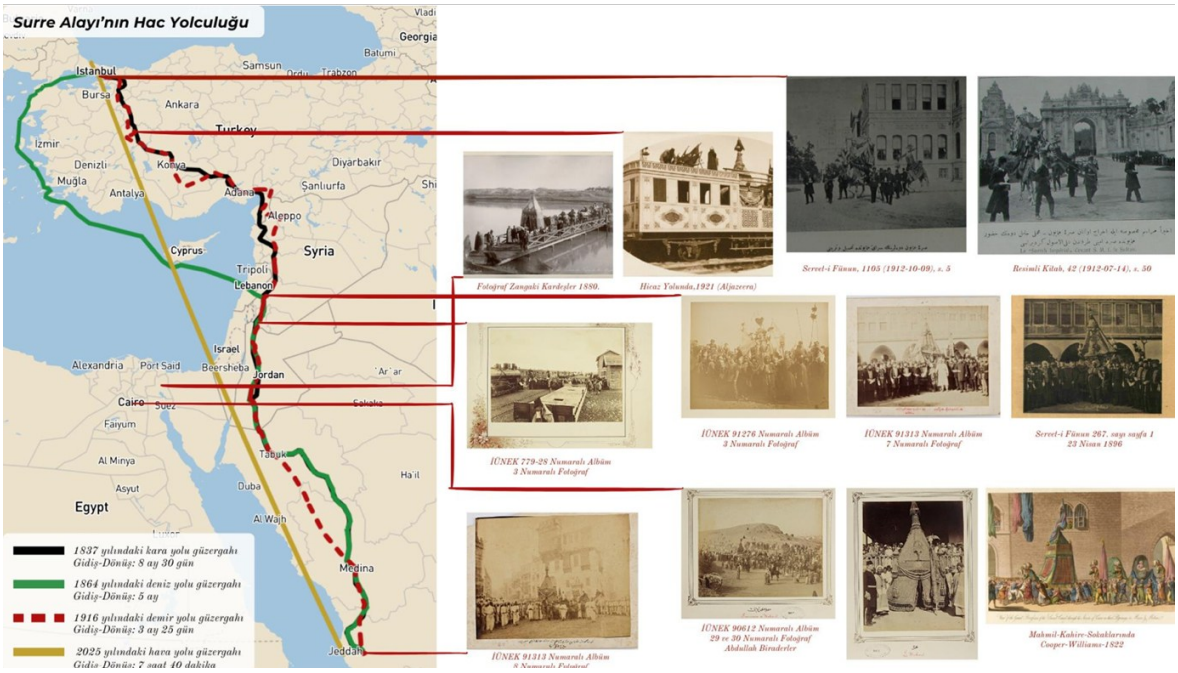
İslam inancının doğduğu yer olan Mekke ve Medine şehirleri, tarih boyunca İslam devletleri açısından yalnızca dini birer merkez değil, aynı zamanda siyasi otoritenin simgesi olmuştur. Bu iki kutsal şehir, "Haremeyn-i Şerifeyn" olarak adlandırılmış ve İslam coğrafyasının kalbi sayılmıştır. İslam dünyasının farklı bölgelerinden gelen hacıların bu bölgelere akın etmesi, şehirlerin dini statüsünü daha da pekiştirmiştir. Haremeyn'e düzenli şekilde armağan ve mali yardım gönderme geleneği, Abbâsîler (750–1258) döneminde başlamış ve onları takip eden Fatımîler, Eyyûbîler ve Memlükler tarafından da sürdürülmüştür. Özellikle Mısır'dan Haremeyn'e gönderilen yardımlar "Sadakat-ı Mısır"[4] olarak adlandırılmıştır (Kahraman, 2017, ss. 47–70). Bu gelenek, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine kadar devam etmiş, devletin dini meşruiyetinin bir göstergesi olarak büyük bir önem taşımıştır (Atalar, 1991, s. 25). Osmanlı döneminde bu yardım organizasyonu "Surre" adı altında gerçekleştirilmiştir. Surre, padişahın Mekke, Medine ve Kudüs gibi kutsal şehirlerdeki fakir halka ulaştırılmak üzere gönderdiği para ve armağanlara verilen addır (Atalar, 1991, s. 24). Padişah tarafından gönderilen bu armağanlar ve yardımlar "Surre-i Hümâyûn" olarak adlandırılırken, bu yardımların büyük bir tören eşliğinde gönderilmesine "Surre Alayı" denilmiştir (Ayyıldız, 2008, s. 104).

Surre Alayı, sadece yardımların taşınmasını değil; aynı zamanda Osmanlı'nın halifelik sıfatının ve Hicaz üzerindeki dini nüfuzunun sembolik olarak vurgulanmasını da sağlamıştır. Alayın organizasyonu baştan sona "Surre Emini" adı verilen bir görevliye verilmiştir. Bu kişi, güzergâh boyunca güvenlik, konaklama ve lojistik tüm süreci yönetmiştir. Alayın en dikkat çekici unsurlarından biri, süslenmiş devenin sırtına yerleştirilen piramit şeklindeki "mahmil" adlı hacimdi. Bu yapı, Hz. Muhammed'in hicret yolculuğuna atıfta bulunmakta, dolayısıyla dini açıdan sembolik bir anlam taşımaktaydı. Ayrıca Kâbe için İstanbul'da özel olarak hazırlanan örtüler, feraşet çantalarıyla birlikte surre alayına dâhil edilmiştir. Bu çantalarda halkın gönderdiği hediyeler ve mektuplar taşınır; hediyeler Mekke ve Medine'de önceden belirlenen adreslere ulaştırılırdı. Tüm bu işlemler detaylı biçimde surre defterlerine kaydedilir, masraflar ise ağırlıklı olarak vakıf gelirleriyle karşılanırdı (Çağlar & Gülen, 2009, s. 96). Osmanlı arşiv belgeleri, surre gönderme geleneğinin Yıldırım Bayezid döneminde başladığını ve Yavuz Sultan Selim'in Mısır Seferi (1517) sonrasında bu uygulamanın daha kurumsal bir hal aldığını göstermektedir (Atalar, 1991, s. 32). Bu tarihten itibaren Osmanlı padişahları, "Hadimü'l-Haremeyn-i Şerifeyn"[5] unvanını taşıyarak İslam dünyasının dini lideri sıfatlarını pekiştirmiştir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde, İstanbul'da özel olarak dokunan Kâbe örtüleri Surre Alayı aracılığıyla Hicaz'a gönderilmeye başlanmış ve bu uygulama Osmanlı'nın İslami temsiliyetini kuvvetlendiren bir unsur hâline gelmiştir (Talu, 1952, s. 29). II. Abdülhamid döneminde bu gelenek daha da sistematize edilmiş ve özellikle 1900-1908 yılları arasında inşa edilen Hicaz Demiryolu ile birlikte hac yolculuğu hem hızlanmış hem de daha güvenli hâle getirilmiştir. Surre Alayları bu dönemde, Batılı organizasyon anlayışlarıyla harmanlanmış; dini gelenekler ile modern devletin temsil araçları bir araya getirilerek törenler daha görkemli ve kapsamlı şekilde icra edilmiştir. Alay, devletin maddi sıkıntı yaşadığı dönemlerde dahi ihmal edilmemiş; gerektiğinde borç alınarak bu törenler gerçekleştirilmiştir (Çağlar & Gülen, 2009,

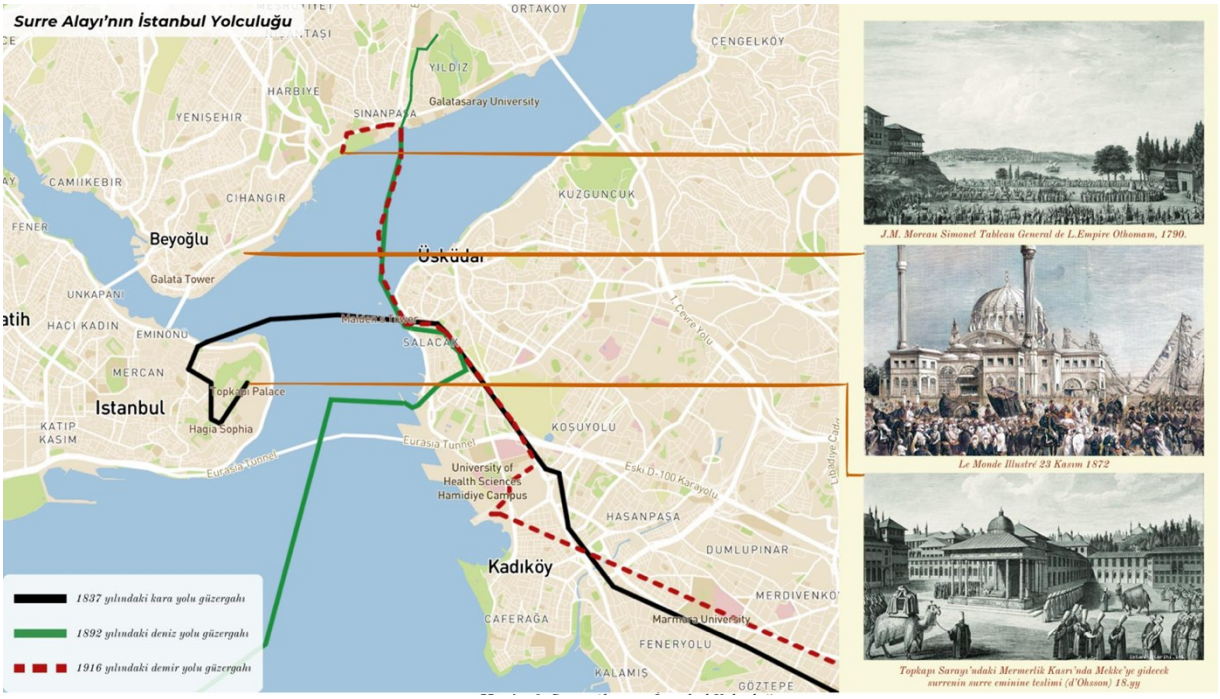
[4]Sadakat-i Mısır, Surre Alayı bağlamında, Osmanlı İmparatorluğu'nun Hicaz'a (Mekke ve Medine'ye) olan desteğini sağlamak için kullanılan stratejik bir bağlantı noktasıydı. Osmanlı, Mısır'ı Haremeyn'e gönderilen Surre-i Hümayun'un organizasyonu ve lojistik merkezi olarak kullanıyordu.

[5] Arapça kökenli bir unvan olup "Haremeyn-i Şerifeyn'in hizmetkârı" anlamına gelir. Haremeyn-i Şerifeyn, İslam dünyasının iki kutsal şehri olan Mekke (Mescid-i Haram) ve Medine (Mescid-i Nebevi) için kullanılan bir ifadedir.

s. 96). Surre Alayları'nın İstanbul'daki güzergâhı da zamana bağlı olarak değişiklik göstermiştir. 1864 yılına kadar kara yoluyla gönderilen surre, Receb ayının 12'sinde Topkapı Sarayı'ndan hareket eder, Kireç İskelesi (Sirkeci), Doğancılar Meydanı ve Ayrılık Çeşmesi üzerinden İstanbul dışına çıkardı. 1864'ten itibaren ise deniz yolu tercih edilerek Dolmabahçe veya Yıldız Sarayı'ndan Harem İskelesi'ne geçilir, oradan gemiyle Beyrut'a varılırdı. 1908 sonrası hicaz demiryolu kullanılmaya başlanmış, güzergâh Haydarpaşa'dan başlayarak Şam ve Medine'ye kadar uzanmıştır. Bu rota değişiklikleri sadece lojistik değil, aynı zamanda törenin toplumsal algısı ve temsiliyeti açısından da dönüşümler yaratmıştır. Surre Alayları yalnızca bir yardım organizasyonu değil, aynı zamanda Osmanlı toplumu için kolektif bir dini hafıza oluşturma aracı, siyasi meşruiyetin sahnesi ve devletin İslam dünyasındaki liderlik pozisyonunu pekiştiren bir gelenekti. II. Abdülhamid döneminde bu gelenek, modern devletleşmenin imgeleriyle birleşerek hem halkı etkileme hem de İslam coğrafyasına mesaj verme işlevini üstlenmiştir.



Şekil 2. *Surre Alayı'nın Tüm Yolculuğu*



Şekil 3. *Surre Alayı'nın İstanbul Yolculuğu*

Yıldız Sarayı'nda Surre Alayı: Törensel Temsiliyet ve Mekânsal Organizasyon

II. Abdülhamid döneminde Osmanlı Devleti'nin siyasi merkezi ve hilafet otoritesinin mekânsal temsili Yıldız Sarayı'na taşınmış, bu mekân devletin resmî ritüellerinin icra sahnesi hâline gelmiştir.[6] Surre Alayları, bu ritüeller arasında en önemlilerinden biri olup hem dini hem de siyasi anlamda Osmanlı'nın Haremeyn üzerindeki temsiliyetinin güçlü bir sembolüdür. Bu bağlamda Yıldız Sarayı'nın Surre-i Hümâyûn Alaylarındaki rolü, yalnızca törenin organizasyon merkezi olmakla sınırlı kalmamış, aynı zamanda devletin uluslararası İslam dünyasına verdiği mesajın taşıyıcısı konumuna gelmiştir.

Yıldız Sarayı, II. Abdülhamid'in iktidar tarzını mekâna yansıtan törensel bir sahne işlevi görmüştür. Saray; hicri yılbaşı, kandiller, bayramlar, bed-i besmele, doğum ve düğün törenleri gibi merasimlerin yanı sıra Surre-i Hümâyûn Alayları ve Cuma Selamlığı gibi halkla doğrudan temas kurulan törenlerin de düzenlendiği bir mekân olarak öne çıkar. Bu törenlerde Teşrifat Nazırlığı, Mabeyn-i Hümâyûn ve Küçük Mabeyn Dairesi gibi yapılar organizasyonun temel aktörleri olurken; görsel ihtişam ve protokol düzeni dikkatle oluşturulmuştur. (Tahsin Paşa, *2015*, s. 21, 25) Surre Alayları, padişahın hilafet görevini görünür kıldığı, dini meşruiyetini pekiştirdiği önemli törensel organizasyonlardır. Özellikle II. Abdülhamid döneminde Batı'daki monarşik sistemlerdeki tören benzerlikleriyle karşılaştırıldığında (örneğin "Long Live the Queen"), Surre Alayları hem İslamî geleneği yaşatmış hem de modern bir devletin temsil kabiliyetini göstermiştir. (Deringil, 2002, s. 32)

[6] Bkz. Zeynep Tarım Ertuğ, Osmanlı İstanbul'unda Merasim ve Teşrifata Dair Kaynaklar Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 8, Sayı 16, 2010, s.131-148.

Törenin ilk adımı, Şaban ayının 14'ünde Mahmil-i Şerif'in[7] Harem Dairesi'nin bahçesine getirilmesiyle başlar.[8] Kızlar Ağası (Darüssaade Ağası) ve Harem ağaları tarafından dualar ve ilahiler eşliğinde getirilen Mahmil, haremdeki sultanlar ve kadın efendiler tarafından ziyaret edilir, armağan ettikleri kumaşlarla süslenir. Ardından Mahmil, Kızlar Ağası Dairesi'ne taşınır. Gecenin ilerleyen saatlerinde, saray görevlileri ve ağalarla birlikte hafızlar sabaha kadar aşr-ı şerifler[9] okur, ilahiler söylenir, buhur yakılır. (Osmanoğlu, 1984, s.67-68) örenin ertesi günü, öğle namazından sonra Surre-i Hümâyûn Alayı başlar. Evkaf Nazırı ve Surre Emini hediyeleri padişah huzurunda teslim alır; bunlar arasında mahmil, Kâbe örtüleri, değerli eşyalar, yazma mushaflar ve mürekkep yapımında kullanılacak kandil isleri yer alır. (Atalar, 1991, s.133-134; Nermin T., 2017, s.64) Mahmil, Kızlar Ağası Dairesi'ndeki süslenmiş devenin sırtına yüklenir ve Harem Bahçesi'nden çıkarılarak sarayın bahçesine getirilir. Padişah bu anı Mabeyn Köşkü'nün penceresinden izler. Devenin saray bahçesinde üç kez dolaştırılması, padişahın Kızlar Ağası'nı onaylayıp onaylamadığını belirten sembolik bir jesttir. Ardından Evkaf Nazırı ve Surre Emini sırasıyla deveyi dolaştırır. Name-i Hümâyûn, kırmızı atlastan bir kese içinde Surre Emini'ne teslim edilir ve alay yola çıkmak üzere hazırlanır. Surre Alayı, Valide Sultan Kapısı'ndan çıkarak Beşiktaş İskelesi'ne doğru ilerler. Alayın önünde teşrifatçılar, ardından Surre Emini, Mahmil-i Hümayun taşıyan deve, sandıklar, akkâmlar[10], muhafızlar ve piyade askerleri yer alır. Hanedan kadınları ise lando ve kupa tipi araçlarla alayı takip eder. Üsküdar'a geçişte top atışıyla alayın gelişi duyurulur. Surre Alayı, İstanbul'un hem Anadolu hem de Avrupa yakasında büyük kalabalıklarca izlenen bir merasimdir. (Örikağasızade H., 2007, s.211-212)

Surre merasiminin üç temel mekânsal fazı vardır (Kocaışık, 2019, s.184):

1. **İkinci Avlu (Hususi Bölüm)**: Kızlar Ağası Köşkü çevresi, Mahmil-i Şerif'in gelişi ve süslenmesi, harem içi hazırlıkların yapıldığı kısımdır.
2. **Birinci Avlu (Selamlık Bölümü)**: Devenin dolaştırılması, kurban kesimi, kılıç-kalkan gösterileri ve padişahın izlediği ana tören sahnesidir.
3. **Yıldız Caddesi ve Saray Caddesi**: Alayın dış dünyaya açıldığı, halkla buluştuğu güzergâhtır.

[7] Mekke ve Medine'ye, sürre namiyle gönderilen hediye ve paraların yüklendiği vasıta.
[8] Surrenin karadan gönderildiği 1864 öncesi dönemde surre alayı receb ayının on ikisinde veya müteakip günlerde düzenlenirdi. 1864'ten itibaren denizyolu tercih edildi ve Beşiktaş İskelesi başlangıç noktası oldu. Denizyoluyla yolculuk daha kısa sürdüğünden surre alayı merasimi de şâban ayının ortasında yapılmaya başlandı ve Beyrut üzerinden Şam'a geçilerek Ramazan Bayramı burada kutlandı. 1908'de Hicaz demiryolunun tamamlanmasından itibaren surre demiryoluyla gönderilmeye başlandı. Demiryoluyla daha kısa sürdüğü için surre alayı Şevval ayına alındı ve hareket noktası olan Haydarpaşa'ya kadar daha önce yapılan merasimlere devam edildi.
[9] Bir cemaat içinde sesli olarak okunan Kur'ân-ı Kerîm.
[10] Arapça deveci manasına gelen akkâm, özelikle Surre-i Hümâyun'da vazife gören Hicazlı, Şamlı, Halepli, Mısırlı Araplar kafilesiydi. Halk arasında hekkam da denilen bu kişiler Şaban ayının on beşinde Tahtakale'den çıkıp İstanbul'u köşe bucak dolaşan hac yolcularıydı. Küçük davul ve dümbelek çalarak evlerin önünde kılıç kalkan oynarlar sonra sürre alayının da önüne düşüp bu gösterilerini onlara da yaparlardı. (Talu, a.g.e. 1481-1482.)

Kızlar Ağası Dairesi, alayın ilk hareket alanlarından biri olarak önemli işlev görmüştür. Neoklasik üsluplu cepheleri, süslemeleri ve yüksekçe bir set üzerinde konumlanmasıyla dikkat çeker. Günümüzde L formuna dönüşmüş olan yapı, haremden Mahmil'in çıkışını simgeler. (Yıldız Sarayı, YTÜ-Halkbank, 2021) Selamlık (Seyir veya Set) Köşkü, Cuma Selamlığı için tasarlanmış bu yapı, Surre Alayı'nın izlenmesi için de kullanılmıştır. Yabancı elçiler ve kıdemli memurlar bu köşkte ağırlanır; iç ve dış mekânlar törensel bakışa uygun biçimde kurgulanmıştır. (Batur, Devr-i Hamid, s.139; Sağdıç, 2006, s.150)



Şekil 4. *Surre Alayı'nın Yıldız-Beşiktaş Yolculuğu*

Surre Alayı, Topkapı Sarayı'nda daha halkla iç içe, Dolmabahçe'de görkemli ve modernize biçimde gerçekleştirilirken, Yıldız Sarayı'nda daha kontrollü, sembolik ve hanedanın katılımını öne çıkaran bir düzende organize edilmiştir. II. Abdülhamid'in "görünmeden görünür" olma arzusu, bu törende mekânsal kurguyla iç içe geçmiştir. Surre Alayı, Yıldız Sarayı'nda sadece dini bir ritüel değil; aynı zamanda Osmanlı'nın hilafet makamındaki temsiliyetini en etkili şekilde ortaya koyan bir siyasi gösteri hâline gelmiştir.

Cuma Selamlığı ile Surre-i Hümayun Alayı'nın Karşılaştırmalı İncelemesi

İslam devletlerinde hükümdar adına hutbe okunması ve halk ile birlikte cuma namazının eda edilmesi geleneği Osmanlılarda da sürdürülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nda hem hükümdar hem de İslam halifesi olan Sultan'ın saraydan cuma namazı için camiye gidişi ve dönüşü Cuma Selâmlığı adı verilen bir merasime dönüşmüştür. (İpşirli, M. 1993 s.90) Sultan II. Abdülhamid, devletin köklü dini ve siyasi geçmişiyle bağ kurmak ve halkla ilişkilerini sürekli tazelemek amacıyla, Cuma Selamlığı'nı saraydaki en görkemli törenlerden biri olarak düzenlemiştir. Sultanın bu merasime vermiş olduğu ehemmiyet ve törenin ihtişamı yerli ve yabancı hatıratlardan okunabiliyor. ‘*'Pırıl pırıl bir Mayıs sabahı, Yamada ve konukları, saraya doğru ilerleyerek yerini alan Arnavut Süvari Birliği'nin görünümü karşısında büyülenmişlerdi. Bando, Hamidiye Marşı'nı çalarken, güneş mızrakları parıldatıyordu. Ardından gösterişli üniformaları içinde muhteşem Arap atlarına binmiş Hassa Alayı geldi. Son olarak, valide*

sultan ile kadın efendinin eşlik ettiği padişah, at arabasıyla saraydan çıkarak camiye doğru ilerledi. Müezzin tiz sesiyle ezan okumaya başlayınca, padişah arabasından indi ve tüm birlikler bir ağızdan haykırdı. Konuğu, Yamada'ya askerlerin ne dediklerini sorduğunda, şu yanıtını aldı: "Padişahım çok yaşa!" diye bağırıyorlar; tıpkı imparatorumuza "Tenno Heika Banzai!" diye tezahürat yaptığımız gibi''.(Deringil, 2002) "Hükümdarlık sarayının önü ve Hamîdiye Camii'nin avlusu ve kubbesinin üstü bile insanla dolmuş ve selâmlık resmi için görevlendirilmiş askerlerle ahali karışmış bir haldeydi. Şurası şâyân-ı hayrettir ki, adedi on binden noksan tahmin olunmayan halk güya nefes bile almıyormuş gibi dindarca bir sessizlikle otuz üç seneden beri yüzünü görmemiş oldukları hükümdarlarını bekliyorlardı. Padişah, kapının önünde hazır bulunan hükümdarlık arabasına binip her zamanki gibi Sadrazam Paşa ile Şehzade Burhaneddin Efendi hazretlerini karşılarına alarak hareket ettiler. Ne zaman ki Saltanat Kapısı açıldı ve saltanat arabası göründü, o dakikaya kadar sessiz duran halk, padişahlarını kendi aralarında görmelerinden padişah da saltanat arabasında ayağa kalkarak yüzüne hasret kaldığı milletine selâm vererek böyle ayakta cami-i şerife gittiler ve aynı hâl ile hükümdarlık sarayına döndüler" (Ali Cevat Bey, 2014). Sadece halk değil, yabancı elçiler de bu törene izin alarak katılıyordu. Cuma Selâmlığında Büyük Mabeyn Köşkü'nün misafir dairesinde sefirlerden birkaçı muhakkak olur, dairenin önündeki setlerde de yabancı misafirler selâmlık alayını seyrederlerdi. Özellikle Set Köşkü'nün yapılmasıyla elçilerin tören alanındaki yerleri de kurgulanmıştı. Selamlıkta askerler resmi üniformaları ile yerlerini alır, herkes töreni ilgiyle takip ederdi. Her hafta icra edilen Cuma Selâmlığı için hem teşrifat hem de inzibat (güvenlik) ile ilgili bir dizi hazırlık yapılırdı. Cuma selâmlığından önce Yıldız Sarayı'nda yapılan hazırlıklardan biri de saatlerin ayarlanmasıydı. Bunun için cuma günleri Fransız Kambara Efendi, rasat aletleri ile Sultan'ın dairesinin önüne gelir ve saatleri ayarlardı. Sultan II. Abdülhamid selamlığa vaktinde çıkmaya önem verdiğinden, giyinirken arabası hazır bekletilir, dairenin kapısı önüne çekilmiş olurdu.

Sultan'la birlikte cuma selâmlığına inmek üzere saltanat arabasına binmek için önceleri Gazi Osman Paşa (1832-1900), Gazi Osman Paşa'nın vefatından sonra ise Serasker Rıza Paşa (1844-1920) kapının önünde beklerdi. Sultan II. Abdülhamid, Şehzade Burhaneddin Efendi ile birlikte Hususi Daire'den çıkar, arabada karşısına Serasker Rıza Paşa ile birlikte şehzadeyi de oturturdu. (Tahsin Paşa, 2015 s.46) Emir-i Ahur Faik Paşa ve diğer bendegân da burada olurlardı. Şehzadeler taburlarının başında bulunup Sultan'ı selamlamak üzere, oğulları ile birlikte mutlaka alaya katılırlardı. Şehzadelerden Bahriyeli olan Burhaneddin Efendi (1885–1949) ve İbrahim Tevfik Efendi (1874–1937) Bahriye Alayı'nın önünde, Mehmed Selim Efendi (1871–1938) İkinci Fırka'nın önünde, Abdülkadir Efendi (1877–1944) Ertuğrul Süvari Alayı'nın önünde, Ahmed Efendi (1901–1943) Mızraklı Süvari Alayı'nın önünde, Abdürrahim Efendi (1894–1952) Topçu Alayı'nın önünde, Cemaleddin Efendi (1891–1947) ve Abdülhalim Efendi (1894–1926) Maiyet Bölüğü önünde selama dururlardı. (Osmanoğlu, A. 1985, s.64 68) Sultan II. Abdülhamid, cuma selâmlığına devlet adamları ve komutanların geniş katılımını arzulardı. Öyle ki bir defasında bu kişilerin selamlıkta sayıca az olduğunu fark ederek rahatsız olmuş ve buna özen gösterilmesini istemiştir. Bu bakımdan teşrifat önemli bir meseleydi. Teşrifat, törene katılacak olan kişilerin hazır bulunup bulunmadıklarının öğrenilip Sultan'a iletilmesiydi. Güvenlikle ilgili hazırlıklar tamamlandıktan sonra Sultan II. Abdülhamid'e bilgi verilmesi görevi Tahsin Paşa'ya aitti. Törenin güzergâhı şu şekildeydi: Sultan, yanında Şehzade Burhanettin Efendi ile birlikte Hususi Daire'den çıkarak saltanat arabasına binerdi. Istabl-ı Âmire ve musahiplerden oluşan bir grupla hareket eden bu araba, Yıldız Sarayı'nın Saltanat Kapısı'ndan geçerek selamlığa doğru ilerlerdi. Bu sırada Muzika-i Hümayun, Hamidiye Marşı'nı çalmaya başlardı. Kapıya ulaşıldığında, damat paşalar, mabeynciler ve yaverler de

gruba katılırdı. Saltanat arabasının göründüğü an, müezzin öğle ezanını okur, selam borusu çalınır ve askerler bağırarak padişahı selamlardı. Bu sırada ikinci ve üçüncü kez marşlar çalınmaya devam eder, alay saflar halinde sıralanan devlet erkânı ve askeri komutanların arasından geçerek, "Padişahım çok yaşa!" nidaları eşliğinde Hamidiye Camii'ne ulaşırdı. Sultan'a arzuhal sunmak isteyenler, taleplerini havaya kaldırır ve bu belgeler görevlilerce toplanırdı. Hünkâr Mahfili'nin girişindeki binek taşına ulaşan Sultan, arabadan iner, çevresindekileri selamladıktan sonra camiye girerdi. Gelenek gereği sadrazam selamlık törenine katılmazken, cami kapısında Sultan'ı Şeyhülislam Efendi, Evkaf Nazırı ve Feraşet-i Şerife Vekili karşılar, Sultan'ın camiye girişiyle birlikte namaz başlardı. Cuma namazı sona erdiğinde, hazır bulunan askerler Mahfil-i Hümayun'un penceresi önünde resmigeçit yapardı. Sultan, pencereden askerleri selamlar, ardından askerlerin kışlalarına dönmelerine izin verilirdi. Daha sonra padişah camiden çıkarak dönüş hazırlığına başlardı. Sultan, bazen namazın ardından Şeyhülislam Efendi ve Evkaf Nazırı ile kısa bir görüşme gerçekleştirir, ardından dönüş yoluna geçerdi. Selamlıktan saraya dönüş resmi bir törenle gerçekleştirilmediği için Sultan II. Abdülhamid, iki atın çektiği farklı bir faytona biner ve atları kendisi sürerek saraya dönerdi. Dönüş sırasında arabasına oğlu Burhaneddin Efendi'yi alır, diğer şehzadelerden Abdülkadir Efendi sağında, Ahmed Efendi ise solunda atlarıyla eşlik ederek saraya giderlerdi. Selamlık alayı dönüşünde, yabancı sefirler Çit Kasrı'nda veya Büyük Mabeyn Köşkü'nde kabul edilirdi. Ayrıca elçi ve misafirlere Mabeyn'de çeşitli ikramlar sunulurdu. (Tahsin Paşa,2015, s.200-202) Sultan II. Abdülhamid saltanatı boyunca sürekli gerçekleştirilen bu törene, hatıratlarda da görüldüğü gibi, son derece önem vermiş ve böbrek rahatsızlığı yaşadığı bir sefer haricinde katılım göstermiştir. (Ali Sâid Bey, 1994. s.45) Yıldız Sarayı'nda düzenlenen Cuma Selamlığı, Osmanlı'nın son döneminde Sultan'ın devletin eski ihtişamını yansıtma çabasıyla öne çıkan önemli törenlerden biriydi. Teşrifatı, düzenlenişi ve halk ile yabancı elçilerin yoğun ilgisiyle dikkat çeken bu tören hem siyasi hem de sosyal anlamda büyük bir etki taşıyordu. Benzer şekilde, Surre-i Hümayun Alayı da Osmanlı'nın dini ve siyasi etkisini vurgulayan bir diğer önemli tören olup, Yıldız Sarayı'ndan başlayarak hem ritüelleri hem de geniş katılımıyla dikkat çeken bir organizasyondu. Elde bulunan yazılı ve görsel kaynaklar, iki törenin teşrifatı, mekân kurgusu ile sarayın iç ve dış izleyicilere yönelik temsiliyeti açısından karşılaştırma yapmaya elverişlidir. Sultan II. Abdülhamid döneminde Yıldız Sarayı'nda düzenlenen Cuma Selamlığı ve Surre-i Hümayun Alayı, Osmanlı Devleti'nin dini ve siyasi gücünü yansıtan iki önemli törendi. Her iki organizasyon da toplumsal etkileşim, devletin köklü geleneklerine bağlılık ve dini liderlik gibi mesajlar taşıyordu. Ancak işlev ve uygulama açısından farklılıkları vardı. Cuma Selamlığı, Sultan'ın otoritesini ve Osmanlı kimliğini hem halka hem de yabancı gözlemcilere sergilediği bir törendi. Sultan, Saltanat Kapısı'ndan çıkarak halkı selamlar ve Hamidiye Camii'ne ilerlerdi. Tören, namaz sonrası askerlerin resmigeçidi ve saraya dönüşle tamamlanırdı. Seyir Köşkü gibi mekânlarda yabancı elçilerin töreni izlemesi sağlanır, böylece hem halkın sadakati pekiştirilir hem de Osmanlı'nın gücü uluslararası bir boyut kazanırdı. Surre-i Hümayun Alayı, Osmanlı'nın İslam dünyasındaki dini liderliğini öne çıkaran bir tören olarak haremden başlardı. Valide Sultan Kapısı'ndan çıkan alayda Surre Emini ve süslenmiş Mahmil-i Şerif ön planda yer alırdı. Hanedan ve halkın katkısıyla hazırlanan hediyeler, Mekke'ye ulaştırılarak Haremeyn'e olan bağlılık vurgulanırdı. Halk katılımına açık olan bu tören, daha coşkulu ve eğlence havasında gerçekleşirdi. Cuma Selamlığı, Sultan'ın otoritesini ve doğrudan halkla bağını güçlendiren bir protokolken; Surre-i Hümayun Alayı kolektif bir çabayla Osmanlı'nın dini sorumluluklarını vurgulardı. Cuma Selamlığı düzenli ve haftalık bir ritüel olarak süreklilik arz ederken, Surre Alayı daha geniş bir hazırlık sürecine sahip, yılda bir kez düzenlenen özel bir törendi. Sonuç olarak, bu iki tören, Sultan II. Abdülhamid'in Osmanlı kimliğini güçlendirme, halkla ilişkileri pekiştirme ve uluslararası alanda Osmanlı'nın dini ve

siyasi gücünü sergileme çabalarının birer yansımasıydı. Her iki tören de farklı odak noktalarıyla Osmanlı'nın dini ve siyasi kimliğini görünür kılan araçlar olarak öne çıkmıştır.



Şekil 5. *Cuma Selamlığı'nın Yıldız-Beşiktaş Yolculuğu*

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Surre-i Hümayun Alayları ve Cuma Selamlık Merasimleri, Osmanlı Devleti'nin dini ve siyasi temsiliyetini güçlendiren ritüeller olmanın ötesinde, halkla kurduğu bağların ve İslam dünyasındaki liderlik iddiasının birer aracı olarak öne çıkmıştır. Bu törenler, Osmanlı'nın modernleşme sürecinde gelenek ve ideolojiyi mekânsal ve sembolik bir düzlemde birleştirdiği önemli örneklerdir. Yıldız Sarayı bağlamında Surre-i Hümayun Alayı'nın organizasyonu, mekân kurgusu ve devlet ile halk arasındaki rolü, bu törenlerin farklı boyutlarını anlamak açısından dikkat çekicidir. Surre-i Hümayun Alayı'nın haremden başlaması, Osmanlı hanedanının bu törene verdiği dini ve sembolik önemin bir göstergesidir. Harem, padişahın ve hanedanın kutsallık ve mahremiyet merkezi olarak algılanmış, bu nedenle surrenin buradan çıkışı hem padişahın İslam dünyasına yönelik liderlik rolünü hem de saray kadınlarının törene olan katkısını sembolize etmiştir. Surre hazırlıklarının haremde yapılması, padişahın yanı sıra hanedanın tümünün İslam dünyasının ihtiyaçlarına ortak olduğu mesajını taşır. Ayrıca haremden başlayan bu süreç, Osmanlı'nın dini liderlik misyonunu kutsal bir çerçeveye oturtmuştur. Surre-i Hümayun Alayı, hem devletin hem de hanedanın organize ettiği bir tören olarak kolektif bir çaba niteliği taşımaktadır. Devlet, bu organizasyonu protokollerle düzenleyerek hem halkın hem de uluslararası izleyicilerin gözünde Osmanlı'nın düzenini ve gücünü pekiştirmiştir. Bunun yanında, hanedan üyeleri özellikle harem bağlamında surreye maddi ve manevi katkılar sağlamış, böylece törenin sadece bir devlet organizasyonu değil, hanedanın İslam dünyasına olan bağlılığını ifade eden bir ritüel haline gelmesine katkıda bulunmuşlardır. Bu bağlamda, Surre Alayı, devlet ve hanedanın sorumluluklarının iç içe geçtiği bir organizasyon olarak değerlendirilebilir. Surre-i Hümayun Alayı'nın Yıldız Sarayı'ndan

hareketi, Topkapı ve Dolmabahçe saraylarındaki organizasyonlardan mekânsal ve sembolik açıdan farklılıklar göstermektedir. Topkapı Sarayı'ndaki alaylar daha çok açık alanlarda halkın doğrudan katılımıyla gerçekleşirken, Dolmabahçe Sarayı'nda deniz yolu taşımacılığı ön plana çıkmıştır. Yıldız Sarayı ise bu törenlere daha izole ve kontrollü bir çerçeve sunmuştur. Valide Sultan Kapısı, törenin çıkış noktası olarak seçilmiş ve alayın ilk kısmı haremde, sarayın güvenli sınırları içinde gerçekleşmiştir. Ayrıca, Yıldız Sarayı'nın mekânsal düzeni törenlerin teatral etkisini artırmış, halkla direkt temas, saray kapısının ötesine taşınmıştır. Bu durum, Sultan II. Abdülhamid'in halkla bağını sürdürme çabası kadar, töreni uluslararası bir mesaj aracı olarak kullanma niyetini de yansıtır. Surre-i Hümayun Alayı ve Cuma Selamlık Merasimleri, Osmanlı Devleti'nin modernleşme sürecinde hem geleneksel hem de modern unsurları harmanlayan birer temsil aracı olmuştur. Cuma Selamlığı, Sultan'ın otoritesini halk ve yabancılar nezdinde görünür kılan bir ritüelken, Surre Alayı daha geniş bir İslam dünyası perspektifine hitap etmiştir. Bu törenler, Osmanlı'nın dini liderliğini vurgulamakla kalmamış, aynı zamanda modern devlet anlayışının bir parçası olarak devletin düzenini, disiplinini ve uluslararası gücünü de yansıtmıştır. Surre-i Hümayun Alayları ve Cuma Selamlık Merasimleri, Osmanlı'nın dini ve siyasi kimliğini sahneleyen önemli ritüellerdir. Özellikle Sultan II. Abdülhamid döneminde bu törenler, devletin modernleşme sürecinde ideolojik ve mekânsal anlamlar yüklenmiş hem halkın hem de uluslararası izleyicilerin gözünde Osmanlı'nın gücünü ve prestijini pekiştiren araçlara dönüşmüştür. Yıldız Sarayı'nın mekânsal düzeni ve padişahın bu törenlere verdiği önem, Osmanlı'nın temsil gücünü artırırken, İslam dünyasıyla kurulan bağları güçlendirmiştir. Bu törenler, sadece dini bir ritüel değil, Osmanlı kimliğini ve otoritesini yeniden inşa eden birer sembol olarak tarihteki yerini almıştır.

KAYNAKÇA

Ahmet Ersoy. (2007). Architecture and the Search for Ottoman Origins in the Tanzimat Period. Muqarnas, 24, 117–139.

Ahmet Rasim. (2021). İki Hatırat 3 Şahsiyet: Sultan Abdülhamid, Said Paşa, Kamil Paşa. İstanbul: Kapı Yayınları.

Aksun, Z. N. (2010). II. Abdülhamid Han. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Ali Said. (1994). Saray hâtıraları: Sultan Abdülhamid'in hayatı. İstanbul: Nehir Yayınları.

Arseven, C. E. (1993). Sanat ve siyaset hatıralarım (E. Işın, Haz.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Atalar, M. (1991). Osmanlı Devleti'nde Surre-i Hümayun ve Surre Alayları. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Ayyıldız, N. (2008). II. Abdülhamid dönemi saray merasimleri. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

Demirel, F. (2007). Dolmabahçe ve Yıldız Saraylarında Son Ziyaretler Son Ziyafetler. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Demirel, F. (2015). Son ziyafetler, son ziyaretler: Osmanlı'da tören, ziyaret ve şenlik. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Deringil, S. (2002). İktidarın sembolleri ve ideoloji: II. Abdülhamid dönemi. İstanbul: Doğan Kitap Yayınları.

Georgeon, F. (2022). Sultan Abdülhamid. İstanbul: İletişim Yayınları.

Gün, F. & Erbay, H. İ. (Eds.). (2017). Sultan II. Abdülhamid Han ve dönemi. İstanbul: Milli Saraylar.

Kahraman, S. A. (2017). Surre-i Hümâyûn. In Haremeyn Hac-Mukaddese Yolculuk. İstanbul: İBB Yayınları.

Karaca, F. (1997). Tanzimat Dönemi ve Sonrasında Osmanlı Teşrifat Müessesesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Karateke, H. T. (2004). Padişahım çok yaşa! Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında merasimler. İstanbul: Kitap Yayınevi.

Kocaışık, D. (2019). II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı: Mimari Mekânlar ve Dönemin Fotoğraflardaki Temsili. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Marashi, A. (2008). Nationalizing Iran: Culture, power, and the state, 1870–1940. Seattle: University of Washington Press.

Mayakon, İ. M. (2023). Yıldızda neler gördüm? İstanbul: Dorlion Yayınları.

Müller, M. (2010). İstanbul'dan mektuplar (A. Buğra, Çev.). İstanbul: Şehir Yayınları.

Osman Nuri. (1909). Abdülhamid-i Sani ve devr-i saltanatı: Hayat-ı hususiyesi ve siyasiyesi (c. 2). İstanbul: Matbaa-i Osmaniye.

Osmanoğlu, A. (1984). Babam Sultan Abdülhamid. Ankara: Selçuk Yayınları.

Pakalın, M. Z. (1993). Mahmil-i Şerif. In Tarih deyimleri sözlüğü. İstanbul: MEB Yayınları.

Shaw, W. M. K. (2009). Ottoman Photography of the Late Nineteenth Century: An 'Innocent' Modernism?. History of Photography, 33(1), 80–89.

Tahsin Paşa. (2015). Yıldız hatıraları (A. Z. İzgöer, Haz.). İstanbul: İz Yayıncılık.

Talu, E. E. (1952). Sürre alayı. Resimli Tarih Mecmuası.

Yazıcı, Ü. (2023). 4452 Numaralı Surre-İ Hümâyûn Defterinin Transkripsiyonu ve Değerlendirilmesi (H. 1326 M. 1908/1909). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Karabük Üniversitesi, Karabük.

Çağlar, Y. & Gülen, S. (2009). Dersaadetten Haremeyn'e Surre-i Hümayun. İzmir: Yitik Hazine Yayınları.

Çelik, Z. (1992). Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth Century World's Fairs. Berkeley: University of California Press.

Örikağasızade, H. S. (2007). Sultan Abdülhamit devri hatıraları saray idaresi. İstanbul: Dergah Yayınları.

Mezopotamya Uygarlıkları'nda Merkez Sembolizmi: Babil Şehri

Ahmet Cemal Dağ,* **Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian [2]***

[1]*Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi ve Kuramı*

0000-0001-8170-0946

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi ve Kuramı*

0000-0002-0021-2076

* *ahmetcemaldag@gmail.com*

GİRİŞ

Bu çalışma Babil şehrinin tarihi ve mimari kurgusunu, değişen yönetimlerle birlikte tapınaklar ve diğer merkezi kutsal alanların nasıl ele alındığını ve hüküm sahipleriyle ilişkili olarak kutsallığın mimariyle nasıl ilişkilendirildiği incelenmektedir. Şehrin odak noktaları bağlamında merkez sembolizmi analiz edilmiş, incelenen dönemlerin genişliği nedeniyle axis mundi kavramı ekseninde şehir ölçeğinde bir okuma yapılmıştır.

Mevcut literatürde, dinler tarihi ve mitoloji bağlamında sıklıkla teorik düzeyde ele alınan merkez sembolizmi ile axis mundi kavramlarının mimari izdüşümlerinin birlikte incelendiği çalışmalara rastlanılmamaktadır. Çalışmada ele alınan Babil şehri arkeolojik kazılardan elde edilen veriler, haritalar ve planlar ışığında değerlendirilmiş; yapıların ve şehir kurgusunun tanımları yapılmış, mimari dokunun dönemin şehir planlarıyla bütüncül biçimde canlandırılması hedeflenmiştir. Ancak söz konusu fiziksel yapının arka planını oluşturan dönemin düşünsel boyutu, kaynakların sınırlılığı nedeniyle çalışmaya doğrudan yansıtılamamıştır. Bu bağlamda çalışma hem literatürdeki bu boşluğa dikkat çekmeyi hem de mimarlık tarihi disiplininde şehir kurgusunu şekillendiren medeniyet tasavvurunun göz önünde bulundurulması gerektiğini vurgulamayı amaçlamaktadır.

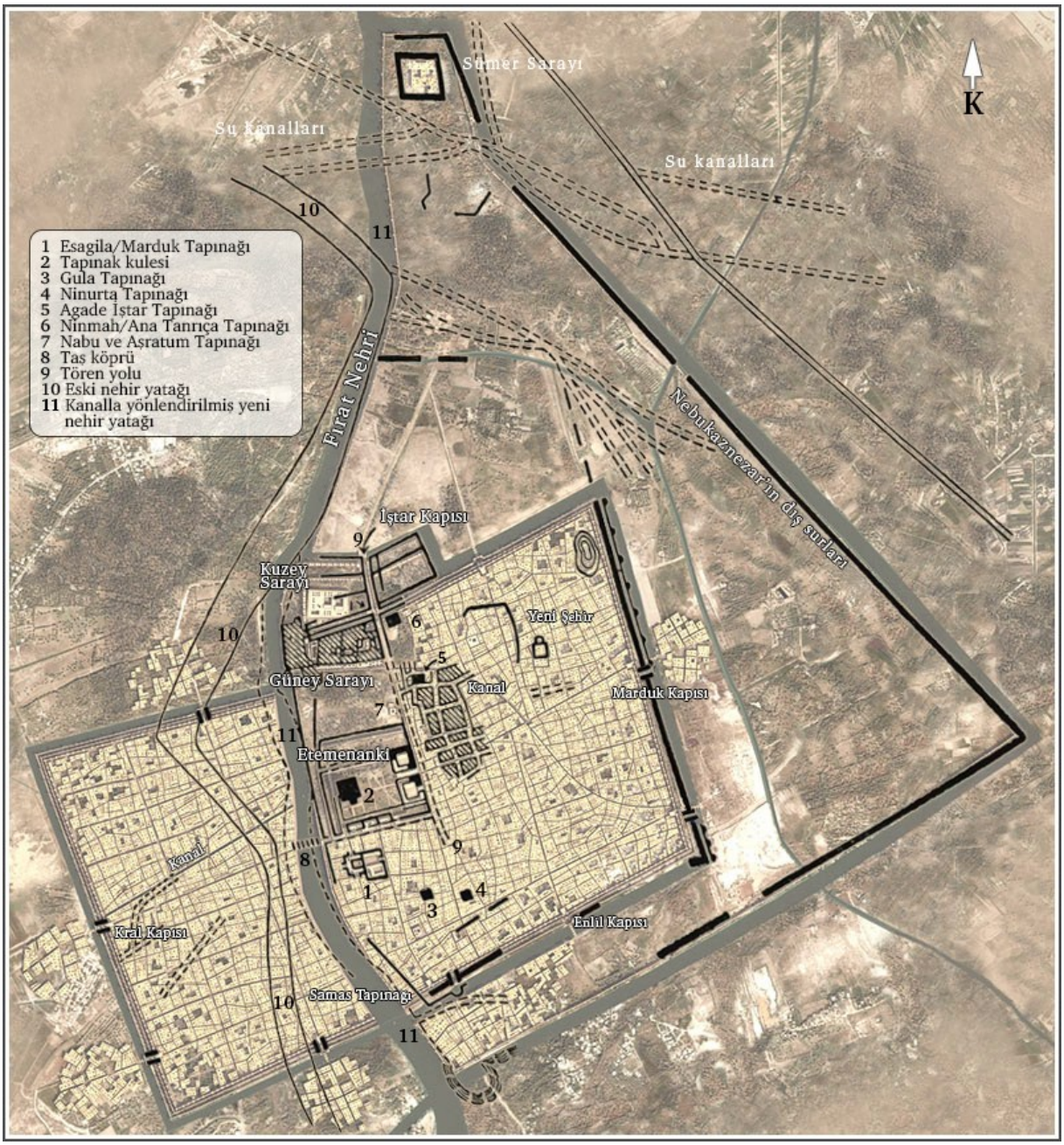
Çalışmada, mevcut arkeolojik, mimari ve tarihsel veriler doğrultusunda Babil medeniyetinin kutsal anlayışları ile inanç sistemleri incelenmiştir. Böylece, disiplinler arası bir yaklaşımla, soyut kutsal tasavvurun şehir ölçeğinde nasıl somut mekânsal karşılıklar bulduğu ve bu sürecin medeniyetlerin kolektif hafızasında nasıl kalıcı izler bıraktığı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Babil

Babiller MÖ 1894–539 yılları arasında Bereketli Hilal coğrafyasında etkili olmuş ve bu süreçte bölgenin en geniş sınırlarına ulaşmıştır. Babil'in bilinen ilk hükümdarı MÖ 1894–1881 yılları arasında hüküm süren Sumuabum'dur (Adalı & Görgü, 2016, s. IX). Hammurabi'nin (MÖ 1792–1750) tahta çıkışı ise Babil'i bölgenin siyasi ve kültürel açıdan en baskın gücü haline getirmiştir. Babil tarihine ilişkin bilgiler çoğunlukla şehrin gelişimi temel alınarak aktarılmakta olup bu çalışmada da benzer bir yöntem benimsenmiştir.

Şehrin kökenleri MÖ 3000'lere kadar dayansa da Babil MÖ 2000'lere dek Sümer ve Akad'ın önde gelen şehirleri karşısında ikincil konumda kalmış; bu erken dönemde kral listelerinde yer almamıştır (UNESCO, 2018, s. 62). Babil'in erken dönem yapıları hakkında kesin ve ayrıntılı kalıntılara ulaşmak güç olmakla birlikte, kuzeyde yer alan eski bir Sümer sarayına ait izler, şehrin daha önce bir Sümer yerleşiminin üzerine inşa edildiğini düşündürmektedir. Arkeolojik veriler şehrin birçok bölümünün tapınaklarla çevrili olduğunu ve bu kutsal dokunun zamanla genişlediğini ortaya koymaktadır. Babil'in en eski yerleşim katmanları, Fırat Nehri'nin doğu kıyısında konumlanan hükümdar saraylarını, Enlil Kapısıyla birlikte Esagila ve İştar tapınaklarını ve çevrelemektedir. MÖ 1880–1845 yılları arasında inşa edildiği tahmin edilen büyük saray ve sur yapıları ise, şehrin iç duvarlarla sınırlandırılmış merkezi yönetim bölgesini oluşturmuştur.

Herodot, Babil'i her kenarı 120 stadion (yaklaşık 22 km) uzunluğunda olan geniş bir dörtgen şeklinde tanımlar ve şehrin düz bir ova üzerine kurulu olduğunu belirtir. Şehir derin bir hendekle çevrilmiş olup, bu hendekten çıkarılan topraklarla tuğlalar üretilerek surların inşasında kullanılmıştır (Herodotos, MÖ 430/2019, s. 96). Sur duvarlarının kalınlığı 50 kral dirseği (yaklaşık 2,3 metre), yüksekliği ise 200 dirsek (yaklaşık 9,2 metre) olarak aktarılmıştır. Fırat Nehri şehri ikiye ayırmakta; batı yakasındaki surlar nehir kıyısı boyunca paralel bir şekilde uzanmakta, iç surlar ise daha dar bir alanı çevrelemektedir.



Şekil 1. *Babil şehir planı (UTEXAS, 2021) ve rekonstrüksiyonu (Acd arşivi, 2024).*

Şehirde üç veya dört katlı konutlar bulunduğu ve sokakların düz çizgilerle planlandığı, bu yolların farklı büyüklükteki kapılara açıldığı ifade edilmektedir. Bazı kapılar tunçtan inşa edilmiştir. Hükümdar sarayı ile Etemenanki tapınağı, şehrin ortasında konumlanmış ve kendi iç surlarıyla çevrelenmiştir. Herodot'un betimlemesine göre, kare biçimli bu tapınak alanının her bir kenarı 2 stadion (yaklaşık 370 metre) uzunluğundadır. Alanın merkezinde, dıştan dolanan bir merdivenle ulaşılan sekiz katlı bir kule yükselmektedir. Kuledeki en üst bölüm, yalnızca rahipler ve özel seçilmiş kişilerin girebildiği kutsal bir mekândır ve bu alan Tanrı Marduk'a adanmıştır (Herodotos, s. 97).

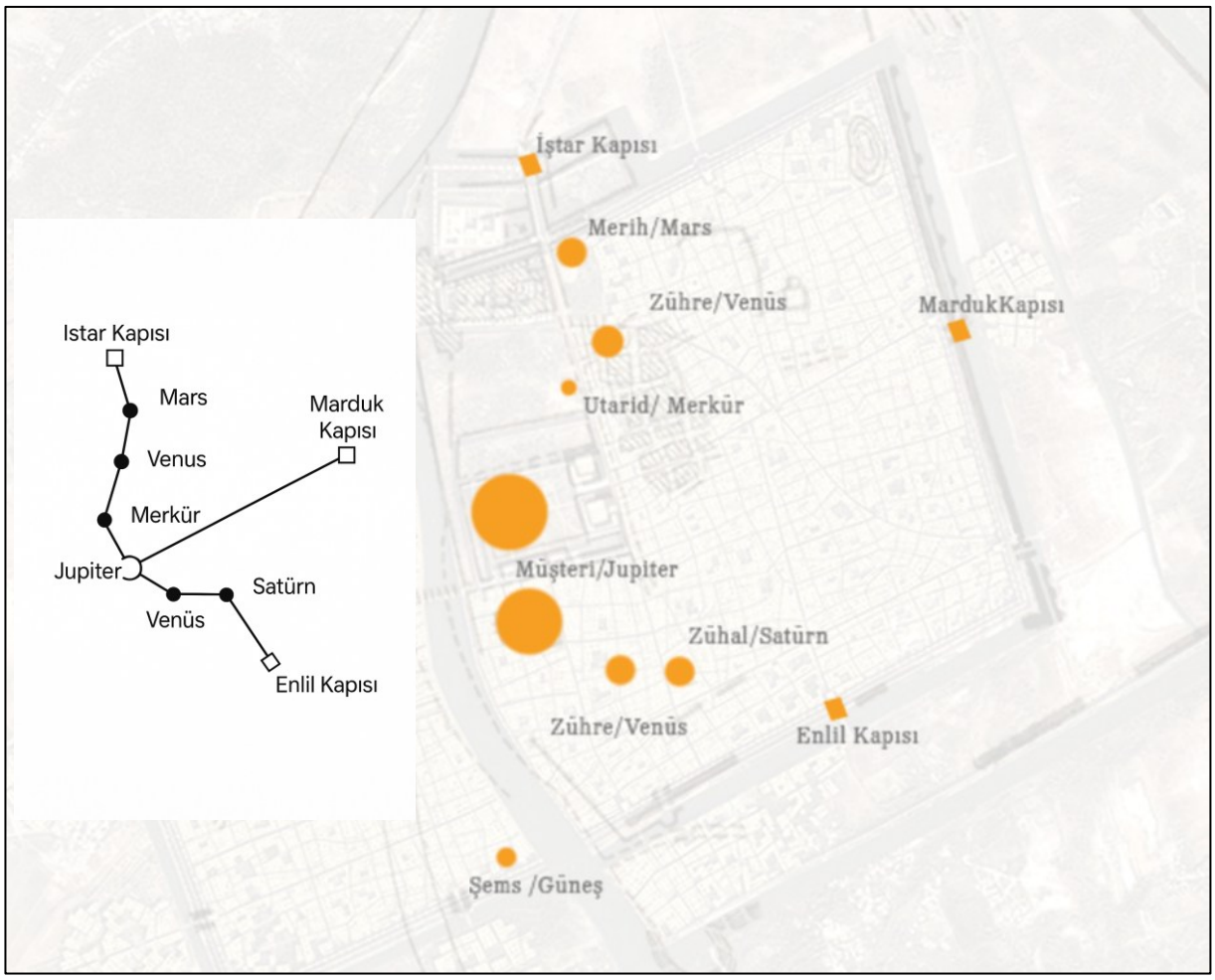
Büyük tapınağın hemen altında içerisinde altından yapılmış bir heykelin bulunduğu ve dış kısmında kurban kesimlerinin gerçekleştirildiği altın bir sunağa sahip ikinci bir tapınak yer

almaktaydı (Herodotos, s. 98). Herodot'a göre, tarımı daha verimli hale getirmek ve taşkın riskini azaltmak amacıyla Fırat Nehri'nden çok sayıda kanal açılarak suyun akışı yeniden yönlendirilmiştir (Unesco, s. 100). Nehrin şehir merkezinden geçen bu kanallardan birinin üzerine ise, demir ve kurşun kullanılarak sabitlenmiş taş bir köprü inşa edilmiştir (Herodotos, s. 99–100).

Herodot'un aktardığı bu yapıların inşa edenleri ve tarihleri hakkında bazı belirsizlikler ve yanlışlıklar bulunmakla birlikte, söz konusu anlatım özellikle mimari tasvir açısından değer taşımaktadır. Bu bağlamda Herodot'un verdiği yapı boyutları ve konum bilgileri arkeolojik verilerle büyük ölçüde örtüşmektedir. Öte yandan Babil şehrinin "Yeni Şehir" olarak adlandırılan bölgesi ve bu bölgeye yapılan mimari eklemelerin kesin tarihleri hakkında yeterli arkeolojik veri bulunmamaktadır. Babil şehri, hendeklerle çevrili şehir surları, nehirle bölünen kent dokusu ve sarayın bir iç kale gibi konumlandırılması nedeniyle dönemdaşı olan Ninova şehrine oldukça benzemektedir. Her ne kadar Ninova'da saray surları içerisinde bir tapınağın bulunması Babil'den farklılık arz etse de her iki şehrin saraylarının hemen yanında İştar Tapınağı'nın bulunması dikkat çekicidir.

Merkür, Venüs, Mars, Jüpiter ve Satürn gibi gezegenlerle birlikte yıldızlar ve burç sistemine dair temel gözlemlerin ilk kez Babil bilginleri tarafından geliştirildiği rivayet edilmektedir (Sait Paşa, 1886/2022, s. 204–205). Bu gök cisimleri, yalnızca astronomik ilgiler değil, aynı zamanda dini inançların da temelini oluşturmuştur. Babil halkı, Güneş ve Ay'la birlikte gezegenleri kutsal varlıklar olarak görmüş, her bir gök cismini belirli tanrılarla ilişkilendirerek bu tanrılara adanmış putlara ve tapınaklara ibadet etmiştir. Bu bağlamda; Tanrı Marduk Jüpiter'le (Merduh), İştar Venüs'le (Estar/Zühre), Tanrı Nabu Merkür'le (Nebu/Utarid), Ninurta Satürn'le (Ninib/Zühal) ve Ninmah/Nergal Mars (Nezgal/Merih) ile özdeşleştirilmiş, tapınaklar da bu ilişkilere göre simgesel bir düzende inşa edilmiştir (Eliade, 2020, s. 21).

Eliade'ye (2020) göre tapınaklar, nehirler ve şehirler, gökyüzündeki yıldızların yeryüzündeki izdüşümüne göre konumlandırılmış olabilir. Örneğin; Sippar şehri Yengeç Takımyıldızı, Nippur Büyük Ayı takımyıldızı ve Ninova yıldızların gökkubede bıraktığı izlere göre konumlandırılmıştır. Ancak bu görüşü destekleyecek somut bir plan ya da görsel belgenin bulunmaması, söz konusu teorinin kesinliğini sınırlandırmaktadır. Nitekim Babil'de şimdiye kadar herhangi bir yıldız haritası ya da göksel yerleşimi gösteren stelin keşfedilmemiş olması, şehrin yıldızların konumuna göre tasarlandığı yönündeki iddianın kanıtlanmasını güçleştirmektedir.



Şekil 2. *Babil'deki tapınaklar, yaklaşık boyutları ve konumları (Acd arşivi, 2025).*

Tapınakların ilişkisel konumlarını analiz edebilmek amacıyla oluşturulan diyagramda, yapılar boyutlarına oranla görselleştirilmiştir. Bu görselleştirme neticesinde bazı tapınakların göksel cisimlerle ilişkili olarak kurgulandığı gözlemlenmektedir. Örneğin Jüpiter'in gökyüzündeki en büyük ve parlak cisimlerden biri olması ile ona adanan tapınağın diğerlerine kıyasla daha büyük; Merkür'ün ise daha sönük ve küçük olmasıyla temsil edilen tapınağın boyutunun da buna uygun şekilde daha küçük olduğu dikkate değerdir. Yeni Şehir bölgesinde konumlanan Belit Nina ve Adad tapınaklarının herhangi bir göksel cisimle doğrudan bağlantısının bulunmaması; kuzeyden başlayıp güneyde sonlanan ve bir aks üzerinde yerleştirilen eski şehirdeki bu mimari dizilimin bilinçli ve planlı bir kurgu dâhilinde oluşturulmuş olabileceğini düşündürmektedir. Özellikle Güneş'e adandığı bilinen tapınağın bu aksın merkezinde yer almaması ve boyutça daha küçük olması, dönemin kozmolojik algısında Güneş'in konumunun farklı şekilde değerlendirilmiş olabileceği sorusunu gündeme getirmektedir. Ancak tapınakların hangi dönemlerde inşa edildiği ve eş zamanlı olarak var olup olmadıklarına dair verilerin kısıtlı olması, bu kuramsal değerlendirmelerin kesinlik kazanmasını engellemektedir. Kesin olan şudur ki kuzeyden güneye yönelen bu mimari aks tören yolu işlevi gören bir kentsel organizasyonun parçası olarak düşünülmüş ve şehir merkezinde sıralı biçimde yer alan anıtsal yapılarla birlikte bir "merkez aks" olarak tasarlanmıştır. Bu düzenlemenin, dönemin yönetim gücünü ve ihtişamını mekânsal düzlemde

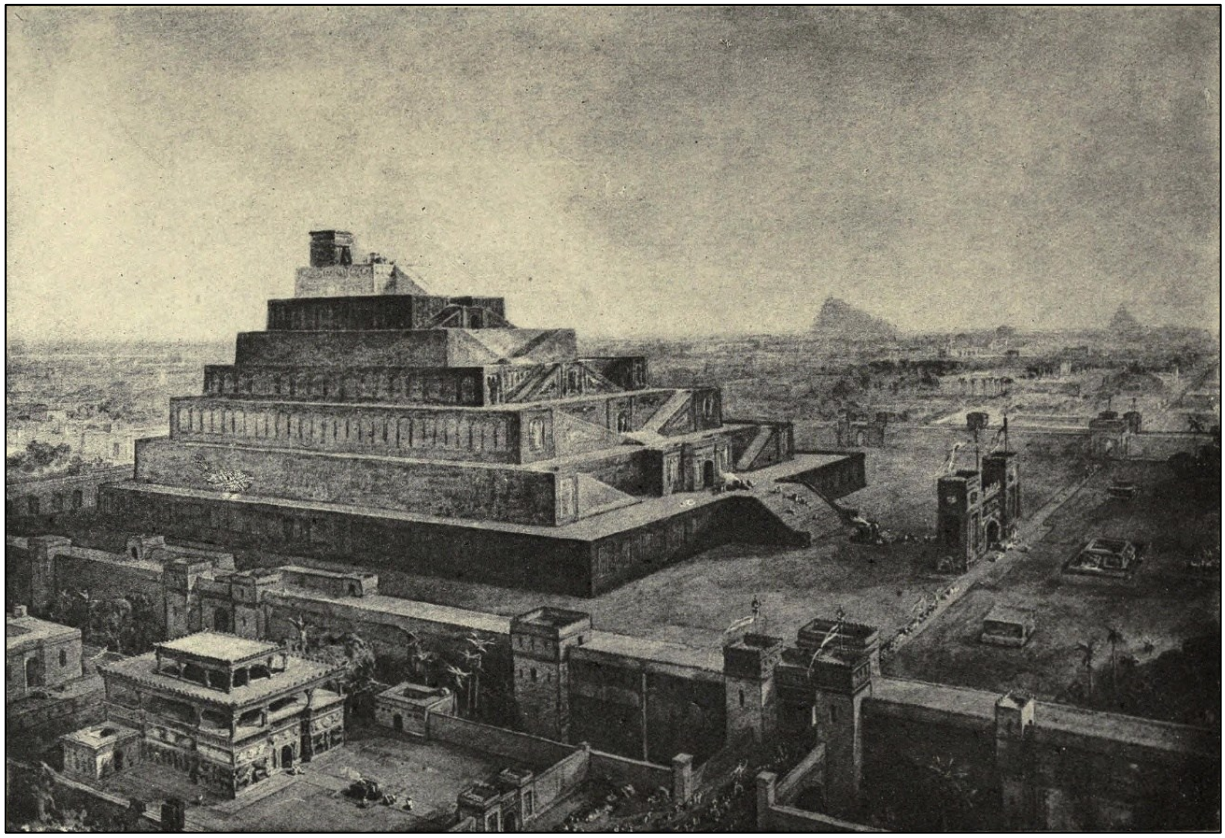
yansıtmayı amaçladığı söylenebilir. Benzer bir planlama Ninova şehrinde de gözlemlenmekte; burada da kuzey-güney yönlü doğrusal bir hükümdar yolu ve bu yolun ulaştığı tapınak-yönetim kompleksi dikkat çekmektedir.

Babil şehri, Babilliler öncesinde Marduk'a adanmış Esagila Tapınağı'na ev sahipliği yapmıştır. Esagila ismiyle ilk yazılı kayıtlara geçtiği tarih MÖ 1844–1831 olarak belirtilmekle birlikte tapınağın ilk inşasının MÖ 2500'lere uzandığı düşünülmektedir (UNESCO, 2018, s.62–63). Tapınak, çevresi kendine ait bir duvarla çevrili olup rahiplerin önderliğinde halkın da sınırlı biçimde katıldığı törenlere sahne olmuştur. Şehrin kuzeyinde yer alan İştar Tapınağı'nın ilk yapım tarihi net olmamakla birlikte, MÖ 1830'larda yeniden inşa edildiği tahmin edilmektedir. İştar'ın Sümerlerce kutsal kabul edilmesi, bu yapının da Sümer döneminden kalma bir kutsal alan olduğunu düşündürmektedir. Bu tapınakta da halkın törenlere sınırlı katılım gösterdiği anlaşılmaktadır (UNESCO, 2018). Yapım tarihi kesin olarak belirlenemeyen Etemenanki Tapınağı'nın ise bu iki yapıdan sonra, muhtemelen Hammurabi döneminde (MÖ 1792–1750) inşa edildiği tahmin edilmektedir (Livius, 2020). "Babil Kulesi" olarak da bilinen bu zigguratın tepesinde Tanrı Marduk'a adanmış bir tapınak bulunmaktadır.

Etemenanki Tapınağı, Sümer ve Mezopotamya medeniyetlerinde yaygın olarak görülen şekilde surlarla çevrili bir yapıya sahipti. Döneme ait tabletlerde, bazı dini törenlerin halka açık biçimde gerçekleştirildiği ve bu törenler sırasında Tanrı Marduk'un heykelinin huzurunda Enuma Eliş destanının yüksek sesle okunduğu bildirilmektedir (Adalı & Görgü, s. XI). Ancak tapınağın iç bölümlerine ve özellikle basamaklı yapının zirvesinde yer alan kutsal alana yalnızca rahiplerin girebildiği aktarılmaktadır (Jursa, s. 93). Tapınak yapısının Sümer zigguratlarında olduğu gibi basamaklı bir formda inşa edildiği ve en üst noktasında yalnızca seçilmiş kişilerin erişimine açık kutsal bir bölüm bulunduğu dönem metinlerinde açıkça yer almaktadır (bkz. *Enuma Eliş*, 1. tablet). Ayrıca bu üst bölümün Keldani rahipler tarafından göksel gözlemler yapmak amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir (Livius, 2020, Url).

Babil, tarihsel süreç boyunca birçok doğal afet ve askerî yıkıma maruz kalmış; bu durum yalnızca şehrin fiziki yapısını değil, aynı zamanda kuruluş mitleri ve mitolojik anlatıları da etkilemiştir. MÖ 1600'lü yıllarda şehir, Hititler tarafından yıkılmış ve bu saldırı sırasında Tanrı Marduk'un heykeli tapınaktan çıkarılarak götürülmüştür (Jursa, 2017, s. 30). Asur kaynaklarında bu tahribatla alakalı olarak, "Babil'in surlarını yıktı, halkını öldürdü ve Esangila'nın hazinelerini ganimet olarak götürdü" ifadeleri bulunmaktadır (Jursa, s. 33). Bu yıkımdan sonra Babil yaklaşık dört asır Kassit hükümdarlığında yönetilmiştir. Şehir MÖ 1250'lerde ikinci kez büyük bir yıkıma uğramış ancak I. Nebukadnezar'ın (MÖ 1125–1104) tahta geçmesiyle birlikte Marduk heykeli geri getirilmiş ve Babil yeniden inşa edilmiştir.[1] Bu iki büyük yıkımın ardından yazıya geçirilmiş olan *Enuma Eliş*'in, şehir merkezli mitolojik anlatımıyla söz konusu dönemle örtüşmesi, araştırmacılar tarafından anlamlı bir bağlam olarak değerlendirilmektedir (Jursa, s. 35; UNESCO, 2018, s. 65).

[1] I. Nebukadnezar döneminde artan şehirleşme ve üretim faaliyetleri nedeniyle, günümüzde Hammurabi ve I. Nebukadnezar dönemlerine ait yapı katmanlarının yeterince belgelenememesi arkeolojik açıdan önemli bir boşluk oluşturmaktadır (Adalı & Görgü, 2016, s. X).



Şekil 3. *Etemenanki'nin rekonstrüksiyon çizimi (Wikipedia, 2016).*

Enuma Eliş'te Babil'in kuruluşu, zaferin ardından gelen kutsal bir düzen inşası bağlamında ele alınmaktadır. Efsanede tanrıların Marduk'u ebedî baş hükümdar olarak ilan etmeleriyle birlikte Babil'in tanrıların eliyle kurulduğu ve bu kutsal şehirdeki en büyük tapınağın Marduk'un dünya merkezindeki ilahi mevcudiyetini temsil ettiği aktarılmaktadır. Efsanede dikkat çeken bir diğer husus, tapınakların genellikle zafer sonrasında inşa edildiği yönündeki tematik vurgudur. Bu durum *Enuma Eliş*'in birinci tabletinde:

"Ea düşmanları karşısında zafere ulaşmıştı. Sonra kutsal odanın verdiği huzurla dinlendi, [evinin] adını Apsû koydu ve kutsal yerlerini yaptı, [Apsû'nun] içinde kendine bir giparu-evi yaptı" (Tablet I, satır 74–77)

ifadeleriyle açıkça görülmektedir. Benzer şekilde, beşinci tablette yer alan:

"Esarra'nın karşısında sizin için inşa ettiğim, zeminini sağlam yaptığım Asratu'nun altında, bir bina yapayım, zenginliğimin işareti olsun! İçine tapınağın temelini atayım, özel odamı inşa edeceğim, krallığımı kuracağım" (Tablet V, satır 120–124)

şeklindeki anlatım kutsal mekânların öncelikle tesis edilmesinin ardından yönetimsel yapıların inşa edilmesine işaret etmektedir. Bu yapı, yalnızca mitolojik anlatıya özgü değil, aynı zamanda sonraki dönem şehir inşa pratiklerine model oluşturan bir kurgunun ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Çalışmalar Mezopotamya efsanelerinde anlatılan olayların hükümdarların hayattayken gerçekleştirdikleri icraatların tanrılara atfedilerek mitolojik biçimde yeniden kurgulanması olarak değerlendirmektedir. Bu duruma çarpıcı bir örnek Tanrı Marduk'un Babil'in kuruluşunu

gerçekleştirmesi, düzeni sağlaması ve diğer tanrıların üzerinde en yüce konuma yükselmesinin anlatıldığı *Enuma Eliş* mitinde açıkça görülmektedir (Dalley, 2000, s.49–50). Hükümdarların yönetim yetkisini doğrudan tanrılardan aldığına dair anlayış, döneme ait hem yazılı metinlerde hem de görsel anlatımlarda sıklıkla karşımıza çıkar. Örneğin Hammurabi yasalarının yer aldığı stellerde, güneş tanrısı Şamaş (ya da Utu) karşısında dua eden kral figürü aracılığıyla yönetim yetkisinin sembolü olan yüzük ve asanın tanrı tarafından krala tevdi edildiği tasvir edilmiştir. Söz konusu tasvirin altında yer alan yasalar ise tanrısal iradeyle yetkilendirilmiş hükümdarın koyduğu hükümlerin kutsallığını ve bağlayıcılığını vurgulamaktadır

SONUÇ

Şehrin kuzeyindeki anıtsal İştar Kapısı'ndan girildiğinde güneye doğru uzanan doğrusal bir tören aksı boyunca büyük saray, çeşitli tapınaklar ve merkezde Etemenanki Tapınağı konumlandırılmıştır (Şekil 3). Şehrin merkezinde uzanan bu doğrusal aksın anıtsal yapılarla çevrelenmiş olması aksın; dönemin yönetim gücünü, kutsallığını ve ihtişamını mekânsal olarak yansıtacak biçimde tasarlandığını ortaya koymaktadır. Benzer bir planlama anlayışı Ninova'da da gözlemlenmektedir; şehirde kuzey-güney yönlü bir hükümdar yolu boyunca konumlanan yapılar, yolun sonunda ulaşılan yönetim ve tapınak kompleksiyle birlikte Babil'deki düzene paralellik göstermektedir. Sümerce "gök ve yerin temeli" anlamına gelen "Etemenanki" ismi bu yapının yalnızca fiziksel değil aynı zamanda kozmolojik olarak da şehrin merkezi kabul edildiğini ve Babil'in axis mundisi olarak kurgulandığını göstermektedir.

Babil şehrinin Babillilerden önce Marduk'a adanmış olan ve MÖ 2500'lerde "Marduk Tapınağı" olarak bilinen Esagila Tapınağı ile birlikte Sümer dönemine ait bir geçmişe sahip olması her şehrin kendine özgü bir tanrıya adanması geleneğinin Babil'de de sürdüğünü göstermektedir. Marduk'un Babil henüz Sümerlerin egemenliğindeyken bu şehrin tanrısı olarak kabul edilmesi ve Babil isminin "Tanrı(lar)ın Kapısı" anlamına gelmesi kentin kutsallığını yalnızca Babillere değil daha eski uygarlıklara da bağlamaktadır. Bu adlandırmanın Sümerce ve Akadca öncesine ait Fırat havzasında daha eski bir dile dayandığı görüşü, Babil'in tarihini bilinmeyen dönemlere götürmektedir. Burada yer alan Sümer sarayı ve Marduk'a adanmış Esagila Tapınağı ise bu kültürel ve inançsal sürekliliğin fiziksel kanıtı olarak değerlendirilebilir.

Babil toplumunda şehir yaşamı idealize edilmiş buna karşılık yerleşik olmayan topluluklar MÖ 2000'lere tarihlenen bir metinde "çadırlarda yaşayan, rüzgâr ve yağmura maruz kalan, kurban ayinleri yapmayan, çiğ et yiyen ve öldüklerinde düzgün bir şekilde gömülmeyen" kimseler olarak tanımlanmıştır (Jursa, s. 61). Bu karşıtlık şehir yaşamının yalnızca fiziksel bir düzende değil aynı zamanda kültürel ve dini bir üstünlük anlayışıyla da kurgulandığını ortaya koymaktadır. Özellikle mitolojik anlatılarla birlikte şehrin yeniden inşası, yalnızca fiziksel bir yenilenme değil aynı zamanda yeniden doğuşun, kutsal gücün yeniden tesis edilmesinin ve toplumsal düzenin güçlendirilmesinin bir sembolü olarak değerlendirilmiştir. Bu yeniden doğuş anlatılarının yazıya geçirilerek kuşaktan kuşağa aktarılması şehrin merkeziliği ve kutsal yapılarının toplumsal hafızada ne denli önemli bir yer tuttuğunu açıkça göstermektedir.

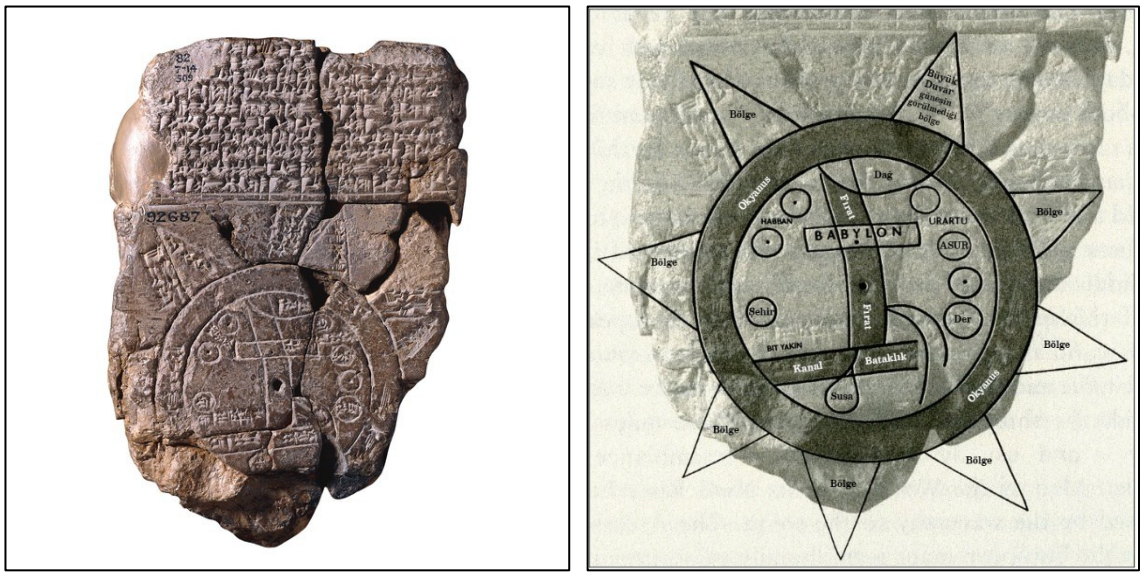


Şekil 4. *İştar Kapısı, tören yolu ve şehre kuzeyden güneye bakış, rekonstrüksiyon çizimi, II. Nebukadnezzar dönemi MÖ 575'ler (Artefacts Berlin & Vorderasiatisches Museum).*

MÖ 7 yüzyıla tarihlenen Babil haritası yalnızca coğrafi yerleşim açısından bir yönlendirme sunmakla kalmayıp dönemin mitolojik anlayışını ve Babillilerin dış dünya tasavvurunu da yansıtmaktadır. Daire formunda çizilmiş şehirlerin merkezine Babil şehri yerleştirilmiş; böylece şehrin sembolik ve fiziksel merkeziyetine vurgu yapılmıştır. Bilinen dünya muhtemelen denizi temsil eden ve Nar-Marratum olarak adlandırılan acı nehirle çevrelenmiştir. Bu nehrin ötesi ise güneşin ulaşmadığı yalnızca kahramanların erişebildiği, canavarların yaşadığı gizemli bölgeler olarak betimlenmiştir (Eliade, 2020, s. 21). Fırat Nehri üzerinde konumlanan Babil bu anlatı içerisinde merkezde yer alarak hem fiziksel hem de kutsal bir çekim noktası hâline gelmiştir. Babil'in haritada diğer şehirlerden farklı biçimde ve merkezî olarak tasvir edilmesi hem dönemsel önemini hem de kutsal merkez sembolizmini yansıtmaktadır. Bu bağlamda söz konusu harita insanların yaşadıkları şehri kutsal ve merkezî bir konuma yerleştirme eğilimlerini yansıtan "mappa mundi" türünün bilinen ilk örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Bilinmezliğin ortasında güvenli olarak kurgulanan ve kutsiyet atfedilen şehirlerin odak noktasında tapınak yer alır. Bu mekan yalnızca fiziksel olarak kentin merkezinde konumlanmakla kalmaz aynı zamanda yer ile gök arasında bir bağlantı noktası olarak işlev görür. Bu yaklaşım merkez şehirlerin birer axis mundi noktası olarak konumlandığını göstermektedir. Tapınak yaşanılan dünya ile ilahi ya da öte dünyalar arasındaki geçişi sağlayan bir eksen olarak tasavvur edilmiştir. Bu bağlamda, Etemenanki adının Sümerce'de "gök ve yerin temeli" anlamına gelmesi söz konusu yapının yalnızca Babil'in fiziksel değil aynı zamanda kutsal ve kozmolojik merkezlerinden biri olarak tasarlandığını ve şehrin axis mundisi olduğunu ortaya koymaktadır. Bu kutsal merkezin düzenleyicisi ve koruyucusu rolünü üstlenen hükümdar ise yalnızca siyasi bir otorite değil Tanrı ile insanlar arasında aracılık eden meşru bir

yönetici olarak konumlandırılmıştır. Bu aracılık vasfı yönetim yetkisinin ilahi bir kaynaktan geldiğine dair anlayışı pekiştirerek hükümdarın iktidarını kutsallaştırmıştır.



Şekil 5. *Kil tablette Babil haritası MÖ 7-6.yy., Britanya Müzesi (British Museum, 2012) ve Babil haritası rekonstrüksiyonu, (BWM, 2023)'den alınarak düzenlenmiştir (Acd arşivi, 2023).*

KAYNAKÇA

Adams, R. M. (1981). *Heartland of Cities: Surveys of Ancient Settlement and Land Use on the Central Floodplain of the Euphrates*. Univ of Chicago Pr.

Artefacts Berlin, & Vorderasiatisches Museum. (t.y.). Digital reconstruction of the Ishtar Gate and the Processional Way in ancient Babylon [Dijital Görsel]. Artefacts Berlin.

Averbeck, R. (t.y.). *The Cylinders of Gudea*. Geliş tarihi 15 Ocak 2024, gönderen https://www.academia.edu/14523225/The_Cylinders_of_Gudea

Axis Mundi | Encyclopedia.com. (t.y.). Geliş tarihi 27 Mayıs 2025, gönderen https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/axis-mundi

Axis (n.). (t.y.). İçinde *Online Etymology Dictionary*. Geliş tarihi 15 Ocak 2022, gönderen https://www.etymonline.com/word/axis#etymonline_v_19029

Babil yaratılış destanı: -Enuma eliş-. (2016). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Babylonian World Map BMW (2023). BC 600-500. https://www.myoldmaps.com/maps-from-antiquity-6200-bc/title-babylonian-world-map/103-babylonian-world-map.pdf

Bang, P. F., & Scheidel, W. (2013). *The Oxford handbook of the state in the ancient Near East and Mediterranean*. Oxford University Press.

Barney, S. A., Lewis, W. J., Beach, J. A., & Berghof, O. (2009). *The Etymologies of Isidore of Seville*. 489.

Bazin, L. (1976). "Cosmologie et géographie mythique chez les peuples turcs anciens", *Journal Asiatique.*

Bietak, M. (2010). *From where came the Hyksos and where did they go?. In The Second Intermediate Period* (ed. M. Marée), Leuven.

Bottéro, J. (2001). *Religion in ancient Mesopotamia* (T. L. Fagan, Trans.). University of Chicago Press.

Bottero, J., & Suda, O. (2013). *Gılgamış Destanı, Ölmek İstemeyen Büyük İnsan*. 299.

British Museum (2012). Babylonian Map of the World, Worldhistory. https://www.worldhistory.org/image/526/babylonian-map-of-the-world/

Burckhardt, T. (2003). *The Essential Titus Burckhardt: Reflections on Sacred Art, Faiths and Civilizations*.

Cambridge (2016). Static Cambridge Ninova map. https://static.cambridge.org/binary/version/id/urn:cambridge.org:id:binary:21890:20160514032826855040:19008fig23_4.png?pub-status=live

Centre, U. W. H. (t.y.). Babylon. *UNESCO World Heritage Centre*. Geliş tarihi 11 Şubat 2023, gönderen https://whc.unesco.org/en/list/278/

Eliade, M. (1959). *The sacred and the profane: The nature of religion* (W. R. Trask, Trans.). Harcourt, Brace & World.

Eliade, M. (1987). *The myth of the eternal return: Cosmos and history*. Princeton University Press.

Eliade, M. (1991). *Images and Symbols* (P. Mairet, Çev.; Reprint edition). Princeton University Press.

Eliade, M., & Özcan, M. E. (2020). *Babil Simyası ve Kozmolojisi*.

Eliade, M., & Soydemir, C. (2017). *Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar*.

Herodotos. (430M.S.). *Herodotos Tarih*—Hasan Ali Yücel Klasikleri (15. bs).

Jursa, M. (2017). *Babilliler*. Alfa Yayınları.

Kadim Medeniyetler. (t.y.). [Video kaydı].

Karakaş, M. (2014). Mircea Eliade'de kutsal mekân ve modernleşme. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 55(1), 113–128. https://doi.org/10.1501/Ilhfak_0000001284

Kuhrt, A., & Şendil, D. (2009). *Eski Çağ'da Yakındoğu Cilt I-II* Leeming, D. A. (2005). *The Oxford companion to world mythology*. Oxford University Press.

Leick, G. (2001*). Mesopotamia: The Invention of the City*. Penguin Books.

Lundquist, J. M. (1983). *What is a Temple?: A Preliminary Typology*. Eisenbrauns. https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?filename=6&article=1075&context=mi&type=additional

Mann, M. (2013). *İktidarın Tarihi Cilt—I / Başlangıcından 1760'a Kadar Toplumsal İktidarın Kaynakları* (Kolektif, Çev.). Phoenix Yayınevi.

Mumford, L. (2007). *Tarih Boyunca Kent—Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği*. Ayrıntı Yayınları.

Pollock, S. (2017). *Antik Mezopotamya—Var Olmamış Cennet* (B. Esen, Çev.). Sümer Yayıncılık.

Ponting, C. (2011). *Dünya Tarihi* (E. Özbilen, Çev.). Alfa Yayınları.

Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi* (Kolektif, Çev.). İmge Kitabevi Yayınları.

Said Paşa, M. (1886, 2022). *Dünya Tarihi: Mir'atü'l-İber* (Diyarbekirli Mehmed Said Paşa)

Tarhan, D. E. (2022). KEPLER'İN "HARMONICES MUNDI" TASARISININ FELSEFÎ TEMELLERİ. 32.

Wikipedia (t.y.). The Walls of Babylon and the Temple of Bel (Or Babel), by 19th century illustrator William Simpson – influenced by early archaeological investigations.https://en.wikipedia.org/wiki/Babylon#/media/File:The_walls_of_Babylon_and_the_temple_of_Bel.png

Winter, I. J. (2009). On Art in the Ancient Near East, 2 vols. *Culture and History of the Ancient Near East*, 34.

İtalya'da Geç Rönesans Saray Bahçe Düzenleme İlkelerinin İncelenmesi Kapsamında Pitti Sarayı ve Boboli Bahçeleri

Ali Can Yüksek*

[1] *Università degli Studi di Firenze, 0009-0003-1823-9909*

* *acn.yuksek@gmail.com*

GİRİŞ

Bilim, sanat ve mimarlık alanlarında hızlı ve kökten bir değişimin yaşandığı Rönesans dönemi, insanın doğa ve evren ile olan ilişkisini yeniden tanımladığı bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde ortaya çıkan tasarım fikirleri, antik eserlerden esinlenilerek ve bilimsel gelişmelerin ışığında deneysel ama yenilikçi bir yönde ilerlemiştir. Bu dönemin önde gelen yazarlarından Leon Battista Alberti, Rönesansın yüzyılları etkileyen tasarım anlayışının temellerini atmış ve sonraki dönemlerde, teknolojik ve politik gelişmelerin ışığında bu anlayış birçok farklı katmanın eklenmesiyle ilerletilmiştir.

Doğa bu dönemde hem bir esin kaynağı hem de kontrol edilmek istenilen bir unsur olmuş ve bahçe sanatı bu ikilemin en belirgin örneği olarak ortaya çıkmıştır. Orta çağlarda, villa ya da sarayın bir odası gibi görülen bahçeler, erken Rönesans döneminde önce bu yapıların daha geniş bir uzantısı olarak düşünülmüş, daha sonra geç Rönesans dönemine doğru kendi ayrı birimlerini içeren, doğal çevre ile çok yönlü ilişkiler kuran, sembolik ve politik imgelerin yansıtıldığı, kapsamlı bir alan olarak ortaya çıkmıştır. Geometrik formlar, botanik çeşitlilik, çeşmeler ve heykellerle zenginleştirilen bu alanlar, hem tasarımcının dünya görüşünü hem de ziyaretçinin deneyimlerini yansıtan estetik birer sahneye dönüşmüştür. Floransa ve çevresindeki Toskana bölgesi, bu yeni anlayışın uygulandığı önemli merkezlerden biri olmuş; özellikle Pitti Sarayı'nın arkasında yer alan Boboli Bahçeleri, Geç Rönesans bahçeciliğinin en seçkin örneklerinden biri olarak, Avrupa'daki birçok saray bahçesine ilham vermiştir.

Bu çalışmanın amacı, Geç Rönesans dönemi saray bahçesi tasarım ilkelerini, Floransa'daki Pitti Sarayı ve Boboli Bahçeleri üzerinden analiz etmektir. Araştırma, bu mekânların mekânsal organizasyonu, biçimsel kompozisyonu, işlevsel altyapısı ve simgesel öğelerini çok katmanlı bir çerçevede değerlendirerek, bahçelerin estetik değerlerinin ötesinde politik ve kültürel temsiliyet alanları olduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir. Boboli Bahçelerinin mekânsal evrimi, 15. yüzyıldan 18. yüzyıla uzanan tarihsel süreçte sanatsal yaklaşımlar, yapılı-doğal ilişkiler ve teknolojik uygulamalar bağlamında ele alınacaktır. Alberti

gibi kuramcıların teorik katkıları, bahçe tasarımının estetik olduğu kadar felsefi ve kültürel bir pratik olduğunu göstermektedir. Çalışma, Boboli Bahçeleri'ni dört temel ilke çerçevesinde ele alarak, bu bahçelerin sadece dönemsel değil, aynı zamanda Avrupa peyzaj mimarlığı tarihinde model teşkil eden bir kurguya sahip olduğunu ortaya koyacaktır.

Rönesans Dönemi Bahçe Tasarım İlkeleri

Rönesans dönemi, Orta çağ batı medeniyetini günümüz insanına bağlayan bir köprü niteliği taşımaktadır. Bu bağlantı felsefe, sanat ve düşünce akımlarında görüldüğü gibi mimari alanda da kendini ortaya koymuştur. Özellikle Rönesans mimarisine yön veren Leon Battista Alberti'nin "*De re aedificatoria" (1452)* eserinin yazımında, Vitruvius'un "*De Architectura"* (M.Ö. 1. yüzyıl) çalışmasını örnek alması ve fikirlerini onun üzerine inşa etmesi bu süreci vurgular niteliktedir (Vince-Prue, 1991).

Avrupa sanatına ve mimarisine öncülük eden Floransa merkezli İtalyan Rönesansı, antik klasik dünyanın ideallerini canlandırmayı ve kendi dünya görüşüyle yeniden yaratmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda Alberti'nin, kendisinden önce gelen klasik gelenekleri yeniden yorumlayarak, yazdığı kitaplar mimaride ve özellikle de bahçe mimarisinde bir dönüm noktası oldu ve erken Rönesans bahçelerinin tasarımını şekillendirdi. Rönesans'ın getirdiği önemli görüşlerden biri, bahçeyi villa'nın devamı olarak değerlendirmesidir. Floransa'daki erken Rönesans bahçeleri, genellikle evden uzanan büyük bir "bahçe odası"na benzeyen basit bir tasarıma sahipti. Fiesole'deki Villa Medici'nin teraslı bahçesi (Şekil 1), bu akımın bir ürünü olarak ortaya çıkmış ve orta çağ kapalı bahçelerinden bir kopmayı temsil ediyordu (Vince-Prue, 1991).

Rönesans dünya görüşü, Tanrının en üstte, insanların merkezde ve doğanın en altta olduğu, birbiriyle bağlantılı bir sistem çerçevesi içindeydi. Görünür dünya, ilahi kozmosun bir yansıması olarak kabul ediliyordu ve doğayı anlamak, Tanrı'yı anlamanın bir yolu olarak görülüyordu. Bu doğa ile kurulan ilişki, Rönesans bahçelerinde bitkilendirme, tasarım, heykel ve toprak işleri, hidrolik sistemler ile su gücüyle çalışan mekanizmalar gibi teknolojiler aracılığıyla ifade edildi. Bazı doğal güçler insan yararına kontrol edilebilirken, bazıları ise kontrol edilemezdi. Bu düşüncenin ifade edildiği önemli örneklerden biri olan Francesco Colonna'nın Hypnerotomachia Poliphili (1499) adlı eserinde kurgulanan bahçe, yuvarlak bir ada biçimindeki tasarımı, coğrafi olarak düzenlenmiş bitki koleksiyonuyla birleştirilerek, idealize edilen Rönesans bahçesini tasvir eder. (Lazzaro ve Lieberman, 1990; Szafrałska, 2006).



Şekil 1. *La Villa Medicea, Fiesole, 15. yy. ("Villa Medici in Fiesole", t.y.).*

Antik çağlarda olduğu gibi Rönesans'ta da insan kültürü ve doğal dünya sanat ve doğa aracılığıyla birbirine bağlanmıştı. Bu ilişki özellikle doğal malzemelerin (arazi, bitkiler, su ve taşlar) sanat tarafından seçildiği, şekillendirildiği ve düzenlendiği bahçelerde belirgindi. Antik çağlarda Cicero gibi birçok farklı düşünürün çalışmalarında ortaya çıkan "İkinci Doğa" kavramı insanın doğal çevreyi şekillendirmesini ifade etmek için kullanılmıştır. Bu kavramın üstüne, Jacopo Bonfadio (1541) ve Bartolomeo Taegio (1559), bahçeleri "Üçüncü Doğa" olarak tanımlayarak sanat ve doğanın birleşimini vurgulamıştır (Lazzaro ve Lieberman, 1990).

İtalya'daki Rönesans bahçe tasarım sanatı, tasarım ilkelerini, muhtemelen diğer kardeş sanatlardan çok daha açık ve net bir biçimde ifade edebilmektedir. İtalyan bahçesi, fikrin vücut bulmuş halidir. Her bir parçası ziyaretçinin algılarını derinleştirmeye ve onu mekâna bağlamaya yöneliktir. Bahçe, en başta medeniyetin ifadesidir ve içinde insanın duygularıyla beraber evrenle ilişkisinde kendisini gördüğü yeri ifade eder. Bu bahçelerin güzelliği; dik-başlı, mantıksal ve bilimsel insan zihninin, doğanın asi düzeni içinde, kendi yaşam amacını aramasından kaynaklanır (Jellicoe, 1953).

Bahçe tasarım ilkelerinin geç Rönesans döneminde nasıl şekillendiğini anlamak için, Uluslararası Peyzaj Mimarlığı Federasyonu (IFLA) kurucu başkanı Geoffrey Alan Jellicoe'nun değerlendirmeleri oldukça yararlıdır. Jellicoe'ya göre; İtalyan bahçelerindeki düşünce dünyası dört temel unsur üzerine kuruludur (Jellicoe, 1953):

- **Geometri,** insan zihni ile evren arasındaki bir bağ olarak görülür ve Antik Çağ'dan günümüze kadar uyum ve müzikle ilişkilendirilerek incelenmiştir.

- **Çevre,** *genius loci* (yerin ruhu) olarak adlandırılır ve İtalyan bahçelerinde büyük bir rol oynar; geometri, alanın doğal yapısıyla bütünleşerek ister engebeli ister düz ister ormanlık ister açık bir alan olsun mekânın özünü oluşturur.

- **İnsan figürü,** Bernard Berenson tarafından "dokunsal değerler" olarak tanımlanmış olup, heykeller, süslemeler ve korkuluklar aracılığıyla insan oranlarını yansıtarak çevreyle bağlantı kurar.

- **Hareket**, evrenin sürekli değişim içinde olması gibi, sanatta da temel bir unsurdur; tekrarlanan geometrik formlarda olduğu gibi matematiksel bir düzende veya doğanın akışkanlığıyla hissedilir.

Jellicoe'nun ortaya koyduğu bu dört temel unsurdan yola çıkarak ve öncesinde incelediğimiz tarihi süreçleri takip ederek, geç dönem Rönesans tasarım ilkelerini 4 ana başlıkta inceleyebiliriz. Bu başlıklar, Rönesans düşüncesinin sanata ve doğaya bakış açısını yansıtarak, hem estetik hem de işlevsel açıdan dönemin peyzaj anlayışını şekillendiren temel prensipleri ortaya koymaktadır.

Birinci İlke: Oran, Uyum Ve Geometrik Düzen

Rönesans dönemindeki bilimsel gelişmeler, doğanın insan iradesine göre şekillendirilebileceği fikrini güçlendirmiş ve insanı doğa üzerinde yeni bir konuma yerleştirmiştir. Bunun sonucunda, doğanın özgürce gelişmesi yerine belirli çerçevelere oturtulması ve geometrik kurallar doğrultusunda biçimlendirilmesi sağlanmıştır. Doğanın özgür yapısı ile geometrik düzenin katı kuralları arasındaki bu zıtlık, Rönesans bahçe tasarımında öne çıkan ve sonraki yüzyıllara yön veren temel tasarım anlayışını oluşturmuştur (Nutt, 2023).

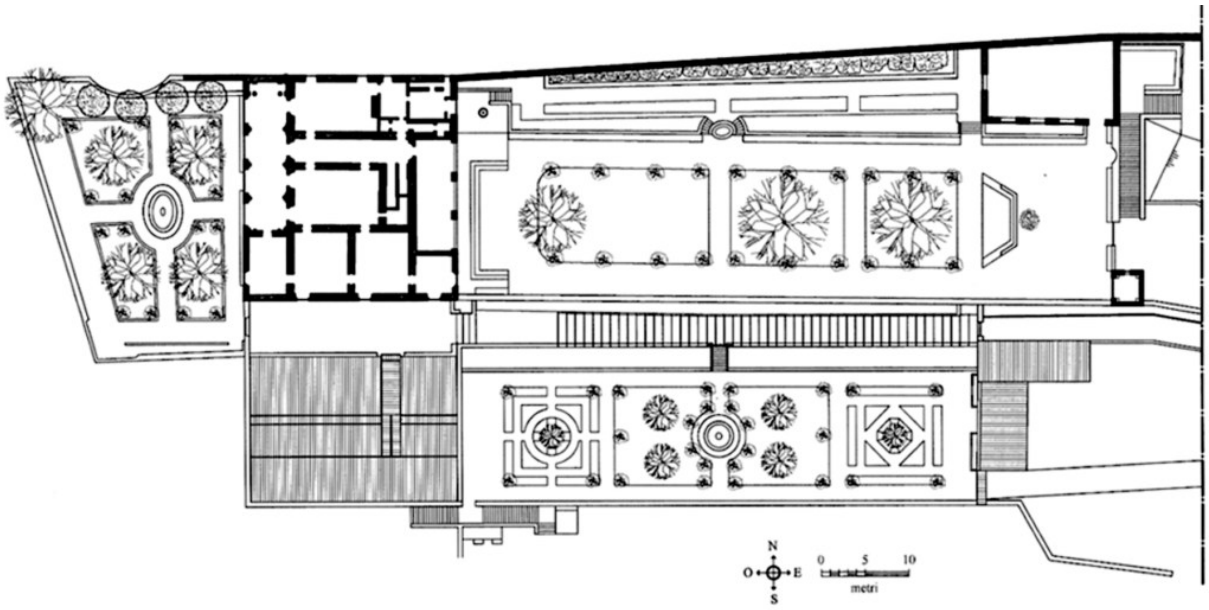
Erken Rönesans döneminin tasarım anlayışının şekillenmesinde, Leon Battista Alberti'nin 1452'de yazdığı "*De re aedificatoria*" adlı eseri etkili olmuştur. Alberti bu çalışmasında, Vitruvius ve Yaşlı Plinius gibi klasik yazarlardan etkilenmiş ve onların fikirlerini kendi yorumuyla tekrar canlandırmıştır (Vince-Prue, 1991). Alberti, tasarımın ve mimarinin birçok alanında önerilerde bulunmuş, özellikle oran-orantı, uyum-ahenk ve geometrik düzen gibi konular hakkında temel görüşlerini belirtmiştir. Alberti'ye göre, tasarımın özü, bir yapıyı oluşturan çizgilerin ve açıların hassas düzenlenmesi ve birbiriyle uyumlu şekilde bağlantılar kurulmasına dayanır. Her bir bileşenin doğru konumlandırılması, belirli bir ölçüye sahip olması ve uyum içinde olması, yapının dengeli ve orantılı bir bütün oluşturmasını sağlar (Alberti, 1986).

Bu tasarım prensipleri temelde mimari yapılar için önerilmiş olmasına rağmen, bahçe, yapının ya da villanın devamı olarak görüldüğü için aynı prensiplerin peyzaj düzenlemeleri için de kullanıldığı ortaya çıkmaktadır. Alberti'ye göre iyi tasarlanmış bir mülk, ahenkli bahçeler, görkemli ağaçlar ve gölgeli revaklar içermeli; ağaçlar ise yollarla uyumlu düz sıralar halinde dikilmelidir (Alberti, 1986). Birçok farklı alanda itinayla üzerinde durulan bu geometrik düzen ve uyum anlayışı erken rönesans döneminde inşa edilen birçok bahçede görüldüğü gibi, geç rönesans bahçelerinin düzenlenmesinde de etkisini göstermeye devam etmiştir (Şekil 2, Şekil 3, Şekil 4 ve Şekil 5).

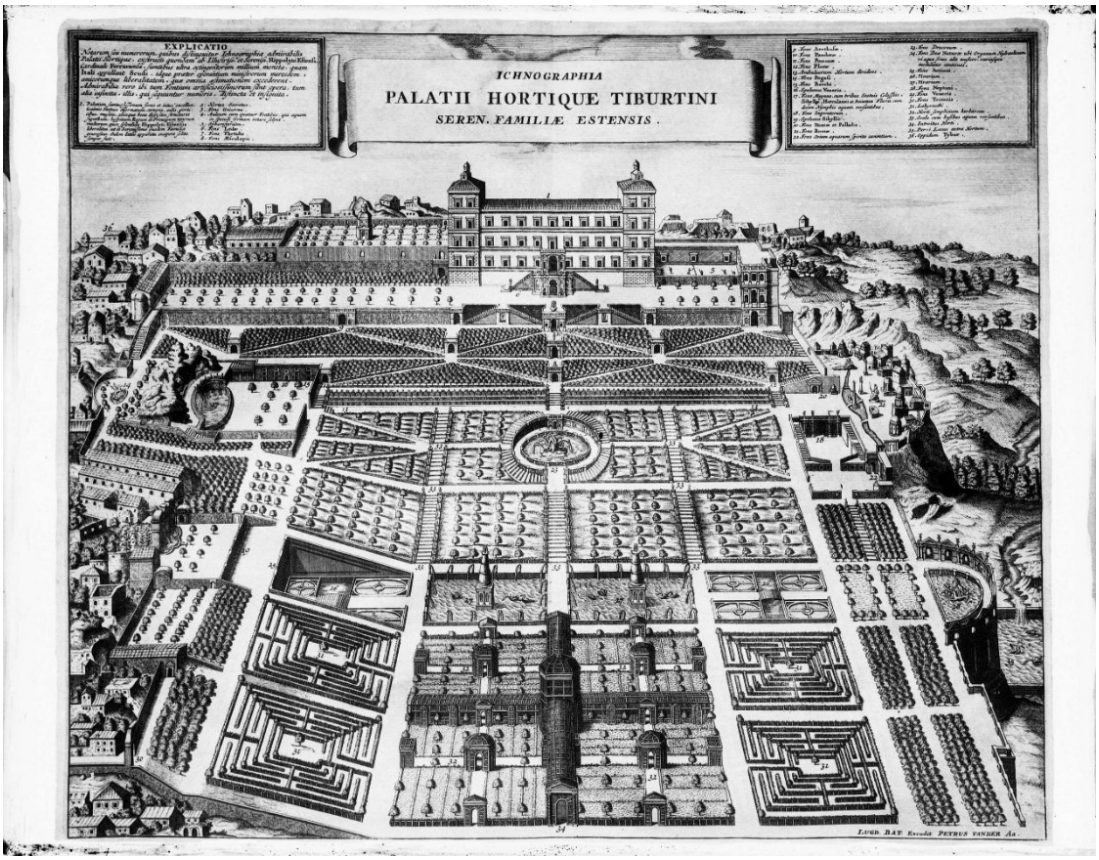
Bu tasarım anlayışından etkilenen ilk örneklerden biri olan La Villa Medicea a Fiesole, Cosimo de' Medici'nin 1451'de Floransa yakınlarında inşa ettirdiği ve Alberti'nin *De re aedificatoria* adlı eserini kaleme aldığı döneme denk düşer. Alberti'nin önerdiği gibi etkileyici bir konuma inşa edilen bu yapı, önceki savunma amaçlı villalardan farklı olarak, açık bir mimari anlayış benimser ve manzara ile bina çevresini bütünleştiren ilk Medici villalarından biridir. Klasikleşen yeni mimari anlayışın öncüsü olan bu tasarım, sonraki yüzyıllar için bir referans noktası haline gelir (Nutt, 2023).

Bu bahçeler, geometrik düzeniyle düşünce özgürlüğünü teşvik eden alanlar oluşturmuştur. İnsanlar, bu dönemde doğal çevreden hala korkuyorlardı, bu yüzden düzenli ve korunaklı bahçeler doğal ortamdan koparak, ziyaretçinin hayallere dalabileceği ve rahatça fikirlerini geliştirebileceği; Rönesans insanı için anlaşılabilir ve güvenli, öngörülemez hiçbir şeyin olmadığı, her şeyin insan kontrolünde olduğu, bir alan sağlamıştır. Ancak bahçenin sonsuzluğa uzandığı bir yanılsama da yaratılmıştır ve gözün görebildiği her şey bahçeye aittir. İnsanın doğa üzerinde sağladığı kontrol ile özgürlüğe duyduğu özlem arasındaki bu çelişki, erken Rönesans dönemi bahçelerinin temel tasarım anlayışını şekillendirmiştir (Nutt, 2023).

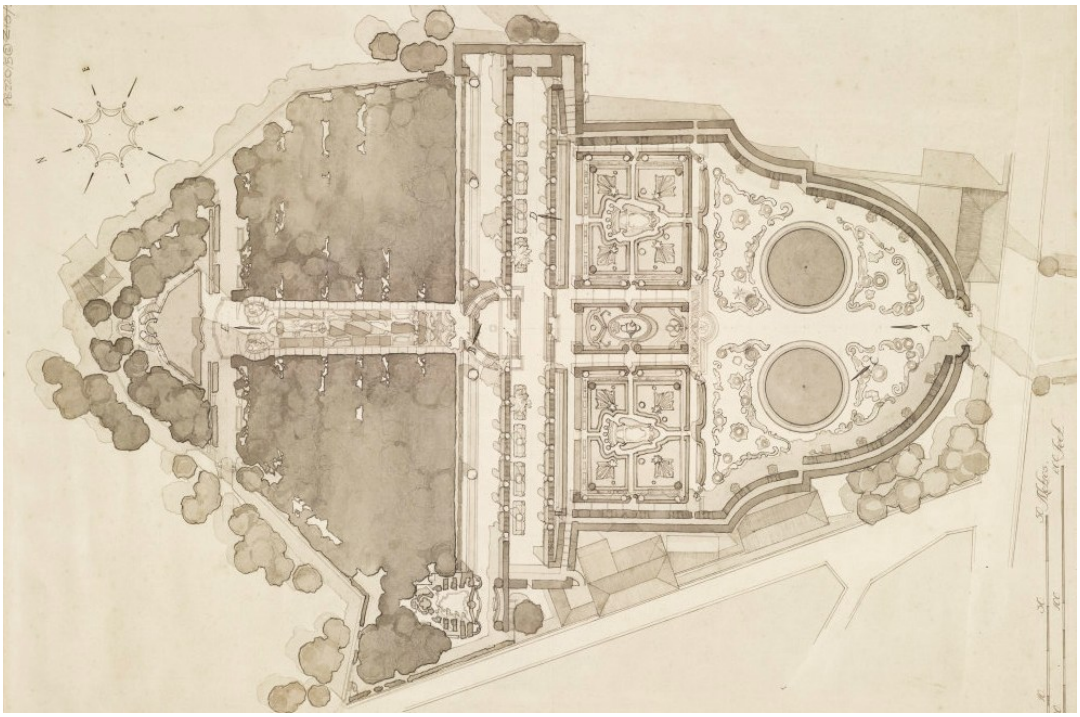
Bu doğrultuda, oran, uyum ve geometrik düzen, Rönesans bahçelerinde yalnızca mekânsal bir düzenleme aracı olmaktan öteye geçmiş; insanın doğa üzerindeki kontrolünü, evrenin işleyişine dair algısını ve estetik ideallerini yansıtan temel bir tasarım ilkesi haline gelmiştir. Bahçeler, bu prensipler sayesinde hem görsel bir bütünlük hem de düşünsel bir derinlik kazanmış, düzenli formların ardında özgür düşünceyi teşvik eden yapılar olarak ortaya çıkmıştır. Alberti'nin fikirlerinden ilhamla şekillenen bu anlayış, zamanla yalnızca Floransa çevresinde değil, tüm Avrupa'da etkisini göstermiş; doğa ile insan aklının birleştiği, estetik ile işlevselliğin iç içe geçtiği yeni bir mekân anlayışının öncüsü olmuştur.



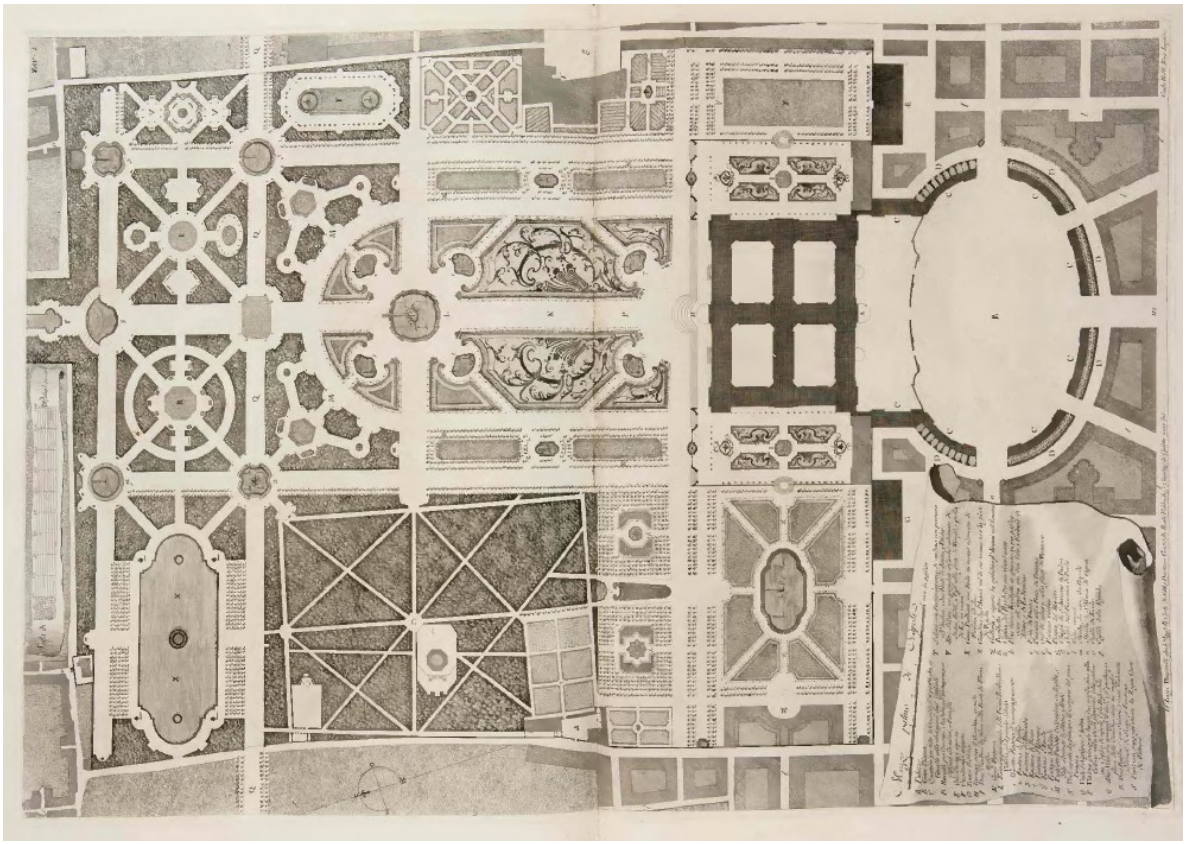
Şekil 2. *Villa Medicea, Fiesole, 15. yy. ("Villa Medici a Fiesole", t.y.).*



Şekil 3. *Villa d'Este, Tivoli, 16. yy. ("Plan Villa d'Este Tivoli / Bild 1", t.y.; "Villa d'Este", t.y.).*



Şekil 4. *Villa Garzoni, Coloddi, 17. yy. ("Villa Garzoni, Collodi, near Lucca", t.y.)*



Şekil 5. *Palazzo Reale, Caserta, 18. yy. ("Declaration of the drawings of the Royal Palace of Caserta", t.y.)*

İkinci İlke: Doğa ile Bütünleşme

Doğanın işleyişini gözlemlemek ve nasıl çalıştığını anlamak, Rönesans insanı için çok önemliydi. Yapılan gözlemler ve antik dönem düşünürlerinin fikirleri, yine Alberti tarafından kaleme alınarak villa ve saray bahçelerinin tasarımına, ayrıca dönemin bütünsel peyzaj yaklaşımının gelişmesine ve doğa ile olan etkileşimlerin anlaşılmasına kılavuzluk etmiştir. Özellikle hava, su ve güneş hakkında yapılan gözlemler ve bu doğal unsurların insan hayatındaki etkileri, tasarımda ve bahçelerin deneyimlenmesinde etkileyici olmuştur (Alberti, 1986; Lazzaro ve Lieberman, 1990; Szafrałska, 2006).

Akışkanlık ve hareketlilik, doğada gözlemlenen ve bu dönemde üzerinde durulan en önemli unsurlardandı. Antik çağlardaki düşünürlerin belirttiği üzere, suyun akışkanlığı onun tazeliğini korumasını sağlarken, durağan su zamanla bozulur; aynı prensip hava için de geçerlidir. Bir villa, saray ya da bahçenin inşa edilmesi için planlanan alan, büyük bir titizlikle seçilmeliydi. Hem doğanın sunduğu imkanlar hem de stratejik kararlar doğrultusunda, yapılı çevreye ve doğal manzaraya en iyi şekilde hâkim olacak konumu belirlemek gerekliydi. Ayrıca, seçilecek bu alan, doğal unsurlardan en iyi biçimde faydalanabilmeli ya da korunabilmeliydi. Bahçenin, uzaklardan gelen taze havayla yenilenmesi ve temizlenmesi gerektiği düşünülmekteydi, Alberti bu tazeleyen havayı faydalı bulmasına rağmen öncelikle bu havanın dağ, tepe ve ormanlık gibi alanlardan geçerek kırılmasının ve gelirken yol üzerinde getirmiş olabileceği kirlilikten arınarak ulaşmasını tercih ediyordu. Bunun için bahçenin çevresinin ormanlık arazilerle çevrili olması ya da villa arazisinin çevresinde yoğun ağaçların kullanılması

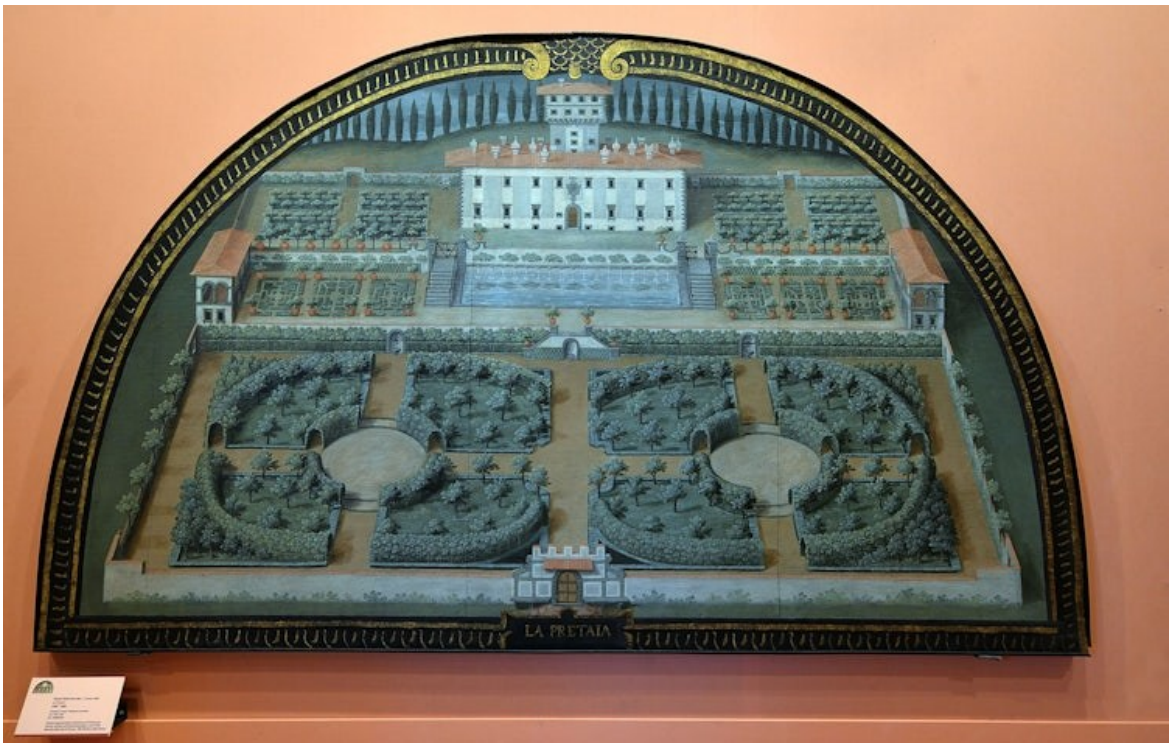
tercih edilmiştir (Şekil 6). Benzer bir biçimde durağan suların sağlıksız olduğu düşünüldüğünden, suyun akışkanlığından faydalanılması önemli bir kriter olmuştur (Alberti, 1986). Özellikle geç Rönesans döneminde, hidrolik teknolojilerin gelişmesiyle, bahçe tasarımında suyun akışkan doğasından çok daha kapsamlı bir şekilde faydalanılmıştır (Lazzaro ve Lieberman, 1990).



Şekil 6. *Villa Lante, Bagnaia, 16. yy. ("Villa Lante di Bagnaia", 2016)*

Rönesans düşüncesinde bahçeler, yalnızca doğayla kurulan fiziksel bir ilişki değil, aynı zamanda derin anlamlar içeren simgesel mekânlardı. Bu anlayışa göre bir yerin kimliği, dört ana coğrafi yönele kurduğu ilişki üzerinden şekillenir. Kurulan bu sembolik bağlantı, fiziksel planlamanın yanı sıra ilahi bir anlam taşır. Bundan dolaylı bahçeler, çoğunlukla kare ya da dikdörtgen biçimlerde planlanmıştır (Şekil 7). Bu sayede dünyanın dört bir yanını temsil eden geometrik formlar aracılığıyla evrensel düzen yansıtılmak istenir. Kökeni Antik Çağlara dayanan bu anlayış, Giovanni Boccaccio'nun 14. yüzyılda kaleme aldığı "Commedia delle ninfe fiorentine" adlı eserinde tarif edilir ve bu metinde söz konusu sembolik düzenin erken örneklerine rastlanır. Tüm alanların kare formlar oluşturduğu ve merkezinde beyaz mermerden bir çeşmenin bulunduğu bu bahçe, mimari ile kozmik düzlem arasında bir bağ kurarak kutsal bir mekân niteliği kazanmıştır (Szafrałska, 2006).

Zamanla, doğaya dair gözlem ve bilgi birikimi arttıkça, Rönesans bahçeleri, dünyanın florasını temsil eden ansiklopedik bir yapıya bürünmüştür. Bu anlayış, ağaçları kuzey, güney, doğu ve batı olmak üzere dört iklim kuşağına göre sınıflandırarak, bitkilerin doğal ortamlarına uygun biçimde gruplandırılmasını ve yerleştirilmesini teşvik etmiş; örneğin gölgeyi seven mersin, defne ve sarmaşık gibi türlerin birlikte dikilerek karşılıklı koruma sağlaması tercih edilmiştir. Leon Battista Alberti, daha 15. yüzyılda bahçelerin her ülkeden seçkin meyveleri barındırması gerektiğini savunarak bu görüşün temellerini atmıştır. Bu fikir, Francesco Colonna'nın Hypnerotomachia Poliphili (1499) adlı eserinde yer alan kurgusal bahçede somutlaşmış; evrenin tüm güzelliklerini içeren bu bahçe, yaratılışın bilgisine ulaşmayı amaçlayan sembolik bir dünya modeli olarak tasvir edilmiştir (Alberti, 1986; Lazzaro ve Lieberman, 1990; Szafrałska, 2006).



Şekil 7. *Villa Petraia Tablosu, Giusto Utens. 16. yy. ("Gioello di Firenze: La Villa Medicea della Petraia", t.y.)*

Rönesans bahçeleri, doğa ile kurulan ilişkinin yalnızca mekânsal değil, aynı zamanda zamansal boyutunu da dikkate almıştır. Bahçenin tasarımı, günün ve yılın farklı zamanlarında güneş ışığı, gölge ve sıcaklığın değişimini izleyerek şekillendirilmiştir. Erasmus'un "The Godly Feast" adlı eserinde bahçeler birer güneş saati gibi tanımlanır; güneşin hareketi hem ziyaretçinin mekânı algılamasını hem de mimari düzenin yönelimini etkiler. Bu bağlamda, bir bahçenin ne kadar güneş aldığının ve gölgelenme süresinin dikkatle değerlendirilmesi hem sağlık hem de konfor açısından önemli görülmüştür. Rönesans düşüncesine göre bahçe, zamanın akışını yansıtan bir yerdi; bu nedenle yapılar, yollar ve bitkiler bu kozmik döngülere uyum sağlayacak biçimde konumlandırılmıştır. Böylece bahçeler, günün ve mevsimlerin ritmine göre yaşanan, sürekli dönüşüm halindeki yaşamsal mekânlar haline gelmiştir (Alberti, 1986; Szafrałska, 2006).

Antik çağdan itibaren doğanın sanatsal yollarla şekillendirilmesi fikri varlığını sürdürmüş, Rönesans'ta ise bu anlayış yeni bir düzeye taşınmıştır. Sanatın yalnızca doğayı görsel olarak taklit etmesi değil, aynı zamanda onun altında yatan kozmik düzeni yansıtması gerektiği düşünülmüştür. Jacopo Bonfadio ve Bartolomeo Taegio gibi yazarlar, bu bütünleşmeyi "üçüncü doğa" kavramıyla tanımlamış, doğanın sanat tarafından biçimlendirildiğinde hem kendi yaratıcı gücünü hem de doğal varlığını koruyarak yeni bir bütün oluşturduğunu vurgulamışlardır. Bu düşünce, doğa ve sanatın birbirinden ayrılmaz bir bütün haline gelmesini savunmuş; bahçeler de bu birleşimin en belirgin örnekleri haline gelmiştir (Lazzaro ve Lieberman, 1990).

İlk başlarda ilahi kozmosun sembolik bir yansıması olarak tasarlanan bahçeler, zamanla idealist bir yaklaşımla ele alınarak; doğal döngülerin tasarıma entegre edilmesi, sanatsal öğelerin doğayla bütünleştirilmesi ve dünyanın dört bir yanından getirilen bitkilerle zenginleştirilmesi yoluyla, daha kapsamlı işlevler üstlenmeleri hedeflenmiştir. Bu kapsamda, Rönesans bahçeleri doğa ile bütünleşerek yeni bir kimlik kazanmış, insan aklının ortaya koyduğu kurallarla doğanın kanunlarını bir araya getirerek, yapılı çevre ile doğal çevre arasında bir geçiş alanı olarak ortaya çıkmıştır.

Üçüncü İlke: Kültürün Simgesel İfade Biçimleri

Rönesans bahçelerinde doğa ve sanat arasındaki sınırlar bulanıklaşır; üçüncü doğa anlayışıyla başlayan bu tasarım yaklaşımı, ilk aşamada doğal unsurların sembolik temsiliyle şekillenmiş; zamanla kültürel, kozmolojik ve politik anlamlarla zenginleştirilmiştir. Bahçeler yalnızca doğayı taklit eden değil, aynı zamanda dünya görüşünü, sosyal düzeni ve güç ilişkilerini simgeleyen çok katmanlı mekânlara dönüşmüştür (Lazzaro ve Lieberman, 1990).

Heykeller, çeşmeler ve diğer dekoratif öğeler yalnızca estetik kaygıyla değil, aynı zamanda kültürel anlatım ya da propaganda araçları olarak da kurgulanmıştır. Bu unsurlar aracılığıyla ahlaki değerler, mitolojik hikâyeler, erdemli davranışlar ya da siyasal mesajlar izleyiciye iletilmiş; bahçe, doğa içinde kültürün görünür kılındığı bir sahneye dönüşmüştür. Dönemin düşünsel ikliminde, mimari süslemelerin yalnızca göze değil, zihne de hitap etmesi gerektiği kabul görmüş; bu bağlamda özellikle mitolojik temalar, izleyicide hem estetik haz hem de düşünsel bir yönelim uyandıracak biçimde seçilmiştir. Mitlerin eğitici ve erdemli yönleriyle yüceltilmesi gerektiği fikriyle, kamusal mekânlarda yüce ideallerin temsili öne çıkarken, özel bahçelerde daha neşeli ve içsel dünyalara açılan kompozisyonlara yer verilmiştir (Şekil 8, Şekil 9, Şekil 10). Bu anlatılar kimi zaman alegorik, kimi zaman da doğrudan temsillerle sunularak, ziyaretçinin duyularına hitap ederken aynı zamanda entelektüel bir okuma yapmaya davet etmiştir (Alberti, 1986; Szafrałska, 2006).



***Şekil 8**. (Sol) Perseus Heykeli, Benvenuto Cellini, 16. yy. (Littleton, 2022).*

***Şekil 9.** (Orta) Neptün heykeli, Floransa, 16. yy. Medici ailesinin Floransa'ya yeni su kanalları kazandırmasını simgeleyen heykel, bu başarıyı halka görünür kılmak amacıyla tasarlanmıştır ("Renaissance Sculpture from Florence and Rome", t.y.)*

***Şekil 10.** (Sağ) Fontana della Dea Natura, Gillis Van den Vliete, 16. yy. Bolluk ve bereketin sembolü olarak yapılmıştır ("La Fontana della Dea Natura a Villa d'Este", t.y.)*

Bu dönüşümün en çarpıcı biçimlerinden biri, bahçelerde yer alan grotesk ya da fantastik canavar figürlerinde ortaya çıkmaktadır. Bahçelerdeki grotesk yapıların ve figürlerin kullanımı yalnızca eğlence yaratma amacı taşımaz; aynı zamanda geleneksel doğa/sanat, yapay/doğal gibi ikilikleri aşan bütüncül bir tasarım anlayışının parçası olarak değerlendirilmelidir. Rönesans bahçelerinde grotesk sanat, toplumsal yapının sorgulandığı, kültürel hiyerarşileri altüst eden, doğa ile hayal gücünün iç içe geçtiği eleştirel ve dönüştürücü bir anlatım biçimi olarak kullanılmıştır. Michelangelo, sanatçıların gerçekliği çarpıtarak, farklı insan ve hayvan figürlerinin birleştirilmesiyle, kol ve bacak gibi uzuvların alışılmışın dışında dönüştürülmesiyle hayali varlıklar ve fantastik yaratıklar tasarlamasını, sanatsal yaratıcılığın bir ifadesi olarak savunmuştur. Ayrıca Grotesk sanatta ortaya çıkarılan eserlerin doğal gerçekliği yansıtmamasına rağmen düşsel ve fikirsel gerçekliği çok daha gerçekçi ifade ettiklerini öne sürmüştür. Bomarzo'daki Sacro Bosco'da yer alan "L'Orco delle favole" (Massallardaki Dev) (Şekil 11) heykeli, grotesk realizmin ve fantastik tasvirin bahçe tasarımında kullanılan önemli örneklerindendir. Bu örnekler hem fiziksel hem de simgesel sınırları ihlal eder. ("Bomarzo il Parco dei Mostri", 2015; Morgan, 2011)



Şekil 11. *"L'Orco delle favole" (Massallardaki Dev) heykeli, Pirro Ligorio, 16. yy. ("Bomarzo il Parco dei Mostri", 2015).*

Rönesans bahçelerinde oluşturulan sıra dışı, kültürel ve sanatsal ifadeyi vurgulayan yapılardan birisi de "Grotto" (Yapay Mağara) odalarıdır (Şekil 12). Antik Yunan ve Roma mitolojilerinden ilham alan bu mağaralar yeni malzemelerin denendiği ve ürkütücü dekoratif öğelerin kullanıldığı; ziyaretçide hem tedirginlik hem de hayranlık duygusu uyandıran mekânlardır. Alışılmadık duygusal bir atmosfer yaratmalarının yanı sıra, yapay mağaralar olarak, yağmurdan, sıcak ve soğuk havadan korunaklı birer iklim sığınağı işlevi de görmüşlerdir. Grotto yapılarının serin atmosferi ve içerisinde yer alan su imgeleri yalnızca estetik değil, aynı zamanda bedensel ve zihinsel iyilik hâliyle ilişkiliydi; özellikle ateşli hastalıklar ya da uykusuzluk durumlarında bu serinlik ve görsel sakinlik, iyileştirici bir ortam olarak değerlendirilirdi. Bu anlayışın etkileyici bir örneği, Pratolino'daki yer alan devasa Appennino (Şekil 13) heykelinin içinde yer alan grotto'lardır; ziyaretçilerin yeraltına inerek madencilik ve mitolojik sahnelerle karşılaştığı bu iç mekânlar, su sesleriyle birleşerek hem fiziksel hem de zihinsel bir yolculuk deneyimi sunar. (Alberti, 1986; Morgan, 2011; Nutt, 2023; Taş, 1998)



Şekil 12. *Grotta degli Animali, Villa Castello, 16. yy. (“‘La Grotta degli Animali’ del Giardino di Villa Castello al Concorso ART BONUS”, 2023)*

Rönesans’ın ilerleyen dönemlerinde bahçeler, politik mesajlar veren ve siyasi otoritelerin başarılarını vurgulayan imgelerle donatılmaya başlandı. Yaratılan sanat eserlerinde mitolojik ve folklorik temalar kullanılmaya devam edilmiş, ancak bu anlatılar yalnızca ahlaki ya da kültürel mesajlar iletmekle kalmamış; aynı zamanda bahçe sahibinin politik gücünü pekiştirmek ve siyasi hedeflerini görünür kılmak amacıyla birer propaganda aracı olarak işlev görmüştür. Bu anlayış özellikle 16. yüzyıldan sonra inşa edilen bahçelerde öne çıkmaya başlar, Floransa’dan sonra Roma’da gelişimini sürdüren Rönesans bahçe sanatı soylular ve yöneticiler için, sadece doğaya egemen olduklarını değil, aynı zamanda kültürel bir üstünlük ve ilahi meşruiyet iddiasını da sergilemenin bir yoluydu. Bu anlayışın etkileyici örneklerinden biri, Ippolito d’Este için tasarlanan Villa d’Este’dir. Anio Nehri yakınındaki bu bahçede mitolojik sahnelerle zenginleştirilmiş dramatik su gösterileri, yalnızca teknik bir başarı değil, ilahi bir düzenin ve aristokratik ihtişamın sahnesi olarak tasarlanmıştır. (Jellicoe, 1953; Nutt, 2023; Taş, 1998; Vince-Prue, 1991)

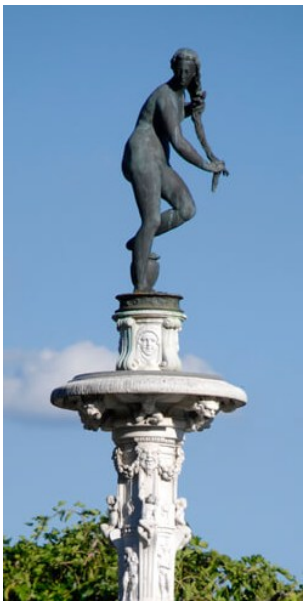


Şekil 13. *Appennino Heykeli, Giambologna, 16. yy. (Sailko, 2014)*

Villa Castello'nun (Şekil 14) bahçesinde kullanılan çeşmeler, heykeller ve mimari düzenlemeler birçok sembolik anlamla donatılmıştır. Bu bahçe Tribolo (Niccolò Pericoli) tarafından Cosimo I de'Medici için 1540 yılı Floransa'nın mekânsal bir temsili olarak tasarlanmıştır. Burada kullanılan heykeller, yılın dört mevsimi gibi birçok doğal unsurun yanı sıra, doğrudan Floransa şehrini ve çevresindeki coğrafyayı da temsil etmektedir. Bahçenin ortasında yer alan çeşmenin üstüne yerleştirilmiş, Giambologna'nın saçlarını tarayan Fiorenza heykeli (Şekil 15), doğrudan Floransa şehrinin vücut bulmuş halidir. Yanlardaki diğer heykeller ise bölgenin önemli dağlarından Asinaio ve Faltertona dağlarını, bu heykellerden fışkıran çeşmeler ise bölgenin en önemli nehirleri olan Arno ve Mugnone'nin doğuşunu temsilen yapılmıştır. Birçok sembolik anlamı bir arada barındıran bu katmanlı heykeller ve çeşmeler, sürgünden geri dönen Medici ailesinin gelişiyle beraber barış, bolluk ve sanatın geliştiği bir altın çağın başlayacağını vurgulamak için yapılmıştır (Szafrałska, 2006).

Rönesans bahçelerinde kültürün simgesel ifade biçimleri, doğa ile sanatın iç içe geçtiği çok katmanlı anlatılar üzerinden şekillenmiştir. Mitolojik heykellerden grotesk figürlere, grotto yapılardan su oyunlarına kadar her unsur; ahlaki, estetik, politik ve entelektüel mesajlar taşır. Bu bahçeler yalnızca estetik zevkin değil, aynı zamanda dönemin dünya görüşünün, güç ilişkilerinin ve insan-doğa arasındaki kültürel bağın mekânsal temsili haline gelmiştir.





Şekil 14. *(Sol) Villa Castello, Floransa, 16. yy. ("Villa Medicea di Castello", t.y.)*

Şekil 15. *(Sağ) Fiorenza Heykeli, Giambologna, 16. yy. ("Villadicastello Archivi", t.y.). Bu heykel Villa Castello'nun bahçesindeki, labirentin ortasındaki çeşmede kullanılmak üzere Giambologna tarafından tasarlanmıştır, ancak 1788 yılında Villa Petraia'ya taşınmıştır. Villa Petrai'daki çeşmenin üzerine konulan Fiorenza heykeli bir replikadır, aslı villanın içinde sergilenmektedir. ("Fiorenza", t.y.; "Fountain of the Labyrinth by TRIBOLO, Niccolò", t.y.; "Villa della Petraia—Florence", t.y.).*

Dördüncü İlke: Suyun Estetik ve İşlevsel Kullanımı

Doğadaki akışkanlığı tasarıma yansıtan Rönesans mimarları, önemle üzerinde durulan bu düşünceyi, bahçeye ses, hareketlilik, heyecan ve farklı bir atmosfer katmak amacıyla bahçelerde kullanmışlardır. Bu anlayışı en etkili biçimde suyun çeşitli işlevlerde kullanılmasıyla vurgulamışlardır. Su hem doğal akışından yararlanılarak hem de gelişen hidrolik sistemlerin getirdiği çığır açan yenilikçi yöntemlerle, özellikle geç Rönesans döneminde bahçe tasarımına katkıda bulunan en önemli unsurlardan birisi olmuştur. (Alberti, 1986; Lazzaro ve Lieberman, 1990; Nutt, 2023)

Rönesans düşüncesinde su, sadece bir element değil; hareketin, yenilenmenin ve canlılığın sembolü olarak görülmüştür. Bahçelerde bulunan hareketsiz havuzlar, daha dinamik olan çeşme, fıskiye ve şelalelerle birleştirilmiş, böylece suyun durağanlığı kırılarak doğanın canlılığı sembolik olarak bahçenin tasarımına işlenmiştir. Bu anlayışın mekânsal olarak en etkileyici karşılıklarından biri Villa Lante bahçesinde görülür. Bahçede farklı seviyelere yerleştirilmiş havuzlar, kademeli olarak inşa edilmiş su kanalları aracılığıyla birbirine bağlanmıştır (Şekil 16, Şekil 17). Bu mimari kurgu, suyun döngüsünü ve sürekli hareketini vurgulayan güçlü bir tasarım yaklaşımı olarak öne çıkar. (Alberti, 1986; Elinç ve Elinç, 2009; Taş, 1998; "Villa Lante a Bagnaia, il capolavoro del Rinascimento a Viterbo", 2021)

Rönesans bahçelerinde kullanılan, yer altı boru sistemleri, eğimli kanallar, basınçla çalışan fıskiye düzenekleri ve zamanlamaya dayalı mekanik tertibatlar sayesinde, su bir

mühendislik harikasına dönüşmüştür. Bu dönemde bahçelerde ortaya çıkan su oyunları, sulama sistemleri ve Grotto (yapay mağaralar) gibi birçok unsur, hidrolik sistemler sayesinde mümkün olmuştur. Bu yenilikçi sistemler, hem estetik bir görsel düzenin parçası olmuş, hem de bahçenin bakımını kolaylaştıran sürdürülebilir çözümler üretilmesini sağlamıştır. Bahçe tasarımının öncülüğü Roma'ya geçtikten sonra hidrolik sistemlerin kullanımı ve bahçe içerisinde suyun etkili biçimde kullanımı, Villa d'Este gibi örneklerde görüldüğü üzere zirve noktasına ulaşmıştır. (Lazzaro ve Lieberman, 1990; Nutt, 2023; Vince-Prue, 1991)

Suyun hareketli biçimlerde kullanıldığı çeşmeler, fıskiyeler ve kaskad şelaleler, teknik başarıları sergilerken, bir yandan da duyulara hitap eden sanatsal düzenlemeler olarak kurgulanmıştır. Akan suyun sesi, ışıkla kırılan görüntüsü ve devinimi, mekânın durağan geometrisiyle karşıtlık kurarak bahçeye hayat verir; suyun beklenmedik noktalardan fışkırmasıyla sürpriz etkisi yaratır. Villa d'Este'nin ünlü "Yüz Fiskiyeler Koridoru" (Şekil 18), üç kademeli yapısıyla yalnızca bir güzergâh değil, aynı zamanda bir ses, ışık ve hareket koreografisidir. Bu gibi düzenlemelerdeki giochi d'acqua (su oyunları) mekanik sistemler yardımıyla zamanlanarak ziyaretçileri şaşırtmak üzere tasarlanmıştır ve gizli nozüllerden çıkan su jetleri ya da ziyaretçileri ıslatmaya yönelik beklenmedik sürprizler, bahçeyi teatral bir sahneye dönüştürür. Suyun mimariyle senkronize edilişi, Rönesans düşüncesindeki doğa-insan-harmoni arayışının duyular üzerinden ifadesini oluşturur. (Elinç ve Elinç, 2009; Morgan, 2011; Nutt, 2023; Taş, 1998; Tchikine, 2010)





Şekil 16. *(Sol) Villa Lante, Bagnaia, 16. yy. Havuzlar. ("Catena d' Acqua Villa Lante, Viterbo, Italy", t.y.; "Villa Lante a Bagnaia, il capolavoro del Rinascimento a Viterbo", 2021)*

Şekil 17. *(Sağ) Villa Lante, Bagnaia, 16. yy. Kademeli su yolları. ("Catena d' Acqua Villa Lante, Viterbo, Italy", t.y.; "Villa Lante a Bagnaia, il capolavoro del Rinascimento a Viterbo", 2021)*

Suyun bahçedeki etkili kullanımın en gözde örneklerinden biri, grotto yapılarıdır. Doğal mağaraları taklit eden bu yapılar, doğanın bilinmez, içe dönük ve tedirgin edici yönünü temsil eder. Suyun mağara duvarlarından sızarak ya da beklenmedik noktalardan fışkırarak

oluşturduğu ses ve hareket, dramatik bir sahneleme yaratarak, Alberti'nin yazılarında vurguladığı, doğanın yüzeysel taklidinden öte, etkileyici ve sürprizli yönleriyle de taklit edilmesi gerektiği düşüncesinin mekânsal karşılıklarıdır. Alberti, suyun özellikle zihin üzerinde yatıştırıcı bir etkisi olduğunu belirtir; durgun göller, akan ırmaklar veya fıskiyeler aracılığıyla doğanın huzur veren gücünün mekânla bütünleştiğini ve bu tür imgelerin uykusuzluk gibi rahatsızlıklara dahi çare olabileceğini ifade eder. Böylece grotto yapıları bahçe içerisinde hem gizemli bir uğrak noktası hem de insanın iç dünyasında dinginlik ve sükûnet uyandıran bir terapi alanı oluşturur. (Alberti, 1986; Nutt, 2023)



Şekil 18. *Villa d'Este'nin, "Yüz Fiskiyeler Koridoru". ("9 Fontane Di Villa d'Este Che Vi Faranno Venire Voglia di Visitarla", 2021)*

Suyun bahçelerdeki estetik ve işlevsel kullanımı, insan zekâsı, mühendislik becerisi ve sanatsal duyarlılığın birleştiği çok katmanlı bir anlatıya dönüşür. Fıskiyelerden kaskadlara, grotto'lardan su oyunlarına kadar her öğe, doğayla kurulan ilişkinin hem kontrol hem de hayranlık üzerinden kurulmasını sağlar. Böylece su, mekânı dönüştüren, duyuları harekete geçiren ve doğayla insan arasında estetik bir köprü kuran temel bir araç haline gelir.

Pitti Sarayı ve Boboli Bahçelerinin Tarihçesi

İtalya'nın Floransa şehrinde, Arno Nehri'nin güney kıyısında yer alan Pitti Sarayı (Şekil 19, Şekil 20), şehir merkezinin karmaşasından uzakta, kentsel doku ile kırsal peyzaj arasında konumlanır. Sarayın arkasında yükselen yamaçlar, zamanla Boboli Bahçeleri'nin (Şekil 21) mekânsal temelini oluşturmuştur. Bahçenin kuzeydoğuya uzanan aksı, Floransa şehir merkezine dönükken, güneydoğuya doğru yükselen teras yapısı ile kırsala açılır. Toskana düklerine uzun yıllar ev sahipliği yapmış olan Pitti Sarayı'nın arkasında yer alan ve Belvedere

Kalesinden Porta Romana'ya kadar uzanan bu saray bahçesi, 16. yy.'ın ortalarından itibaren Medici ailesi tarafından inşa edilmeye başlanmış ve daha sonraki hanedanlar tarafından genişletilerek Pitti Sarayının doğal bir uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. (Aschengreen Piacenti, 1997; "Giardino di Boboli", t.y.-a; "Giardino di Boboli", t.y.-b; Nutt, 2023)

Sarayın inşası 1458 yılında, zengin Floransalı banker ve siyasetçi Luca Pitti tarafından başlatılmıştır. Mimari planlama sürecine Filippo Brunelleschi öncülük etmiş, onun ölümünden sonra çalışmaları öğrencisi Luca Fancelli devralmıştır. Dönemin Medici saraylarıyla kıyaslandığında, Pitti Sarayı alışılmışın dışında yüksek kapıları ve büyük pencereleriyle dikkat çeker. Bu abartılı ölçüler, Luca Pitti'nin Medici ailesine siyasi ve estetik üstünlük kurma arzusunun bir yansımasıdır. Ancak Pitti'nin gücünü yitirmesi ve mali sorunlar nedeniyle yapı tamamlanamamış, uzun yıllar boyunca yarım kalmıştır. Yaklaşık yüzyıl boyunca Pitti ailesinin mülkiyetinde olan yapı, 1549 yılında Cosimo I de' Medici'nin eşi Eleonora di Toledo tarafından satın alınana kadar inşaatı durmuştur. Bu tarihten itibaren yapı, Medici ailesinin resmi konutu haline gelmiş ve arkasında uzanan topraklar sistemli biçimde bahçeye dönüştürülerek bir hükümdar sarayı kimliği kazanmıştır (Conelli, 1998; "Palazzo Pitti", 2021; Satkowski, 1983).



Şekil 19. *Boboli Bahçeleri'nin içerisindeki Pitti Sarayı (Bauer, 2004).*



Şekil 20. *Pitti Sarayı, Belvedere Kalesi ve Porta Romana arasında konumlanan Boboli Bahçeleri ("Google Earth", t.y.).*

Boboli Bahçeleri'nin oluşumu, Pitti Sarayı'nın Medici ailesine geçmesinin hemen ardından başlamıştır. Cosimo I de' Medici'nin eşi Eleonora di Toledo, sarayın arkasındaki meyilli arazinin bir bahçeye dönüştürülmesi için dönemin önde gelen sanatçılarından Niccolò Tribolo'yu görevlendirmiştir. Tribolo'nun 1550 yılında beklenmedik ölümü üzerine çalışmalar kesintiye uğramış; ardından bahçenin gelişimini Bartolomeo Ammannati, Giorgio Vasari ve Bernardo Buontalenti gibi isimler sürdürmüştür (Conelli, 1998; Taş, 1998). Bahçenin tasarımı bu tarihten sonra yüzyıllar boyunca farklı dönemlerin estetik anlayışlarına göre şekillenmeye devam etmiştir.

17. yüzyıla gelindiğinde Boboli Bahçeleri, artan temsiliyet beklentileri ve törensel kullanım ihtiyaçları doğrultusunda bazı yeni eklentilerle genişletilmiştir. Bu dönemde bahçenin güneydoğu yönünde, kırsala açılan teraslar eklenmiş; bu eklemeler mekânsal derinliği ve sahne etkisini güçlendirmiştir. 1618 yılında Alfonso Parigi tarafından tasarlanan Isolotto bölgesi, bahçeye yeni bir odak noktası kazandırmıştır. Bu tür müdahalelerle birlikte, bahçede Barok döneme özgü bazı etkilerin görünür olmaya başlar; ancak genel kompozisyon hâlâ Rönesans'a özgü kurgu etrafında şekillenmektedir. (Conelli, 1998; Nutt, 2023; Taş, 1998; Vince-Prue, 1991)

18. yüzyılın ikinci yarısında, Toskana Büyük Dükü Peter Leopold döneminde, Gaspare Maria Paoletti, Giuseppe Cacialli, Pasquale Poccianti ve Zanobi del Rosso gibi mimarların katkılarıyla bahçeye önemli eklemeler yapılmıştır. Peter Leopold'un talimatıyla Zanobi del Rosso, bahçenin düzenini tamamlayan iki önemli yapıyı inşa etmiştir: Kaffeehaus, Habsburg-Lorraine hanedanı üyelerinin yürüyüşlerinde mola vermek için tasarlanan zarif bir pavyon; Limonluk ise Medici ailesinin 16. yüzyıldan itibaren topladığı yüzlerce narenciye ağacının korunduğu bir sera olarak hizmet vermiştir ("History: Boboli Gardens", t.y.).



Şekil 21. *Boboli Bahçeleri ("Giardino di Boboli: Storia e curiosità sul polmone verde di Firenze", t.y.).*

Yüzyıllar boyunca önce Toskana bölgesinin, daha sonra tüm İtalya'nın güç merkezi olan Pitti Sarayı; Medici ve Lorraine ailelerinden sonra, 1865'ten itibaren Floransa'nın başkent olmasıyla birlikte Savoy ailesine de ev sahipliği yapar ("Florence, Pitti Palace. History and masterpieces of the Florentine museum", 2022). 1860 yılında İtalya Kraliyet Mülkleri arasına katılan ve Floransa'nın başkent olduğu yıllarda (1865-1871) Kral Vittorio Emanuele II'nin ikamet ettiği Pitti Sarayı, 1919 yılında Vittorio Emanuele III tarafından Pitti Meydanı ve Boboli Bahçeleri ile İtalyan Devleti'ne bağışlanmıştır ("History: Pitti Palace", t.y.). Günümüzde saray, Büyük Dükler Hazinesi, Palatina Galerisi ve Kraliyet ile İmparatorluk Daireleri, Modern Sanat Galerisi ile Moda ve Kostüm Müzesi'ne ev sahipliği yapmaktadır.

Boboli Bahçeleri, her yıl bir milyondan fazla ziyaretçiye ev sahipliği yapan, dünyadaki en önemli ve eski İtalyan bahçelerinden biridir. Bahçe, sadece yeşil bir vaha değil, aynı zamanda geometrik düzeni ve heykel koleksiyonuyla gerçek bir açık hava müzesidir. Boboli Bahçelerinin etkileyici mimari tasarımı Versay Sarayı ve Lüksemburg Sarayı gibi Fransız saray bahçelerine ilham kaynağı olmuştur (Coombes, 1992; "La bellezza del giardino di Boboli che unisce arte e natura", 2022).

Geç Rönesans Tasarım İlkeleri Kapsamında Boboli Bahçeleri

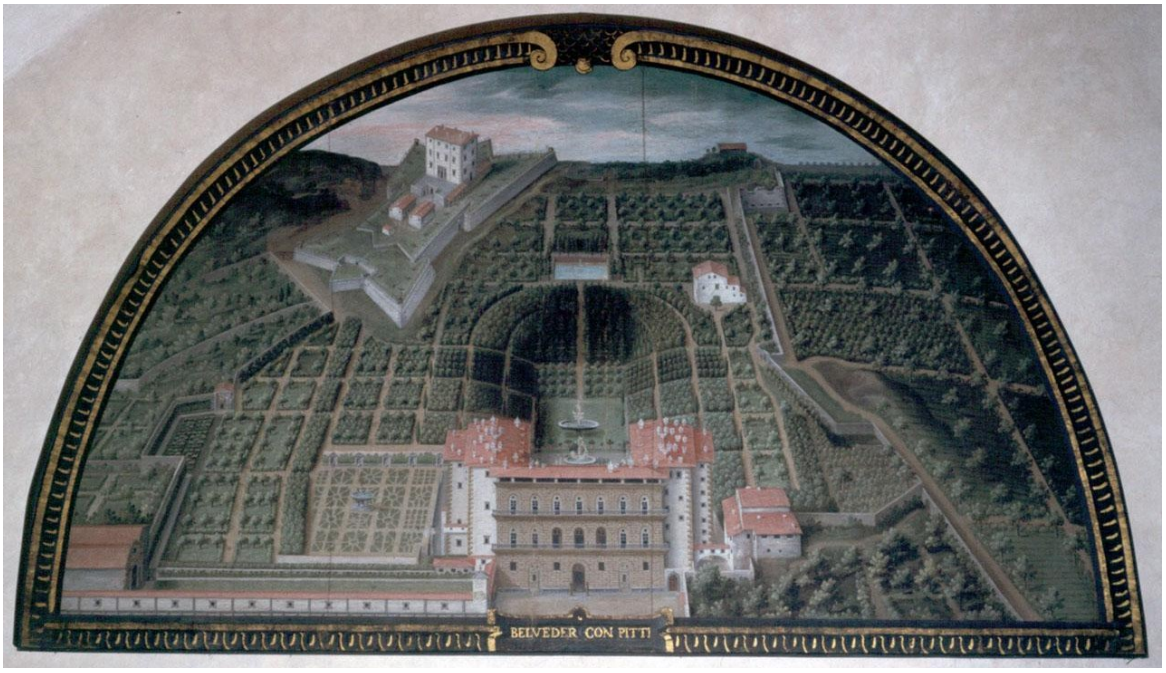
Boboli bahçelerinin planı Pitti Sarayı'nın merkezinden ışınsal olarak çıkan bir ana aks üzerinden şekillenmektedir. Bu düzen Leon Battista Alberti'nin düşünceleriyle örtüşen, bahçe tasarımının sarayın bir uzantısı olarak kurgulandığının önemli bir işaretidir. Orta Çağ bahçe anlayışının izlerini taşıyor gibi görünse de hem ölçeği hem de barındırdığı işlevlerle, Fiesole'deki Villa Medici'de başlayan gelenekten kopuşun gelişmiş bir devamı olarak, kendi başına özgün bir mekânsal tasarım unsuru haline gelmiştir. Böylece geç Rönesans döneminin

önceki dönemlerden ayrışarak, kendi tasarım anlayışını ortaya çıkardığı önemli bir peyzaj mimarisi örneğidir. (Alberti, 1986; Lambertini, 2004; Vince-Prue, 1991)

Bahçenin temel hatlarına bakıldığı zaman Rönesans döneminin baskın simetri ve oran kavramları belirleyici bir çerçeve oluşturur. Merkezi bir ana aks etrafında şekillenen bahçe, bu akstan ayrılan yollarla dikdörtgen biçimli parsellere ayrılarak birçok Rönesans bahçesinde kullanılan, Alberti'nin De Re Aedificatoria adlı eserinde savunduğu, doğanın geometrik formlarla biçimlendirilmesi gerektiği fikriyle uyumludur. Bahçenin erken dönem planı, Giusto Utens tarafından 16. yüzyıl sonunda çizilen resminde detaylı şekilde görülür (Şekil 22). Bu resim, bahçenin o dönemki geometrik düzen ilkesi çevresinde şekillendiğini belgeleyen önemli görsel kaynaklardan biridir. Bahçenin aksiyel planı, karşılıklı dikilmiş ağaçlar ve dengeli perspektif etkileri gibi tasarım unsurları açıkça fark edilmektedir.

Ağaç ve çalılardan oluşturulan düzenli çerçeveler, doğal unsurların kontrollü kullanımını ve insan kontrolünde doğanın şekillendirilmesini vurgulayan özelliklerdendir. Utens'in tablosunda görülebildiği gibi, ağaçlar oran ve uyum ilkelerine göre karşılıklı olarak dikilmiştir. Bu resimde belli olmamasına rağmen bahçede yer alan Servi Koridorunda da bu düzen sürdürülmüştür. Bahçedeki ağaçların günümüzdeki durumu bunu tamamen yansıtmasa da hala bahçenin birçok alanında bu anlayışın etkileri görülmektedir (Şekil 23 ve Şekil 24). Servi ağaçlarının kullanımı geometrik bir düzenin yansıması olarak dikkat çekmenin yanı sıra, Alberti'nin eserinde tarif ettiği rüzgârın kırılarak ya da yavaşlayarak alana gelmesini sağlayan işlevsel bir niteliğe de sahiptir. Böylece tek bir unsurla birçok tasarım ilkesini destekleyen bir planlama görülmektedir.

Bahçenin en dikkat çekici özelliklerinden biri, Pitti Sarayı'nın arkasındaki tepeye doğru yükselen eğimli alanlardır. Bu topografya, bahçeye hem Floransa kentinin panoramik manzarasını hem de arka plandaki kırsal alanlara hâkim bir bakış açısı kazandırır. Tasarım, yapısal mekân ile doğal çevre arasında yumuşak bir görsel geçiş oluşturur. Bahçeyi çevreleyen yüksek duvarlar, özenle seçilmiş bitkisel dokular sayesinde neredeyse fark edilmez hâle gelir; böylece ziyaretçide doğanın içinde dolaştığı hissi uyandırılır. Labirent biçimindeki düzenlemeler, insan ölçeğinde yoğun bir bitki örtüsüyle çevrili alanlar yaratarak ziyaretçiyi içine çeker. Bitkisel kemerlerin oluşturduğu ışık gölge oyunları ise, ormanlık bir atmosferin etkisini taklit ederek doğayla bütünleşmiş bir deneyimi pekiştirir.



Şekil 22. *Floransa'daki Palazzo Pitti ve Forte di Belvedere'nin görünümü, Giusto Utens. 16. yy. ("Veduta di Palazzo Pitti e del Forte di Belvedere a Firenze dipinto", t.y.)*



Şekil 23. *(Sol) Boboli bahçelerindeki Kaffeehaus'un önündeki ağaçlar (Fotoğraf 05.03.2025 tarihinde yazar tarafından çekişmiştir).*

Şekil 24. *(Sağ) Boboli bahçelerindeki Servi yolu (Fotoğraf 05.03.2025 tarihinde yazar tarafından çekişmiştir).*

Bitkisel çeşitliliğin önemli bir rol oynadığı bu bahçede, mevsimsel döngülerle doğadaki renk değişimini vurgulayacak biçimde ağaçlar seçilmiştir. Yaprak döken ağaçları bir kompozisyon olarak kullanan tasarımcılar, bahçenin çevresini her dem yeşil ağaçlarla kuşatarak adeta tablonun çerçevesini yaratmışlardır (Lambertini, 2004). Bu bitkisel düzenleme anlayışının diğer örnekleri ise, bahçedeki botanik alanlar ve limonluklardır. Botanik bahçede sanatsal yaklaşımdan çok, bitkilerin bilimsel olarak sınıflandırıldığı bir koleksiyon oluşturulmuş; limonlukta ise terakota saksılarda limon ve benzeri narenciye türlerinin yetiştirilmesiyle, Medici ailesinin bitkilere duydukları gelenekselleşmiş ilginin bir yansıması sergilenmiştir (Vince-Prue, 1991). Doğa ile bağlantının derinleşmesine olanak sağlayan bu öğeler aynı zamanda Rönesans dönemindeki insanın doğa üzerindeki kontrolü düşüncesini de pekiştirmektedir.

Bitkisel kompozisyonlar ve mekânsal düzenlemelerin ötesinde, Boboli Bahçeleri'nde sanat, kültür ve mitoloji iç içe geçerek, bahçeyi bir temsil sahnesine dönüştürür. Bahçenin içerisinde bulunan heykeller dönemin yaşantısını, düşüncelerini ve ahlak anlayışını ifade etmek için kullanılmıştır (Şekil 25 ve Şekil 26). Antik Roma tanrılarının işlendiği heykeller, belli erdemli davranışların vücut bulmuş halidir. Bahçenin birçok noktasında yer alan heykeller, antik dönemden hem fiziksel malzeme hem de tematik açıdan esinlenildiğinin doğrudan bir göstergesidir. Bu heykeller yalnızca ahlaki ve kültürel ifadelerin taşıyıcısı değil, aynı zamanda Medici ailesinin politik propagandasına hizmet eden unsurlar olarak da işlev görmüştür. Stoldo Lorenzi'nin Neptün Heykeli ile Giambologna'nın Oceanus Heykeli (Şekil 27 ve Şekil 28), bu yaklaşımın çarpıcı örneklerindendir. Her iki eser de Cosimo I de' Medici'nin suyla kurduğu çok yönlü ilişkiyi simgeler; Cosimo'nun hem Floransa'ya su getiren yönetici hem de denizlerde egemenlik kuran bir lider olarak temsil edilmesini pekiştirir (Conelli, 1998).



Şekil 25. *(Sol) Bolluk heykeli, 17. yy (Fotoğraf 05.03.2025 tarihinde yazar tarafından çekişmiştir).*

Şekil 26. *(Sağ): Pinyata oyunu heykeli, 18. yy (Fotoğraf 05.03.2025 tarihinde yazar tarafından çekişmiştir).*

Boboli bahçelerinde, geç Rönesans döneminde yaygınlaşan Grottolar ve Grotesk eserler de dikkat çekmektedir. Bahçede bulunan farklı boyutlarda ve işlevlerde yapay mağaralar mevcuttur. Bunlardan en önemli iki örnek Grotto del Buontalenti ve Grotta di Madama yapay mağaralarıdır (Şekil 29 ve Şekil 30). Rönesans döneminin ilk yapay mağara örneklerinden olan Grotta di Madama ve daha sonra Grotto del Buontalenti 16. yüzyılda inşa edilmiştir. Bu yapılar, içlerindeki sarkıt benzeri süngerimsi süslemelerle, grotesk figürlerle, beklenmedik su oyunlarıyla ziyaretçiyi tedirgin eden ama aynı zamanda merak duygusu uyandıran ve zaman zaman şaşırtıp korkutan alanlar olarak dikkat çekmektedir (Tchikine, 2010). Grotesk figürler yalnızca yapay mağaraların içerisinde değil bahçenin birçok yerinde kullanılmıştır. Isolotto'nun çevresindeki su fıskiyelerinin detaylarındaki hibrit yaratıklardan (Şekil 31), farklı pozlardaki insan figürlerine (Şekil 32) birçok grotesk heykel yer almaktadır. Rönesansın tuhaflıklarıyla dikkat çeken bu unsurlar Boboli bahçelerinde de fazlasıyla kullanılmış ve hem kültürel ifadenin hem de atmosferik bir deneyim sunmanın aracı olarak ortaya çıkmıştır.





Şekil 27. *(Sol) Neptün heykeli, Stoldo Lorenzi, 16. yy (Fotoğraf 05.03.2025 tarihinde yazar tarafından çekişmiştir).*

Şekil 28. *(Sağ) Oceanus heykeli, Giambologna, 16. yy (Fotoğraf 05.03.2025 tarihinde yazar tarafından çekişmiştir).*

Boboli bahçelerinde su birçok farklı alanda kullanılan en önemli öğedir. Neptün ve Oceanus heykellerinin, Cosimo I'in hem denizlerdeki hakimiyetini hem de Floransa'ya su getiren lider olarak temsili, su ile kurulan sembolik bağlantının en güçlü örnekleridir. Ayrıca bu iki heykelin bulunduğu havuzlar, ziyaretçilere gökyüzünü yansıtarak görsel bir illüzyon sunar (Şekil 33). Böylelikle Rönesans bahçelerinin, evrenin bir yansıması olduğu düşüncesini vurgular niteliktedirler. Su, yapay mağaraların içinde yalnızca görsel değil, aynı zamanda atmosferik bir deneyim yaratmak, serinletmek ve nem sağlamak amacıyla da kullanılmıştır. Buontalenti Mağarası'nın son odasında yer alan heykelin çevresindeki figürlerden fışkıran su

jetleri, bu atmosferi canlandıran en dikkat çekici örneklerden biridir (Tchikine, 2010). Bahçede su, sembolik anlatımlara bir araç olarak ve ziyaretçilere etkileyici deneyimler yaşatmak için birçok yapının içerisinde kullanılmıştır.





Şekil 29. *(Sol) Grotto del Buontalenti, 16. yy (Fotoğraf 05.03.2025 tarihinde yazar tarafından çekişmiştir).*

Şekil 30. *(Sağ): Grotta di Madama, 16. yy (Fotoğraf 05.03.2025 tarihinde yazar tarafından çekişmiştir).*





Şekil 31. (Sol): *Isolotto adasının etrafındaki grotesk su fıskiyesi (Fotoğraf 05.03.2025 tarihinde yazar tarafından çekişmiştir).*

Şekil 32. (Sağ): *Bahçenin çıkışına yakın alanda yer alan grotesk heykeller (Fotoğraf 05.03.2025 tarihinde yazar tarafından çekişmiştir).*

Boboli Bahçeleri'nde suyun kontrolü, gelişmiş hidrolik sistemlerin yardımıyla sağlanmış; özellikle eğimli topografya, yerçekimi temelli sulama sistemlerine olanak tanımıştır. Teraslar arasında yer alan kanallar ve rezervuarlar, suyun toplanması ve dağıtılması için ustalıkla planlanmıştır. Grotta del Buontalenti'deki su sistemleri, yalnızca estetik değil, aynı zamanda işlevsel unsurlar olarak tasarlanmıştır. Tavanlardan sızan su ya da duvarlardan aniden fışkıran jetler, sistemli bir mühendisliğin ürünüdür. 17. yüzyıldan itibaren gelişen sistemler sayesinde bahçenin çeşitli noktalarındaki su ögeleri, merkezi kontrol sistemlerine bağlanmış; yeraltı havzaları ve drenaj sistemleriyle suyun geri dönüşümü sağlanmıştır. Bu altyapı, doğayı taklit etmekle kalmayıp ona yön veren insan zekâsının bir göstergesi olmuştur.



Şekil 33. *Isolotto adası etrafındaki suyun yarattığı görsel sonsuzluk illüzyonu (Fotoğraf 05.03.2025 tarihinde yazar tarafından çekişmiştir).*

Boboli Bahçeleri, yalnızca görkemli bitki düzenlemeleriyle değil, aynı zamanda kültürel, sembolik ve teknolojik katmanlarıyla da geç Rönesans peyzaj anlayışının zirve noktalarından birini temsil eder. Grottolar ve grotesk figürlerle doğanın bilinmez yüzü estetik bir sahneye taşınırken; heykeller ve mitolojik anlatılar sayesinde bahçe, bir düşünsel temsil

alanına dönüşür. Su öğesi ise hem atmosferik hem mühendisliksel yönleriyle mekâna hayat verir, insan aklının doğa üzerindeki hâkimiyetini gözler önüne serer. Bu çok katmanlı tasarım dili, Boboli'yi sıradan bir bahçeden çok, dönemin entelektüel ve sanatsal dünyasını yansıtan yaşayan bir yapıya dönüştürür.

SONUÇ

Geç Rönesans dönemi bahçe tasarımı ilkelerini incelediğimiz zaman temelde 4 ana ilke altında toplamak mümkündür. Bu ilkeler: "Oran, uyum ve geometrik düzen", "Doğa ile bütünleşme", "Kültürün simgesel ifade biçimleri" ve "Suyun estetik ve işlevsel kullanımı" olarak sıralanabilir. Bu ilkelerden ilk ikisi, antik kaynakların yeniden keşfedilerek popülerleşmesinden yola çıkarak, erken Rönesans döneminden itibaren dönemin bütün bahçelerinde uygulanmaya başlamıştır. Son iki ilke ise, dönemin siyasi hayatının ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla, geç Rönesans döneminde baskın olarak ortaya çıkmış ve bahçelerde yoğunlukla kullanılmıştır.

Leon Battista Alberti'nin mimarlık kuramlarıyla temellenen Rönesans bahçe sanatı, zamanla yalnızca yapının uzantısı olmaktan çıkarak, bağımsız bir sanat ve temsil aracı hâline gelmiştir. Sanat, doğa ve teknolojiyi harmanlayan bu disiplin, gerek görsel-işitsel etkileri gerekse ideolojik boyutlarıyla benzersiz bir peyzaj anlatısı oluşturmuştur.

Bu bağlamda Boboli Bahçeleri, geç Rönesans bahçe sanatı ilkelerinin hem tarihsel gelişimini hem de mekânsal karşılıklarını sergileyen özgün bir örnektir. Farklı dönemlerde yapılan eklentilerle katmanlaşan bu bahçe, 15. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar uzanan bir zaman diliminde, dört temel ilkenin her birine örnek teşkil eden unsurları bünyesinde barındırır. Mimari düzen ile doğa arasında kurduğu hassas denge, simgesel anlatılarla zenginleştirilen sanatsal kompozisyonlar ve suyun çok yönlü kullanımı, Boboli'yi yalnızca bir bahçe değil, aynı zamanda Rönesans düşüncesinin açık hava sahnesi hâline getirir.

Bu çalışma, bahçe tasarımı tarihine yalnızca estetik açıdan değil, sosyo-kültürel ve teknik açılardan da bütüncül bir bakış sunma amacını taşımaktadır. Boboli Bahçeleri'nin incelenmesi, sadece geçmişin mekânsal kurgusunu anlamaya değil, aynı zamanda çağdaş peyzaj tasarımı pratiklerinde tarihsel referans noktaları oluşturulmasına da katkı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

"La Grotta degli Animali" del Giardino di Villa Castello al Concorso ART BONUS. (2023, Şubat 7). *Arti e Lettere*. https://www.artielettere.it/la-grotta-degli-animali-del-giardino-di-villa-castello-al-concorso-art-bonus/

9 Fontane Di Villa d'Este Che Vi Faranno Venire Voglia di Visitarla. (2021, Mart 19). *Tivoli's got it!* https://www.tivolisgot.it/9-fontane-di-villa-deste-che-vi-faranno-venire-voglia-di-visitarla/

Alberti, L. B. (1986). *The ten books of architecture: The 1755 Leoni edition* (Reprint.). New York: Dover Publishing.

Aschengreen Piacenti, K. (1997). VI. Palazzo Pitti. *The Court Historian*, *2*(3), 13-20. doi:10.1179/cou.1997.2.3.002

Bauer, S. (2004). *Palazzo Pitti Gartenfassade Florenz* [Photograph]. https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Palazzo_Pitti_Gartenfassade_Florenz.jpg

Bomarzo il Parco dei Mostri: Tutte le info e le foto più belle. (2015, 14 Mayıs).*Port Mobility Civitavecchia*. 29 Mart 2025 tarihinde https://civitavecchia.portmobility.it/it/bomarzo-e-il-parco-dei-mostri adresinden erişildi.

Bomarzo il Parco dei Mostri: Tutte le info e le foto più belle. (2015, Mayıs 14). Port Mobility Civitavecchia. https://civitavecchia.portmobility.it/it/bomarzo-e-il-parco-dei-mostri

Catena d' Acqua Villa Lante, Viterbo, Italy. (t.y.). Pinterest. Geliş tarihi 01 Nisan 2025, gönderen https://tr.pinterest.com/pin/560557484845693626/

Conelli, M. A. (1998). Boboli Gardens: Fountains and propaganda in sixteenth-century Florence. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, *18*(4), 300-316. doi:10.1080/14601176.1998.10435554

Coombes, P. M. (1992). *The Medici gardens of Boboli and Luxembourg: Thoughts on their relationship and development*. (Yayımlanmamış master thesis). McGill University, Montreal, Quebec.

Declaration of the drawings of the Royal Palace of Caserta. (t.y.). Geliş tarihi 19 Mart 2025, gönderen https://www.reggiadicasertaunofficial.it/art/books/declaration-of-the-drawings-of-the-royal-palace-of-caserta/

Elinç, Z. K. ve Elinç, H. (2009). Rönesans Döneminde II. Devir Villa Bahçelerinde Su Kullanımı. *Akdeniz Sanat*, *2*(4).

Fiorenza. (t.y.).*Galleria d'Arte Pietro Bazzanti & figlio*. https://www.galleriabazzanti.it/prodotto/fiorenza/ adresinden erişildi.

Florence, Pitti Palace. History and masterpieces of the Florentine museum. (2022, 23 Kasım). 3 Mart 2025 tarihinde https://www.finestresullarte.info/en/museums/florence-pitti-palace-history-and-masterpieces-of-the-florentine-museum adresinden erişildi.

Fountain of the Labyrinth by TRIBOLO, Niccolò. (t.y.). 26 Mart 2025 tarihinde https://www.wga.hu/html_m/t/tribolo/petraia.html adresinden erişildi.

Giardino di Boboli: Storia e curiosità sul polmone verde di Firenze. (t.y.). Geliş tarihi 03 Mart 2025, gönderen https://www.firenzemadeintuscany.com/it/articolo/tutto-quello-che-devi-sapere-sul-giardino-di-boboli/

Giardino di Boboli. (t.y.-a).*BeCulture*. 3 Mart 2025 tarihinde https://www.beculture.it/musei/giardino-di-boboli/ adresinden erişildi.

Giardino di Boboli. (t.y.-b).*Ville e Giardini medicei in Toscana*. 3 Mart 2025 tarihinde https://villegiardinimedicei.it/giardino-di-boboli/ adresinden erişildi.

Gioello di Firenze: La Villa Medicea della Petraia. (t.y.). Visit Florence. Geliş tarihi 29 Mart 2025, gönderen https://www.visitflorence.com/it/cosa-vedere-a-firenze/villa-medici-petraia.html

Google Earth. (t.y.). Geliş tarihi 03 Mart 2025, gönderen https://earth.google.com/web/@43.76305634,11.24928398,90.2052958a,2062.08227482d,30.00066787y,0.00000084h,0t,0r/data=CgRCAggBOgMKATBCAggASg0I_____ARAB

History: Boboli Gardens. (t.y.).*Uffizi Galleries*. 9 Şubat 2025 tarihinde https://www.uffizi.it/en/boboli-garden/history adresinden erişildi.

History: Pitti Palace. (t.y.).*Uffizi Galleries*. 9 Şubat 2025 tarihinde https://www.uffizi.it/en/pitti-palace/history adresinden erişildi.

Jellicoe, G. A. (1953). Italian Renaissance Gardens. *Journal of the Royal Society of Arts*, (4892), 175-185.

La bellezza del giardino di Boboli che unisce arte e natura. (2022, 20 Ağustos).*ELLE Decor*. 3 Mart 2025 tarihinde https://www.elledecor.com/it/viaggi/a40637139/la-bellezza-del-giardino-di-boboli-che-unisce-arte-e-natura/ adresinden erişildi.

La Fontana della Dea Natura a Villa d'Este. (t.y.). *Lazio Nascosto*. Geliş tarihi 29 Mart 2025, gönderen https://www.lazionascosto.it/ville-di-tivoli/villa-deste/fontana-della-dea-natura/

Lambertini, A. (2004). Paesaggi storici—Il Master Plan del giardino di Boboli. *[Luoghi e paesaggi in Italia. - (Luoghi e paesaggi / Dottorato di ricerca inprogettazione paesistica, Universita degli studi di Firenze ; 1)]* içinde . Firenze: Firenze University Press. http://digital.casalini.it/10.1400/40192 adresinden erişildi.

Lazzaro, C. ve Lieberman, R. (Ed.). (1990). *The Italian Renaissance garden: From the conventions of planting, design, and ornament to the grand gardens of sixteenth-century Central Italy*. New Haven: Yale Univ. Press.

Littleton, E. (2022, Mayıs 17). Famous Renaissance Sculptures—The Top Sculptures of the Renaissance. *Art in Context*. https://artincontext.org/famous-renaissance-sculptures/

Morgan, L. (2011). The monster in the garden: The grotesque, the gigantic, and the monstrous in Renaissance landscape design. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, *31*(3), 167-180. doi:10.1080/14601176.2010.530389

Nutt, N. (2023). THE RENAISSANCE GARDEN AND ITS CONTRADICTIONS. *Baltic Journal of Art History*, *25*, 43-62. doi:10.12697/BJAH.2023.25.03

Palazzo Pitti. (2021, 4 Ocak).*Rönesans Mimarisi*. https://ronesansmimarisi.wordpress.com/2021/01/04/palazzo-pitti-busra-cenik/ adresinden erişildi.

Plan Villa d'Este Tivoli / Bild 1. (t.y.). Landesarchiv Baden-Württemberg. Geliş tarihi 19 Mart 2025, gönderen http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=4-1081542-1

Renaissance Sculpture from Florence and Rome. (t.y.). Italian Renaissance Art.com. Geliş tarihi 29 Mart 2025, gönderen https://www.italian-renaissance-art.com/Renaissance-Sculpture.html

Sailko. (2014, Mayıs 9). *Parco di pratolino, appennino del giambologna 01*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parco_di_pratolino,_appennino_del_giambologna_01.JPG

Satkowski, L. (1983). The Palazzo Pitti: Planning and Use in the Grand-Ducal Era. *Journal of the Society of Architectural Historians*, *42*(4), 336-349. doi:10.2307/989920

Szafrałska, M. (2006). Place, time and movement: A new look at Renaissance gardens. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, *26*(3), 194-236. doi:10.1080/14601176.2006.10435466

Taş, A. (1998). *Rönesans Devri Bahçe Sanatı ve Ülkemizdeki Yansıması Olarak Beylerbeyi Sarayı ve Set Bahçeleri*. Istanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Istanbul.

Tchikine, A. (2010). Giochi d'acqua: Water effects in Renaissance and Baroque Italy. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, *30*(1), 57-76. doi:10.1080/14601170902895940

Veduta di Palazzo Pitti e del Forte di Belvedere a Firenze dipinto. (t.y.). Geliş tarihi 11 Nisan 2025, gönderen http://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900289330

Villa della Petraia—Florence. (t.y.). 26 Mart 2025 tarihinde http://www.museumsinflorence.com/musei/Villa_della_Petraia_Florence.html adresinden erişildi.

Villa della Petraia—Florence. (t.y.). Geliş tarihi 26 Mart 2025, gönderen http://www.museumsinflorence.com/musei/Villa_della_Petraia_Florence.html

Villa Garzoni, Collodi, near Lucca: Plan of the villa and gardens. (t.y.). RIBApix. Geliş tarihi 19 Mart 2025, gönderen https://www.ribapix.com/villa-garzoni-collodi-near-lucca-plan-of-the-villa-and-gardens_riba32342

Villa Lante a Bagnaia, il capolavoro del Rinascimento a Viterbo. (2021, 2 Ağustos).*Viaggiatrice Curiosa*. 31 Mart 2025 tarihinde https://www.viaggiatricecuriosa.it/2021/08/02/villa-lante-a-bagnaia-rinascimento-viterbo/ adresinden erişildi.

Villa Lante a Bagnaia, il capolavoro del Rinascimento a Viterbo. (2021, Ağustos 2). Viaggiatrice Curiosa. https://www.viaggiatricecuriosa.it/2021/08/02/villa-lante-a-bagnaia-rinascimento-viterbo/

Villa Lante di Bagnaia: Residenza della seconda metà del Cinquecento. (2016, Aralık 20). *Etruscan Life Tour*. https://www.etruscanlife.com/arte-storia/ville-palazzi/villa-lante-di-bagnaia/

Villa Medicea di Castello. (t.y.). Ville e Giardini medicei in Toscana. Geliş tarihi 26 Mart 2025, gönderen https://villegiardinimedicei.it/villa-medicea-di-castello/

Villa Medici a Fiesole. (t.y.). Geliş tarihi 19 Mart 2025, gönderen https://www.villamedicifiesole.it/

Villa Medici in Fiesole. (t.y.). Geliş tarihi 05 Mart 2025, gönderen https://www.visittuscany.com/en/attractions/villa-medici-in-fiesole/

Villadicastello Archivi. (t.y.). *Storia dell'Arte*. Geliş tarihi 26 Mart 2025, gönderen https://www.progettostoriadellarte.it/tag/villadicastello/

Vince-Prue, D. (1991). Gardens of Tuscany. *Professional Horticulture*, *5*(1), 33-39.

Suriye'nin Mimari Evrimi: 20. Yüzyıl Siyasi Dönüşümlerinin Tasarım ve Kimlik Üzerindeki Etkisi

Aya Al Zoni*, Dr. Öğr. Üyesi Meryem Müzeyyen Fındıkgil[2]*

[1] İstanbul Gelişim Üniversitesi, Mimarlık Bölümü 0009-0009-9015-0208,

[2]İstanbul Gelişim Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, 0009-0004-9810-0962

[1]aya.alzoni@gmail.com

[2]mmfindikgil@gelisim.edu.tr

GİRİŞ

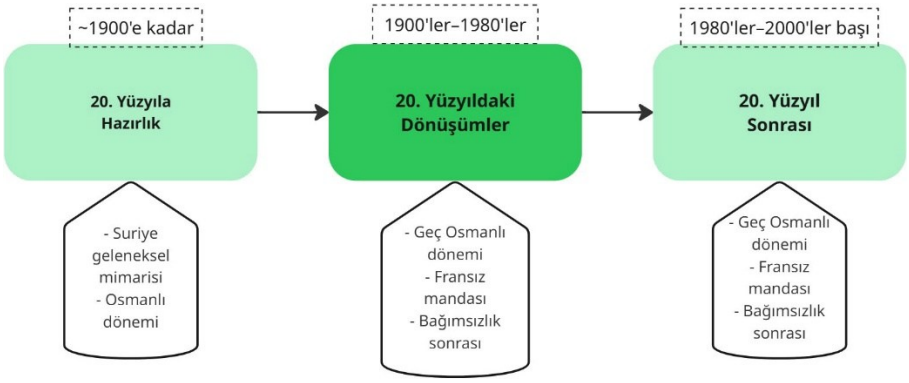
Suriye tarihi, antik Mezopotamya krallıklarından Grek-Roma şehirlerine, erken İslam hilafetlerinden 20. yüzyılın başına kadar süren Osmanlı dönemine uzanan pek çok çağa tanıklık etmiş ve çok sayıda medeniyet tarafından yönetilmiştir. Bu zengin tarih, Suriye mimarisinin kökenlerini oluşturmuş; bölgesel iklim koşullarına pasif tasarım stratejileriyle uyum sağlarken mahremiyet ve misafirperverlik gibi toplumsal normlara öncelik veren kültürel kimlik ve ustalığı kökleştirmiştir Shayah & Khan Mohammadi, 2023; Kennedy, 1990: 224). Bu kimlik, avlu tasarımı ve yerel malzemelerin bütünleştirildiği Şam evleri ve diğer yapı tiplolojileri aracılığıyla geliştirilmiş ve korunmuştur (Bayt Al Fann, 2023). 20. yüzyıla gelindiğinde, Suriye mimarisi derin ve özgün bir kimlik oluşturmuştu. Söz konusu kimlik daha sonra sömürgeci, siyasi ve teknolojik dönüşümlerle sekteye uğratıldı.

Bu makale, 20. yüzyıl boyunca Suriye'deki siyasi dönüşümler ile mimari kimlik arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Osmanlı dönemi, Fransız mandası ve bağımsızlık sonrası süreçlerdeki temel gelişmeleri ve değişimleri aktararak mimarinin nasıl bir ifade ve siyasi yansıma aracına dönüştüğünü incelemektedir. Seçilmiş örnek çalışmalar aracılığıyla, her siyasi değişimin mimari kimlik ve toplumsal normlar üzerindeki etkisini ve Suriyeli mimarların özgün mimari karakteri koruma çabalarını ortaya koymaktadır.

Suriye'de 20. Yüzyıl Boyunca Siyasi Değişimler

Suriye mimarisi, 20. yüzyıl boyunca üç ayrı dönem çerçevesinde ele alınabilir: 20. yüzyıla hazırlık, 20. yüzyıldaki dönüşümler ve 20. yüzyıl sonrası. Hazırlık aşaması, bugün en çok

karşılaşılan Şam avlulu evlerinde somutlaşan geleneksel Şam mimarisi ve ustalığıyla temsil edilen bölgenin köklü mimari mirasını kapsamaktadır; bu evler, Eski Şam'ın ana dokusunu oluşturan iç avlular, gölgeli eyvanlar, oda yönelimleri ve dar kıvrımlı sokaklar aracılığıyla mahremiyet, aile yapısı ve çevre iklimine ilişkin derin bir anlayışı yansıtmaktadır (OEIL-ET-PLUME, 2019; ArchDaily, 2021). 20. yüzyıldaki dönüşümler, Osmanlı İmparatorluğu, Fransız mandası ve bağımsızlık sonrası dönemleri kapsamaktadır; bu süreçlerin tümü yeni malzemeler, yeni estetik anlayışlar ve yeni mimari işlevler getirmiş; yerel kimliği zorlayan farklı toplumsal dinamikleri beraberinde getirmiştir (Fildis, 2011). 1980'lerde başlayıp 21. yüzyıla uzanan son aşama ise yerel karakterin korunmasını ön planda tutan yerli miras koruma anlayışına duyulan yenilenmiş ilgiyi temsil etmektedir (Shayah & Khan Mohammadi, 2023: 503-512). Aşağıdaki zaman çizelgesi diyagramı, bu makaledeki analizlere temel oluşturmak üzere söz konusu üç aşamayı özetlemektedir (Şekil 1).



Şekil 1. *Suriye'deki Mimari Evrim.*

20. Yüzyıl Öncesi

20. yüzyılın dönüşümlerinden önce, Suriye mimarisi olgunlaşmış bir kimliğe ulaşmıştı. O dönemden kalan Şam'daki avlulu konutlar bugün hâlâ en çok görülen yapılar arasındadır. Bu evler içe dönük bir yapıya sahiptir. Hem iklimsel hem de toplumsal ihtiyaçlara hitap eden merkezi avlu sistemi, yarı açık eyvanlar, merkezi çeşme ve zengin bezemeli cepheler söz konusu yapıların belirgin özellikleridir. İç mekânlar ısıl konforu en üst düzeye çıkarmak amacıyla mevsimsel hesaplamalar doğrultusunda düzenlenmiştir. Bu konutların inşasında kullanılan malzemeler büyük ölçüde yerel kaynaklı kireçtaşı, bazalt ve ahşaptı (Bayt Al Fann, 2023; ArchNet, 2023). Kireçtaşı ve bazaltın bir arada kullanılması ve yarattığı kontrast etkisi Ablak İşçiliği olarak adlandırılır ve bu teknik Şam'ın mimari imzası olarak kabul görmüştür (CyArk, n.d).

Bayt El-Wali ve Şam'ın eski şehrindeki benzer konutlar, Osmanlı-Suriye mimari planlamasındaki zevki öne çıkaran ve kamudan özele uzanan bu geleneksel mekân katmanlaşmasının güzel örnekleridir. Bu yapılar ses ve ısı yalıtımı için kalın duvarlar, mahremiyeti koruyarak ışık ve havalandırmayı denetleyen ahşap kafes pencereler (maşrabiye) ve el oyması süslemelere sahip dekoratif ahşap tavanlarla dikkat çekmektedir (Bayt Al Fann, 2023; UNESCO, 2023) (Şekil 2-3).




Şekil 2-3. *Geleneksel Suriye mimarisinde avlu ve Ablak duvar detayı, Bayt El-Wali, Şam.***

Daha anıtsal bir ölçekte değerlendirildiğinde, Osmanlı valisi As'ad Paşa el-Azem tarafından 1749 yılında yaptırılan Azem Sarayı, ablak taş işçiliği, çeşmeler ve merkezi avlu sistemiyle zengin Osmanlı yaşam tarzını yansıtan görkemli mimari anlayışını sergilemektedir (CyArk, n.d.; Aga Khan Development Network, n.d.; Nawafir Tours, 2023; Archnet, n.d.). Osmanlı mühendisliği ile yerel mimarinin bütünleşmesini yansıtan bir diğer anıtsal yapı ise aynı Osmanlı valisi tarafından 1752 yılında yaptırılan ve yolcularla tüccarlar için bir kervansaray işlevi gören Khan As'ad Pasha'dır. Sarayın plan düzeni ve unsurları —ablak taş işçiliği, merkezi avlu sistemi ve süslü çeşmeler— Osmanlı mimarisinin yerel mimariyle eşsiz bir sentezini temsil etmekte; bölgesel ustalığı ve iklim tasarımını ön plana çıkarmaktadır (Aga Khan Development Network, n.d.; Nawafir Tours, 2023; Archnet, n.d.) (Şekil 4-5).




Şekil 4. *Azem Sarayı avlusu;* ***Şekil 5.*** *Khan As'ad Pasha avlusu.***

Kentsel planlama da bu kültürel mantığı yansıtıyordu; Şam, Halep, Humus veya Hama'daki eski dar sokakların her biri, farklı önceliklere vurgu yaparak işlevini mimari açıdan dışa vuruyordu. Örneğin konut amaçlı dar sokaklar mahremiyeti ön planda tutuyordu. Medhat Paşa Çarşısı (Düz Sokak) (1878) ve Osmanlılar tarafından tamamen restore edilen el-Hamidiyye Çarşısı (1884-1889) gibi ticaret sokakları ise toplumsal etkileşimlere ve ticaret işlevine öncelik veriyordu. Bunun yanı sıra, dar sokakların tasarımındaki gölgeleme sistemi

yayaları güneşten de koruyordu. Söz konusu çarşıların tarihi Roma dönemine uzanmakla birlikte, Osmanlı çağında İslami ve toplumsal kentsel geleneklere uyum sağlayacak biçimde yeniden düzenlenmişlerdir (Nylund, 2016; Love Damascus, 2023; SANA, 2023; Archnet, 2023) (Şekil 6-9).

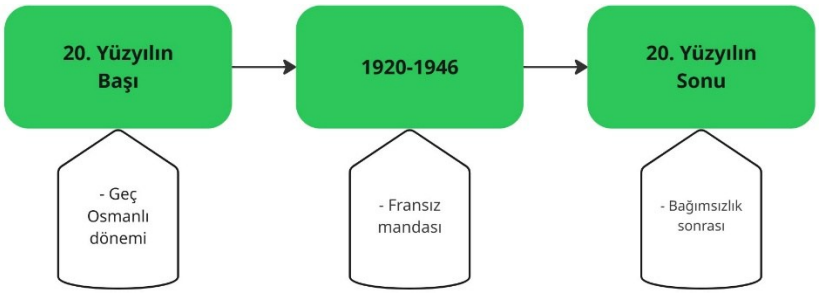





Şekil 6. *Şam'da Dar Sokak;* ***Şekil 7.*** *Hama'da Dar Sokak;*
Şekil 8. *Medhat Paşa Çarşısı;* ***Şekil 9.*** *el-Hamidiyye Çarşısı.***

20. Yüzyıl Boyunca Dönüşümler

20. yüzyıl, Osmanlı yönetimiyle başlayıp Fransız mandası ve bağımsızlık sonrası dönemlere uzanan Suriye mimari kimliğinde köklü bir kırılma noktasını temsil etmektedir (Şekil 10).



Şekil 10. *20. yüzyıldaki dönüşümler.*

20. Yüzyıl Başları: Geç Osmanlı Dönemi

Osmanlı İmparatorluğu, 20. yüzyılın başında kentsel merkezlerden başlayarak demiryolu istasyonları ve idari yapıları kapsayan, Osmanlı ile Şam mimarisini bazı Avrupa üsluplarıyla harmanlayan bir altyapı reformu başlattı (Christensen, 2017; İrgin Uzun & Zein El Abidin, 2017).

Örneğin, 1908 yılında inşa edilen ve İspanyol mimar Fernando De Arande tarafından tasarlanan Şam Hicaz Demiryolu İstasyonu, Osmanlı İmparatorluğu'nun o dönemde Avrupa uzmanlığına olan açıklığını yansıtmakta; ancak aynı zamanda daha sonra Fransız mandası döneminde resmî bir nitelik kazanacak olan sömürgeci etkinin erken bir mimari habercisi olarak da okunabilmektedir. Bu durum, siyasetin mimariye nasıl yansıyabileceğini gözler önüne sermektedir. Yapı, kemerli pencereler ve taş cepheler gibi Osmanlı mimari özelliklerini; renkli vitraylı pencereler ve Fransız tarzı saat kulesi gibi Avrupa unsurlarıyla bir araya getirmektedir. Başlangıçta Şam'ı Hac kolaylığı amacıyla Medine'ye bağlamak için inşa edilen istasyon, Sultan II. Abdülhamid dönemindeki altyapı hedeflerini temsil etmektedir (Christensen, 2017; İrgin Uzun & Zein El Abidin, 2017; Britannica, n.d.; Nawafir Tours, 2023; Cengiz, 2023) (Şekil 11-13).







Şekil 11. *Hicaz demiryolu güzergâhı, The Armatura Press (2009)'dan uyarlanmıştır;*

Şekil 12. *Şam'daki Hicaz Demiryolu İstasyonu dış cephe görünümü, Kaynak: Love Damascus (2023);* ***Şekil 13.*** *Hicaz Demiryolu İstasyonu iç mekânı.*

1920-1946: Fransız Mandası

1918'de Osmanlı'nın çöküşünün ardından Fransız mandası 1920'de başladı ve 1946'ya kadar sürdü. Bu dönem, kültürel kontrol sağlamaya yönelik sömürgeci stratejinin bir parçası olarak Şam ve Halep gibi şehirlere geniş bulvarlar, sivil kurumlar ile neoklasizm ve Beaux-Arts gibi Avrupa yapı üslupları biçiminde Avrupalı kentsel planlama stratejilerini tanıttı (Fieldhouse, 2008: 144-150; Fildis, 2011: 131-132; Fildis, 2011). Yapı üslupları bazı yerel süsleme geleneklerini korumakla birlikte, formlar katı geometrik bir düzene sahip olup Avrupa estetiğiyle örtüşüyordu (Fildis, 2011: 131-132).

Önemli bir örnek olarak Humus Ulusal Müzesi verilebilir; binanın zemin katı 1922 yılında karargâh olarak inşa edilmiştir. 1949'da ve Fransız mandası sonrasında 1963'te genişletilmiş olup bugün üç katlı bir yapı görünümündedir. Yapı, simetrik cephesi, minimal süslemeleri ve işlevsel planıyla ulusal ilhamdan beslenen bir neoklasik üslubun yansımasıdır (Al-Raya, 2007; eSyria, 2009; Homs Governorate, t.y.) (Şekil 14).



Şekil 14. *Humus Ulusal Müzesi.***

Bir diğer örnek olan Halep'teki Villa Rose ise 1928 yılında adı bilinmeyen Avrupalı bir mimar tarafından tasarlanmıştır. Bazı kaynaklar mimarın Latin kilisesini, Acroni'yi ya da Charles Van Belle adlı mimari tasarlayan kişiyle aynı olabileceğini ileri sürmektedir. Bu yapı Neo-Barok mimari üslubunu; özel bir oda olarak tasarlanan ikonik dairesel kule ve dış cephe süslemeleri gibi belirgin unsurlarla sergilemekte olup Al-Wardiyah olarak da bilinen pembe Halep taşının kullanımıyla Suriyeli yerel bir imzayı da taşımaktadır. Bina, her bir blok için bir altın lira ödenerek Suriyeli usta yapımcı Joseph Nassour tarafından yüksek bir ustalıkla inşa edilmiş; bu durum dönemin sanatsal değerini gözler önüne sermiştir (Dig-Doc, t.y.; Syria Middle East Heritage, 2024) (Şekil 15-17).



Şekil 15-16-17. *Villa Rose, Kaynak: Archnet (t.y.)*

Halep'teki Saint Francis of Assisi Kilisesi 1934-1937 yılları arasında inşa edilmiş olup neo-rönesans mimarisinin güzel bir örneğidir. Kilise, sütunlar ile kemerli pencere ve kapılarla desteklenen üç nefli bazilika plana sahiptir. Simetrik tasarımı ve anıtsal özellikleriyle, o dönemde tanıtılan Avrupa mimari geleneklerinin etkisini yansıtmaktadır (Qenshrin Church, t.y.) (Şekil 18).



Şekil 18. *Saint Francis of Assisi Kilisesi, Kaynak: Preacher lad (2011).*

20. Yüzyılın İkinci Yarısı: Bağımsızlık Sonrası

Suriye, 1946'dan itibaren milliyetçi özlemleri ve küresel mimari hareketlerle uyum niyetini yansıtan beton, cam ve çeliğin aşırı kullanımıyla karakterize edilen ve mimari modernizmin damgasını vurduğu bir bağımsızlık dönemine girdi (Verdeil, 2012: 249; Middle East Eye, 2023). Örneğin, 1958 yılına ait Humus Saat Kulesi, seramik kaplamaları ve yalın geometrik simetriyle uluslararası üslubun temiz dikeyliğini ve işlevsel netliğini örneklemesi bakımından bağımsızlık kentçiliğinin önemli bir yapıtı olmakla birlikte, saatin renkleri ve kontrastı Suriyeli kimliğini korumaktadır (eSyria, 2020; Nawafir Tours, 2023) (Şekil 19).

Benzer şekilde, 1971 yılında kurulan Lazkiye Üniversitesi, Suriye'deki yüzyıl ortası modernist uluslararası planlamanın etkisini yansıtmaktadır. Açık avlular ve iklime duyarlı yönelim gibi hava koşullarına dayalı tasarım stratejileriyle Suriye mimarisini yansıtan bu yapıda, uluslararası üslup yalın beton cepheler ve geniş pencerelerin aşırı kullanımıyla açıkça ortaya çıkmaktadır (Verdeil, 2012: 258) (Şekil 20).





Şekil 19. *Homs Clock Tower**;*
Şekil 20. Lazkiye Üniversitesi, Hukuk Fakültesi, Kaynak: winter_dark_2050 (2008)

20. Yüzyıl Sonrası: Geleneğin Canlanma Dönemi

1980'lerden itibaren Suriyeli mimarlar, geçmişin hızlı siyasi değişimlerine kültürel bir yanıt olarak modern binaların geleneksel unsurları yeni çağdaş üsluplara entegre etmeye başladığı canlandırmacı (revivalist) mimari dönemini başlattılar (AMA Syria, 2020; Aboukhater, 2020).

Şam Opera Binası ve Sanat Merkezi, 2008 yılına tarihlenmekte olup avlu sistemi ve mermer cepheler gibi geleneksel Şam unsurlarıyla uluslararası mimarinin iç içe geçtiği bir sentezi gözler önüne sermiştir (Discover Syria, 2008; Nawafir Tours, 2023). 1984 yılında inşa edilen Suriye Ulusal Kütüphanesi de geleneksel peyzaj planlamasıyla bütünleştirilmiş dokuz katlı betonarme anıtsal yapısıyla bu eğilimi yansıtmaktadır (Discover Syria, 2008). Son olarak, 2007 yılına ait Sheraton Aleppo Oteli ise Halep kireçtaşını, kemerli açıklıkları ve ahşap maşrabiye ekranlarını modern bir konaklama ortamında bir araya getirmiştir (Boulos Group, n.d.) (Şekil 21-23).





Şekil 21. *Şam Opera Binası, Source: Al-Watan Online (2020)**;***
Şekil 22. *Suriye Ulusal Kütüphanesi, Kaynak: MIT Dome (1992)*;
Şekil 23. *Sheraton Aleppo Oteli, Kaynak: Hasan (2011).*

SONUÇ

Suriye'de mimarlık, 20. yüzyıl boyunca ülkenin siyasi değişimlerine yanıt olarak Osmanlı döneminden Fransız mandası ve bağımsızlık sonrası sürece, oradan geç 20. yüzyılın yenilemeci (revivalist) dönüşümüne kadar evrim geçirmiştir. Seçilmiş örnek çalışmaların incelenmesi, mimarinin her zaman siyasi kırılmaları yansıttığını; yerel kimliği, malzemeyi ve toplumsal işlevleri korurken dönemin egemen güçlerinin üsluplarına uyum sağladığını ortaya koymuştur.

Bulgular, Suriye'de mimarisinin hem fiziksel altyapı hem de siyasi ve kültürel değişimlerin bir yansıması olarak işlev gördüğüne işaret etmektedir. Fransız mandası döneminde mimarlık sömürgeci stratejileri yansıtmış ve Avrupa üsluplarına başvurmuş; bağımsızlık döneminde ise ilerleme ve işlevi ifade etmeyi amaçlayan uluslararası üslup ve modern teknikler gündeme gelmiştir. Ancak tüm bu dönemlerde geleneksel ustalık ve geleneksel malzemeler hiçbir zaman tamamen yitirilmemiş; Suriyeli mimarlar geleneksel kimliği her koşulda korumuşlardır.

Çalışma aynı zamanda siyasi değişimlerle birlikte dönüşen toplumsal ihtiyaç ve değerlerin mimariyi de doğrudan etkilediğini; yapıların işlevsel açıdan uyum sağladığını göstermektedir. Mahremiyet ve iklim konforuna öncelik veren avlulu evlerden modern yaşam

tarzı ve toplumsal ihtiyaçlara göre tasarlanmış dışa açık apartmanlara geçiş bunun somut bir örneğidir; geç 20. yüzyılda ise modern yaşam gereksinimlerini miras koruma anlayışıyla harmanlayan canlandırıcı hareket bu süreci tamamlamıştır.

Bugün (2025) Suriye yeniden büyük bir siyasi değişim sürecinden geçmekte olup ülke iyileşme ve toparlanma çabaları içindedir. Bu çalışma, geçmiş dönemlerde mimarinin değişimlere nasıl uyum sağladığını anlamak, kültürel hafızayı korurken yeni ihtiyaçları karşılamaya yönelik içgörüler sunmak amacıyla gelecekteki mimari yönelimlere tarihsel bir perspektif kazandırmaktadır. Öte yandan araştırmanın karşılaştığı en önemli güçlüklerden biri, pek çok döneme ait belgelerin yetersizliğidir; özellikle Fransız mandası ile bağımsızlık sonrası geçiş sürecine ilişkin belgeler büyük ölçüde eksiktir. Kimliği zengin birçok yapı, yeterli mimari kayıt ya da akademik inceleme olmaksızın değiştirilmiş veya yitirilmiştir. Bu boşluk, yeni belgeleme yöntemleri geliştirmenin aciliyetini gözler önüne sermektedir. Günümüzün teknolojik gelişmeleri, mimari bilginin korunması, belgelenmesi ve yeniden canlandırılması konusunda büyük bir fırsat sunmaktadır. Bu tür çabalar, devam eden siyasi dönüşümler karşısında Suriyelilerin kültürel kimliklerini korumalarına ve yeniden inşa etmelerine yardımcı olmak açısından hayati önem taşımaktadır. Bu nedenle, gelecekteki çalışmalar, önümüzdeki belirsiz gelecekte mirasın korunması, toplumsal hafıza ve mimari süreklilik için dayanıklı stratejiler geliştirmeye odaklanmalıdır.

Sonuç olarak bu çalışma, Suriye mimarisinin başladığı yerin hafızasını yitirmeksizin büyümeye devam etmesini sağlamak amacıyla hem akademik araştırmayı hem de siyasi eylemi kıvılcımlandırmayı hedeflemektedir.

*Araştırmam boyunca yol göstericiliği, yapıcı geri bildirimleri ve sürekli desteği için danışmanım Dr. Meryem Müzeyyen Fındıkgil'e teşekkür etmek istiyorum.

**Bu makalede kullanılan özgün fotoğrafları cömertçe sağladıkları için Bana Suman, Kinana Al Zoni, Shahed Al Zoni ve Diana Abulsamad'a teşekkür etmek istiyorum.

KAYNAKÇA

Aboukhater, R. (2020). Culture-led urban development initiative in a World Heritage City: The case study of the Old City of Damascus in Syria. International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences, XLIV-M-1-2020, 573–580. https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLIV-M-1-2020-573-2020 (Accessed: 31.05.2025)

Aga Khan Development Network. (n.d.). Azem Palace. https://the.akdn/en/how-we-work/our-agencies/aga-khan-trust-culture/akaa/azem-palace (Accessed: 12-Jan-2025)

Al-Raya. (2007). Homs Museum: A history gliding over the Orontes River. https://www.raya.com/2007/04/11/متحف-حمص-تاريخ-يتهادى-فوق-نهر-العاصي/ (Accessed: 07-Jun-2025)

Al-Watan Online. (2020). *نشاطات شهر تموز في دار الأسد للثقافة والفنون*[Photograph]. https://www.alwatanonline.com/نشاطات-شهر-تموز-في-دار-الأسد-للثقافة-وا/ (Accessed: 07-Jun-2025)

AMA Syria. (2020). Architectural Memory Association Syria. https://www.amasyria.com/en (Accessed: 31.05.2025)

ArchDaily. (2021). Polished, Private and Passive: Traditional Courtyard Houses and Their Timeless Architectural Features. https://www.archdaily.com/966445/polished-private-and-passive-traditional-courtyard-houses-and-their-timeless-architectural-features (Accessed: 12-Jan-2025)

Archnet. (2023). Traditional Courtyard Houses of Aleppo. https://www.archnet.org/collections/1210 (Accessed: 12-Jan-2025)

Archnet. (n.d.). Azem Palace. https://www.archnet.org/sites/3074 (Accessed: 12-Jan-2025)

Archnet. (n.d.). Khan Assad Pacha. https://web.archive.org/web/20110813043627/http://archnet.org/library/sites/one-site.jsp?site_id=8309 (Accessed: 12-Jan-2025)

Archnet. (n.d.). Qasr al-Ahmar [Photograph]. https://www.archnet.org/sites/18374 (Accessed: 12-Jan-2025)

Bayt Al Fann. (2023). The Art and Heritage of Courtyard Homes in Syria. https://www.baytalfann.com/post/the-art-and-heritage-of-courtyard-homes-in-syria (Accessed: 12-Jan-2025)

Boulos Group. (n.d.). Sheraton Hotel. https://boulosgroup.com/project/sheraton-hotel/ (Accessed: 7-June-2025)

Britannica. (n.d.). Hejaz Railway. https://www.britannica.com/topic/Hejaz-Railway (Accessed: 12-Jan-2025)

Cengiz, S. (2023). Traveling through history on the forgotten Hejaz Railway. Gulf International Forum. https://gulfif.org/traveling-through-history-on-the-forgotten-hejaz-railway (Accessed: 07-Jun-2025)

Christensen, P. H. (2017). Germany and the Ottoman Railways: Art, Empire and Infrastructure. Yale University Press.

CyArk. (n.d.). Al Azem Palace, Syria. Google Arts & Culture. https://artsandculture.google.com/story/al-azem-palace-syria-cyark/EwVxj43oviGZIA?hl=en (Accessed: 07-Jun-2025)

Dig-Doc. (n.d.). Villa Rose. https://www.dig-doc.org/index.php?article_id=NTk%3D&lan=YXI%3D&op=ZGlzcGxheV9hcnRpY2xlX2RldGFpbHNfdQ%3D%3D&page=YXJ0aWNsZQ%3D%3D (Accessed: 12-Jan-2025)

Discover Syria. (2008). Al-Assad National Library. https://www.discover-syria.com/bank/51 (Accessed: 07-Jun-2025)

Discover Syria. (2008). Şam Opera Binası and Arts Center. https://www.discover-syria.com/bank/32 (Accessed: 12-Jan-2025)

eSyria. (2009). Fi müze Homs el-Vatani: La budde en tetewakkaf. https://www.esyria.sy/2009/02/%D9%81%D9%8A-%D9%85%D8%AA%D8%AD%D9%81-%D8%AD%D9%85%D8%B5-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%B7%D9%86%D9%8A%D9%84%D8%A7%D8%A8%D8%AF-%D8%A3%D9%86-%D8%AA%D8%AA%D9%88%D9%82%D9%81 (Accessed: 12-Jan-2025)

eSyria. (2020). The old and new Homs clock towers: Between history and modernity. https://www.esyria.sy/2020/09/ساعتا-حمص-القديمة-والجديدة-بين-التاريخ-والحاضر (Accessed: 07-Jun-2025)

Fieldhouse, D. K. (2008). Syria and the French, 1918–1946. In Western imperialism in the Middle East 1914–1958 (online edn, 1 Jan. 2010). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199540839.003.0007 (Accessed: 06-Jun-2025)

Fildis, A. T. (2011). The troubles in Syria: Spawned by French divide and rule. Middle East Policy, 18(4), 129–139. https://doi.org/10.1111/j.1475-4967.2011.00512.x (Accessed: 12-Jan-2025)

Hasan, N. (2011). *Sheraton Aleppo Hotel in the Old City* [Photograph]. Flickr. https://www.flickr.com/photos/[username]/[photo_id] (Accessed: 07-Jun-2025)

İrgin Uzun, T., & Zein El Abidin, M. (2017). A study of the original drawings of the Hejaz Railway Headquarters Building. Megaron, 12(4), 572–588. https://doi.org/10.5505/megaron.2017.23865 (Accessed: 31.05.2025)

Kennedy, H. (1990). The Early Abbasid Caliphate: A Political History. Croom Helm.

Latakia University. (2008). *Faculty of Law* [Photograph]. Flickr. https://www.flickr.com/photos/24007249@N06/2405530995 (Accessed: 31.05.2025)

Love Damascus. (2023). *Al-Hejaz Railway Station*. [Photograph] https://www.lovedamascus.com/en/what-to-see/tourist-attractions/al-hejaz/015ta005/al-hejaz-railway-station (Accessed: 12-Jan-2025)

Love Damascus. (2023). Medhat Pasha Souq. https://www.lovedamascus.com/en/what-to-see/tourist-attractions/shaghour-jowani/004ta015/straight-street (Accessed: 12-Jan-2025)

Middle East Eye. (2023). What Syria needs to know before it can rebuild. https://www.middleeasteye.net/discover/architecture-what-syria-needs-to-know-before-it-can-rebuild (Accessed: 12-Jan-2025)

MIT Dome. (1992). *Al-Assad National Library, Damascus* [Photograph]. Massachusetts Institute of Technology. https://dome.mit.edu/handle/1721.3/46683 (Accessed: 12-Jan-2025)

Nawafir Tours. (2023). Damascus Hejaz Railway Station: Echoes of History. https://nawafir-tours.com/damascus-hejaz-railway-station (Accessed: 31.05.2025)

Nawafir Tours. (2023). Al-Azem Palace: A Window into Damascus's Ottoman Grandeur. https://nawafir-tours.com/al-azem-palace/ (Accessed: 31.05.2025)

Nawafir Tours. (2023). Khan As'ad Pasha: Architectural Splendour in the Heart of Damascus. https://nawafir-tours.com/khan-assad-pasha-architectural-splendour/ (Accessed: 31.05.2025)

Nawafir Tours. (2023). Homs City Guide. https://nawafir-tours.com/homs/ (Accessed: 07-Jun-2025)

Nawafir Tours. (2023). Damascus Opera House: Syria's Cultural Jewel. https://nawafir-tours.com/damascus-opera-house/ (Accessed: 31.05.2025)

Nylund, J. H. (2016). Straight Street (in Damascus). In J. D. Barry et al. (Eds.), The Lexham Bible Dictionary. Lexham Press.

OEIL-ET-PLUME. (2019). Old Damascus Street Views. https://oeil-et-plume.net/2019/08/syria-old-damascus-architecture/ (Accessed: 12-Jan-2025)

Preacher lad. (2011). Church of Saint Francis of Assisi, Aleppo [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church_of_Saint_Francis_of_Assisi,_Aleppo.jpg

Qenshrin Church. (n.d.). Saint Francis of Assisi Church. https://church.qenshrin.com/church.php?id=56 (Accessed: 12-Jan-2025)

SANA. (2023). History of Al-Hamidiyah Souq. https://sana.sy/en/?p=157922 (Accessed: 31.05.2025)

Shayah, M., & Khanmohammadi, A. (2023). Sustainability in Damascene house architecture, as a guide to the development of contemporary Syrian housing. Journal of Building Performance, 14(2), 503–512.

Syria Middle East Heritage. (2024). Joseph Nassour family in Aleppo, 1941. https://syrmh.com/2024/03/12/عائلة-جوزيف-نصور-في-حلب-عام-1941م/ (Accessed: 12-Jan-2025)

The Armatura Press. (2009). Map of the route of the Hejaz Railway [Map]. Flickr. https://www.flickr.com/photos/thearmaturapress/3511839192 (Accessed: 12-Jan-2025)

UNESCO. (2023). Old City of Damascus. https://whc.unesco.org/en/list/20 (Accessed: 12-Jan-2025)

Verdeil, E. (2012). Michel Ecochard in Lebanon and Syria (1956–1968): The spread of modernism, the building of the independent states and the rise of local professionals of planning. Planning Perspectives, 27(2), 249–266. https://doi.org/10.1080/02665433.2012.646774 (Accessed: 31.05.2025)

Bahariye Mevlevihanesi Semahanesinin Doğal Aydınlatma Açısından İncelenmesi

Aybüke ALINAK*, Dr. Öğr. Üyesi Murat ARAPOĞLU [2]*

[1]İstanbul Gelişim Üniversitesi, 0009-0005-8964-4359

[2] İstanbul Gelişim Üniversitesi, 0000-0002-1518-782X

aybukealinak@gmail.com

GİRİŞ

Bahariye Mevlevihanesi, Osmanlı döneminde İstanbul'un önemli Mevlevî merkezlerinden biri olarak inşa edilmiştir. Tarih boyunca farklı işlevler üstlenen bu yapı, Mevlevî kültürünün ve özellikle sema ritüellerinin icra edildiği önemli mekânlardan biri olmuştur. Bu çalışma, Bahariye Mevlevihanesi'nin mimari özellikleri ile özellikle semahane bölümündeki doğal aydınlatma düzenlemelerini incelemeyi amaçlamaktadır. Yapının gün ışığı performansı, DialuxEvo 13.0 yazılımı aracılığıyla analiz edilmiş; elde edilen veriler ışığında, ritüelin sağlıklı bir şekilde icrası için aydınlatmanın mekânsal konfora etkisi değerlendirilmiştir. Araştırma, tarihi yapının aydınlatma sistemlerine dair önemli bulgular sunarak, gelecekteki restorasyon çalışmalarında ışık kullanımının optimize edilmesine yönelik öneriler getirmektedir.

Mevlevilik

Tasavvuf, İslam kültürünün ayrılmaz bir parçası olup düşünme, yaşama ve dünyayı algılama biçimini şekillendiren derin bir anlayıştır. Hz. Peygamber döneminde İslami ilimler bir bütün olarak ele alınırken, ilerleyen yüzyıllarda bu alanlar farklı disiplinlere ayrılmıştır. 12. ve 13. yüzyıllarda tarikatlar kurumsallaşmış; Ahmed Yesevi, Abdülkadir Geylani ve Mevlâna gibi önderler etrafında Kadiriyye ve Mevleviyye gibi yollar ortaya çıkmıştır (Tanrıkorur, 2000: 53-109).

Mevlevîlik, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin öğretileri temelinde, oğlu Sultan Veled tarafından Konya'da kurulan bir tasavvufî harekettir (Dervişoğlu, 2019:12). Mevlânâ'nın düşünsel mirası, vefatının ardından Konya'dan çevre bölgelere yayılmış; özellikle Osmanlı

döneminde Türk-İslâm toplumunun kültürel ve manevi yapısı üzerinde derin etkiler bırakarak, kurumsal bir tarikat kimliği kazanmıştır (Gölpınarlı, 1983:35-41).

Osmanlı'nın Mevlevîliğe olan ilgisi, 15. ve 16. yüzyıllarda Anadolu ve Rumeli coğrafyasında daha belirgin hâle gelmiştir. Tarikatın İstanbul'a ilk girişi, Fatih Sultan Mehmed dönemiyle birlikte gerçekleşmiş; fethin ardından Kalenderhâne Mevlevîhânesi gibi tekkeler açılmıştır. Devamında, Galata Mevlevîhânesi önemli bir merkez olarak öne çıkmış; 16. yüzyıldan itibaren İstanbul'da beş adet Mevlevîhâne inşa edilmiştir (Azsöz, 2018: 92-93).

Osmanlı yönetimi boyunca Mevlevîlik, özellikle edebî ve kültürel etkileri nedeniyle saray çevresinde yüksek bir itibar kazanmıştır. Her ne kadar tarikatın idarî merkezi Konya olsa da, devletin başkenti İstanbul diğer tüm siyasal ve kültürel hareketler gibi Mevlevîlik tarikatının da Osmanlı coğrafyasında yayılımı ve gelişimi açısından merkezi rol üstlenmiştir (Gölpınarlı, 1983:244-254).

Mevlevihaneler

Mevlevîhâneler, Anadolu Selçukluları döneminden itibaren inşa edilmeye başlanmış ve zamanla Osmanlı coğrafyasında yaygın bir şekilde varlık göstermiştir. 1925 yılında Tekke ve Zâviyelerin Kapatılmasına Dair Kanun'un yürürlüğe girmesine kadar aktifliğini sürdüren bu yapılar, Mevlânâ'nın öğretileri etrafında şekillenen Mevlevîliğin hem fiziksel hem de manevî merkezleri olarak işlev görmüştür (Azsöz, 2018:20-21).

Tarikatın genişlemesinde, Sultan Veled'in Anadolu'nun farklı bölgelerine gönderdiği temsilciler aracılığıyla yeni Mevlevîhânelerin kurulması önemli bir rol oynamıştır. Bu süreç, onun ardından gelen oğlu Ulu Ârif Çelebi döneminde daha da ivme kazanmış; Mevlevîlik, İran'a kadar uzanan geniş bir coğrafyada etkili bir tasavvufî yapılanma hâline gelmiştir.

Osmanlı topraklarında Mevlevîliğin kurumsallaşması ise II. Murad döneminde Edirne Mevlevîhânesi'nin açılmasıyla başlamıştır. İstanbul'un fethinden sonra başkentte Galata (Şekil 1), Yenikapı, Beşiktaş, Kasımpaşa ve Üsküdar Mevlevîhâneleri gibi önemli merkezlerin kurulmasıyla, Mevlevîlik İstanbul'da güçlü bir kurumsal ve kültürel varlık kazanmıştır (Kuş, Dıvarcı & Şimşek, 2006:16-17).

Mevlevihanelerde Mekansal Düzen

Mevlevîhâneler, Mevlevî tarikatının ibadet, eğitim ve konaklama işlevlerini bir arada barındıran çok işlevli yapılar olarak tasarlanmıştır. İlk örnekleri, Konya'da derviş hücrelerinden oluşan mütevazı yapılardan ibaretken; Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin vefatından sonra, bu yapılara semâhâneler eklenmiş ve yapısal bütünlük genişletilmiştir. Osmanlı döneminde Anadolu ve Rumeli'ye yayılan Mevlevîhâneler, hem dervişlerin eğitildiği hem de semâ ritüellerinin icra edildiği merkezî kurumlar hâline gelmiştir (Yücel, 2004).

Mimari açıdan Mevlevîhâneler, genellikle âsitâne (tarikatın merkez yapısı) ve zâviye (daha küçük ölçekli yapılar) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Bu yapılar; semâhâne, türbe, matbah-ı şerif, derviş hücreleri, mescid, kütüphane ve selamlık gibi bölümleri içermektedir. Mevlevîliğe özgü ritüel ve eğitim anlayışı, bu yapılarda özgün mekânsal düzenlemeleri zorunlu kılmıştır. Semâhâneler, ibadet ve eğitimin merkezî mekânları olarak ön plana çıkarken, Matbah-ı Şerif, dervişlerin manevî eğitiminin verildiği önemli bir alan olarak dikkat çekmektedir (Tanrıkorur, 2007:117-122).

Mevlevî tekkelerindeki matbah, yalnızca yemek hazırlanan bir bölüm değil; aynı zamanda dervişlerin çile süreci içerisinde manevî terbiye aldıkları bir mekândır. "Nevniyâz"

olarak adlandırılan yeni dervişler, burada bin bir günlük eğitim sürecinden geçerek "Dede" unvanını almaktadır. Bunun yanında semâ ve mûsikî eğitimi de bu mekânda verilmektedir (Azsöz, 2016:33-34). Türbe, Mevlevî tarikatına mensup önemli şahsiyetlerin kabirlerinin bulunduğu kutsal bir alan olup, manevî bir çekim merkezi işlevi görmektedir. Mescid, dervişlerin topluca ibadet ettikleri yerdir ve bazı Mevlevîhânelerde semâhâne ile mekânsal olarak birleştirilmişken, Bahariye Mevlevîhânesi'nde ayrı bir yapı olarak inşa edilmiştir (Azsöz, 2018:97-100).

Dedegân odaları, dervişlerin konakladıkları, bireysel ibadet ve içsel eğitime odaklandıkları mütevazı mekânlardır. Bu odalarda giriş kapısında pabuçluk, iç mekânda ise geleneksel olarak ocak ve yüklük yer almaktadır (Doğan, 1977:60-70). Selamlık, misafirlerin ağırlandığı; sohbetlerin yapıldığı ve mûsikî çalışmalarının sürdürüldüğü sosyal etkileşim alanıdır. Kütüphane, dini metinlerin, tasavvufî eserlerin ve arşiv belgelerinin muhafaza edildiği bilgi merkezidir (Tanman, 1990:68-88).

Meydan-ı Şerif, ibadetlerin, toplantıların ve eğitim faaliyetlerinin gerçekleştirildiği, Mevlevîhânelerin işlevsel ve sembolik merkezini oluşturan alandır. Bu bölümde dua seansları, dinî törenler ve eğitim programları icra edilmektedir (Azsöz, 2018:93). Hâmûşân, Mevlevîhânenin bahçesinde yer alan kabristandır ve Mevlevîlikte ölümün bir son değil, geçiş süreci olduğu inancını yansıtan simgesel bir alan olarak tasarlanmıştır. Bu alanlar, ruhsal sükûnet ve içsel tefekkür için özel olarak düzenlenmiştir (Kalafat, 2004:30-40).

Son olarak, semâhâne, Mevlevîhânelerin en ayrıcalıklı mekan olarak tanımlanabilir. Semâ ayinlerinin icra edildiği bu mekân, aynı zamanda sohbet, zikir ve mûsikî gibi tasavvufî ritüellere de ev sahipliği yapmaktadır (Gölpınarlı, 1983:35-41).

Sema ve Semahane

Semâhâne, Mevlevî tarikatının en önemli yapısal bileşenlerinden biri olup, semâ ayinlerinin icra edildiği kutsal mekândır. Semâ, Mevlevîliğin mistik yolculuğunu temsil eden sembolik bir ritüel olup; ilâhî aşka ulaşmayı, teslimiyeti ve varlık birliğini ifade etmektedir. Başlangıçta yalnızca dinî ve tasavvufî bir uygulama niteliği taşıyan semâ, zamanla belirli kurallara bağlanmış ve Mevlevî eğitim sisteminin ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir.

Semâhâneler, mimarî olarak belirli işlevsel bölümler içerecek şekilde kurgulanmıştır. Bu bölümler arasında sema meydanı, mûsikîşinasların (mutrib heyetinin) konumlandığı bölüm ve seyirci galerileri yer almaktadır. Yapının bu iç organizasyonu, ritüelin hem estetik hem de fonksiyonel gereksinimlerine uygun olarak şekillendirilmiştir. Günümüzde birçok semâhâne, kültürel miras kapsamında koruma altına alınmış olup; semâ ayinleri, hem inanç temelli hem de turistik etkinlikler çerçevesinde icra edilmeye devam etmektedir (Tanrıkorur, 1996:207-215).



Şekil 1. *Galata Mevlevihanesi, 19. Yüzyıl (Osmanlı Tarihi)*

İstanbul Mevlevihaneleri

İstanbul'da Osmanlı döneminde sekiz Mevlevihane inşa edilmiş, ancak günümüze Galata, Yenikapı, Bahariye, Kasımpaşa ve Üsküdar Mevlevihaneleri ulaşmıştır. Avrupa yakasında yer alan Galata, Yenikapı, Bahariye ve Kasımpaşa mevlevihaneleri asitane tipi, Üsküdar Mevlevihanesi ise zaviye tipi olarak sınıflandırılır (Şekil 2).

Bu çalışmada, 1874 yılında inşa edilen ve Beşiktaş ile Maçka Mevlevihanelerinin devamı olarak kabul edilen Bahariye Mevlevihanesi ele alınmaktadır (Arapoğlu, 2010:34-35). Yapının incelenmesinin temel nedeni, dönemin önemli hassa mimarlarından Mimar Kemalettin Bey tarafından tasarlanmış olmasıdır. Bahariye Mevlevihanesi, günümüzde çeşitli kültürel ve sanatsal etkinliklere ev sahipliği yapmaya devam etmektedir.



Şekil 2. *F. Kauffer – JB Le Chevalier, İstanbul'un bilimsel olarak ölçeklendirilmiş ilk haritası, 1786'da çizildi, 1800'de basıldı çizim üzerine eklemeler yapılmıştır Alınak, 2024*
(Kauffer, Chevalier, 2024)

Bahariye Mevlevihanesi

İstanbul'daki üçüncü Mevlevihane olan Beşiktaş Mevlevihanesi, 1621 yılında Ohrili Hüseyin Paşa tarafından yaptırılmıştır. Ancak 1867 yılında Çırağan Sarayı'nın inşası nedeniyle yıkılmış, önce Fındıklı'ya, ardından da 1871'de Maçka'ya taşınmıştır. 1874 yılında, askeri kışla yapımı için tekrar yıkılan dergâh, geçici olarak Eyüp'te bir yalıya yerleştirilmiştir. 1877 yılında ise bugünkü yerine taşınarak Bahariye Mevlevihanesi adıyla faaliyet göstermeye başlamış ve 1925 yılına kadar hizmet vermiştir (Işın, Tanman, 1994:476-480).

Semahane, ahşap çatısıyla dikkat çeker; çatının tepe noktasında Mevlevî tacı biçiminde metal bir alem yer almaktadır. Simetrik plana sahip yapı, dört girişe sahiptir. Kuzey duvarındaki ana giriş, doğrudan ziyaretçi mahfiline ulaşımı sağlar. Girişin üzerinde, Beşiktaş Mevlevihanesi'nden taşınan ve Musa Kazım Paşa'ya ait olan manzum kitabe bulunmaktadır (Azsöz, 2018:241).

Bahariye Mevlevihanesi'nin mekânsal düzeni, fonksiyonel bir bütünlük sergiler. Semahane avlunun batısında, harem doğusunda, dedegan hücreleri ve matbah-ı şerif ise kuzeyde yer almaktadır. Kuzey cephesindeki ana girişten ulaşılan semahane, dört cepheden de gün ışığı almaktadır. Mekânsal düzenlemede, doğal ışık konforunu engelleyecek herhangi bir unsur bulunmamaktadır. Bu durum, yapının aydınlatma açısından avantajlı bir konuma sahip olduğunu göstermektedir (Şekil 5).

Hassa Mimar Kemalettin Bey tarafından tasarlanan yapı, işlevsellik ve estetik açısından dengeli bir mimariye sahiptir. Özellikle güney cephesi, doğal aydınlatma bakımından en verimli bölge olarak öne çıkmaktadır (Şekil 3-4).



Şekil 3-4. *Bahariye Semahanesi cephe görselleri Alınak, 2024*



Şekil 5. *Bahariye Semahanesi İç Mekan Görseli Alınak, 2024*

Yöntem

Bu çalışmada, Bahariye Mevlevîhanesi Semahanesi'nin doğal aydınlatma performansı, bilgisayar destekli simülasyon yöntemiyle analiz edilmiştir. Çalışmanın yöntemi, hem tarihsel-mimari analiz hem de dijital modelleme sürecini içeren çok yönlü bir yaklaşımla oluşturulmuştur. Analizlerde, DialuxEvo 13.0 yazılımı kullanılarak gün ışığı senaryoları üzerinden ışık dağılımı değerlendirilmiştir.

Araştırma şu aşamalardan oluşmaktadır:

Öncelikle Mevlevîhanelerin genel mimari karakteristikleri ve tarihî süreçleri incelenmiş, Bahariye Mevlevîhanesi'nin geçirdiği yapısal dönüşümler ve işlevsel kullanım biçimleri tespit edilmiştir. Bu incelemeler, mevcut planlar, arşiv belgeleri ve ilgili literatür doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

Bahariye Semahanesi'nin mevcut planları üzerinden yapı yeniden dijital olarak modellenmiştir. Mimari çizimler esas alınarak semahanenin iç ve dış mekân elemanları detaylı biçimde 3 boyutlu (3D) ortamda oluşturulmuştur.

Yapının cephelerinde yer alan pencere ve açıklıkların konumu, büyüklüğü ve ışık geçirgenlik oranları hesaplanmıştır. Işığın iç mekânda nasıl dağıldığına dair veriler, hem doğal aydınlatma simülasyonları hem de görsel analizler üzerinden elde edilmiştir.

Yapının doğal aydınlatma performansı, TS EN 12464-1: Kapalı Alanlarda Aydınlatma Standardı kapsamında ele alınmıştır. Gün dönümleri (21 Haziran, 21 Aralık) ve ekinoks tarihleri (21 Mart, 23 Eylül) baz alınarak farklı ışık senaryoları oluşturulmuş ve mekânsal analizler bu çerçevede yürütülmüştür. Yapılan hesaplamalar sonucunda elde edilen sonuçlar Literatürde

bulunan ‘’Cami Planlama ve Tasarım Klavuzu’’ Cami harim kısmı minimum lüks değeri 100≥ olarak kabul edilmiştir.

Yapının farklı cephelerinden giren ışığın gün içerisindeki değişimleri izlenmiş; özellikle sema alanının görsel konfor düzeyi açısından değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu süreçte, ışık yoğunluğu, gölgelenme alanları ve izleyici-performans ilişkisi dikkate alınarak sahneleme etkisi incelenmiştir.

Yapılan analizler, Bahariye Semahanesi’nin gün ışığını dört cepheden aldığı, ancak güney cephesindeki pencere açıklıklarının, mekânın aydınlatma dengesinde en belirleyici unsur olduğunu ortaya koymuştur. Gün boyunca değişen ışık açısı ve yoğunluğu, özellikle ritüelin icra edildiği merkez alanın görsel konforunu doğrudan etkilemektedir. Elde edilen simülasyon verileri, semahane mekânında gün ışığının çoğunlukla yeterli miktarda sağlayacak bir cephe kurgusunun mevcut olduğunu göstermektedir (Tablo 1).

TARİH	21.03.2024			21.06.2024		
SAAT	08.00	13.00	16.00	8.00	13.00	16.00
YATAY AYDINLIK DÜZEYİ	Min. Maks. Ort.	Min. Maks. Ort.	Min. Maks. Ort.	Min. Maks. Ort.	Min. Maks. Ort.	Min. Maks. Ort.
BAHARİYE MEVLEVİHANESİ	Min. 12.9 lux Maks. 118 lux Ort. 46.3 lux	Min. 32.8 lux Maks. 295 lux Ort. 115 lux	Min. 41.6 lux Maks. 383 lux Ort. 149 lux	Min. 31.4 lux Maks. 289 lux Ort. 113 lux	Min. 69.4 lux Maks. 639 lux Ort. 250 lux	Min. 55.8 lux Maks. 514 lux Ort. 201 lux

TARİH	21.09.2024			21.12.2024		
SAAT	8.00	13.00	16.00	8.00	13.00	16.00
YATAY AYDINLIK DÜZEYİ	Min. Maks. Ort.	Min. Maks. Ort.	Min. Maks. Ort.	Min. Maks. Ort.	Min. Maks. Ort.	Min. Maks. Ort.
BAHARİYE MEVLEVİHANESİ	Min. 16.3 lux Maks. 150 lux Ort. 58.7 lux	Min. 55.7 lux Maks. 513 lux Ort. 200 lux	Min. 15.6 lux Maks. 362 lux Ort. 141 lux	Min. 0 lux Maks. 0 lux Ort. 0 lux	Min. 32 lux Maks. 295 lux Ort. 115 lux	Min. 17.8 lux Maks. 164 lux Ort. 64 lux

Tablo 1. *Bahariye Semahanesi Ekinoks ve Gündönümü Tarihleri Hesaplama Tablosu*

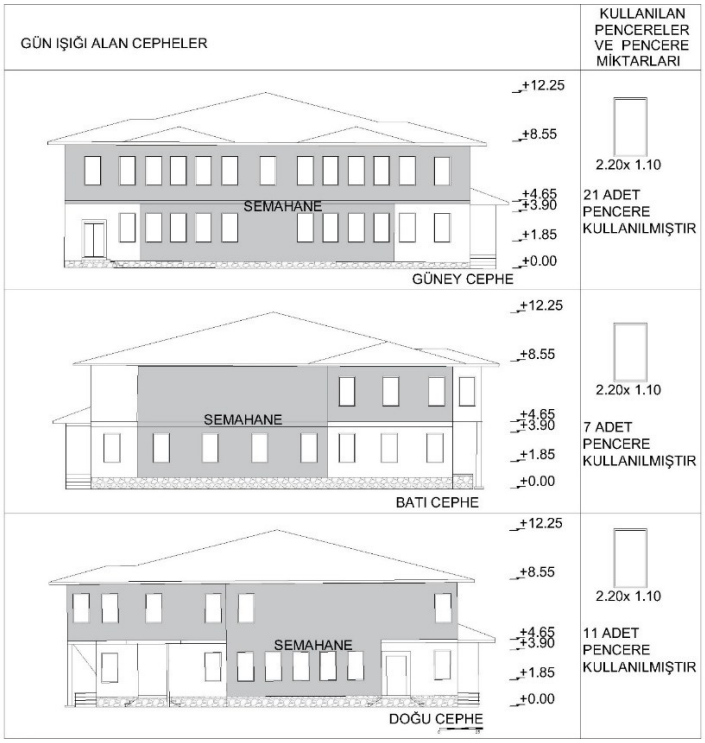
Bahariye Mevlevîhanesi Semahanesi’ne ait güney, batı ve doğu cephelerinin gün ışığı alma potansiyeli, cepheye yerleştirilmiş pencere adedi ve boyutları üzerinden değerlendirilmiştir. Her cephede standartlaştırılmış olarak 2.20 m x 1.10 m boyutlarında pencereler kullanılmış olup, bu durum aydınlatma hesaplarında homojenliği sağlamaktadır.

Güney Cephesi, toplam 21 adet pencere ile en fazla pencere yüzeyine sahip cephe olarak dikkat çekmektedir. Bu cephe, gün içinde en yüksek güneş ışınımına maruz kalan yön olması nedeniyle semahanenin en yoğun şekilde doğal aydınlatma aldığı yüzüdür. Geniş pencere açıklıkları, iç mekâna doğrudan ışık girişini maksimize ederek sema ritüelinin görsel estetiğini ve ruhani atmosferini destekler niteliktedir.

Batı Cephesi, 7 pencere ile en az açıklığa sahip cephe konumundadır. Günün daha geç saatlerinde doğrudan güneş ışığı alan bu cephe, diğer cephelere kıyasla daha sınırlı bir doğal aydınlatma katkısı sunmaktadır. Bu yön, iç mekânda akşamüstü saatlerine yönelik daha yumuşak ve dolaylı bir aydınlatma sağlar.

Doğu Cephesi ise 11 pencere ile orta düzeyde bir aydınlatma yüzeyi sunar. Sabah saatlerinde etkili olan doğu ışığı, semahaneye günün erken saatlerinde dengeli ve yaygın bir aydınlatma katkısı sağlamaktadır. Pencere konumlarının zemin ve birinci kat düzleminde simetrik yerleştirilmiş olması, ışığın mekân içinde homojen dağılmasını kolaylaştırmaktadır.

Bu cephe analizleri, yapının doğal ışık konforu açısından bilinçli ve dengeli bir tasarıma sahip olduğunu göstermektedir. Pencere sayılarının ve yönelimlerinin mimari bir planlama doğrultusunda ele alındığı bu örnek, tarihî yapılarda ışığın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda manevi bir öge olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır (Tablo 2).



Tablo 2. *Bahariye Semahanesi Günışığı Alınan Cepheler ve Cephe Eleman sayıları*

SONUÇ

Bu çalışma, Bahariye Mevlevîhanesi semahanesinde doğal aydınlatmanın mimari ve işlevsel etkilerini inceleyerek, gün ışığının ritüel mekân üzerindeki görsel ve manevi etkilerini ortaya koymuştur. Yapılan analizler, doğal ışığın yalnızca mekânsal konforu artırmakla kalmayıp, aynı zamanda sema ritüelinin ruhani atmosferini destekleyici bir unsur olarak işlev gördüğünü göstermektedir.

Sema ritüeli, izleyici açısından hem görsel estetik hem de manevi bir deneyim olarak algılanmakta; bu nedenle doğal ışık, yalnızca fiziksel değil, sembolik bir değer de taşımaktadır. Bahariye Semahanesi'nde ışığın simetrik ve engellenmeden mekâna yayılması, tasarımda işlevsellik ile maneviyatın dengeli biçimde buluşturulduğunu göstermektedir.

Ayrıca, 19. yüzyılda hızla büyüyen ve kimliğini yeniden şekillendiren İstanbul'da, Bahariye Mevlevîhanesi gibi ritüel mekânlara verilen önem, Hassa Mimar Kemalettin Bey'in yapı üzerindeki titiz yaklaşımında da kendini göstermektedir. Mimari tasarımın yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda ruhsal bir atmosfer yaratmaya yönelik olduğu bu yapıda, ışığın kullanımı estetik ve inanç ekseninde bütünleşmiştir. Bu durum, dönemin kültürel ve mimari anlayışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Arapoğlu, M. (2010). Üsküdar Mevlevihanesi'nin tarihsel gelişimi ve yeniden değerlendirilmesi (Yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Azsöz, G. (2016). Mevlevihanelerde Matbah-ı Şerif. *Toros Üniversitesi İİSBF Sosyal Bilimler Dergisi, 5*, 31-44.

Dervişoğlu, V. (2019). *Fetih sonrası İstanbul'da Mevlevîliğin tarihsel süreci: Yenikapı ve Galata Mevlevihane örnekleri* (Yüksek Lisans Tezi), Bahçeşehir Üniversitesi, Istanbul.

Gölpınarlı, A. (1983). Mevlânâ'dan sonra Mevlevîlik (2. baskı). İstanbul.

Işık-Doğan, A. (1977). *Osmanlı mimarisinde tarikat yapıları: Tekkeler, zaviyeler ve benzer nitelikteki fütüvvet yapıları* (Doktora tezi). İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

Işın, E., & Tanman, B. (1994). Dünden bugüne İstanbul ansiklopedisi (Cilt VII, s. 476-485). İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.

Kalafat, E. (2004). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Antropoloji Ana Bilim Dalı, Çağdaş Mevlana Aşıklarında Yaşam Biçimi ve Sema. Haziran, 22.

Kuş, A., Dıvarcı, İ., & Şimşek, F. (2006). Türkiye Mevlevihaneleri Fotoğraf Albümü. T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Konya.

Pala Azsöz, G. (2018). Mevlevîhânelerde Mekânsal Örgütlenme. Kırklareli Üniversitesi Mühendislik ve Fen Bilimleri Dergisi, 4(1), 91-111.

Pala-Azsöz, G. (2018). *İstanbul Mevlevîhânelerinde mimari düzen ve Beşiktaş Mevlevîhânesi* (Doktora Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Tanman, M. B. (1990). İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri: Tipoloji Denemeleri (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tanrıkorur, B. (1996). Mevlevî Tekkesinin Kalbi: Semâhane. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 2, 207-215.

Tanrıkorur, B. (2000). Türkiye Mevlevihanelerinin Mimari Özellikleri (Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Tanrıkorur, B. (2007). Türkiye Mevlevihanelerinin Mimari Özellikleri. Aşk Ocağında Can Olmak: Sergi Katalogu (87). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Yücel, E. (2004). İstanbul Mevlevihaneleri. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Osmanlı Devleti'nden Günümüze Bir Kültür Mirası Olarak Yabancı Sermayeli Banka Yapıları 1875- 1919[1]

Aylin Kaya*, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian2*

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0003-0509-1266*

[2]*Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-0021-2076*

**aaylin.kaya@gmail.com*

GİRİŞ

Geleneksel bankacılık faaliyetleri, para ve inovasyon ikilisinin etkisi ile değişmekte ve bu durum doğrudan bankacılık için kullanılan yapıları etkilemektedir. Dijitalleşme eğilimleri, banka yönetimlerine çeviklik, rekabet gücü ve maaliyet avantajı sağlarken şubelerin etkinliklerini kaybetmesine neden olmaktadır. Üstelik şubesiz bankacılığın yükselişi ile şube yapılarının azalması, mimarlık tarihi için ciddi endişeleri beraberinde getirmektedir. Oysaki banka kelimesi, anlam olarak fiziksel bir nesnenin varlığından türemiştir. Tapınaklarda başlayan faaliyetler, Orta Çağ'da Lombardiyalı Yahudiler tarafından şehirlerin pazar yerlerindeki bankolar (masa/bench) üzerinde yürütülmüş; kelime zamanla bankacılık faaliyetlerinin yapıldığı mekânlar için kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde bankacılık ve şube kelimelerinin anlamlarında da lokasyon vurgusu bulunmaktadır. Ancak TBB verilerine bakıldığında, yıllar içinde şube sayılarının azaldığı ve dijital bankaların sayısının arttığı görülmektedir. Değişim, işlemlerin büyük çoğunluğunun dijital platformlara taşınması, cep telefonlarına sığdırılması veya çeşitli teknolojik cihazlarla donatılarak yapılan şube renovasyonları ile desteklenmiş ve yapılardaki ayak izi azaltılmıştır. Bu durum, bankacılık ile ilgili kavramların "yapı" karşılığının yitirildiğini göstermektedir. Bu bağlamda yapılan araştırmalarda, banka yapılarıyla ilgili kaynakların oldukça sınırlı olduğu ve çoğunlukla spesifik bankaların yapılarına önemli mimarları sebebi ile odaklanıldığı görülmüştür. Bu

[1] Bu bildiri, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian danışmanlığında yazımına devam edilen doktora çalışmasından türetilmiştir.

sebeple, literatürde bankaların değişim ve dönüşümünü incelemek ve yapıların envantere dahil edilmesi üzerine çalışmalar yapmak önemli bir ihtiyaç haline gelmiştir.

Osmanlı Devleti'nde modern anlamda bankacılık, 19. Yüzyılda yabancı sermayeli bankaların kurulmasıyla başlamıştır. Kullanılan yapılar, bulundukları kentlerin en önemli işlek cadde ve meydanlarında inşa edilmiş ve dönemlerinin mimari üsluplarını cepheleri ile plan şemalarında barındırarak kentlerin simge yapılarının arasına girmiştir. Öncü ve referans olma özelliği taşıyan yapıların bir kısmı zamana yenik düşmüşken bir kısmı da birer kültür mirası olarak Cumhuriyet dönemine intikal edebilmiştir. Aralarında çeşitli işlevlerde kullanılmak üzere dönüştürülen yapıların yanı sıra halen banka yapısı olarak faaliyet gösteren yapılarda bulunmaktadır. Var olan örnekler banka mimarisinin değişimini gözler önüne sermektedir.

Osmanlı'da Bankacılık Faaliyetlerindeki Gelişmeler ve Kullanılan Mekânlar

Osmanlı Devleti, merkantilist yaklaşımdan uzakta bir tutum sergilemiş ve halk, faizi haram görmüştür. İzlenen tutum, bankacılığın Avrupa ile eş zamanlı gelişmesine engel olmuş ve Tanzimat Fermanı'na (1839) kadar kapalı bir ekosistemde halkın kendi içinde yaptığı ticaret dinamikleri ile gerçekleştirilmesine neden olmuştur. Bu kapsamda bankacılık faaliyetleri için ticaret ile doğru orantılı olarak pazar yerleri, çarşılar, işletme ve han dükkânları ile bedestenler kullanılmıştır. Borç para ihtiyacı, kişilerin güvene dayalı olarak birbiriyle alışverişi ile karşılanmış veya Ahilik Ocağı ya da Ahilik Zaviyesi adlı mekânlarda toplanan Ahilerin orta sandığından karşılanmıştır. Ayrıca atölye veya lonca hanelerde faaliyet gösteren lonca teşkilatlarının esnaf sandığı ve esnaf keselerine de benzer görevler atfedilmiştir. Para değiştirme işlemleri ise Antik Yunan ve Roma'da olduğu gibi meydanlarda akçe tahtası veya peştahta adı verilen masaların arkasında duran kişiler tarafından özellikle liman kentlerinde yapılmıştır. Devlet erkanı ise bankacılık faaliyetleri için hazine ile vakıf kurumlarını kullanmıştır.

17. Yüzyıldan itibaren yaşanan siyasi, finansal, sosyal ve idari alanlardaki değişimler devletin modern anlamda bankalara ihtiyaç duymasına zemin hazırlamıştır. Maliyetli savaş ve ayaklanmalar, toprak kayıpları, tağşiş istikrarsızlığı, dirlik sisteminin bozulması ile şehirlere göçün başlaması ve işsizliğin artması, üretimin azalması gibi sebepler devleti borçlandırmıştır.

Osmanlı'nın 1760'ta başlayan Sanayi Devrimi'nin etkisinden uzak olması, devletin ithalat odaklı hareket etmesine sebep olmuştur. Avrupa malları topraklara serbestçe girmeye başlamış ve kapitülasyonlar sebebi ile ihracat yasaklanmıştır. Bu durum Müslüman tüccarlara karşın gayrimüslim tüccarların ticarette daha etkin ve zengin olmasına neden olmuştur. Üstelik Tanzimat Fermanı ile gayrimüslimlere verilen imtiyazlar artmış ve Osmanlı'nın dış ticaretinde önemli konumlara getirilerek istihdam edilmişlerdir. Bankacılıkta bu dönemlerde tüccarların yüksek kazançlarını faiz ile işletmeye başlamaları, hatta devlete dahi borç vermeleri ile banker ile sarraf olan gayrimüslimler tarafından yapılmaya başlanmıştır. İşlemler liman kentlerinde ve baskın olarak Galata'da, döneme paralel ortaya çıkan ve zemin katlarında işletmeler olan üst katlarında ise ticaret ve üretim ile ilgilenen kişilerin ofisleri bulunan büro hanlarında, Sefurya teşkilatının kullandığı Havyar Han veya İstanbul Tahvilat Borsası'nın kullandığı Komisyon Han gibi borsa binalarında ve banker evlerinde yapılmışken (Tablo 1), para değiştirme işlemleri de ayak veya köşe sarrafı olarak isimlendirilen kimseler tarafından borsaya yakın sokakların köşelerinde peştahtaların arkasında gerçekleştirilmiştir (İpek, 2011;13).

Banker/Sarraf Kişi	Kullanılan Yapı
G. Nomides	Havyar Han No:2
Alexandre Baltazzi (Baltacı)	Baltacı Han No: 73
Kamondo ve Şirketi	Kamondo Han
A. Baltazzi	Baltacı Han No: 73
Glavany Oğulları ve Şirketi	Glavany Han No: 6

Tablo 1. *Banker/sarraf kişilerin kullandığı hanlar (derlenerek (İpek, 2011;30-36))*

1856'da ilan edilen Islahat Fermanı'nda banka ve benzeri kuruluşların kurulmasını teşvik eden maddenin varlığı ile devletin borç kaynağı için isteği ve bankerlerin ticaret aşkı ile İstanbul merkezli yabancı sermayeli bankalar açılmaya başlanmıştır. Bu dönem Osmanlı'yı pazar yeri olarak gören bankalar içinde önemli bir fırsat olmuştur. 1847'de ilk banka denemesi Bank-ı Dersaadet (Baque de Constantinople) kurulmuş ve 1856'da merkezi Galata St. Pierre Han olan Osmanlı Bankası açılmıştır. Osmanlı Bankası'nın 1863'te tasfiyesi üzerine İngiliz, Fransız ve Osmanlı sermayesinin ortaklığı ile ilk devlet bankası olan Bank-ı Osmanî-i Şahane kurulmuştur (Eldem, 1997; 26-27). Bir devlet bankasının heybeti, Galata Bankerlerini rahatsız etmiş ve kişiler yabancı sermayeli bankaların sayısını arttırmaya başlamıştır. Tercih edilen yapılar, çoğunlukla büro hanlarının arasından olsa da kendi yapısını inşa ettiren bankalar da olmuştur.

Banka adı	Aktif Yıllar	Kullanılan Yapı
Midilli Bankası (Banque de Metelin)	1891-1909	Yaldız Han
Osmanlı Ticaret Bankası (Societe Commerciale Ottomane)	1907-1915	Katırcıoğlu Hanı
Rus Dış Ticaret Bankası (Banque Russe pour le Commerce Etranger)	1909-1933	Narlıyan Han
Türkiye Milli Bankası (Banque Nationale de Turquie)	1909-1931	Ünyon Han
Türkiye Ticaret ve Sanayi Bankası (Banca Turca del Commercio e dell'industria)	1910-1914	Türkiye Han
Banque Marmorosch Blank and Co.	1918-1929	Agopyan Han

Tablo 2. *Büro hanlarını kullanan bazı bankalar (Şark Yıllıkları; 1868-1938)*

Yabancı Sermayeli Bankalar ve Kullandıkları Yapılar (1875- 1919)

Osmanlı'nın içinde bulunduğu ekonomik buhrandan kurtulmak ümidi ile liberalizm ekonomisini deneme çabaları, piyasanın serbestleşmesine neden olmuş ve yabancı şirketlerin faaliyetlerini hızlandırmıştır. Döneme paralel olarak devletin borçları ödenemeyecek duruma geldiğinde 1875'te moratoryum ilan edilmiş ve adeta devlet içinde devlet oluşturularak Düyûn-u Umûmiye İdaresi kurulmuştur. Ortaylı'nın belirttiği gibi devletin mali işlerinin yabancıların eli ile yönetilen Düyûn-u Umûmiye İdaresi'ne geçmesi, yabancı sermayenin işine gelmiş ve kişilerin hali hazırda sahip oldukları imtiyazlar sayesinde de faaliyetleri her alanda artmıştır (Ortaylı, 1981;83). Moratoryumdan itibaren daha önce İstanbul'da büro hanlarında tek şube ile faaliyet gösteren bankaların yerini artık çok şubeli bankalar almaya başlamıştır. Ayrıca yeni bankalar sadece İstanbul içinde sınırlı kalmamış; Osmanlı coğrafyasına yayılmaya başlamışlardır. Türkiye Cumhuriyeti dönemine kadar geçen sürede aşağıda sıralanan sekiz banka, Osmanlı topraklarında şube ağını genişletmiştir. Banka kuruluşlarının sayısı ise

1911'den itibaren geçmişe kıyasla azalmış ve en son şubeleşen banka Osmanlı topraklarında 1919'da açılmıştır. Bu durumun temel sebeplerinden biri İttihat ve Terakki önderliğinde 1911 ve 1923 yılları arasında yaşanan Milli Bankacılık dönemindeki yerel sermayeli bankaların etkisiyken diğeri ise 1919'da başlayan Türk Kurtuluş Savaşı'dır. Milli duyguların baskınlığı yabancı sermayeli bankaların ekonomik ilerleyişini durdurmuştur.

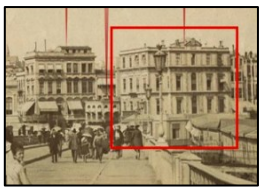
1875-1919 yılları arasında Osmanlı topraklarına açılan çok şubeli bankalar;

1. Credit Lyonnais Bankası (1875)
2. Selanik Bankası (1888)
3. Atina Bankası (1904)
4. Wiener Bankverein (1905)
5. Deutsche Orientbank (1904)
6. Banco di Roma (1904)
7. Deutsche Bank (1906)
8. Banco Commerciale Italiana (1919)

Çalışmada yukarıda adı verilen bankaların şube olarak kullandıkları yapılar, tablolar aracılığı ile kronolojilerine göre sıralanmıştır. Başta şubelerin coğrafyaya yayılımı ve sayıları hakkında bilgiler verilmiş ve banka yönetimlerinin bir mimar ile çalışıp çalışmadıkları konusu ele alınmıştır. Tablolarda, sonuç kısmında dönemin hazır ve inşa edilen banka yapıları arasındaki farkı analiz edebilmek için her bir yapının bankaya özel inşa edilip edilmediği irdelenmiştir. Ardından yapıların bilinen ilk kullanım yılları, parsel konumları, kat sayıları, mimarı ve mimari üslupları hakkında bilgiler sunulmuştur. Ayrıca yapıların hangi katlarının kullanıldığı ve plan şemalarına dair bilgilere de yer verilmiştir. İncelenen yapıların tercih edilme sebepleri ve banka yapılarının mimarlık tarihi içindeki gelişim ve değişimine ait karşılaştırma ile çıkarımlar ise sonuç kısmına saklanmıştır.

Credit Lyonnais Bankası Yapıları (1875)

Banka, 1863'te Lyon'da kurulmuş ve Osmanlı'daki ilk şubesini 1875'te İstanbul'da açmıştır. 1933'e kadar Türkiye sınırlarındaki faaliyetlerine devam etmiştir. Sırasıyla İstanbul, Kahire, İzmir ve Kudüs'te şubeleri olmuştur (Straus, 2003). Kullanılan yapılar, bankaya özel inşa edilmedikleri için banka yönetiminin bir mimar aracılığı ile iş yapma olasılığı düşüktür. Fakat yapıların anıtsal görüntüleri, çok katlı, özenli kompozisyonlu ve dönemlerinin mimari üslubuna uygun şekilde neoklasik üslup silüetleri ortak özellikleri arasında yer almaktadır.

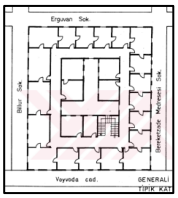
<table>
<tr><th colspan="4">Yapı</th><th>Plan Şeması/Kullanımı</th></tr>
<tr><td rowspan="6">1</td><td rowspan="6">
Yakut Han Şubesi</td><td>Hazır/inşa edilen</td><td>Hazır</td><td rowspan="6">Şark yıllıkları kontrol edildiğinde yapı içinde banka dışında farklı bir kullanıcıya rastlanılmamıştır.
Bankacılık işlemlerinin geniş müşteri holleri çevresi yerine odalar içinde yapıldığı görülmektedir.</td></tr>
<tr><td>Kullanım Yılı</td><td>1881</td></tr>
<tr><td>Parsel Konumu</td><td>Köşe</td></tr>
<tr><td>Kat Sayısı</td><td>B+4</td></tr>
<tr><td>Mimarı</td><td>Bilinmiyor</td></tr>
<tr><td>Mimari Üslup</td><td>Neoklasik</td></tr>
<tr><td rowspan="6">2</td><td rowspan="6">
Kahire Şubesi (Straus, 2003).</td><td>Hazır/inşa edilen</td><td>Bilinmiyor</td><td rowspan="6">Yapının plan şemasına erişilememiştir fakat çatı tacındaki taş malzemeye bankanın adının yazılmış olması tüm katların banka tarafından kullanıldığını düşündürmektedir. Üstelik bölgede bankanın lojmana ihtiyaç duyması ve son katın kütlesel yerleşim şekli de bu düşünceyi desteklemektedir.</td></tr>
<tr><td>Kullanım Yılı</td><td>1875</td></tr>
<tr><td>Parsel Konumu</td><td>Köşe</td></tr>
<tr><td>Kat Sayısı</td><td>B+3</td></tr>
<tr><td>Mimarı</td><td>Bilinmiyor</td></tr>
<tr><td>Mimari Üslup</td><td>Eklektisist</td></tr>
<tr><td>3</td><td>İzmir Şubesi</td><td colspan="3">Yapı, 1888'de kullanılmıştır. Frenk Caddesi’nde ve Aya Fotini Kilisesi’nin karşısında yer aldığı bilgisine erişilebilmiştir (Beyru, 2021).</td></tr>
<tr><td rowspan="6">4</td><td rowspan="6">
Hallaçyan Han Şubesi (Sebahjoaillier, 2024)</td><td>Hazır/inşa edilen</td><td>Hazır</td><td rowspan="6">Goad Haritası’nda parsel üzerinde sadece bankanın adının yazılı olması, yapının tamamının banka tarafından kullanıldığını düşündürmektedir (Dağdelen, 2007;37). Yapının katlarının arasındaki silmelerinde bankanın adının yazılması bu düşünceyi desteklemektedir.</td></tr>
<tr><td>Kullanım Yılı</td><td>1889-1906</td></tr>
<tr><td>Parsel Konumu</td><td>Köşe</td></tr>
<tr><td>Kat Sayısı</td><td>Z+3</td></tr>
<tr><td>Mimarı</td><td>Bilinmiyor</td></tr>
<tr><td>Mimari Üslup</td><td>Neoklasik</td></tr>
<tr><td rowspan="6">5</td><td rowspan="6">
Yeni Han Şubesi</td><td>Hazır/inşa edilen</td><td>Hazır</td><td rowspan="6">
İki giriş kapısının olması tüm katların banka tarafından kullanıldığı konusunda soru işareti yaratmışmıştır. Bugün ki kullanıcı Akbank, zemin katı geniş müşteri holüne eklediği dijital ekipmanlar ile gişesiz kullanmaktadır.</td></tr>
<tr><td>Kullanım Yılı</td><td>1906-1933</td></tr>
<tr><td>Parsel Konumu</td><td>Köşe</td></tr>
<tr><td>Kat Sayısı</td><td>B+4</td></tr>
<tr><td>Mimarı</td><td>Bilinmiyor</td></tr>
<tr><td>Mimari Üslup</td><td>Neoklasik</td></tr>
</table>

Tablo 3. *Credit Lyonnais Bankası yapıları (Aylin Kaya)*

Selanik Bankası Yapıları (1888)

Banka, 1888’te Selanik’te kurulmuştur (TMSF, 2009;25). Adı 1969’da Uluslararası Endüstri ve Ticaret Bankası, 1990’da ise İnterbank olarak değiştirilmiştir. 2001’de Etibank bünyesine girerek tasfiye edilmiştir. 1926’da 16, 1934’te 5, 1995’te 13 ve kapandığı sene 41 şubesi ile hizmet vermiştir (TBB, 2023). Çoğunlukla liman kentlerinde şubeleşen banka, Selanik yapısı hariç kalanları hazır yapılar arasından seçmiştir. 1984’ten sonra ise kurumsal algının yaratılmasını sağlamak amacıyla benzer tasarımların çıkarılması amaçlanarak Cengiz

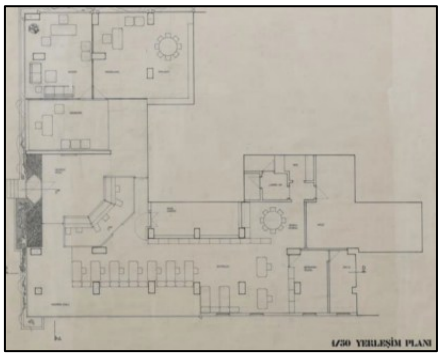
Bektaş ile çalışmış ve banka bünyesinde raporlardan gözlemlendiği üzere bir inşaat departmanı yaratılmıştır (Salt Araştırma, 2024).

	Yapı			Plan Şeması/Kullanımı
1	 Selanik Şubesi (Hekimoglou, 2012; 11)	Hazır/inşa edilen	İnşa	Yapının tüm katları banka tarafından kullanılmıştır. Bodrum kat teknik hacimler ile kasa dairelerine, zemin kat operasyonel işlemler için müşteri holü çevresinde oluşturulan gişelere ve üst kat yönetim birimleri için odalara ayrılmıştır.
		Kullanım Yılı	1905	
		Parsel Konumu	Köşe	
		Kat Sayısı	B+2	
		Mimarı	Vitaliano Poselli	
		Mimari Üslup	Neorönesans	
2	 Mertabani Sk. Şubesi	Hazır/inşa edilen	Hazır	Tüm katların banka tarafından kullanıldığı net olarak bilinmese de tek giriş kapısının olması ve yapının büyüklüğü tamamının banka kullanımında olduğunu düşündürmektedir. İşlemler ise odalar içinde yapılmıştır.
		Kullanım Yılı	1893	
		Parsel Konumu	Ara	
		Kat Sayısı	B+4	
		Mimarı	Bilinmiyor	
		Mimari Üslup	Eklektisist	
3	 A. Generali Şubesi	Hazır/inşa edilen	Hazır	 (Gülenaz, 1998; 287) Yapı, farklı kullanıcılar ile birlikte kullanılmıştır. Zemin kat, geniş müşteri holüne, birinci kat genel müdürlük personelleri için odalara ayrılmıştır.
		Kullanım Yılı	1913	
		Parsel Konumu	Köşe	
		Kat Sayısı	B+5	
		Mimarı	Giulio Mongeri	
		Mimari Üslup	Neorönesans	
4	 İzmir Şubesi, Fethi Bey Caddesi	Hazır/inşa edilen	Bilinmiyor	Yapının tüm katları banka tarafından kullanılmıştır. Bodrum kat teknik hacimler, kasa daireleri ve arşive ayrılmışken zemin katta giriş kapısından sonra çıkılan merdivenlerden müşteri holüne erişilmiştir. Birinci kat, lojman işlevi görmüştür.
		Kullanım Yılı	1905-1960'lı yıllar	
		Parsel Konumu	Köşe	
		Kat Sayısı	B+3	
		Mimarı	Bilinmiyor	
		Mimari Üslup	Neoklasik	
5	Samsun Şubesi	1911'de kullanımına başlanan yapı, 1909'da Atina Bankası tarafından inşa edildiği için bilgisi Tablo 5'te 4. sırada verilecektir.		

Tablo 4. *Selanik Bankası yapıları (Aylin Kaya)*

Banka, 2000'li yıllara kadar faaliyetlerini sürdürebildiği için şube yapılarındaki değişikliklerin anlaşılmasına dair önemli bir örneği teşkil etmektedir. Öyle ki bankacılık ihtiyaçları değişmiş ve kurumsallık ön plana çıkmıştır. Üstelik müstakil yapılar yerine bina altı dükkanlar tercih

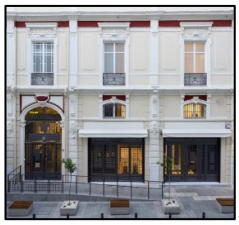
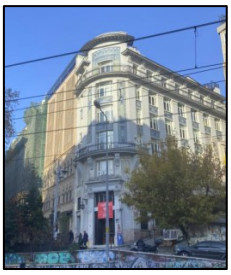
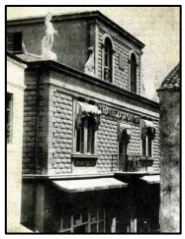
edilmeye başlanmıştır. Bu doğrultuda yapılan çalışmalar ile kurumsal görüntü için hazır yapılar makyajlanıp reklamlar ile giydirilerek cephe ve iç mekânda "aynı" yapı algısı yaratılmıştır. Cephelerde dikey aksta kullanılan pirinç aksesuarlar ile camlar bölünmüş ve ikinci bir kapı ile müşteriler içeriye almıştır. Plan yerleşiminde döneme paralel olarak bodrum katta kasa odaları, mekânik ve ıslak hacimler, arşiv ve sistem odaları çözülmüşken zemin kata bankacılık işlemleri için her şubede benzer şekilde kullanılan iç bükey ve mermer kaplı yüksek bankolar ile personel çalışma masaları yerleştirilmiştir. Müdür ve toplantı odaları için birinci veya asma katlar ve eğer belirtilen katlar yoksa zemin katın köşe noktaları kullanılmıştır (Şekil 1).



***Şekil 1**. UETB Adana şubesinin zemin kat planı (Salt Araştırma, 2024)*

Atina Bankası Yapıları (1904)

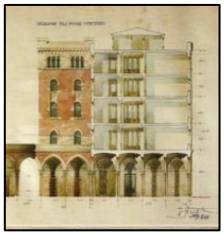
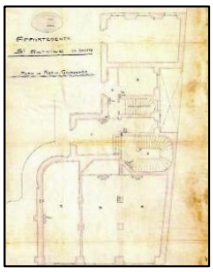
Banka, 1883'te Atina'da kurulmuş ve Osmanlı'daki ilk şubesini 1904'te İstanbul'da açmıştır. 1956'da Türkiye sınırlarını terk etmiştir. 12 şehirde şube açan banka sırasıyla İstanbul, Selanik, İzmir, Trabzon, Samsun, Kavala, Serez, Adana, Giresun, Mersin, Tarsus ve Edirne'de faaliyet göstermiştir. Kullanılan yapılar, çoğunlukla inşa ettirilmiş ve günümüzde tarihi kimlikleri ile çeşitli işlevler ile kullanılmaya devam edilmektedir. Bankanın bodrum, zemin ve birinci katlardan oluşan yapıları tercih ettiği görünmektedir. Öyle ki daha fazla kata sahip yapılar da farklı firmalar ile ortak kullanılmıştır. Yapılarda genellikle balkonların kullanılması, şubelerin aynı zamanda lojman işlevi de gördüğünü düşündürmektedir. Cephelerdeki heykeller ise dönemin historist yaklaşımına olan ilginin birer göstergesidir. Bu bağlamda ülkenin imarına ve tarihi dokusuna katkısı olan bankanın çalıştığı mimarlar, örneklerden anlaşılacağı üzere şube yapılarının bulundukları şehirlerde tanınan mimarlar arasından seçilmiştir.

Yapı				Plan Şeması/Kullanımı
1	 Selanik Şubesi (Seven Palaces, 2024)	Hazır/inşa edilen	Bilinmiyor	Yapının tüm katları banka tarafından kullanılmıştır. Bodrum kat teknik hacimlere ayrılmıştır. Zemin katta giriş koridorunun sağında oluşturulan geniş müşteri holünde hizmet verilmiştir. Aynı koridorun sonuna yerleştirilen merdiven ile üst katlara erişilmiş ve bu katta genel müdürlük personelleri çalışmalarını odalar içinde gerçekleştirmiştir.
		Kullanım Yılı	1906-1925	
		Parsel Konumu	Ara	
		Kat Sayısı	B+2	
		Mimarı	Vitaliano Poselli	
		Mimari Üslup	Neoklasik	
2	 Minerva Han	Hazır/inşa edilen	İnşa	 Şark yıllıklarından anlaşıldığı üzere farklı firmalar yapıyı banka ile ortak kullanmıştır. Müşteri zemin katta rüzgârlık alanının ardından bankolar ile çevrili geniş müşteri holü ile karşılanmıştır. Banko arkası ile asma kat banka personelleri tarafından açık ofis şeklinde kullanılmıştır. Bodrum kat ise teknik hacimlere ayrılmıştır.
		Kullanım Yılı	1913	
		Parsel Konumu	Köşe	
		Kat Sayısı	B+5	
		Mimarı	Basile Couremenos	
		Mimari Üslup	Eklektisist	
3	 İzmir Şubesi (Levantine Heritage, 2024)	Hazır/inşa edilen	Bilinmiyor	Yapı, 1910'daki yangında kullanılmaz hale gelmiştir. Bu sebeple kaynak eksikliği bulunmaktadır. Eldeki tek fotoğrafa bakarak yapının plan şeması hakkında yorum yapmak doğru ve mümkün değildir.
		Kullanım Yılı	1910	
		Parsel Konumu	Köşe	
		Kat Sayısı	Z+1	
		Mimarı	Bilinmiyor	
		Mimari Üslup	Eklektisist	
4	 Samsun Şubesi	Hazır/inşa edilen	İnşa	Yapının tüm katları banka tarafından kullanılmıştır. Bodrum kata arşiv, ıslak ve teknik hacimler ile kasa odaları yerleştirilmiştir. Zemin katta işlemler geniş holde banko arkasında yapılmıştır. Aynı kata müdür odaları da eklenmiştir. Bugünkü kullanıcı olan Ziraat Bankası, yapıya bir ara kat eklemiştir.
		Kullanım Yılı	1909-1911	
		Parsel Konumu	Köşe	
		Kat Sayısı	B+1	
		Mimarı	Bilinmiyor	
		Mimari Üslup	Eklektisist	
5		Hazır/inşa edilen	Bilinmiyor	Zemin kat, yapının bugünkü durumuna bakıldığında geçmişte geniş bir müşteri holü oluşturabilecek görüntüye sahiptir. Üst katlar ise yapıdaki balkondan hareketle lojman işlevi için kullanılacağı gibi ilave müdür odaları ile personel çalışma alanlarına ev sahipliği yapmış olabilir.
		Kullanım Yılı	1915	
		Parsel Konumu	Köşe	
		Kat Sayısı	Z+2	
		Mimarı	Filizis Dimitrios	

Tablo 5. *Atina Bankası yapıları (Aylin Kaya)*

Wiener Bankverein Yapıları (1905)

Banka, 1689'da Viyana'da kurulmuş ve Osmanlı'daki ilk şubesini 1905'te İstanbul'da açmıştır. Varlığını, devlet sınırlarında Birinci Dünya Savaşı'nın da etkisi ile 1918'e kadar sürdürebilmiştir. İstanbul'daki 3 ve İzmir'deki tek şubesi ile faaliyet göstermiştir. Banka yönetimi, her ne kadar kullanılmak üzere çoğunlukla hazır yapılar tercih etmiş olsa da İstanbul'da Karaköy'ün simgeleri arasında yer alan bir yapının bankaya özel inşa ettirilmesi ile mimarlık tarihine önemli bir katkıda bulunulmuştur. Ayrıca Beyoğlu ile Erzurum Han şubeleri, yapıların inşaatı biter bitmez kullanılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla yönetim, sıfır yapı içinde faaliyet göstermek istediği gibi yapıların inşaat aşamalarında da kendilerine göre değişiklikler yapılması konusunda bir mimar aracılığı ile fikir beyan etmiş olabilir.

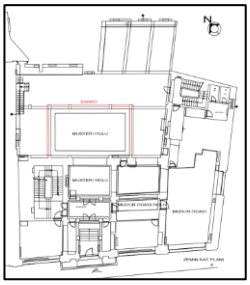
	Yapı			Plan Şeması/Kullanımı
1	 Beyoğlu Şubesi (Şentürk, 1996)	Hazır/inşa edilen	Hazır	 (Şentürk, 1996) St. Antuan Apartmanı'nın zemin katı kullanılmıştır. Müşteri, girişin karşısına yerleştirilen bankolar ile karşılanmışken asma kata kasa daireleri ile müdür odası yerleştirmiş olmalıdır.
		Kullanım Yılı	1912	
		Parsel Konumu	Ara	
		Kat Sayısı	Z+1	
		Mimarı	G. Mongeri	
		Mimari Üslup	Neogotik	
2	 Erzurum Han	Hazır/inşa edilen	Hazır	Banka, bugün Vakıfbank yönetiminin yaptığı gibi yapının bodrum, zemin ve asma katını kullanmış olmalıdır. Bodrum kat teknik ve ıslak hacimlere, kasa dairelerine ve arşive ayrılmışken zemin kat doğrusal bankolar ile hizmet verilen müşteri holü ve üst kat ise personel çalışma alanları için kullanılmıştır.
		Kullanım Yılı	1912	
		Parsel Konumu	Köşe	
		Kat Sayısı	B+5	
		Mimarı	Sarkis Tachdijian	
		Mimari Üslup	Neoklasik	
3	 Karaköy Şubesi (Sebahjoaillier, 2024)	Hazır/inşa edilen	İnşa	Yapının tüm katları banka tarafından kullanılmıştır. Bodrum kat, teknik ve ıslak hacimler ile kasa dairelerine ayrılmışken zemin katta içeri giren müşteri kolonların çevrelediği ve U biçiminde yerleştirilen bankolar ile karşılanmıştır. Müdür yardımcısı için giriş kapısının yanındaki oda, müdür için ise asma kat kullanılmıştır.
		Kullanım Yılı	1911	
		Parsel Konumu	Köşe	
		Kat Sayısı	B+5	
		Mimarı	Bilinmiyor	
		Mimari Üslup	Art Nouveau	

Tablo 6. *Wiener Bankverein yapıları (Aylin Kaya)*

Deutsche Orientbank Yapıları (1906)

Banka, 1906'da Berlin'de kurulmuş ve aynı sene İstanbul'da ilk şubesini açmıştır. 1945'e kadar Türkiye sınırlarında faaliyet göstermiştir. Sırasıyla İstanbul'da Galata ve Eminönü'nde Adana, Bursa, Mersin ve Dedeağaç ile Edirne'de şubeleri olmuştur (Fraser, 2016). 1932'de

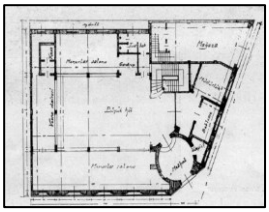
İstanbul ve İzmir dışında kalan şubelerini kapatmış ve kaynak yetersizliği sebebi ile sadece İstanbul şubelerine erişilmiştir. Kullanılan yapılar, hazır yapılar arasından seçilmiş olsa da bankaların girişleri üst katlardaki diğer kullanıcıların girişinden ayrı tutulmuştur. Banka yönetiminin ise birer mimar ile çalışma olasılığı düşüktür. Yerleşimler banka müdürleri veya yönetimleri tarafından yapılmış olmalıdır.

	Yapı			Plan Şeması/Kullanımı
1	 Agopyan Han	Hazır/inşa edilen	Hazır	 Bodrum kat teknik hacim ve kasa odalarına ayrılmıştır. Zemin katta geniş müşteri holü çevresine yerleştirilen bankolarda işlemler yapılmışken (kırmızı çizgi) müdür odası da bu kata yerleştirilmiştir.
		Kullanım Yılı	1904	
		Parsel Konumu	Köşe	
		Kat Sayısı	B+5	
		Mimarı	Paolo Vietti	
		Mimari Üslup	Neoklasik	
2	 Germanya Han	Hazır/inşa edilen	Hazır	Yapının bodrum, zemin ve birinci katı kullanılmıştır. Teknik hacimler ve kasa odaları bodrum kata yerleştirilmiştir. Zemin katta iyon başlıklı sütunlar, yuvarlak form ile yerleştirilen ahşap gişeleri bölmüştür. Arkada açık alanlara personel çalışma masaları yerleştirilmişken müdür ve personeller birinci katta odalar içinde çalışmıştır.
		Kullanım Yılı	1906	
		Parsel Konumu	Köşe	
		Kat Sayısı	B+6	
		Mimarı	Agust Jasmund	
		Mimari Üslup	Eklektisist	

Tablo 7. *Deutsche Orientbank yapıları (Aylin Kaya)*

Banco di Roma Yapıları (1906)

Banka, 1906'da Roma'da kurulmuş ve aynı sene İstanbul'da ilk şubesini açarak Osmanlı topraklarında faaliyetlerine başlamıştır. Cumhuriyet dönemine de intikal ederek 2000'e kadar faaliyetlerini sürdürmüştür. Geçen süre aralığında 1907'de 3, 1961 ve 1983 yılları aralığında 4 olan şube sayısı 1984'te teke düşürülmüş ve 2000'e kadar son şube korunmuştur (TBB, 2023). İzmir'deki ikinci şube yapısı hariç kalan yapılar, banka için hazır tercih edilmiştir. Bu yapıların tamamında simetrinin bulunmaması dönemin mimari üslubu düşünüldüğünde şaşırtıcıdır. Ayrıca köşe noktaların vurgulaması ortak özellikleri olarak göze çarpmaktadır. Milli Mimari üslubunun önemli temsilcilerinden olan Mimar Ahmet Kemal Bey tarafından tasarlanan İzmir şubesi ise Banco di Roma'nın ardından farklı bankalar tarafından da kullanılarak bir bankaya özel ve uyumlu tasarıma sahip olduğunu kanıtlamış ve böylelikle imara katkıda bulunulmuştur.

	Yapı			Plan Şeması/Kullanımı
1	 Trablusgarp Şubesi (Delcampe, 2024)	Hazır/inşa edilen	Bilinmiyor	Yapı planına erişilememiştir fakat zemin katın bankacılık işlemleri için kullanıldığını düşünmek zor değildir. Ayrıca birinci katta görünen balkonlar, kata müdür odasının yerleştirildiğini veya bölgedeki lojman ihtiyacı sebebi ile alanın lojman olarak kullanıldığını düşündürmektedir.
		Kullanım Yılı	1911	
		Parsel Konumu	Köşe	
		Kat Sayısı	Bilinmiyor	
		Mimarı	Bilinmiyor	
		Mimari Üslup	Neorönesans	
2	 İstanbul Ünyon Han	Hazır/inşa edilen	Hazır	Yapının bodrum, zemin ve birinci katı kullanılmıştır. Eklektisist köşe kulesindeki girişin ardından zemin katta geniş müşteri holü çevresine yerleştirilen bankolarda işlemler yapılmıştır. Bodrum kata teknik ve ıslak hacimler ile kasalar, birinci kata ise personellerin çalışma odaları yerleştirilmiştir.
		Kullanım Yılı	1911	
		Parsel Konumu	Köşe	
		Kat Sayısı	B+7	
		Mimarı	Edoardo De Nare	
		Mimari Üslup	Eklektisist	
3	 İzmir Şubesi (L. Heritage, 2024)	Hazır/inşa edilen	Bilinmiyor	1922 yılında gerçekleşen yangında kullanılmaz hale gelen yapının eldeki tek görüntüsü ile plan şeması hakkında yorum yapmak güçtür.
		Kullanım Yılı	1919	
		Parsel Konumu	Köşe	
		Kat Sayısı	Z+3	
		Mimarı	Bilinmiyor	
		Mimari Üslup	Eklektisist	
4	 İzmir Şubesi	Hazır/inşa edilen	İnşa	 B+2 katları kullanılmıştır (Kemal, 933; 368). İkinci kata cepheden farklı bir kapı açılmıştır. Zemin kat müşteri holüne, lavaboya, kasa odalarına, müdür ve personellere ait üç odaya ayrılmıştır. Teknik ve ıslak hacimler bodrum kata yerleştirilmiş olmalıdır.
		Kullanım Yılı	1919	
		Parsel Konumu	Köşe	
		Kat Sayısı	B+4	
		Mimarı	Ahmet Kemal Bey	
		Mimari Üslup	Milli Mimari	

Tablo 8. *Banco di Roma yapıları (Aylin Kaya)*

Deutsche Bank Yapıları (1909)

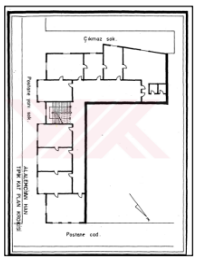
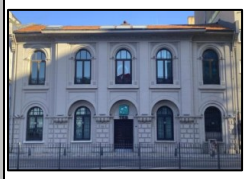
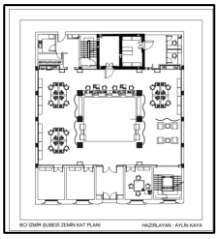
Banka, 1888'de Almanya'da kurulmuş ve Osmanlı'daki ilk şubesini 1909'da İstanbul'da açmıştır. 1944'e kadar sadece İstanbul'daki 2 şubesiyle faaliyet göstermiş ve şubelerinin ardından temsilcilikleri ile faaliyetlerine devam etmiştir. Kullanılan yapılar, hazır yapılar arasından seçilmiş ve farklı firmalar ile ortak kullanılmıştır. Fakat dönemin banka mimarisine uygun plan şemalarında hizmet verilmiştir; işlemler yapıların zemin katında odalar yerine geniş müşteri holleri etrafına yerleştirilen bankolarda yapılmıştır. Banka yönetiminin ise hazır yapılar tercih etmesi sebebi ile bir mimar aracılığı ile iş yapma olasılığı düşüktür.

	Yapı			Plan Şeması/Kullanımı
1	 Galata Şubesi	Hazır/inşa edilen	Hazır	Yapının bodrum, zemin, ikinci ve üçüncü katları kullanılmıştır. Bodrum kat kasa odalarına, zemin kat müşteri holü çevresine yerleştirilen bankolar ile personel çalışma alanlarına, ikinci ve üçüncü katlar muhasebe ile arşiv odalarına ayrılmıştır.
		Kullanım Yılı	1919-1928	
		Parsel Konumu	Köşe	
		Kat Sayısı	3B+ 6	
		Mimarı	Antonie Tedeschi	
		Mimari Üslup	Neoklasik	
2	Minerva Han	Tablo 5'te 2 numarada verilen Minerva Han, Deutsche Bank tarafından 1928'den 1943'e kadar kullanılmıştır. Banka kapanmasına rağmen üzerindeki tabela, 1973'e kadar korunmuştur.		

Tablo 9. *Deutsche Bank yapıları (Aylin Kaya)*

Banco Commerciale Italiana Yapıları (1919)

Banka, 1894'te Milano'da kurulmuş ve Osmanlı'daki ilk şubesini 1919'da İstanbul'da açmıştır. 1976'ya kadar İstanbul ve İzmir şehirlerindeki şubeleri ile faaliyet göstermiştir. İstanbul'da hazır büro hanları tercih edilmişken İzmir'de savaşın bir sonucu olarak ortaya çıkan imar hareketliliği sebebi ile de bankaya özel yapı inşa edilmiştir. Bu süreçte kullanılan yapılara banka kapanana kadar sadık kalınması, yönetimin doğru tercih yaptıklarını ve yapıların dönemleri içinde değerlendirildiğinde banka mimarisine ve bankacılık ihtiyaçlarına uygun tasarlandığını göstermektedir. Genel itibari ile bodrum, zemin ve birinci katlar banka işlemleri için yeterli görünmektedir. Son olarak ise bankanın bir mimar ile iş yapma yaklaşımına bakıldığında İzmir Şubesi'nde banka mimarisinin önemli isimleri arasında yer alan Mongeri'ye rastlanılmaktadır.

<table>
<tr><th colspan="4">Yapı</th><th colspan="2">Plan Şeması/Kullanımı</th></tr>
<tr><td rowspan="6">1</td><td rowspan="6">
Karaköy Palas</td><td>Hazır/inşa edilen</td><td>Bilinmiyor</td><td rowspan="6">
(Intesa Sanpolo, 2024)</td><td rowspan="6">Yapının zemin katında müşteri holünün çevresine yerleştirilen bankolar ile hizmet verilmiştir. Personel çalışma masaları bankoların arkasına ve asma kata yerleştirilmiştir. Kasa odaları, zemin katta bankoların arkasında çözülmüştür.</td></tr>
<tr><td>Kullanım Yılı</td><td>1919-1976</td></tr>
<tr><td>Parsel Konumu</td><td>Köşe</td></tr>
<tr><td>Kat Sayısı</td><td>B+5</td></tr>
<tr><td>Mimarı</td><td>G. Mongeri</td></tr>
<tr><td>Mimari Üslup</td><td>Eklektisist</td></tr>
<tr><td rowspan="6">2</td><td rowspan="6">
Alalemci Han</td><td>Hazır/inşa edilen</td><td>Hazır</td><td rowspan="6">
(Gülenaz, 1998; 135)</td><td rowspan="6">Yapının zemin katı kullanılmıştır. Postane Caddesi’ne bakan oda içinde müşterilere banko etrafında hizmet verilmiş olmalıdır. Personellerin çalışma alanları ve müdür odası ise Postane Yanı Sokak’a bakan odalar olmuştur.</td></tr>
<tr><td>Kullanım Yılı</td><td>1919</td></tr>
<tr><td>Parsel Konumu</td><td>Köşe</td></tr>
<tr><td>Kat Sayısı</td><td>2B+4</td></tr>
<tr><td>Mimarı</td><td>Bilinmiyor</td></tr>
<tr><td>Mimari Üslup</td><td>Eklektisist</td></tr>
<tr><td rowspan="6">3</td><td rowspan="6">
İzmir Şubesi</td><td>Hazır/inşa edilen</td><td>İnşa</td><td rowspan="6"></td><td rowspan="6">Müşteriler rüzgârlık alanının ardından ahşap bankoların olduğu geniş hole erişmiştir. Personel masaları bankoların arkasına, kasa odaları ile ıslak hacimler ise yapının arka alanına konumlandırılmıştır. Yapının bugün ki kullanıcısı TEB’dir.</td></tr>
<tr><td>Kullanım Yılı</td><td>1927-1976</td></tr>
<tr><td>Parsel Konumu</td><td>Ara</td></tr>
<tr><td>Kat Sayısı</td><td>Z+1</td></tr>
<tr><td>Mimarı</td><td>G. Mongeri</td></tr>
<tr><td>Mimari Üslup</td><td>Milli Mimari</td></tr>
<tr><td>4</td><td>Agopyan Han</td><td colspan="4">Tablo 7'de 1 numarada verilen yapı, 1940'lı yıllardan itibaren banka kapanana kadar tercih edilmiştir. Başta sadece zemin kat, 1955'te ise genel müdürlük birimlerinin de yapı içine getirilmesi ile birinci kat kullanılmıştır.</td></tr>
</table>

Tablo 10. *Banco Commerciale Italiana yapıları (Aylin Kaya)*

SONUÇ

Osmanlı’da modern anlamda bankacılık, yabancı sermaye öncülüğünde 19. Yüzyılda gelişmeye başlamıştır. Bu süreçte açılan bankalar, başta ticaretin ve Osmanlı’nın başkenti olan İstanbul’da şube açmayı tercih etmişlerdir. Söz konusu dönemde bankacılık faaliyetlerinin henüz kurumsallaşma sürecini tamamlamamış ve coğrafyadaki sürdürülebilirliğine dair belirsizliklerin olması yönetimlerin yeni bina inşa etmek yerine mevcut yapıların ve özellikle büro hanlarını kullanmasına neden olmuştur. Yapılar, prestijli konumları gereği dönemin mimari anlayışına uygun cephe süslemeleri ile sivil mimariden uzak, estetik ve işlevsellik açısından özenle inşa edilmiş çok katlı binalar arasından seçilmiştir. Banka yönetimleri bu

yapılardan bazılarını bütünüyle kullanmayı tercih etmişken bazılarında da yapının yalnızca belirli katlarını kullanmıştır. Örneğin, bodrum, zemin ve birinci ya da ikinci kat gibi müşteriyle doğrudan temasın kurulduğu alanlar bankalar tarafından kullanılırken, üst katlar başka firmalar ya da şahıslar tarafından değerlendirilmiştir. Öte yandan plan şemalarında ise yapının mevcut durumlarına paralel olarak daha küçük ölçekli yapılarda işlemler odalar içerisinde gerçekleştirilmişken; geniş zemin katlara sahip binalarda müşteri sirkülasyonuna uygun biçimde düzenlenmiş geniş müşteri holleri ve gişe alanları oluşturularak hizmet verilmiştir. Holler gişeler ile sınırlandırılmış ve gişe arkalarına personel masaları yerleştirilmiştir. Teknik ve ıslak hacimler, kasa daireleri ve arşivler her zaman arka alanlara veya varsa bodrum katlara yerleştirilmişken üst katlar ise genel müdürlük personelleri için çalışma mekânlarına ve lojman kullanımına sunulmuştur. Oluşturulan bu mekânsal kullanım biçimi, dönemin bankacılık yapılarının plan şemalarında bir gereksinim olmuş ve uzun yıllar süregelerek tercih edilmiştir.

Bankacılık faaliyetlerinde zamanla kalıcılık ve istikrarın sağlanması ile çalışmalar İstanbul dışına yayılmıştır. Bu süreçte, yabancı sermayeli bankaların mekânsal tercihlerinde de belirgin bir dönüşüm oluşmuş ve şubeler için yeni yapı inşalarına başlanmıştır. Bu doğrultuda İstanbul içinde ve dışında farklı ölçeklerde yapılar inşa edilmiştir. İstanbul'dakiler genelde üç ve üzeri katlarda tasarlanmışken yapılarda genellikle ikinci kata kadar bankacılık yapılmış ve kalanlar farklı kullanıcılara verilerek gelir getirici bir fonksiyona dönüştürülmüştür. Dolayısıyla, ihtiyaç fazlası alanlar oluşturulsa bile, çok katlı ve anıtsal nitelikte yapılar tercih edilmiştir. Bu durum sadece ekonomik değil başkentteki görünürlük ve kurumsal prestij açısından da anıtsal görüntülerin önem taşıması ile ilişkilidir. İstanbul dışındaki şehirlerde inşa edilen banka yapılarında ise daha işlev odaklı ve maksimum üç katlı yapılar karşımıza çıkmaktadır. Bu farkın temelinde İstanbul dışında kalan şehirlerde kullanıcı yoğunluğunun daha az olması ve kurumsal görünürlüğün İstanbul'daki kadar ön planda tutulmaması yatmaktadır.

İncelenen yapılar, önemli mimarlar tarafından dönemin mimari eğilimlerine uygun biçimde tasarlanmıştır. Böylelikle, bankalar sadece işlevsel değil, aynı zamanda estetik ve simgesel anlamda güçlü yapı mesajına da yatırım yapmıştır. Genelde köşe parsellerin tercih edilmesi, bu durumu desteklemektedir. Günümüzde yapıların az bir kısmı, hâlen banka yapısı olarak kullanılırken bazıları işlevsel değişiklikler ile kültür sanat yaşamına kazandırılmış fakat çoğu etkinliklerini kaybederek ya terk edilmiş ya da farklı amaçlar ile kullanılmaktadır. Halen banka yapısı olarak kullanılanlar, kent hafızasında önemli bir role sahiptir. Söz konusu yapılar yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda kültürel bir miras niteliği taşıyarak simge yapılar arasındadır. Fakat geçmişten günümüze hem bankacılık faaliyetleri hem de değişen yapı tercihleri ile ilişkili olarak mimari anlamda değişikliklere gidilmiştir. Dönüşüm, Atina Bankası'nın Minerva Han şubesinde olduğu gibi geçmişte büyük müşteri holleri etrafında örgütlenen, çok katlı ve anıtsal banka yapıları yerine Şekil 1'de verilen örnekte olduğu gibi günümüzde çoğunlukla zemin katta yer alan küçük ölçekli mekânlarda hizmet veren bankaların tercih edilmesi sebebi ile gerçekleşmiştir. Bu duruma verilebilecek güzel bir örnek Credit Lyonnais Bankası'nın Yeni Han şubesinin günümüzdeki kullanım şeklidir. Yapıda kullanılan ekipmanlar için alan oldukça büyük kalmış ve boşluklar oluşmuştur. Zemin kat tamamen dijital ekipmanlar ile donatılmış hatta gişeler bile yerini otomasyon cihazlarına ve dijital uygulamalara bırakmıştır. Bu durum hem yapı bağlamında hem de kent dokusu ve toplumsal hafıza açısından gelecek için bir endişe kaynağıdır. Çünkü pek çok işlem müşteri-şube etkileşimine ihtiyaç duyulmadan gerçekleştirilebilir hale gelmiş ve mekân ihtiyacı ortadan kaldırılarak mimarlık tarihi açısından kültürel miras niteliğindeki önemli yapılar işlevsizleştirilmeye başlanmıştır.

Banka yapıları, geçmişin çalışma kültürünü, mimari detaylarını ve dönemin atmosferini barındıran canlı birer hafıza mekânları olarak ekonomik, toplumsal ve kültürel izlere sahiptir. Yapılar, dijitalleşmenin etkisiyle unutulmamalı ve kent yaşamında aktif roller üstlenmeye devam etmelidir. Bu durum ise sadece fiziksel koruma ile değil, aynı zamanda amacın ve hafızanın yaşatılmasıyla mümkündür. Hala ayakta olan yapılar, yaşayan birer miras anlayışıyla ele alınmalı ve işlevini yitirmiş ya da yitirmeye başlayan banka yapılarının özgün mobilyaları, iç mekân düzenlemeleri, plan şemaları ve mimari detaylarının korunması gerekmektedir. Kent müzelerine, bankacılık tarihine odaklanan tematik sergi alanlarına veya kültür merkezlerine dönüştürülebilirler. Bu bağlamda hala birer banka yapısı olarak kullanılmaya devam edilenler ise Banco Commerciale Italiana'nın İzmir şubesi örneğinde olduğu gibi birer temsil yapısı olarak düşünülmeli ve tarihi kullanım biçimine sadık kalınmalıdır. Böylece bu yapılar, geçmişe birer tanık olabilir ve geleceğe ise tarihsel bir bilinç kazandırabilir.

KAYNAKÇA

Banco di Roma (2024). https://www.delcampe.net adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 11.10.2024)

Beyru, R. (2011). *19. yy'da İzmir Kenti*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Dağdelen İ. (2007), *C. Edouard Goad'ın İstanbul Sigorta Haritaları*. İstanbul: Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları.

Eldem, E. (1997). *135 Yıllık Bir Hazine Osmanlı Bankası Arşivi'nde Tarihten İzler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayını.

Cottrell P.L., Fraser, M. P. & Fraser I.L. (Edt) (2016) *East Meets West- Banking, Commerce and Investment in the Ottoman Empire*. Fransa: Routledge Yayınları.

Gülenaz N. (1998). İstanbul'daki 19. Yüzyıl ve Sonrası Osmanlı Ticaret Han ve Pasajlarının Stil ve Fonksiyon Bakımından İncelenmesi, *Doktora Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Hekimoglou E. (2012). The "immortal" Allatini: Ancestors and Relatives of Noemie Allatini-Bloch (1860-1928). *Jewish Museum of Thessaloniki and Jewish Community of Thessaloniki*, s.1-29.

Intesa Sanpalo Tarihi, https://internationalhistory.intesasanpaolo.com/worldmap/detail/IT-ISP-MAPPAESTERA-0000103/izmir-banca-commerciale-italiana-filiale. Adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 11.11.2024)

İpek, N. (2011). Selanik ve Istanbul'da Seçkin Yahudi Bankerler (1850–1908). *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kemal, A. (1933). Roma Bankası ve Amerikan Konsoloshanesi. *Arkitekt Dergisi*, Sayı 1933-12(36), s.368-371.

Ortaylı, İ. (1981). *II. Abdülhamit Döneminde Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfuzu*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi Yayını.

P. Sebah, P. Joaillier ikilisinin fotoğrafları (2023). https://www.sebahjoaillier.com/ adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 08.08.2024.)

Salt Araştırma. (2024). Uluslararası Endüstri ve Ticaret Bankası Şubeleri Albümü, TCBPUETBDOC00 kodlu görüntü ile Cengiz Bektaş Albümü.

Selanik Bankası (2024). https://seven-places.org/en/partners/the-jewish-museum-ofthessaloniki/ adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 05.09.2024)

Selection of foreign bank branches in the Ottoman Empire (2024). https://www.levantineheritage.com/foreign-banks.html adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 20.10.2024.)

Straus, A. (Edt) (2003). *Le Crédit lyonnais (1863-1986).* Cenevre: Librairie Droz S.A.

Şark Ticaret Yıllıkları, 1868, 1881, 1889-1890, 1908, 1913, 1921, 1924-1925, 1932, 1938 tarihli.

Şentürk, Ş. (1996), *Yaşayan Çizgiler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TBB (2023). *İstatistik ve Raporlar, Bankacılık Sisteminde Banka, Çalışan ve Şube Sayılar*. *Banka ve Sektör Bilgileri, Faaliyeti Sona Eren Bankalar, Seçilmiş İstatistikler, İlçelere Göre Bankalar ve Şube Sayıları 1961-2022*. Türkiye Bankalar Birliği Yayını.

TMSF (2009). *İnterbank*. İstanbul: Artus Basım.

Bomonti Bira Fabrikası ile Atatürk Orman Çiftliği Bira Fabrikasının Geç Osmanlı Erken Cumhuriyet Dönemi Sanayi Yapıları Arasındaki Yerinin Değerlendirilmesi

Ayşe Betül KÖKSAL*, Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU[2]*

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi ve Kuramı, 0000-0002-7267-8545*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi ve Kuramı, 0000-0002-6451-193X*

[*] *seneraysebetul@gmail.com*

GİRİŞ

18. yy sonunda buharlı makinelerin geliştirilmesi ve sanayide kullanılmaya başlamasıyla üretim biçimi değişmiş, fabrika üretimine geçilmiştir (Hobsbawn, 2003: 55). Fabrikalaşma 1830'lardan itibaren İngiltere endüstrisinde de kendini göstermiştir (Kuştemir, Oktik, 2022). İmalata dayalı bir topluma dönüşümü kapsayan endüstrileşme, modernleşme sürecinin önemli bir boyutudur (Giddens, Sutton, 2014: 104). Sanayi devrimi 19. yy başından itibaren Avrupa' ya da yayılmıştır (Pamuk, 2014: 85).

Sanayi devriminde Batı' da oluşan burjuva sınıfının aksine Osmanlı Devleti'nde sermayenin belirli bir kesimde toplanmasına engel olunmuş, tüm güç devletin elinde toplanmıştır. Bu nedenle Osmanlı' da sanayi devriminin etkileri Avrupa'daki gibi olmamıştır.

Osmanlı Devleti'nde 16. yy'dan itibaren ordunun ihtiyaçlarını karşılamak için fabrikalar kurulmuştur; Zeytinburnu Silah Fabrikası, Bakırköy Barut Fabrikası gibi (Eldem, 1970: 117-118). Avrupa'daki Sanayi Devrimi' nin sonucu olarak Osmanlı Devleti de sanayileşmeyi bir politika olarak ele almıştır. 18. yy'da başlayan sanayileşme hareketleri ile çok sayıda devlet fabrikası kurulmuştur. Bu ilk örnekler maliyet kaygısı taşımayan, devlet siparişi ile üretim yapan fabrikalardır (Kurt vd, 2016: 249). Sadece devlet eliyle üretim yapan fabrikalar yoktur, bu dönemden itibaren; yeniçeri üniformaları için çuha üreten fabrikalar, donanma gemileri için kereste üreten tesisler gibi özel sektöre ait fabrikalar da karşımıza çıkmaktadır (McGowan, 2006: 842-843).

19. yy' da yaşanan savaşlar ve kayıplarla Osmanlı ekonomisinin gittikçe kötü duruma gelmesi, devletin pek çok alanda yenileşme hareketine girmesine yol açmıştır. Bu dönemde Avrupa' daki sanayi devriminin etkilerinin hissedilmesi ve modernleşmeyle birlikte yenilenen ordunun ihtiyaçlarının karşılanabilmesi için Osmanlı Devleti de sanayileşmeye yönelmiştir (Martal, 1999: 279). Ülkedeki fabrikalaşma hem devlet hem de özel teşebbüslerle gerçekleşmiş, başta İstanbul ve çevresinde, ordu ihtiyaçları öncelik olmak üzere çeşitli imtiyazlar da verilerek fabrikalar kurulmuştur (Martal, 1999: 280-281). 1827'de Eyüp civarında iplik fabrikası, Beykoz' da deri ve ayakkabı fabrikası kurulmuştur. 1833'te kurulan Feshane aynı zamanda halkın kullanımına da sunulması bakımından bu dönem için önemli bir yere sahiptir (Clark, 1974: 17).

1870'li yıllarda Osmanlı'da yaşanan fabrikalaşma sürecinde özel sektörün payı artmaya başlamıştır (Aydemir, 2023: 217). Bunun yanı sıra sanayi mektepleri açılmış, yurtdışından uzman getirilmiş vergi muafiyeti sağlanmıştır (Kurt vd, 2016: 254). Devlet hem kendi yatırımlarını yapmış hem de özel teşebbüsleri desteklemiştir (Fındık, 2007: 169).

Cumhuriyetin ilk yıllarında ise, savaş sonucu sermayenin ve nitelikli iş gücünün yokluğu ülkeyi zor duruma sokmuştur. Bu dönemde yeni hükümetin öneliği, çağdaş uygarlığın özelliği olarak görülen çevreler oluşturmak olmuştur. Bu süreç başkent Ankara ile başlayarak tüm Anadolu'ya yayılmıştır. Sosyal ve kültürel anlamda da değişikliklerin yaşandığı dönemde, modern hayat tarzı kentleri etkilemiş, mimarlık alanına yeni fonksiyonlar dahil olmuştur (Aslanoğlu, 1980: 406). Cumhuriyet dönemi sanayi kompleksleri de yeni yapı tiplerinden biri olmuştur. Bu tesisler kuruldukları bölgelerin kalkınmasında ve gelişmesinde etkili olmuştur (Şahin, 2011: 50). Bu dönemde özel girişimlerin yerini devlet girişimi almıştır (Tayanç, 1973). 19.yy'dan itibaren yabancı mimar ve mühendislerin Osmanlı Devleti için inşaa ettikleri fabrika yapıları, Cumhuriyet döneminde de yaygınlaşarak devam etmiştir. Bu dönemde modernleşmenin ülkenin ekonomik kalkınmasıyla ilişkili olduğu düşünüldüğü için, modernizme bağlı sanayileşme hareketleri benimsenmiştir (Bozdoğan, 2002).

Erken Cumhuriyet döneminde devlet işletmelerinin çoğunun projesini üstlenen Sümerbank tarafından yapılan fabrika yerleşimleri, fabrika birimleri ve konut birimlerini aynı kompleks içinde planlamış, daha sonra yapılacak devlet fabrikaları için örnek modeller üretmişlerdir (İnan, 1972: 18-19).

Bu komplekslerde yapılar sade, kübist, rasyonel, işlevsel çizgilere sahiptir. Komplekslerdeki yapılar; kolay erişilebilir sosyal yapılar ve iç bölümlerde yer alan fabrika yapıları ve bunlara yakın idare binası, çevrelerinde yemekhane, hastane, spor alanı gibi hizmet binalarından oluşmaktadır (Aslanoğlu, 1980).

Fabrikaların çoğu kent dışında, demiryolu ağları üzerinde kurulmuştur. Böylece devletin ideolojisinin ülke geneline yayılması amaçlanmıştır. Bu amaçla kurulan fabrikalar da kuruldukları bölgeleri ekonomik olarak geliştirmenin yanında, bu bölgelerde yaşayan ve fabrikada çalışan insanların sosyal olarak da gelişip değişmesini sağlamıştır (Bozdoğan, 2002).

BOMONTİ BİRA FABRİKASI

Osmanlı' da Müslümanlara yasak olan alkollü içecek işletmeciliği, gayrimüslimler için serbesttir (Turhan, 2018: 97). Osmanlı devletinde alkollü içki sanayii tamamen özel sektöre terkedilmiş bir alandır. Osmanlı'da 19. yy' da yaşanan sanayileşme hareketleri kapsamında, İsviçreli Bomonti kardeşler de bir bira fabrikası kurmak için başvuruda bulunmuş, gerekli izinleri aldıktan sonra, 1890' lı yılların başlarında Feriköy civarında Bomonti Bira Fabrikası' nı kurmuştur. Bomonti Şişli sınırları içinde, Feriköy Fırın Sokağı ve Sıracevizler Caddesi ile

Baruthane deresi yamaçları arasında kalan bir alandır (Akyurtlaklı, 1997: 11). İstanbul' un ilk sanayi bölgelerindendir (Sağlam, 2017: 31). Bölgenin bostanlarla çevrili olduğu bu yıllarda fabrikanın çevresinde hiçbir yapı yoktur. (Yiğit, 2010: 32) (Şekil 1). Bölgedeki en eski sanayi tesisi bira fabrikasıdır (Tümertekin, 1994).

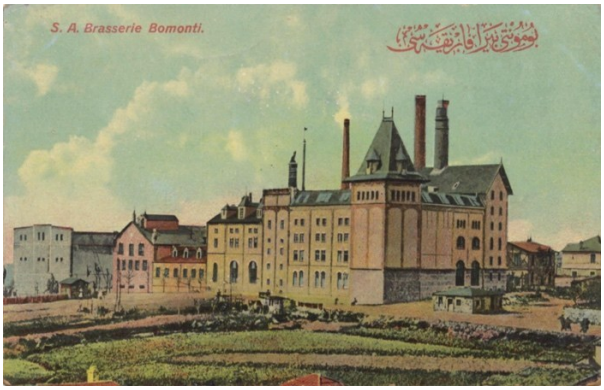


Şekil 1. *1918 Bomonti Bira Fabrikası (Salt Araştırma)*

Fabrikanın Feriköy' de kurulmasının sebepleri arasında, bölgede arazinin ve işçiliğin ucuz olması ve bu bölgede yaşayan kitlenin bira tüketimine olumlu yaklaşımı gösterilebilir (Sağlam, 2017: 32). Fabrikanın yapılmaya başladığı dönemde bölge, yerleşim alanlarına yakın fakat onlardan ayrıydı. Bu bölgenin yeni gelişmekte olan Beyoğlu-Osmanbey iş merkezlerine yakın olması, gelişimini olumlu etkilemiştir (Akyurtlaklı, 1997: 11).

Fabrika kompleksinde farklı işlevli yapılar zamanla birbirlerine eklenerek yapıyı oluşturmuştur (Tanyeli, 2009: 109). Bu birimler dönemin ihtiyaçlarına göre farklı zamanlarda inşa edilmiştir. Yapı sınırları; Silahşör Caddesi ile Bomonti Caddesi' nin kesişiminde yer almaktadır (Tanyeli, 2009: 112) (Şekil 2). Kompleksin içindeki yapılar adanın tamamına yayılmakta, aynı zamanda dış sınırlarını da çizmektedir. Dışarıdan bakıldığında sokakların üzerinde yer alan bitişik nizam yapılar şeklinde görünmektedir (Şekil 3). Şekil 2' de görüldüğü gibi, binaların ortasında belirli bir geometrik şekli olmayan bir avlu vardır (Akyurtlaklı, 1997: 16). Yapı kompleksinin karşısında 1950'lere kadar kentin sosyal hayatında önemli bir yeri olan Bomonti Bira Bahçesi vardır.

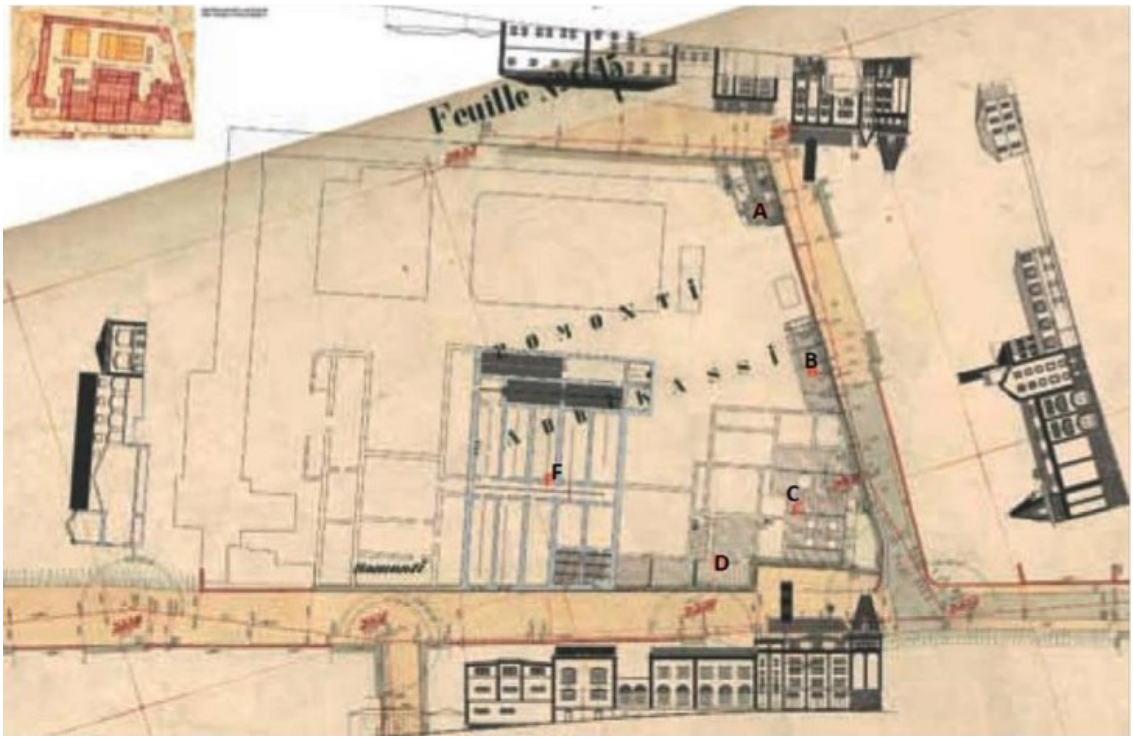




Şekil 2. *1924 tarihli Pervititch Haritalarında Bomonti Bira Fabrikası (Salt Araştırma)*

Şekil 3. *Bomonti Bira Fabrikası 1911 tarihli kartpostalı (Salt Araştırma)*

Komplekste 1893-1924 yılları arasında inşa edilen beş yapı tescillidir ve kompleksin ana çekirdeğini oluşturmaktadır (Tanyeli, 2009: 109) (Şekil 4).



Şekil 4. *Bomonti Bira Fabrikası Vaziyet Planı (Tanyeli, İkiz, 2009)*

Vaziyet planında A blok olarak gösterilen yapı lojman binasıdır. Birahane Sokak ile Bomonti Caddesi' nin kesişiminde yer alır. Bu yapı 1910' lu yıllarda komplekse eklenmiştir (Tanyeli, 2009: 112) (Şekil 5). Planda B blok olarak gösterilen yapı yönetim ve idare binasıdır. 1920' li yıllarda yapılmıştır. Güney cephesi C bloğa bitişiktir. Fabrika girişi, iki ayrı parça olan zemin kattandır (Tanyeli, 2009: 112) (Şekil 6).





Şekil 5. *A blok, lojman, yapısı (Tanyeli, İkiz, 2009)* ***Şekil 6.*** *B blok, yönetim ve idare binası (Tanyeli, İkiz, 2009)*

C blok yapısı, komplekste ilk yapılardandır (Şekil 7). Eski arpa silosu ve malt fırınıdır. Yığma sistemle inşaa edilmiştir (Tanyeli, 2009:113). D blok yapısı eski kaynatma fırınıdır. 1920' li yıllarda yapılmıştır (Şekil 8). F blok eski fermantasyon ve dinlendirme binasıdır (Şekil 9) (Tanyeli, 2009: 113).



Şekil 7. *C blok, arpa silosu ve malt fırını (Tanyeli, 2009)*

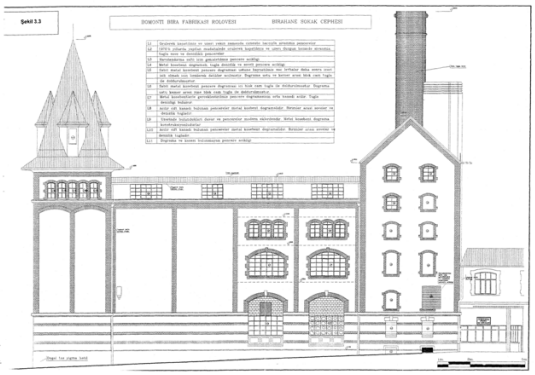




Şekil 8. *D blok (Tanyeli, 2009)* ***Şekil 9.*** *F blok (Tanyeli, 2009)*

Birahane Sokak' a bakan cephe yapının doğu cephesidir (Şekil 10, 11). Burası özgün cephe düzenine en yakın cephedir. Farklı kotlarda yer alan birimlerin birleşmesinden oluşmuştur. Cephe üzerindeki kuleli yapı parsel içindeki ilk yapılardandır. Arpa silosu ve malt fırını olarak kullanılmıştır. Diğer köşede yer alan beşik çatılı birim değirmen tesisidir. Avluya giriş bu cephedendir (Akyurtlaklı, 1997: 19).



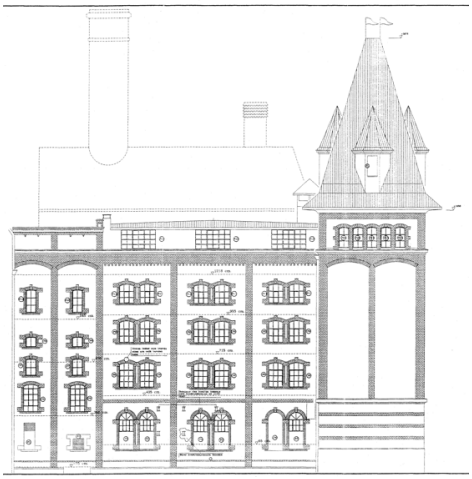


Şekil 10. *Birahane sokak (doğu) cephesi (Salt Araştırma Arşivi)*

Şekil 11. *Birahane sokak (doğu) cephesi (Akyurtlaklı, 1997)*

Kompleksin güney cephesi, Bomonti Caddesi üzerindeki cephesidir (Şekil 12, 13). Diğer cepheden farklı olarak, birimler tek bir düzlem üzerinde yer almaz, kendi içinde girintili çıkıntılı yerleşmişlerdir. Bomonti Caddesi ile Birahane Sokak' ın kesişimindeki anıtsal kulenin bu caddeye bakan cephesi diğer birimlerden daha öndedir (Akyurtlaklı, 1997: 25). Bu cephede de anıtsal kule sağır bırakılmıştır. Cephe üzerindeki diğer birimlerde boyutları farklılaşan basık kemerli pencereler vardır.





Şekil 12*. Bomonti Caddesi (güney) cephesi (Salt Araştırma)*

Şekil 13. *Bomonti Caddesi (güney) cephesi (Akyurtlaklı, 1997)*

ATATÜRK ORMAN ÇİFTLİĞİ BİRA FABRİKASI

Savaş sonrası ülke ekonomik olarak zayıf düşmesine rağmen, Türkiye Cumhuriyeti hükümetinin ele aldığı ilk konulardan biri Ankara' nın başkent olarak yeniden inşası olmuştur (Aslanoğlu, 2001: 26). Kent için imar planları hazırlanmış ve hızlı bir yapılaşma faaliyeti başlamıştır (Aslanoğlu, 2001: 29).

O dönemde dünyada yaygın olan modernizm, Cumhuriyet' in gerektirdiği çağdaş kentler kurma ideolojisini karşıladığı için ülkemizde de kabul görmüş ve uygulanmıştır (Bozdoğan,

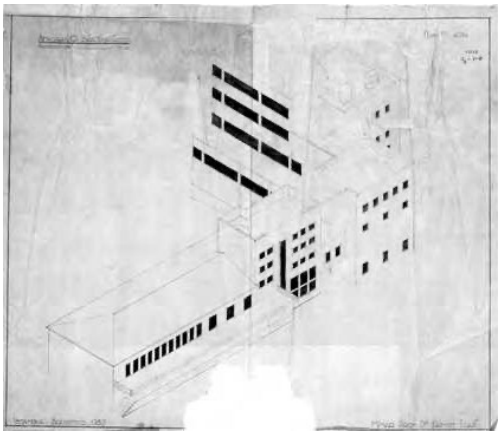
2002: 317). Cumhuriyet' in ilanı ile hedeflenen çağdaşlaşma ülkenin ekonomik gelişimi ile bağlı görülmüş, ekonomik gelişimin de sanayileşme ile sağlanacağı düşünülmüştür. Bu dönemde hem özel sermaye yolu ile hem de devlet eliyle sanayileşmeye gidilmiştir (Asiliskender, 2002: 43-44).

Cumhuriyet' in ilk yıllarında bira üretiminde var olan tek şirket İsviçreli Bomonti şirketi idi. Mustafa Kemal Atatürk, yaşatmak ve sürdürmek istediği milli ekonominin uygulanabilmesi için her alanda olduğu gibi bu alanda da milli bir tesis kurulması gerekliliğine inanmıştır. Bu sebeple, 1933 yılında Ankara Bira Fabrikasının kurulmasına karar vermiştir (Doğruel, 2000).

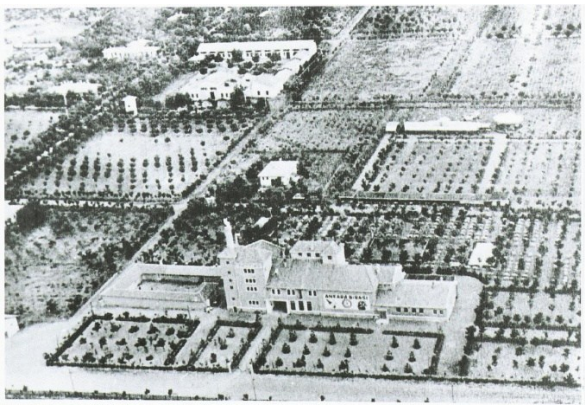
Türkiye Cumhuriyeti kalkınma modeli projelerinden biri olan Atatürk Orman Çiftliği, 5 Mayıs 1925 tarihinde "Gazi Orman Çiftliği" adı ile kurulmuştur. Çiftliğin kurulması için seçilen ilk arazi, Ankara İstasyonu ile Çimento Fabrikası arasındadır (Alpagut, 2010: 240).

1933 yılında temeli atılan Ankara Bira Fabrikasında 1934 yılında üretime başlanmıştır.

Küçük bir üretim tesisi olan ilk fabrika, demiryolunun güneyinde yapılmıştır. Bu fabrika farklı biçim ve yüksekliklerde çeşitli birimlerin doğrusal şekilde biçimlenmesinden oluşmuştur (Sürmelihindi, 2013). Güney cephesinde yatay bant pencereler ve balkon vardır (Alpagut, 2010: 241). Çiftlikteki ilk plan, altyapı ve üstyapılar Philip Holzmann İnşaat Firması tarafından 1925-1926 yılları arasında gerçekleştirilmiştir (Devlet Ziraat İşletmeleri,1939).



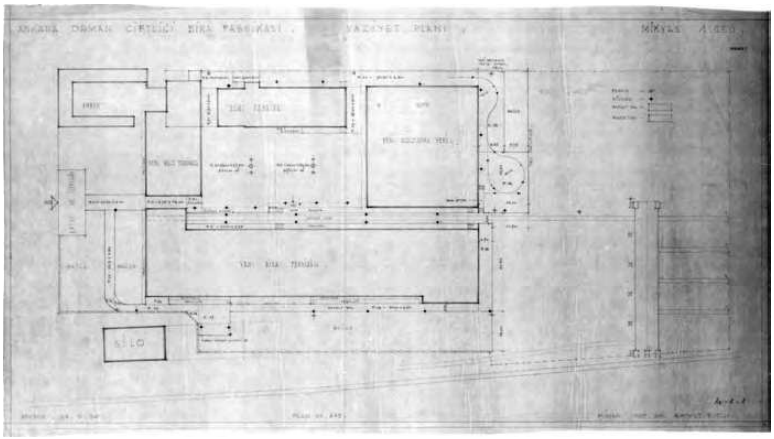
Şekil 14. *Eski Bira Fabrikası, Ernst Egli çizimi, 1937 (Alpagut, 2010)*



Şekil 15. *1937 yılında Egli'nin tasarımlarının inşasından önce bira fabrikasının eski fotoğrafı (Kimyon & Serter, 2015)*

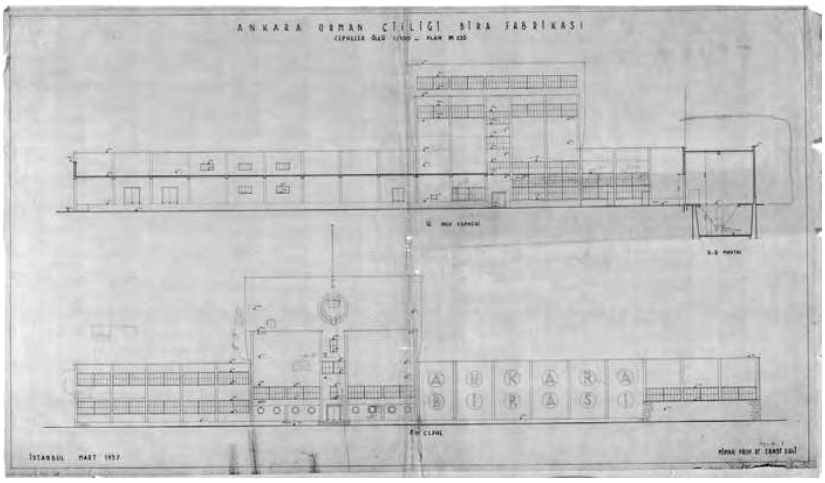
Atatürk Orman Çiftliği' nin, modernite projesinin ürünü olarak düzenlenmesi için çalışmalar 1930' lu yıllarda başlamıştır (Sürmelihindi, 2013: 41). Alman kent plancısı Herman Jansen' den Atatürk Orman Çiftliği Bira Fabrikası ve çevresinin planlanması istenmiştir (BCA, 24.8.2936). Çiftlikteki yapıların inşasını Jansen' in planını bazı değişiklerle uygulayan Ernst Egli üstlenmiştir. Bira Fabrikası dahil olmak üzere çiftlikteki başlıca yapılar Egli' ye aittir(Alpagut, 2010: 240).

Egli eski fabrikanın yerini işlevsel olarak doğru bulduğu için kendi tasarımı olan yeni fabrika da ilk fabrika ile aynı yerde inşaa edilmiştir. Eski fabrika binası yıkılmamış, onarımlarla yeni binaya bir köprü ile bağlanmıştır (Alpagut, 2010: 249) (Şekil 16). Eski fabrikadaki birimler üretim, yönetim ve konut işlevlerini içermektedir. Egli' nin tasarımı olan, malt, kaynatma, doldurma ve silo birimlerini içeren yapılar bir iç avlu oluşturacak şekilde eski binaya eklemlenmiştir. Eski bira fabrikasına ait avlulu yapı o dönem depo olarak kullanılmaktadır. Yeni planlama ile inşaa edilen silo biriminden dolayı, eski yapıdaki depo kaldırılmış, yerine yatakhane inşaa edilmiştir (Sürmelihindi, 2013: 50).



Şekil 16. *Bira Fabrikası, Vaziyet Planı (Alpagut, 2010)*

Fabrika yapısında, iki katlı yatay kütle ardından gelen beş katlı "Malt Fabrikası" yatayda büyüyen yapıdaki düşey kütle etkisiyle diğerlerinden ayrılmaktadır. Bu düşey etkiyi her katta tekrarlanan yatay bant pencereler kırmaktadır (Şekil 17).



Şekil 17. *Bira Fabrikası, Cephe, Ernst Egli 1937 (Alpagut, 2010)*

Cephenin demiryoluna bakan cephesinde az boşluk bırakılmıştır. Cephe üzerinde, daire çerçeveler içinde yazılmış "Ankara Birası" ve çiftliğin bu dönemdeki amblemi olan "Ç" harfi yazısı bulunmaktadır (Şekil 18). Yapı önündeki bayrak direği, bu dönem kamu yapılarının hepsinde bulunan ortak elemandır. Yapının önünde demiryolu ile de bağlantısı vardır.



Şekil 18. *Bira Fabrikası, Cephe (Salt Araştırma)*

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu'nda üretim 16. yy itibariyle özellikle ordunun ihtiyaçlarını karşılamaya dayalı bir sistemdir. Sanayi devrimi sonrasında, var olan küçük ölçekli üretimin makineleşmeye doğru gelişmesi amaçlanmıştır. 19. yüzyılda fabrikalaşma bir devlet politikası olarak görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde hem devlet fabrikaları kurulmuş hem de özel sektör fabrika kurmaları için devlet tarafından desteklenmiştir. Bu sanayileşme çabaları Birinci Dünya Savaşı'na kadar devam etmiş, Cumhuriyet' in ilanından sonra da Osmanlı'dan kalan birçok fabrika modernleştirilerek kullanılmıştır. Cumhuriyetin ilanı sonrasında inşaa edilen sanayi yapıları, farklı işlevlerdeki birimlerin birleşerek bir kompleks oluşturacak şekilde geniş bir alana yayılmıştır. Bu yapılar tasarımlarıyla modern binalar olarak, yer aldıkları kompleksler de bölgede yaşayan insanların sosyalleşebileceği alanlar olarak tasarlanmıştır.

Geç Osmanlı Dönemi' nin bir örneği olarak yabancı bir girişimin ürünü olan Bomonti Bira Fabrikası ve Erken Cumhuriyet Dönemi' nin modern yapı komplekslerinin ürünü olan Atatürk Orman Çiftliği Bira Fabrikası inşa edildikleri dönem özelliklerini taşıyan ve bazı ortak özellikler de barındıran yapı kompleksleridir. İki fabrika kompleksinin en önemli özelliği, bulundukları bölgeleri sosyal ve ekonomik açıdan dönüştürüp geliştirmeleri olarak görülebilir.

Farklı dönemlerde inşaa edilen iki kompleks karşılaştırıldığında;

• 19.Yüzyıl sonlarında kurulan Bomonti Bir Fabrikası ve 20. yüzyılda kurulan Atatürk Orman Çiftliği bira fabrikası yapılarının ikisi de dönemin ihtiyaçları doğrultusunda inşa edilmiş ve süreç içinde gelişip büyümüşlerdir.

• İki fabrika yapısı da tip proje değildir, inşa edildikleri bölgeye göre planlanan komplekslerdir.

• Bomonti Bira Fabrikası yapısı, İsviçreli Bomonti Kardeşler' in özel teşebbüsüyle kurulmuş, Atatürk Orman Çiftliği Bira Fabrikası milli bir tesis oluşturma amacıyla kurulmak için yola çıkılsa da yabancı bir mimar tarafından tasarlanıp inşa edilmiştir.

• Her iki fabrika kompleksi de zaman içinde, inşa edildikleri bölgenin gelişimine katkı sağlamıştır. Kuruldukları bölgeleri ekonomik ve sosyal olarak dönüştürmüş ve geliştirmiştir.

• Bomonti Bira Fabrikası içindeki farklı işlevli ve tescilli yapılar, zaman içinde ihtiyaçların değişmesi sonucunda çeşitli dönemlerde yeni yapıların da eklenmesiyle günümüze ulaşmıştır. Bahsedilen tescilli yapılar, fabrika kompleksinin ana çekirdeğini oluşturmaktadır. Atatürk Orman Çiftliği Bira Fabrikası da imalat sürecindeki üretim akışına göre; farklı işlevler farklı birimlerde çözülmüş, yapılar arasında kurulan bağlarla da bu üretim akışının devamlılığı sağlanmıştır.

• Yapıların farklı yüksekliklerdeki parçalı kütleler ve baca gibi ögeleri yapılara mimari kimlik kazandırmıştır.

• İki fabrika yapısında da birimler bitişik nizam konumlanmış ve bir orta avlu oluşturmuşlardır.

• İki kompleksin bünyesinde de sosyalleşmek için kurulmuş bira bahçeleri vardır.

• Her iki yapıda, dönemin mimarisine uygun yapı malzemeleri kullanılmıştır.

Tüm bu özelliklere bakıldığında, farklı dönemlere ait iki fabrika kompleksinin günümüze kadar taşımaya çalıştığı özgün değerler bağlamında birer endüstriyel miras değeri olarak korunması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Elmas, A. (2019). 18. Ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Devleti' nde sanayileşme süreci ve Konya Gühercile Fabrika-i Hümayunu. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.* Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.

Akyurtlaklı, S. (1997). Bomonti Bira Fabrikası restorasyon projesi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.* İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Alpagut, L. (2010). Atatürk Orman Çiftliği' nde Ernst Egli' nin izleri / planlama, bira fabrikası, konutlar ve "geleneksel" bir hamam. *METU JFA*, 27(2), 239-264.

Anonim. (1939) Atatürk Çiftlikleri. Devlet Ziraat İşletmeleri Kurumu Neşriyatından, Ankara.

Giddens, A. & Sutton, P.W. (2014). *Sosyolojide Temel Kavramlar.* (Ali E., çev.) Ankara: Phoenix Yayınevi.

Asiliskender, B., (2002). Cumhuriyet' in ilk yıllarında mimaride modern kimlik arayışı: Sümerbank Kayseri Bez Fabrikası örneği. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.* İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Aslanoğlu, İ. (1980). *Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığı 1923-1980.* Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Aydemir, B. (2023). Osmanlı sanayileşme politikasına genel bakış. A. İncekara & S. A. Oktar (Edt.). *Cumhuriyetin 100. Yılında Türkiye Ekonomisi* içinde (s. 211-219). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

BCA, 24.8.2936.

Bilgin, İ. (1998). Modernleşmenin ve toplumsal hareketliliğin yörüngesinde Cumhuriyetin imarı. Y. Sey (Der.). *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Bozdoğan, S. (2002). *Modernizm ve ulusun inşası: erken Cumhuriyet Türkiye'sinde mimari kültür.* (T. Birkan, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Clark, C. E. (1974). Osmanlı sanayi devrimi. (Cezar Y., çev.) *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi, 82-83-84*, 16-24.

Turhan, D. (2018). Asırlık fabrikanın dönüşümü: Bomontiada. *Aydın Sanat*, 4 (8), 95-106.

Doğruel F., ve ark. (2000). *Osmanlı'dan günümüze tekel.* İstanbul: Tekel Yayınları. 316-318.

Feroğlu, E. (2008). Ankara bira fabrikasının günümüz koşullarında işlevsel dönüşümü üzerine bir araştırma. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Gazi Üniversitesi, Ankara.

Hobsbawn, E. J. (2008). *Sanayi ve İmparatorluk.* (Abdullah Ersoy, çev.). Ankara: Dost Yayınevi.

İnan, A. (1972). *Devletçilik illkesi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin birinci beş yıllık sanayi planı 1933.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Kimyon, D. & Serter, G. (2015). Atatürk Orman Çiftliği' nin ve Ankara' nın Değişimi Dönüşümü. *Planlama, 25 (1),* 44-63.

Kurt, M., Kuzucu, M., Çakır, B. & Demir, K. (2016). 19. yüzyılda Osmanlı sanayileşme sürecinde kurulan devlet fabrikaları: bir envanter çalışması. *OTAM,* 40, 245-277.

Kuruç, B. (1993). *Belgelerle Türkiye iktisat politikası.* Ankara, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.

Martal, A. (1999). Osmanlı sanayileşme çabaları 19. yüzyıl. *Osmanlı 3. Cilt* içinde (s.279-285), Ankara.

McGowan, B. (2006). Ayanlar Çağı. S.Faroqhi, B. McGowan, D. Quataert, Ş. Pamuk. (Edt.). *Osmanlı İmparatorluğunun Sosyal ve Ekonomik Tarihi 1600-1914 2. Cilt* içinde (s. 842-843). İstanbul: Eren Yayıncılık.

Şahin, M.G. (2011). Erken Cumhuriyet dönemi modernleşmesinde bir sanayi yapısı örneği: Paşabahçe Rakı ve İspirto Fabrikası. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.* İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Özkul Fındık, N. (2007). Son dönem Osmanlı cam Iimalatı sektörünün oluşumu ve Avrupa etkisi. *Dini Araştırmalar,* 10 (28), 169.

Kaya Kuştemir, S. & Oktik N. (2022). Osmanlı'nın son dönemi'nde sanayileşme ve modernleşme/ Beykoz örneği. *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi,* 18 (36)*,* 697-727.

Pamuk, Ş. (2014), *Türkiye'nin 200 yıllık iktisadi tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sağlam, N. (2017). Bir semte adını veren bomonti bira fabrikası. *Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi (UTAD)*, 1 (1), 26-56.

Salt Araştırma. (2025). Atatürk Orman Çiftliği Bira Fabrikası. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/111058 adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2025).

Salt Araştırma. (2025). Bomonti Bira Fabrikası. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/208204?mode=simple adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2025).

Salt Araştırma. (2025). Bomonti Bira Fabrikası. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/208204 adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2025).

Salt Araştırma. (2025). İstanbul Rehberi İkinci Pafta İkinci Parçası (Beşiktaş, Ortaköy, Bomonti). https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/105064 adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2025).

Salt Araştırma. (2025). Plan cadastral d'assurances. Chichli. (Şişli). https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/93773 adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2025).

Salt Araştırma. (2025). S.A. Brasserie Bomonti-Bomonti Bira Fabrikası. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/119261 adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2025).

Sürmelihindi, O. (2013), Defınıng conservatıon prıncıples for the brewery of ataturk forest farm. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.

Tanyeli, G. & İkiz, D. (2009). İstanbul' da bir endüstriyel miras örneği: Bomonti Bira Fabrikası. *TÜBA-KED, 7,* 109-121.

Tayanç, T. (1973). *Sanayileşme sürecinde 50 yıl*. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Tümertekin, E. (1994). Bomonti. *İstanbul Ansiklopedisi 2. Cilt* içinde, İstanbul.

Eldem, V. (1970). *Osmanlı İmparatorluğu'nun iktisadi şartları hakkında bir tetkik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Yiğit, E. (2010). Emek tarihinden kente bakmak: Bomonti ve bira fabrikası örneği. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

İstanbul'daki Valide Sultan Türbeleri

Ayşe Zeynep Ürkmez*, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian[2]*

[1]*Yıldız Teknik Üniversitesi, 0009-0004-8687-9702*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-0021-2076*

*ayse.urkmez@std.yildiz.edu.tr

[2]* pvarian@yildiz.edu.tr

GİRİŞ

Bu çalışma, valide sultanların bir mimari temsil olarak görünürlüğü olup olmadığını, başkent İstanbul'da inşa ettirdikleri türbeleri aracılığıyla araştırmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda; öncelikle valide sultanların defin yerleri listelenmiş, kendine ait türbesi olan ve olmayan valide sultanlar saptanmıştır. Valide sultanlığı boyunca güçlü bir nüfuza sahip olup türbesi bulunmayan valide sultanlar döneminin olaylarıyla değerlendirilmiş, türbelerinin inşa edilmeme sebepleri tartışılmıştır.

İstanbul'da 7 adet valide sultan türbesi bulunmaktadır, bunlar: Gülbahar Hatun Türbesi, Ayşe Hafsa Sultan Türbesi, Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi, Gülnuş Emetullah Valide Sultan Türbesi, Mihrişah Valide Sultan Türbesi, Nakşıdil Valide Sultan Türbesi ve Pertevniyal Valide Sultan Türbesi'dir. Çalışma kapsamında türbelerin plan, strüktür, malzeme, cephe ve süsleme özellikleri incelenmiş ve değerlendirmeleri yapılmıştır. Gülbahar Hatun, Ayşe Hafsa Sultan ve Pertevniyal Valide Sultan türbeleri çeşitli sebeplerden dolayı yeniden inşa edilmişlerdir. Bundan dolayı değerlendirmeler mevcut yapılar üzerinden yapılmıştır.

Literatürde Osmanlı dönemi türbe mimarisine odaklanan çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmaların çoğu, genellikle belirli bir dönemde inşa edilen türbelere, belirli bir türbeye ya da külliyeye odaklanan çalışmalardır. Doğrudan valide sultan türbelerini konu alıp toplu olarak değerlendiren bir çalışmaya rastlanmamıştır. Osmanlı hanedanının haremdeki en yetkili üyesi olan valide sultanların türbelerinin araştırılması; kültür mirasımız olarak korunup gelecek nesillere aktarılması ve yapılacak çalışmaları aydınlatması açısından önem taşımaktadır.

Anıt mezar geleneği

Türkler İslamiyet'in kabulünden önceki dönemlerde, ata kültürüne verdikleri değer doğrultusunda, vefat edenleri mumyalayarak kurgan adı verilen mezarlara defnetmişlerdir. (Tuncer, 1992: 392). Ek olarak, ölümden sonra yaşamın devam ettiğine inanıldığından, vefat eden kişiye ait eşyalar ve yiyecekler de kurganın içine konulmuştur (Karamürsel, 2002: 124). İslamiyet'ten sonra ise alt katında mumyalık üst katında dua katının yer aldığı türbeler inşa edilmiştir (Parla, 2014: 250). Türkler; İdil Bulgarları ve Karahanlılar'dan Osmanlılar'a kadar uzanan geniş bir zaman süresi içinde, hüküm sürdükleri farklı coğrafyalarda çok sayıda türbe inşa etmişlerdir (Önkal, 1992: 1).

10. yüzyılın ilk yarısında, Samaniler döneminde inşa edilen İsmail bin Ahmed'in Buhara'daki türbesi ile 10. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilmiş Karahanlılar'a atfedilen Arap Ata Türbesi; tuğladan inşa edilmiş, kare planlı ve tromplu kubbeyle örtülmüş yapılar olup, kubbeli kare yapı tipinin erken örneklerindendir (Kaya, 2018: 306 ; Orman, 2012: 464). Gazneliler döneminde inşa edilen Arslan Cazip Türbesi de benzer plan şemasına sahiptir. Kare planlı ve kubbe ile örtülü türbe tuğladan inşa edilmiştir.

Büyük Selçuklu Dönemi'nde inşa edilen türbeler ise temel olarak; kübik gövdeliler, çokgen gövdeliler ve silindirik gövdeliler olmak üzere üçe sınıfa ayrılabilir. Bu türbelerin büyük bir kısmı tuğla süslemeli cephelere sahiptir. Alt katı mumyalık üst katı ise ziyaret katı olarak düzenlenen bu türbelerin çoğu içte kubbe dışta külahla örtülü olmak üzere çift cidarlıdır. Mumyalık katı; Türklerdeki mumyalama geleneğinin, İslamiyet'ten sonra da sürdürülmesinin bir sonucu olarak düşünülebilir (Önkal, 1992: 2).

Anadolu Selçuklu Dönemi türbeleri ise genellikle çokgen veya kare plana sahiplerdir. Bu dönemde inşa edilen türbelerde de mumyalık ve ziyaret katı olmak üzere iki kat bulunmaktadır. Yapı malzemesi olarak genellikle taş ve tuğla kullanılmıştır. İç mekân çoğunlukla kubbe ile örtülüdür. (Önkal, 1992: 2). Eyvan tipi türbelerin önemli örnekleri bu dönemde inşa edilmiştir.

Beylikler Dönemi türbelerinde, Anadolu Selçuklu türbelerinde yaygın olan çokgen plan geleneği devam etmiştir. Bu dönemde kare ve silindirik gövdeli türbelerin sayısı da artış göstermiştir. Örtü sistemi olarak külah ya da kubbeye yer verilmiştir (Türkman, 2012: 6). Yapımda ise ağırlıklı olarak kesme taş malzeme tercih edilmiştir. Yapı malzemesi olarak genellikle kesme taş kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu ve Beylikler döneminin sonuna kadar inşa edilen türbeleri; yarı açık türbeler (baldaken), kapalı türbeler, eyvan türbeler olarak sınıflandırabiliriz. Beylikler Dönemi'nin sonuna kadar inşa edilen türbelerde; yarım kat aşağı inilerek ulaşılan ve her zaman açık olmayan mumyalık katı bulunmaktadır.

Osmanlı Dönemi'ne gelindiğinde ise mumyalık katı uygulaması zamanla kalkmış, cenaze doğrudan toprağa defnedilmeye başlanmıştır. Kare, sekizgen veya dairesel plan şemasına yer verilmiştir. Örtü sistemi olarak külah yerine kubbe kullanılmaya başlanmış ve kubbe temel bir unsur haline gelmiştir. Açık ve yarı açık türbeler daha az inşa edilmiştir. Daha bol ışık alan bir iç mekan oluşturulmuş; revzen, kalem işi ve çini süsleme uygulamaları artmıştır. Tekil örnekleri bulunsa da çoğunlukla bir külliye parçası olarak inşa edilmişlerdir.

Valide sultanlık makamı

Valide sultan ünvanı, Osmanlı döneminde oğlunun tahta çıkabildiğini gören padişah annelerine verilen bir ünvandır. Sultan III. Murad zamanına kadar "saltanatın yüce beşiği" anlamına gelen "mehd-i ulya-yı saltanat" ünvanı kullanılmış, III. Murad'ın annesi Nurbanu Sultan'a "valide sultan" ünvanı verildikten sonra bu ifade genelleşmiştir (Uzunçarşılı, 1988:

154). Valide sultanlar oğullarının tahtta oldukları dönemlerde, abartılı sıfatlar içeren imza ve mühürler kullanmışlardır. Örneğin Nakşıdil Valide Sultan'ın bir mektubunda "şanı yüce valide sultan hazretleri tarafından" anlamında gelen "an-canib-i hazret-i valide sultan-ı aliyyetü'ş-şan" ibaresi bulunmaktadır. Bezm-i Alem Valide Sultan'ın mührünün üzerinde "Devletlü, iffetlü Valde Sultan-ı alişan hazretleri 1255" vakıf mühründe ise "an vakf-ı devletlü ismetlü Bezmialem Valide Sultan-ı aliyyeti'ş-şan hazretleri, 1256" yazmaktadır (Akyıldız, 2017: 222).

Valide Sultanlar, 16. yüzyılın son dönemlerinden itibaren kendilerine ayrılan toprakların yıllık gelirlerini ellerinde bulundurmuşlardır. "Paşmaklık" olarak adlandırılan bu topraklar, yaşamları boyunca onların yetkisinde kalmış, vefatlarından sonra hazineye geçirilmiştir. Valide Sultanlar, kendilerine ayrılan bu topraklardan, kazandıkları mirî gelirlerden biriktirdikleriyle birçok hayır eserinin yapılmasını sağlamış, topluma hizmet eden birçok kurumun meydana gelmesine vesile olmuşlardır (İlhanlı, 2018: 2).

Haremin yapısı bir piramit şeklindedir ve piramidin zirvesinde haremin yöneticisi "valide sultan" bulunmaktadır. Valide sultanlık makamı Osmanlı tarihi boyunca çok önemli bir makam olmuştur (Demir N. Ö., 2011: 81). Bu makam sahibine sağlam bir nüfuz ve itibar kazandırmıştır. Valide sultanlar sahip oldukları bu saygın konum sayesinde, sarayın yönetiminde ve siyasi ortamda etkin roller üstlenmişlerdir (İlhanlı, 2018: 2). Hanedanın haremdeki en yüksek temsilcileri ve harem hiyerarşisinin en yetkili kişileri olan valide sultanlar, oğulları ile birlikte saltanata ortak olmuşlar, inşa ettirdikleri hayır yapılarına ek olarak güçlerini somutlaştıran türbeleri ile de varlıklarını sonraki kuşaklara bir mimari temsil olarak bırakmışlardır.

Valide sultanların defin yerleri

Valide Sultan Adı	**Oğlu**	**Eşi**	**Valide Sultanlık Dönemi**	**Defin Yeri**
1. Malhun Hatun	Orhan Bey	Osman Bey	1326	Osman Gazi Türbesi
2. Nilüfer Hatun	I. Murad	Orhan Bey	1359-1380	Orhan Gazi Türbesi
3. Devlet Hatun	Çelebi Mehmet	Yıldırım Bayezid	1413-1414	Kendi türbesi (Osmangazi/Bursa)
4. Hüma Hatun	Fatih Sultan Mehmed	II. Murad	1444-1446	Kendi türbesi (Osmangazi/Bursa)
5. Gülbahar Hatun	Sultan II. Bayezid	Fatih Sultan Mehmed	1481-1493	Kendi türbesi (Fatih/İstanbul)

6. Ayşe Hafsa Sultan	Kanuni Sultan Süleyman	Yavuz Sultan Selim	1520-1534	Kendi türbesi (Fatih/İstanbul)
7. Nurbanu Valide Sultan	Sultan III. Murad	II. Selim	1574-1583	II. Selim Türbesi
8. Safiye Valide Sultan	Sultan III. Mehmed	III. Murad	1595-1603	III. Murad Türbesi
9. Handan Valide Sultan	Sultan I. Ahmed	III. Mehmed	1603-1605	III. Mehmed Türbesi
10. Bilinmiyor	Sultan I. Mustafa	III. Mehmed	1617-1618	Bilinmiyor
11. Mahpeyker Kösem Valide Sultan	Sultan IV. Murad ve Sultan İbrahim	I. Ahmed	1623-1640, 1640-1648	I. Ahmed Türbesi
12. Hatice Turhan Valide Sultan	Sultan IV. Mehmed	Sultan İbrahim	1648-1683	Kendi türbesi (Fatih/İstanbul)
13. Saliha Dil-Aşub Valide Sultan	Sultan II. Süleyman	Sultan İbrahim	1687-1689	Kanuni Sultan Süleyman türbesi
14. Gülnuş Emetullah Valide Sultan	Sultan II. Mustafa ve Sultan III. Ahmed	IV. Mehmed	1695-1715	Kendi türbesi (Üsküdar/İstanbul)
15. Saliha Valide Sultan	Sultan I. Mahmud	II. Mustafa	1730-1739	Havatin Türbesi
16. Şehsuvar Valide Sultan	Sultan III. Osman	II. Mustafa	1754-1756	Nuruosmaniye Türbesi
17. Mihrişah Valide Sultan	Sultan III. Selim	III. Mustafa	1789-1805	Kendi türbesi (Eyüp/İstanbul)
18. Ayşe Sineperver Valide Sultan	Sultan IV. Mustafa	I. Abdülhamid	1807-1808	Eyüp Sultan Haziresi
19. Nakşıdil Valide Sultan	Sultan II. Mahmud	I. Abdülhamid	1808-1817	Kendi türbesi (Fatih/İstanbul)

20. Bezm-i Alem Valide Sultan	Sultan Abdülmecid	II. Mahmud	1839-1853	II. Mahmud Türbesi
21. Pertevniyal Valide Sultan	Sultan Abdülaziz	II. Mahmud	1861-1876	Kendi türbesi (Fatih/İstanbul)
22. Şevk-Efza Valide Sultan	Sultan V. Murad	Sultan Abdülmecid	1876 (1 yıldan az)	Cedid Havatin Türbesi

***Tablo 1**: Valide sultanlar ve defin yerleri listesi*

Tablo 1'e göre 22 valide sultandan 13'ünün kendine ait türbesi bulunmamaktadır. 13 valide sultandan 6'sı eşinin türbesine defnedilmiş olup bu sultanlar: Malhun Hatun, Nilüfer Hatun, Nurbanu Valide Sultan, Safiye Valide Sultan, Handan Valide Sultan, Mahpeyker Kösem Valide Sultan ve Bezm-i Alem Valide Sultan'dır. Saliha Dil-Aşub Valide Sultan, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'ne; Saliha Valide Sultan, Havatin Türbesi'ne; Şehsuvar Valide Sultan, Nuruosmaniye Türbesi'ne; Ayşe Sineperver Valide Sultan, Eyüp Sultan haziresine ve Şevk-Efza Valide Sultan, Cedid Havatin Türbesi'ne defnedilmiştir. Kendine ait türbesi olan 9 valide sultan bulunmaktadır. Bu türbelerden; Devlet Hatun ve Hüma Hatun türbeleri Bursa'da, Gülbahar Hatun, Ayşe Hafsa Sultan, Hatice Turhan Sultan, Gülnuş Emetullah Sultan, Mihrişah Sultan, Nakşıdil Sultan ve Pertevniyal Sultan türbeleri ise İstanbul'da bulunmaktadır.

Devlet Hatun'dan Ayşe Hafsa Sultan'a kadar valide sultanların kendilerine ait türbeleri vardır ve Devlet Hatun Türbesi dışında bütün türbeler eşlerinin inşa ettirdikleri külliyelerin içerisinde, eşlerinin türbelerinin yanında bulunmaktadır. Bu yerleşim geleneği valide sultanların güçlerini simgelemektedir.

Hanım sultanların yönetime etkisi söz konusu olduğunda, valide sultan olmamasına rağmen idari konularda etkin bir figür olan Hürrem Sultan'dan da söz etmek gerekir. Hürrem Sultan'ın cariye kökenli olup Kanuni Sultan Süleyman ile nikahlanması ve valide sultan olmadan haremin idaresini ele geçirmesi gibi özellikleri istisnai durumlar olarak görülmektedir. Kanuni Sultan Süleyman, sultan türbeleriyle yarışır büyüklük ve güzellikte, adeta valide sultanmış gibi, Hürrem Sultan için bir türbe inşa ettirmiştir. Bu durum Hürrem Sultan'ın valide sultan ünvanı almadan bu güce sahip olduğunun, yönetimde etkin bir rol oynadığının göstergesi olmaktadır.

Nurbanu Valide Sultan'dan sonra eşlerinin türbelerine defnedilme geleneğinin oluşmasında, Tanju Cantay'a göre; sultanın ecdat türbelerini ziyaret geleneği ve çeşitli törenlerde valide sultanın padişahın yanındaki yeri belirleyici olmuş olabilir (Cantay, 1992: 155). Günay Sezer'e göre; Sultan II. Selim'in İstanbul'da külliyesinin olmaması ve bundan dolayı türbesinin Ayasofya'da inşa edilmiş olması, Osmanlı türbe inşa geleneğini değiştirmiştir. Sonraki yıllarda vefat eden Sultan III. Murad, Sultan III. Mehmed'in türbeleri de Ayasofya'da inşa edilmiş ve bu sultanların eşleri olan sırasıyla: Nurbanu Sultan, Safiye Sultan ve Handan Sultan için ayrı türbeler inşa edilmemiş ve eşlerinin yanına defnedilmişlerdir (Sezer, 2001: 58). Bu geleneği takip eden Sultan I. Ahmed'in türbesi ise kendi inşa ettirdiği külliyenin bir parçası olarak inşa edilmiş ve eşi Mahpeyker Kösem Valide Sultan da bu türbeye defnedilmiştir. En

güçlü valide sultanlardan olan, Valide-i Muazzama olarak anılan Kösem Valide Sultan'ın kendine ait türbesinin bulunmamasında boğdurularak öldürülmesi etkili olmuş olabilir. Boğdurulma sürecinde önemli payı olan Hatice Turhan Valide Sultan, yönetime hakim olmuş ve yarım kalan Yeni Cami'nin inşasını tamamlatmıştır. Bu gibi önemli adımlar atarak gücünü arttıran Valide Sultan, sahip olduğu bu gücü kendisine ait türbe inşa ettirerek somutlaştırmıştır. Turhan Sultan'ın türbesi; Osmanlı mimarlık tarihinde özel bir yere sahip olmuş, defin geleneğini önemli ölçüde etkilemiştir (Sezer, 2001: 58). Sultan I. Ahmet Türbesi'nin inşasından sonra Sultan III. Mustafa Türbesi'ne kadar padişah türbesi inşa edilmemiş, Sultan IV. Mehmed, Sultan II. Mustafa, Sultan III. Ahmed, Sultan I. Mahmud ve Sultan III. Osman olmak üzere 5 padişah Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi'ne defnedilmiştir.

Hatice Turhan Sultan'ın, Yeni Cami'nin inşasını tamamlatıp yanına kendi ihtişamlı türbesini inşa ettirmesi kendisinden sonraki valide sultan türbelerinin inşa geleneğini etkilemiştir. Bu dönemden sonra inşa edilen; Gülnuş Emetullah Valide Sultan, Mihrişah Valide Sultan, Nakşıdil Valide Sultan ve Pertevniyal Valide Sultan'ın türbeleri, sultanların kendi inşa ettirdikleri külliyelerin bünyesinde yer almaktadır.

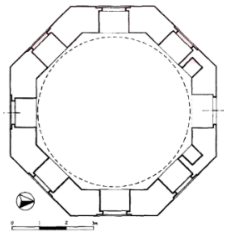
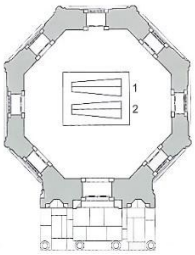
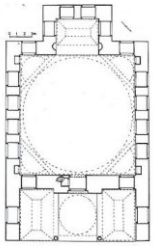
Şehsuvar Valide Sultan'ın metfun bulunduğu Nuruosmaniye Türbesi, Şehsuvar Valide Sultan Türbesi olarak anılsa da kendisi adına inşa edilmemiştir. Sultan I. Mahmud'un kendi adına inşa ettirmeye başladığı ancak tamamlatamadığı bu türbenin inşası; Sultan III. Osman zamanında bitirilmiş, III. Osman türbeye Nuruosmaniye Türbesi ismini vermiştir. Ancak Sultan I. Mahmud da Sultan III. Osman da bu türbeye defnedilmemiştir. Boş durumdaki bu türbeye, Sultan III. Osman'ın annesi Şehsuvar Valide Sultan defnedilmiştir. Böylelikle türbe, zamanla Şehsuvar Valide Sultan Türbesi olarak da anılmıştır (Kuban, 1994: 103).

Saliha Valide Sultan'ın 9 yıl gibi uzun bir dönem valide sultan olmasına rağmen kendine ait türbesinin bulunmaması, eşinin de türbesinin bulunmayıp Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi'ne defnedilmesinden kaynaklanmış olabilir. Nitekim Saliha Valide Sultan da, Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi'ne ek olarak inşa edilen Havatin Türbesine defnedilmiştir.

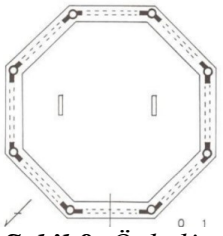
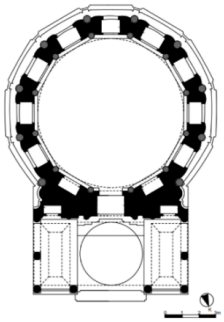
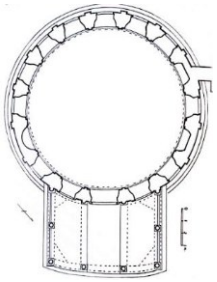
Ayşe Sineperver Valide Sultan'ın oğlu Sultan IV. Mustafa ve Şevk-Efza Valide Sultan'ın oğlu Sultan V. Murad'ın darbe ile tahttan indirilmeleri ve valide sultanlık sürelerinin kısa olması bir güç kaybına sebep olup kendilerine ait türbelerinin bulunmamasında etkili olmuş olabilir.

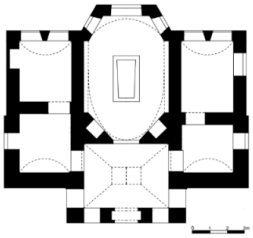
Güçlü valide sultanlardan olan Bezm-i Alem Valide Sultan'ın kendine ait türbesi bulunmayıp eşi Sultan II. Mahmud'un türbesine defnedilmiştir. Torunu Sultan II. Abdülhamid ile birlikte eşinin türbesinde metfun olması, Bezm-i Alem Valide Sultan'ın yönetime katkıda bulunduğunu somutlaştırır niteliktedir.

İstanbul'daki valide sultan türbeleri

Genel Görünüm	Plan	Plan Tipi	Malzeme	Örtü Sistemi	Tek Yapı/Külliye Parçası
 ***Şekil 1***. *Gülbahar Hatun Türbesi (Ürkmez, 2024b)*	 ***Şekil 2.*** *Gülbahar Hatun Türbesi plan (Daş, 2003 :317)*	Sekizgen planlı	Küfeki taşı	Kubbe	Külliye parçası (Fatih Külliyesi)
 ***Şekil 3.*** *Ayşe Hafsa Sultan Türbesi (Ürkmez, 2024a)*	 ***Şekil 4.*** *Ayşe Hafsa Sultan Türbesi plan (Kültür Bakanlığı, t.y.)*	Sekizgen planlı	Kesme taş	Kubbe	Külliye parçası (Yavuz Sultan Selim Külliyesi)
 ***Şekil 5.*** *Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi (Şaşmaz, 2022)*	 ***Şekil 6.*** *Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi plan (Önkal, 1992: 208)*	Dışa çıkıntılı kare mekanlı türbe	Taş	Kubbe	Külliye parçası (Yeni Cami Külliyesi)

Tablo 2: *Klasik dönem valide sultan türbelerinin mimari özellikleri*

Genel Görünüm	**Plan**	**Plan Tipi**	**Malzeme**	**Örtü Sistemi**	**Tek Yapı/ Külliye Parçası**
 ***Şekil 7.*** *Gülnuş Emetullah Valide Sultan Türbesi (Özgüleş, 2013: 389)*	 ***Şekil 8.*** *Önkal'ın çizdiği Gülnuş Emetullah Valide Sultan türbesi (aktaran Ağar, 2016: 119)*	Sekizgen planlı, açık türbe	Kesme taş ve mermer	Demir kafes kubbe	Külliye parçası (Valide-i Cedid Külliyesi)
 ***Şekil 9.*** *Mihrişah Valide Sultan Türbesi (Ürkmez, 2024c)*	 ***Şekil 10.*** *Mihrişah Valide Sultan Türbesi plan (Önkal, 1992: 245)*	Onikigen planlı, dilimli gövdeli	Mermer	Kubbe	Külliye parçası (Mihrişah Valide Sultan Külliyesi)
	 ***Şekil 12.*** *Nakşıdil Valide Sultan Türbesi*	Onaltıgen planlı, silindir gövdeli	Küfeki taşı	Kubbe	Külliye parçası (Nakşıdil Valide Sultan

Şekil 11. *Nakşıdil Valide Sultan Türbesi (Koçyiğit, 2019: 29)*	*plan (Önkal, 1992: 254)*				Külliyesi)
 ***Şekil 13.*** *Pertevniyal Valide Sultan Türbesi (Ürkmez, 2024d)*	 ***Şekil 14.*** *Önkal'ın çizdiği Pertevniyal Valide Sultan Türbesi planı (aktaran Halıcı, 2022: 588)*	İki yanında dörtgen mekanlar bulunan sekizgen planlı	Küfeki taşı	Kubbe	Külliye parçası (Pertevniyal Valide Sultan Külliyesi)

Tablo 3: *Geç dönem valide sultan türbelerinin mimari özellikleri*

İstanbul valide sultan türbelerinin plan şemaları incelendiğinde (Tablo 2, Tablo 3) klasik dönemde inşa edilen 3 türbenin de kapalı türbe sınıfına girdiği görülmektedir. Gülbahar Hatun Türbesi (Şekil 2) ve Ayşe Hafsa Sultan Türbesi (Şekil 4) sekizgen plan şemasına sahipken; Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi (Şekil 6) kare mekanlı olup dışa çıkıntı yapmaktadır. Geç dönem valide sultan türbeleri ise 4 adet olup türbelerin tamamı çokgen planlıdır. Bu dönemde inşa edilen; Gülnuş Emetullah Valide Sultan Türbesi (Şekil 8) sekizgen, Mihrişah Valide Sultan Türbesi (Şekil 10) onikigen, Nakşıdil Valide Sultan Türbesi (Şekil 12) onaltıgen plana sahipken Pertevniyal Valide Sultan Türbesi'nin ise ana mekanı sekizgen, iki yanında bulunan mekanlar dörtgen plana sahiptir (Şekil 14). Mihrişah Valide Sultan Türbesi ve Nakşıdil Valide Sultan Türbesi'nin çok kenarlı gövde planları dairesel bir görünüm kazandırmakta ve bu özellikleriyle Türk Barok mimarisi üslubunu yansıtmaktadırlar. Geç dönem valide sultan türbelerinden yalnızca Gülnuş Emetullah Valide Sultan Türbesi açık, diğer türbeler kapalı türbe sınıfındandır.

Türbelerin örtü sistemleri incelendiğinde, tümünün kubbe ile örtülü olduğu görülmektedir. Gülnuş Emetullah Valide Sultan Türbesi'nin kubbesi, metal konstrüksiyona sahip olması ve açık olarak tasarlanması özellikleri ile diğer kubbelerden ayrılır (Şekil 7).

Klasik dönemde, Ayşe Hafsa Sultan (Şekil 3) ve Hatice Turhan Valide Sultan (Şekil 5) türbelerinde üç gözlü birer revak bulunduğu görülmektedir. Bu noktada Ayşe Hafsa Sultan Türbesi; sekizgen planı, kubbesi ve giriş cephesindeki revak düzenlemesiyle klasik dönem Osmanlı türbe mimarisinin tipik bir örneği olarak değerlendirilebilir. Geç dönemde ise Mihrişah Valide Sultan ve Nakşıdil Valide Sultan türbelerinde üç gözlü birer revak bulunmaktadır.

Türbelerin yapı malzemeleri incelendiğinde genel olarak taş kullanıldığı anlaşılmaktadır. Klasik dönem valide sultan türbelerinin tümünde yapı malzemesi olarak taş kullanılmıştır. Gülbahar Hatun Türbesi'nde (Şekil 1) küfeki taşı kullanıldığı saptanmış, Ayşe Hafsa Sultan ve Hatice Turhan Sultan türbelerindeki taşların cinsine kaynaklarda rastlanmamıştır. Geç dönem valide sultan türbelerinden Gülnuş Emetullah Valide Sultan Türbesi'nde kesme taş ve mermer;

Mihrişah Valide Sultan Türbesi'nde mermer; Nakşıdil Valide Sultan Türbesi ve Pertevniyal Valide Sultan Türbesi'nde ise küfeki taşı kullanıldığı görülmektedir.

Türbelerin konumlanmalarına bakıldığında bütün türbelerin külliye parçası olduğu görülmektedir. Klasik dönemde inşa edilen Gülbahar Hatun ve Ayşe Hafsa Valide Sultan türbeleri eşlerinin inşa ettirdiği külliyeler içinde yer alırken, Hatice Turhan Valide Sultan türbesi ise inşasını tamamlattığı Yeni Cami'nin külliyesi içinde yer almaktadır. Geç dönemde ise diğer dönemlerden farklı olarak bütün türbeler, valide sultanların kendi inşa ettirdikleri külliyeler içinde yer almaktadırlar.

Cephe düzenlemelerini değerlendirildiğinde klasik dönemde inşa edilen valide sultan türbelerinde genellikle; altta dikdörtgen söveli, demir şebekeli; üstte sivri veya yuvarlak kemerli ve alçı şebekeli olmak üzere iki sıra pencere kurgusu bulunduğu saptanmıştır. Geç dönemde ise Mihrişah Valide Sultan Türbesi (Şekil 9) ve Nakşıdil Valide Sultan Türbesi (Şekil 11) barok üslubu yansıtırken Pertevniyal Valide Sultan Türbesi (Şekil 13) ise ampir üslubu yansıtmaktadır.

Türbelerin süsleme programları değerlendirildiğinde, çoğunun döneminin süsleme üslubu özelliklerini yansıttığı saptanmıştır. Hafsa Sultan Türbesi, Gülbahar Hatun Türbesi ve Pertevniyal Valide Sultan Türbesi yeniden inşa edilen türbeler oldukları için süsleme özellikleri mevcut durumları üzerinden incelenmiştir. Klasik dönemde inşa edilen valide sultan türbeleri, geç dönemde inşa edilen türbelere göre daha sade süslemelere sahiptir. Ancak klasik dönemde inşa edilen Hatice Turhan Valide Sultan türbesi oldukça yoğun kalem işi ve çini süslemeler ile bezelidir. Geç dönemde inşa edilen Mihrişah Valide Sultan Türbesi'nde ve Nakşıdil Valide Sultan Türbesi'nde ise barok etkili yoğun kalem işi süslemeler bulunmaktadır.

SONUÇ

Çalışma; valide sultanların bir mimari temsil olarak görünürlüğü olup olmadığını, başkent İstanbul'da inşa ettirdikleri türbeleri aracılığıyla araştırmayı amaçlamıştır. Araştırmalar sonucunda; hanedanın haremdeki en yüksek temsilcileri ve harem hiyerarşisinin en yetkili kişileri olan valide sultanların; oğulları ve eşleri ile birlikte saltanata ortak oldukları, inşa ettirdikleri/ettirilen türbeleri ile güçlerini somut bir gösterge olarak bıraktıkları anlaşılmıştır. İncelemeler sonucunda, kendisine ait türbesi bulunmayan güçlü valide sultanların ise eşlerinin yanlarına defnedilerek güçlerini somutlaştırdıkları saptanmıştır.

Valide sultan türbeleri genel olarak çokgen planlı, üzeri kubbeli, taş-mermer malzemeden yapılmış ve mumyalık katı bulundurmayan yapılardır. Süsleme özellikleri inşa edildikleri dönemlerin üslup özelliklerini yansıtmaktadır. Çoğunlukla kendilerinin veya eşlerinin külliyeleri içinde yer almaktadırlar. Bu konumlanma valide sultanların önemini ve güçlü figürler olduklarını göstermektedir.

Kültür mirasımız olan valide sultan türbelerinin korunması, onarılması, araştırılması; Osmanlı mimarlığının önemli bir parçası olarak geleceğe aktarılması, yapılacak araştırmaları aydınlatması açısından büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Ağar, A. (2016). XVIII. Yüzyıl İstanbul Türbeleri. Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

Akyıldız, A. (2017). Haremin Padişahı Valide Sultan. İstanbul: Timaş Yayınları.

Cantay, T. (1992). Hafsa Sultan Türbesi. Ö. Kırkpınar (Edt.). Semavi Eyyice Armağanı: İstanbul Yazıları içinde (s. 155). İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları.

Daş, E. (2003). Erken Dönem Osmanlı Türbeleri(1300-1500). Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Demir, N. Ö. (2011). Osmanlı Devletinde Harem Kurumu. Istanbul Journal of Sociological Studies, 80, 82.

Halıcı, E. (2022). Osmanlı Başkentlerinde Xvııı-Xx. Yüzyıl Türbelerinde Kalemişi Süslemeler. Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

İlhanlı, E. (2018). Sineperver Ayşe Valide Sultan, Nakşidil Valide Sultan ve Perestû Valide Sultan Vakıfları. Yüksek Lisans Tezi. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Karamürsel, A. (2002). Türklerde Anıt Mezar Geleneği. H. C. Güzel, K. Çiçek, & S. Koca (Eds.) Türkler içinde (s. 76-79). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Kaya, F. Ö. (2018). Sanatın Simgeleştiği Çağdaş İki Büyük Örnek: Osmanlılar ve Babürlüler. Osmanlı Araştırmaları II - Doğu ve Batı Türklüğünün Ortak Tarihi Devirleri ve Münasebetleri Edebiyat-Kültür-Sanat, 306.

Koçyiğit, H. (2019). İnşaat Masraf Defteri Ve Bazı Arşiv Belgelerine Göre Nakşıdil Valide Sultan Külliyesi. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Kuban, D. (1994). Nuruosmaniye Külliyesi. Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi içinde (Cilt 6, s. 103). İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı.

Önkal, H. (1992). Osmanlı Hanedan Türbeleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özgüleş, M. (2013). Gülnuş Emetullah Sultan'ın İmar Faaliyetleri. Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Orman, İ. (2012). "Türbe". İslâm Ansiklopedisi (Cilt 41, s. 464-466) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Parla, C. (2014). Eski Türk Kozmolojisinden Bir Mengücekli Kümbetine Yansıyanlar. B. Sayılır (Ed.). Türk Dünyası Kültürel Değerleri Uluslararası Sempozyumu Bildirileri içinde (s. 245-259). Eskişehir: Matus Basımevi.

Sezer, G. (2001). İstanbul'daki Hanedan ve Rical Türbeleri. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Şaşmaz, E. (2022). HATİCE TURHAN VALİDE SULTAN TÜRBESİ – EMİNÖNÜ – FATİH –İSTANBUL. https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=3862 adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 22.05.2025)

Tuncer, O. C. (1992). Anadolu Kümbetleri 3/ Beylikler ve Osmanlı Dönemi. Ankara: Adalet Matbaacılık.

Türkman, I. (2012). Cumhuriyet Dönemi Öncesi Milli Hudutlarımız İçerisindeki Türbelerin Listesi ve Biçimsel Özellikleri. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Uzunçarşılı, İ. H. (1988). Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Ürkmez, A. Z. (2024a). [Ayşe Hafsa Sultan Türbesi giriş cephesi] [Kişisel fotoğraf].

Ürkmez, A. Z. (2024b). [Gülbahar Hatun Türbesi giriş cephesi] [Kişisel fotoğraf].

Ürkmez, A. Z. (2024c). [Mihrişah Valide Sultan Türbesi sokak cephesi] [Kişisel fotoğraf].

Ürkmez, A. Z. (2024d). [Pertevniyal Valide Sultan Türbesi batı cephesi] [Kişisel fotoğraf].

Diplomasinin Mimarideki Temsiline Örnek Olarak Trabzon'daki Konsolosluk Binaları

Berat AKYÜZ*, N. Çiçek AKÇIL HARMANKAYA[2]*

[1] *İstanbul Üniversitesi, 0009-0004-0469-4852*

[2] *İstanbul Üniversitesi, 0000-0002-3077-5144*

* *akyuzktu@gmail.com*

***nesrin.akcilharmankaya@istanbul.edu.tr*

GİRİŞ

Karadeniz'in uluslararası ticarete açılmasının ardından Trabzon, İran ve Kafkasya'yı Avrupa'ya bağlayan stratejik konumu nedeniyle ekonomik açıdan önemli hale gelmiştir. Bu kârlı yoldan Avrupa devletlerinin istifade etme niyetleri ile birlikte Trabzon'da bir devlet varlığı bulundurma zorunluluğu doğmuştur. Trabzon'da 19. yüzyıl itibari ile yabancı devletlerin konsolosluk varlığı incelenen bir husus olmakla birlikte, akademide genellikle siyasi ve ekonomik açılardan irdelenmiştir.

Trabzon'da konsoloslukların hizmet verdiği bina ve mekânların sürekli değişim gösterdiği bilinmektedir. Makale şehir tarihine etki etmiş bu durumu, şehrin mimari hafızası ve mekân irdelemesi yönünden ele almayı amaçlamaktadır. 19. ve 20. Yüzyıllarda gerçekleşen değişimler ışığında Trabzon'daki konsoloslukların bulunduğu mimari mekânlar, sistematik biçimde ortaya konarak; yapıldıkları dönem, yaptıran devlet, mimari özellikleri, mülkiyet durumları, özgün işlevleri, korunma durumları gibi farklı açılardan incelenecektir. Söz konusu binaların, yapıldıkları dönem ile birlikte yaptıran devletlerin şehirdeki diplomatik temsil halleri ortaya konacaktır.

Trabzon'da Konsolosluk Varlığı

Trabzon kenti, sahip olduğu stratejik konum nedeniyle, tarih boyunca kendi coğrafyası ve komşu coğrafyalar içinde yüksek bir öneme sahip olan bir kent olmuştur. Sanayi inkılabı ile birlikte, artan hammadde ihtiyacı neticesinde Anadolu, Kafkasya ve Rusya'yı İran'a bağlayan stratejik noktada bulunan Trabzon kenti ve limanı, ciddi ehemmiyet kazanmıştır.

Yabancı devletlerin Karadeniz'de ticaret yapabilme talepleri, uzunca Osmanlı Devleti tarafında olumlu bir karşılık görmese de Osmanlı Devleti'nin 1768 yılında başlayan Osmanlı – Rus savaşını kaybetmesi akabinde imzalanan Küçük Kaynarca Antlaşması'nın 11. Maddesi gereği Rusya, Karadeniz ve Akdeniz'de ticaret gemileriyle serbestçe ticaret yapabilecekti. Anlaşma ile birlikte Rusya, İngiltere ve Fransa'nın süreç içerisinde elde ettiği kazanımları bir anda elde etmiş oldu (Yılmaz, 2009: 367). 1784'te Avusturya, 1799'da İngiltere, 1802'de Fransa ve 1806'da Prusya'nın Karadeniz, Tuna ve Boğazlarda ticaret yapma hakkı kazanması, Karadeniz'i Avrupa ticareti için eşi bulunmayan bir pazara çevirdi. Tüm bu gelişmeler Trabzon şehrini İran ticaretinde birinci tercih haline getirdi. (Yılmaz, 2012: 167). Sözü edilen bu ülkeler, ticareti ve ülkelerinin siyasi siyasi ve ekonomik menfaatlerini koruyabilmek amacıyla konsolosluk ağı tesis etme yoluna girdiler (Yılmaz, 2006: 98).

Trabzon'daki ilk konsolosluğun hangi devlete ait olduğu konusunda farklı bilgiler bulunsa da Trabzon'a yerleşen yabancı konsoloslardan ilki olarak Dupré 'nin adı bilinmekte (Yerasimos, 1997: 285) ve 1801 yılından itibaren şehirde yaşadığını belirtilmektedir. Fakat 1796 yılında, bir Fransız kesif heyetinin Trabzon'u ziyaret ettiği zamanda, Trabzon'da ve Sinop'ta Rus konsolosu bulunduğu bilgisini paylaşmışlardı ve bunu ilk Fransız konsolosu Dupré de aynı şekilde tekrar ediyordu (Yılmaz, 2009: 377). Dolayısıyla kentte 1805 yılı itibari ile 1774 Küçük Kaynarca Anlaşması'nda elde ettikleri ayrıcalıklar neticesinde konsolosluk müessesini oluşturmuş Rusya ve Fransa ülkelerinin varlığından söz edilebilir. Fransız ve Rus konsolosluklarının yanı sıra kentte üçüncü konsolosluğun da Sardunya konsolosluğu olduğu çıkarımı yapılabilir (Kuş, 2014: 169).

İngiltere de önemi giderek şehirde bu iki devletin ardından Trabzon'daki konsolosluk faaliyetini kurma yolunda girişimde bulunmuştur. İngilizler, İran yolunu ellerinde bulunduran Rusların daha fazla güç kazanmasını engellemek ve daha avantajlı Trabzon – Tebriz yolunu ellerinde bulundurmak amacıyla şehirde konsolosluk ihdas etmeye karar vermişlerdir. Bu bağlamda 1831 yılında James Brant isimli ilk İngiliz Konsolosu şehre gelmiş ve ilk raporunu da bu tarihte ülkesine göndermiştir (Şaşmaz, 2014: 1). 1833 yılında Amerikalı Protestan misyoner Eli Smith'in verdiği bilgilere dayanarak şehirde İngiliz, Fransız ve Sardunya konsolosluklarının bulunduğu bilgisini çıkarıyoruz. Bu sebeple şehirdeki konsolosluk sayısının Rusya da dâhil edildiğinde dörde çıktığı sonucuna varılabilir (Yılmaz, 2009: 160).

1867 yılına gelindiğinde İngiliz Konsolosu Gifford Palgrave'in ilettiği rapora göre şehirde Rusya, Fransa, İtalya, Avusturya, Prusya, Yunan, Belçika, İran ve İngiliz konsoloslukları bulunmakta idi (Şaşmaz, 2014: 25). Seyyah Fallmerayer ise, İngiliz, Fransız, Avusturya ve Rusya konsolosluklarından bahsederken aynı zamanda bunların konum bilgilerini de verir ve bugün "Meydan Parkı / Atatürk Alanı" olarak bahsedilen yeri adres gösterir (Yılmaz, 2009: 150).

Konsolosluk Mekânlarının Tespiti

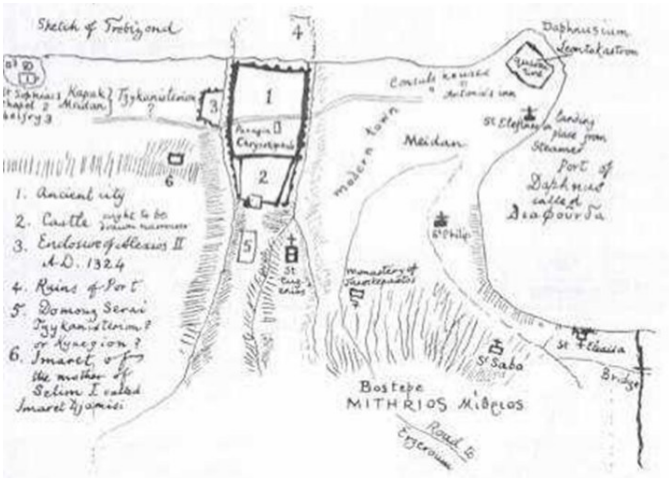
Trabzon'un uluslararası ticaretin getirdiği cazibe ile birlikte yabancı devletlerin dikkatini celp etmesinin akabinde şehirde konsolosluk faaliyetleri artsa da konsoloshanelerin hizmet verdiği binalar sürekli bir değişim içindedir. Yabancı seyyahların verdiği bilgilerden de hareketle 19. yüzyıl sonlarında "*Gâvur Meydanı*" olarak anılan Meydan – ı Şarki, özellikle bu ticaret aktivitesinde görev alan kervanlar için bir mola mekânı olması ve limana yakınlığı

sebebiyle şehrin gelişen ve uluslararası hüviyete bürünen noktasına dönüşmüştür. Bu sebeple konsolosluk yapılarının da Meydan bölgesinde yer alması şaşırtıcı olmayacaktır.

Gâvur Meydanı'nın Trabzon'a gelen seyyahların şehirle ilk karşılaştıkları nokta olması ve burada gördükleri batılı manada imar faaliyetleri, eserlerinde şehrin bu bölgesinden özellikle söz etmelerine neden olmuştur. Trabzon'da doğmuş olan Per Minas Bijişkyan 1817 ile 1819 yılları arasında hazırladığı *"Karadeniz Kıyıları Tarih ve Coğrafyası*" eserinde meydandan etrafında ev ve dükkânlar, doğu tarafında büyük bir camii, güneyinde meyve bahçeleri ile Ermeni evlerinin hizalandığı bir yer olarak bahsetmektedir. (Bijişkyan, 1969: 113) Fransız bir seyyah Deyrolle ise 1875'de yayınladığı *"Voyage dans le Lazistan et l' Armenie*" adlı makalesinde , "*Gâvur Meydanı*" na Bir köşesinde Camii, etrafında hanlar, kervansaraylar ile bir İtalyan'ın işlettiği otelin bulunduğu, konsoloslukların, gemi acentelerinin zengin Ermeni ve Rumların evlerinin burada bulunduğundan bahsetmektedir. Şehrin en temiz yeri olduğunu vurgulayan Deyrolle, *"Birkaç ağaç dikildikten sonra şehrin Champes – Elysees 'si olmuştur*." diyerek meydanın şehrin *"batı"* kimlikli bir bölgesi olduğunu belirtir. (Deyrolle, 1939: 10).

Trabzon şehrinin yerel tarihini içerisinde konsolosların hizmet verdiği mekânları araştırmak için başvurulan kaynakların önemli bir kısmı görsel malzemelerdir. Bu bağlamda Ebel'e göre, şehir tarihlerinin görsel kaynakları, Osmanlı şehir tasvirleri ve topografik çizimle, Osmanlı mimari planları, Avrupalı kaynaklar, oryantalist resim ve fotoğraflardan oluşmaktadır (Ebel, 2005: 515). Harita, plan, kroki ve atlaslar ise şehir tarihi açısından 19. ve 20. yüzyıla ait yararlanılan en önemli görsel kaynaklardır. Türkiye'de 19. Yüzyıldan itibaren askeri amaçlarla geliştirilmeye başlanılan haritacılık, şehir tarihi açısından çok sayıda bilgi sağlayan kaynağa dönüşmüştür (Yılmaz, 2020: 492).

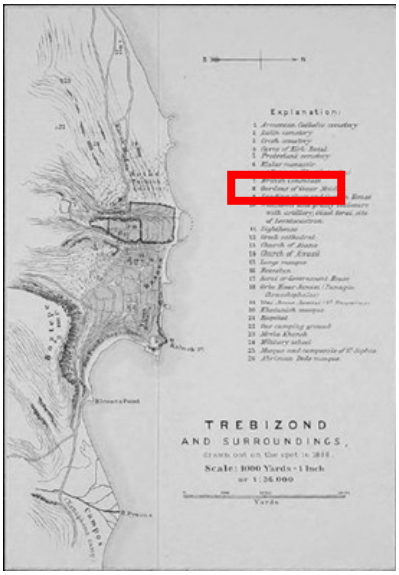
Şehirdeki konsolosluk varlığı açısından haritalar incelendiğinde Finlay'ın haritası önemli detaylar barındırmaktadır. Finlay'ın 1850 tarihli haritası, şehrin doğu batı varoşlarını ve belli başlı dini yapıları göstermesi açısından birçok ayrıntıya sahiptir. Haritada liman bölgesinin batısında "Consul Houses" diyerek konsolosluk binalarının yeri işaretlenmiştir (Şekil 1) (Tuluk, 2017: 318).



Şekil 1. *1850 yılına ait Finlay haritası. (Tuluk, 2017: 318).*

1898 yılında Lynch tarafından hazırlanan harita ise en detaylı olanıdır. Tuluk'a göre (Tuluk, 2017: 320) Lynch bu haritayı bir seyyahtan ziyade daha çok bilimsel bir hassasiyetle hazırlamıştır. Bu haritadaki ayrıntılardan çizdiği yapıları bizzat gördüğü düşünülen Lynch, belli

başlı mekanlar, çarşılar, camiler, kiliseler, eğitim kurumları gösterilmiştir. Çalışmamız açısından önemlisi de haritada Britanya konsolosluğunun yeri "7" numara ile işaretlenerek belirtmiştir (Şekil 2).



Şekil 2. *1898 yılına ait Lynch'in haritası. Haritada Britanya konsolosluğu "7" numara ile işaretlenmiştir. (Yılmaz, 2020: 320).*

Trabzon'da konsolosluk yapılarına ilişkin en erken görsel kaynakları, Rus İmparatorluğu Askeri Fotoğrafçısı Dmitri Ivanovich Ermakov (1846 – 1916) sayesinde elde ediyoruz. Ermakov 'un albümünde 1870'li yıllarda çekmiş olduğu varsayılan fotoğraflar bulunmaktadır. Bunun dışında Osmanlı İmparatorluğundaki her şehir için önemli bir görsel kaynak oluşturan ve dünyanın en büyük fotoğraf arşivlerinden olan II. Abdülhamid'in emri ile oluşturulan Yıldız Albümleri, Trabzon için önemli bir görsel kaynaktır. Albümde yer alan fotoğraflar, Kakuli Biraderler tarafından çekilmiştir. Kakuli biraderler, Trabzon'daki en büyük fotoğraf stüdyolarından birini açan Kiryakos ve Mihalis adlı Rum fotoğrafçı kardeşlerdir. Fotoğrafların 1895 ila 1890 yılları arasında çekildiği düşünülmektedir (Karpuz, 2015: 115).

Bunun gibi fotoğraf, kartpostal ve çeşitli kaynaklarda yer alan ve günümüzde mevcut olmayan konsolosluk binalarının tahmini yerlerini, çeşitli fotoğrafları, kartpostalları ve haritaları birbiri ile karşılaştırarak ve o dönemin konsolosluk yapılarının etraflarında yer alan "telgraf direkleri" sayesinde belirleyebiliyoruz.

Trabzon'daki Konsolosluk Binaları

Rus Konsoloslukları

Trabzon'da Rus Konsolosluğu'nun hizmet verdiği binalara ilişkin olarak, iki yapıya ulaşılmış bulunulmaktadır. Bunlardan ilkine dair ilk fotoğrafa Fotoğrafçı Dmitri Ivanovich Ermakov aracılığı ile ulaşmaktayız.

Sümerkan Arşivi aracılığı ile ulaşılan ve Kakuli kardeşlere ait olan ikinci fotoğrafta ise (Şekil 3) fotoğrafın üst orta bölümünde yer alan telgraf direği bize fotoğraftakinin bir konsolosluk yapısı olduğuna dair ihtimal vermektedir. Ayrıca telgraf direğinin altında yer alan yapının solundaki dairesel pencereler ve bu yapının doğusunda yer alan yapının sol cephesinde

altı adet pencere bulunması, yine bu yapının üçüncü ve ikinci katını ayıran silmeleri iki fotoğrafta da aynı yapının yer aldığını düşündürmektedir. Aynı zamanda bu fotoğrafta sağ üst köşede yer alan yapının pencere sayıları, alan pencere büyüklüklerinin birbirine oranları, yapının Trabzon Meydanda günümüzde de yer alan ve simge yapılarından olan "Yeşilyurt Oteli" olduğu sonucuna götürmektedir (Şekil 4). Bu bilgilerden hareketle incelediğimiz Rus konsolosluğu binasının Gazipaşa Caddesi aksında, günümüzde Hamamizade Kültür Merkezi binası veya çevresi konumunda yer aldığı söylenebilir.

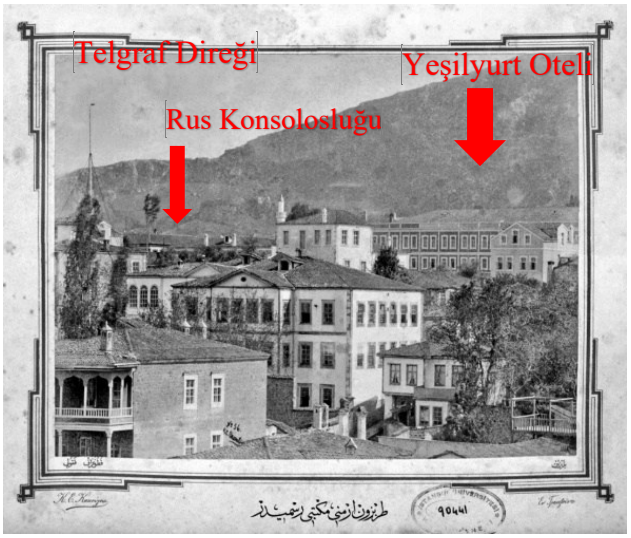


Şekil 3. *Kakuli Biraderlere ait olan fotoğraf. (Sümerkan Arşivi, 2024)*



Şekil 4. *Yeşilyurt Oteli (Akyüz, 2024)*

Yine Kakuli kardeşlerin, II. Abdülhamid'in emri ile Yıldız Sarayı Albümü için çektikleri başka bir fotoğrafta da bu yapı görünmektedir. Fotoğrafın altında "Trabzon Ermeni Mektebi Resmidir" yazmasından hareketle Rus Konsolosluğu, Ermeni Mektebi olduğu düşünülen yapının batısında yer almaktadır. (Şekil 5)



Şekil 5. *Ermeni Mektebi ve sol yanında Rus Konsolosluğu. Yıldız Albümlerinden alınmıştır (Sümerkan Arşivi, 2024).*

Tarihte Trabzon'da Rus Konsolosluğu olarak kullanılan yapılardan biri de Hacı Rüştü Konağı'dır. Rus Konsolosluğu, 1995 yılından günümüze değin bu binada hizmet vermektedir. Bina tescilli statüde olup, Trabzon Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu envanterinde kayıtlıdır. Trabzon eşrafından Hacı Rüştüler tarafından 1880'lerde yaptırıldığı tahmin edilmektedir (Şekil 6). Yapı, 1993 yılında başlayan onarımın tamamlanmasının ardından 1995 yılında Rus Konsolosluğu'na tahsis edilmiştir. (Özen ve diğ., 2010: 271).



Şekil 6. *Hacı Rüştü Konağı – Günümüzdeki Trabzon Rus Konsolosluğu, doğu cephesi (Akyüz, 2024).*

Fransız Konsolosluğu

Kaynaklarda Trabzon'da görev yapan ilk Fransız Konsolosu 1803 yılında göreve başlayan Dupre'dir. Bir Rum'dan kiraladığı evi konsoloshane olarak kullandığı belirtilse de bu evin konumu hakkında bir bilgiye rastlanılmamıştır (Yılmaz, 2016: 96). Bununla birlikte fotoğraf ve arşiv bilgilerine göre, Trabzon'da tarihte Fransız Konsolosluğu olarak kullanılmış iki binaya ulaşılmaktadır. Bunlardan ilki incelenmiştir.

Bu binaya dair bilgiye Yıldız Albümlerinde rastlanmaktadır. 1870'li yıllara tarihlenen ve Kakuli Biraderler tarafından çekilen fotoğrafta *"Trabzon Rum Kızlar Mektebiyle Fransız Konsoloshanesi resmidir"* şeklinde not düşülmüştür. Sümerkan'ın aktardığına göre (Sümerkan, 2024) yapının sağında 1970'li yıllara kadar "Dumlupınar İlkokulu" olarak kullanılan okul binası yer almaktadır Bu binanın önceden Rum Kızlar mektebi olduğu bilinmekle birlikte, sol tarafta olanın telgraf direkleri ile birlikte Fransız Konsoloshanesi olduğu anlaşılmaktadır (Şekil 7).

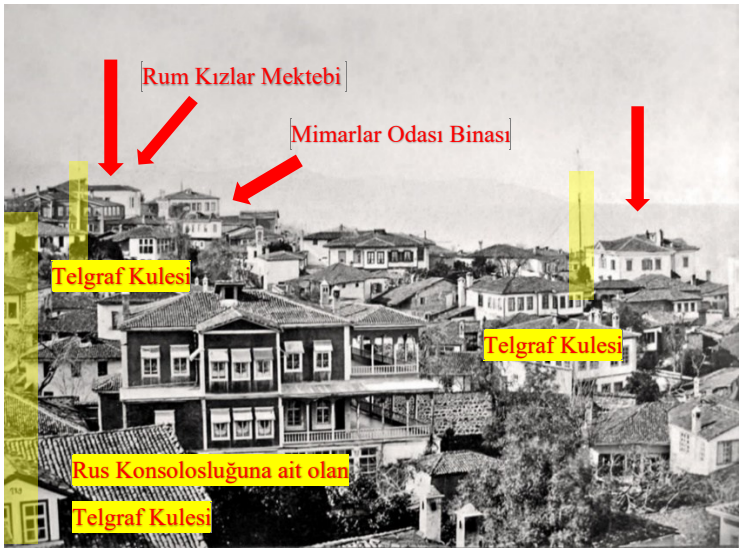


Şekil 7: *Fransız Konsoloshanesi (Sümerkan Arşivi, 2024).*

Sümerkan aracılığı ile ulaşılan ve Kakuli Biraderlere ait olduğu düşünülen başka bir fotoğrafta ise telgraf direkleri ile birlikte üç bina bir arada görülmektedir (Şekil 8). Bu fotoğrafta sol üstte yer alan yapıların Eski Rum Kızlar Mektebi, Fransız Konsoloshanesi ve bugünkü Trabzon Mimarlar Odası Binası olduğu bilinmektedir. Ayrıca yine sol tarafta Rus Konsolosluğuna ait olduğu kuvvetle muhtemel olan telgraf direği de görülmektedir. Aynı zamanda sağ üst tarafta da yer alan telgraf direği bulunmakta ve bunun yanındaki bu binanın da konsolosluk yapısı olduğu düşündürmektedir. Bu binanın hangi konsolosluğa ait olduğu bilinmemektedir. Bu bağlamda 1870'li yıllardan itibaren kullanılan bu Fransız Konsolosluğu binasının konumu kolaylıkla bilinebilir. Bu Fransız Konsolosluğu yapısının, günümüzde Mimarlar Odası binasının yan bölümünde yer aldığı söylenebilir.

Fransız Konsolosluk Binası

Konsolosluk Binası
Olduğu Düşünülen Yapı



Şekil 8: *Üç konsolosluk binasının olduğu fotoğraf (Sümerkan Arşivi, 2024).*

İtalyan Konsolosluğu

1869 yılından itibaren Trabzon'da İtalyan konsolosu varlığı olduğu bilinse de (Tan, 2019) yapılan araştırmalar neticesinde Trabzon'da İtalyan Konsolosluğu olarak kullanılan yalnızca bir yapıya ulaşılmıştır. Bu binaya, Ermakov fotoğraf albümünde rastlanılmaktadır. Fotoğrafta İtalyan Konsolosluğu olarak belirtilen binanın ilk olarak konut işlevi ile yapıldığı tahmin edilmektedir. Bina TKTVKK envanterinde "*Hüseyin Avni Keleş Evi"* olarak 279 no ile kayıtlıdır. 19. Yüzyılda yapılmış olduğu düşünülen bina, 2010'lu yılına kadar varlığını korumuş; fakat günümüze ulaşamamıştır. (Özen ve diğ., 2010: 351).

Yapının konumu, bugünkü Taksim Polis Merkezi'nin karşısında Tekke Camii Sokak ile Taksim Caddesi kesişiminde yer alan köşededir. Günümüzde yeri halen boş arazidir. Ermakov fotoğrafında yapının yanında telgraf direği görülmektedir (Şekil 9).



Şekil 9: *Ermakov tarafından çekilen İtalyan Konsolosluğu fotoğrafı (Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Italian_consulate_Trebizond.jpg, Erişim Tarihi: 25.03.2024).*

İngiliz Konsolosluğu

1831 de James Brant'ın Konsolos olarak şehre atanmasıyla başlayan İngiliz Konsolosluğu varlığını 1956 yılına kadar sürdürmüş; 125 yıl boyunca şehirde hizmet vermiştir. (Şekil 10).Son konsolos Vorley Harris' in oğlu Cristopher Harris'e göre *"İkametgâh dört yatak odası, yemek odası, büyük bir salon, bir kütüphane, silah odası, şarap mahzeni, mutfak ve çamaşırhaneden oluşur……. 100 yaşından daha eski olan (1951 yılında) binanın sahibi Tahran'da yaşayan bir İranlıdır ve bina yaklaşık 50 yıl boyunca İngiliz Konsolosluğu tarafından kullanılmıştır. Bu bina kullanışlılık ve saygınlık açısından Trabzon'da konsolosluk yapısı olarak kullanılabilecek tek binadır."* C. Harris'in aktardığına göre binayı ilk defa ziyaret eden Lord Kinross, "*her iki yöne hakim, centilmen görünümlü beyaz revaklı bir ev*" olarak tanımlamıştır. 1985 yılında yıkıldığı aktarılan binanın arazisi, günümüzde faal bir şekilde İran Konsolosluğu olarak hizmet vermektedir (Harris, 2015: 28).



Şekil 10. *1945 yılında Trabzon İngiliz Konsolosluğu (Harris, 2006 :429).*

Yunan Konsolosluğu

1873 yılından itibaren Trabzon şehrinde Yunan Konsolosu olduğu bilinse de (Tan, 2019: 97) yapılan araştırmalar neticesinde Konsolosluk binasına dair bilgiye yalnızca bir fotoğraf aracılığı ile ulaşabiliyoruz. Kakuli Biraderler imzalı 1890'lı yıllara ait fotoğrafta, günümüzde İskenderpaşa Mah. İskele Caddesi No:6 adresinde mevcut yapıda Yunanistan bayrağı görülmektedir (Şekil 11). Bu fotoğraftan yola çıkarak binanın en azından bir kısmının belirli bir süre için Yunan Konsolosluğu olarak hizmet verdiği düşünülmektedir. Bina bugün de varlığını sürdürüyor olup meydanın önemli görsel hafıza mekânlarından biridir.



Şekil 11. *Sağ başta Düyun-i Umumiye binası ve sağdan üçüncü bina Yunan Konsolosluğu (Bölükbaşı, 2006).*

Amerikan Konsoloslukları

Trabzon şehrinde Amerikan Konsolos temsilinin 1881 yılında bilinmektedir. (Tan, 2019). I. Dünya Savaşı yıllarında veya sonunda şehirde Amerikan Konsolosluk temsilinin sona erdiği düşünülmektedir. Araştırmalar neticesinde Trabzon'da Amerikan Konsolosluğu tarafından kullanılmış iki adet binaya ulaşılmıştır. Bunlardan en bilineni bugün Baro Binası olarak kullanılan yapıdır. 1907 yılına tarihlenen bir kartpostalda yapı, telgraf kulesi ve Amerikan Bayrağı ile yapı görülmektedir (Şekil 12). 1800'lü yılların sonlarına tarihlenen başka bir fotoğrafta ise yapının bahçe kapısının üzerinde ABD devlet arması görülmektedir (Şekil 13). Yapının konut olarak yaptırıldığı düşünülmekle birlikte, (Özen ve diğ., 2010: 205) 1800'lü yılların sonlarından 1915 - 1916 yıllarına kadar ABD Konsolosluğu olarak kullanıldığı varsayılmaktadır. ABD konsolosluğu işlevinden sonra İsviçre asıllı Madam Bertha Policandrioti tarafından 1920 sonuna kadar *"Hotel Suisse*" ismi ile otel olarak kullanılmıştır. (Küçükuğurlu, 2018: 629).



Şekil 12. *1907 yılına tarihlenen kartpostal. (Sümerkan Arşivi, 2024).*



Şekil 13. *1800'lü yılların sonlarına tarihlenen fotoğrafta Amerikan Konsolosluğu yapısı (Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arafilboy_Street,_Trebizond.jpg, Erişim Tarihi: 01.05.2024).*

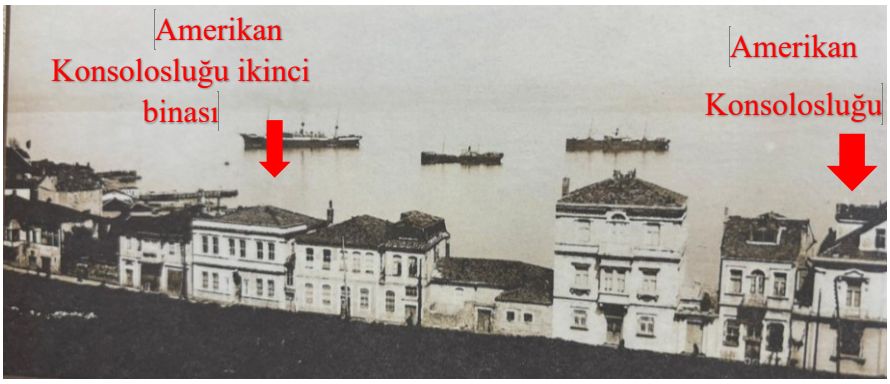
ABD arşivinden dönemin ABD Trabzon Konsolosu Milo A. Jewett tarafından 13 Aralık 1909 tarihinde yazılan mektupta konsolos *"Türkiye'nin bu bölgesindeki en iyi konsolosluk olduğunu düşünüyorum… Trabzon'daki mevcut konsolosluk, iyi inşa edilmiş, çekici görünümlü bir taş binadır, iş için elverişli bir konuma sahiptir ve limanın ve çevredeki ülkenin güzel ve geniş bir manzarasına hakimdir. İyi ofis odaları, geniş resepsiyon odaları ve küçük bir bahçesi*

vardır." diyerek binadan bahsetmektedir. Konsolos aynı zamanda mektubunda yapının sahibinin Ermeni olduğunu ve öldürüldüğünü, dul eşinin yapıyı konsolosluğa beş yıllığına kiraladığını ve daha sonra ise binayı İranlı birisine sattığını belirtmekte olup Dışişleri Bakan yardımcısına evin satın alınmasını tavsiye etmektedir.

İkinci olarak ulaşılan yapı ise yine aynı Erzurum Caddesinde bulunan iki katlı bir yapıdır. Bu yapıya Rusların 1916 yılında Trabzon'u işgali sırasında çekilen fotoğraf ve videolardan ulaşılmış ve kapısının üzerinde ABD devlet arması görülmüştür (Şekil 14). Yapının ilk incelenen binaya ek bir bina olarak kullanıldığı tahmin edilmektedir. 2000'li yıllara kadar varlığını koruyan bina, Tanjant Yolunun (Yavuz Selim Bulvarı) açılması sırasında yıkılmıştır.



Şekil 14. *1916 yılında Rus İşgali sırasında Amerikan Konsolosluğu İkinci Binası önünde yapılan kutlamalar (Sümerkan Arşivi, 2024).*



Şekil 15. *1940'lı yıllarda Eski Erzurum Caddesi'ndeki konsolosluk yapıları. (Bölükbaşı, 2006: 125)*

SONUÇ

Yer aldığı bölgenin doğal limanı olan Trabzon, bu sebeple tarihin çeşitli dönemlerinde yüksek ehemmiyete sahip bir şehir olmuştur. Trabzon İmparatorluğu döneminde kazandığı ticaret kenti hüviyeti sonra da devam eden Trabzon, ticari açıdan 1774 yılında imzalanan Küçük Kaynarca Antlaşması ile önemini arttırmıştır. Rusya'nın Karadeniz'de serbestçe ticaret yapabilme imtiyazı akabinde Avrupalı büyük devletlerin sırası ile bu imtiyazı elde etmeleri, Trabzon'u ticari açıdan özel bir noktaya ulaştırmıştır. Trabzon, bu yıllarda İran'ı Rusya ve

Avrupa limanlarına bağlaması ile İran ticareti için en uygun liman konumundaydı. Avrupalı devletler, vatandaşlarını ve tüccarları himaye altına almak, halkla yaşadıkları anlaşmazlıklara müdahil olmak ve gönderen devletlere gündem ile ilgili bilgi akışını sağlayabilmek adına Trabzon'da konsolos görevlendirme izni için adeta birbiri ile yarıştılar.

Araştırmalar sonucunda on yapıya ulaşılmış olup, konsolosluk yapısı olarak kullanıldığına ulaşılan sekizi ayrıntılı olarak incelenmiştirBu binalardan Rus Konsolosluğu - 2 (RK-2), İtalyan Konsolosluğu (İTK), Yunan Konsolosluğu (YK), Amerikan Konsolosluğu – 1 (AK-1) ve Amerikan Konsolosluğu – 2 (AK-2) olmak üzere beş adeti tescilli olup bunların üçü (RK-2, AK-1, YK) günümüze ulaşabilmiştir.

Binaların mimarlarının kimliğine herhangi bir bilgiye ulaşılmamakla birlikte yaptıran kişilerin bilgisine sahip olduğumuz tek bina, 1996'da Rus Konsolosluğu'na tahsis edilen Hacı Rüştü Konağıdır. Trabzon'un Türk sakinlerinden olduğu tahmin edilen Hacı Rüştü ve ailesine dair ayrıntılı bilgi bulunamamıştır. Yapıların çoğunun banisi bilinmese de Amerikan konsolosluğu binasının ilk sahibinin Ermeni, İngiliz konsolosluğu binasının ise ilk sahibinin İranlı olduğu bilinmektedir. Bu sebeple Trabzon'daki konsolosluk binalarının satın almaktan çok kiralama yoluyla elde edildiği ve bu binaların önemli bir kısmının şehrin Türk olmayan sakinlerine ait olduğu anlaşılmıştır.

Yazılı ve görsel bilgi – belgelerin ışığında yapıların çoğunluğunun 19. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış olduğuna ulaşılmış, FK -2 (Fransız Konsolosluğu – 2) nun yapım tarihine tam olarak ulaşılamamıştır. Tüm konsolosluk yapılarından yalnızca üçü günümüze ulaşabilmiştir. Çoğunluğunun yıkılma nedeni bilinmemekle birlikte, RK-1 (Rus Konsolosluğu – 1) ve AK-2 (Amerikan Konsolosluğu – 2) binasının yol yapımı sırasında, İTK (İtalyan Konsolosluğu) binasının 2010'lu yıllarda bakımsızlıktan yıkıldığı bilinmektedir. Yol yapımı sırasında AK-2 (Amerikan Konsolosluğu – 2) binasının yıkılmasının şehir kamuoyunda tartışmalara neden olduğu bilinmektedir.

Binaların tamamının yığma yapım tekniği ile inşa edildiği tahmin edilmektedir., RK-1 (Rus Konsolosluğu – 1) ve FK-1 (Fransız Konsolosluğu – 1) binası haricinde yapı malzemesinin taş olduğu anlaşılmaktadır. Taş yapı malzemesinin, şehirlilerde kalıcılık hissi oluşturması ve devletlerin anıtsal bir görünüm elde etme isteğinin yansıması olduğu söylenebilir.

YK (Yunan Konsolosluğu) binası hariç, yapıların tamamının konut işlevi ile inşa edildiği tahmin edilmektedir. YK (Yunan Konsolosluğu) binasının da meydanda yer alması sebebi ile ticari işlevli bir yapı olduğu tahmin edilmektedir. Bu nedenle binanın konsolosluk yapısı olarak yaptırılmadığı kiralama usulü ile edinildiği anlaşılmaktadır. Çalışmada konsolosların ve ilgili devletlerim merkezden uzak bir şehirde, kendilerini diplomatik açıdan temsil edecek olan yapıları satın almayı tercih etmediği sonucuna varılabilir.

Binaların neredeyse tamamının Meydan ve eski Erzurum Caddesi bölgesinde yer aldığı anlaşılmaktadır. Konsolosluk binasının seçiminde önemli faktörlerden birinin konum olduğu ve bu konumun da ticari akslar üzerinde yer almasının tercih edildiği söylenebilir. 19. ve 20. Yüzyılda Erzurum Caddesinin Trabzon'dan İran'a gerçekleştirilen ticarette ana aks olduğu bilinmektedir. Bu sebeple Liman, Meydan ve Erzurum Caddesi'nin batı tarzı mimari cephelerin kendisini gösterdiği lokasyonlar olup konsolosluk binalarının konumunun da bu bölgelerden seçildiği anlaşılmaktadır. RK-2 (Rus Konsolosluğu – 2) yapısı ise bu ticaretin canlılığını çoktan yitirdiği 1995 yılında Rus Konsolosluğu'na verildiği için bu bölgenin dışında, Trabzon'un tarihi Ortahisar bölgesinde bulunmaktadır

Konsolosluk binaları cephe karakteri açısından incelendiğinde 19. yy Osmanlı Mimarisi (Tanzimat üslubu) özellikleri taşıdığı anlaşılmıştır. Binaların cephelerinde kat arası silmeler ve pencere söveleri ortak bir dil olarak belirgindir. Bu nedenle yapıların çoğunluğunda barok etki bulunduğu söylenebilir. RK-2 binası, cumbaları taşıyan furuşlardaki kıvrımlar, kuzey cephedeki pencerelerin yanlarında yer alan sütun kabartmaları ve üzerlerindeki bitki süslemeli alınlıklar bu yapıdaki belirgin barok etkisini göstermektedir. Amerikan Konsolosluğu yapıları olan AK-1 ve AK-2, cephe süslemeleri açısından yoğun barok etkiye sahiptir. AK-1 yapısı; Fransız balkonları, bu balkonları taşıyan kıvrımlı furuşlar, pencere kenarlarındaki sövelerde ve bahçe kapısı yanındaki korint sütun kabartmalarında, bahçe kapısı üzerindeki bitkisel bezemeye sahip alınlık ile cephelerde oldukça yoğun bir barok hareketlilik gösterir. Bu sebeple Amerikan Konsolosluğu binaları, gösterişli cepheleriyle diğer yapılardan belirgin şekilde ayrılır. Bu sebeple özellikle ABD'nin Trabzon'da ihtişamla varlığını gösterme niyeti içerisinde olduğu söylenebilir. Trabzon'da yer alan konsolosluk binalarının cephelerinin çoğunluğu simetriktir ve Avrupa Neoklasizmi etkisi de gösterir. Bu açıdan incelendiğinde AK-2 binasındaki basık kemerli pencere pervazları ve üzerindeki kilit taşları, RK-1 binasındaki korint sütunlar, RK-2 binasındaki çatı pencerelerinin üzerindeki üçgen alınlıklar, YK binasının ana cephesinde karakteri oluşturan üçgen alınlık binalardaki Neoklasizm etkisini göstermektedir

Ayrıca Trabzon'daki konsolosluk binalarının önemli kısmında bahçe varlığı dikkate değerdir. Bu binalar, yol cephesinden başlayarak kullanıcılarını bahçe kapılarıyla karşılamakta, akabinde bahçe ve ana yapıya kabul etmektedir. Bu nedenle Trabzon'daki konsolosluk binalarında kullanıcılar için kademeli bir kabulden bahsedilebilir. İncelenen binaların bir kısmında ise dönemin mimari modasının kabulü yanında "ihtişam" olgusunu destekleyen revaklı girişler bulunmaktadır. AK-1, RK-1 ve İK yapılarında revak kullanımı öne çıkmakta, özellikle İK binasında kemerli revak, ana cephenin esas karakterini oluşturmaktadır. AK-1 ve RK-1 binalarında ise sütunlarla taşınan revaklar, binaların girişlerini tanımlamaktadır.

Sonuç olarak, Tanzimat dönemi ve takip eden yıllarda dünya ile etkileşimi hızla artan Osmanlı İmparatorluğu'nda dönemin şartları sonucu büyük devletlerin denizlerde serbest ticaret hakkını kazanmasına müteakip Trabzon şehrinde ilk olarak konsolos varlığı edinmiş ülkelerin bu ticaretten esas faydalanan Batı ülkeleri olması olağandır. Sözü edilen devletler, menfaatlerini korumak adına öncelikle şehirde konsolos bulundurma hakkını edinip, bu varlıkları kesinlik kazandıktan sonra sonra mülk edinmeyi tercih etmiştir. Ancak binaların kiralama yolu ile elde edildiği anlaşılmaktadır. Genellikle bodrum + zemin + 1 normal kattan müteşekkil binaların yapı malzemesi taştır.

Bu ülkelerin konsolosluk binalarını seçerken konumlarına dikkat ettiği ve ticari akslara yakın olan şehrin "batı" tarzında mimarisinin yaygın olduğu bölgeleri tercih ettiği anlaşılmıştır. İncelenen binaların özellikle eski Erzurum Caddesi ve "Gâvur Meydanı" olarak bilinen meydanda yer aldığı görülmüştür. Yapıların cepheleri ile dönemin Avrupa kültür ve modasını yansıtarak bu ülkelerin ve kültürlerin Trabzon'daki temsilcisi iddiasında olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle seçilen binaların asıl işlevlerinin konut olmasına karşın içlerinden ihtişamlı ve görkemli olanların seçilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır.

Çalışmamızda tarihi sebepleri ile birlikte Trabzon'daki konsolosluk varlığının ortaya çıkmasının akabinde bu konsoloslukların hizmet verdiği mimari mekanların envanteri çıkarılmaya çalışılmıştır. Tarihi evraklardan yola çıkılarak kronolojik şekilde devlet – yapı eşleşmesi yapılmış ve bu yapılar ortak ve farklı özellikleri ile ortaya konmuştur. Çalışma, diplomasi ve mimarlık kavramları ışığında Trabzon'da konsolosluk varlığına ve 19. Yy

Osmanlı Mimarisine dair araştırma yapmayı düşünen mimarlar ve tarihçilere altlık oluşturacaktır.

KAYNAKÇA

US National Archives, M862 - Numerical and Minor Files of the Department of State, 1906-1910.

Bijişkyan, P. M. (1969). *Karadeniz Kıyıları Tarih ve Coğrafyası 1819*. İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları Kitabevi.

Bölükbaşı, A. A. (2005). *Anılarda Trabzon*. Trabzon: Serander Yayınları.

Deyrolle, T. (1939). *Trabzon'dan Erzurum'a 1875*. (Reşat Ekrem Koçu, çev.) İstanbul: Çığır Kitabevi.

Ebel, K. A. & Özel, N. B. (2005). Osmanlı Şehir Tarihinin Görsel Kaynakları. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi.* (6). 487-516.

Fallmerayer, J. P. (2002). *Doğu'dan Fragmanlar*. (Hüseyin Salihoğlu, çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Karpuz, H. (2015). Trabzon'un İlk Anıt Fotoğraflarının Değeri. *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*. (18), 113-130.

Kuş, A. (2014). Yabancıların Gözüyle 19. Yüzyılın İkinci Yarısında Trabzon'da Konsolosluklar, *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*. (26), 163-184.

Küçükuğurlu, M. (2018) Trabzon'da Modernleşmenin Simgesi Olarak Meydan-ı Şarkî, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi.* (63), 617-638.

Özen, H. Tuluk, Ö. İ. Engin, H. E. Düzenli, H. İ. Sümerkan, M. R. Tutkun M. Üstün Demirkaya, F. Keleş, S. (2010) *Trabzon Kültür Varlıkları Envanteri*. Trabzon: Trabzon Valiliği Yayınları.

Şaşmaz, M. (2014) *Trade Reports of the Trebizond Province on British Document. 1830-1914*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Tan, H. (2019*)* Trabzon Vilayeti'nde Ecnebiler (1853 – 1908). *Yayımlanmamış Doktora Tezi,* On dokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.

Tuluk, Ö. İ. (2017) Trabzon Şehir Haritaları: Yeni Bulgular ve Bir Değerlendirme. *Mimari, Koruma, Yenileme ve Restorasyon (Prof. Dr. B. Işık Aksulu'ya Armağan)*. İçinde: Sağıroğlu, Ö. (ed.), Ankara: Nobel Yayınları.

Yerasimos S. (1997) 19. Yüzyılda Trabzon Rum Cemaati. *Bir Tutkudur Trabzon*. İçinde: Kayaoğlu İ. G., Ciravoğlu Ö., Akalın C. (ed.). İstanbul: YKY.

Yılmaz, Ö. (2014) Victor Fontanier'nin Trabzon Konsolosluğu (1830-1832). *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi,* 35 (35), 153-195.

Yılmaz, Ö. (2006) Batılı Seyyahlara göre Trabzon. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi,* Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.

Yılmaz, Ö. (2009) Karadeniz'in Uluslararası Ticarete Açılması ve Trabzon, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi V*., 2 (7), 359-387.

Yılmaz, Ö. (2012) Tanzimat Döneminde Trabzon. *Yayımlanmamış Doktora Tezi,* Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.

Yılmaz, Ö. (2016) Trabzon'da Fransız Varlığının İlk Dönemleri: Pierre Jarôme Dupré'nin Trabzon Konsolosluğu (1803-1820*). Karadeniz İncelemeleri Dergisi,* (21), 87-120.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arafilboy_Street,_Trebizond.jpg, (Erişim Tarihi: 01.05.2024).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Italian_consulate_Trebizond.jpg, Erişim Tarihi: 25.03.2024).

Nişantaşı'nda Yüz Yıllık Taş Konak: İhsan Raif Hanım Konağı

Betül Karakelle*, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian[2]*

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0009-0005-5197-5013*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programı, 0000-0002-0021-2076*

[1*] *betul.karakelle@std.yildiz.edu.tr, bbetulkarakelle@gmail.com*

[2*] *pvarian@yildiz.edu.tr, pvarian@gmail.com*

GİRİŞ

İstanbul'un Nişantaşı semtinde, 19. yüzyılın sonlarında inşa edilen İhsan Raif Hanım Konağı dönemin sosyal, siyasal ve mekânsal dönüşümlerine tanıklık eden önemli bir yapıdır. Başlangıçta konut olarak inşa edilen konak, ilerleyen yıllarda farklı işlevler kazanarak kamusal kullanıma açılmıştır.

Bu çalışma, İhsan Raif Hanım Konağı'nın inşa sürecinden günümüze kadar geçirdiği değişimleri planlar, görseller ve arşiv kaynakları ışığında belgelemeyi; mimari gelişimini tarihsel bağlamda analiz etmeyi amaçlamaktadır. Yapının tarihsel süreç içerisindeki dönüşümünü izlemek, İstanbul'da geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi konut mimarisinin evrimine ilişkin bilgi edinilmesine de katkı sağlayacaktır.

Nişantaşı semtinin imara açılması, Yıldız Sarayı ve çevresiyle kurduğu mekânsal ilişkiler ile bölgede var olan mevcut konut dokusuna ilişkin literatürde çeşitli çalışmalar bulunmasına karşın, İhsan Raif Hanım Konağı'nın mimari ve tarihsel yönlerini ayrıntılı bir biçimde ele alan bir araştırma henüz mevcut değildir. Bu makale, söz konusu boşluğu doldurarak hem mimarlık tarihi literatürüne hem de kent belleğine katkı sunmayı hedeflemektedir.

Şehzade ve Paşaların Semti Nişantaşı

Osmanlı Devleti'nin askeri geleneğinde, ok atışları ve silahlı talimlerde isabet noktasını göstermek amacıyla dikilen kitabeli taşlara "nişan taşı" adı verilmektedir. İlk nişan taşı, 1791 yılında Sultan III. Selim tarafından, bugün Teşvikiye Cami'nin avlusunda yer alan alana dikilmiştir. 1811'de Sultan II. Mahmud aynı yere bir nişan taşı daha ekletmiştir. İlerleyen yıllarda Sultan II. Mahmud ile Sultan Abdülmecid, bölgeye üç nişan taşı daha dikilmiştir. Bu

kitabeli taşlar, Maçka, Osmanbey, Harbiye ve Teşvikiye semtleri arasında kalan bölgenin "Nişantaşı" adını almasına kaynaklık etmiştir.





Şekil 1a. *Sultan III. Selim nişan taşı (B. Karakelle,2025)* ***Şekil 1b.*** *Sultan II. Mahmud nişan taşı (B. Karakelle,2025)*

Nişantaşı semtinin imara açılmasında iki temel etken rol oynamıştır. Bunlardan ilki semtin, dönemin en modern yerleşimi olan ve Altıncı Belediye Dairesi'nin uygulamalarının yürütüldüğü Pera'ya olan yakınlığıdır. İkincisi ise Nişantaşı'nın Dolmabahçe ve Yıldız Sarayı'na coğrafi olarak yakın konumda bulunmasıdır. Bu iki unsur, yüksek devlet görevlileri ve hanedan mensuplarının Nişantaşı'nı tercih etmelerinde belirleyici olmuştur. Dolmabahçe Sarayı'na taşınmasının ardından Sultan Abdülmecid'in semte ilgisi daha da artmış; 1857 yılında şehzadelerin sünnet düğünlerinin, 1858'de ise kızları Münire Sultan ile Cemile Sultan'ın düğünlerinin Nişantaşı'nda yapılmasını emretmiştir. (Akbayar,1994: 88-89)

1860-1870 yıllarına ait İstanbul Haritası (Konstantinopel; Scheda-Karte Europ Türkei) incelendiğinde, bölgenin bu dönemde imara açıldığı ve yerleşimlerin başladığı görülmektedir.



Şekil 2. *İstanbul haritası 1860-1870 (İstanbul Urban Data Base)*

Sultan II. Abdülhamid, Yıldız Sarayı'na taşındıktan sonra hizmetindeki saray eşrafını da bu çevrede toplamayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda, o yıllarda yerleşimin yalnızca bostan kulübeleriyle sınırlı olduğu Teşvikiye ve Nişantaşı semtlerine saray görevlileri ile üst düzey bürokratlar yerleşmeye başlamıştır. (Alus,1995:96)

Nişantaşı ve çevresinde imara açılan arazilerin büyük bölümü Sultan II. Abdülhamid tarafından tahsis edilmiş; hatta inşa edilecek bazı konakların ya da mevcut yapılara eklenecek bölümlerin inşa ve onarım masrafları da bizzat padişah tarafından karşılanmıştır. Bu destekler sayesinde bölge, yalnızca konutların bulunduğu bir mahalle olmaktan çıkarak, saray çevresi için prestijli bir yaşam alanına dönüşmüştür. Dönemin saray bürokrasisinde görev yapan devlet adamları bu çevrede yerleşim talebinde bulunmuş, padişahtan arsa tahsis ya da maddi yardımda bulunmasını talep etmişlerdir. (BOA, Y..PRK.HH.. 10-51/ 11-12, Y..PRK.ASK. 40-30, Y..PRK.MYD. 9-95; Mancı,2014:9)

19. yüzyılın önemli devlet adamlarından biri olan Mehmet Raif Efendi (diğer adıyla Köse Mehmet) de yaşamının bir bölümünü Nişantaşı'nda geçirmiştir. 1836 yılında Girit'te doğan Raif Efendi, eğitimini İstanbul'da tamamlamış ve devlet hizmetinde çeşitli memuriyetlerde bulunmuştur. I. Meşrutiyet'in ilanında büyük payı olan dönemin etkili devlet adamı Midhat Paşa, 1864 yılında Tuna vilayetine vali olarak atanmasının ardından Raif Efendi'yi himayesine almış ve Evrak Müdürlüğünde görevlendirmiştir. (Gövsa, 1946:312)

Midhat Paşa'nın Bağdat Valiliğine atanmasıyla Raif Efendi de 1869'da Bağdat'a vali muavini olarak gönderilmiştir. 1874 yılında ise Beyrut Mutasarrıflığında göreve başlamış, bir yıl sonra görevine Rodos ve Kıbrıs'ta devam etmiştir. I. Meşrutiyet'in ilanının ardından tekrar Beyrut'a dönen Raif Efendi kısa süre sonra Midhat Paşa tarafından İstanbul'a, Sultan II. Abdülhamid'in hizmetine gönderilmiştir. Ticaret ve Ziraat Nazırlığında görev yapmaya başlayan Raif Efendi, 1881 yılında Nafia Nazırı olmuştur. (Güllü,2011: 72-77) 1884 yılında ise vezirlik rütbesiyle paşalığa yükselmiş; bu önemli terfinin ardından İstanbul'dan ayrılarak Adana Valiliğine atanmıştır. 1888'de İstanbul'a döndüğünde bir yıl süreyle Rüsumat Eminliği

görevinde bulunmuş, ardından yeniden Ticaret ve Ziraat Nazırlığına getirilmiştir. (Gövsa, 1946:312)



Şekil 3. *Mehmet Raif Paşa (1836-1911) (Türk Tarih Kurumu Arşiv FT/OFS 22 24)*

Sultan II. Abdülhamid, Yıldız Sarayı'nda ikamet etmeye başladıktan sonra devlet adamlarının aileleriyle birlikte Nişantaşı ve çevresinde oturabilecekleri konutların sayısını arttırmıştır. Bugünkü Rumeli Caddesi üzerinde, o dönemde Teşvikiye Cabi Sokağı olarak bilinen yerde Sultan II. Abdülhamit tarafından yaptırılan bir konağın inşası 1889 yılının son aylarında tamamlanmış ve dönemin Ticaret ve Ziraat Nazırı Mehmet Raif Paşa ile ailesine tahsis edilmiştir. (URL 1) 19. yüzyılın sonunda konaklar çoğunlukla ahşaptan inşa edilmeye devam ederken, Raif Paşa'nın ailesiyle yaşayacağı bu yapı taş malzemeden yapılmıştır; bu nedenle semt sakinleri tarafından "Taş Konak" olarak adlandırılmıştır. (Öklü, 2013: 25)

1895'te Raif Paşa, ailesiyle birlikte Taş Konak'tan ayrılarak Halep Mutasarrıflığına atanmıştır. Halep'teki görevinde önemli asayiş sorunlarına eğilmiş ve kaçakçılığı önlemeye çalışmıştır. (Güllü,2011:87-92) 20. yüzyılın başlarında İstanbul'a dönerek Teçhizatı Askeriye Nazırlığına, ardından Şûra-yı Devlet Reisliğine ve yeniden Rüsumat Eminliğine atanmıştır. (Gövsa, 1946: 312) Sultan V. Mehmed Reşad'ın da takdir ettiği ve sarayında sık sık ağırladığı Raif Paşa, 1911 yılında İstanbul'da, Taş Konak'ta vefat etmiştir. (Güllü,2011:98-102)

İhsan Raif Hanım

Mehmet Raif Paşa'nın, Çerkes kökenli eşi Servet Hanım'dan (ö. 1913) olan altı çocuğundan biri İhsan Raif Hanım, 1877 yılında babası mutasarrıflık görevini yürütürken Beyrut'ta dünyaya gelmiştir. (Öztürk,2002: 9) Çocukluğunun bir bölümünü İstanbul'da, bir bölümünü de Adana'da geçiren İhsan Hanım, küçük yaşlardan itibaren nitelikli hocalardan dersler almış; piyano çalmayı ve Fransızca konuşmayı öğrenmiş, Batı ile Türk musikisini ileri düzeyde kavramıştır. (Coşkuntürk, 1987:20)

Taş Konak'a taşındıklarında 12 yaşında olan İhsan Raif Hanım, Taş Konak'tan şu şekilde bahsetmektedir; "Ne güzel konaktı o! Hatta semtimizin bazı Avrupa görmüşleri, o devrin yeni teamülüne uyarak konağımıza apartman da diyorlardı." (Öklü, 2013: 25) Halit Fahri Ozansoy'un anılarından oluşan Edebiyatçılar Geçiyor adlı eserinde Taş Konak'ın Raifpaşa Apartmanı olarak şu sözlerle anılmaktadır; "Raifpaşa apartımanı yine yerinde! Fakat şahane dilberi nerede? Nerede onun o tatlı sesi ve piyanosunun mest edici nağmeleri? '' (Ozansoy, 1967:287)

Taş Konak'ta günlerini musiki ve edebiyatla geçiren bir çocuk olan İhsan Hanım, on dört yaşında hiç beklemediği bir evliliğin içinde kendini bulmuştur. Dönemin Reji Memuru Mehmet Ali, konakta çalışan kalfalarla iş birliği yaparak Taş Konak'a izinsiz bir şekilde girmeye çalışmıştır. Kaçırma teşebbüsü başarısız olsa da olayı öğrenen Mehmet Raif Paşa yaşananlardan kızını sorumlu tutmuş; tüm itirazlarına rağmen İhsan Hanım'ı yaklaşık bir ay sonra Mehmet Ali ile evlendirip İzmir'e göndermiştir. İzmir'de geçen zorlu ve gözyaşı dolu yılların ardından İhsan Hanım'ın babasına gönderdiği mektuplar aracılığıyla yaptığı çağrılar sonuç vermiştir.1904 yılında üç çocuğuyla birlikte Taş Konak'a geri dönen İhsan Hanım, bu dönüşün ardından babasının izni ve rızasıyla Mehmet Ali'den resmen boşanmıştır. Kendisinin ileriki evliliklerinden çocuğu olmamış; soyu, ilk evliliğinden dünyaya gelen Ahmet Hikmet Bora, Hatice Mehrüba Atay ve Mehmet Akif Bora üzerinden devam etmiştir (Öklü, 2013)

Çocuk yaşta evlilik yapmak zorunda kalan İhsan Raif Hanım, bu döneme ait duygularını "Kimseye Etmem Şikâyet" adlı şiirinde dile getirmiştir. Şiir, yıllar sonra Kemani Serkis Efendi tarafından nihavend makamında bestelenmiş ve Müzeyyen Senar gibi sanatçılar tarafından seslendirilmiştir. (URL 1)



Şekil 4. *İhsan Raif Hanım (1877-1926) (Taha Toros Arşivi)*

Kaynaklar, İhsan Raif Hanım'ın toplamda üç evlilik yaptığını göstermektedir. İlk eşi Mehmet Ali'den ayrıldıktan sonra, 1914 yılında dönemin önde gelen edebiyatçılarından Şahabettin Süleyman ile evlenmiştir. Yeni evli çift, Taş Konak'ın büyük salonunda haftanın üç-dört akşamı Halit Fahri, Yahya Kemal, Ruşen Eşref, Fazıl Ahmet ve diğer edebiyatçı dostlarıyla bir araya gelerek edebi toplantılar düzenlemiştir. (Coşkuntürk, 1987: 20-33, Ozansoy,1967: 284-287)



Şekil 5. *İhsan Raif Hanım ve Şahabettin Süleyman (Taha Toros Arşivi)*

İhsan Raif Hanım ile Şahabettin Süleyman evliliklerinin ilerleyen yıllarında tedavi amaçlı bir dağ kürü yapmak üzere İsviçre'nin Davos kasabasına gitmiştir. Burada Yakup Kadri ve Strasbourglu genç bir şair Bel ile edebi toplantılar düzenlemiş, çeşitli konserlere katılmışlarıdır. Ancak bu verimli günler, Şahabettin Süleyman'ın henüz 35 yaşındayken İspanyol gribine yakalanmasıyla sona bulmuş; Süleyman 1921 yılında Davos'ta konakladığı otel odasında ağırlaşan hastalığı sebebiyle vefat etmiştir. (Karaosmanoğlu, 1969: 52-53)

Şahabettin Süleyman'ın vefatının ardından cenaze işlemlerini üstlenen Fransız dostları Bel, İhsan Hanım ile birlikte İstanbul'a dönmüştür. Yas sürecinde İhsan Hanım'ı yalnız bırakmayan Bel, daha sonra ihtida ederek "Hüsrev" adını almıştır. (Coşkuntürk,1987: 37) Dönemin cemiyet çevrelerinin tepkisine rağmen, İhsan Hanım Hüsrev Bey ile evlenmiş ve çift yaşamlarını Taş Konak'ta sürdürmeye başlamıştır. Evliliklerinin ikinci yılında Hüsrev Bey yeniden İsviçre'ye dönmüş; İhsan Raif Hanım ise Taş Konak'ı Macaristan Sefiri Rejin Jan Vartaliti'ye kiraya vererek eşinin yanına gitmiştir. Yaklaşık üç yıl boyunca Strasburg, Paris ve Zürih şehirlerinde Hüsrev Bey ile birlikte yaşayan İhsan Hanım, ağır bir rahatsızlık geçirmiş; 4

Nisan 1926'da Paris'te olduğu apandisit ameliyatı sonrası ardından birçok beste ve şiir bırakarak vefat etmiştir. (Öklü, 2013) Hece ölçüsünü kullanan ilk kadın şair olarak tanınan İhsan Raif Hanım, 28 Mayıs 1926 tarihinde, öğle namazına müteakip Teşvikiye Cami'nde kılınan cenaze namazının ardından toprağa verilmiştir. (Coşkuntürk,1987: 38)

İhsan Raif Hanım Konağı'nın (Taş Konak) Tarihçesi

Taş Konak'ın hikâyesi Mehmet Raif Paşa ile başlasa da konağa asıl kimliğini kazandıran kişi, kızı İhsan Raif Hanım'dır. İhsan Hanım, 1923 yılında İstanbul'dan ayrılmadan hemen önce konağı Macaristan Sefareti'ne kiralamış; Cumhuriyet'in ilanıyla elçiliklerin yeni başkent Ankara'ya taşınması üzerine yapı bir süre boş kalmıştır. (Oran,2001: 136-138) 1924 tarihli Pervititch Haritası'nda konak, Yavruyan ve Nemlizade Galip Bey konakları arasında Bekir Bey Konağı adıyla kaydedilmiştir. (Şekil 6)



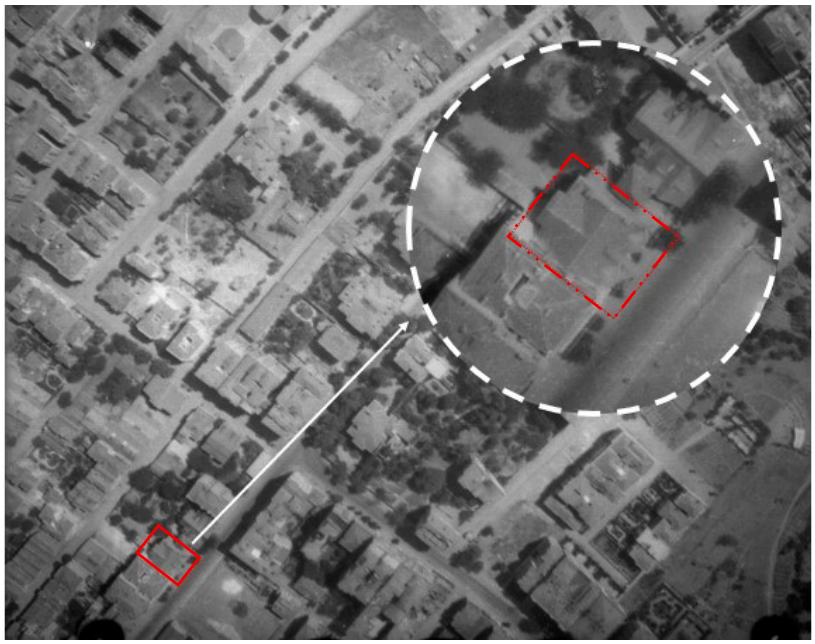
Şekil 6. *1924 Pervititch Haritası İhsan Raif Hanım Konağı (Salt Dijital Arşiv)*

Pervititch Haritası'nda Taş Konak incelendiğinde, yapının üzerinde bazı ifadelerin yer aldığı görülmektedir. "3 gE" ifadesi yapının 3 kattan oluştuğunu (bodrum ve çatı katı dahil edilmemiştir) belirtmektedir. Dış duvarları yığma, iç döşemesi ve tavanları ahşap olan Taş Konak, pembe lejant ile işaretlenen B grubu yapıları arasında yer almaktadır. (Güvenç,2000:16-17)

1929 yılında Muhiddin Arif Bey (Mardin) ve ailesinin Taş Konak'a yerleştiği bilinmektedir. Türkiye'nin ilk Türk kadın halkla ilişkiler uzmanı Betül Mardin'in çocukluğunun bir bölümü bu konakta geçirmiş; müzik yapımcısı olan kardeşi Arif Mardin ise burada dünyaya gelmiştir. (URL 1) 1929-1934 yılları arasında burada ikamet eden Mardin ailesinin komşu yapıları incelendiğinde, konağın sağında Nemlizade Mithat Bey'in kızı Fahriye

Hanım'a ait ahşap köşk; solunda ise Telci Osman'a ait konak ve odun-kömür deposu yer almaktadır. (Çetintaş, 2005:319)

1937 yılına ait hava fotoğrafı (Şekil 7) incelendiğinde Taş Konak'ın hemen iki yanında yer alan yapılardan, Fahriye Hanım'a ait olan konak ile Telci Osman'ın konağı ile birlikte odun kömür deposu açıkça görülebilmektedir. Ayrıca fotoğrafta Taş Konak'ın arka bahçesinin sol kısımda yer alan limonluk ile ağaçlık alanı açık bir biçimde göstermektedir.



Şekil 7. *1937 Nişantaşı hava fotoğrafı (Harita Genel Müdürlüğü Arşivi)*

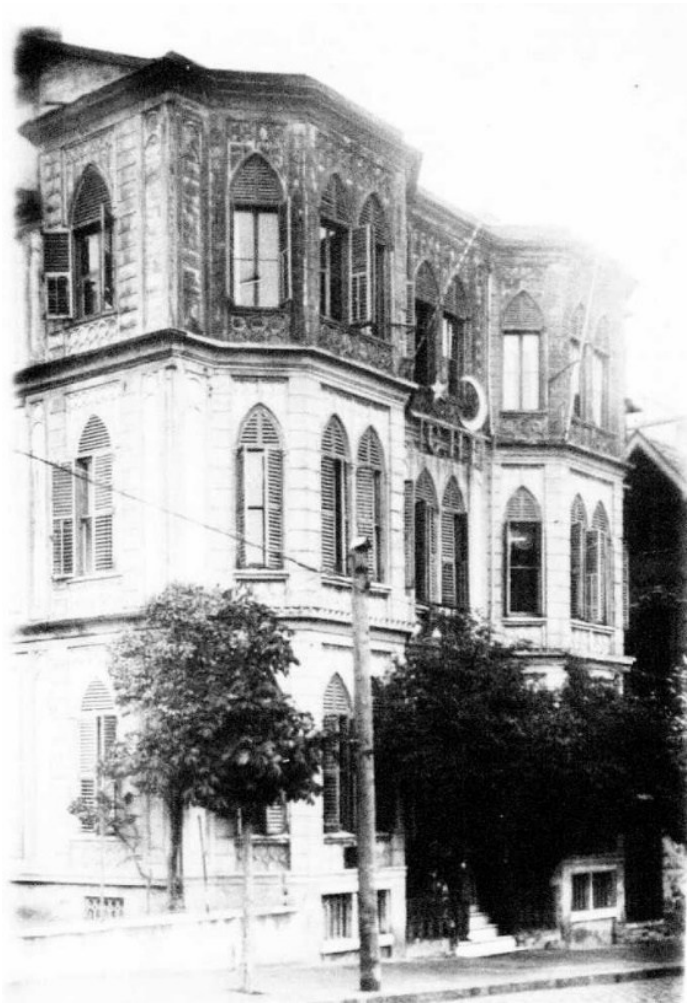
Cumhuriyet döneminde önemli eğitim kültür merkezleri olarak açılan Halkevleri, 1932'de önce belli başlı şehirlerde kurulmuş; zamanla sayıları giderek artmıştır. Halkevleri, bulundukları bölgelerde tiyatro, kütüphane, spor, yayıncılık ve dil gibi kültür-sanat faaliyetlerinin yürütüldüğü merkezler olarak işlev görmüştür. Şişli semtindeki bu tür faaliyetlerin merkezi ise 1935-1951 yılları arasında Şişli Halkevi olarak kullanılan Taş Konak olmuştur. (Şenyurt,2022)

1951 yılında, Halkevlerinin ülke genelinde kapatılmasının ardından Şişli Halkevi olarak kullanılan Taş Konak, Şişli Kaymakamlığına dönüştürülmüştür. Bu yapı 2013 yılında İstanbul Valiliği tarafından başlatılan restorasyon çalışmasına kadar Şişli Kaymakamlığı olarak hizmet vermeye devam etmiştir. Restorasyonun tamamlanmasının ardından yapı Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne devredilmiş; 2019'da Kalyon Kültür Vakfı tarafından kiralanarak "Kalyon Kültür" adı altında sanat etkinlikleri ve sergilerin gerçekleştirildiği bir sanat merkezine dönüştürülmüştür. (URL 1)

1889 tarihli Taş Konak, inşasından itibaren Mehmet Raif Paşa ve ailesi tarafından kullanılmıştır. Dış duvarları tuğla, iç duvarları bağdadi sistemle inşa edilen yapının çatı ve döşeme elemanları ise ahşap malzeme ile yapılmıştır. Rumeli Caddesi'ne bakan cephedeki mermer basamaklı merdiven, oyma süslemeli bir cümle kapısından zemin kata açılmaktadır. Simetrik olarak düzenlenmiş dış cephede, zemin katta -merdivenlerin iki yanında ve köşelerde olmak üzere- toplam on adet sivri kemerli pencere yer almaktadır. Birinci katta ise dış kapı

hizasına eklenen iki pencere ile toplam pencere sayısı on ikiye ulaşmaktadır. Konağın katlarını, açılı diyagonal kat silmeleri birbirinden ayırmaktadır.

Devlet Arşiv Başkanlığı'ndan temin edilen planlar (BCA, 490-1-0-0,1721-997-1), Taş Konak'ın Mehmet Raif Paşa ve ailesi tarafından kullanıldığı dönemdeki mimari düzeni hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Bu planlara göre, zemin katta ikisi ön cepheye bakan farklı büyüklüklerde dört salon ve bir lavabo yer almaktadır. Girişin sol tarafında bulunan en büyük salonun, Mehmet Raif Bey tarafından kabul salonu olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Kat sonundaki uzun ve dar hol, ahşap bir merdivenle arka bahçeye ve diğer katlara bağlantı sağlamaktadır. Birinci katta büyük bir salon, iki farklı büyüklükte oda, bir kiler ve bir hamam yer almaktadır. Bu katın Mehmet Raif Paşa ve aile üyelerinin yatak odalarının bulunduğu kat olduğu düşünülmektedir. Koridorun sonu ise arka bahçeye bakan bir taraçaya açılmaktadır. Bodrum katta ise taşlık, kiler, lavabo, hamam, mutfak ve evin hizmetlilerinin konakladığı odaların yer aldığı öngörülmektedir.

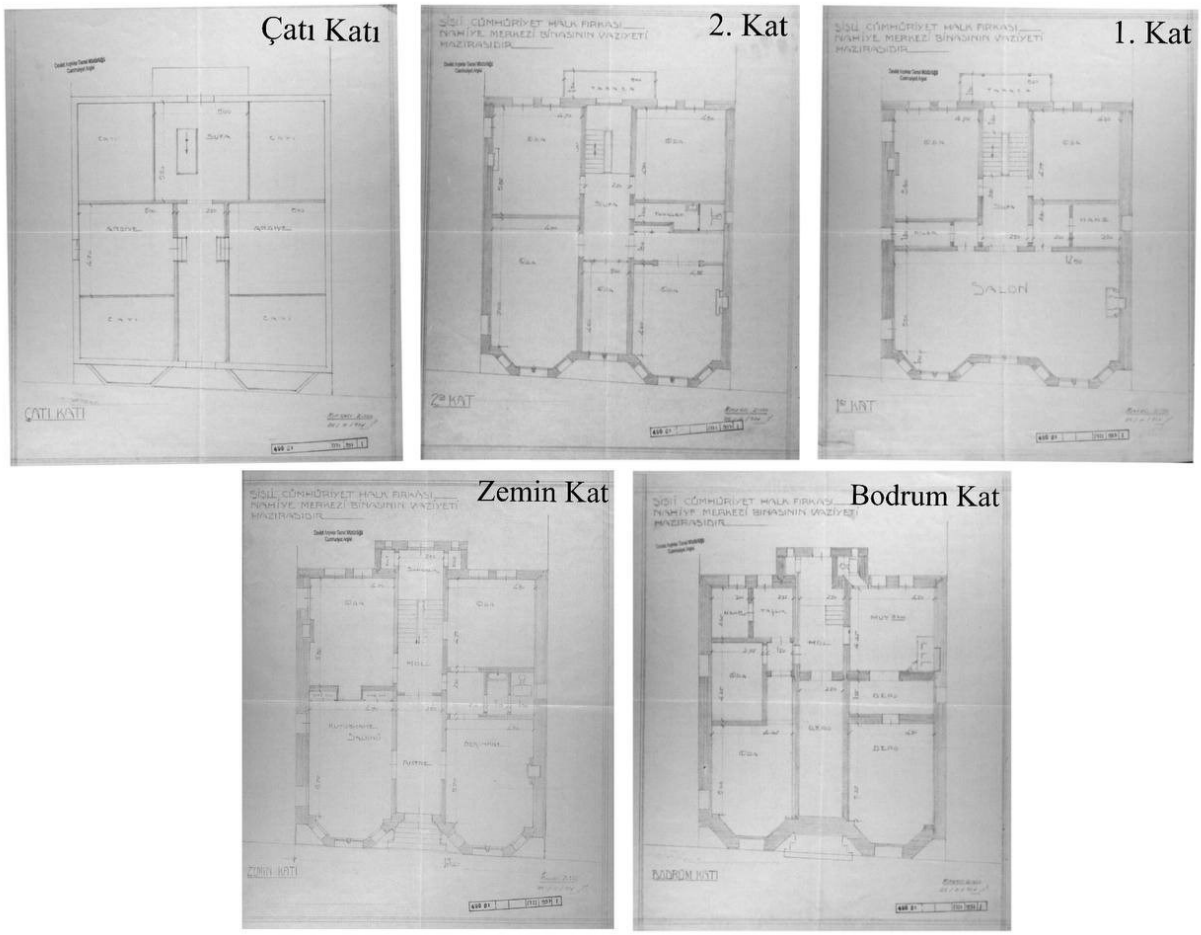


Şekil 8. *İhsan Raif Hanım Konağı (BCA, 490-1-0-0, 1721-997-1)*

Mehmet Raif Paşa, 1895 yılında Halep Mutasarrıflığı görevine atanması üzerine ailesiyle birlikte Taş Konak'tan ayrılmıştır (bu tarihte İhsan Hanım İzmir'de yaşamaktadır.). Ailenin

yaklaşık altı yıl boyunca İstanbul dışında kaldığı süre zarfında konağın bakımsız kaldığı düşünülmektedir.20. yüzyılın başlarında Mehmet Raif Paşa ve ailesi Taş Konak'a geri dönmüş; Raif Paşa'nın 25 Şubat 1903 tarihinde saraya sunduğu dilekçe ile Taş Konak'ın restorasyonu talep edilmiştir. Dilekçenin içeriği kısaca ''Dördüncü Daire-i Belediye dâhilinde Teşvikiye Mahallesi'nde Teçhizat-ı Askeriye Nazırı Raif Paşa'nın mutasarrıf olduğu apartmanın tadil-i kıymetine dair arzuhali.'' olarak özetlenebilir. (BOA, ŞD.3017-65) Bu restorasyon çalışması kapsamında yapıya iki kat eklenmiş ve Taş Konak, bodrum ve çatı katı dahil toplam beş katlı güncel kütlesine ulaşmıştır. (URL 1) 1947 tarihli bit fotoğraf (Şekil 8) yapının bilenen en eski görsel kayıtlarından biridir; dikkatli incelendiğinde yapının son iki katının sonradan eklendiği, kullanılan malzeme ve inşaat tekniklerindeki farklılıktan anlaşılmaktadır.

Taş Konak, 1935 yılında Şişli Halkevi'ne dönüştürülmeden önce, Halkevinin ihtiyaç programına göre yeniden düzenlenmiştir. Bu dönüşüme ışık tutan en önemli kaynak, 1934 yılında hazırlanan "Şişli Cumhuriyet Halk Fırkası Nahiye Merkezi Binasının Vaziyeti Hazırası" başlıklı planlardır. (BCA, 490-1-0-0,1721-997-1) Söz konusu planlar, yapının iç mekân organizasyonuna ilişkin ayrıntılı bilgi sunmakta; ön cephenin 13,40 metre uzunluğunda, derinliğinin ise 14,70 metre olduğunu göstermektedir.



Şekil 9. *Şişli Cumhuriyet Halk Fırkası Nahiye Merkezi kat planları (1934) (BCA, 490-1-0-0, 1721-997-1)*

Bodrum kat planı incelendiğinde, burada iki oda ve bir depo, bir hamam, bir taşlık ile bir mutfağın yer aldığı görülmektedir. Holün sağındaki merdiven hem arka bahçeye hem de zemin kata bağlantı sağlamaktadır. Zemin katta, girişin sağındaki oda dershane, solundaki oda ise kütüphane salonu olarak düzenlendiği görülmektedir. Kütüphane salonunu ile arka kısımda yer alan oda arasında geçiş bulunmaktadır. Bu katta kütüphane ve dershaneye ek olarak iki oda ile lavabo yer almaktadır.

Birinci katta, şömineli geniş bir salon, iki oda, bir kiler ve bir hamam bulunmaktadır. Salonun üç kapısından en büyüğü ana koridora, diğer ikisi ise kiler ve hamama geçilen kısa koridorlara geçişi sağlamaktadır. Bu kat ayrıca arka bahçeye bakan taraçaya sahiptir. İkinci katta, koridorun karşısına konumlanan bir oda ile birlikte etrafındaki diğer odalarla toplam beş oda bulunmaktadır. Bu katta ayrıca odalar arasında bir lavabo yer almaktadır. Çatı katı ise eşya depolamak amacıyla ardiye olarak kullanılmıştır.



Şekil 10. *Şişli Cumhuriyet Halk Fırkası Nahiye Merkezi salonu* (BCA, 490-1-0-0, 1721-997-1)

Taş Konak'ın en dikkat çekici ve en geniş mekânı, birinci katta yer alan ve on pencereyle aydınlanan büyük salonudur. Yapının Şişli Halkevi olarak kullanıldığı döneme ait bir fotoğrafta (Şekil 10), salonun arka duvarının ortasında Polonya porseleni bir şömine, sol arka köşede- üzerinde aynasıyla beraber- İhsan Raif Hanım'a ait bir piyano ile ve tavandan sarkan kristal avize görülmektedir. Bu salonun, Şişli Halkevi döneminde toplantı salonu olarak kullanıldığı düşünülmektedir.



Şekil 11a. *Şişli Kaymakamlığı (M. Burak Çetintaş, 1990'lı yılların sonu)* ***Şekil 11b.*** *Kalyon Kültür Merkezi (B. Karakelle,2025)*

1990'lı yılların sonlarına ait olduğu düşünülen fotoğrafta (Şekil 11a.) Taş Konak'ın her iki yanına bitişik nizamda yeni yapılar inşa edildiği ve konağın bu kütleler arasında sıkıştığı görülmektedir. Konağın sağında, zemin katı dükkân olarak düzenlenmiş yedi katlı Villa İş Hanı, solunda ise dükkân üstü üç katlı Güven Apartmanı yer almaktadır. Mayıs 2025 tarihli fotoğraf (Şekil 11b.) incelendiğinde, söz konusu yapıların hala varlıklarını sürdürdükleri ancak dış cephelerinde çeşitli onarım ve düzenlemelerin gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Bu kapsamda, pencere kasalarının ve korkulukların yenilendiği, vitrin camlarının düzenlendiği tespit edilmiştir.

Fotoğraflar karşılaştırılmalı olarak incelendiğinde, Taş Konak'ın dış cephesinde meydana gelen renk değişikliği göze çarpmaktadır. Önceden tuğla kırmızısı tonlarına sahip cephe, açık bej renge boyanmış; bu değişiklik yapıya sade ve klasik bir estetik kazandırmış, aynı zamanda kamu binası görünümünden uzaklaşmasına katkı sağlamıştır. Ayrıca bodrum kat pencerelerine sonradan eklenen demir korkuluklar (Şekil 11b.) güvenlik amacıyla işlevsel bir unsur olarak değerlendirilmiştir.

İhsan Raif Hanım Konağı (Taş Konak) Günümüz

İhsan Raif Hanım Konağı, yüz yılı aşkın tarihi geçmişi boyunca dış cephesinde ve iç mekânlarında gerçekleştirilen restorasyon, tadilat ve tamirat çalışmalarının etkisiyle çeşitli değişikliklere uğramıştır. Meydana gelen bu değişiklikler, yapıya ait 1934 tarihli kat planları ile Şişli Halkevi ve Şişli Kaymakamlığı olarak kullanıldığı dönemlere ait fotoğrafların günümüzdeki hali ile karşılaştırılması yoluyla tespit edilmiştir.



Şekil 12. *Kalyon Kültür Merkezi dış cephe (B. Karakelle,2025)*

Günümüzde Taş Konak'ın dış cephesi incelendiğinde, 1903 restorasyonuyla eklenen ikinci katın, zemin ve birinci katlara kıyasla daha düşük bir kat yüksekliğine sahip olduğu görülmektedir. Bu katta da pencereler, alt katlardakiyle aynı sayıda ve hizada olacak şekilde simetrik olarak yerleştirilmiştir; ancak buradaki pencere açıklıkları da yükseklik bakımından alt kattakilere oranla daha düşüktür. Mayıs 2025 tarihli ziyarette, zemin ve birinci katların sergi salonu işleviyle kullanılması nedeniyle iç mekânlarda yapay aydınlatmanın tercih edildiği, doğal ışığın ise pencerelere yerleştirilen ışık koruyucularla sınırlandırıldığı tespit edilmiştir. Buna karşılık, idari alan olarak kullanılan ikinci kattaki pencereler ise ofis işlevine göre düzenlenerek kullanım amacına uygun biçimde işlev görmeye devam etmektedir.



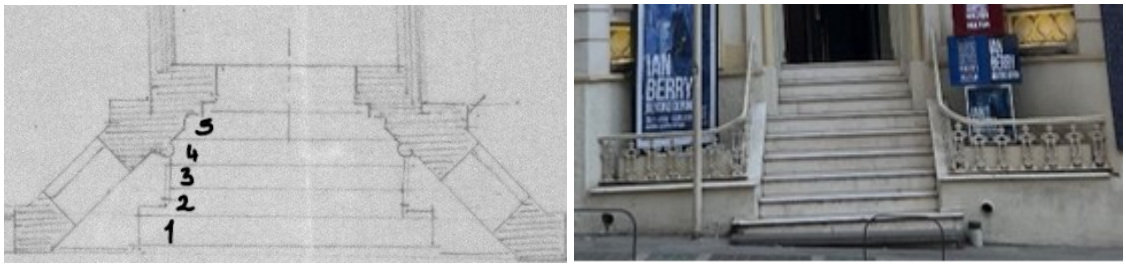
Şekil 13a. *Şişli Halkevi pencereler (BCA, 490-1-0-0, 1721-997-1,1947)* ***Şekil 13b.*** *Şişli Kaymakamlığı pencereler (M. Burak Çetintaş, 1990'lı yılların sonu)*

Taş Konak'ın sivri kemerli pencereleri ayrıntılı incelendiğinde, 1903 restorasyonuyla eklenen ikinci kattaki pencerelerin alt ve üst kısımlarının diğer katlarda olduğu gibi dairesel ve kemerli geometrik formlarla bezendiği anlaşılmaktadır. Ancak yapının Şişli Kaymakamlığı olarak kullanıldığı dönemde bu pencereler değiştirilmiş; özellikle söz konusu geometrik bezemelerin ortadan kalktığı gözlemlenmiştir.



Şekil 14a. *Şişli Kaymakamlığı bodrum kat kapı (M. Burak Çetintaş, 1990'lı yılların sonu)* ***Şekil 14b.*** *Kalyon Kültür Merkezi bodrum kat kapı (B. Karakelle,2025)*

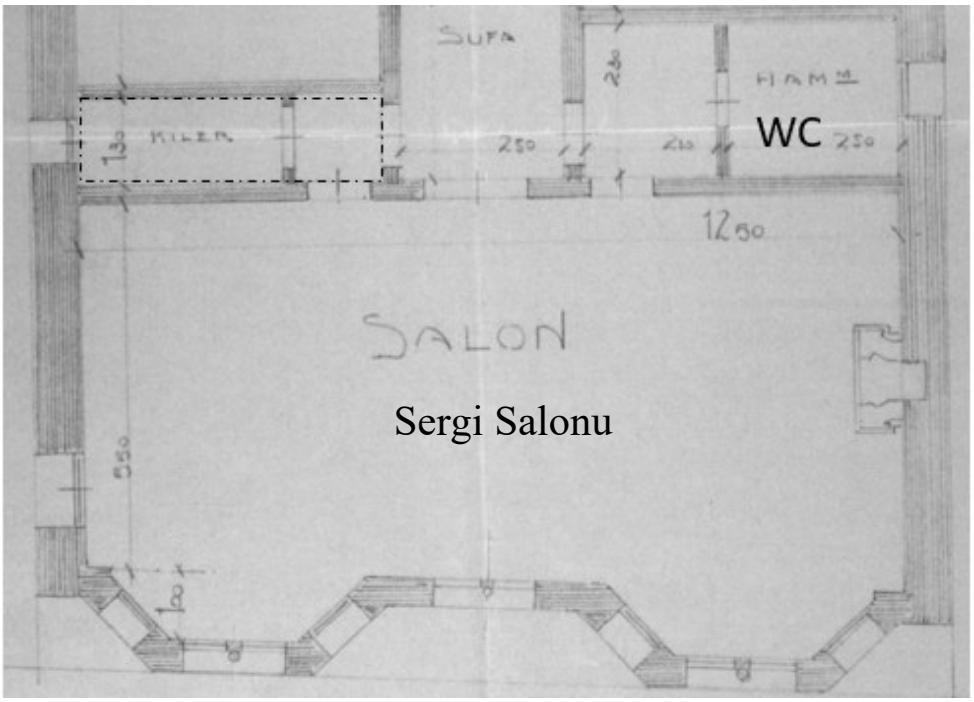
1934 tarihli bodrum kat planına bakıldığında, yapının sağ alt köşesinde herhangi bir kapı açıklığı bulunmamaktadır. Buna karşın, Şişli Kaymakamlığı olarak kullanıldığı dönemde ön cephede, sokak kotunun altında kalan ahşap doğramalı bir bodrum kapısı (Şekil 14a.) mevcuttur. Mayıs 2025 tarihinde gerçekleştirilen incelemede ise bu ahşap kapının yerine dışardan erişilebilen siyah demir bir kapı yerleştirildiği tespit edilmiştir.



Şekil 15a. *Şişli Halkevi zemin kat planı merdivenler (BCA, 490-1-0-0, 1721-997-1,1934)* ***Şekil 15b.*** *Kalyon Kültür Merkezi merdivenler (B. Karakelle,2025)*

Bir diğer değişiklik, zemin kata çıkan merdivenin basamak sayısında görülmektedir. 1934 tarihli zemin kat planı incelendiğinde merdivende beş basamak bulunduğu görülürken (Şekil 15a.), yol kotunda meydana gelen değişimler sonucunda merdivenin basamak sayısı artmıştır. Basamak sayısının ne zaman değiştiği bilinmemekle birlikte, günümüzde Taş Konak'ın zemin katına sekiz basamakla ulaşılmaktadır.

Yapının dış cephesinde olduğu gibi iç mekân düzeninde de çeşitli değişiklikler ve onarımlar gerçekleştirilmiştir. 1934 yılına ait olan planlarda görülen bazı mahaller birleştirilmiş; bazıları ise özgün işlevlerinin dışında farklı amaçlarla kullanılmaya başlanmıştır.



Şekil 16. *Şişli Halkevi birinci kat planı üzerinde günümüz hali (BCA, 490-1-0-0, 1721-997-1,1934)*

1934 tarihli birinci kat planı incelendiğinde, salona üç ayrı kapıdan girip çıkış yapılabildiğini göstermektedir. Sağ taraftaki kapının açıldığı bölüm planda hamam olarak düzenlenmişse de bugün lavabo olarak kullanılmakta ve ziyaretçilerin erişimine kapalı tutulmaktadır. Soldaki diğer kapı ise, kiler ile koridorun birleştirilmesiyle oluşan dar uzun bir sergi alanına açılmaktadır. Mayıs 2025'te yapılan incelemede, büyük salonda Kalyon Kültür Vakfı'na ait bir sergi bulunduğundan mekân tam olarak fotoğraflanamamıştır. Salondan kristal avize ile İhsan Raif Hanım'a ait ayna ve piyano kaldırılmış; yalnız porselen şömine özgün konumda bırakılmıştır. Bu şöminenin 2013'te başlayan restorasyon çalışmalarında onarıldığı düşünülmektedir.



Şekil 17. *Kalyon Kültür Merkezi birinci kat salon (B. Karakelle,2025)*

Restorasyon sürecinde gerçekleştirilen müdahaleler, yapının iç mekân dekorasyonuna da yansımış; mahallerin dekorasyon programlarında çeşitli değişiklikler meydana gelmiştir. Zemin ve ikinci kattaki bazı odalarda yer alan kalem işi süslemeler kapatılmış; zemin kat salonları ile birinci kattaki büyük salonun duvarları, varaklı alçı kabartma tekniği ile yeniden düzenlenmiştir. (URL 1) Birinci kat salonunun sol ön köşesinde (Şekil 17), restorasyon sırasında hem birleştirme hem de yüzey temizliği yapılmış, alçı kabartmaların ve duvar renginin değiştirilmesiyle mekânın estetik görünümü yenilenmiştir.





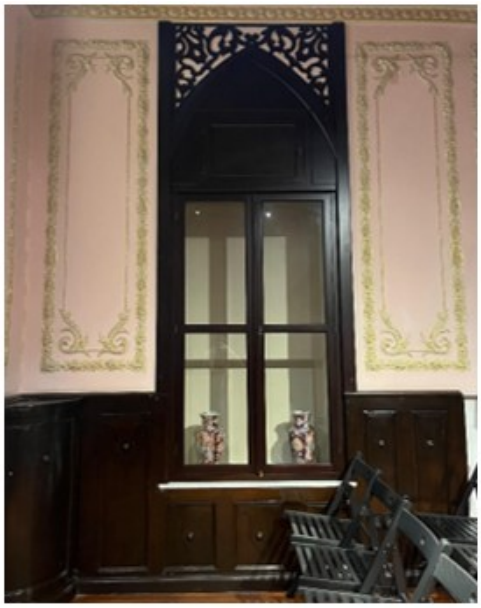
Şekil 18a. *Kalyon Kültür Merkezi birinci kat salon duvarı (B. Karakelle,2025)* ***Şekil 18b.*** *Kalyon Kültür Merkezi birinci kat salon tavanı (B. Karakelle,2025)*

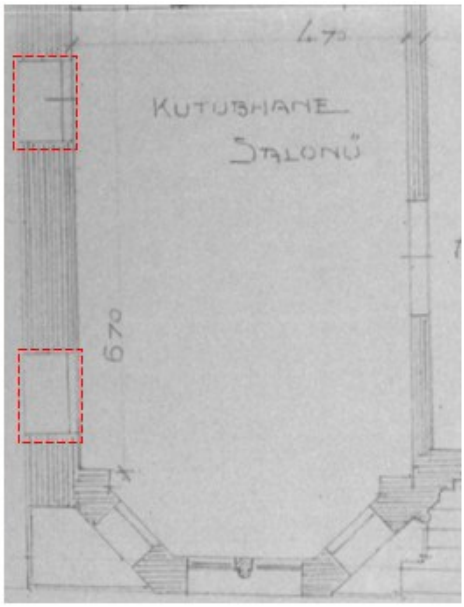
Taş Konak'ın duvarlarında ve bazı tavanlarına yer alan altın yaldızlı süslemeler ile duvar-tavan birleşimlerinde kullanılan çiçek motifleri, iç mekânda Barok etkisi yaratmaktadır. (Şenyurt,2022) Büyük salonun tavan ve duvar süslemeleri incelendiğinde, birleşim noktaları ile köşelerde altın rengi zemin üzerine işlenmiş renkli çiçek kompozisyonları (Şekil 18a.) dikkat çekmektedir. Salon tavanının iki köşesinde, içine ayna yerleştirilmiş kabartmalar da aynı çiçek motifleri (Şekil 18b.) ile bezenmiştir.



Şekil 19. *Kalyon Kültür Merkezi ikinci kat salon tavanı (O. Şenyurt,2022)*

Osmanlı sanatında en erken örneklerine Lale Devri itibarıyla rastlanan ve 19. yüzyılda yaygınlaşan duvar resimleri Taş Konak'ta da görülmektedir. Bu dönemde, çoğunlukla doğa ve manzara tasvirleri yapıların duvar ve tavan yüzeylerinde sıklıkla kullanılmış; özellikle Kız Kulesi, Fenerbahçe, Göksu ve Kalamış gibi İstanbul manzaraları tercih edilmiştir. (URL 1) Taş Konak'ın ikinci katındaki büyük salonun tavanında da bu tür manzaralara yer verilmiştir. Günümüzde bu alan ofis olarak kullanılmaktadır.





Şekil 20a. *Kalyon Kültür Merkezi zemin kat etkinlik salonu (B. Karakelle,2025*
Şekil 20b. *Şişli Halkevi zemin kat planı (BCA, 490-1-0-0, 1721-997-1, 1934)*

1934 tarihli zemin kat planında "kütüphane salonu" olarak işaretlenen mahal incelendiğinde, ön cepheye bakan pencerelerin günümüzde hala korunduğu; yan cepheye bakan pencerelerin ise sonradan kapatıldığı anlaşılmaktadır. Kapatılan pencere açıklıklarının bulunduğu duvar yüzeylerine cilalı gömme ahşap dolaplar yerleştirilmiştir. Yapının Şişli Halkevi ve Şişli Kaymakamlığı olarak kullanıldığı dönemlerde, bu dolapların camekânlı üst bölümlerinin kitaplık, alt bölümlerinin ise depolama alanı olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Mayıs 2025 tarihinde yapılan incelemede alanın toplantı, söyleşi ve çeşitli kültür etkinlikleri için tahsis edildiği gözlemlenmiştir.



Şekil 21. *Kalyon Kültür Merkezi arka cephe (B. Karakelle,2025)*

Taş Konak'ın ön cephesine kıyasla arka cephesi daha sade biçimde tasarlanmıştır. Ön cepheden görülmeyen çatı katı, arka cephede açıkça fark edilebilmektedir. Bu cephede de ikinci katın pencere yükseklikleri zemin ve birinci kata oranla daha düşüktür. Zemin ve birinci kat dış yüzeyleri sıva ve boya ile kaplanmışken; ikinci ve çatı katlarında yapının özgün dokusu korunmuştur. Arkadan bakıldığında sol cephede Villa İş Hanı, sağ cephede ise Güven Apartmanı'nın bulunduğu görülmektedir. Bu yapılar Taş Konak'ı bitişik nizamlı hale getirmiş ve binanın yalnızca ön ve arka cephelerden doğal ışık almasına yol açmıştır.



Şekil 22. *Kalyon Kültür Merkezi arka bahçe (O. Şenyurt,2022)*

Birinci ve ikinci katı birbirine bağlayan merdiven sahanlığından çıkılan taraça, konağın arka bahçesine (Şekil 22) bakmaktadır. Taraçanın altında kalan iç mekân günümüzde depolama alanı olarak kullanılmakta ve üç pencere ile aydınlatılmaktadır. Mayıs 2025 tarihli ziyarette, yapının bodrum katı dışındaki tüm katlarının Kalyon Kültür Vakfı tarafından kullanıldığı, bodrum kat ile bahçenin ise Cup of Joy isimli bir işletme tarafından işletildiği gözlemlenmiştir. Bahçedeki ağaç ve bitkilerin bir kısmının yakın geçmişte dikildiği, bir kısmının ise uzun süredir varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

Her iki cephesine sonradan inşa edilmiş yapılar nedeniyle bitişik nizam haline gelmiş olan Taş Konak, 19. yüzyıl sonlarında inşa edilen diğer paşa konaklarının büyük kısmının aksine, özgün mimari kimliğini ve görkemini büyük ölçüde koruyarak günümüze ulaşmıştır.

SONUÇ

Bu çalışma kapsamında, Nişantaşı semtinin tarihsel katmaları içinde önemli bir yer tutan yüz yılı aşkın geçmişe sahip İhsan Raif Hanım Konağı işlevsel, mimari ve tarihsel açılardan kapsamlı bir biçimde ele alınmıştır. Sultan II. Abdülhamid tarafından devlet lojmanı olarak inşa ettirilen yapının ilk sakini Mehmet Raif Paşa'dan başlayarak yıllar boyunca konakta ikamet etmiş diğer sakinler kapsamlı biçimde incelenmiştir. Cumhuriyet'in ilanının ardından hazineye

devredilen konak, sırasıyla Şişli Halkevi ve Şişli Kaymakamlığı olarak uzun yıllar boyunca Şişli semtine hizmet verdiği saptanmıştır.

Araştırmanın başında belirlenen amaç doğrultusunda Taş Konak, yalnızca bir konut yapısı olarak değil, döneminin sosyo-kültürel dokusunu yansıtan bir kent belleği öğesi olarak değerlendirilmiştir. Arşiv belgeleri ile görseller arasındaki yapılan karşılaştırmalar, yapının zaman içerisinde hem fiziksel hem de işlevsel bakımdan dönüşümler geçirdiğini ortaya koymuştur. Restorasyon süreçlerinde meydana gelen değişiklikler; birleştirilen, dönüştürülen ve işlevi dışında kullanılan mahaller tespit edilerek yorumlanmıştır.

Çalışma, literatürde mimari ve tarihsel özellikleriyle detaylı biçimde ele alınmamış olan bu yapıya özgün bir katkı sunarken, geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemine ait konut mimarisinin dönüşümüne de ışık tutmaktadır. Yapıda gerçekleşen müdahalelerin ve değişimlerin analiz edilmesi, mimari koruma pratiği açısından da önem arz etmektedir. Gelecekteki araştırmalarda, benzer tarihsel ve mimari bağlama sahip yapılar için karşılaştırılmalı incelemeler yapılması ve yapının güncel kullanımına ilişkin mekânsal deneyimlerin kazanılması önerilmektedir. Bu tür çalışmalar yalnızca mimarlık tarihine değil, aynı zamanda kültürel mirasın korunması ve değerlendirilmesine de önemli katkılar sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Akbayar, N. (1994). *Nişantaşı*. Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi (Cilt 6, ss.88-89), İstanbul: Kültür Bakanlığı/Tarih Vakfı.

Alus, S, M. (1995) *İstanbul Kazan Ben Kepçe (1. Baskı).* Akşam Gazetesi 25 Kanun-ı Evvel (Aralık) 1938. İstanbul: İletişim Yayınları.

Coşkuntürk, H. (1987). *İhsan Raif Hanım (1. Baskı)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Çetintaş, M. B. (2005). *Dolmabahçe'den Nişantaşı'na Sultanların ve Paşaların Semtinin Tarihi (1. Baskı).* İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları.

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, BOA ŞD.3017-65

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, BOA Y..PRK.ASK. 40-30

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, BOA Y..PRK.HH.. 10-51

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, BOA Y..PRK.HH.. 11-12

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, BOA Y..PRK.MYD. 9-95

Devlet Arşivleri Başkanlığı. Cumhuriyet Arşivi, BCA 490-1-0-0 1721-997

Gövsa, İ. A. (1949). *Türk Meşhurları Ansiklopedisi (Fasikül 1, ss. 312)* İstanbul: Yedigün Neşriyat.

Güllü, R. E. (2011). Münşi ve Muhlis Bir Midhat Paşa Yetiştirmesi: Köse Mehmet Raif Paşa (1836-1911). *Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, (no:17, ss. 71-113).

Güvenç, M. (2000). *Jacques Pervititch Sigorta Haritalarında İstanbul (1. Baskı).* İstanbul: Tarih Vakfı/ AXA Oyak Holding.

Kalyon Kültür. (2025) Kalyon Kültür Merkezi. https://www.kalyonkultur.org/tr/kalyon-kultur-merkezi/ (Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2025)

Karaosmanoğlu, Y. K. (1969). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları. (1.Baskı)* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Mancı, E. (2014) *Nişantaşı-Teşvikiye ve Harbiye-Şişli bölgeleri kentsel koruma önerileri.* Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Restorasyon Bilim Dalı.

Oran, B. (2001). *Türk Dış Politikası: Kurtuluş Savaşından Bugüne* (Cilt 1, s. 136-138). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ozansoy, H. F. (1967). *Edebiyatçılar Geçiyor (1. Baskı).* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Öklü, M. (2013). *Kimseye Etmem Şikâyet: İhsan Raif Hanım'ın Hayatı. (1. Baskı).* İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.

Öztürk, C. (2002) *İhsan Raif Hanım yaşamı, sanatçı kişiliği, yayımlanmış ve yayımlanmamış bütün şiirleri (1.Baskı)*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Şenyurt, O. (2022) Mekânsal Yetersizlikleri ve İşlevsel Sorunlarıyla Şişli Halkevi'nin Unutulan Kısa Tarihi. *Arredamento Mimarlık Dergisi*. 353. Sayı. Temmuz-Ağustos.

Anadolu Selçuklu Dönemi Köşk ve Kasırları

Beyza Yüksel*, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian[2*]

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0009-0005-9529-3989*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-0021-2076*

beyza.yuksel@std.yildiz.edu.tr

GİRİŞ

Saray sözcüğü güncel Türkçe sözlüklerde "hükümdarların veya devlet başkanlarının oturduğu büyük yapı" şeklinde tanımlanmaktadır. Kavramsal olarak incelendiğinde Orta Asya Türklerince kullanılan ordu/orduğ sözcüğünde karşılığını bulduğu anlaşılmaktadır. "Hükümdar çadırı" anlamındaki ordu, Türklerin atlı göçebe yaşamında "kağan/hakan otağı"nı ifade etmiş, siyasi teşkilatlanmanın sonucu olarak duruma göre saray veya ordugah olmuştur. (Taşer, 2022:68)

Osmanlıca'da ise saray kelimesinin karşılığı olarak kasır ve kaşane kelimelerinin de kullanıldığı görülmektedir. Arapça kökenli olan kasır kelimesinin karşılığı Osmanlıca sözlüklerde, "binayı azim; hükümdarların kullanımına ayrılmış saray, saraya bağlı veya müstakil yapı" şeklinde tanımlanmıştır. (Sağdıç, 2006:5)

"Kasır", Mimarlık ve Sanat Terimleri sözlüklerinde genellikle kent dışında yer alan ve sürekli oturmak için yapılmamış, hükümdara ait Osmanlı konut yapısı olarak geçer. Köşk sözcüğü ise güncel Türkçe sözlüklerde "bahçe içinde yapılmış süslü ev, kasır" olarak tanımlanmaktadır. Yapılan tanımlamalarda köşk ve kasır kelimelerinin birbirinin yerine kullanılabileceği görülse de köşk, daha küçük olup bir kişiye ait olabilirken kasır yalnızca hünkara aittir. Köşk, bir saray kompleksine bağlı olarak inşa edilebileceği gibi tekil olarak da inşa edilebilir. Genellikle sürekli kullanıma hizmet etmediklerinden içerisinde harem, mutfak ve tuvalet gibi teşkilatlanmalar yer almamaktadır.

Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait saray yapıları hakkında genellikle günümüze harap halde ulaştıklarından dolayı sınırlı bilgi sahibiyiz. Anadolu'da bilinen ilk Türk sarayı Konya'da yer alan Selçuklu Sarayı'dır. Konya İç Kalesi'nde surların üzerine inşa edilmiş olan Kılıçarslan Köşkü araştırma kapsamında incelenmiştir. Köşk, Sultan II. Kılıçarslan Dönemi'nde inşa edilmiş olup, günümüze harap halde ulaşmış ve yaşadığımız yüzyıl içerisinde yıktırılarak günümüzde kötü bir rekonstrüksüyon ile tekrar inşa edilmiştir. Yapıyı bir kule-köşk olarak

nitelendirmek mümkündür. Bu yaklaşım Osmanlı Dönemi'nde Topkapı Sarayı Adalet Kasrı'nda da karşımıza çıkmaktadır.

Anadolu Selçuklu Devleti merkezi İznik olarak kurulmuştur. Ancak ilerleyen dönemlerde başkent Konya'ya taşınmıştır. İkinci merkezleri Kayseri ve Sivas'tır. Yapı üretimlerinin bu kentler ve çevresinde yoğunlaştığını söylemek mümkündür. Anadolu öncesi Türk saray yapıları incelendiğinde yapıların farklı amaçlara hizmet etmek üzere inşa edilmiş küçük birimlerden oluşan, geniş bir alana yayılmış bir saray kompleksi şeklinde inşa edildiğini görmekteyiz. Bu yaklaşımın yapılan kazı çalışmaları sonucunda Anadolu Selçuklu Dönemi'nde inşa edilmiş olan Konya Beyşehir Gölü kıyısındaki Kubadabad Sarayı ve Kayseri'de günümüzde Şeker Fabrikası sınırları içerisinde yer alan ve yazlık saray olarak kullanılan Keykubadiye Sarayı örneklerinde de bir su kaynağının kenarına geniş bir alana yayılmış, farklı işlevlerde yapılardan oluşan, kent dışı bir saray kompleksi şeklinde devam ettiğini görmekteyiz. Kayseri ikincil başkent olarak kullanılmaya başlandığında kale içinde bulunan ve inşası Bizans Dönemi'ne kadar tarihlenen bir saray kullanılmıştır. Selçuklu saray çevresi genellikle Keykubadiye'de bulunurken, Devlethane'de divan üyeleri, vezirler ve sultan çevresindeki kişiler yer alıyordu. (Eravşar, 2002:370) Bu yapılar, dönemin saray mimarisi hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlamaktadır. Benzer saray yerleşimini Osmanlı Dönemi'nde Topkapı Sarayı ve Yıldız Sarayı gibi örneklerde de görmekteyiz.

Anadolu Selçuklu Devleti inşa ettikleri saray komplekslerinin yanında bir de kentin çevresinde tekil köşkler inşa etmişlerdir. Yaşanan savaşlar ve kent kuşatmaları esnasında en çok zarar gören yapılar da yine kent çevresine yerleştirilmiş olan bu köşk yapıları olup günümüze sınırlı sayıda örnek ulaşabilmiştir. Anadolu Türk mimarisinin erken dönem ilk köşk örneklerinden Kayseri'de yer alan Erkilet Hızırilyas Köşkü, Argıncık Haydar Bey Köşkü, Kızıl Köşk, Alanya'da yer alan Kaledran, Sedre ve Gülefşen Köşkleri, Konya'da yer alan Alaeddin Köşkü araştırma kapsamında incelenmiş olan örneklerdir. Ancak tekil köşk olarak nitelendirilmiş olmasına rağmen Alanya sınırları içerisinde yer alan Kaledran, Sedre ve Gülefşen Köşkleri bir çevre duvarı ile sınırlandırılmış ve bu alan içerisinde hamam, müştemilat gibi farklı yapı grupları da yer almıştır. Ancak bu durum yapıları birer saray kompleksi olarak nitelendirmek için yeterli değildir. İncelenen yapılar inşa teknikleri ve malzemeleri, coğrafi konumları, plan şemaları, süsleme ögeleri, su tesisatı gibi çeşitli özellikleri göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir.

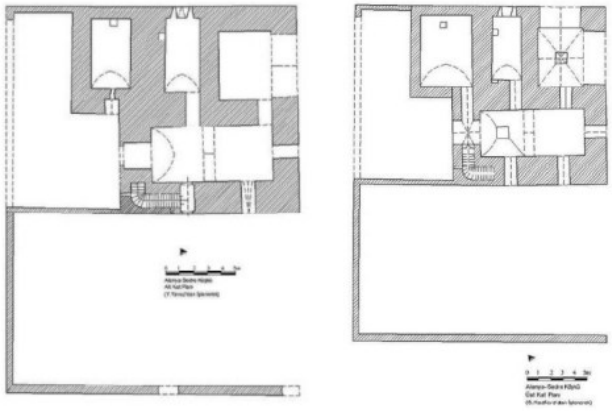
Sedre Köşkü

Köşk, Alanya'nın Demirtaş kasabasında yer almaktadır. Kitabesi bulunmadığından yapının inşa yılı tam olarak bilinememekte olup kullanılan inşa teknikleri ve inşa malzemeleri göz önünde bulundurulduğunda Gülefşen Köşkü ile de benzerlikler gösteriyor olmasından kaynaklı XIII. yüzyılda inşa edildiği tahmin edilmektedir. Yapılan araştırmalar doğrultusunda kitabenin çevre duvarı üzerinde yer aldığı düşünülmekte olup çevre duvarı günümüze ulaşamadığından dolayı kitabenin de günümüze ulaşamadığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Yükseltilmiş bir platform üzerine devşirme moloz taş malzeme kullanılarak iki katlı olacak şekilde inşa edilmiş, av köşkü ve yazlık köşk olarak kullanılmıştır. Yapının zemin döşemesinde devşirme malzeme olan blok mermer taşlar kullanılmıştır.



Şekil 1. *Sedre Köşkü*

Plan şeması dikdörtgen sofanın bir kenarına sıralanmış iki odadan oluşmaktadır. Yapının Sedre Çayı'na bakan cephesinde manzaraya açık mekanlar yer almakta olup balkon veya eyvanlar yerleştirilmiştir.



Şekil 2. *Sedre Köşkü alt kat - üst kat planı*



Şekil 3. *Birinci kat balkonu*

Üst katta, köşe odada ve sofada mermer yer döşemesinin üzerinde havuz yer almaktadır. Yapıda karşımıza çıkan su tesisatı sistemi, pişmiş toprak malzeme ile yapılmış künkler ile sağlanmıştır. Döşemenin altında yer alan künkler, suyun geliş gidişini sağlamaktadır.

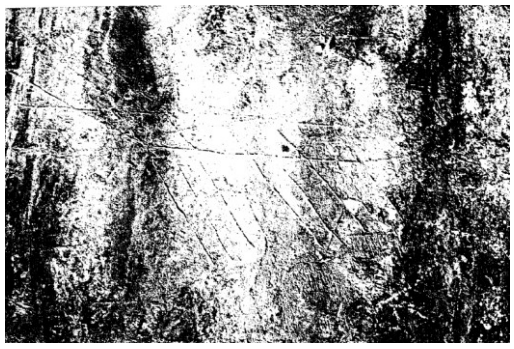


Şekil 4. *Sofada yer alan havuz*



Şekil 5. *Havuz su kanalları*

İç mekanda, sıva üzerinde graffito tekniğinde yapılmış olduğu tahmin edilen yelkenli gemi, keçi, geyik ve bir adam resmine rastlanılmaktadır. Bunlar dışında herhangi bir süsleme ögesine rastlanılmamıştır. Bu süslemelerin XV-XVI. yüzyılda yapıldığı tahmin edilmektedir.



Şekil 6. *Graffito gemi tasviri*

Üst kata çıkan merdiven taş malzeme kullanılarak inşa edilmiş, bir iç duvar içerisinde çözülmüştür. Merdiven hem üst kata çıkarak bina içerisine açılmakta hem de dış mekana açılmaktadır. Bu sebeple merdiven, kapılar yardımıyla iç ve dış mekandan ayrılmıştır.



Şekil 7. *Taş merdiven*

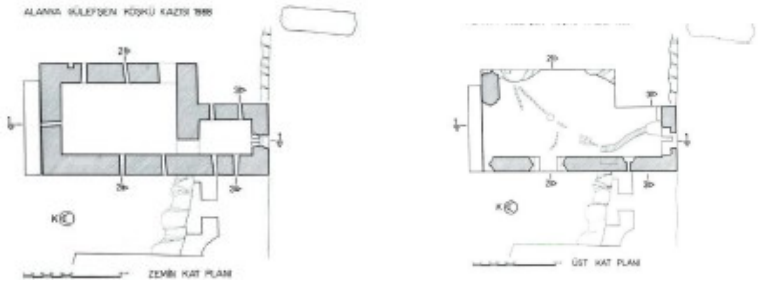
Gülefşen Köşkü

Köşk, Alanya'nın Gülefşen köyünde yer almaktadır. Yapının kitabesi bulunmadığından inşa tarihi tam olarak bilinmemektedir. Ancak inşa tekniklerinden ve süsleme unsurlarından Selçuklu Dönemi'nde inşa edildiğini söylemek mümkündür. Kitabesinin bulunmuyor oluşu köşk ile bağlantılı olan çeşitli işlevli yapıları (hamam, sarnıç, köprü) çevreleyen bir çevre duvarının yer alıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Yapılan araştırmalar doğrultusunda kitabesinin bu çevre duvarı üzerinde yer aldığı düşünülmektedir. Çevre duvarının günümüze ulaşamamış olmasından kaynaklı kitabeye de ulaşılamamaktadır. İnşa edildiği alanda doğal su kaynaklarının yer alıyor olması yapının inşasında hem suyun aktif olarak kullanılmasına olanak sağlamış hem de av köşkü olarak kullanılmış olma ihtimalini ortaya koymuştur.

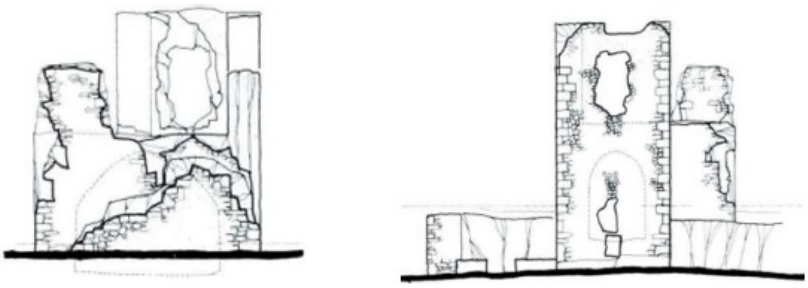


Şekil 8. *Gülefşen Köşkü*

Yapı moloz taş ve tuğla malzeme kullanılarak yığma tekniğinde, kuzey-güney ekseninde iki katlı olacak şekilde dikdörtgen biçimde inşa edilmiştir. Her iki katın da plan şeması birbirinin aynısıdır. Alt katta uygulanan dışa kapalı tasarımın, üst katta yer alan bazı mekanların balkon veya eyvan olarak düzenlenmesiyle manzaraya açılan bir tasarımla değiştiği görülmektedir. Alt katta karşımıza çıkan dışa kapalı tasarım yaklaşımı bu katın depo ve saklama amaçlı kullanıldığını düşündürmektedir. Alt kata, günebatı köşede yer alan kapıdan giriliyor olup dikdörtgen planlı geniş bir mekana açılmaktadır. Bu katta dikdörtgen planlı küçük bir oda daha yer almaktadır. Her iki mekan da sivri beşik tonoz ile örtülmüştür.

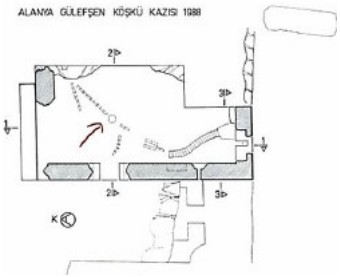


Şekil 9. *Alt kat - üst kat planı*



Şekil 10. *Kuzey - güney cephe rölövesi*

Yapının üst katından alt kata inen bir künk sistemi yer almaktadır. Çatı kotunda biriken yağmur suyu, üst kattan gelerek alt kattan dışarı tahliye edilmektedir. Bu durum alt katın dışarı kapalı olarak tasarlanmış olmasını ve depo olarak kullanılmış olma durumunu destekler niteliktedir. Üst kata kuzey cephesinde yer alan merdiven ile çıkılmaktadır. Üst katta yer alan balkon veya eyvan işlevli mekanlar, süsleme ögelerinin yer alıyor olması ve havuz gibi su ögelerinin bulunması bu katta yaşama birimlerinin bulunduğu desteklemektedir. Salonun eyvan şeklinde olduğu ve kuzey tarafının tamamen açık olduğu düşünülmekte, eyvanın ortasında ise havuz yer almaktadır. Ancak ocak ve baca teşkilatlarının bulunmaması yapının sürekli kullanıma hizmet vermediğini göstermektedir.



Şekil 11. *Üst katta yer alan havuz*



Şekil 12. *Künk kalıntısı*

Yapının günümüze ulaşan kalıntılarında cephelerinde kırmızı ve beyaz renk kullanılarak oluşturulmuş dama motifleri ve kırmızı renk kullanılarak oluşturulan zigzag motifli duvar freskleri karşımıza çıkmaktadır. Üst katta yer alan bir mekanın iç duvarlarında da kırmızı renk kullanılarak oluşturulan zigzag desenli motifler yer almaktadır. Yapının üst katına, dış cepheye bitiştirilmiş bir taş merdiven ile ulaşılmaktadır. Yapılan kazı çalışmalarında köşkün çevresinde ve üst kat duvarlarında mavi zemin üzerinde siyah renkte geometrik ve bitkisel motifli duvar çini kalıntılarına ulaşılmıştır. Bu durum duvarların belirli bölümlerinin çini ile kaplı olduğunu ortaya koymaktadır.



Şekil 13. *Dama motifleri*



Şekil 14. *Taş merdiven*

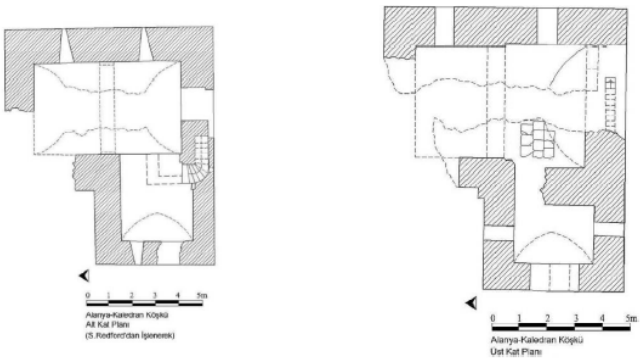
Kaledran Köşkü

Yapı, Alanya-Mersin yolu üzerinde, Alanya'da Kaledran Çayı'nın yakınında, manzaraya hakim bir noktada yer almaktadır. İnşa kitabesi bulunmamakta olup XIII. yüzyılda inşa edildiği tahmin edilmektedir. Kitabesinin bulunmuyor oluşu, yapının inşa edildiği alanın çevre duvarı ile sınırlandırılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Yapılan araştırmalar doğrultusunda kitabenin çevre duvarı üzerinde yer aldığı düşünülmekte olup çevre duvarı günümüze ulaşamadığından dolayı kitabenin de günümüze ulaşamadığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Yapı iki katlı olacak şekilde, yığma inşa tekniğinde, moloz taş malzeme kullanılarak inşa edilmiş olup köşelerinde kesme taş malzeme, portalinde ise beyaz mermer malzeme kullanılmıştır. Günümüze kuzey-güney ekseninde uzanan kalıntıları ulaşabilmiştir. Yapı kalıntılarında herhangi bir süsleme ögesine rastlanılmamıştır.



Şekil 15. *Kaledran Köşkü*

Yapının alt kat ve üst kat plan şemaları aynıdır. Plan şeması dikdörtgen sofanın uzun kenarlarından birine sıralanmış iki odadan oluşmaktadır. Her iki katta da yer alan odaların birbirleriyle bir bağlantısı olmayıp odalar ortada yer alan sofaya açılmaktadır. Yapının üst katına duvar içerisinde devam eden dokuz basamaklı bir taş merdiven ile çıkılmaktadır. Üst katta yer alan köşe mekanların manzaraya hakim olma amacıyla eyvan veya balkon şeklinde dışarıya açık bir tasarım yaklaşımıyla inşa edildiği görülmekte, bu katın hükümdar tarafından kullanıldığı düşünülmektedir. Alt katın kalın duvarlarla inşa edilip küçük ve az açıklıklara sahip olması ise hem doğal su kaynağı yakını bulunmasından kaynaklı koruma amaçlı hem de hükümdarın maiyeti tarafından kullanıldığını düşündürmektedir. Yapılan çalışmalarda su tesisatına yönelik herhangi bir bulguyla karşılaşılmamış olması yapı içerisinde tuvalet bulunmadığını düşündürmektedir. Bu durum da yapının sürekli kullanıma uygun olmadığını, bir av köşkü veya inziva için kullanıldığı düşüncesini ortaya koymaktadır. Yapının üzeri kırma çatı ile örtülmüştür.



Şekil 16. *Alt kat - üst kat planı*

Kızıl Köşk

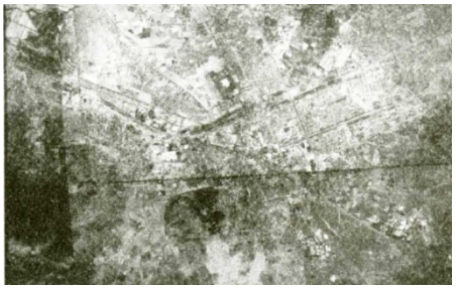
Yapı, Kayseri'de Billur Bağları mevkiinde, Küçük Kızıl Tepe Tümülüsü üzerinde yer almaktadır ve adını bu tümülüsten almaktadır. Yapı, tepenin manzaraya en hakim olan noktasına yerleştirilmiş, oturduğu alana taş duvar örgülü bir teraslama yapılmıştır. Selçuklular'ın köşk yapılarında genellikle koruma amaçlı kullanmış olduğu çevre duvarı, yapı yüksek bir tepe üzerinde yer aldığından ve doğal bir korumaya sahip olduğundan kullanılmamıştır. İnşa kitabesi bulunmamakta olup elde edilen vakıf kayıtları ve evkaf defterleri göz önünde bulundurulduğunda inşasının 1246 yılından önce yapıldığı düşünülmektedir.



Şekil 17. *Kızıl Köşk*



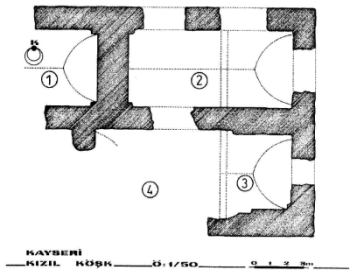
Şekil 18. *Vaziyet planı*



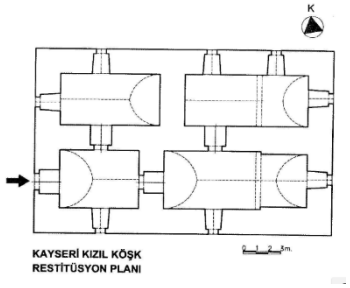
Şekil 19. *Kızıl Köşk çevresi hava fotoğrafı*

Günümüze harap halde ulaşmış olduğundan plan şeması okunamamakta ve mekansal bir değerlendirme yapabilmek mümkün değildir. Günümüze ulaşan kalıntılar, birbirine paralel

yerleştirilmiş olan iki adet uzun, tonozlu mekan ve bu mekanlardan birine eklemlenmiş tonozlu başka bir mekandır.



Şekil 20. *Rölöve planı*



Şekil 21. *Restitüsyon planı*

İnşa malzemeleri incelendiğinde farklı yapım malzemeleri ve tekniklerinin kullanıldığını söylemek mümkündür. Duvarlar yığma tekniğinde inşa edilmiş olup içeriden ve dışarıdan düzgün kesme taş malzeme ile kaplanmıştır. Yapının dış kaplamaları tamamen sökülmüş olup iç kısımlarda bazı noktalarda bu kaplamalara rastlamak mümkündür. Üst örtüsünde düzgün moloz taş ya da bölgede kevek taşı da denilen plaka örgüler kullanılmıştır. Kaplama malzemesi olarak kullanılan kesme taş, Kayseri bölgesinden çıkarılmakta olan kırmızı tüf taşıdır. Tonozların inşasında kullanılmış olan taşlar ise farklı bölgelerden getirilmiş olan bazalt nitelikteki sert siyah taştır. (Eravşar, 2002:366) Yapılan kazı çalışmaları sonucunda yapının çevresinde, zemininde ve çatısında XIII. yüzyıldan kaldığı tespit edilen bol miktarda firuze renkli ve turkuaz sırlı levha çini parçaları ortaya çıkarılmıştır. Bunların dışında süsleme unsuruna rastlanılmamış olup günümüzde yapı üzerinde de bir süsleme ögesi görülmemektedir. Birçok Selçuklu köşkü çevresinde yer alan sarnıçlar, Kızıl Köşk çevresinde de karşımıza çıkmaktadır. Ancak genellikle bir adet bulunan su sarnıçları, burada üç adet bulunmasından dolayı diğer yapılardan ayrışmaktadır.



Şekil 22. *Kızıl Köşk*



Şekil 23. *Beşik tonozlu bölüm*

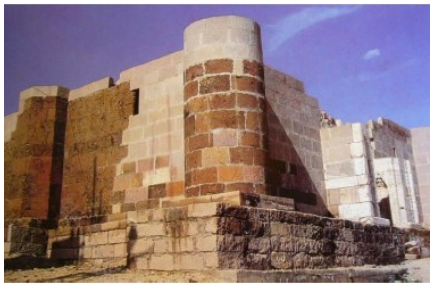
Hızırilyas Köşkü

Yapı, Kayseri'nin Erkilet ilçesinde bir tümülüsün üzerinde yer almaktadır. Yapı ile ilgili bugüne kadar yapılan araştırmalardan Selçuklu Dönemi'ne ait bir yazlık saray, sultan veya önemli bir kişiye ait sayfiye yeri olduğu düşünülmekle beraber duvarlarının kalın ve dış etkilere karşı kapalı olması, gerektiğinde küçük bir kale vazifesi gösterdiğini düşündürmektedir. Kitabesinden 1241 yılında inşa edildiği bilinmekte olup II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi'ne tarihlenmektedir. Çalışma kapsamında incelenen diğer köşkler ile kıyaslandığında yapının portalinde bir kitabenin yer alıyor olması, yapının yüksek bir tepeye yerleştirilmesinden kaynaklı güvenliğini sağlamaya yönelik bir çevre duvarı ile sınırlandırılmasına ihtiyaç duyulmadığını düşündürmektedir. Bina bir subasman ile yerden yükseltilmiş ve taş bloklardan oluşturulmuş bir kaide üzerine inşa edilmiştir.



Şekil 24. *Hızırilyas Köşkü*

Yapı koyu kızıl renkli andezit yontma taş kullanılarak inşa edilmiş, giriş portalinde beyaz mermer malzeme kullanılmıştır. Döşeme malzemesi olarak taş kaplama malzeme kullanılmıştır. Binanın giriş cephesinde yer alan dairesel planlı kuleler dışında diğer cephelerinde sekizgen planlı kuleler yer almaktadır. Kaplama taşlarının düştüğü bölümlerde Selçuklu harcı içerisine doldurulmuş andezit molozlarla birlikte yerli bazalt taşının da kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 25. *Koyu kızıl renkli andezit yontma taş malzeme*

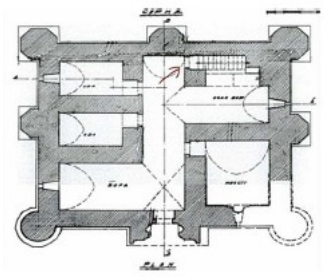
Yapının planı güney-kuzey ekseninde yer alan sofanın etrafına sıralanmış mekanlardan oluşmaktadır. Giriş, avluya açılıyor olup avlunun üzeri çapraz tonozla, geri kalan bölümler ise yuvarlak tonozla örtülmüştür.

Giriş portali yapının cephesinde öne doğru bir çıkıntı yapmakta, portale az basamaklı bir merdiven ile ulaşılmaktadır. Portal, yıldız biçimli süsleme ögeleri ve geometrik motifli bordürlerden oluşup içerisinde karşılıklı olarak yerleştirilmiş iki adet mihrabiye yer almaktadır.



Şekil 26. *Giriş portali*

Yapı, kuzey-güney ekseninde yer almakta olup girişin devamında yer alan uzun bir hol etrafına sıralanmış mekanlardan oluşmaktadır. Zemin katta avlunun sağında kalan kare planlı mekanın, içerisinde mihrap yer alıyor olmasından dolayı mescit olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Soldaki ilk mekan ise sofadır. Girişin solunda yaklaşık aynı ölçülerde inşa edilmiş iki adet oda daha yer almaktadır. Bu odaların karşısında avluya açılan bir mekan yer almakta olup içerisinde sivri kemerli bir ocak bulunduğundan mutfak olduğu anlaşılmaktadır. Holün kuzeyinde yer alan kapı, merdiven için bir geçit görevi görmekte, on iki basamaktan oluşan bu merdiven ile dama çıkılmaktadır. Köşk, Kubadabad Saray Külliyesi'ndeki Küçük Saray ile plan benzerliği göstermektedir.



Şekil 27. *Plan şeması*

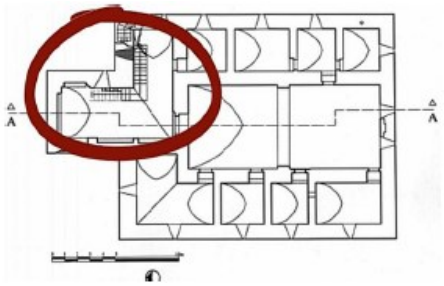
Haydar Bey Köşkü

Kayseri'nin Argıncık mahallesinde yer almaktadır. Yapının kitabesi bulunmamakla beraber mimari özellikleri değerlendirildiğinde XIII. yüzyılda inşa edildiği tahmin edilmektedir. İnşa özellikleri ve konumu göz önünde bulundurulduğunda yapının dışarıya kapalı kalın duvarlarla inşa edilmiş olması, cephelerde yer alan açıklıkların minimum ölçülerde tutulmuş olması yapının savunma amaçlı da kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir. Yapı koyu sarı renkli kesme bazalt taş malzeme kullanılarak tek katlı olacak şekilde kuzey-güney ekseninde dikdörtgen biçimde inşa edilmiştir. Yapının zemin kaplaması harap durumda olmasına rağmen kalıntılardan taş kaplama malzeme kullanıldığı düşünülmektedir.



Şekil 28. *Haydar Bey Köşkü*

Giriş portali, dışarı doğru bir çıkıntı yapmaktadır. Portalin ardından giriş bölümünün L planlı hazırlık mekanı şeklinde tasarlandığı görülmektedir. Böylelikle hazırlık mekanı, iç mekanda yer alan yaşam birimlerinden ayrı tutulmuştur.



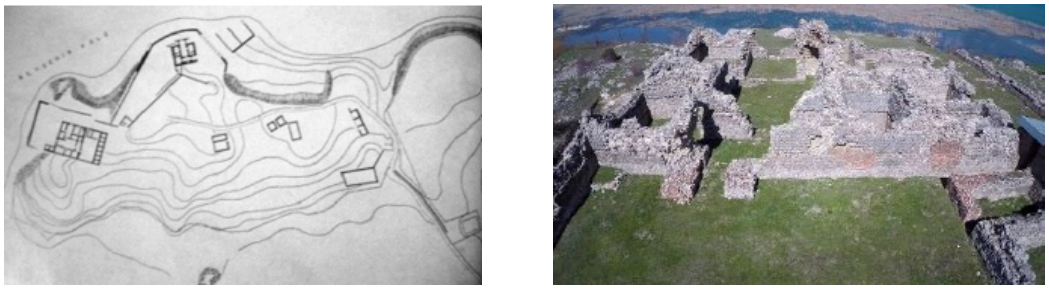
Şekil 29. *Plan şeması*

Odalar, hazırlık mekanının ardından gelen orta sofanın etrafına farklı büyüklükte ve asimetrik olarak yerleştirilmiştir. Batı ekseninde dört adet oda yer alıyor olup kapıları avluya açılmakta, güney ekseninde ise içeriden bağlantılı üç oda yer almakta olup sofaya açılan yalnızca tek bir kapı bulunmaktadır. Bu mekansal yerleşim ile yapının geleneksel konut mimarisinde kullanılan iç sofalı ev tipinde inşa edildiğini söylemek mümkündür. Hazırlık mekanı içerisinde taş bloklar kullanılarak inşa edilen, L planlı yerleştirilmiş iki kollu bir merdiven yer almaktadır. Duvarlarda yer alan kiriş yuvalarından, ahşap malzeme kullanılarak inşa edilmiş olan bir asma kat olduğu düşünülmektedir. Ancak günümüze herhangi bir kalıntısı ulaşmamıştır. Mekan içerisinde bir künk sistemi bulunmakta olup yağmur ve kar sularını tahliye etmek amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir. Aynı zamanda iç mekan içerisinde çatıdaki suyun içeri taşındığı künk sisteminin ve ardından dışarı tahliye edildiği bir açıklığın

bulunmasıyla bu mekanın tuvalet olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Giriş bölümünden çatıya çıkan taş bir merdiven yer almaktadır. Yapının üzeri tuğla malzeme kullanılarak oluşturulan sivri beşik tonozlar ile kapatılmıştır.

Kubadabad Sarayı

Saray, Konya Beyşehir Gölü'nün hemen yanında, Anamas Dağı eteklerinde, kayalık bir yarımada üzerine I. Alaeddin Keykubad tarafından 1226-1236 tarihleri arasında mimar ve nakkaş olan Emir Sadettin Köpek yürütücülüğünde inşa edilmiştir. Sarayın, bir göl kenarına inşa edilmiş olması dinlenme ve av köşkü olarak kullanıldığını düşündürmektedir. Yapılan kazılar sonucunda sarayın geniş bir alana yayıldığı, farklı işlevli birçok yapıdan oluştuğu ve alçak bir sur ile çevrildiği ortaya çıkmıştır.

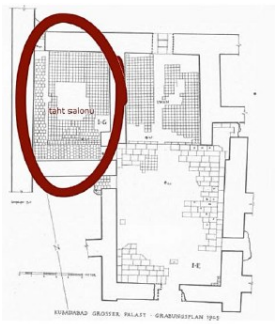


Şekil 30. *Kubadabad Sarayı*

Mimarisinin içe dönük tasarlanması ve açıklıkların küçük tutulmasının sebebi, inşa edildiği coğrafyanın iklim koşullarıdır. İç mekanlar ve dış mekan arasındaki bağlantı küçük mazgal pencereler ile sağlanmakta olup odalar genellikle orta kısımda yer alan üstü kapalı avlulara açılmaktadır. Kubadabad Sarayı içinde yer alan çini örneklerinde yemiş yiyen ayı, su kuşu, tavus kuşu, dağ keçisi, av köpekleri, at, tavşan, tazı, tilki, kurt, panter, koşan deve, nar dalına konmuş kırlangıç, ördek ve doğan kuşu gibi figürler dikkat çekmektedir. (Yalçın, Turan, Korkmaz, 2024:36)

Kubadabad Sarayı - Büyük Saray

Saray, kaba yontu ve moloz taş malzeme kullanılarak inşa edilmiş, ahşap hatıllar ile desteklenmiştir. Yapı üç ana bölümden oluşmaktadır: ön avlu, kabul salonu ve harem. Göl yönüne konumlandırılmış olup teras ve taş döşeli bir avlu yer almaktadır. Avludan üç bölümlü, asimetrik yerleştirilmiş, farklı boyutlarda odaların yer aldığı ana avluya girilmektedir. Orta salonda yer alan ve yerden yükseltilmiş setin, taht salonunu oluşturan eyvanın tabanı olduğu düşünülmektedir. Döşeme malzemesi olarak tuğla malzeme, kabul salonunda taş levhalar kullanılmıştır. Taht salonunun bitişiğinde yer alan tuğla döşemeli salonda çini sıraları görülmektedir. Yapı içerisinde yer alan künk sistemi ile su, üst kattan alt kata gelmekte ardından alt katta yer alan mekandan dışarıya tahliye edilmektedir. Bu mekanın tuvalet olarak kullanıldığı düşünülmektedir.



Şekil 31. *Büyük Saray planı, Taht Salonu*

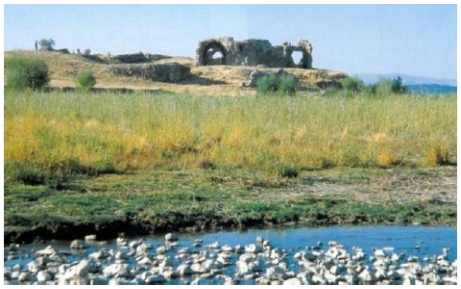
Yapılan kazı çalışmaları sonucu ortaya çıkan kalıntılarda çiniler, renkli cam parçaları, genellikle insan ve hayvan figürlerinden oluşan stukolar ortaya çıkmıştır. Çinilerin Taht salonu ve odalaların duvalarını kapladığı düşünülmektedir. Sır altı ve sır üstü tekniklerinde boyanmış olan patlıcan moru, firuze ve beyaz renkli çinilerde sultan, av sahnesi, çeşitli hayvan figürleri ve mitolojik hayvan tasvirleri yer almaktadır.



Şekil 32. *Büyük Saray çinileri*

Kubadabad Sarayı - Küçük Saray

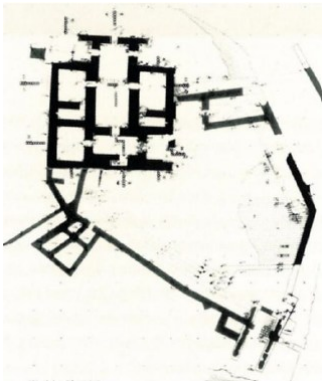
Yapının duvarları kesme taş malzeme ile kaplanmış olup kalın inşa edilmiştir. Kareye yakın bir plan şemasına sahiptir.



Şekil 33. *Kubadabad Sarayı, Küçük Saray*

Plan şeması incelendiğinde orta holün iki tarafına sıralanmış mekanlar yer almaktadır. Bu mekanlar içeriden kapılar ile birbirlerine bağlıdırlar. Yapı içerisinde bir künk sistemi yer almakta olup üst kattaki su künkler ile alt katta bulunan mekanlara getirilmekte buradan da

dışarıya tahliye edilmektedir. Alt katta yer alan bu mekanın da tuvalet olarak kullanıldığı düşünülmektedir.



Şekil 34. *Küçük Saray plan şeması*

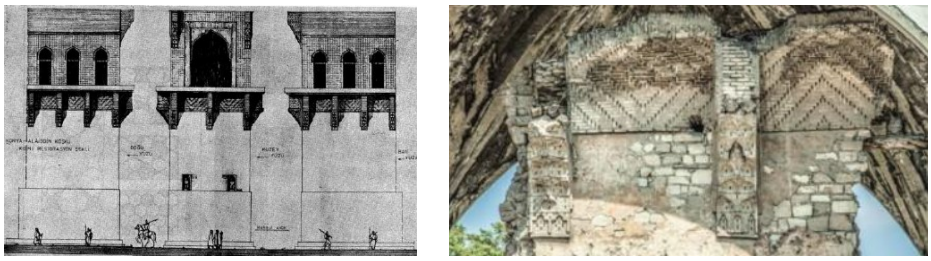
Alaeddin Köşkü

Köşk, Sultan II. Kılıçarslan Dönemi'nde 1156-1192 yılları arasında inşa edilmiş olup Sultan Alaeddin Keykubad tarafından onarılmıştır. Selçuklular'dan sonra Karamanoğulları tarafından kullanılan köşk, XVII. yüzyılda terk edilmiş olup XIX. yüzyıl başlarında ise harap halde görülmektedir. Yüzyıl başlarında birçok süsleme unsuru ile kısmen ayakta olan yapı 1908 yılında Konya Valisi emri ile yıktırılmıştır. Konya'da Alaeddin Tepesi olarak anılan höyüğün kuzeyinde, höyüğü çevreleyen Selçuklu surlarının bir burcu üzerine oturtulmuştur.



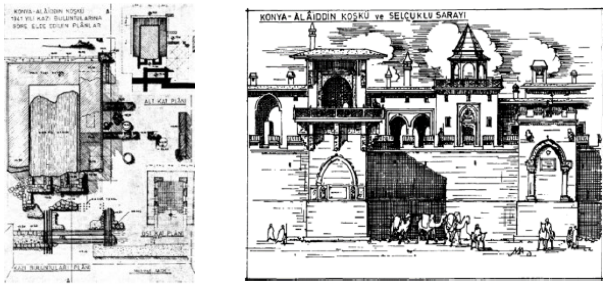
Şekil 35. *Alaeddin Köşkü*

Köşkün etrafında saraya ait diğer binaların yer aldığının düşünülmesi köşkün sarayın cihannüması olarak kabul görmesine neden olmuştur. Köşkün oturduğu kesme taş kaplı burcun alt tarafında iki nişe oturan vaziyette aslan heykelleri yerleştirilmiştir. Kare burcun üst tarafında her cephede üç tane olmak üzere konsollar yer almaktadır. Konsollar, tuğla malzemeden inşa edilmiş, mukarnaslar ile süslenmiş aynı zamanda çini süslemelere de yer verilmiştir. Konsollar, köşkün etrafını çevreleyen balkonu taşımaktadır.



Şekil 36. *Alaeddin Köşkü, konsollar*

Kare plan şemasına sahip olan köşk, devşirme taşlarla örülmüş burç üzerine tuğla malzeme ile inşa edilen fevkani bir eyvana sahiptir. Köşkün balkona açılan sivri kemerin yazı şeridinde lacivert üzerine beyaz harflerle Kılıçarslan adına kitabe yer almaktadır. Kitabe, sekizgen ve yıldız biçimli çiniler ile süslenmiş olup insan tasvirleri görülmektedir.



Şekil 37. *Plan şeması*

Köşkün iç ve dış duvarları çini ve alçı bezemeler ile kaplı olup kaplamalar arasında sır altı ve lüster tekniğinde çini kaplamaları kullanılmıştır. İç mekan çinileri genellikle yıldız biçiminde olup minai tekniğinde işlenmişlerdir. Çalgı çalan insanlar veya hayvan tasvirleri görülmektedir. Köşkün kaidesindeki duvarlarda tuğla taklidi boya nakışlı süslerle süslenmişlerdir.



Şekil 38. *Alaeddin Köşkü çinileri*

Keykubadiye Sarayı

Saray, Alaeddin Keykubad tarafından 1224-1226 tarihleri arasında inşa ettirilmiştir. Yapı, 1243 yılında Kösedağ Savaşı'nın ardından Moğollar'ın Kayseri'yi istila etmesi sonucu yıkılmıştır. Saray, Selçuklular'ın oluşturduğu büyük yapay göl çevresinde, Konya'nın dışında, Keykubad Gölü'nün doğusunda, günümüzde Kayseri Şeker Fabrikası sınırları içerisinde, manzaraya hakim, farklı işlevli yapılardan oluşan bir kent dışı külliye yapısıdır. Günümüzde yapıyı çevreleyen bir sur duvarına rastlanılmasa da duvar kalıntıları görülmektedir. Sultanlar tarafından bir sayfiye yeri olarak kullanılmıştır.



Şekil 39. *Keykubadiye Sarayı*

Yapının inşasında taş ve tuğla malzeme kullanılmış, zemin döşemesinde tuğla malzeme ile karşılaşılırken duvarlar çini ile kaplanmıştır. Külliye içerisinde bir köşk yapısı ve dört kemerli bi yapının kalıntıları günümüze ulaşmıştır. Kuzey yönünde günümüze ulaşmayan, göl kenarında yer alan tonozlu bir yapının varlığı da bilinmektedir. Her iki yapıya ait bulunan çini parçalarında kobalt mavisi, turkuaz, patlıcan moru renkler kullanıldığı, bitkisel ve geometrik motifli örnekler ve çeşitli figürler yer almaktadır. Kubadabad Sarayı çatı kiremitlerine benzer kiremit parçaları da buluntular arasındadır.



Şekil 40. *Keykubadiye Sarayı çinileri*

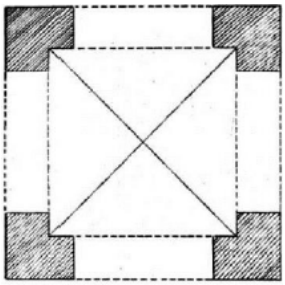
Keykubadiye Sarayı - Dört Kemerli Yapı / Küçük Köşk

Yapının tam işlevi bilinemiyor olmakla beraber yıkıntılardan kesme taş ve moloz malzeme kullanılarak inşa ediliği ve taş temeller üzerine oturtulan dört kemer ve üzerini kapatan üç tonozdan oluşan bir yapı olduğu, göle bakan sahil terasına sahip olduğu bilinmektedir.

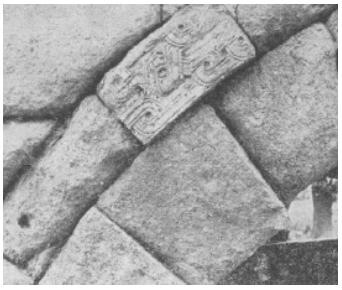


Şekil 41. *Keykubadiye Sarayı, Küçük Köşk*

Yapı, kare plan şemasına sahip olmakla beraber üç metre kat yüksekline sahiptir. Yapının batı ve kuzey taraflarında işlemesiz kemerler tespit edilmiştir. Oktay Aslanapa, Sultan Hanlar'ın avlu ortasındaki mescitlerin öncüsü olabileceğini düşünmektedir. Yapının üst katı olmadığından, güney tarafında görülen merdiven basamaklarının toprak dam örtüye çıkmak üzere kullanıldığı düşünülmektedir. Yapı çevresinde yürütülen kazı çalışmaları sonucunda farklı malzemeler kullanılarak yapılmış zemin döşemeleri tespit edilmiştir. Bu durum Selçuklu sonrası dönemde de yapının farklı amaçlarla kullanıldığını ortaya koymuştur. Yapılan kazılarda iki çini levha ve firuze sırlı küçük çini parçaları ortaya çıkarılmıştır.



Şekil 42. *Küçük Köşk plan şeması*



Şekil 43. *Küçük Köşk, kemer detayı*

SONUÇ

Araştırma kapsamında değerlendirilen Selçuklu köşkleri incelendiğinde yapıların bir çoğunun inşasında moloz taş malzeme kullanıldığından dolayı günümüze harap halde ulaşmışlardır. Ancak Kayseri Haydar Bey Köşkü örneğindeki gibi kesme taş malzeme kullanılarak inşa edilen yapılar günümüze ulaşabilmişlerdir. İnşa tarihi kesin olarak bilinmeyen yapılar süsleme ögelerinin Anadolu Selçuklular'ın inşa ettiği Kubadabad ve Keykubadiye Saray çinileri referans alınarak tarihlendirilmiştir.

Köşklerin plan şemaları değerlendirildiğinde odaların genellikle asimetrik yerleştiğini, planı yönlendiren ana unsurun avlu, eyvan ve önündeki sofa düzenlemesi olduğunu söylemek mümkündür. Kubadabad Sarayı, Haydarbey, Sedre ve Hızırilyas Köşkleri'nde iç avlu olduğu ve odaların bu iç avluya baktığını söyleyebiliriz.

Sıcak iklim bölgelerine konumlandırılmış olan Alanya Sedre Köşkü ve Alanya Gülefşen Köşkü gibi yapılarda dışa dönük bir plan şemasının uygulandığını söylemek mümkündür. İnşa edildikleri alanlara yakın bulunan su kaynakları hem yapının plan şemasını etkilemiş,

manzaraya açılan bir yaklaşım sergileyerek üst katlarında balkon veya eyvan olarak tasarlanan mekanların ortaya çıkmasını sağlamış hem de suyun künkler yardımı ile yapı içerisine taşınarak manzaraya açılan mekanlarda ve iç mekanlarda havuz inşa edilmesine olanak sağlamıştır. Soğuk iklim bölgelerinde inşa edilen Kayseri Hızır İlyas Köşkü, Kayseri Haydar Bey Köşkü, Kubadabad Sarayı gibi yapılarda ise yapılar olumsuz hava koşullarından olabildiğince az etkilenebilmek adına içe dönük tasarlanmış, küçük mazgal pencereler kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

Akçay, F. (2023). Türkiye Selçukluları Devleti Zamanında Anadolu Liman Kentleri ve Bu Kentlerdeki Selçuklu Eserleri. Asya Studies-Academic Social Studies / Akademik Sosyal Araştırmalar, 7(26), 245-266.

Aslanapa, O. (1964). Kayseri Keykubadiye Köşkleri Kazısı 1964. Türk Arkeoloji Dergisi(20), 18-39.

Eravşar, O. (2002). Az Bilinen Bir Selçuklu Köşkü: Kızılköşk. VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu. T.C. Erciyes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü. (08-10 Nisan 2002). Kayseri, Türkiye.

Oral, M. Z. (1953). Kayseri'de Kubadiye Sarayları. BELLETEN, 17(68), 501-518.

Yalçın, Y., Turan. F & Korkmaz, F. (2024). Alaaddin Keykubat Döneminde (1220-1237) Spor ve Uygulama Alanları, Herkes için Spor ve Rekreasyon Dergisi, 6(1), 32-46.

Yavaş, A. (2000). Ortaçağ Konut Mimarisi Üzerine Bir Araştırma: Anadolu Selçuklu Köşkleri. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.

Yavaş, A. (2004). Kayseri-Argıncık Haydar Bey Köşkü. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 44, 2, 131-149.

Yavaş, A. (2007). Anadolu Selçuklu Köşklerinin Plan Tipleri Üzerine Tespitler. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 47, 1, 203-227.

Yavaş, A. (2009). Anadolu Selçuklu Mimarisinde Tuvalet Mekanlarına Dair Bazı Notlar. DergiPark, Türklük Bilimi Araştırmaları, 25, 215-241.

Yıldırım, Y. (2003). Alanya'nın Demirtaş (Syedre) Bucağındaki Köşk, Türk Tarih Kurumu, Belleten, Temmuz 1970, 135, 353-371.

Türkiye'de Özel Mimarlık Yüksekokulları: 1965-1971 Yılları Arasında Mimarlık Eğitimde Değişim ve Tartışmalar

Bilgen Ataç*, Doç. Dr. Zafer Sağdıç[2*]

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-3364-0245*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-4068-9135*

**bilgenatac@gmail.com*

GİRİŞ

1960'lı yıllar, Türkiye'de yükseköğretimin hem nicelik hem nitelik açısından yeniden şekillendiği bir dönemdir. Önceki on yıl boyunca artan nüfus ve kentleşme oranıyla birlikte, mimarlık mühendislik gibi teknik alanlarda yüksek eğitim talebi önemli ölçüde artmış, ancak mevcut devlet üniversiteleri bu ihtiyaca cevap veremez hale gelmiştir. 1961 Anayasası'nın sağladığı özgürlükçü ortam ve 1965 yılında yürürlüğe giren 625 sayılı Özel Öğretim Kurumları Kanunu, özel yükseköğretim kurumlarının kurulmasının önünü açmıştır. Bu bağlamda, özel mimarlık yüksekokulları yalnızca kurumsal çeşitliliği değil, aynı zamanda mimarlık eğitiminin kamusal karakteri, mesleki niteliği ve eğitim yöntemleri üzerine yürütülen yeni tartışmalar ortaya çıkmış ve bu okulların faaliyette olduğu süre boyunca da derinleştirmiştir. Bu çalışma, 625 sayılı özel okullar kanunun yürürlüğe girdiği 1965 yılında resmi olarak kurulan ve 1971'ta aynı kanunun ilgili maddelerinin iptal edilmesi ile faaliyetleri devletleştirilen özel mimarlık yüksek okullarını ilgili kanunlar, okul katalogları ve meslek örgütleri liderliğinde yürütülen mesleki tartışmalar ışığında analiz ederek, mimarlık eğitiminin dönüşümüne dair yeni bir tarihsel anlatı sunmayı amaçlamaktadır. Anlatının oluşturulması için sorulan araştırma soruları ise şöyledir. Özel mimarlık yüksek okulları neden kurulmuştur? Bu okulların mimarlık eğitimine katkıları neler olmuştur? Bu okulların dönemin mevcut devlet eğitim kurumları ile kıyaslandığında eksikleri nelerdir? 1960'lı yıllarda mimarlık eğitiminin ilk defa devlet tekeli dışına taşması ne tür yapısal, toplumsal ve mesleki tartışmaları ve dönüşümleri gündeme getirmiştir? Sorularını sorarak, Devletleştirilmesi sonucunda aslında günümüz mimarlık okullarını oluşturmuş bu özel yüksek okulların Türkiye mimarlık eğitimindeki etkilerini, neden olduğu dönüşüm ve değişimler açısından Türkiye Mimarlık Eğitimi için nasıl bir kırılma noktası oluşturduğunu anlamak ve anlatmak amaçlanmaktadır.

Özel Yüksek Okulların Açılmasına Olanak Sağlayan Tarihsel ve Hukuki Arka Plan

1950'li yıllardan itibaren Türkiye'de nüfus hızla artarken, sanayileşme ve kentleşme süreci de ivmelenmiştir. Buna gelişmelere paralel olarak üniversite ve yüksek öğrenime olan talep artmıştır. Bu dönemde genel eğitimin toplumsal ihtiyaçlara göre oluşması eğilimi, yükseköğretim alanına da etkisini göstermiştir (Tekeli, 1983:670). Tekeliye göre, bu eğilimin ilk göstergesi; üniversiteler ve yükseköğretim kurumlarının bölgesel merkezlerden uzak, yeni bölgesel merkezlere açılmaya başlamasıdır. 1955- 1957 yılları arasında açılmış olan dört yeni üniversite Karadeniz, Ege, Atatürk ve Orta Doğu Teknik Üniversiteleri bu eğilimin örnekleridir. Yükseköğretim alanındaki başka bir değişim de 1959 yılında 7334 sayılı yasayla İstanbul, İzmir, Ankara ve Eskişehir İktisadi Ticari İlimler Yüksek okulları, İktisadi İlimler Akademilerine dönüştürülmüştür (Tekeli, 1983:671). Bu değişim üniversite dışında yeni bir yükseköğretim kurumları oluşturma arayışlarının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

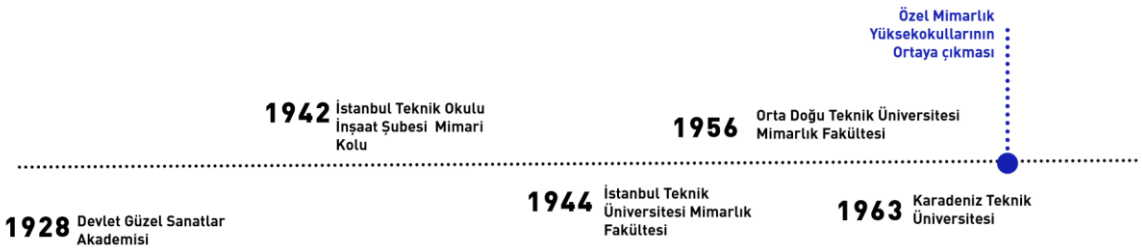
1960 sonrasının yükseköğrenim alanındaki en belirgin durum, toplumda hızla artan eğitim talebi olarak öne çıkmıştır. Artan talebe karşın, devlet yükseköğrenim kurumlarının öğrenci kapasitesinde yeterli bir artış yapılmamıştır (Tekeli, 1983:671). Dönemin Devlet Planlama Teşkilatı tarafından yapılan projeksiyonlar da sonraki on yıl boyunca sürekli artan teknik eleman, mimar ve mühendis ihtiyacını ortaya koymaktadır (Özel Okullar Konusunda Mimarlar Odası Görüşü, 1969 :24)

DEVLET PLANLAMA TEŞKİLÂTINA GÖRE ELEMAN İSTATİSTİĞİ

Sınıf	Sene	Talep kişi	Arz kişi	Noksan kişi
Mimar ve	1965	25.000	20.000	5.000
Mühendis	1970	31.000	28.000	3.000
	1975	40.000	38.000	2.000
Teknisyen ve	1965	102.300	80.500	21.800
Tekniker	1970	171.000	81.500	89.500
	1975	324.000	85.400	238.600
Ustabaşı	1965	58.000	38.000	20.000
	1970	98.500	36.250	62.250
	1975	199.000	33.750	165.250

Şekil 1. *Devlet Planlama teşkilatına göre gerekli eleman istatistiği* (Özel Okullar Konusunda Mimarlar Odası Görüşü, 1969:24)

Bu çerçevede mimarlık eğitimi açısından bakıldığında, 1960'ların başında mimarlık eğitimi veren kurumların sınırlı sayıda olduğu görülmektedir. İstanbul'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Şubesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İstanbul Teknik okulu İnşaat Şubesi Mimari Kolu bulunmaktaydı. Ankara'da 1956 yılında henüz yeni kurulmuş bir üniversite olan Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nin Mimarlık Fakültesi ve 1963 yılında Mimarlık Fakültesi açılmış, 1965'e dek İnşaat ve Mimarlık kısmı ortak eğitim vermiş olan Karadeniz Teknik Üniversitesi bulunmaktaydı.



Şekil 2. *Dönemin mimarlık eğitimi veren kurumları (yazar tarafından hazırlanmıştır)*

Temel hak ve özgürlükleri düzenlemeleri ile öne çıkan 1961 Anayasası, "herkes ilim ve sanatı serbestçe öğrenme, öğretme, açıklama ve yayma hakkına sahiptir, eğitim ve öğretim, devletin gözetim ve denetimi altında serbesttir" diyen 21. Maddesi hem ortaöğretim hem de yüksek öğrenim aşamalarında yeni bir öğretim ortamının önünü açmıştır (T.C. Anayasası, 1961, madde 21). Eğitimde devlet tekelinin dışına çıkma ve özelleşme olarak da yorumlanan bu madde 1962'den itibaren özel yüksek okulların açılmasına neden olmuştur.

Bu süreçte genel ilke ve tutumların belirlenmesi, özel yüksek okulların yükseköğretim sistemindeki yerini tartışmak ve bu okullarla ilgili genel politikaları oluşturulması amacıyla, dönemin Millî Eğitim Bakanlığı'nın çağrısı ile 1964 yılında "Türkiye Özel Yüksek Okullar" konferansı düzenlenmiştir (Yaşar & Şahin, 2005: 139).

Konferansta; özel yüksek okullar için uzun vadeli ve düşük faizli kredi imkanlarının sağlanması, okulların kendi öğretim elemanlarını yetiştirme usulünün belirlenmesi, okulların kendi kendilerini kontrol ve değerlendirme sisteminin oluşturulması, devlet yüksek okulları ve üniversitelerle işbirliği esaslarının belirlenmesi, dünya yüksek okul ve üniversitelerinin faaliyetlerinin izlenmesi ve işbirliği, Mezun istihdam alanlarının ve miktarının araştırılması, Bir okulun kapanması durumunda öğrencilere yönelik tedbirler, özel okullara öğrenci alımında uygulanacak seçme sınavı şartlarının belirlenmesi, özel yüksek okulların kazanç amacı bulunmayan kurumlar haline getirilmesi ve özel yüksek okulların ilan ve reklamlarında itibarı zedeleyici ifadelerin kullanılmaması konuları ana başlıkları ele alınmıştır (Yaşar & Şahin, 2005: 140).

Bu konferansta alınan önemli kararlardan biri, özel yüksek okullardan mezun olacak öğrencilerin denkliğiydi. Konferans sonrasında yapılan yasal düzenlemelerle, özel yüksek okullarında da "resmî benzerlerinin imtihan yönetmeliğini" uygulaması şart koşulmuştur (TBMM: 123 9. 7. 1964 O: 1).

Konferansın çıktıları, bir anlamda kurulmakta olan özel yüksek okullar ve hali hazırda hazırlanmakta olan 1965 tarihli 625 sayılı Özel Okullar Kanunu için bir ihtiyaçlar ve politikalar çerçevesi ve yol haritası oluşturmuştur. Haziran 1965'te çıkan 625 sayılı Özel Öğretim kurumları kanunu ile de mühendislik, mimarlık, diş hekimliği, eczacılık, iktisat, gazetecilik gibi eğitim alanlarında özel yüksek okullar yasal olarak açılmış, özellikle 1963-1973 arasındaki on yıllık dönemde sayıları hızla artmıştır. (Özel Okullar Konusunda Mimarlar Odası Görüşü, 1969:24) Millî Eğitim Bakanlığı'nın izni ve denetimiyle faaliyet gösterebileceği düzenlenen bu okullar böylece bir tür yarı-kamusal statü de kazanmıştır. Ancak uygulamada yaşanan sorunlar ve mevzuattaki belirsizlikler, anayasal çerçeveye uygunluk konusunda belirsizliklerin de

merkezinde olmuştur. Bu süreçte, mimarlık eğitimi de bu gelişmelerden ve tartışmalardan etkilenmiştir.

Özel Mimarlık Yüksek Okullarının Kurumsal Yapısı ve İşleyişi

1960'lı yıllarda Türkiye'de mimarlık bölümü barındıran özel yüksek okullar şunlardır: İzmir Buca'da Ege Mimarlık Mühendislik Okulu (1963), İstanbul'da Kadıköy Mühendislik ve Mimarlık Özel Yüksek Okulu (1964), Işık Mühendislik ve Mimarlık Özel Yüksek Okulu (1964), Gayrettepe Mühendislik ve Mimarlık Özel Yüksek Okulu (1968), Ankara'da Zafer Mühendislik ve Mimarlık Özel Yüksek Okulu (1966) ve Yükseliş Mühendislik ve Mimarlık Özel Yüksek Okulu (1967). Bu okullar ile bilgilere öncelikli olarak Cumhuriyet Senatosu'nun 1968 tarihli raporundan, tanıtım amaçlı hazırlanmış okul kitapçıklarından, dönemin gazetelerinde yayımlanmış olan ilanlar ve Mimarlar Odası'nın yayın organı niteliğini taşıyan *Mimarlık* dergisinin Özel Yüksek Okullar ile ilgili eleştiri yazılarından ulaşılmaktadır.

Cumhuriyet Senatosu'nun 1968 tarihli raporu, yalnızca bu okulların durum tespitini yapmanın yanı sıra, okulların altyapı ve fiziksel mekanları, eğitim ve öğretime olanak sağlayacak teknik yeterlikleri, konumları, akademik kadroları, akademik kadroların mezun olduğu okullar ve öğretim görevlileri ücretleri, öğretim politikaları gece-gündüz eğitim programları, öğrenci profili ve eğitimin kalitesi gibi ana başlıklar hakkında bilgi vermektedir (Cumhuriyet Senatosu, 1968).

Mimarlık eğitimi veren özel yüksek okulların eğitim binaları, konumları ve fiziksel nitelikleri bakımından çeşitlilik göstermektedir. İlk örneklerinden olan Ege Mimarlık Mühendislik Okulu, diğer özel okullardan sahip olduğu mekânsal altyapı ve olanaklar ile ayrılmaktadır. Yaklaşık 63.000 m²'lik geniş bir arsa üzerinde konumlanan okul, idare ve öğretim binalarının yanı sıra sosyal alanlara da sahiptir (Cumhuriyet Senatosu, 1968) (Ege Mimarlık ve Mühendislik Özel Yüksek Okulu, 1966-1967:4).

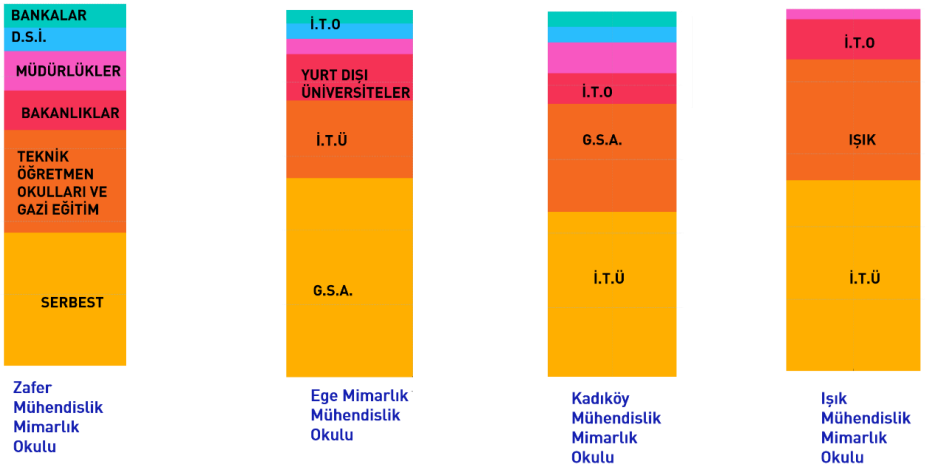
Diğer bir örnek Işık Mühendislik ve Mimarlık Özel Yüksek Okulu, 1964 yılında Beşiktaş'ta tek bir binada faaliyet göstermeye başlamıştır. Kısa sürede öğrenci sayısının artması ile okul, komşu binaları bünyesine katarak fiziksel kapasitesini bulunduğu konum etrafında ihtiyaçlar doğrultusunda genişletmiştir (Cumhuriyet Senatosu, 1968:44).

Kadıköy Mühendislik ve Mimarlık Özel Yüksek Okulu ise 1964 yılında Kadıköy Rıhtım Caddesi üzerinde bir binada eğitim öğretime başlamıştır. Dönemin gazete ilanlarında ve okulun tanıtım kitapçığında şehir içi ve merkezi konumunun vurgulandığı görülmektedir. 1968 öğretim yılından itibaren Acıbadem'de kurulmakta olan yeni bir yerleşke ve Rıhtım caddesi üzerindeki binada beraber eğitime devam etmiştir. (Cumhuriyet Senatosu, 1968:69) (Kadıköy Mühendislik ve Mimarlık Özel Yüksek Okulu 1968-1969).



Şekil 3. *Sırasıyla Ege Mimarlık Mühendislik, Kadıköy Eski ve yeni yerleşkeler, İstanbul Işık Binaları*

Cumhuriyet Senatosu raporu ve okul broşürlerinden elde edilen bilgiler, bu okulların eğitim kadrolarının hem kendi içinde hem de birbirleri ile karşılaştırıldığında önemli bir çeşitlilik görünmektedir.



Şekil 4. Okulların *Eğitim kadrolarının kökenleri (yazar tarafından hazırlanmıştır)*

Okulların eğitim kadrolarına ilişkin bilgilere; Cumhuriyet Senatosu raporu, okul tanıtım kitapçıkları dönemin gazete ilanları aracılığıyla ulaşılmıştır. Cumhuriyet Senatosu raporunda Zafer Mühendislik Mimarlık Yüksek Okulu için öğretim elemanlarının asıl görev yaptığı kurumlar belirtmişken; Ege Mimarlık Mühendislik Yüksek Okulu ve Kadıköy Mühendislik Mimarlık için eğitim kadrosunun mezun olduğu okullara yer verilmiştir (Cumhuriyet Senatosu, 1968). Bu verilerden yola çıkarak Şekil 4'teki grafikler hazırlanmıştır. Böylece kurumların aynı zaman aralığında eğitim kadrosu profillerinin karşılaştırılması amaçlanmıştır.

Zafer Mühendislik Mimarlık Yüksek Okulu'nun eğitim kadrosunun büyük çoğunluğunu serbest çalışan mimarlar oluşturmaktadır. Mimarlığın temel dersleri, teknik çizim gibi uygulamalı derslerin Ankara'da bulunan Teknik Öğretmen okulları ve Gazi Eğitim Enstitüsü'nden gelen yarı zamanlı öğretim elemanlar tarafından verilmiştir. Ayrıca, okulun kadrosunda, bakanlıklar, çeşitli müdürlükler, Devlet Su İşleri ve bankalar gibi kamu kurumlarında görev yapan mimar ve mühendisler de yer almıştır. (Cumhuriyet Senatosu, 1968:80-85).

Ege Mimarlık Mühendislik Yüksek Okulu'nun eğitim kadrosu grafik üzerinden değerlendirildiğinde, öğretim elemanlarının büyük kısmının Güzel Sanatlar Akademisi mezunu olduğu görülmüştür. Bunun yanı sıra İstanbul Teknik Üniversitesi ve İstanbul Teknik Okulu kökenli akademisyenler ile Stuttgart, Zürih, Lehigh (ABD), Hannover, Technische Hochschule gibi yurt dışı üniversite mezunu mimarlar da eğitim kadrosunda bulunmaktadır (Cumhuriyet Senatosu, 1968:22-25). Öğretim üyeleri ve asistanlar arasındaki sayısal orana bakıldığında, öğretim yardımcılarının sayıca daha fazla olduğu dikkat çekmiştir (Ege Mimarlık Mühendislik Özel Yüksek Okulu 66-67, 68-69). Bu durum özellikle stüdyo gibi birebir etkileşimin yoğun ve önemli olduğu derslerde, öğretim yardımcılarının önemli bir iş yükü olduğunu düşündürtmektedir.

Kadıköy Mühendislik ve Mimarlık Yüksek Okulu'nun eğitim kadrosu, ağırlıklı olarak İstanbul Teknik Üniversitesi mezunlarından oluşmaktadır. Bunu Güzel Sanatlar Akademisi ve İstanbul Teknik okulu kökenli öğretim elemanları izlemektedir (Kadıköy Mühendislik ve Mimarlık Özel Yüksek Okulu 1968-1969).

Işık Mühendislik ve Mimarlık Yüksek Okulu'nun akademik kadrosunun büyük bir bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesinden gelen yarı zamanlı öğretim elemanlarından oluşmuştur. Öğretim yardımcılarını doğrudan kendi mezunları ya da iç kaynakları üzerinden kadrolar oluşturulmuştur. (Milliyet Üniversite eki, 7 Eylül 1966)

Tüm bu veriler, özel mimarlık yüksek okullarında görev yapan akademik kadroların niteliksel açıdan oldukça çeşitlilik gösterdiğini belirtmektedir. Dönemin devlet üniversiteleriyle karşılaştırıldığında, bu okulların eğitim kadrolarının daha heterojen bir yapıya sahip olduğu görülmektedir Eğitim kadrolarının büyük bir bölümünü kamu kurumlarında veya serbest çalışan mimar ve mühendisler oluşturmakta; bu durum öğretim üyeliğinin birincil bir meslek değil de ek bir faaliyet olarak işlediğini düşündürtmüştür. Tanıtım kitapçıkları ve gazete ilanlarında öğretim elemanlarının mezun oldukları kurumların özellikle vurgulanması ise, bu bilgilerin bir tür prestij unsuru olarak kullanıldığını göstermektedir.

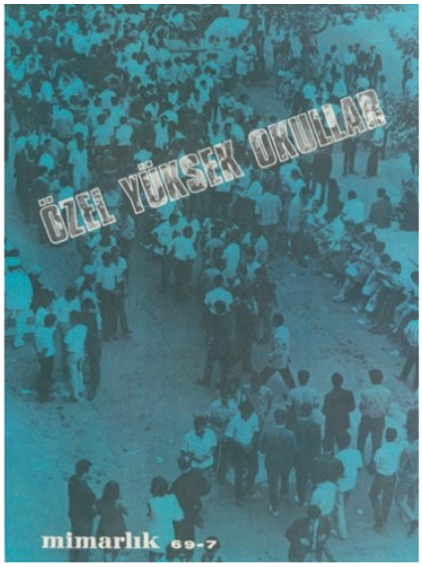
Eleştiriler ve Tartışmalar

Özel mühendislik ve mimarlık yüksek okulları, kuruluşlarından itibaren akademik çevrelerde, meslek odaları ve öğrenci birlikleri tarafından yoğun bir şekilde eleştirilmiş ve tartışmaların konusu olmuştur. Sayılarının hızla artması, bu okulların eğitim kalitesinin, fiziki altyapı ve olanaklarının, öğretim kadrosunun niteliğinin ve denetim mekanizmalarının sorgulanmasına neden olmuştur.

Özel yüksek okullar kurulduğu ilk andan itibaren Mimarlar Odası'nın gündeminde önemli bir yer tutmuştur. Oda; bildirilerle, tartışmalar ve anayasal hak arayışları ile tartışmaları hukuki zemine taşımış ve kamuoyu oluşturmuştur. Henüz 625 sayılı özel okullar kanunu yayımlanmadan önce Mimarlar Odası *"Özel Okullar Kanun Tasarısını Tadil Zorunluluğu ve Eğitim sorunu"* başlıklı bildiri yayımlamıştır. Bu bildiri, senatörlere, milletvekillerine, siyasi partilere ve üniversitelere ulaştırılmış ve Oda'nın konu hakkındaki görüşü paylaşılmıştır. Bildiri, hazırlanmakta olan Özel Öğretim Kurumları Kanun Tasarısı'nın, Anayasa'nın 12., 50. ve 120. maddelerine aykırı olduğunu belirterek yükseköğretim kurumlarının kanun kapsamı dışında tutulmasını savunmuştur (MİMARLIK, 1965:2).

Mimarlar Odası'nın konu hakkındaki müdahale ve eleştirileri sürekli sertleşmiştir. Oda'nın aldığı en radikal kararlardan biri, 1967'de XIV. Genel Kurulunda onaylanmış olan özel yüksek okul mezunlarının mimar olarak odaya kaydedilmemesi olmuştur. Bu kararla birlikte,

mezuniyetin mesleki yeterlilik anlamına gelmediği ortaya konmuştur. Ayrıca özel okullarda görev yapan Oda üyelerine yönelik yaptırımlar da getirilmiş; bu kişilerin jüri üyeliğine seçilemeyeceği, Oda temsilciliği yapamayacağı bildirilmiştir (Unaran, 1969:22).



Şekil 5. *MİMARLIK Dergisi Özel Yüksek Okullar Sayısı*

Aynı dönemde Bayındırlık Bakanlığı ve Millî Eğitim Bakanlığı, mezunların resmî kurumlarda çalışabileceğini duyurmuştur. Buna karşılık Mimarlar odası, 1967 yılında özel yüksek okulların anayasal meşruiyetine dair görüş almak üzere dönemi anayasa hukukçularına yazılı olarak başvurmuştur. Prof. Bahri Savcı, Prof. Turan Güneş, Mümtaz Soysal, Bülent Tanör'e gibi birçok hukukçu, Anayasa'nın 21. ve 120. maddeleri çerçevesinde özel yüksek okulların hukuki statüsünü yorumlamıştır. Ortak görüş, 120. maddenin üniversiter eğitimi açıkça devlete tahsis ettiği yönünde olmuştur. Örneğin Bahri Savcı, bu maddeyi yalnızca üniversiteleri değil, üniversite seviyesindeki tüm özel yükseköğretimi kapsayacak şekilde yorumlamış, üniversite adı kullanılmasa bile, üniversite seviyesinde diploma veren özel eğitim kurumlarının anayasaya aykırı olduğunu belirtmiştir. Mümtaz Soysal ise eğitimin yalnızca bilim ve sanat özgürlüğü kapsamında değil, eşitlik ilkesi, sınıfsal imtiyaz yasağı ve kalkınma görevi çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğini savunmuş ve özel yüksekokulların, yalnızca eğitim anlamında değil, toplumsal bir eşitsizlik rejimi yaratmakta olduğunu belirtmiştir (MİMARLIK, 1969, 69:29-37)

Mimarlar Odası'nın özellikle 1965–1969 yılları arasında yoğunlaşan özel yüksek okullara karşı oluşturduğu bu söylem, yalnızca hukuki zemine sıkışıp kalmamıştır. Mimarlar odası, bu kurumları Türkiye'de "kültür emperyalizminin" uzantısı olarak tanımlamış; bu okullarda ders veren üyelerine yönelik ve özel yüksek okulların mezunlarını odaya kaydetmemek gibi yaptırımlar ve hukukçuları görüşlerine başvurarak, meslek örgütü olarak yalnızca kendi iç politika ve yaptırımlarıyla değil, anayasal bir mücadele söylemiyle bu okulların meşruiyetini sorgulamış ve kamuoyuna yönelik söylemleri bu mücadeleyi kurumsal bir direnişe dönüştürmüştür (Unaran, 1969:22) (Omacan&Ural, 1971:15-18)

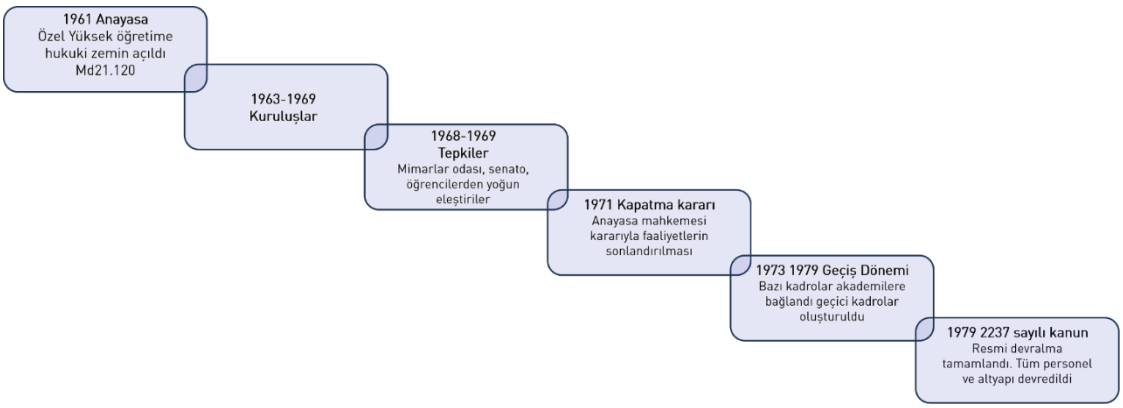
1968 tarihli Cumhuriyet Senatosu raporu, bir diğer önemli eleştiri ve bilgi kaynağıdır. Raporun denetim ve eleştirilerinin ana başlıkları ise şöyle sıralanabilir. Fiziksel koşullar ve

eğitim mekanları; okulların çoğu rapora göre uygun olmayan mekanlarda, örneğin iş hanlarında faaliyet göstermektedir. Kütüphane, laboratuvar ve atölye gibi temel eğitim mekanları mühendislik mimarlık eğitiminin gereksinimlerini karşılamak için yetersiz görülmüştür. Akademik kadrolar 625 sayılı kanunun zorunlu kıldığı biçimde kendi akademik kadrosunu yetiştiren hiçbir özel yüksek okul bulunmamakta, öğretim üyeleri çoğunlukla başka kurumlarda çalışan ve yarı zamanlı kişilerden oluşmaktadır. Sınav ve değerlendirme sistemi ise rapora göre eksiklikler taşımaktadır. Cumhuriyet Senatosu raporu, bu kurumların çoğunu eğitim kurumu olarak görmekten çok "öğrenci kayıt ve diploma dağıtımına odaklanan işletmelere dönüştüğü" ve denetimlerin yeterli bir şekilde yapılamadığı eleştirisinde bulunmuştur (Cumhuriyet Senatosu, 1968)

Özel yüksek okullara yönelik eleştirilerin bir diğer aktörü de dönemin öğrenci birlikleridir. 1965 yılında Türkiye Milli Talebe Federasyonu, tarafından hazırlanan "Özel Yüksek Okullar ve Ardındaki Oyun" başlıklı rapor, öğrenci tepkilerinin belgelerinden biridir. Bildiri, eğitimin yalnızca bir meslek edinme süreci değil, aynı zamanda eşitlik ve hak temelli bir kamu hizmeti olması gerektiğini savunmuştur. Ayrıca raporda, özel okulların eğitim ve piyasa arasındaki sınırları ortadan kaldırdığı, bilimsel eğitim değil çıraklık verildiği, piyasaya yönelik olduğu belirtilmiştir (Türkiye Milli Talebe Federasyonu. Tüm bu eleştiriler özel yüksek okulların anayasal meşrutiyet, mesleki yeterlilik ve toplumsal eşitlik bakımından kapsamlı bir krizin içinde olduğunu göstermektedir.

Kapatılma ve Dönüşüm Süreci

1968-1969 yılları arasında yoğun eleştirilerin odağında olan özel yüksek okullarının, 12 Ocak 1971 tarihinde Anayasa mahkemesinin kararıyla faaliyetlerine son verilmiştir (Anayasa Mahkemesi, 1971) Kararda, bu okulların kamu tüzel kişiliği taşımadığı ve özerklik ilkesini ihlal ettiği gerekçesiyle kapandığı belirtilmiştir. Aynı kararla, 625 sayılı Özel Okullar kanunun özel yüksek okullarla ilgili maddeleri de iptal edilmiştir.



Şekil 6. *Özel Mühendislik Mimarlık Yüksekokullarının 1961-1979 Arası Dönüşüm Süreci (yazar tarafından hazırlanmıştır)*

Bu gelişme sonrasında, Temmuz 1971'de Millet Meclisinde kabul edilen kanun tasarısı ile özel yüksek okulların devletleştirilmesi süreci başlatılmıştır. Özel okulların yerini alacak resmi yüksek okulların kurulması planlanmıştır. Tasarıya göre;

İstanbul Işık, İstanbul Galatasaray Mühendislik, İstanbul Cağaloğlu Mühendislik Mimarlık Yüksek okulları İstanbul Devlet Mühendislik Mimarlık Akademisine, İstanbul Kadıköy Mühendislik ve Mimarlık, İstanbul Vatan Mühendislik ve Mimarlık, İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek özel okulları İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisine, Ankara Zafer ve Yükseliş Mühendislik Mimarlık Özel yüksek okulları ise Ankara İktisadi ve Ticari Bilimler Akademisine, İzmir Ege Mimarlık ve Mühendislik özel yüksek okulu ise Ege Üniversitesine devredilmesi tasarlanmıştır (Cumhuriyet Senatosu, 1971).

1979 tarihli 2237 sayılı kanun ile bu okulların devredildikleri devlet üniversiteleri yeniden düzenlenmiştir; Kadıköy Mühendislik Mimarlık İstanbul Devlet Mühendislik Mimarlık Akademisine, Ankara Zafer ve Yükseliş Mühendislik Mimarlık yüksek okulları ise Ankara Devlet Mühendislik Mimarlık Akademisine bağlanmıştır.

Bu süreçte, öğrencilerin eğitim haklarının korunması ve öğretim üyelerinin devlet okullarında görevlendirilmesi de sağlanmıştır. Bu kararı takip eden 1973-1979 dönemi bir geçiş dönemi olmuş, özel yüksek okulların taşınır ve taşınmaz malları ise devlete devredilmiştir. Özel yüksek okullar aktarıldıkları devlet mühendislik mimarlık akademileri altında eğitim ve öğretime devam etmiştir. 1979'da ise resmi devir tamamlanmış tüm personel ve altyapı devredilmiştir.

SONUÇ

Devlet üniversitelerinin sayıca yetersiz kaldığı 1960'lı yıllarda, özel girişimlerin öncülüğünde kurulan bu yüksek okullar, bir yandan artan yükseköğretim talebine yeni bir tür cevap olmuş, diğer yandan da kurumsal yapıları, fiziksel mekân olanakları ve akademik kadrolarıyla neredeyse bir on yıl boyunca eleştirilerin odağında yer almıştır.

Mimarlık eğitimi bağlamında değerlendirildiğinde, bu okullar öncelikle niceliksel bir artış sağlamıştır; aynı zamanda alternatif pedagojik yaklaşımların, mevcuttaki devlet mimarlık okullarından farklı müfredatların denendiği ve mimarlık eğitimi alanında yeni eğitim aktörlerinin devreye girdiği bir geçiş alanı olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda açıkça görülmektedir ki; özel mimarlık yüksekokulları, 1960'lar Türkiye'sinde yükseköğretime erişim soruna yanıt olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkmış olan eleştiri ve tartışmalar da göstermektedir ki, bu okullar aslında kurumsallaşma çabası ile ticarileşme arasında sıkışmış yapılar oluşturmuşlardır. Bu okullar hem kurumsal hem toplumsal düzeyde meşruiyet krizi yaşamış ve 1960'ların sonunda mevcut durumda sürdürülemez hale gelmiştir.

1971-1979 yılları arası özel yüksek okullar için bir geçiş dönemi olmuştur. Bu okulların büyük çoğunluğu, öğrenci ve akademik kadroları ile, devlet mühendislik mimarlık akademilerine aktarılmıştır. Akademiler de günümüz yaygın mimarlık eğitiminin temellerini oluşturmuş, mimarlık eğitimi bildiğimiz ekoller dışında çeşitlenmiş ve İstanbul dışına taşmıştır.

Okul yapıları, çoğu zaman devlet üniversitelerine devredilmiştir; Ege Mimarlık Mühendislik Yüksek Okulu yerleşkesi çok uzun süre Ege Üniversitesi Mimarlık fakültesi olarak, Kadıköy Mühendislik Mimarlık yüksek okulunun Acıbadem yerleşkesi ise halen Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar fakültesi olarak kullanılmaktadır. Böylece bu okul yapıları mimarlık eğitiminin ve kentsel belleğin bir parçası olarak faaliyetlerine devam etmiştir.

Sonuç olarak, özel mimarlık yüksek okulları, 1960'lar Türkiye'sinin yükseköğrenim sisteminde geçici ama belirleyici bir rol oynamıştır. Özel yüksek okullar ve faaliyette oldukları bu dönem, mimarlık eğitiminin geçirdiği dönüşüm ve kırılmaları anlamak açısından da bir eşik görevi görmektedir.

KAYNAKÇA

Ege Özel Mimarlık ve Mühendislik Yüksek Okulu. [1966–1967 Ders Yılı]. *Tanıtım kitapçığı.* İzmir: Ticaret Matbaacılık T.A.Ş. (Basım tarihi belirtilmemiş.)

İstanbul Kadıköy Mühendislik ve Mimarlık Özel Yüksek Okulu. [1966–1967 Ders Yılı]. *Tanıtım kitapçığı*. Hüsnütabiat Matbaası. (1966)

İstanbul Kadıköy Mühendislik ve Mimarlık Özel Yüksek Okulu. [1968-1969 Ders Yılı]. *Tanıtım kitapçığı.* [Yayınevi yok]

Milliyet. (1966, Eylül 7). Üniversite Eki [Işık Mühendislik ve Mimarlık Özel Yüksek Okulu Gazete ilanı].

Mimarlık Dergisi. (1969). Özel okullar konusunda Mimarlar Odası görüşü. *Mimarlık,* 7(69), 24.

Omacan, E., & Ural, S. (1971). "Özel yüksek okullar" sorunu nasıl ortaya çıktı, nasıl gelişti? *Mimarlık*, 8(94), 15–18.

Tekeli, İ. (1983). 1950 sonrasında yükseköğretimde gelişmeler ya da sürekli bunalım. İçinde. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 3, ss. 670–672). İstanbul: İletişim Yayınları.

Türkiye Büyük Millet Meclisi [TBMM], (1964, Temmuz 9). Tutanak Dergisi, 1. Dönem, Cilt 32, Birleşim 123.

Türkiye Cumhuriyeti Anayasası. (1961). Resmî Gazete, 20 Temmuz 1961, Sayı 10859.

Türkiye Cumhuriyeti Cumhuriyet Senatosu. (1968). *Türkiye'de faaliyet gösteren özel yüksek okullar hakkında rapor*. Ankara: Türkiye Büyük Millet Meclisi Yayınları.

Türkiye Cumhuriyeti. (1965, Haziran 8). 625 sayılı Özel Öğretim Kurumları Kanunu. Resmî Gazete, Sayı 12026, www.resmigazete.gov.tr/arsiv/12026.pdf

Türkiye Millî Talebe Federasyonu. (t.y.). Özel yüksek okullar ve ardındaki oyun. İstanbul: Tipo Neşriyat ve Basımevi.

Unaran, E. (1968). Özel yüksek okullar ve Mimarlar Odası'nın tutumu. *Mimarlık*, 1 (51), 13–14.

Yaşar, B., & Şahin, S. (2005). Türkiye'de özel yükseköğretim. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 0(9), 137–147.

Babaeski Kent Formunun Tarihsel Süreci ve Morfolojik İncelemesi

Burçin İrem Demirkol*, Doç Dr.Arif Mısırlı[2*]

[1] *Trakya Üniversitesi, 0009-0005-8303-5560*

[2] *Trakya Üniversitesi, 0000-0003-2183-0532*

**burciniremdemirkol@gmail.com,*

***arifmisirli@trakya.edu.tr*

GİRİŞ

Babaeski, Trakya Bölgesi'nde konumlanmış, tarih boyunca doğu ile batı arasında önemli bir geçiş güzergâhı üzerinde yer almış bir yerleşimdir. Jeopolitik konumu itibarıyla bölge, yüzyıllar boyunca askeri, ticari ve kültürel etkileşimlere sahne olmuş, bu bağlamda birçok farklı medeniyetin izlerini taşıyan bir kentsel dokuya ev sahipliği yapmıştır. Antik Roma Dönemi'nde Via Militaris güzergâhı üzerinde bulunan Babaeski, Osmanlı Dönemi'nde ise İstanbul'dan Edirne'ye, oradan Belgrad'a ve Avrupa'nın iç bölgelerine uzanan Orta Kol adlı askeri yolun üzerinde yer almıştır. Bu konum, kentin hem stratejik hem de kentsel gelişimi açısından belirleyici olmuş; fiziksel çevresi, mimari üretimi ve kent dokusu tarihsel süreç içinde bu etkileşimler doğrultusunda şekillenmiştir.

Bu çalışma, mimarlık tarihi disiplini çerçevesinde, Babaeski kentinin morfolojik evrimini tarihsel bağlamda ele almayı amaçlamaktadır. Kent morfolojisi, Moudon'un (1997, s. 7) ifade ettiği üzere, "kentsel formun onu meydana getiren unsurların zaman içerisinde uğradıkları tarihsel dönüşüm ve değişimin ortaya konulması" yoluyla anlaşılabilir. Bu yaklaşımdan hareketle araştırmada, Babaeski'nin kentsel formunu oluşturan ana arterler ve kamusal yapılar gibi temel unsurların tarihsel gelişimi detaylı bir biçimde analiz edilmiştir. Özellikle kent merkezindeki anıtsal yapılar arasındaki ilişki, mekânsal süreklilik ve dönüşüm bağlamında değerlendirilerek, Babaeski'nin mimari kimliği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Literatürde Babaeski, daha çok Cedid (Semiz) Ali Paşa Camii gibi bireysel anıtsal yapılar üzerinden ele alınmaktadır. Bu odaklanma, kentin tarihsel sürecini anlamaya yönelik bütüncül bir mimarlık tarihi perspektifinin eksik kalmasına neden olmaktadır. Oysa mimari çevre, yalnızca tekil yapılarla değil, bu yapıların konumlandığı kentsel bağlam, etkileşimde bulunduğu çevresel yerleşim dokusu ile birlikte anlam kazanmaktadır. Bu doğrultuda, çalışma yalnızca belirli bir yapıyı incelemekle kalmayıp, Babaeski'nin tarihsel süreçte geçirdiği morfolojik ve mimari dönüşümleri birlikte ele alarak, mimarlık tarihi yazımına mikro ölçekte bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Araştırma, Antik Roma Dönemi, Doğu Roma (Bizans) Dönemi, Osmanlı Dönemi ve Cumhuriyet Dönemi'ne ait kentleşme politikalarının Babaeski üzerindeki etkilerini de göz önünde bulundurarak, mimari üretimin nasıl bir dönüşüm geçirdiğini sorgulamaktadır. Bu bağlamda hem dini hem de kamusal mimarlık örneklerinin analiz edilmesi ve dönemsel bağlamlarıyla birlikte değerlendirilmesi, kentin tarihsel sürekliliğini anlamada önemli bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu çalışma, Babaeski'nin mimari ve kentsel gelişim sürecini tarihsel bir perspektifle inceleyerek, hem mimarlık tarihi literatüründe mevcut olan boşlukları doldurmayı hem de yerel tarih çalışmalarına yeni bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Aynı zamanda, kentin fiziksel dokusunun belgelenmesi ve anlaşılması, koruma, planlama ve gelecek projeksiyonları açısından da değerli bir referans oluşturacaktır.

Tarihsel Bağlamda Babaeski

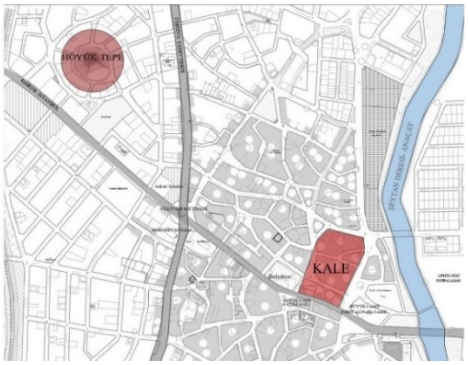
Babaeski'nin kentleşme tarihi; ilk yerleşim yeri, Antik Roma Dönemi, Doğu Roma (Bizans) Dönemi, Osmanlı Dönemi ve Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze olmak üzere beş başlıkta incelenmiştir. Bu incelemede özellikle ana arter olan İstanbul-Edirne aksı (Fatih Caddesi) üzerinde durulmuş; bunun yanı sıra günümüze ulaşmış ve yok olmuş dini ve kamusal mimarlık yapıları ele alınmıştır. Cumhuriyet Dönemi incelemesi ise özellikle imar planları üzerinden yürütülmüştür.

İlk Yerleşim Yeri

Kentin kuruluşunun ve tarihsel süreçteki gelişiminin Trak tarihi ile paralellik gösterdiği bilinse de ilk yerleşimin kimler tarafından ve ne zaman kurulduğu hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır (Öztabak, 2015, s. 17). Ancak Arif Müfid Mansel tarafından 1936 yılında Trakya Bölgesi'nde yapılan arkeolojik kazılarda elde edilen bulgular Tunç Çağı'na işaret etmektedir (Mansel, 1937, s. 36-46; Mansel, 1938, s. 22-23; Mansel, 1940, s. 90; Özdoğan, 2011, s. 27). İlk yerleşim yerinin, Ergene Nehri'nin ana kollarından birinin geçtiği Şeytan Deresi (Büyükdere, Anaçay) yanında; su taşmalarından etkilenmeyecek konumda bulunan Höyük Tepe olduğu düşünülmektedir (Eyice, 1989, s. 428; Özdoğan, 2011, s. 8). Höyük Tepe kent merkezinden 0,7 km kuzeybatıda, Şeytan Deresi'nin sol kıyısı yakınında yer alır (Şekil 1). 1947, 1968, 1984 imar planları ve 1937 hali hazır haritasına göre, Höyük Tepe Sokağı ile Eski Cumhuriyet Meydan Sokağı kavşağında yer almaktadır. 2024 yılında düzenlenen imar planında Eski Cumhuriyet Meydan Sokağı, 590. Sokak olarak düzenlenmiş olup Höyük Tepe; Höyük Tepe Sokağı ile 590. Sokak kavşağında konumlanmaktadır (Öztabak, 2015, s. 186). Edirne Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 10.07.1991 tarihli 942 sayılı kararı ile tescil edilmiş olan Höyük Tepe; 11.09.1991 tarih ve 949 sayılı karar ve 39-02-717 envanter numarası ile koruma alanı olarak belirlenmiştir.

Antik Roma Dönemi

Kent, Antik Çağ'da İskitler, Persler, Trak kabilelerinin kurduğu Odris Devleti, Makedonya Kralı Filip ve Galatlar'ın hâkimiyetinden sonra Roma İmparatorluğu topraklarına katılmış ve Trakya Eyaleti'nin bir parçası olmuştur (Mansel, 1938, s. 26, 30, 31; Dursunkaya, 1948, s. 15). Kent, Roma Dönemi'nin tarihi stratejik askeri yolu Via Militaris üzerinde konumlanmasıyla birlikte önemli bir merkez haline gelmiştir (Tanay, 1962-1963, s. 13). Via Militaris askeri yolu üzerinde bulunan şehirlerde gerekli askeri kuvveti barındırmak; savunma ve güvenliği sağlamak için yapılan, bazı bölgelerde günümüze kadar kalıntıları ulaşan kale yapılarının varlığı bilinmektedir (Tarhan, 1968, s. 198; Eyice, 2001, s. 234-242). Babaeski Kalesi'nin ise var olduğuna dair günümüze somut bir bulgu ulaşamamış ve zaman içerisinde tüm izleri silinmiştir. Aynı askeri yol üzerinde varlığı günümüze ulaşan Tekirdağ (Karakaya Kalesi), Lüleburgaz, Edirne kalelerinin konumlarından dolayı Babaeski Kalesi'nin de bölgenin su ögesinin yanına konumlandığı (Şekil 1) düşünülmektedir (Göker, 2022, s. 344). Askeri amaçla inşa edildiği belirtilebilen Babaeski Kalesi'nin bulunduğu bölgenin konumu; askeri işlevli kalelerin stratejik konumu, kalenin su kaynağına yakınlığı, düz tarım arazilerine sahip olması, geniş ovaları gözlemleyebilecek bir topografyaya sahip olması (Yıldırım, 2015, s. 181-189) gibi özelliklerinden dolayı tahmin edilebilmektedir.



Şekil 1. *Höyük Tepe ve Roma Dönemi kalesinin konumu*

Doğu Roma (Bizans) Dönemi

Antik Roma İmparatorluğu'nun MS 395 tarihinde ikiye ayrılmasından sonra bölge Bizans hakimiyetinde kalmıştır. Bizans Dönemi'nde kent Bulgarophygon adıyla anılmıştır. Bizans İmparatoru I. Justinianus Dönemi'nde (MS 527-565) Haimimontos Eyaleti'nde (Kuzeydoğu Trakya) inşa edilen kalelere ait belgelerde 'Bulgarophygon' ismi geçmektedir (Kazhdan, 1991, s. 317). İreçek'e göre ise kent, 896 yılında Birinci Bulgaristan İmparatorluğu Çarı Symeon'un Bizans ordusunu yenilgiye uğrattığı savaş bölgesi olduğundan dolayı Bulgar bozgunu anlamına gelen 'Bulgarophyon' adını almıştır (İreçek, 1990, s. 94). Bu dönemde de kentin önemi devam etmiş; kent, 9. ve 12. yüzyıllarda Bizans İmparatorluğu'nun Trakya Bölgesi'nde önemli bir istihkam ve piskoposluk merkezi olarak hizmet vermiştir (Soustal, 1991, s. 223).

Babaeski'de seyyahlar tarafından yazılan metinlerde Aziz Nikolas Kilisesi adı altına bir kiliseden bahsedilmektedir. Bu kilise, 1578 yılında Stephan Gerlach ve 1675 yılında Jhon Covel tarafından betimlenmiştir (Gerlach, 1674, s. 513; Hasluck, 2013, s. 65). Saltıknâme'ye göre de, Sarı Saltık, burada bir kiliseyi zaviye haline getirmiş ve sık sık buraya gelip konaklamıştır (Öztabak, 2015, s. 24; Doğan & Erdin, 2020, s. 80). Bu dönemde de yakın coğrafyadaki kentlerle karşılaştırıldığında Babaeski'nin kale dışına taşmadığı söylenebilir.

Osmanlı Dönemi

Bizans İmparatorluğu'ndan sonra kent, Sultan I. Murat tarafından H. 763 (1361/1362) tarihinde Osmanlı sınırlarına katılmış ve "Eski Baba" anlamına gelen "Babay-ı Atik" adını almıştır (Kazancıgil, Gökçe, & Öncel, 2014, s. 302). Osmanlı Dönemi'nde Babaeski Ahi merkezi (meslek örgütü ve ahlaki yaşam düzeni) ve de Sarı Saltık Tekkesi sayesinde önemli bir dini ve kültürel merkez haline gelmiştir. Cumhuriyet Dönemi'ne kadar tekkeler, bölgede pratik bilgiyi ve toplumsal birliği sağlayan yapılar olarak işlev görmüştür. 1480 yılında yazılan Saltıkname'den itibaren Babaeski'deki tekkeye dair bilgiler yer alırken, 16. yüzyılda Batılı seyyahların burayı ziyaret ettikleri kaydedilmiştir (Zarcone, 2020, s. 278) ancak Sarı Saltık Tekkesi günümüzde mevcut değildir. 17. yüzyılda Evliya Çelebi, tekkenin, Cedid Ali Paşa Camii yanında, nehir kenarında bağ ve gülistanlarla çevrili bir alanda bulunduğunu aktarmaktadır (Evliya Çelebi, 2012, s. 627). Erken Osmanlı Dönemi'nden günümüze ulaşmış olan H. 871 (M. 1467) tarihli Fatih Camii (Ayverdi, 1973, s. 55, 56) ise İstanbul-Edirne aksı üzerinde yer almakta olup (Şekil 2, 3) Fatih Camii'nin yapılması ile kentin Osmanlı Dönemi'ndeki ilk gelişimi başlamamıştır (Tuncel, 1974, s. 11).



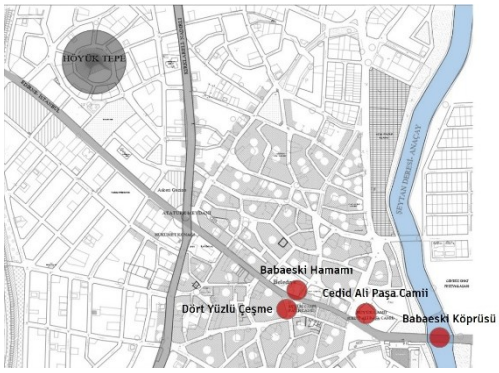
Şekil 2. *Erken Osmanlı Dönemi yapılarından Sarı Saltık Tekkesi ve Fatih Camii'nin konumu*

Şekil 3. *Fatih Camii*

Osmanlı Klasik Dönemi'ne gelindiğinde ise İstanbul'dan Edirne'ye, oradan da Rumeli içlerine uzanan büyük kervan ve sefer yolu dikkat çeker. Günümüze ulaşan tüm Klasik Osmanlı Dönemi yapıları Erken Osmanlı Dönemi yapıları çevresinde İstanbul-Edirne aksı üzerinde konumlanmaktadır (Şekil 4). Bu sefer yolu üzerinde menzil külliyelerinden biri olan Cedid Ali Paşa Külliyesi yer almaktadır. Fatih Camii ile Osmanlı kentleşme süreci başlasa da Babaeski'nin Osmanlı şehir özelliğini kazanması olasılıkla 16. yüzyılda olmuş; Cedid Ali Paşa tarafından cami, medrese, kervansaray, hamam ve dükkanlardan oluşan bir külliye inşa ettirilerek Osmanlı Dönemi'nde menzil olarak seçilen bu yerin geliştirilmesi amaçlanmıştır (Şekil 5). Cami, Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nin Vezir-i Azamlarından Cedid Ali Paşa tarafından Mimar Sinan'a inşa ettirilmiştir. Caminin inşa tarihi kesin olarak bilinmemektedir ancak Cedid Ali Paşa'nın 1561-1565 yıllarında veziriazamlık yapması üzerine caminin de bu yıllarda yapıldığı tahmin edilmektedir (Müderrisoğlu, 1993, s. 635).

Trakya'nın yaşadığı savaşlar ve tahribatlar sonucunda külliyenin, medrese, kervansaray ve dükkânlar gibi ek yapıları zaman içinde yıkılmıştır. Babaeski Hamamı'nın ise külliyeye ait olabileceği hakkında ipuçları bulunmaktadır. 17. yüzyılda Evliya Çelebi Seyahatname'sinde külliyeye ait bir hamamdan bahsetmektedir (Evliya Çelebi, 2012, s. 626). Ayrıca H. 1126 (M.

1714-1715) tarihli evrak, Cedid Ali Paşa Camii ve hamamın kapsamlı bir onarımdan geçtiğini göstermektedir. Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'ndeki belge (BOA. H-29-07-1210; Dosya No: 139, Gömlek No: 6911) 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında cami ile hamam ve çeşmenin tamirinden bahsetmektedir. Tüm bu verilere dayanarak günümüzdeki Babaeski Hamamı'nın Cedid Ali Paşa Külliyesi'ne ait olduğu söylenebilmektedir (Şekil 6). Bu yapılara ek olarak Evliya Çelebi, Seyahatname'sinde çarşı içinde bulunan bir çeşmeden bahsetmiş ve 1524 tarihi yazan kitabesini aktarmıştır (Evliya Çelebi, 2012, s. 626). Hafız Hüseyin Ayvansarayi'nin Vefeyat-ı Selatin'inde ise, Semiz Ali Paşa'nın hayratı için cami ve hamam ile çarşıda tatlı su akan bir çeşmeden bahsetmesi bu çeşmenin de külliyeye ait olduğunu düşündürtmektedir (Ayvansarayi, 1978, s. 24; Eyice, 1989, s. 427). Bu nedenle Dört Yüzlü Çeşme'nin külliyenin inşa tarihinden önce yapılsa da külliyenin bir parçası gibi ele alınabileceği ifade edilebilir (Şekil 7).





Şekil 4. *Klasik Osmanlı Dönemi'nde inşa edilen yapıların konumları*

Şekil 5. *Cedid Ali Paşa Camii*

Babaeski Köprüsü ise Ergene ırmağının kollarından biri üzerinde yer alan ve gelişen kente ulaşım için Geç Klasik Dönem'de, 1633- 1634 yıllarında Sultan IV. Murad döneminde inşa edilmiştir. Köprü, Rumeli sefer yolları üzerindeki konumuyla hem askeri hem de ticarî açıdan önemli bir işleve sahiptir. Kent genişlemeden önce şehrin giriş kapısı görevini gören Babaeski Köprüsü (Şekil 8); günümüzde de şehrin merkezine girişi oluşturmaktadır (Eyice, 1991, s. 372).







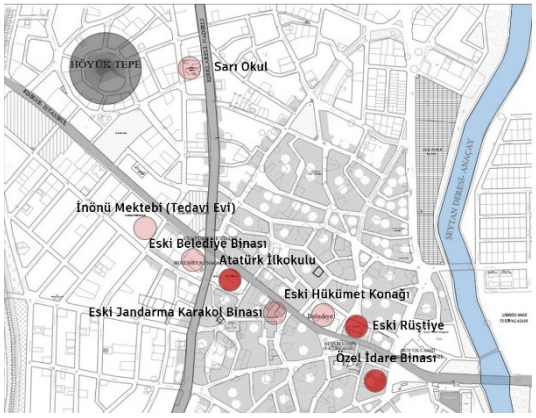
Şekil 6. *Babaeski Hamamı* ***Şekil 7.*** *Dört Yüzlü Çeşme* ***Şekil 8.*** *Babaeski Köprüsü*

Geç Osmanlı Dönemi Babaeski kentsel gelişiminin en önemli girdisi ise tren yolunun inşasıdır. 19. yüzyıl sonlarında yapılması planlanan hat 1910-1912 yıllarında Balkan

Harbi'nden hemen önce ekonomik ve askeri öneminden dolayı Rumeli Demiryolu Hattı'nın Büyükmandıra durağından Kırklareli'ne planlanmış ve Babaeski tren garı inşa edilmiştir (Engin, 2008, s. 237). Tren istasyonları ilk yapıldıkları zamna kentin dışına doğru inşa edilmiş olmalarına rağmen, zamanla birer odak noktası olmuş, kentlerin gelişimlerini etkileyen ve aynı zamanda bu gelişimin yönünü de belirleyen önemli birer yapı olmuşlardır (Başar & Erdoğan, 2009, s. 30). Babaeski Tren Garı da kentin kuzeybatısına inşa edilmiş; bu süreçte tren yolu ise kentin batı sınırını oluşturmuştur. Babaeski Tren Garı'nın inşası, şehrin mahalle yapısının ve yerleşiminin genişlemesine ve şehir ile entegrasyonunun artmasına zemin hazırlamıştır. Önceleri yalnızca bir sokak boyunca yerleşim bulunan ve 1950 yılına kadar Hamidiye Mahallesi olarak adlandırılan bu bölge, demiryolu istasyonunun kurulmasıyla stratejik bir önem kazanmış ve nüfus yoğunluğunda artış yaşamıştır. 1950 yılında bu mahalleden ayrılarak Gaziosmapaşa Mahallesi olarak adlandırılan bu bölgenin demiryolu etkisiyle oluşan genişleme ve bölünmenin göstergesi olduğu söylenebilmektedir (Öztabak, 2014, s. 16, 19). Tren garının yanı sıra günümüze ulaşmayan Eski Belediye Binası, Eski Hükümet Konağı, İnönü Mektebi, Sarı Okul, Eski Jandarma Karakol Binası ile; günümüze ulaşan Eski Rüştiye, Özel İdare Binası ve Atatürk İlkokulu Geç Osmanlı Dönemi yapılarındadır (Tablo 1). Yapıların tarihlerinden de anlaşılacağı üzere 19. yüzyıl sonu-20. yüzyılın başlarında Babaeski'de kamusal yapı faaliyetlerinin yoğunluğu dikkat çeker. Konumları incelendiğinde kentin İstanbul-Edirne aksında (Fatih Caddesi) kamusal yapılarının kurgulandığı ve bu aksın tarih boyunca önemini koruduğu gözlemlenmektedir (Şekil 9).

Günümüze Ulaşan Yapılar			
	Eski Rüştiye Binası 19. yüzyılın sonları	Özel İdare Binası 19. yüzyılın ikinci yarısı	Atatürk İlkokulu 1914
Günümüze Ulaşmayan Yapılar			
	Eski Hükümet Konağı 1894	Eski Belediye Binası 1914	İnönü Mektebi 1915

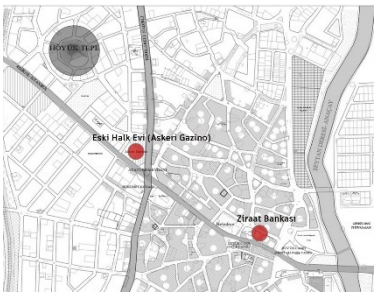
Tablo 1. *19. yüzyıl sonu 20. yüzyılın başlarında Babaeski'deki kamusal yapılar*



Şekil 9. *19. yüzyıl sonu 20. yüzyılın başlarında Babaeski'deki kamusal yapıların konumları*

Cumhuriyet Dönemi

Cumhuriyet'in ilanından sonra Babaeski, 1924 yılında Kırklareli'ne bağlı ilçe olmuştur (Karaçam, 1970, s. 667, 668). 1935-1938 yılları arasında Bulgaristan ve Romanya'dan gelen göçler sonucunda geniş çaplı imar projeleri gerçekleştirilmiş, bu kapsamda, okullar, kamu yapıları (halk evleri) ve köy konakları inşa edilerek yeni yerleşim birimleri oluşturulmuştur (Karaçam, 1995, s. 648, 649). Erken Cumhuriyet Dönemi örneği Eski Halk Evi binası ile 1950'li yıllarda tip proje olarak inşa edilen Ziraat Bankası şubesi yine Fatih Caddesi üzerinde yer almakta olup Geç Osmanlı Dönemi kamusal yapıları aksına eklenmiştir (Şekil 10, 11, 12).







Şekil 10. *Cumhuriyet Dönemi yapılarının Konumu*

Şekil 11. *Eski Halk Evi* ***Şekil 12.*** *Ziraat Bankası*

Babaeski'de 1945 öncesinde mahalle yapısı ve kent dokusu, tarihi yerleşim alanları ve doğal sınırlarla şekillenmiştir. Ergene Nehri'nin bir koluna konumlanmış yerleşim birimleri, kentin çekirdeğini oluşturmuş ve ticaret alanları ve kamu binaları belirli akslar doğrultusunda konumlanmıştır. 1945 öncesinde kent, büyük ölçüde geleneksel Osmanlı şehircilik anlayışına uygun olarak şekillenmiştir (Öztabak, 2014, s. 5, 6).

Babaeski'nin ilk imar planı 1945 yılında düzenlenmiş olup 1947 yılında onaylanmıştır. 1947 imar planı tarihi kent merkezindeki sokak akslarının devamı ile yeni sokaklar oluşturarak kentin yapısını bozmadan genişlemesini sağlamıştır. Bu plan, dönemin şehircilik anlayışı çerçevesinde kent merkezinin düzenlenmesini hedeflemiş, yol genişletmeleri ve yeni yapılaşma alanlarının belirlenmesi gibi konulara odaklanmıştır. Özellikle Hamidiye Mahallesi ve

çevresinde yeni düzenlemeler yapılmış, Gaziosman Paşa Mahallesi'nin bu dönemde şekillenmeye başladığı görülmüştür. Ancak 1947 planı, kentin sanayileşme ve nüfus artışı gibi dinamiklerine tam anlamıyla yanıt verememiş, dolayısıyla ilerleyen yıllarda revizyon ihtiyacı doğmuştur (Öztabak, 2014, s. 7, 8).

1950'li yıllarda yaşanan yeni göçler ile kent genişlemeye devam etmiş ve yeni konutların inşası ve bazı geleneksel yapıların yıkılmasıyla kentsel dokuda önemli bir değişim ve bozulma süreci başlamıştır (Öztabak, 2015, s. 10). 1968 yılında yapılan revizyon imar planı ile Babaeski'de kentleşme sürecinde önemli değişimler yaşanmıştır. Bu dönemde, sanayi alanlarının oluşturulması, Küçük Sanayi Sitesi'nin planlanması ve konut alanlarının genişletilmesi ön plana çıkmıştır. Aynı zamanda Fevzi Çakmak Mahallesi gibi yeni mahalleler ortaya çıkmış, mevcut mahallelerin sınırları genişletilerek kent dokusu daha planlı bir hale getirilmiştir. 1968 imar planı, 1947 imar planına kıyasla daha kapsamlı olup, altyapı düzenlemeleri ve sosyal donatı alanlarına da yer vermiştir. 1968 yılındaki imar planı ile kent Kırklareli-Nadırlı Köyü yönlerine lineer olarak genişlemiştir (Öztabak, 2014, s. 9,10).

1986 yılında yürürlüğe giren imar planı ile Babaeski'deki kentsel büyüme süreci hızlanmıştır. Bu plan kapsamında, kamu binalarının inşası, lojman alanlarının artırılması ve festival alanı gibi sosyal yaşam merkezlerinin düzenlenmesi hedeflenmiştir. 1985 İmar Kanunu ile, imar planlarının belediye meclisleri tarafından onaylanması süreci başlamış ve Babaeski'de yeni bir yapılanma dönemi başlamıştır. Günümüzde kullanılan imar planı, 1986 yılında yapılan düzenlemeler doğrultusunda şekillenmiş olup, ilerleyen yıllarda çeşitli revizyonlarla güncellenmiştir. Mahallelerin genişleme süreci devam etmiş ve özellikle Cumhuriyet, Atatürk ve Kurtuluş mahalleleri 1997 yılında yapılan düzenlemeyle kent dokusuna eklenmiştir. 1986 yılında düzenlenen ve günümüzde de kullanılan imar planı kentin, tarihi yol aksı boyunca İstanbul ve Edirne yönüne doğru gelişmesini sağlarken aynı zamanda Kırklareli-Nadırlı Köyü yönlerinde de genişlemesine olanak tanımıştır. Bugün Babaeski, tarihsel süreç içerisinde şekillenen imar planlarının yönlendirdiği bir kentleşme yapısına sahip olup, mevcut plan doğrultusunda gelişimini sürdürmektedir (Öztabak, 2014, s. 11, 12, 13, 21).

DEĞERLENDİRME

Babaeski'nin kentsel gelişim dönemlerini altı başlıkta ele almak mümkündür (Tablo 2).

1. Evre Roma/Doğu Roma Evresidir. Babaeski'de mahalle yapısı ve kent dokusu, tarihi yerleşim alanları ve doğal sınırlarla şekillenmiştir. İlk evre Şeytan Deresi'nin yakınında olduğu düşünülen kale yerleşimidir.

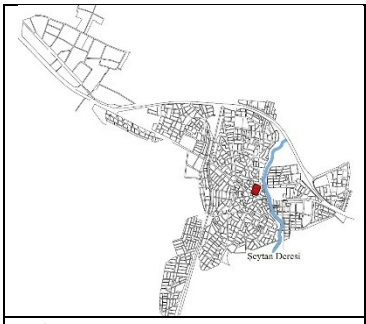
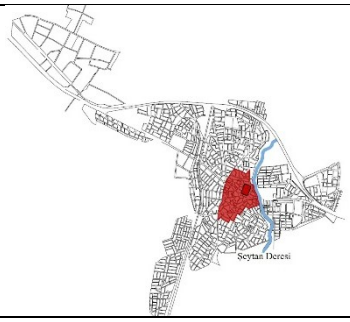
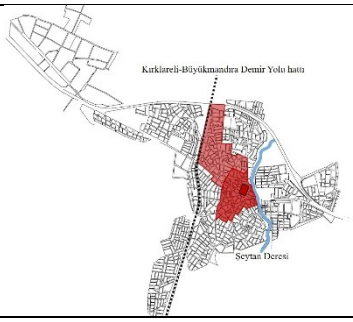
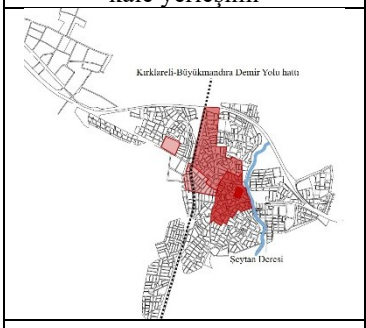
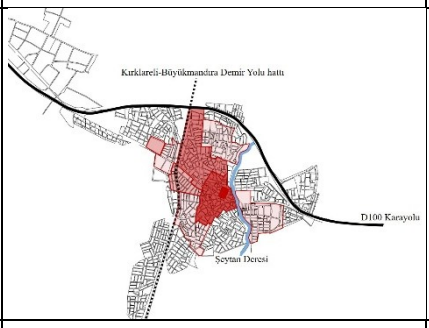
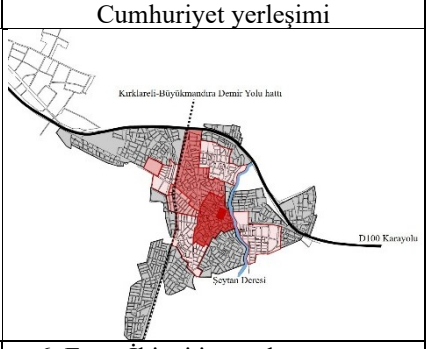
2. Evre Osmanlı Dönemi'dir. Şeytan Deresi'nin kenarındaki yerleşim birimleri, kentin çekirdeğini oluşturmuş ve özellikle Osmanlı Dönemi'nde gelişimini sürdürmüştür. Demiryolunun inşasına kadar Semiz Ali Paşa Külliyesi çevresinde bir yerleşim mevcuttur.

3. Evre Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi'dir. Geç Osmanlı Dönemi'nde demir yolu hattının Babaeski'den geçmesi kentin kuzeybatıya doğru gelişmesini sağlamıştır. Ayrıca bu dönemde inşa edilen kamusal yapılar İstanbul-Edirne aksının vurgusunu arttırmıştır.

4. Evre: İlk imar planının yapıldığı dönemdir. 1947 imar planı tarihi kent merkezindeki sokak akslarının devamı ile yeni sokaklar oluşturarak kentin yapısını bozmadan genişlemesini sağlamıştır. Bu plan, dönemin şehircilik anlayışı çerçevesinde kent merkezinin düzenlenmesini hedeflemiş, yol genişletmeleri ve yeni yapılaşma alanlarının belirlenmesi gibi konulara odaklanmıştır. Mevcut kent dokusunun güneyinde kısmi bir büyüme görülmektedir. Ayrıca demiryolunun batısında kentin mezarlık alanı planlanmıştır.

5. Evre iki imar planı arasındaki dönemdir. 1970'lerde D100 karayolunun inşası kentin kuzey sınırını belirlemiş; kent daha çok kuzey ve güney yönlere doğru gelişim göstermiş, Şeytan Deresi'nin doğusunda ise yerleşimden ziyade sanayi alanı kurgulanmıştır.

6. Evre ise ikinci imar planı sonrasındaki dönemdir. 1986 yılında yürürlüğe giren imar planı ile Babaeski'deki kentsel büyüme süreci hızlanmıştır. Bu tarihlere kadar demiryolu-Şeytan Deresi arasında gelişen kent artık bu sınırların dışına taşmıştır.

		
1. Evre: Roma-Doğu Roma kale yerleşimi	2. Evre: Osmanlı yerleşimi	3. Evre: Geç Osmanlı- Erken Cumhuriyet yerleşimi
		
4. Evre: İlk imar planı dönemi	5. Evre: İki imar planı arası dönem	6. Evre: İkinci imar planı sonrası dönem

Tablo 2: *Babaeski'nin gelişim evreleri*

SONUÇ

Babaeski, tarih boyunca askeri, ticari ve kültürel yolların kesişim noktasında yer alan stratejik konumuyla, farklı dönemlerde çeşitli uygarlıkların etkisi altında kalarak zengin ve katmanlı bir kentsel morfoloji geliştirmiştir. Antik Roma Dönemi'nden itibaren önemli bir geçiş güzergâhı üzerinde bulunan kent, Doğu Roma Dönemi, Osmanlı Dönemi ve Cumhuriyet Dönemi'nde de bu konumunu korumuş, her dönemin kendine özgü kentsel ve mimari üretimini bünyesinde barındırmıştır. Bu bağlamda, Babaeski'nin gelişimi sadece mimari örnekler üzerinden değil, aynı zamanda bu yapıların yer aldığı kentsel bağlam ve ulaşım akslarıyla birlikte değerlendirilerek çok boyutlu bir tarihsel analiz yapılması gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Yapılan araştırmada, Babaeski'nin morfolojik evrimi; kentin erken yerleşim alanlarından başlayarak, dini yapılar ve kamusal yapılar ile ana ulaşım arterleri üzerinden okunmuştur. Osmanlı Dönemi'nde Cedid Ali Paşa Külliyesi ile şekillenen İstanbul-Edirne aksı üzerindeki yapılanma, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında demiryolu bağlantısının kurulması, kentin gelişimini yeni yönlere taşımış ve kuzeybatı eksenli bir genişleme süreci başlatmıştır. Bu

dönemde ayrıca İstanbul-Edirne aksı üzerindeki yapılanma vurgulanmış Cumhuriyet Dönemi'nde de devam ederek, kentteki mekânsal sürekliliğin izlenmesini mümkün kılmıştır.

Babaeski'nin kentsel formu, kentin tarihindeki üç dönemin karakteristiği olan üç farklı kentsel gelişim türünün sonucudur: Roma/Doğu Roma, Osmanlı ve Modern dönemler. Kentin Roma/Doğu Roma karakterine ilişkin fiziksel yapı izleri yetersizken; Osmanlı kalıpları modern kentte devam etmektedir. Kentin gelişim sürecindeki önemli kırılmalardan biri demir yolunun inşası olmuşken, kentsel gelişimin hızlandığı dönem ise planlı dönem ile birlikte 20. yüzyılın ortalarından itibaren başlamıştır. Tarih boyunca kentin kamusal-ticari aksı İstanbul-Edirne aksı (Fatih Caddesi) olmuştur.

Babaeski örneği, yerel ölçekli kent çalışmalarının, büyük ölçekte tarih yazımına nasıl katkı sunabileceğini göstermesi açısından önemlidir. Kentin fiziksel dokusunun tarihsel süreçteki dönüşümünü anlamak; koruma, planlama ve gelecek projeksiyonlarının sağlıklı bir şekilde yapılabilmesi için temel bir adımdır. Bu çalışma, mimarlık tarihi disiplini çerçevesinde, Babaeski'nin tarihsel katmanlarını açığa çıkararak hem literatürdeki boşlukları doldurmayı hem de benzer yerleşimler için yöntemsel bir örnek oluşturmayı hedeflemiştir. Bu doğrultuda, Babaeski'nin özgün mimari kimliği ile tarihsel sürekliliğinin korunması ve geleceğe taşınması adına disiplinler arası çalışmaların artırılması büyük önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

Ayvansarayi, H. (1978). *Vefeyât-ı Selâtin Ve Meşâhîr-i Ricâl.* (F. Ç. Derin, Dü.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Ayverdi, E. H. (1973). *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri 885-886 (1451-1481) III* . İstanbul: Baha Matbaası.

Başar, M. E., & Erdoğan, H. A. (2009). . *Selçuk Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi, 24*(3), 29-44.

BOA. H-29-07-1210; Dosya No: 139, Gömlek No: 6911

Doğan, L., & Erdin, C. (2020). Saltıkname ve Saltık Gazi Bağlamında Babaeski. *Zeitschrift Für Die Welt Der Türken, 12*(1), 69-94.

Dursunkaya, A. R. (1948). *Kırklareli Vilayetini Tarih, Coğrafya, Kültür ve Eski Eserleri Yönünden Tetkik* (Cilt 1). Kırklaerli: Yeşilyurt Basımevi.

Engin, V. (2008). Rumeli Demiryolu. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 35*, 235-237.

Evliya Çelebi. (2012). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 3. Kitap.* (S. A. Kahraman, & Y. Dağlı, Çev.) Yapı Kredi Yayınları.

Eyice, S. (1989). Ali Paşa Camii. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 2*, 427-428.

Eyice, S. (1991). Babaeski Köprüsü. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 4*, 372-373.

Eyice, S. (2001). Kale. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 24*, 234-242.

Gerlach, S. (1674). *Stephan Gerlach deß Aeltern Tage-Buch* (761 b., Cilt 2). Frankfurt: Zunner.

Göker, Ö. F. (2022, Ağustos 17). Tekirdağ'da Yeni Keşfedilen Bir Kale; Karakaya Kalesi. *Anadolu Araştırmaları*, 337-357.

Hasluck, F. W. (2013). *Sultanlar Zamanında Hıristiyanlık ve İslam* (Cilt 2). (T. Bender, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İreçek, D. Y. (1990). *Belgrad İstanbul Roma Askeri Yolu* (5000 b., Cilt 1). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Karaçam, N. (1970). *Bütün Yönleri İle Kırklareli ve İlçeleri* (Cilt 22433). İstanbul: Yaylacık Matbaası.

Karaçam, N. (1995). *Efsaneden Gerçeğe Kırklareli.* Kırklareli: Kırklareli Belediyesi.

Kazancıgil, R., Gökçe, N., & Öncel, M. (2014). *Edirne Merkez Vilayet Salnamesi H.1319 - M.1901* (2 b., Cilt 2). İstanbul: Edirne Valiliği Kültür Yayınları.

Kazhdan, A. P. (1991). *The Oxford Dictionary of Byzantium* (Cilt 1). New York, United States of America: Oxford.

Mansel, A. M. (1937). *Les fouilles de 1936-37 en Thrace.* La Turquie Kemaliste.

Mansel, A. M. (1938). *Trakya'nın Kültür ve Tarihi* (Cilt 5). Edirne ve Yöresi Eski Eserleri Sevenler Kurumu Yayınları.

Mansel, A. M. (1940). Trakya Harfiyatı. *Belleten, 4*(13). 89-114.

Moudon, A. V. (1997). Urban Morphology as an Emerging Interdisciplinary Field. *Urban Morphology* (1), 3-10.

Müderrisoğlu, M. F. (1993). 16. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda İnşa Edilen Menzil Külliyeleri. *Yayınlanmamış Doktora Tezi.* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Özdoğan, M. (2011). Trakya'da Tarih Öncesi Araştırmalarının Bugünkü Durumu ve Bazı Sorunlar. *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi* (10-11), 21-58.

Öztabak, M. (2014). *Babaeski'de Yerleşme ve Yapılaşma.*

Öztabak, M. (2015). *Babaeski'de Kaybolan Binalarımız.* Babaeski.

Soustal, P. (1991). *Tabula Imperii Byzantini: Thrakien: Thrake, Rodope und Haimimontos.* Wien, Österreich: Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Tanay, M. (1962-1963). Babaeski Kazası Monografyası. *Yayınlanmamış Mezuniyet Tezi.* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü, İstanbul.

Tarhan, N. (1968). Tarihte Trakya. *Kırklareli İl Yıllığı.* Kırklareli: Kırklareli Valiliği.

Tuncel, M. (1974). *Babaeski, Kırklareli, Tekirdağ Camileri.* Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Yıldırım, Ş. (2015). Hadrianopolis: Trakya'da Bir Kalekent. *Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi, 18*(18), 181-224.

Zarcone, T. (2020). Doğu Trakya'da Aleviler ve Bektaşiler: Babaeski'de Sarı Saltuk ve Havsa'da Arız Baba Tekkeleri. *Alevilik Bektaşilik Araştırmaları Dergisi* (21), 275-286.

Mersin Tekke Köy Okulu ve Ek Yapıları

Büşra ORKAN*, Ayşe MANAV[2]*

[1] *Toros Üniversitesi, 0000-0001-8821-4297*

[2] *Toros Üniversitesi, 0000-0002-3290-742X*

*busra.orkan@toros.edu.tr, ayse.manav@toros.edu.tr

GİRİŞ

Cumhuriyetin ilk yıllarında başlayan eğitim seferberliği, 1920 ve 1930'lu yıllarda nüfusun köy ağırlıklı olması nedeniyle köylerden başlamıştır. Bu dönemlerde inşa edilen Cumhuriyet Dönemi Köy Okulları önemli bir kültürel ve mimari mirası temsil etmektedir. Ülkenin geneline yayılmış bir yapı türü olan köy okullarının çoğu günümüzde atıl biçimde varlığını sürdürmektedir. Cumhuriyet Dönemi köy okulu projelerinin; konum, iklim bölgesi, yapım malzemesi ve ihtiyaca göre büyüklük ve planlama olarak değişkenlik gösterdiği görülmektedir. Bu durum, yapıları yere özgü ve biricik kılmaktadır. Köy okulu planlamasının tasarım tarihçesi, üretim yöntem ve teknikleri, malzeme kullanımı mimari ve kültürel miras değeri ile mimarlık tarihi açısından önemlidir. Yapı çeşitliliğini ve müdahaleleri ortaya koymak adına Cumhuriyet Dönemi köy okullarının belgelenmesi gereği ortaya çıkmaktadır. Tekke Köy Okulu (Mersin) da özgün planlama ve yerel yapım sistemlerini yansıtması, tasarım kökeni ve konumu bakımından bu öneme sahip köy okullarından sadece biridir. Ayrıca bu özellikleri bakımından Cumhuriyet Dönemi mimarlık mirası niteliği de taşımaktadır. Çalışma, Tekke Köy Okulu ve ek yapılarını belgeleyerek, bu yapı özelinde dönemin köy okullarının mimarisi, miras değeri ve tarihi önemini tartışmayı amaçlamaktadır.

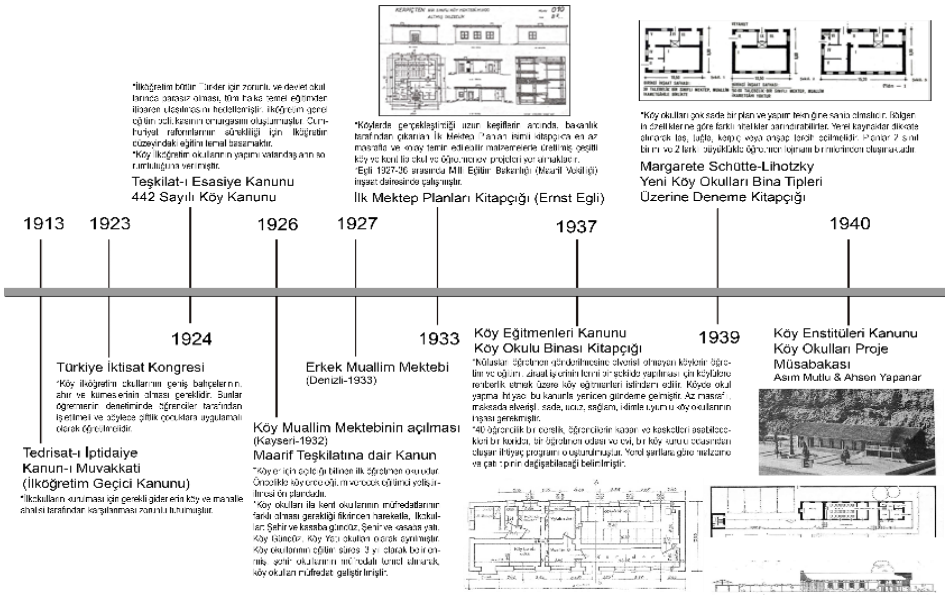
Bu çalışma 2024-GSTMF-AM-1 numaralı 'Taşınmaz Kültür Varlıklarının Belgelenmesinde Lazer Tarama Tekniklerinin Kullanılması: Tekke Köy Okulu ve Ek Yapıları' başlıklı Bilimsel Araştırma Projesi kapsamında yapılan projenin ilk 6 aylık çalışmalarından üretilmiştir. Proje kapsamında araştırma ekibinin gerçekleştirmiş olduğu saha ziyaretleri ve atölyelerde; yerinde gözlem, klasik rölöve teknikleri, fotoğrafla belgeleme ve arşiv araştırması yöntemlerinden yararlanılmıştır. Tekke Köyü, Mersin ili Akdeniz ilçesinde Mersin-Tarsus ulaşım hattı olan D400 karayolunun kuzeyinde yer almaktadır. Çalışma kapsamında; Cumhuriyet Dönemi köy okulu örneklerinden biri olan Tekke Köy Okulu yerleşkesi, ana okul yapısı ve ek yapılarıyla birlikte ele alınmıştır.

Cumhuriyet Dönemi Köy Okulları

Köy okullarının kısa tarihçesi

Kırsaldaki eğitimin ve köy okullarının şekillenmesinde Cumhuriyetin ilanından 1950'li yıllara kadar geçen süreçte eğitim politikaları ve önemli mimari gelişmeler etkili olmuştur. İlk olarak okuma yazma bilmeyen kalmasın düşüncesiyle her köyde bir okul inşası programlanmıştır. Bu kapsamda Cumhuriyet'in ilk yıllarında Mimar Kemalettin ve Mukbil Kemal Taş'ın hazırladığı okul projeleri, tip proje olarak kullanılmıştır. Sonrasında ise köy okullarının planlanması ve inşasında: İlk Mektep Planları kitapçığı (Ernst Egli, 1933), Köy Eğitmenleri Kanunu & Köy Okulu Binası kitapçığı (1937), Yeni Köy Okulları Bina Tipleri Üzerine Deneme kitapçığı (Margarete Schütte-Lihotzky, 1939), Köy Enstitüleri Kanunu & Köy Okulları Proje Müsabakası (1940) sonucu geliştirilen tasarım yaklaşımları ve projelerin etkili olduğu görülmektedir (Manav, 2024, s.1888-1892 Şekil 1).

Geçen sürede köy okulları projelerinin tasarım yaklaşımında; iklimle uyumluluk, kolay inşa edilebilirlik, köyde gerçekleştirilecek farklı eğitim modellerine cevap verecek nitelikte atölye tipi derslikler, açık ve yarı açık mekân kullanımının farklılaşması, uygulama bahçeleri, öğretmenlerin kalabileceği konaklama yapılarının bulunması önemli kıstaslar olmuştur. Ancak 1950 sonrasında eğitim politikalarındaki değişimler (tek tip eğitim modeli) ve 1997-1998 eğitim öğretim yılı ile taşımalı eğitime geçilmesiyle birlikte; köy okullarının günümüze kadar süren atıllaşma süreci başlamıştır (Manav, 2024, s.1888-1892; Aktürk, 2020, s.129).



Şekil 1. *Köy okulları zaman çizelgesi*

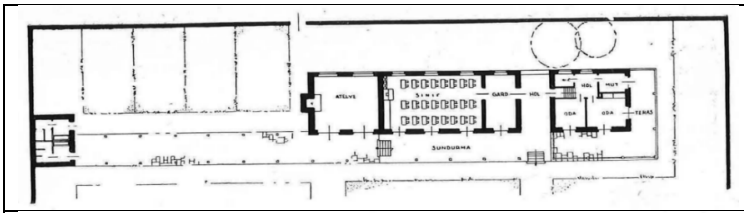
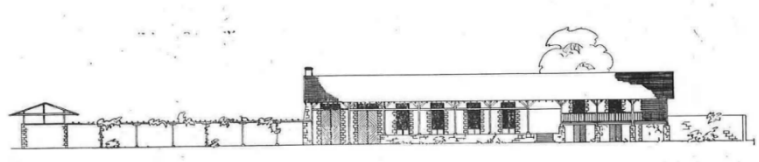
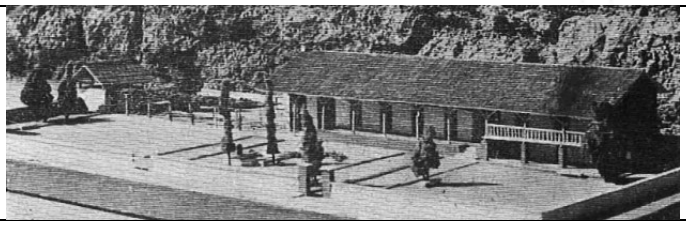
Tasarım yaklaşımı ve tip projeler

1938-1940 yılları arasında Türkiye'de bulunan Schütte-Lihotzky İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışmış ve Tatbikat Bürosunda uzman olarak eğitim mekânları ve çocuk parkları tasarlamıştır. İlköğretim Dergisi'nde (1939) yayınlanan "Yeni Köy Okulları Bina Tipleri Üzerine Deneme" başlıklı raporun tanıtımı ve ana metnini yazan Schütte-Lihotzky, metinde "Köy okullarının bölgelerine, iklim koşullarına, topoğrafyaya, malzeme kaynak olanaklarına bağımlı olarak inşa edilmesi" ve okulların yerel halkın katılımıyla yapılması

gerektiğinin altını çizmiştir. Schütte-Lihotzky Milli Eğitim Bakanlığı'na teslim edilen raporda; 1/100 ölçekli mektep plan tipleri, mekânların farklı kullanım önerileri, 1/500 yerleşim planı ve perspektifi ile yapının 1/20 ölçekli tip kesiti yer almaktadır. Schütte-Lihotzky'nin Türkiye'de köy okulları için önerdiği planlama üçlü bir algoritmaya göre yaratılmıştır: iklim bölgesi, inşaat malzemesi, öğrenci ve öğretmen sayısı. Shchütte-Lihotzky'nin önerdiği bazı Köy Okulu Plan Tipleri'nin Türkiye'de uygulandığı görülmektedir (Cengizkan, 2024: 103,104,109).

1940 yılında Köy Okulları Proje Müsabakası düzenlenmiştir. Yarışma şartnamesinde projesi yapılacak ilkokul binalarının, soğuk, sıcak ve mutedil iklim bölgelerini göz önünde bulundurularak mimarların bu bölgelere göre üç tip proje teklif etmesi gerektiği belirtilmiştir (Kul, 2011, s.30). Yarışmayı Asım Mutlu ve Ahsen Yapanar'ın tasarladığı tip projeler kazanmış, Sıcak İklim Tipi projesinin maket fotoğrafı, ön cephe ve plan çizimleri Tablo 1'de paylaşılmıştır. Tasarlanan Sıcak İklim Tipi ilkokul binası 1 atölye, 1 derslik, gardırop ve bir öğretmen evinden oluşan tek katlı bir yapıdır ve okul bahçesinde tuvaletler yer almaktadır.

1941 yılında yapılan Köy Okulları Proje Müsabakası'nı kazanan Asım Mutlu ve Ahsen Yapanar'ın proje önerisi; Schütte-Lihotzky'nin yaklaşımını yansıtmaktadır (Cengizkan, 2024: 108). Bu yaklaşım, okulların iklim bölgesi, inşaat malzemesi, öğrenci ve öğretmen sayısına göre planlanmasını ve yerel halkın katılımıyla inşa edilmesini öngörmektedir.

	a. Sıcak iklim tipi planı
	b. Sıcak iklim tipi ön cephe
	c. Sıcak iklim tipi maketi

Tablo 1: *Mutlu & Yapanar sıcak iklim tipi köy okulu projesi (1940)*

Tekke Köy Okulu ve Ek Yapıları

Cumhuriyetin ilk yıllarında, eğitime büyük önem verilmekle birlikte, metot ve teşkilat olarak yenilik yapılamamıştır. Meşrutiyet Dönemi'ne ait yasalar ve anlayışla ilköğretimin yerel yönetimlere (İl İdare heyetleri) bırakılması, bu alandaki gelişmeyi olumsuz yönde etkilemiştir. Cumhuriyetin ilan edildiği günlerde, Mersin Merkezinde Cumhuriyet öncesinden kalma 7 ilkokul bulunduğu, 1928 yılına kadar ise merkezde yeni bir ilkokulun açılmadığı bilinmektedir (Gedik, 2022, s.16; Korkmaz, 2010, s.102).

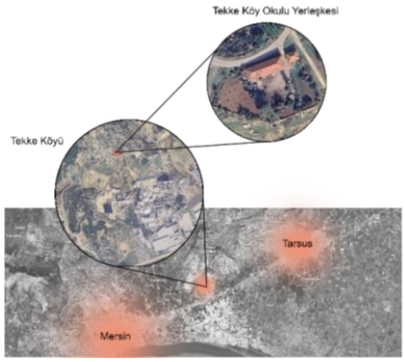
İlerleyen dönemlerde eğitim seferberliğinde gelişmeler görülmeye başlanmış; 1960'lı yıllarda şehir okullarının sayısı iki kat, köy okulları sayısı ise yaklaşık üç kat artmıştır. 1962-1980 yılları arasında şehir okulları sayısı 41'den 87'ye, köy okulları sayısı ise 421'den 705'e yükselmiştir. Ancak 1970'li yıllardan itibaren köylerde yeterince okulun yapılması ile şehirlerdeki okullaşma oranı daha fazla olmaya başlamıştır. 1980-1981 ders yılında ilde okulsuz köy kalmamıştır (Korkmaz, 2010, s.141-171, Ulusoy ve Demirtaş, 2008, s.123).

Mersin'deki Cumhuriyet Dönemi'nde köy okulları üzerine yapılan çalışmalarda Manav'ın (2024) belirttiği üzere Akdeniz, Anamur, Çamlıyayla, Erdemli, Mezitli, Mut, Silifke, Tarsus ve Toroslar ilçelerinde 1925-1965 yılları arasında inşa edilen toplam 20 köy okulu ve ek yapıları tespit edilmiştir. Yapılan araştırmada Mersin'de dört farklı köy okulu plan tipi uygulandığı görülmüş; bu plan tiplerinin konuma, derslik sayılarına ve yapım yılına göre çeşitliliği gösterdiği tespit edilmiştir. Tablo 2'de Mersin'de yer alan çeşitli köy okulu örnekleri paylaşılmıştır. Tablo 2'de görüldüğü üzere 1926-1936 yılları arasında inşa edilen Ulaş köy okulu (e) ile 1950-1960 yılları arasında inşa edilen Giden (f), Çavdarlı (a) ve Sayköy (d) köy okulları benzer plan tipi ve kütle karakterine sahipken; Meşelik (c) ve Topaklı (b) köy okulları gibi örnekler çok parçalı mekân organizasyonuna sahiptir (Manav, 2024, s.1894).

	
a.Çavdarlı Köyü	b.Topaklı Köyü
	
c.Meşelik Köyü	d.Sayköy Köyü
	
e.Ulaş Köyü	f.Giden Köyü

Tablo 2: *Mersin köy okulları örnekleri*

Tekke Köyü ise, Mersin'in Akdeniz ilçesinde Mersin-Tarsus arasındaki karayolu ulaşım hattı olan D400 yolunun kuzeyinde yer almaktadır (Şekil 2). Çalışma kapsamında ele alınan Tekke Köy Okulu'nun inşası, maarif ve köy halkı tarafından 1944'te başlamış; yapı 1948'de tamamlanmış ve öğretime açılmıştır. Tekke Köy Okulu, Mersin'in diğer ilçelerinde görülen Cumhuriyet Dönemi Köy Okulu örnekleri gibi dönemin eğitim politikalarını, ekonomik koşullarını ve yapım tekniklerini yansıtan bir mimari miras değeri taşımaktadır.



Şekil 2. *Tekke köyü ve okul yerleşkesi*

Okul yerleşkesi ve yapılar

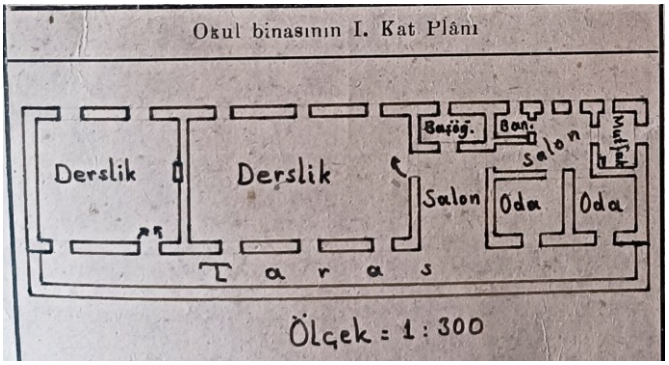
Yaklaşık 1795 m²'lik bir alana yayılan okul yerleşkesinde; oyun alanı, uygulama bahçesi, tuvaletler, çeşme, Atatürk büstü ve müstakil bir öğretmen evi yer almaktadır. Okul yapısı 1955'te onarım geçirmiş, 1958'de ise yerleşkeye köy halkı tarafından müstakil bir öğretmen evi yaptırılmıştır (Mersin İl Milli Eğitim Müdürlüğü Arşivi, 2024). Şekil 3'te paylaşılan yerleşke hava fotoğrafında görüldüğü üzere, okul yapısı ve müstakil öğretmen evi yerleşkenin kuzey sınırına yaslanmış durumda olup; yerleşkeye giriş bu iki yapının arasından sağlanmaktadır. Okul yapısının ön cephesi bahçeye bakmakta ve krokide oyun yeri olarak belirtilen alanda Atatürk büstü ve oyun alanı yer almaktadır.



Şekil 3. *Tekke köy okulu yerleşkesi*

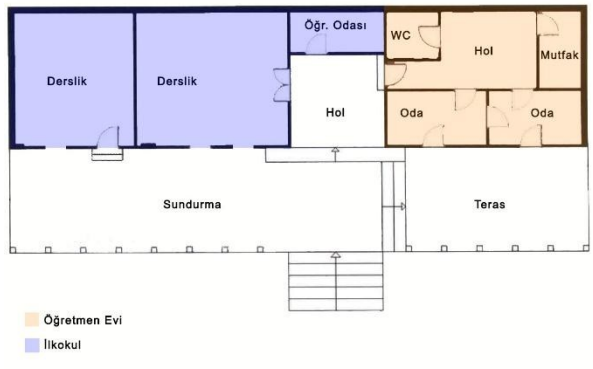
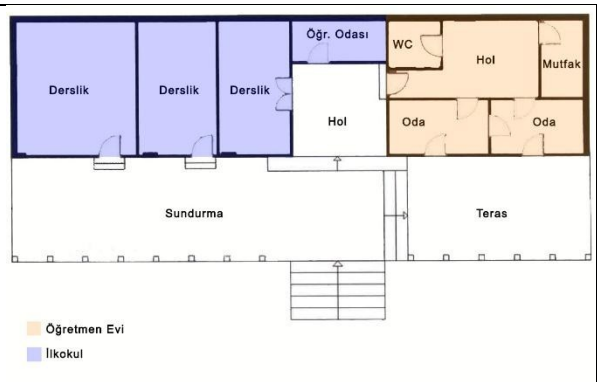
Girişi okul bahçesine bakan yığma taş ana bina (okul); üç derslik, bir öğretmen odası ve bir öğretmen evinden oluşmaktadır. Ön cephesinde ahşap dikmelerle desteklenmiş yarı açık bir terası bulunan yapı, lineer bir mekân organizasyonuna sahiptir. Giriş merdivenine bağlanan ana

hol ve öğretmen odası, yapının ilkokul ve öğretmen evi bölümünü birbirine bağlamaktadır. Yapının çatısı, Mersin İl Milli Eğitim Müdürlüğü arşivlerine göre (2024) 1955 yılında bir onarım geçirmiştir. İki katlı ana yapının zemin katında odunluk ve depo, birinci katında ise okul bölümü ve öğretmen evi yer almaktadır. Yapının yalnızca öğretmen evi bölümünde yer alan zemin katı, oturduğu arazinin kot farkından doğmuştur. Bu durum; tip projelerin bulunduğu coğrafi konuma ve topoğrafyaya bağlı olarak nasıl çeşitlendiğinin bir göstergesidir.



Şekil 4. *Tekke köy okulu 1.kat planı (Mersin İl Milli Eğitim Müdürlüğü Arşivi, 2024)*

Mersin İl Milli Eğitim Müdürlüğü arşivinden (2024) ulaşılan yapı fişindeki plan krokisinde (Şekil 4) görüldüğü üzere özgün okul yapısı; iki derslik ve bir öğretmen evinden oluşmaktadır. 1955 yılında köy halkı tarafından yapılan onarımda, talep ve kapasitenin yetersizliği doğrultusunda büyük derslik ikiye bölünerek okulun derslik sayısı üçe çıkarılmıştır (Tablo 3b). Büyük dersliğin terasa bakan bir penceresinin ise yeni dersliğin kapısına dönüştürüldüğü tespit edilmiştir. Okul binası yapısal olarak iyi durumda olmakla beraber, atıl kalmıştır. Ana binadaki küçük derslik günümüzde ahıra dönüştürülmüş, diğer derslikler ve öğretmen evi bölümü ise depo olarak kullanılmaktadır.

	
a. Tekke köy okulu özgün yapı krokisi	b. Tekke köy okulu mevcut durum krokisi

Tablo 3: *Tekke köy okulu müdahaleleri*

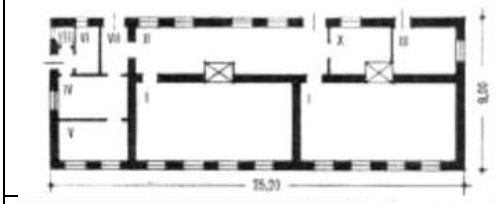
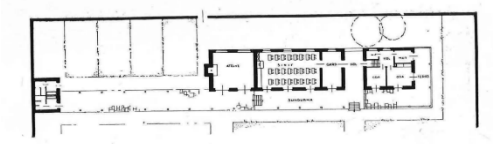
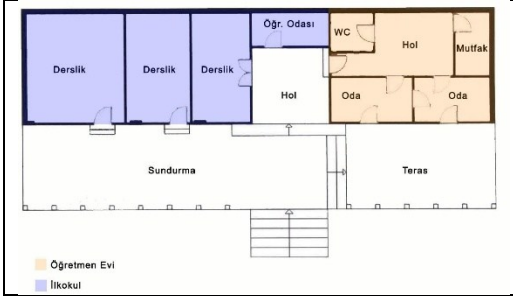
Tablo 4'te Tekke Köy Okulu ek yapılarının fotoğrafları paylaşılmıştır. 1958 yılında inşa edilen müstakil öğretmen evi (a), tek katlı yığma taş bir yapıdır. Yapısal olarak iyi durumda olan öğretmen evi binası, günümüzde köydeki bir ailenin yaşam alanı olarak aktif kullanılmaktadır. Ana binanın önündeki açık alana bakan Atatürk büstü (b) ve hemen solunda

yer alan oyun alanı da günümüze ulaşan iyi durumda yapılardır. Uygulama bahçesinin (f) yanında yer alan betonarme çeşme (ç) ve okul yerleşkesinin sınırına dayanmış tuvaletler günümüzde işlevini yitirmiş durumdadır. Yerleşkenin güney sınırında yer alan özgün bahçe duvarının (e) da günümüze kadar görece iyi durumda ulaştığı tespit edilmiştir.

		
a. Müstakil öğretmen evi		b. Atatürk büstü
		
c. Oyun alanı	d. Çeşme	
		
e. Tuvaletler	f. Bahçe duvarı	g. Uygulama bahçesi

Tablo 4: *Tekke köy okulu ek yapıları*

Yapılan araştırmalar doğrultusunda Tekke Köy Okulu tasarım yaklaşımı ve mekânsal organizasyonunun Asım Mutlu ve Ahsen Yapanar'ın "Sıcak İklim Tipi Köy Okulu" tip proje önerisi ile büyük oranda benzerlik taşıdığı görülmektedir (Tablo 5). Schütte-Lihotzky, köy okulları projelerinin; iklim bölgesi, inşaat malzemesi, öğrenci ve öğretmen sayısına bağımlı olarak planlanması (üçlü algoritma) ve yerel halkın katılımıyla inşa edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Tekke Köy Okulu; Schütte-Lihotzky'nin köy okulları için önerdiği tasarım yaklaşımını benimseyen Mutlu & Yapanar'ın tip projelerinden uygulanmış ve günümüze ulaşmış bir örnek olması nedeniyle mimarlık tarihi açısından da önemli görülmüştür.

Plan Tipi	Tip Proje	Tasarım Yaklaşımı
	**Schütte-Lihotzky** *Mektep Plan Tipi (1939)	*Üçlü algoritma + yerel halk -İklim bölgesi -Malzeme -Öğrenci & öğretmen sayısı
	**Mutlu & Yapanar** *Sıcak İklim Tipi Köy Okulu Projesi (1941)	*Üçlü algoritma + yerel halk -İklim bölgesi -Malzeme -Öğrenci & öğretmen sayısı
	**Tekke Köy Okulu (1944-48)** *Mutlu & Yapanar Sıcak İklim Tipi Köy Okulu Projesi örneği	*Üçlü algoritma + yerel halk -İklim bölgesi -Malzeme -Öğrenci & öğretmen sayısı

Tablo 5: *Schütte-Lihotzky, Mutlu & Yapanar ve Tekke köy okulu karşılaştırması*

SONUÇ ve TARTIŞMA

Cumhuriyet Dönemi köy okulları konum, iklim bölgesi, yapım malzemesi ve büyüklüğü açısından çeşitlilik göstermektedir. Schütte-Lihotzky yaklaşımını devam ettiren Mutlu ve Yapanar, kazandıkları Köy Okulları Proje Müsabakası için; iklim tipine göre çeşitlenen, yerel yapı malzemesi kullanımını teşvik eden, ihtiyaca göre büyüklüğü değişkenlik gösteren ve inşa sürecine yerel halkın dâhil edildiği üç adet tip proje önerisi geliştirmiştir. Yapılan araştırmalar doğrultusunda Tekke Köy Okulu'nun, Asım Mutlu ve Ahsen Yapanar'ın "Sıcak İklim Tipi Köy Okulu" tip projesi esas alınarak inşa edildiği görülmektedir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki eğitim seferberliğinin somut kanıtları olarak tarihsel değer taşıyan Cumhuriyet Dönemi köy okulları; dönemin anlayışını, politikalarını ve yapım tekniğini yansıtan özgün yapılar olarak mimari miras değeri ve yerel halkın inşa sürecine katılımıyla şekillenmesi ile toplumsal dayanışmanın simgesi olarak da kültürel öneme sahiptir. Bu okulların mevcut durumunun belgelenmesi, tarihsel ve mimari değerlerinin araştırılması, özgün yapıların gelecek nesillere aktarılmak üzere korunması ve toplumun mimari miras konusunda bilinçlendirilmesi kültürel mirasın devamlılığı açısından önemli görülmektedir.

Tekke Köy Okulu gibi örnekler, Cumhuriyet'in eğitim ideallerini ve mimari yaklaşımını yansıtan değerli yapılardır. Güncel çalışmalar incelendiğinde, Cumhuriyetimizin 100. yılının da etkisi ile birlikte Türkiye'de yapılan Cumhuriyet Dönemi Köy Okulları ile ilgili bilimsel çalışmaların arttığı ve araştırma konusunun güncellik kazandığı görülmektedir. Konuyla ilgili yapılan çalışmaların ortak amacı ise Cumhuriyet Dönemi okul yapılarının kültürel ve mimari önemini vurgulayarak koruma çabalarına katkıda bulunmaktır. Bu doğrultuda köy okullarının Cumhuriyet Dönemi mimari mirası olarak tanınması, özgün yapıların korunması için yerel ve ulusal düzeyde stratejiler geliştirilmesi ve atıl durumdaki okulların toplum yararına yeniden işlevlendirme çalışmaları bu kültürel ve mimari mirasın devamlılığını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Anonim. (1941). *Köy Enstitüleri mezunlarının çalışacakları köylerde yaptırılacak okul binalarının plânlarına ait müsabaka: Köy okulları proje müsabakası*.

Aktürk, S. (2020). *Atıl köy okullarının yeniden işlevlendirilmesi: Çanakkale örneği.* [Yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Aktürk, S. ve Ediz, Ö. (2020). Atıl köy okullarının yeniden işlevlendirilmesi: Çanakkale örneği. *Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi*, (21), 124-155.

Cengizkan, A. (2024). Margarete Schütte-Lihotzky ve Türkiye'deki köy okulları, *Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, 362, 100-110.

Gedik, S. (2022). *Mersin İleri İlkokulu Cumhuriyet aydınlanmasında bir eğitim yuvası*. Mersin Deniz Ticaret Odası Yayınları.

Kavas, Ö. (2020). *Mersin'de Erken Cumhuriyet dönemi (1923-1950) köy okulları mimarisi*. [Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Korkmaz, Z. (2010). *Türkiye Cumhuriyeti'nin eğitim politikası ve Mersin ilindeki eğitim faaliyetleri (1923-1950),* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi.

Kul, F. N. (2011a). İzmir'de Asım Mutlu ve Ahsen Yapanar tarafından tasarlanan köy okulları. *Ege Mimarlık* (78), 28-33.

Kul, F. N. (2011b). Cumhuriyet Dönemi mimarlığı Erken Cumhuriyet Dönemi ilkokul binaları. *Mimarlık* (360), 66-71.

Manav, A. (2024). Mersin'de Cumhuriyet Dönemi (1925-1965) köy okullarının sürdürülebilir ve uyarlanabilir yeniden kullanımı için bir değerlendirme. *İDEALKENT*, 16(46), 1878-1912. https://doi.org/10.31198/idealkent.1474349

Şimşek, G. ve Mercanoğlu, C. (2018). Bir ''planlama örneği" olarak köy enstitüleri deneyimi, *Planlama*, 28 (3), 261-281. https://doi.org/10.14744/planlama.2018.32548

Ulusoy, K. ve Demirtaş, B. (2008). Osmanlı'nın son döneminden günümüze Mersin'de eğitim, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (1).

Kentte Kitabın Hafızası: Geç Osmanlı'da İstanbul'un Okuma Kültürünün Mekânsal İzleri

Cansu Eser Köse *, Kübra Yücel Karabaş[2]*

[1] *1. Haliç Üniversitesi, 0000-0001-9026-607X*

[2] *2. Fenerbahçe Üniversitesi, 0000-0002-4002-4512*

[1] cansueser@halic.edu.tr,

[2] kubra.yucel@fbu.edu.tr,

GİRİŞ

Kentler yalnızca fiziksel yapılar bütünü değil; aynı zamanda sosyal ilişkilerin kurulduğu, bireysel deneyimlerin üretildiği, düşünsel ve kültürel pratiklerin şekillendiği dinamik alanlardır. Bu bağlamda gündelik yaşam pratiklerinden biri olan okuma, bireysel bir eylem olmanın ötesinde, kamusal alanlarla ve mekânsal örgütlenmelerle derin ilişkiler kurmaktadır. Okuma eyleminin gündelik hayat içindeki varlığı, sözlü ve yazılı kültür arasındaki geçişleri, birey-toplum ilişkilerini ve kent hafızasını biçimlendiren önemli bir araçtır.

Bu çalışma, geç Osmanlı döneminde İstanbul'da kitabın ve okumanın kent yaşamı üzerindeki etkilerini, özellikle de okuma mekânlarının dönüşümünü incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle XVII. yüzyıl sonlarından XX. yüzyıl başına uzanan süreçte ortaya çıkan ve şekillenen kıraathane kültürü, matbaanın yaygınlaşması, Batı'dan tercüme edilen eserlerin çoğalması ve bireysel okuma alışkanlıklarının artması gibi gelişmeler, okuma pratiklerinin hem içeriğinde hem de gerçekleştiği mekânlarda belirgin bir değişim yaratmıştır.

Çalışmanın temel sorunsalı, bu dönüşümün mekânsal izlerinin kent belleğinde nasıl yer ettiği ve kent morfolojisinde nasıl karşılık bulduğudur. Evlerden medreselere, kahvehanelerden kıraathanelere uzanan süreçte okuma eylemi, zaman içinde kamusal bir paylaşım biçiminden bireysel bir içe dönüklüğe evirilmiştir. Bu dönüşümün izlerini sürmek, sadece kültürel tarih açısından değil, aynı zamanda mimarlık tarihi ve kent sosyolojisi açısından da önemli ipuçları sunmaktadır.

Araştırma, döneme ait birincil kaynaklar (seyahatnameler, arşiv belgeleri, süreli yayınlar) ile ikincil literatürün karşılaştırmalı analizi üzerinden şekillendirilmiştir. Çalışma, hem belirli mekânlara hem de bu mekânlarda gerçekleşen okuma biçimlerine odaklanarak, Geç Osmanlı İstanbul'undaki toplumsal-kültürel değişimi mekânsal bağlamda anlamaya çalışmaktadır. Bu bağlamda çalışma, geçmişte okuma kültürünün kent dokusundaki karşılıklarını açığa

çıkarmayı; günümüz kentsel hafızasında bu izlerin nasıl devam ettiğini ya da silindiğini sorgulamayı hedeflemektedir.

1. Okuma Kültürünün Toplumsal ve Mekânsal Bağlamı

Osmanlı toplum yapısı içinde okuma kültürü, yalnızca bireysel bir bilgi edinme aracı değil; aynı zamanda dinî, kültürel ve siyasal kimliğin inşasında etkili olan bir araç olarak öne çıkmaktadır. Saray çevresi, ulemâ sınıfı, medrese öğrencileri ve seçkin sınıflar gibi okur-yazar elit bir kesim yazılı kültürle doğrudan ilişki içindeyken, toplumun okuma yazma bilmeyen geniş bir kesimi sözlü kültür aracılığı ile bilgiye ulaşabilmiştir (Öztürk, 2007: 403).

Bu ayrım, sözlü kültür ile yazılı kültür arasında keskin bir sınır değil; tersine, çift yönlü etkileşime dayalı bir geçişkenlik doğurmuştur. Özellikle kıraat meclisleri gibi yarı-kamusal pratiklerle bu uçurum kısmen kapatılmıştır. Kıraat meclislerinde eğitimli bireyler tarafından halka yüksek sesle kitap, gazete, dergi okunmakta, böylece okuryazar olmayan bireyler bigi dolaşımına katılabilmekteydi. Bu alanlar, bilginin sadece bireysel edinimi değil, toplu paylaşımı için de bir araç olmuş; özellikle halk hikâyeleri, dini menkıbeler ve ahlaki öğütler taşıyan eserler bu alanlarda okunarak kolektif hafızanın güçlenmesine katkı sağlamıştır (Öztürk, 2007: 405).

Kent merkezlerinde bu pratikler, İstanbul gibi büyük şehirlerde sahaflar, medreseler, cami avluları ve özel konaklarda yoğunlaşmıştır. Özellikle sahaflar çarşısı, kitapların üretimi, alım-satımı ve dolaşımı açısından önemli bir rol üstlenmiş; yalnızca bir ekonomik alan değil, aynı zamanda fikirlerin, tartışmaların ve kültürel etkileşimlerin gerçekleştiği bir merkez olarak işlev görmüştür (Tatlısu, 2019: 83). Sahaflar aynı zamanda Osmanlı entelektüellerinin bir araya geldiği, yeni çıkan eserlerin tartışıldığı ve el yazmalarının kopyalandığı kültürel alanlar olmuştur.

Her ne kadar toplum genelinde okuryazarlık oranı düşük olsa da bu durum halkın kitap ve bilgiyle kurduğu ilişkinin yüzeysel olduğu anlamına gelmemektedir. Sözlü kültür aracılığıyla edinilen hikâyeler, masallar, destanlar ve dini anlatılar, halkın belleğinde derin bir yer edinmiştir. Bu anlatılar, sosyal dayanışmanın kurulmasında ve toplumsal kimliğin inşasında önemli bir rol oynamıştır. Nitekim kıraat meclisleri, sözlü ve yazılı kültür arasında bir köprü oluşturarak halkı da bu kültürel üretimin parçası haline getirmiştir (Öztürk, 2007: 407).

Kamusal alan kuramları bağlamında değerlendirildiğinde, Osmanlı'da okuma kültürü belli mekânlara ve sosyal sınıflara özgü bir görünüm arz etse de, kıraat meclisleri ve sahaflar çarşısı gibi yerler, bilgi dolaşımının ve kamusal tartışmanın merkezi haline gelmiştir (Sankır, 2010: 188). Habermas'ın "kamusal alan"[1] teorisinde işaret ettiği üzere, okuma ve tartışma pratikleri, düşünsel üretimi ve eleştirel kamuyu şekillendiren önemli araçlardır. Osmanlı İstanbul'undaki bu yapılar, modern anlamdaki kamusal alanın öncülleri olarak değerlendirilebilir.

Bununla birlikte kitap üretim ve çoğaltım süreçleri de kültürel katmanlara göre farklılaşmıştır. El yazması eserler genellikle yüksek sınıflar tarafından üretilip istinsah

[1] Habermas'ın *kamusal alan* teorisi, bireylerin ortak akıl yürütebildiği, tartışabildiği ve iktidarı denetleyebildiği bir alanı ifade eder. Bu alan, modern toplumlarda özellikle XVIII. Yüzyıl burjuva kamusal alanında şekillenmiş ve düşünsel üretimin, eleştirel tartışmanın kurumsallaşmış bir zeminidir. Habermas'a göre kahvehaneleri salonlar ve dergiler gibi ortamlar bu alanın mekânsal karşılıklarını oluşturur (Habermas, 1989). Osmanlı kıraathaneleri de benzer bir işlev üstlenerek, kamusal aklın oluşmasına katkıda bulunmuştur.

edilirken, matbaanın yaygınlaşmasıyla daha geniş kitlelere ulaşan basılı kitaplar da kamusal alanın dönüşümünde etkili olmuştur (Tatlısu, 2019: 85).

Sonuç olarak Osmanlı'da okuma kültürü, sınıfsal ayrımlara rağmen birçok farklı aktörün katkısıyla şekillenmiş; sahaflar, kıraat meclisleri ve medreseler gibi mekânlarda hem sözlü hem yazılı kültür eş zamanlı olarak varlığını sürdürmüştür. Bu pratikler, sadece bireysel bilgi edinimini değil, aynı zamanda toplumsal ilişkileri ve kamusal bilinç üretimini de belirleyen çok katmanlı bir kültürel yapının ürünüdür.

2. Geleneksel Okuma Mekânları

Osmanlı'da okuma kültürünün gerçekleştiği mekânlar, dönemin sosyal ve kültürel yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda ev içi okuma köşeleri, medrese ders halkaları, camiler, kütüphaneler, sahaf dükkânları ve Kanuni dönemi ile birlikte giderek önem kazanan kahvehaneler, farklı işlevleriyle okuma pratiklerinin taşıyıcısı olmuşlardır. Her bir mekân, farklı sosyal sınıflar ve okuma biçimleriyle özdeşleşmiştir.

Evlerde, özellikle konaklarda, selamlık bölümleri bireysel ya da aile içi okuma etkinlikleri için ayrılan alanlar olmuştur. Burada dinî metinler ya da klasik edebiyat eserleri yüksek sesle okunmuş, çocuklara eğitim verilmiş, sohbetler yapılmıştır (Tatlısu, 2019: 84). Medreseler ise daha sistematik bir eğitimin sürdüğü, öğrencilerin hem kitap istinsah ettiği hem de sözlü ders halkaları içinde eğitildiği mekânlar olarak öne çıkmıştır. Bu halkalar, çoğu zaman yüksek sesli okuma ve birlikte anlam üretme pratiğine dayanmıştır.

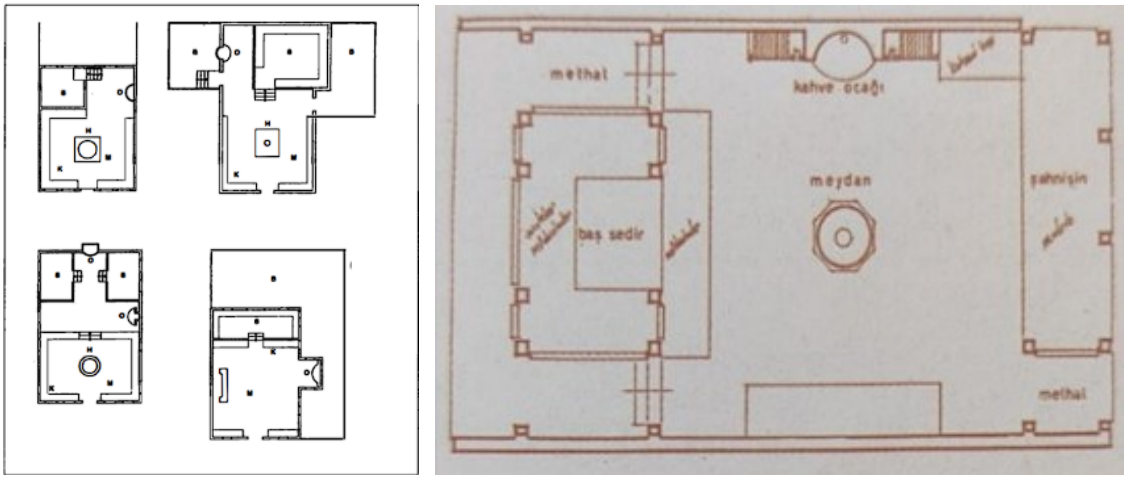
Cami avluları da gündelik hayatta dinî metinlerin okunması ve tartışılması için önemli alanlar olmuştur. Özellikle vaazlar, hutbeler ve halk arasında dolaşan menkıbeler, bireysel değil, toplu öğrenme pratiklerine örnek teşkil etmiştir. Bu kamusal alanlarda yapılan okumalar, sadece bilgi aktarmakla kalmamış, aynı zamanda dinleyiciyle sosyal bir bağ kurmuş ve toplumun ortak değerlerini pekiştirmiştir (Öztürk, 2007: 410).



***Şekil 1**. Kahvehane gravürü, Melling, 1819 (URL-1).*

Osmanlı kent dokusunda giderek daha fazla yer tutan kahvehaneler, geleneksel okuma mekânlarının evrildiği, dönüştüğü bir yapıya işaret etmektedir. Kahvehaneler başlangıçta sadece sosyalleşme ve boş zaman geçirme alanlarıyken, kısa sürede kitap okunan, sohbet edilen ve hatta meddah gösterilerinin yapıldığı kültürel merkezlere dönüşmüştür (Değirmenci, 2012:

122). Özellikle meddahların hikâye anlatıcılığı, sözlü kültürün kamusal mekânda canlı bir biçimde varlığını sürdürmesini sağlamıştır. Bu mekânlar aynı zamanda eleştirel düşüncenin üretildiği, güncel olayların konuşulduğu, halkın devlet yönetimini tartıştığı zeminler haline gelmiş; dolayısıyla kamusal alanın Habermasçı tanımıyla bireyin devlet karşısındaki eleştirel pozisyonunu ürettiği yerler olmuştur (Sankır, 2010: 190). Bu da kahvehanelerin geleneksel mekânlar arasında istisnai bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Kahvehaneler Osmanlı İstanbul'unda çok katmanlı bir sosyalleşme alanı sunmuş; hikâye anlatıcıları, şairler, okuryazar esnaf ve halk burada hem eğlenmiş hem de kültürel üretimde bulunmuştur (Yaşar, 2009: 18). Özellikle Tanzimat'tan sonra kahvehanelerde gazetelerin okunmaya başlamasıyla birlikte bu alanlar, yazılı kültürle sözlü kültürün kesiştiği yeni bir form kazanmıştır.



***Şekil 2**. Kahvehane planları (sol: Mustafa Özkoçak planları, sağ: Melling'in kahvehane plan gravürü).*

Sonuç olarak Osmanlı toplum yapısında ortaya çıkan geleneksel okuma mekânları, sadece fiziksel yapılar olarak değil; toplumsal işlevleriyle de Osmanlı'nın bilgi üretim ve paylaşım mekanizmalarının temel unsurları olmuştur. Bu mekânlar –ev meclislerinden sahaflara, medreselerden kahvehanelere uzanan çeşitlilikte- her biri, dönemin toplumsal, kültürel ve entelektüel iklimine göre farklı okuma biçimlerini teşvik etmiş ve yönlendirmiştir. Kamusal alanın oluşumuna katkı sağlayan bu yapılar, halkın kolektif belleğinin şekillenmesinde; eleştirel düşüncenin, kültürel etkileşimin ve sosyal aidiyetin inşasında önemli bir rol oynamıştır.

Bireyin toplumla kurduğu ilişki biçimlerinin yeniden tanımlandığı bu dönemde, bu mekânlar aracılığı ile yalnızca bilgiye ulaşım sağlanmamış, bilgi paylaşımı üzerinden ortak değerler ve anlamlar inşa edilmiştir. Bu bağlamda okuma eylemi, bireysel bir faaliyet olmanın ötesinde, toplumsal iletişim ve kamusal bilinç üretiminin de temel taşı haline gelmiştir. Dolayısıyla söz konusu okuma mekânları, hem dönemin kültürel yapısını anlamak hem de çağdaş okuma kültürünün kökenini kavrayabilmek açısından kritik tarihi tanıklıklardır.

3. Kıraathanelerin Doğuşu ve Yaygınlaşması

"Kıraathane kelimesi Arapça "okumak" anlamına gelen *qirāʾa* (قراءة) kökünden türeyen 'kıraat' sözcüğü ile Farsça "ev, yer, mekân" anlamındaki *hāne* (خانه) sözcüklerinin

birleşiminden oluşmaktadır ve kelimeyi "okuma evi" olarak açıklamak mümkündür[2] (URL-2). Özellikle XVIII. yüzyıldan itibaren Osmanlı'da örneklerini görmeye başladığımız bu mekânlar, matbaaların sayısındaki artış ile birlikte gazete ve dergi yayımcılık kültürünün de yayılmasına paralel şekilde ortaya çıkmıştır. Okuryazar oranının da artış gösterdiği bu dönemde, Osmanlı 'eliti'nin zevk anlayışı ve hayat görüşünün büyük değişime uğramış ve aydın sayısının da çoğalmış olması; kahvehane kültürünün yerini kıraathanelerin almış olmasının isabetini ortaya koymaktadır (Gürsoy Naskali, 2011: 165). Kahvehane mekânı okumadan soyutlanmış bir yer değildir ve bazı kahvehaneler de yer yer içerisinde kitap bulundurmaktadır (Yaşar, 2005: 237-256; Şahbaz, 2007: 53). Bu sebeple zamanla kahvehane kelimesini de içerecek şekilde geniş bir anlam kazanan kıraathane teriminin yer yer kahvehane olarak kullanılmaya devam ettiği de yine literatürde karşımıza çıkan konulardan biridir.

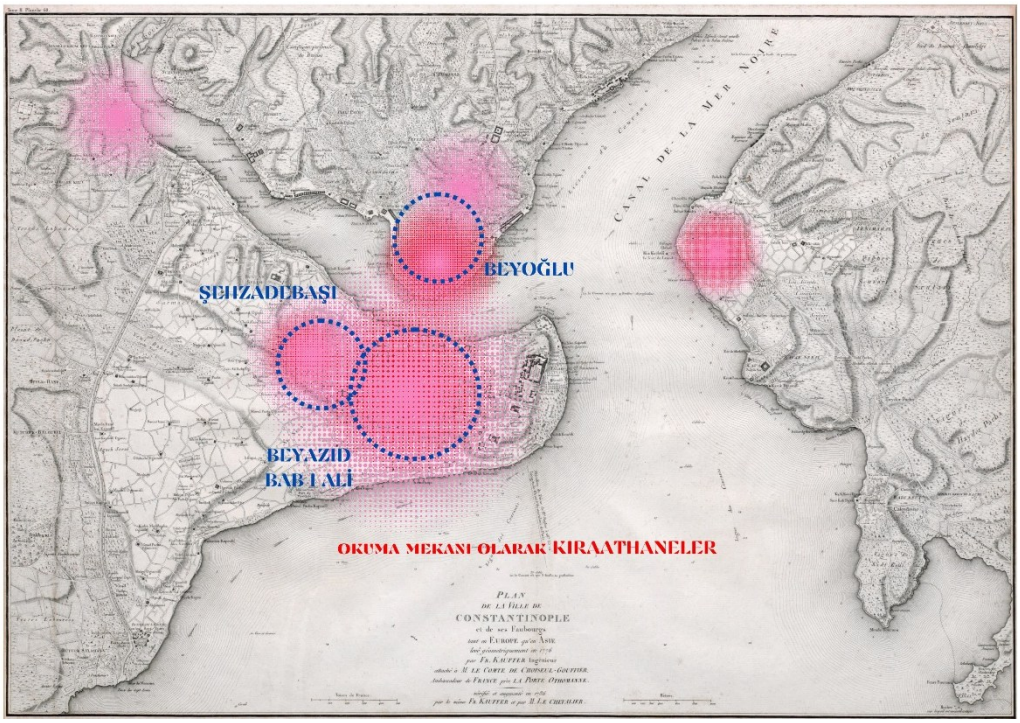
Kıraathaneler özellikle sesli okuma pratiği aracılığıyla yazılı kültürün daha geniş halk kitlelerine ulaştırılmasını sağlamış; bu yönüyle hem kamusal bilgi aktarımının hem de kültürel modernleşmenin taşıyıcıları olmuştur. Tanzimat sonrası dönemde Batı'daki "reading room" ve "salon de lecture" gibi kurumlarla benzerlik gösteren bu mekânlar, sadece gündelik yaşamın bir parçası değil, aynı zamanda kent kimliğini dönüştüren kültürel mikro-mekânlar olarak değerlendirilmiştir. Kanuni döneminde açıldığı ve yaygınlaştığı günden itibaren kahvehane eğlence, sohbet, eğitim ihtiyaçlarının karşılandığı bir mekân olarak öne çıkmış ve üç yüz yıl sonra okuma evine dönüşmüştür. Bu açıdan da kıraathaneler, kentsel belleğin duygusal ve entelektüel katmanlarını anlamak açısından da tarihsel öneme sahiptir.

Osmanlı'da kahvehanelerin bir tür okuma mekânına dönüşerek kıraathane olarak adlandırılması, esasen Tanzimat sonrası dönemde gerçekleşmiştir. 19. yüzyıl başlarında İstanbul'da bir kıraathaneyi betimleyen Melling, bu mekânlara Laz, Ermeni, Türk, denizci, din adamı, edebiyatçı ve tüccarların bir arada geldiğini aktarmaktadır (akt. Georgion, 2022: 48). Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerinde kıraathaneler, özellikle erkeklerin ev dışında zaman geçirdiği başlıca toplumsal alanlar arasında yer almıştır. Bu mekânlar yalnızca kahve içilen ve sohbet edilen yerler değil; aynı zamanda tiyatro temsillerinin sergilendiği, berberlik hizmetlerinin sunulduğu, hatta sünnet ve diş çekimi gibi küçük tıbbi müdahalelerin gerçekleştirildiği çok işlevli sosyal merkezlerdir. Aynı zamanda satranç ve çeşitli oyunların oynandığı, basının takip edildiği, politik ve edebi tartışmaların yapıldığı alanlar olarak da önemli roller üstlenmişlerdir. Kıraathaneler sınıfsal ayrım gözetmeksizin çeşitli toplumsal grupları bir araya getirse de zamanla bazılarının belirli meslek gruplarına ya da sosyo-kültürel çevrelere hitap ettiği de görülmüştür.

Tanzimat öncesi döneme ait bazı örneklerde, kahvehanelerde kitap ve süreli yayın bulundurulduğu bilinmekteyse de bu tür uygulamalar istisnai niteliktedir. Tanzimat sonrasında ise bu işlev belirginleşmiş ve okuma faaliyeti kahvehane mekânında merkezî bir yer edinmiştir. Okuma eyleminin belirgin bir biçimde öne çıktığı bu yeni tür kahvehaneler, yalnızca içecek tüketilen ve sohbet edilen alanlar olmaktan çıkarak, esas olarak "okuma"yı amaçlayan yerler hâline gelmiştir. Bu nedenle söz konusu mekânlar, artık klasik anlamda bir kahvehane olarak

[2] Sözcük aynı zamanda Türk Dil Kurumu sözlüğü'nde "gazete, dergi ve kitap okunup satılan, kahve ve çay da içilebilen yer; okuma evi" (URL-3); TVD İslam Ansiklopedisi'nde "Tanzimat sonrası, gazete ve kitap bulundurulan, yüksek sesle okuma yapılan, kültürel sohbetlerin gerçekleştiği kahvehane türü" (Karabey, 2010: 88-90); Ahmed Vefik Paşa'nın Lehçe-i Osmani'sinde ise "kıraat evi; kitab okunur ve kahve içilir mekân" olarak tanımlanmaktadır.

değil, "kıraathane" — yani okuma salonu ya da okuma odası — olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Böylece kamusal yaşamda önemli bir yer tutan kahvehanelerin kültürel mirası, Tanzimat'la birlikte kıraathane kimliğine evirilmiş; geleneksel sosyalleşme biçimleri, okuma kültürüyle bütünleşerek yeni bir mekânsal deneyime dönüşmüştür.



Şekil 3. *Kıraathanelerin İstanbul içindeki konumlanması (Yazarlar tarafından üretilmiştir).*

Kıraathaneleri, kökenini aldıkları kahvehanelerden ayıran temel özellik; çay ve kahve ikramının ötesinde, okuma faaliyetini merkezine almalarıdır. Bu mekânlarda yalnızca okuyucular için ayrılmış salonlar bulunmakla kalmaz, aynı zamanda günlük gazete, dergi ve kitaplara da düzenli erişim sağlanırdı. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul'da, özellikle Babıâli ve Beyazıt hattında konumlanan kıraathaneler, yalnızca okuma evi değil, aynı zamanda birer basın-yayın merkezi niteliği kazanmıştır. Kahvehanelerden farklı olarak kıraathaneler, daha ağırbaşlı ve entelektüel bir atmosfer sunmuş; Avrupa'da eğitim görmüş, politik konulara ilgi duyan ya da yeni fikir ve bilgileri halkla paylaşmak isteyen aydın bireyler için bu mekânlar, önemli kültürel buluşma alanları hâline gelmiştir.

Kıraathaneler, yalnızca okuma ve tartışma alanı olmakla kalmamış; zamanla sahne oyunları ve fasıl geceleri gibi etkinliklerle sahne sanatlarının da sergilendiği kültürel merkezlere dönüşmüştür. Bazı kıraathanelerde Ramazan aylarında iftar sofraları kurulmuş, II. Meşrutiyet sonrasında ise bu mekânlar siyasi toplantıların da düzenlendiği alanlara evirilmiştir. Hatta birkaç örnekte konaklama imkânı dahi sunulmuştur. Bu yönleriyle kıraathaneler, yalnızca bireysel bilgi edinme alanları değil, aynı zamanda dönemin kamuoyunun oluşmasına katkı sunan kamusal mekânlardır. Memurlar, aydınlar, politikacılar ve okuryazar halkın bir araya geldiği bu yapılar, İstanbul kent hafızasında özel bir yer edinmiş; yazılı kültürün üretimi, paylaşımı ve tartışıldığı yerler olarak işlev görmüştür.

İstanbul'da bilinen ilk kıraathane, 1857 yılında Divanyolu üzerinde açılan Sarafim Kıraathanesi'dir. Bu mekân, dönemi açısından yenilikçi bir işlev üstlenmiş; müşterilerine ilk kez gazete ve dergi sunmasıyla dikkat çekmiş, zamanla kitap satışına da başlamıştır. Özellikle Ramazan gecelerinde edebiyat eksenli sohbetlerin yapıldığı, entelektüel tartışmaların geliştiği bir kültürel çevreye dönüşmüştür. A. Adnan Adıvar'ın aktardığına göre, bu kıraathanede tavla, dama ve iskambil gibi oyunlara izin verilmez; gazete, dergi ve kitaplar düzenli biçimde temin edilir, mekâna ait özel bir kütüphane bulunurdu. Aydınlar bu ortamdan bir kütüphane disipliniyle faydalanır, bilgi paylaşımı ve entelektüel etkileşim burada yoğun biçimde yaşanırdı. Namık Kemal, Halit Ziya, Ahmet Muhtar Paşa ve Ahmet Rasim gibi dönemin önde gelen fikir ve edebiyat insanları Sarafim Kıraathanesi'nde bir araya gelir; şiirden siyasete, matematikten sosyolojiye kadar geniş bir yelpazede sohbetler gerçekleştirilirdi (Budak, 2004: 103-122; Yaşar, 2005: 236-257). Bu yönüyle kıraathane, yalnızca bir okuma mekânı değil, aynı zamanda Tanzimat sonrası Osmanlı toplumunun kültürel ve düşünsel dönüşümüne sahne olan seçkin bir kamusal alan işlevi görmüştür.

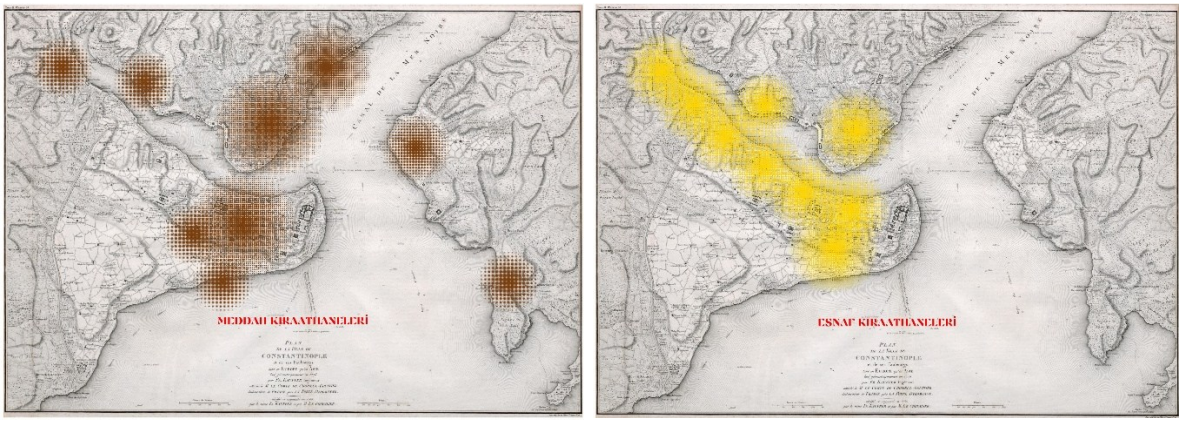
Sarafim Kıraathanesi'nin eğitimsel ve kültürel işlevini daha kurumsal bir çerçevede sürdüren ikinci önemli girişim, 1860'lı yılların başında Münif Bey'in öncülüğünde kurulan ve bir tür akademik cemiyet niteliği taşıyan *Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniyye* bünyesinde açılan kıraathanedir. Bu mekân, çok dilli yayın koleksiyonu ve dil öğretimiyle klasik kıraathane tanımını aşan özgün bir yapıya sahiptir. Türkçe'nin yanı sıra İngilizce, Fransızca ve Rumca dillerinde yayımlanan gazetelerin müşterilere sunulması, kıraathaneyi yalnızca bir okuma alanı değil, aynı zamanda çok dilli kültürel etkileşimin yaşandığı bir öğrenme ortamı haline getirmiştir. Bu çerçevede, özellikle İngilizce ve Fransızca dillerine yönelik dil kurslarının düzenlenmesi, mekânın pedagojik yönünü de güçlendirmiştir.

Yüzyılın sonlarına doğru ise İstanbul'un en bilinen kıraathanelerinden biri, Şehzâdebaşı semtinde konumlanan Fevziye Kıraathanesi olmuştur. Bu mekân, gazete ve dergi okumanın ötesinde, dönemin kültürel eğilimlerine yanıt veren çok yönlü bir yapıya sahiptir. Özellikle Türk klasik müziği icralarının dinlendiği, entelektüel sohbetlerin sürdüğü bir ortam sunan Fevziye Kıraathanesi, 20. yüzyıla girerken İstanbul'da ilk sinema gösterimine ev sahipliği yapmasıyla da dikkat çeker.[3] Bu bağlamda Fevziye Kıraathanesi, kıraathanelerin zamanla yalnızca edebi değil, görsel ve işitsel kültürün de taşıyıcıları hâline geldiğini gösteren önemli bir örnektir.

İstanbul'da ilk kıraathane mekânlarının açılmasının ardından bu yapılar kısa sürede mahalle ölçeğine yayılmış ve toplumsal yaşamın önemli birer parçası hâline gelmiştir. Mahalle kıraathaneleri, sadece sosyalleşme alanı olarak değil, aynı zamanda yerel örgütlenmenin, karar alma süreçlerinin ve kamusal katılımın şekillendiği öncü kamusal alanlar olarak değerlendirilmiştir (Kılıç, 2015). Birsel'e (1983) göre, bu tür kıraathaneler genellikle sokak aralarında yer alan küçük ve mütevazı mekânlardı; kış aylarında ise mangal etrafında toplanan mahalle sakinleriyle sıcak bir sosyalleşme ortamı sunarlardı. Çoğu zaman bir büyük oda ya da küçük bir dükkân formunda olan bu kıraathanelerin bazıları Bizans kalıntılarına dayalı tonozlu yapılarda yer almaktaydı. Kadıköy ve Üsküdar gibi semtlerde ise özellikle Rum ve Ermeni toplulukları tarafından işletilen kıraathanelerin sayıca fazla olduğu bilinmektedir.

[3] 1896'da Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kıraathanesi'nde Lumiere Kardeşlerin filmi gösterilmiştir. Bu gösteri, Osmanlı'daki ilk sinema deneyimi olarak kabul edilir.

İstanbul'un iskele bölgelerinde konumlanan kıraathaneler ise, yolculuk öncesi bekleme salonu ya da boğaz manzarasına karşı seyir noktaları olarak işlev görmüştür. İskele sayısındaki artış, bu tür kıraathanelerin de yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir. Balaban ve Eyüp Bostan iskelelerinde bulunan kıraathaneler bu anlamda örnek olarak zikredilebilir. Boğaziçi hattında ise açık hava kıraathaneleri özellikle yaz aylarında tercih edilen sosyal alanlar olmuş; Sarıyer, Çengelköy, Anadolu Hisarı, Kanlıca ve Emirgan gibi semtlerde yoğunlaşmıştır (Ünver, 1962: 39-84).



Şekil 4 ve 5. *Meddah kıraathaneleri ve esnaf kıraathaneleri (soldan sağa) (Yazarlar tarafından üretilmiştir).*

Esnaf kıraathaneleri ise mesleki dayanışmanın mekânsal karşılıkları olarak öne çıkmaktadır. Eminönü–Ayvansaray hattında fiziksel emek gerektiren meslek gruplarına mensup bireyler (hamallar, kayıkçılar, seyyar satıcılar) bu kıraathanelerde bir araya gelirken, Beyazıt ve Aksaray çevresindeki han içlerine yerleşmiş olan kıraathaneler, orta ve üst sınıf esnafın iş görüşmeleri ve ticari faaliyetleri yürüttüğü adeta küçük ofisler gibi işlev görmekteydi (Sökmen, 2010). Zamanla Balaban İskelesi çevresindeki kıraathanelerin kayıkçı, arabacı ve tulumbacılar tarafından kullanılmaya başlanması, meslek bazlı ayrışmanın örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir (Birsel, 1983).

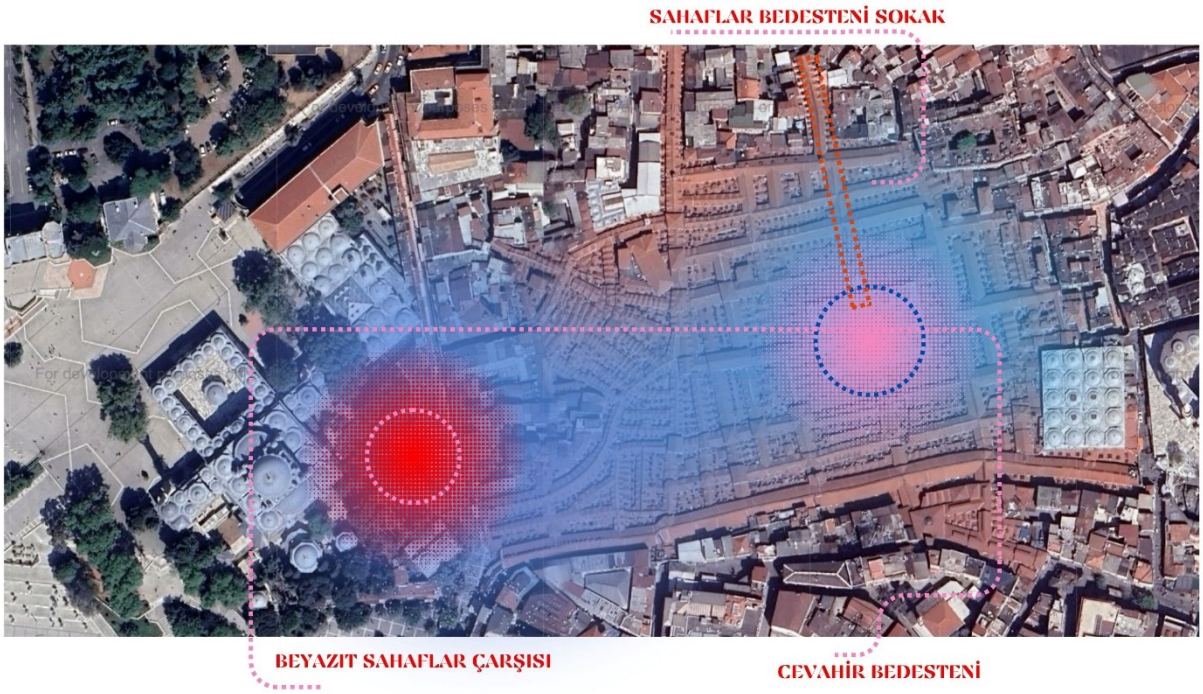
XVII. yüzyıla gelindiğinde, saz şairlerinin şiir okuduğu ve halk kültürünü aktardığı özel kıraathaneler olarak tanımlanabilecek âşık kıraathaneleri ortaya çıkmıştır. Bu kıraathaneler yalnızca birer eğlence mekânı değil, aynı zamanda halk edebiyatının üretildiği, usta–çırak ilişkilerinin kurulduğu, kültürel aktarımın gerçekleştiği yarı-formal eğitim alanları hâline gelmiştir (Sökmen, 2010; Balkaya, 2013: 881-889). Tavukpazarı'ndaki âşık kıraathanesi en bilinen örneklerden biridir ve girişine asılan bilmeceyi çözenler içeri alınarak mekânın seçici yapısı vurgulanmıştır (Birsel, 1983). XIX. yüzyılda ise bu kıraathanelerin yerini semai kıraathaneleri almaya başlamıştır.

Osmanlı İstanbul'unda Ramazan ve bayram dönemlerinde etkinlik gösteren meddah kıraathaneleri ise, anlatı geleneğinin canlandığı sahne alanları olmuş, çocuk seyircilerin de katılımıyla erkek odaklı kamusal alanın sınırlarını genişletmiştir (Evren, 1996). Meddahın izleyiciyle yarım ay düzeninde kurduğu ilişki, sözlü anlatının dinleyici etrafında kamu oluşturma kapasitesine işaret eder.

XIX. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nda matbaa sayısında gözlemlenen artış, okuryazarlık oranındaki yükselişle doğrudan ilişkilidir. 1860'lı yıllarda

sıbyan mekteplerinin ötesine taşan bir eğitim yapılanmasıyla, imparatorluk genelinde yirmi bin civarında öğrencinin örgün eğitim aldığı tahmin edilmektedir. Bu gelişme, eğitim kurumlarının artan ders materyali ihtiyacını karşılamak üzere kitap basımının da hız kazanmasına zemin hazırlamıştır. Özellikle ders kitapları, gramer çalışmaları ve Batı'dan çevrilen eğitim içerikleri matbaa faaliyetlerinin çeşitlenmesini beraberinde getirmiştir.

Bu dönüşüm sürecinde sahaflar, matbu kitap üretimine hızlı biçimde uyum sağlamalarına karşın, şekillenmekte olan yeni okur profiline hitap etme konusunda sınırlı kalmışlardır. 19. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı'da yükselen burjuva sınıfının ve Batı tipi eğitim alan genç kuşağın okuma tercihleri, geleneksel dinî ve klasik metinlerden ziyade Avrupa menşeli kurgu eserlere kaymıştır. Bu değişim, yeni tarz kitapçı dükkânlarının ortaya çıkmasına ve sahaflığın mekânsal ve kültürel olarak marjinalleşmesine yol açmıştır.



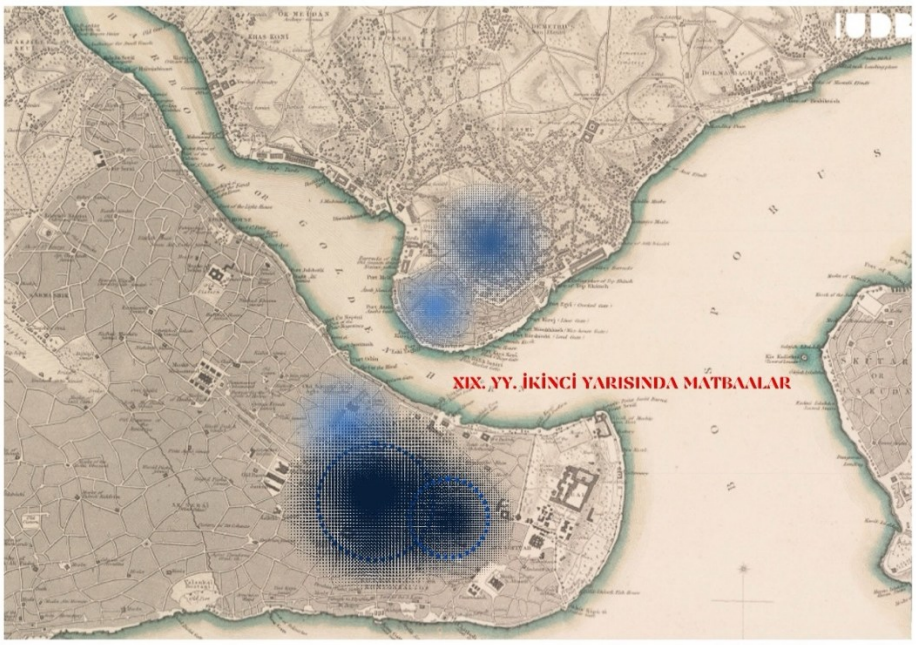
***Şekil 6**. Beyazıt Sahaflar Çarşısı (Yücel Karabaş, K., Eser Köse, C., 2025: 139).*

Beyazıt Sahaflar Çarşısı, Osmanlı'nın entelektüel tarihindeki merkezi konumunu korumaya devam ederken, dönemin yükselen kültürel odakları arasında Bâb-ı Âli ve Pera bölgeleri dikkat çekmektedir. Bu bölgelerde bir araya gelen matbaalar, süreli yayın organları, yayınevleri ve kıraathaneler; İstanbul'un son dönem Osmanlı modernleşmesinde basın-yayın ve düşünsel üretim alanlarının yoğunlaştığı merkezler olarak öne çıkmıştır.

Bu kültürel atmosferin hissedildiği mekânlar arasında kıraathaneler, sadece birer okuma salonu değil, aynı zamanda toplumsal belleğin ve kolektif aidiyetin taşıyıcıları olarak anlam kazanmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Kaç nesil ve kaç terbiye burada birleşirdi"[4] ifadesiyle hafızalarda yer eden bu mekânlar, Sait Faik'in "Kıraathaneye gitmemiş bir üniversitelinin

[4] Tanpınar, A. H. (2004). *Beş Şehir,* İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 114

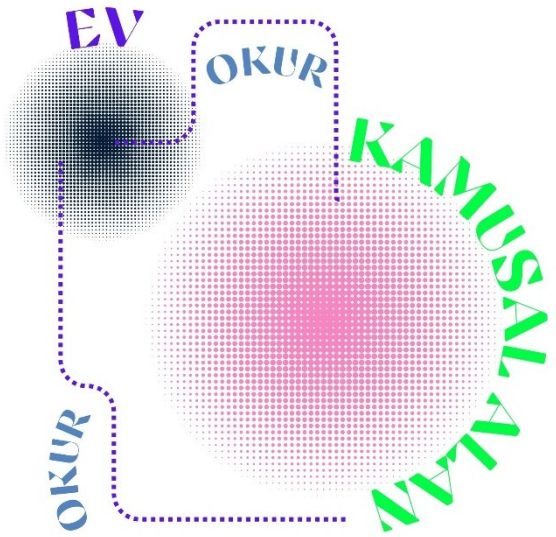
tahsilini yarım sayarım" sözlerinde olduğu gibi, bireyin entelektüel gelişiminin kamusal bir tamamlayıcısı olarak konumlandırılmıştır.



Şekil 7. *XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren matbaaların konumu (Yazarlar tarafından üretilmiştir).*

4. Mekansal ve Kültürel Dönüşüm: Sessiz ve Bireysel Okumaya Geçiş

Tanzimat'ın ilanı sonrası Osmanlı kent yaşamında önemli bir değişim gerçekleşmiş, birey gitgide kamusal yapının dışına çıkarak özellikle evin içinde entelektüel etkinliklere yönelmiştir. Bu süreçte, okuryazarlık oranındaki artış ve matbaa sayısının çoğalması; sıbyan mekteplerindeki öğrencilerin yanı sıra özel okullardaki eğitim görenlerin sayısının da 1860'lardan itibaren hızla artmasına yol açmıştır. Artık birey, gazete, roman ve tiyatro eserlerini özel mekânlarda tüketebilmekte; ev kütüphaneleri, özel kitap rafları bireysel okuma kültürünü besleyecek şekilde genişlemektedir. Bu okuma biçimi yalnızca bilgiye ulaşımı değil, şahsi mekânların yeniden anlam kazanmasını da beraberinde getirmiştir.



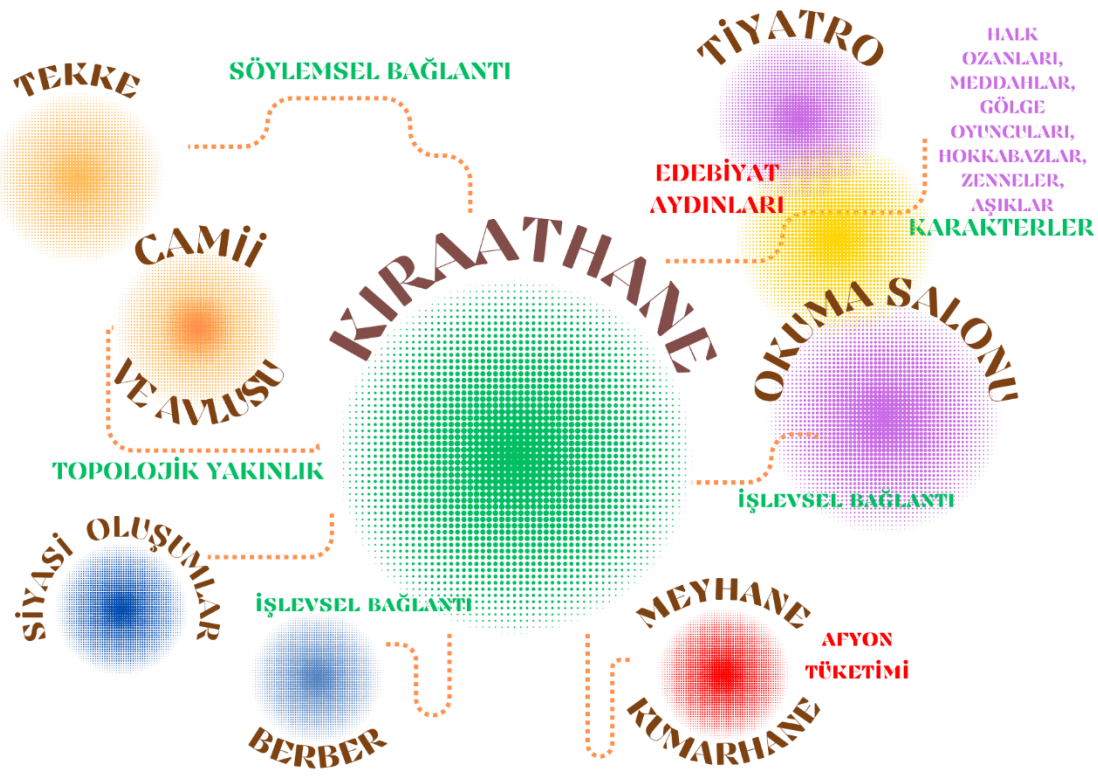
Şekil 8. *Okurun ve mekânının dönüşümü (Yazarlar tarafından üretilmiştir).*

Bu dönemde yazılı kültür salt zihinde değil, mekânlarda da duygusal bir biçimde örgütlenmiştir. Ottoman scholar Khaled El-Rouayheb'in "deep reading" kavramına göre, ev içi okuma etkinliği, entelektüel aidiyetin zamana yayılan derinleşmiş halidir (El-Rouayheb, 2015: 201-224). Aynı şekilde feminist şehir araştırmaları da Tanzimat sonrası kadınların kamusal hayatla ilişkilerine odaklanarak, ev içi sınırların esnekleşmesini, okuma ve bilgi üretiminde dönemin kadınları ve farklı sosyo-ekonomik grupların yer almasını vurgulamıştır (Karaman, 2025). Bu bağlamda, kıraathaneler halkla buluşan ilk "okuma odaları" olarak bir köprü işlevi görür. Geleneksel kahvehane ortamında başlayan toplu okuma pratiklerinin yerini, önce kamusal sınırlı okuma salonları, ardından ev içi bireysel pratiğe bırakması, bir anlamda mekân ve özne arasındaki ilişkiyi yeniden kurmuştur. Kıraathaneler de bu geçiş sürecinde hem kamusallığı koruyan hem de bireysel okuma kültürünün zeminini hazırlayan önemli yapı taşlarıdır.

Sonuç itibarıyla XIX. yüzyılda matbaanın yaygınlaşması, okur-kitlenin çeşitlenmesi, kitapların daha kolay erişilebilir hâle gelmesi ile okuma mekânlarında bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu dönüşüm, kentsel dokuda yalnızca fiziksel değişiklikler değil, aynı zamanda mekânsal adalet, kültürel aidiyet ve duygusal coğrafya açısından da bir kırılma yaratmış; yazılı kültürün evden kıraathaneye, kütüphaneye ve tekrar bireysel mekânlara uzanan yolculuğu hem kentsel kimliği biçimlemiş hem de kent belleğini derinleştirmiştir.

SONUÇ

Okuma mekânları, şehrin sadece fiziksel değil, kültürel ve zihinsel coğrafyasını da şekillendirir. Kitap etrafında kurulan kahvehaneler, kıraathaneler ve ev içi okuma köşeleri; döneminin bilgi anlayışını, sosyalleşme biçimlerini ve toplumsal hiyerarşilerini görünür kılar. Bu mekânlar, kent yaşamının ritmini belirlemiş, bireylerin düşünce üretimiyle kentle kurduğu bağın da taşıyıcısı olmuştur. Dolayısıyla kent hafızasında kitap, yalnızca içerik değil; onu okutan, konuşturan ve paylaşan mekânlar aracılığıyla yaşar ve varlık gösterir.



Şekil 9. *Kıraathanenin mekânsal bağlamları (Yazarlar tarafından üretilmiştir).*

Okuma kültürü, zaman içinde biçim değiştirerek yol almıştır. Osmanlı'da ortak ve sözlü bir etkinlik olarak başlayan okuma, Tanzimat'la birlikte yazılı kültürün yaygınlaşmasıyla bireyselleşmiş, ev içi pratiğe dönüşmüştür. Kahvehanelerden kıraathanelere, oradan özel kütüphanelere ve dijital platformlara uzanan bu hat, hem süreklilik hem de kırılma noktaları içerir. Süreklilik; metinle kurulan ilişki biçiminde değil, bilgiyi anlamlandırma ihtiyacının sürekliliğinde aranmalıdır. Kopuş ise, okumanın kamusal bir deneyim olmaktan uzaklaşıp yalnızlaşmasıyla ortaya çıkmıştır.

Tarihsel kıraathanelerin günümüze ulaşmış somut, işlevsel örnekleri büyük ölçüde kaybolmuştur. Ancak bu mekânların taşıdığı kültürel anlam, hâlâ kentsel belleğin görünmez katmanlarında yaşamaktadır. Kıraathaneler, bir dönemin entelektüel ve sosyal dokusunu barındıran kültürel miras alanlarıydı. Bugün bu hafıza, fiziksel yapılardan çok, toplumsal bellekteki izlerle, anekdotlarla, edebî anlatımlarla ve yer adlarında yaşamaya devam ediyor. Dolayısıyla bu izlerin bugünkü karşılığı, kültürel sürekliliğin mekânlar üzerinden değil, hafızaya dayalı anlatılar ve kolektif hatırlama biçimleri üzerinden kurulmaktadır.

KAYNAKÇA

Ahmed Vefik Paşa. (1876). *Lehçe-i Osmani* (s. 447). İkdam Matbaası.

Akın, N. (1998). *19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera*, İstanbul: Literatür Yayınları.

Balkaya, A. (2013). Mekan poetikası bağlamında Aşık kahvehaneleri ve Aşık üzerine kimi fonksiyonları. *Journal of Turkish Studies*, 8(1), 881-889.

Birsel, S. (1983). *Kahveler kitabı* (2. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Budak, A. (2004). *Cemiyyet-i İlmiyye-i Osmaniye: Bir Sivil Eğitim Kurumu*, s: 103-122.

Çelik, Z. (2020). *Kentsel Bellek ve Mekân: İstanbul'un Hafıza Mekânları Üzerine Düşünceler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Değirmenci, T. (2012). Kahve bahane, kahvehane şahane: Bir Osmanlı kahvehanesinin portresi. S. Akşit & A. Işın (Ed.), *Türk kahvesinin 500 yıllık öyküsü* içinde (s. 121–137). İstanbul: Kitap Yayınevi.

El-Rouayheb, K. 82015). The rise of "deep-reading" in early modern Ottoman scholarly culture. In S. Pollock, B. A. Elman & K.-m. K. Chang (Eds.) *World philology* (sf. 201-224). Harvard University Press.

Gürsöy Naskali, E. (2011). *Türk Kahvesi Kitabı.* İstanbul: İstanbul Kitabevi.

Habermas, J. (1989). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (T. Burger & F. Lawrence, Trans.) MIT Press. (Original work published 1962).

Karabey, H. (2010). Kıraathane. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (Vol. 25, s: 88-90). TDV.

Karaman, T. (2025). Gendering late Ottoman society and reconstructing gender in the city. Gender, Place & Culture. https://doi.org/10.1111/1468-0424.12843

Khaled El-Rouayheb, "The Rise of 'Deep Reading' in Early Modern Ottoman Scholarly Culture," *World Philology*, 2015, pp. 201–224. DOI:10.4159/harvard.9780674736122.c11

Kılıç, R. (2015). Osmanlı Toplumunda Kahvehaneler. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nevşehir.

Lewis, B. (2000). *Modern Türkiye'nin doğuşu (*M. Kıratlı, çev.*).* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Melling, A. I. (1819). *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore d'après les dessins de M. Melling, architecte de l'Empéreur Selim III, et dessinateur de la Sultane Hadidge sa soeur: Collection des planches* [Engraving]. Salt Research. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/117933

Nişanyan, S. (n.d.). *Nişanyan Sözlük: Türkçe etimolojik sözlük*. Erişim tarihi 23 Mart 2025, https://nisanyansozluk.com/kelime/

Öztürk, Z. (2007). Osmanlı döneminde kıraat meclislerinde okunan halk kitapları. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5(10), 401–414.

Sankır, H. (2010). Osmanlı İmparatorluğu'nda kamusallığın oluşumu sürecinde kahvehanelerin rolü üzerine sosyolojik bir değerlendirme. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* (13), 183–202.

Sökmen, C. (2010). Aydınların iletişim ortamı olarak eski İstanbul kahvehaneleri *YYayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.* İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Şahbaz, S. (2007). Geçmişten Günümüze Kahvehaneler, Kahvehanelerin Sosyal Yaşamdaki Yeri ve Önemi: Aydın Merkez Örneği. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın.

Tatlısu, M. (2019). Sahaflar Çarşısı'nın kültürel, mekânsal ve sosyal değişimi. *Kitâbiyat Dergisi,* 20(2), 81–104.

Tunç, Ş. (2014). Osmanlı Payitahtında Kahvehane ve Kahvehane Kültürünün Yeri, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Türk Dil Kurumu. (n.d.). *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim tarihi 23 Mart 2025, https://sozluk.gov.tr/

Ünver, A. S. (1962). Türkiye'de kahve ve kahvehaneler. *Türk Etnografya Dergisi,* 5, 39-84.

Yaşar, A. (Ed.). (2009). *Osmanlı kahvehaneleri: Mekân, sosyalleşme, iktidar* (1. baskı). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Yaşar, A. (2005). Osmanlı Şehir Mekânları: Kahvehane Literatürü, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi,* Cilt:3, sayı:6, 237-256.

Yücel Karabaş, K., Eser Köse, C. (2025). Geç Osmanlı Dönemi İstanbul'unda Kitapçılar ve Sahaflar: Mekânların Dönüşümü ve Kentsel Hafıza. Doç. Dr. Gözde Çakır Kıasıf (Edt.). *Mimarlık Alanında Uluslararası Araştırmalar-V* içinde. (s. 131-155). Ankara: Eğitim Yayınevi

İstanbul Amcazadae Hüseyin Paşa Yalısı'nın Süsleme Özelliklerinin XVII ve XVIII. Yüzyıl Süslemeleri İçindeki Yeri

Denizgül CİHANGİROĞLU*, Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU [2]*

[1.] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0009-0005-8058-2446*

[2.] *Yıldız Teknik Üniversitesi*

*denizgul.ozturk@std.yildiz.edu.tr,

*nururfalıoglu@msn.com

GİRİŞ

Yahya Kemal, Boğaziçi için şöyle der: *"Boğaziçi, Bizans zamanında yoktu. Gerçi Boğaziçi'nin iki sahilinde tek tük köyler ve bazı kiliseler görülürdü. Ancak o zamanki haliyle bugünkü Çanakkale Boğazımızı andırır gibi ıssızdı. Boğaziçi fetihten sonra iki sahil boyunca, kavaklara kadar imtidad eden köylerle, yalnız kendine benzer mamure oldu. Boğaziçi doğrudan doğruya Türklerin eseridir."*

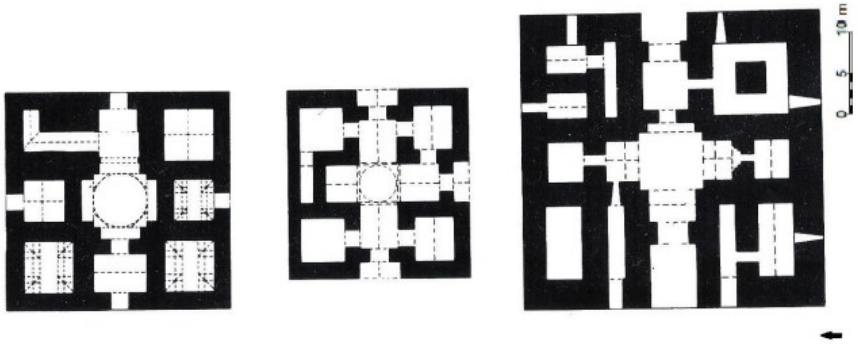
Bu çalışmanın amacı XVII ve XVIII. yüzyıllar içerisinde bizlere miras kalan geleneksel mimarimiz olan Anadolu evlerinden örnekler ile iç ve dış mekân oluşumunu anlatmak, özellikle süsleme özellikleri bakımından değerlendirmek ve Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'nın bu örnekler içindeki yerini özellikle süsleme açısından ortaya koymaktır. Bu örneklerin en gelişmiş biçimleri dönemin makam sahibi kişileri tarafından yaptırılmıştır, birçok örnek de yaygın olarak ahşap malzeme kullanımından ötürü çeşitli sebeplerle zarar görmüş ve günümüze ulaşamamıştır. XVII. yüzyıldan XVIII. yüzyıla geçerken Osmanlı'yı her açıdan değişime iten ve tarihte Batılılaşma, Batılaşma veya yabancı etkiler altındaki dönem olarak anılan dönem konutlarda da özellikle süsleme açısından farklılık ve değişimlere neden olmuştur. Klasik dönemin sadeliğinden sonra görülecek olan ve Osmanlı Baroğu diye de adlandırılacak olan Avrupa'daki gösterişli Barok üslubun etkileri; çeşme, sebil ve saraylardan sonra konutlarda da karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem özellikle yabancı araştırmacılar tarafından Lale Devri olarak adlandırılırken bazı araştırmacılar da direkt Barok Dönem olarak adlandırmışlardır. Bu üslupların benimsenmesi ile daha evvel olmayan özel mülkiyet kavramı yavaş yavaş oturmaya başlamıştır. Haremlik, selamlık bölümleri, evin beyinin ağırlayacağı misafirlerin gösterişli bir odada karşılanması gayesi, dışarıya kapalı ancak kendi içinde fonksiyonel tasarımları okumanın

mümkün olduğu bir mimari anlayışı ve süslemeler, bezemeler ile işlenmiş elemanları bu dönemin örneklerinde çokça görmemiz mümkündür.

Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı yalnızca Osmanlı tarihindeki ilk yalı değil, Boğaziçi'ndeki en eski ahşap yalıdır ve elimizde kalan kıymetli sivil mimari örneklerimizden birisidir. Yapım yılı konusunda birçok fikir olmasına rağmen 20 Ocak 1699 yılında imzalanan Karlofça Antlaşması'nın tasdiki için gelen Avusturya elçisinin burada ağırlandığı bilinmektedir. Yüksek mimar Cahide Tamer'in yalıda başlattığı onarım çalışmaları için çeşitli görsel ve yazışmalardan oluşan ve çok kapsamlı bir kitap olan "Amcazade Yalısı ve Manzumesi Onarımlarında" söz edildiği gibi, 1947 yılında yapıya yönelik acil müdahaleler gereği ile restorasyon çalışmaları yapıldığını ve ardından 1954 yılı onarımlarını bilmekteyiz. Günümüzde de büyük ölçüde yok olmasını üzüntü ile takip etmekteyiz. Özellikle divanhanesini gözümüzde canlandırdığımızda, mehtabın en güzel seyrinin buradan yapılabildiğini, sedirlerde müzisyenlerin fasıllar yaptığını, fıskiyeli havuzu, altın renginde süslemeleri, iç mekânında gizlenmiş kubbesi ile büyüleyici bir hikâyesi olduğunu düşünebiliriz.

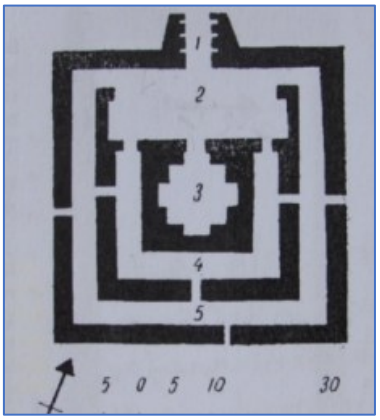
XVII ve XVIII. Yüzyılda Gördüğümüz Üsluplar ve Kökenleri Nedir?

Türk anlayışında ev geçici bir mekândır ve nesilden nesile korunması ancak makam sahibi bir aileye ait olmasından kaynaklanabilir. Evlerde genelde ahşap malzeme kullanılmasından ve mahalle yangınlarının sıklığından kaynaklı XVI. ve XVII. yüzyıllara tarihlenen evlerden günümüze çok az sayıda örnek ulaşmıştır. Bu dönem yapılarını incelememiz ve süslemeleri açısından değerlendirebilmemiz için öncelikli olarak bu dönem konutlarını genel hatları ile tanımlayabilmemiz gerekmektedir. Sedat Hakkı Eldem'e göre XVII. ve XVIII. yüzyıllar geleneksel Türk Evi'nin en büyük yayılımını gösterdiği yıllardır. *'Bu devirlerde İstanbul ve Edirne evleri, Yakın şark (doğu) ve Doğu Avrupa için her zaman taklit edilen bir ideal tip haline gelmiştir.*' der ve geleneksel Türk evlerinin mimarisi, Anadolu'nun çeşitli



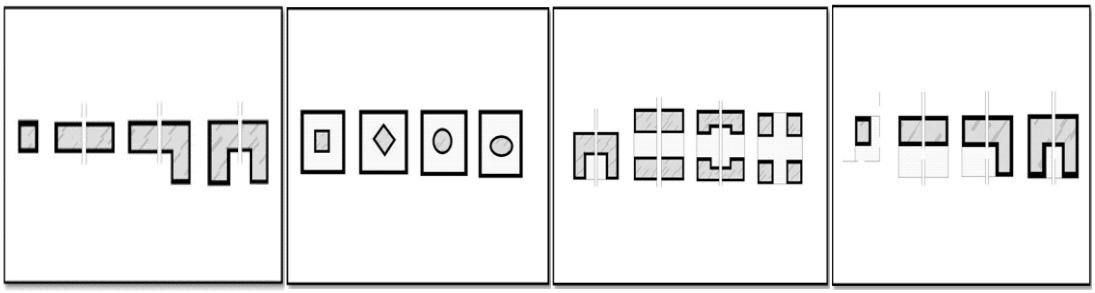
bölgelerinde farklılıklar gösterse de kullanım biçimi ve işlevsellik açısından ortak yönler taşır. Geleneksel Türk Evi zaman içerisinde gelişme göstermiştir ve plan tipi olarak sınıflandırdığımızda dört ana başlıkta incelememiz mümkündür; sofasız plan tipi, dış sofalı plan tipi, iç sofalı plan tipi ve orta sofalı plan tipi. (Şekil 3) Soy ağacını izlediğimiz zaman kökenini Orta Asya'daki V. ve VI. Yüzyıla tarihlenen konutlara ve İran'a kadar dayandırmamız mümkündür. (Şekil 1)

Şekil 1. *Solda Orta Asya'da Horasan ve Maveraünnehir bölgesinden de V-VI. yüzyıla tarihlenen konutlar (Cezar 1977).*



Şekil 2. *Akbeşim İkinci Budist Tapınağı Planı (Cezar 1977)*

Sofasız plan tipi en eski plan tipidir ve tek hücreli ev şeklindedir. Dış sofalı plan tipinde genelde bir sıra oda ve önünde bir sofadan oluşur, sade bir plan tipidir. Gelişmiş biçimlerinde L veya U şeklinde sofanın etrafında dizilmiş odalar şeklinde görmemiz de mümkündür. İç sofalı plan tipinde sofanın iki yanı odalar ile çevrelenmiş olması gerekir. İlerleyen zamanlarda bu plan tipine ihtiyaca göre yan sofalar, eyvan veya merdiven sofası ilave edilmiştir. Orta sofalı plan tipinde sofa evin merkezindedir ve dört tarafı oda sıraları ile çevrilidir. Sofanın aydınlık olması için oda sıralarının arasında eyvan şeklinde boşluk bırakılır. Bu plan tipi daha çok büyük ve zengin evlerde uygulanmıştır. (Sedat Hakkı Eldem) Zaman, iklim, imkânlar ve topografya durumlarına göre, farklı plan tipleri tercih edilmiştir.



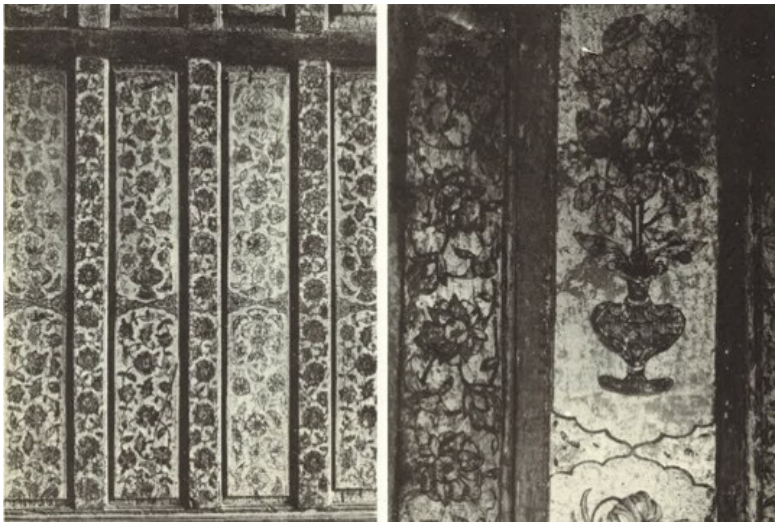
Şekil 3. *Sofasız Plan, Orta Sofalı Plan, İç Sofalı Plan ve Dış Sofalı Plan Şeması (Küçükerman, 1973)*

Geleneksel Türk evi veya Anadolu konutu içinde yalıların da önemli bir yeri vardır. İstanbul Boğazı'nda veya Amasya'da bir Yeşilırmak kenarında, Haliç'te ve başka sahil

boylarında da yalılara rastlayabiliriz. Geleneksel Türk evine dair örneklerimiz yalılar arasında da mevcuttur ve bilinen en eski örneği Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'dır. "*Yalılar esasında geleneksel ev ve konutlardan çok da farklı değildirler. Yalıların alt katları genellikle sağır ve penceresiz veya mazgallı idi. Giriş kapıları bu kapalı duvar içinde idi. Pencereler bundan sonraki katta başlardı. Bu kat ya yalının esas ve son katı idi veya arada asma kat idi. O takdirde cumbalar kademeli olur ve üst kat cumbalar eğri furuşlarla tutturulurdu. Bunlar cepheye başka bir güzellik verirdi."* (Eldem, Türk Evi)

XVII ve XVIII. Yüzyıl Osmanlı Konut Mimarisinde Süsleme Özellikleri

Erken Osmanlı dönemine ait süsleme uygulamaları oldukça çeşitli malzeme ve teknikleri kapsamaktadır. Alçı bezeme (stuko), ahşap süslemeler, çini ve sırlı tuğla ile yapılan keramik uygulamalar, tuğla ve taş duvar işçiliği, kalem işi olarak da bilinen malakârî sanatı, mukarnas bezemeleri ve taş işçiliğine dair oyma, kabartma, kakma gibi yöntemler bu dönemde en yaygın kullanılan süsleme biçimlerindendir (Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I*). Tüm bu bezemeler, yalnızca yapının estetik değerini artırmakla kalmamış, aynı zamanda Osmanlı sanatının dönemsel zevklerini ve kültürel yönelimlerini yansıtan önemli göstergeler haline gelmiştir.



Şekil 4. *17 ve 18. Yüzyıla Ait Ahşap Üzerine Kalem ve Tezhip İşleri Örnekleri (Sedat Hakkı Eldem, Türk Evi c.3 s.34)*

Geleneksel Türk konut mimarisi, yalnızca yapısal düzeniyle değil, aynı zamanda çok işlevli mekân kurgusuyla da dikkat çeker. Günlük yaşamın pek çok fonksiyonunun tek bir mekânda gerçekleştirilmesi bu evlerin en karakteristik yönlerinden biridir. Aynı odada hem yemek pişirilip yenilir, hem oturulur hem de yatak kurularak uyunurdu; misafir ağırlamak, temizlik gibi pek çok faaliyet yine bu mekânlar içinde gerçekleşirdi. Bu nedenle, geleneksel konut yapılarında bir odanın içerisinde farklı işlevlere hizmet eden çok sayıda mimari unsur yer almakta ve bunların her biri çeşitli süsleme teknikleri ile bezeli olabilmektedir.

XVII. ve XVIII. yüzyıllarda inşa edilen Türk evlerinde en yaygın yapı malzemesi ahşap olup, bu malzeme aynı zamanda süsleme sanatının da temelini oluşturmuştur. Ahşap işçiliği ile yapılan bu süslemeler evin neredeyse tüm iç mimari elemanlarında uygulanmıştır. Tavan kaplamaları, tavan göbekleri, pencere üstlükleri, dolap kapakları gibi elemanların yüzeyinde

bezemeye yönelik motifleri, oymaları, renkli boyamaları görmemiz mümkündür. (Şekil 4) Türk Dil Kurumu'na göre süsleme, sanat eserinin yüzeyini süslemek için kullanılan motif, oyma vb. şeklinde ifade edilmiştir ve bu tanım doğrultusunda Osmanlı konutlarında mimari unsurlar yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda estetik değer taşıyan yüzeyler olarak tasarlanmış ve gördüğümüz elemanların her birinde süsleme bulunması söz konusudur.

Türk toplumunda sevgiler, özlemler, acılar, kederler hatta rüyalar halılara, kilimlere dokunmuş; mimari elemanlara, duvarlara resmedilmiş, yazılmış; bohçalara, yemenilere, örtülere işlenmiştir. Toplumun manevi değerini dışa vurma geleneği ve ince zevki mimari alanda da kendini göstermiş, malzemesi ve işlevi ne olursa olsun, her öğe aynı zamanda dekoratif birer unsur haline gelmiştir. Evin taşıyıcı sisteminden ıslak hacimlerine dek her mekânda ve öğede ahşabın ağırlıklı olarak kullanılması, bu geleneğin yanı sıra birtakım estetiksel kaygıların da doğmasına neden olmuş, aynı malzemeyi her yerde aynı biçimde ve renkte görmeme arzusu bezeme olgusunda çeşniyi beraberinde getirmiştir. (Günay, 1981) Bu bağlamda geleneksel Anadolu evi, yalnızca yaşanılan bir mekân değil, aynı zamanda döneminin bireysel ve toplumsal hafızanın estetik biçimde temsil edildiği bir alana dönüşmüştür. Mimari elemanların bezeme ile donatılması, toplumun sanatsal zevkinin ve ince işçiliğe verdiği önemin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Yenişehir Şemaki Evi; dönemin süsleme anlayışını yansıtan konut, Bursa'ya 55 km. uzaklıktadır ve günümüzde müze haline getirilmiştir. Sedat Hakkı Eldem'in plan özelliklerine göre I. Dönem; bezemelerine göre ise II. Dönem evleri içine dahil ettiği ev iki katlıdır.



Şekil 5. *Yenişehir Şemaki Evi Başodası (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı)*

Zemin katta taşlığın iki yanında ikişer oda, üst katta ise L biçimli sofayla eyvanı ve birer odası vardır. Güneyde küçük bir oda daha yer alır. Batı cephesi ahşap revaklıdır. Alt kat moloz taş, üst kat ise bağdadi duvar ile yapılmıştır. Mimari açıdan 18. yüzyıl başları, bezemeler açısından 19. yüzyıl başı özellikleri göstermektedir. Tavan bordürlerinde kullanılan çiçekli dal motifleri, duvarların üst kısmında çiçekli vazo çizimleri, süslü ocak nişi motifleri 3. Selim – 2. Mahmut dönemine işaret eder. Üst katta yer alan odalarında süslü ocaklar, ahşap dolaplar ve yüklükler bulunmaktadır. Süsleme özellikleri açısından başoda ve diğer küçük odalar son derece özenli bir işçiliğe sahiptir. Yüklüklerin kapakları zarif çiçek motifleri ve ince dallar kullanılarak natüralist olarak bezenmiştir. Ocak nişinin iki yanında kıvrımlı çiçek motifleri, üst tarafında Barok üslup olduğunu anlayabileceğimiz C ve S şeklinde kıvrımlarla oluşturulmuş şekiller vardır. (Şekil 5) Duvar resminin olduğu örnekte Kız Kulesi manzarası betimlenmiştir.

(Şekil 6-7) Bu odanın tavanı şeritler ile bezenmiştir. Diğer odaların duvarlarında da lale, gül, sümbül gibi çiçek demetleri dikkat çekmektedir.



Şekil 6. *Dolap üzerinde duvara manzara resimleri uygulaması (Günay,1999, s.57)*



Şekil 7. *Manzaralı duvar resmi örneği, Yenişehir Şemaki Evi (Bektaş,1996, s.112)*

Burdur'daki Baki Bey Konağı; yapım yılı 17. yüzyıla tarihlenen ve dönemin mimari anlayışını yansıtan konut, günümüzde müze olarak kullanılmaktadır. Zengin süsleme detayları mevcut olan bu yapıda 18. yüzyıl süsleme özellikleri görmemiz mümkündür. Baki Bey Konağı, Sedat Hakkı Eldem'in geleneksel Türk evi plan tiplerine göre gruplandırılmasında, dış sofalı plan tipine aittir. Büyük bir bahçenin içine yerleştirilmiş bu konak iki katlıdır. Zemin katta, müştemilat kısmı taş döşemeli hayat ve sofaya açılır. Bahçeye sivri kemerli bir geçitle ulaşılır ve yapı dikdörtgen biçimindedir. Üst pencere sırası kapalı açılmayan tepe penceresi olarak, altı sıra ise parmaklıklı ve yeşil renkte ahşap kapaklı pencere olarak düzenlenmiştir. (Şekil 8) Aydınlanma, havalandırma gibi işlevler için çıkmalarda çok fazla pencere açıklığı bulunmaktadır. Saçak altı, toprak ve mavi tonlarında kalem işi tekniğiyle süslenmiştir. (Şekil 9). Baki Bey Konağı'nın başodasının iç dekoru zengin süsleme ve nakışlarla doludur. (Şekil 10) Dolap kapakları, panoları, ahşap pencere kapakları, duvarları, nişleri renkli vazodan çıkan çiçek motifleri ile işlenmiştir (Şekil 11). Tavan göbeği altın yansımalı renklerle boyanmış, iç içe geçen beşgen silmeler ile düzenlenmiştir. (Urfalıoğlu, Nur; Antalya, Isparta ve Burdur Evlerinde Cephe Biçimlenişi, Suna İnan Kıraç Akdeniz araştırmaları Enstitüsü, monografi Dizisi: 7, Antalya, 2010.)



Şekil 8. *Baki Bey Konağı tepe pencereleri ve ahşap kapaklı pencere detayı (Uluengin, 2000:78)*



Şekil 9. *Saçak Süslemeleri (Özaltın, 2011)*



Şekil 10. *Baki Bey Konağı Başodası (Servet Uygun)*



Şekil 11. *Restorasyon öncesi ve sonrası panoların durumu (Özaltın, 2011)*

Başka bir dönem örneği de Burdur Taşoda'dır. İnşa tarihi tam olarak bilinmeyen Taşoda'nın Burdur Baki Bey Konağı ile yakınlığı ve benzer süsleme özelliklerine sahip olması nedeniyle Taşoda ile aynı tarihte aynı mimar ve kalfalara inşa ettirildiği düşünülmektedir. 1978 yılında Kültür Bakanlığı tarafından müzeye çevrilmiştir. Birçok geleneksel Anadolu evinin aksine binanın ana inşa malzemesi ahşap değil taştır. Moloz ve kesme taş, ahşap ve kerpiç malzemeleri taşıyıcı olarak, döşemelerinde ise kayrak taşı kullanılmıştır. Pencere kapakları, kapı ve tavan gibi öğelerde ahşap ve yer yer alçı kullanılmıştır. Çatı kaplaması kiremittir. Taşoda büyük bir avluda iki katlı bir konaktır. Zemin katta mutfak, kiler ve depo mevcuttur. Cephesinin bir yönü tek sıralı sivri kemer ile revaklı olarak düzelenmiş, bir yönü ise çift sıralı kemerlidir. Aşağıdaki görselde görüldüğü gibi birinci katın çıkma altı renkli kalem işi silme ile yüzeyi kaplanmıştır. (Şekil 12) (Urfalıoğlu, Nur; Antalya, Isparta ve Burdur Evlerinde Cephe Biçimlenişi, Suna İnan Kıraç Akdeniz araştırmaları Enstitüsü, monografi Dizisi: 7, Antalya, 2010.)



Şekil 12. *Çıkma Altı Süslemeleri (Servet Uygun)*



Şekil 13. *Sofada yer alan köşkün tavan göbeği*

İç mekân süsleme özellikleri ahşap malzeme üzerine uygulanmıştır. Konağın tavanı ile başodasındaki kalem işi ve alçı süslemeleri geç dönemde görebileceğimiz türdendir. (Şekil 14) Burada Barok ve Rokoko etkisi anlaşılmaktadır. Köşkün tavan göbeği silmeler ile oluşturulmuş ve kare formdadır. (Şekil 13) Birçok geleneksel Anadolu evi gibi başodası en süslü odasıdır. Davlumbazlı ocağında, yanlarındaki dolap nişlerinde, dolap kapaklarında renkli kalemişi süsleme tekniği kullanılmıştır. Alt sıra dolap kapaklarında vazodan çıkan çiçek motifleri mevcuttur. Kapalı üst sıra pencere dizisinde vitray işçiliği görmekteyiz.



Şekil 14. *Başodada yer alan sekiden yüklüğün görünümü (Burdur Valiliği)*

Kula Beyler Evi; yapım yılı 18. yüzyıla tarihlenir ve 2016 yılında Manisa Belediyesi tarafından restore edilmiş ve müzeye çevrilmiş bir geleneksel Anadolu evidir. Beyler Evi, Beyoğlu Evi adıyla da anılır ve Kula'da geleneksel Anadolu evi örneklerinden en karakteristik olanıdır. Süsleme özelliklerine ve plan şemasına bakıldığında on sekizinci yüzyıl özelliklerini görmek mümkündür. Kula'da birçok geleneksel Anadolu evi vardır ve genellikle Beyler evi gibi birçoğu avluludur. Bu evler, Kentsel Koruma Alanı olan Kula'da yine Beyler evindeki gibi yüksek avlu duvarından yola doğru taşar vaziyettedir. (Şekil 15)



Şekil 15. *Kula Beyler Evi Restorasyonu (Cengiz Ergun)*

Dış sofalı plan tipindedir. *Bazı evlerde (Beyler Evi) zemin kat ile ana kat arasında asma kat bulunur. Ana kata göre daha düz ve süssüz olan asma kat genellikle kış aylarında kullanılır. (Cansu Battal)* Katlar arası ahşap silmeler mevcuttur ve yine birçok geleneksel konutta olduğu gibi cephesi oldukça yalın ancak iç mekânda yoğun olarak ahşap malzemenin işlendiği süslemeleri mevcuttur. (Şekil 17)



Şekil 16. *Hayat Bölümü (Cansu Battal yüksek lisans tezi)*

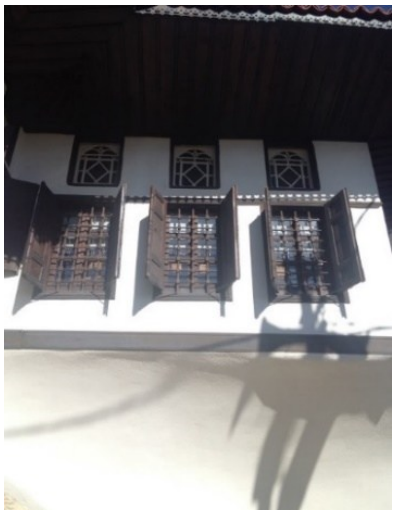


Şekil 17. *Başodasında şömine ve ahşap davlumbazı (Cansu Battal yüksek lisans tezi)*

Ahşap süslemelerini saçak kornişlerinde, ocak ve davlumbazında, dolap kapaklarında, nişlerinde, tavanda, kapılarda, pencerelerinde ve merdiveninde görebiliriz. (Şekil 16-19) Hayat bölümünün ahşap tavan göbeğinde baklava dilimli bir örüntü ve sekizgen şeklinde göbeği, Beyler Evi'nde kullanılan ahşap işçiliğinin en güzel örneklerindendir. (Şekil 18)



Şekil 18. *Hayat Tavan Kaplaması (Emine Derin yüksek lisans tezi)*



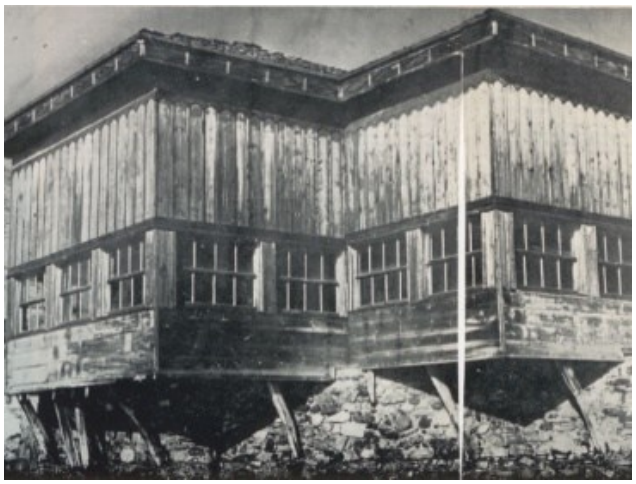
Şekil 19. *Beyler Evi Ahşap Pencere Kapakları*

AMCAZADE HÜSEYİN PAŞA YALISI

Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'nın inşası 1699 veya daha önceki bir tarihe dayanmaktadır. Veziriazam Hüseyin Paşa tarafından Anadoluhisarı kıyısında inşa edilmiştir. Meşruta Yalı, Kırmızı Yalı, Direkli Yalı, Köprülü Yalısı gibi isimlerle anılır. Boğaziçi'nin en eski Osmanlı yapılarından biridir. Birçok yapı grubu bir arada inşa edilmiştir ve klasik sivil mimarimizin eşsiz bir örneğidir. Bir yapı kompleksinden oluşmaktadır. Selamlık, harem ve koruya yayılmış köşklerden oluşan yapı grubundan günümüze yalnızca Selamlık binasının divanhanesi kalmıştır. (Şekil20) Bu yalının önemi, sadece mimari değeriyle değil, Boğaziçi kültürünün ve tarihinin bir parçası olmasıyla da öne çıkar.



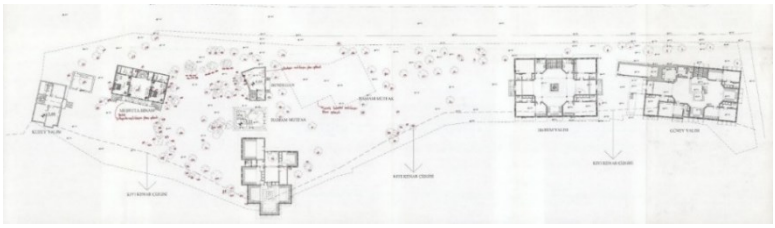
Şekil 20. *2007 Tarihli Hava Fotoğrafı (Ceyda Ay)*



Şekil 21. *Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı (Taha Toros Arşivi)*

Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'nın Plan Tipi Özellikleri

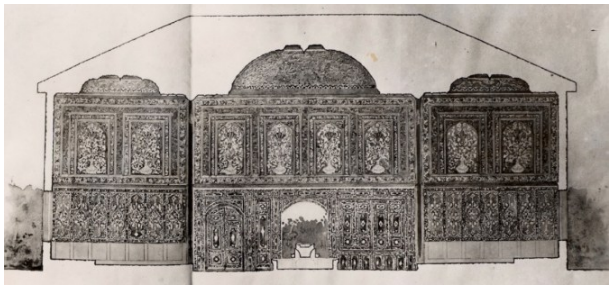
Divanhane, "T" planlı bir yapıya sahiptir. (Şekil 22) Ortada ahşap kubbeli, kare bir mekân bulunur ve bu mekân üç yönde kanatlarla genişletilmiştir. Kanatlar, Bursa kemerleriyle orta bölümden ayrılır ve üzerleri aynalı tonozlarla örtülüdür. Bu plan, avlulu eyvan düzenine benzerlik gösterir. Yalı, iki katlıdır ve hisar tarafında konumlanır; dar arazide arka sokağa dayanır, hatta bir köprüyle karşı yamaca uzanır. Merkezi sofaya sahip olan yapı, geniş eyvanlar ve çift pahlı köşklerle 17. yüzyıl başlarına özgü plan tipini yansıtır. Sofanın çevresinde sekiz oda yer alır; en büyüğü hisar tarafındadır. Salon ise üç çıkmalı ve ortasında fıskiyeli bir bölümle tasarlanmış olup, önceden bahsettiğimiz gibi merkezin etrafında yerleşmiş mekânlar olgusu bu yapıda da söz konusudur.



Şekil 22. *Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı Restitüsyon Vaziyet Planı (Hüsrev Tayla Arşivi)*

Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'nın Süsleme Özellikleri

Dışarıdan sade görünse de Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'nın asıl güzelliği iç mekânında gizlidir. *Divanhanede pencere formunda ancak kapalı panolar, saksıda lale motifleri, Lale Devri'ne özgü kalem işi süslemeler ve dolap üstlerinde bezemeler yer alır. Dolaplar, ahşap üzerine tel, sedef ve kemik kakma tekniğiyle yapılmıştır (Sedat Hakkı Eldem, Türk Evi).*

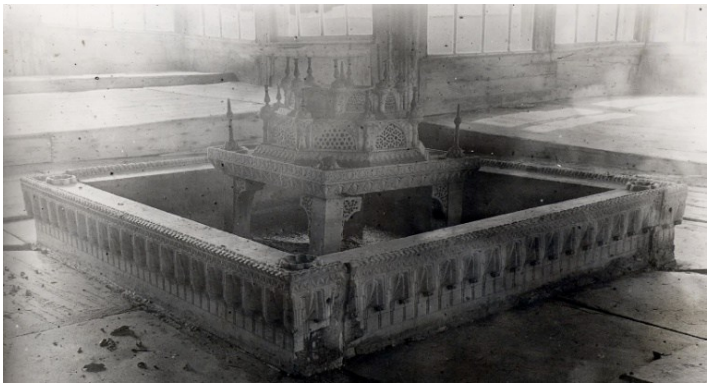


Şekil 23. *Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı süslemeli ahşap kaplı duvarları (Salt Araştırma)*



Şekil 24. *Tarihi Yalının İç Süslemeleri (Gaspare Fossati)*

Mekânın ortasında bulunan süs havuzu, su sesiyle sohbet atmosferini zenginleştirmeyi amaçlar. Geleneksel Türk evlerinde olduğu gibi tavana özel önem verilmiş; içte gizli bir ahşap kubbe, tezhipli altın motifler ve bitkisel desenlerle süslenmiştir. Ancak sütun ve duvar kaplamaları zamanla doğal etkenlerle tahrip olmuştur. (Şekil 24,28,29,30,31,32,33) Sohbet mekânlarında su sesini kullanmak amacıyla, divanhanenin ortasında mukarnaslı taş oyma süslemelerin olduğu bir havuz ve fıskiyesi mevcuttur. Bu havuz ve fıskiyesi Erken Dönem Osmanlı örneklerinden Bursa Yeşil Cami'nin iç mekanındaki fıskiyeli havuzla çok benzerdir. Yapının üç eyvanlı planı ve merkezindeki havuzu da 20. yüzyıldan Eldem'in tasarımı olan Taşlık Kahvesi'ne önemli bir örnek olmuştur. (Şekil 25)



Şekil 25. *Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı mukarnaslı havuz (Salt Araştırma)*



Şekil 26. *Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı boğazdan görünüş (Nur Urfalıoğlu arşivinden)*



Şekil 27. *ve iç mekanından görünüş (Nur Urfalıoğlu arşivinden)*

Boydan boya mekânı dolanan açılabilen pencere dizisinin üstünde ise sabit (yukarıdaki aynı dönem örneklerimizde vitray, alçı içinde "revzen" dediğimiz renkli camlar kullanılmıştır) tepe pencereleri yerine sivri kemerli panolar yerleştirilmiştir. Duvarlarında, ahşap panolarda ve dolap kapaklarında Lale Devri'ne özgü kalem işi süslemeler mevcuttur. Çatının altına gizlenmiş ahşap kubbesi yalnızca iç mekândan görünmektedir ve şimdi çok harap bir durumda olsa bile evvelinde son derece renkli süslemeleri mevcuttur. (Şekil 24)



Şekil 28-29-30-31-32-33. *Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı mevcut durumuna dair en yakın tarihli görseller (Selçuk Uzun, Haziran 2018)*

Daha önce söz edildiği gibi XVII. yüzyıl sonundan itibaren Osmanlıyı etkileyen çeşitli üsluplar Osmanlı sanat ve mimarisini özellikle de süslemesini etkilemiştir. Sade bir mekan ve süsleme anlayışına sahip Klasik Dönemden sonra XVII. Yüzyıl sonu ile XVIII. yüzyıl başından itibaren çok renkli, kıvrımlı ve süslü bir anlayış Osmanlı sanat ve mimarisinde yerini almıştır. Bu süsleme anlayışını saraydan zengin evlerine, mahalle çeşmesinden en küçük objeye kadar görmek mümkündür. Avrupalıların Lale Devri yerli araştırmacıların ise direkt Barok Dönem veya Osmanlı Baroğu diye adlandırdıkları dönemde, özellikle S ve C kıvrımları plan ile süslemede, dalgalı hatlar, renkli süslemeler iç mekanda ve cephede dikkat çekmektedir. Bu dönemde mimaride de alışılmışın ötesinde klasikten farklı plan ve cephe anlayışına sahip eserler ortaya çıkmaktadır. Başkent İstanbul dışında Anadolu'da da özellikle bey, paşa ve kentin ileri gelenlerinin evlerinde başkent İstanbul'a bir öykünme ve özlemle hem İstanbul manzaraları hem de İstanbul'daki konutlar ile aynı özelliklere sahip renkli süslemeler karşımıza çıkmaktadır. Bunlara örnek olarak Bursa Yenişehir Şemaki Evi, Burdur Taşoda ve Burdur Baki Bey Konağı, Manisa Kula Bey Evi ve Bursa II. Murad Evi verilebilir. Bu konutların hepsinin ortak özelliği, özellikle başodalarında dolap ve duvar üzerinde dönemin en çok kullanılan süsleme motifi olan vazo içinde çiçek motifi bezemeleri bulunmasıdır. Vazodan çıkan çiçek motifleri, Osmanlı süsleme sanatında sıkça karşılaşılan ve özellikle Lale Devri ile özdeşleşen estetik bir unsurdur. Bu motifin, yalnızca konut mimarisinde değil, kamusal yapılarda da kullanıldığı görülmektedir. Ülkemizde ve dünyada bu bezeme türüne örnek teşkil eden pek çok yapı bulunmaktadır. Bu konutlar ile aynı şekilde Amcazade Yalısı'nda da selamlık bölümünün divanhanesinde bütün duvarlarda ahşap üzerine büyük ölçekli olarak bu motifin uygulandığı görülmektedir. Yine Topkapı Sarayı'nın dönem eklentilerinden III. Ahmet Yemiş Odası'nda bu motifler bulunmaktadır. İstanbul'daki Tophane Çeşmesi, III. Ahmet Sebili, Üsküdar III. Ahmet Meydan Çeşmesi ve Azapkapı Saliha Sultan Meydan Çeşmesi ile Kudüs'te yer alan Ermeni Patrikhanesi bu örnekler arasında sayılabilir. Bu yapılarda da benzer biçimde vazodan çıkan stilize çiçek motifleri, dönemin zarafet anlayışını yansıtan ince birer işçilik örneği olarak karşımıza çıkar. (Şekil 34-35-36-37-38) Özellikle Kudüs Ermeni Patrikhanesi'nde (Şekil 39) yer alan süslemelerin, kapalı mekânda yer alması sayesinde günümüze daha az tahribata uğramış bir şekilde ulaştığı görülmektedir. Buna karşın açık hava yapıları olan Tophane ve Azapkapı çeşmelerinde, zamanla dış etkenlere maruz kalınması sebebiyle bu süslemelerin canlı renklerini yitirdiğini ve taşların aşındığını görmekteyiz.



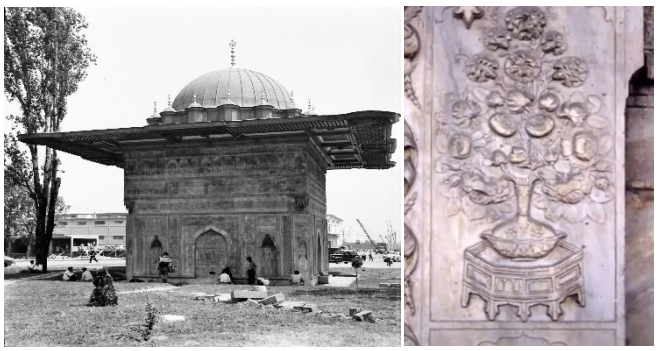
Şekil 34. *Azapkapı Saliha Sultan Çeşmesi (Felice Beato, James Robertson 1850s)*



Şekil 35. *III. Ahmet Çeşmesi, Topkapı Sarayı girişi (Nur Urfalıoğlu arşivinden)*



Şekil 36. *solda Üsküdar III. Ahmet Meydan Çeşmesi (Nur Urfalıoğlu)* ***Şekil 37*** *sağda Topkapı Sarayı III. Murad Odası (Zdergisi)*



Şekil 37-38. *Tophane Meydan Çeşmesi (I. Mahmud Çeşmesi 1960) ve süsleme detayı (Nur Urfalıoğlu arşivinden)*



Şekil 39. *Kudüs Ermeni Patrikhanesi (1730'lar) (Baha Tanman arşivinden)*



Şekil 40. *Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'nın iç görünüşü (S. Ünver, S. H. Eldem, Amucazade Hüseyin Paşa Yalısı)*

Anadoludaki sözü edilen örneklerde ve dönemin saray mekanlarında Amcazade Yalısı gibi benzer motiflerin olması bu süsleme anlayışının Osmanlı İmparatorluğu'nun en üst kademesinden devlet erkanının evlerine ve başkent dışındaki zengin evlerine kadar her yerde uygulandığını ve dönemim modası olduğunu bize kanıtlamaktadır.



Şekil 41. *III. Ahmet Yemiş Odası renkli panoları ve Vazodan çıkan çiçek motifleri III. Ahmet Yemiş Odası (Mustafa Yılmaz)*



Şekil 42. *Bursa Muradiye Evi (Kültür ve Turizm Bakanlığı)*



Şekil 43. *Solda III. Ahmet Yemiş Odası (Mustafa Yılmaz) Sağda Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı (Taha Toros arşivi) vazodan çıkan çiçek motifleri*

Sedat Hakkı Eldem'e göre; Ahşap yapıların benzer üslup ve tarz özellikleri göstermesinin temel nedeni, bu yapıların çoğunlukla mimarlardan ziyade yapı ustaları ya da kalfalar tarafından inşa edilmiş olmasıdır. Osmanlı döneminde mimarlar genellikle külliye, cami, saray gibi büyük ölçekli ve anıtsal projelerde görev alırken, konut, köşk ya da yalı gibi daha küçük ölçekli yapılar kalfaların sorumluluğundadır ve bu durum, kalfaların özgün tasarımlar yerine daha çok mevcut yapıları örnek alarak benzer plan ve süsleme şemalarını tekrarlamalarına yol açmıştır. Dolayısıyla bu döneme ait birçok ahşap yapının, özellikle cephe düzenlemeleri, iç mekân kurguları ve bezeme anlayışları açısından birbirine benzemesi söz konusudur. (Eldem, Türk Evi c.3:196)

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bazı mimari miras yapılar, gerek çevresel etmenlerin olumsuz etkileri gerekse yeterince değer görmemeleri nedeniyle zamanla yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmakta, hatta tamamen ortadan kaybolmaktadır. Elbette bu durumun yaşanmaması en temel temennimizdir. Ancak farklı bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, bu kayıplar ya da kaybolma tehlikesi, söz konusu yapıların kıymetini daha iyi kavramamıza ve onları sahiplenme arzumuzun pekişmesine de zemin hazırlamaktadır. Bugün bir mimari eserin yeniden inşası, restorasyonunun tamamlanması ya da korunmasına yönelik duyulan güçlü istek, çoğu zaman o yapının artık var olmaması durumuna karşı duyulan içsel bir tepkinin, bir sahiplenme içgüdüsünün sonucudur.

Birçok yapıya ilham olmuş bu yalı, ahşap malzeme kullanımı ve süsleme teknikleri açısından verdiğimiz örnekler gibi dönemden başka örnekler ile de ortak özelliklere sahiptir. Kalemişi duvar ve tavan süslemeleri, çiçek kompozisyonları, birçok mimari elemanın işlenmesi bu anlamda diğer örnekler ile ortak olarak değerlendirilebilir. Elbette neredeyse boşluk kalmayacak biçimde süslemeleri olan divanhanesi, diğer geleneksel konutlara göre bir hayli sadelikten uzak ve göz alıcıdır. Diğer örneklerimizde kimi zaman ahşap işçiliği çok incelikle tasarlanmış olsa da sadelik de ön planda tutulmuştur. Amcazade Yalısı'nın süslemeleri ise çok daha gösterişli ve ihtişamlıdır. Döneminin diğer geleneksel konutlarında, mekanlarda çok işlevlilik söz konudur. Amcazade Yalısı'nda ise hizmet bölümleri ve servis alanları farklı birimlerde sağlanmıştır. Diğer konutlarda gördüğümüz tepe pencerelerini Amcazade Yalısı'nda

görmemekteyiz. Onun yerine iç mekanda pencere sırasının üstünde renkli boyamalı panolar kullanılmıştır. Amcazade Yalısı'nda, dönemin en çok işlenen süsleme unsurlarından biri olan "vazo içinde çiçek" motifi, Topkapı Sarayı'ndan eski başkent Bursa'daki konutlara ve Anadolu'daki bey, paşa ve tüccar evlerine kadar pek çok yapıyla benzerlik gösterir. Ancak bu motif, Yalı'da çok renkli olarak, divanhanenin dört duvarını kaplayacak şekilde ahşap üzerine uygulanmış ve belki de dönemin en geniş alana yayılmış süslemesi olarak diğer örneklerden ayrılmaktadır. Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı, yalnızca tarihî önemiyle değil, mimari özellikleriyle de dikkat çeken nadide bir yapıdır. Döneminin sivil mimarisine öncülük eden yalının, süsleme özellikleri bakımından hem benzerlerinden ayrışan hem de sonraki yapılara örnek teşkil eden bir nitelik taşıması, önemini katbekat artırmaktadır. Bu denli kıymetli bir mimari mirasın günümüzde hak ettiği ilgiyi görememesi ise son derece üzücüdür. Yalı, ne yazık ki terk edilmiş bir durumdadır ve zamanla yok olacağı kaygısı giderek artmaktadır. Oysa bu yapı, Osmanlı sivil mimarisinin özgün ve zarif örneklerinden biri olarak korunmayı fazlasıyla hak etmektedir. Temennimiz, Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'nın bir an evvel gerekli ilgi ve özeni görerek yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılmasıdır.

KAYNAKÇA

Urfalıoğlu, N. & Kara Pilehvarian, N. (2000). *Osmanlı başkenti İstanbul'da çeşmeler*. YEM Yayınları.

Urfalıoğlu, N. (2010). *Antalya, Isparta ve Burdur evlerinde cephe biçimlenişi* (Monografi Dizisi No. 7). Suna-İnan Kıraç Akdeniz Araştırmaları Enstitüsü.

Kılıç, S. (2009). *Osmanlı'nın geç dönem sivil mimari örneklerinden Burdur Taşoda Konağı* (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demiriz, Y. (1979). *Osmanlı mimarisinde süsleme I: Erken devir (1300–1453)*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Küçükerman, Ö. (1985). *Kendi mekanının arayışı içinde Türk evi*. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Özbek, Y. (1999). *Erken Osmanlı mimarisinde taş süsleme. Cilt I* (Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü). Ankara.

Eldem, S. H. (1954). Türk evi I, II, III. Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı.

Kazemivand Niar, A. (2016). Büyük Selçuklu mimarisinde açık avlulu ve eyvanlı camilerin kökeni. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 13(4), 79–101. İstanbul.

Erarslan, A. (2012). Ortaçağ Türk mimarlığında eyvan kullanımında mekan-işlev ilişkisi. *Megaron*, 7(3), 145–160. İstanbul.

Özkeçeci, İ, Durukan, S. N. G. & Alacalı, H. (2018). XVII-XIX. yüzyıllarda Osmanlı dönemi konut mimarisinde iç mekân tavan süslemelerine genel bir bakış. 5(17), 214–232.

UZEL, Nezih: "Köprülüler Yalısı," Hayat Tarih Mec., Y: 1, S: 8, C: 2, 1 Eylül 1965

TAMER, Cahide: "Kanlıca'da Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı," Tarih Hazinesi, 1951

Battal, C. (2020). *Evaluation of window design and daylight performance of main room in Kula houses* (Yüksek lisans tezi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, İzmir, Türkiye).

Şahin, P. (1996). Yenişehir, Şemaki Evi'ndeki kalem işi nakışlar. *Sanat Tarihi Dergisi*

Uzun, S. (2018). *Binaların depreme karşı güçlendirilmesinde klasik yöntem ile sürtünmeli sarkaç sistemlerin karşılaştırılması* (Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İnşaat Mühendisliği Anabilim Dalı, Yapı Mühendisliği Programı).

Kuban, D. (2007). *Osmanlı mimarisi* (YEM Yayın No. 134). İstanbul.

Özaltın, F. N. (2012). *Burdur Bakibey Konağı süslemeleri* (Yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Isparta, Türkiye)

Uşma, G. (2021). Anadolu'daki geleneksel Türk evlerinin plan, cephe ve süsleme özellikleri bağlamında incelenmesi. *ARTS*, 228(6), 227–259.

Geç Osmanlı Döneminde Satılık Ev İlanlarında Salonun Temsil Edilme Biçimi ve Fiziksel Özellikleri

Derya Düzgün Top*, Hatice Gökçen Özkaya[2]*

[1] *Antalya Belek Üniversitesi, 0000-0003-4560-9699*

[2] *Süleyman Demirel Üniversitesi, 0000-0002-0616-7253*

**derya.duzguntop@belek.edu.tr*

GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyıl, İstanbul başta olmak üzere Osmanlı Devleti için toplumsal yaşam alışkanlıklarının ve bununla birlikte barınma kültürünün önemli değişimler geçirdiği gerilimli bir dönemdir. Bu dönüşümün en dikkat çekici unsurlarından biri, daha önceki dönemlerde İstanbul evlerinde rastlanmayan salonun evlerde temel bir mekânsal bileşen hâline gelmesidir. Bu dönemde salon, hem mimari bir yenilik olarak hem de İstanbulluların gündelik yaşamlarında meydana gelen toplumsal ve kültürel odaklı dönüşümlerin bir yansıması olarak evlere dahil olmuştur. Salonun Batı'ya ait bir mekâna işaret etmesi ve oradan alınmış olması, Osmanlı toplumunda modern/batılı/çağdaş bir mekân olarak simgeleşmesine yol açmıştır. Salon, seçkin sınıfın evlerinin mekânsal bileşeni haline gelmiştir ve bu mekânın varlığı toplumda ev sahibi için bir statü göstergesidir. Diğer bir deyişle seçkin sınıf için sosyal hayatın modernleşmesinin bir sembolü olarak görüldüğünden, salon, seçkinlerin modern hayata ulaşma, sosyal statülerini yükseltmek amacıyla araçsallaştırılmış bir mekandır. Evin misafir ağırlanan, bu anlamda dışarıya açılan, kamusal niteliği bulunan bir mekanıdır ve evin vitrini olarak işlev görmeye başlamıştır. Bu özellikleri de buranın hem fiziksel hem de simgesel açıdan evlerde ayrıcalıklı bir konuma yerleşmesine neden olmuştur.

Söz konusu dönemde yaygınlaşmaya başlayan basılı yayınlar ve bu yayınlarda yer verilen satılık ev ilanları, bu yeni mekânsal kurgunun izlerini sürmek açısından önemli bir kaynak teşkil eder. Her bir ilan, İstanbulluların ev mekânına dair algısını ve önceliklerini yansıtırken aynı zamanda modernleşme sürecinin gündelik yaşamdaki etkilerini de gözler önüne serer. Evlerin konumuna ve içerdiği mekânsal bileşenlere dair bilgiler sunan bu ilanlarda bu bileşenlerin nicelikleri de detaylı şekilde aktarılmıştır. İlanlarda salonun sıklıkla

vurgulanması, onun artık evin ayrılmaz bir parçası olduğunu ve hem satıcılar hem de potansiyel alıcılar açısından önemli bir değer unsuru hâline geldiğini göstermektedir. Çoğu ilanda salon, mimari özellikleri, büyüklüğü, manzaraya yönlendirilişi, bezeme veya süslemeleri gibi detaylarıyla birlikte aktarılmış, diğer mekânlara göre daha ayrıntılı biçimde tanımlanmıştır. Bu ayrıntılı tasvirlerin, salonun estetik ve temsil değeri yüksek bir mekân olarak görülmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Zira İstanbullu seçkin sınıf salonun biçimsel özelliklerine ve dekorasyonuna büyük önem atfetmiş, bu durum da ilanlarda bu mekânın cazip bir unsur olarak öne çıkarılmasına neden olmuştur. Bildirinin amacı da ilanlardan elde edilen veriler doğrultusunda salonun ev içi mekânsal organizasyonundaki konumunu, diğer mekânsal bileşenlerle olan ilişkisini ve fiziksel özelliklerini çok katmanlı bir analizle ele alarak İstanbul evlerinde salona dair mekânsal bir okuma gerçekleştirmektir. Bu amaç doğrultusunda elde edilen bulgularla salonun bir temsil mekânı olarak basılı yayınlarda nasıl üretildiği, terminolojik olarak nasıl ifade edildiği ve evin satın alımında hangi özellikleriyle ön plana çıkarılmak istendiği irdelenecektir.

Bildirinin genel çerçevesi ve bölümleri hakkında bilgi vermek gerekirse, “On Dokuzuncu Yüzyılda İstanbul’da Evler ve Salonlar” başlıklı ilk bölümde, Osmanlı döneminde salonun nasıl bir mekânsal bileşen olduğu, Osmanlı’nın geleneksel dönemlerindeki misafir kabul odalarından hangi yönleriyle ayrıştığı anlatılmıştır. Bu bölümün ardından, belirli tarihsel dönemler doğrultusunda inceleme derinleştirilmiş, söz konusu dönemlerde yayımlanan satılık ev ilanları üzerinden salonların temsil edilme biçimleri analiz edilmiştir. Temsilin zaman içerisinde geçirdiği dönüşümler ilan metinlerindeki söylem ve vurgular temel alınarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu çerçevede, ilk olarak “Salonlu Ev İlanlarının Anlatıları” başlıklı bölümde ilanlardan yapılan okumalarla salonun ev içi mekânsal organizasyonda nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Ardından 1880’li yılların belirleyici bir kırılma noktası oluşturduğu varsayımından hareketle bölüm, “1840–1880’li Yıllarda Salonlu Ev İlanlarının Anlatıları” ile “1880–1910’lu Yıllarda Salonlu Ev İlanlarının Anlatıları” olmak üzere iki alt başlık ile devam etmiştir. Evdeki mekânsal organizasyonda salonun yerinin incelenmesinin ardından “Satılık Ev İlanlarında Salonun Fiziksel Özellikleri” başlıklı diğer bölümde ise daha çok, ilan metinlerindeki salonu niteleyen sıfatlarla ilgilenilmiştir. Burada salonun hangi özellikleriyle ön plana çıkartılmak istendiği ele alınmıştır. Bu yapısal çerçeve doğrultusunda, 1840-1910 yılları arasındaki döneme ait ilan metinlerinden seçilen örnekler üzerinden analizler gerçekleştirilmiş ve çalışma bu doğrultuda sonuçlandırılmıştır.

On Dokuzuncu Yüzyılda Evler ve Salonlar

Tarihsel bir perspektifle bakıldığında, Osmanlıların domestik kültürünün on sekizinci yüzyılda başlayan ve on dokuzuncu yüzyılda artarak devam eden modernleşme hareketleriyle birlikte önemli ölçüde değiştiği görülmektedir. Bu değişimi analiz edebilmek için geleneksel dönem Osmanlı evleri hakkında fikir sahibi olmak ve evlerin mekân düzenlemelerinde domestik yaşam standartları açısından nelerin ön plana çıktığını, farklı mahremiyet biçimlerinin ev içi mekânsal bileşenleri nasıl organize ettiğini incelemek önemlidir. Öncelikle toplumsal ve ekonomik açıdan farklı kentli grupların farklı mahremiyet ve barınma standartlarına göre yaşadığını söylemek gerekir. Bir diğer deyişle, sosyo-ekonomik açıdan farklı toplumsal katmanlar arasında domestik ev kültürü farklılıklar göstermektedir. Bildirinin konusu olan salonlar da bu dönemde daha ziyade üst-orta gelir grubuna mensup ailelerin evlerinde yer alan bir mekânsal bileşendir. Burada analiz edilen ilanlardaki mekânsal bileşenlerin zenginliği de bu varsayımı doğrular niteliktedir. Dolayısıyla burada incelemeye konu olan evlerin üst-orta gelir

grubuna ait evler olduğunu, salonun da bu bağlamda ele alınacak bir mekân olduğunu söylemek gerekir.

On dokuzuncu yüzyıldan önce Osmanlı evlerinde barınma ve mahremiyet kalıplarının İslâmi yaşam kurallarına tabi olarak oluşturulduğunu ve biçimlendirildiğini belirtmek gerekir. Modernleşme öncesinde Osmanlı evlerinde domestik yaşam yabancılara ifşa edilmemiş, kamusal alandan ayrı tutulmuş ve katı sınırlarla gizlenmiştir (Tanyeli, 2013). Evler mahremiyete dayalı kademeli düzenlemelerle biçimlendirilmiştir, hatta üst gelir seviyesine mensup kişilerin evlerinde özel alanı ve kamusal alanı tanımlayacak biçimde tahsis edilmiş iç ve dış/dâhiliye-hâriciye bölümleri de bu kademeli düzene işaret etmektedir (Özkaya, 2015). Dahiliye, kadının ve evin özel alanını ilgilendiren görece daha mahrem kısmı, hariciye ise evin kamusal alana açılan kısmıdır (Tanyeli, 2005). Evin mekânsal organizasyonunda kamusal-özel kademelenmesine referans veren dahiliye ve hariciye ayrışması on dokuzuncu yüzyılda yaygın bir şekilde görülmeye başlayan harem ve selamlık ayrışmasının erken versiyonlarıdır (Özkaya, 2015). Odalar bağlamında bir değerlendirme yapılacak olursa da, odalar yemek, oturmak, uyumak gibi temel fonksiyonların gerçekleştirildiği ve gündelik hayatın geçirildiği, her bir fonksiyona ilişkin mobilyaların kullanım sırasında ortaya çıkarıldığı ve kullanıldıktan sonra odalardaki dolaplara kaldırıldığı evin en mahrem alanıdır (Küçükerman, 1973; Eldem, 1944). Ve bu mekanlar, evin misafir ağırlanan, dışa açılan mekanlarından ayrışır. Evlerde odalardan sonra en çok karşılaşılan mekân bileşenlerinden biri de sofadır. Pakalın (1983) sofayı binaların içinde büyük ve geniş olarak bırakılan ve odaların kapılarının açıldığı bölüm olarak tanımlar. Aynı zamanda sofa, ev halkının birleştiği ve oturduğu ferah ve büyük bir oda olarak da düşünülebilir. (Arseven, 1952; Yerasimos, 2016; Şenyurt, 2018).

Misafir ağırlama pratiği ise divanhane, mabeyn odası, başoda, selamlık odası gibi odalarda gerçekleştirilmiştir. Bir çeşit misafir kabul odası olarak tarif edilen divanhane, hanedan mensuplarına ve bürokrat sınıfa ait saray, konak, köşk, yalı türünden evlerde ev sahiplerinin misafirlerini kabul ettiği bir mekândır (Tanman, 1994). Mabeyn odası ise bir ara mekân olarak tariflenir, ancak kimi konaklarda bir ara mekân ya da geçiş mekânı olmaktan çıkarak konukların ağırlandığı bir mekân olarak da kullanıldığı bilinmektedir (Şenyurt, 2019; Şenyurt, 2017). Selamlık odası ise erkeklerin vakit geçirdiği ve erkek ziyaretçilerin kabul edildiği oda olarak tanımlanır (Pakalın, 1983; Faroqhi, 2009; Yerasimos, 2016). Bu mekânlar on dokuzuncu yüzyıla kadar evlerde misafir ağırlama işleviyle özelleşmiş kabul odalarıdır ve bunların arasına salon on dokuzuncu yüzyılda farklı bir şekilde dahil olacaktır. Salonun İstanbul evlerine dahil olmasıyla birlikte bu mekânlar, evin diğer odalarına göre daha özenli tanzim edilmiş olarak görülmeye bir süre daha devam etse de, sonrasında ortadan kalkarak, kabul mekânı olma özelliklerini tümüyle salona bırakacaklardır. Geleneksel Osmanlı evinde gösterişçi bir tüketimden kaçınılmıştır. Göçek (1987), Osmanlı evlerinin çoğunlukla işlevsel amaçlarla inşa ve dekore edildiğini ve ev sahibinin zenginliğini göstermesi gerekmediğini yazmaktadır. Dolayısıyla mabeyn, divanhane, selamlık gibi evin diğer odalarına nispeten daha özenli düzenlenen mekânların bile başlıca mobilyası sedir ve divandır (Bozkurt, 2011). Bu bağlamda en azından on dokuzuncu yüzyıla kadar evlerdeki kabul odalarının, sabit mobilyalarla döşenmiş, lüks ve gösterişten uzak görece daha büyük odalar olduklarını düşünmek gerekir. Ancak on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren İstanbul evlerine dahil olan salon, bu mekanlardan farklı olarak lüks, gösteriş ve tüketim bağlamında yeni, önemli ve ayrışan bir mekân olacaktır.

Osmanlı domestik kültüründe yeni bir mekân olarak kendisini gösteren ve Batı tarzı mobilyalarıyla Osmanlı evinin çehresini değiştiren salon, divanhane selamlık ve mabeyn gibi geleneksel kabul odalarına kıyasla birçok açıdan yeniyi ve moderni temsil etmiştir. Salonla birlikte 19. yüzyıldan itibaren evlerde yeni bir kamusal-özel ayrışması tanımlanmıştır. İslami yaşam biçimine alışkın olan İstanbullar için kadın ve erkeğin bir arada bulunabildiği mekânlar olarak salon, evlere mahremiyet bağlamında yeni bir düzen de getirmiştir. Ayrıca Osmanlı geleneksel evinde hiç olmayan bir biçimde burası alenen bir tüketim mekânıdır. Salona özgü nitelendirilen yeni Avrupai mobilya ve eşyalarla tanzim edilen salon, Osmanlı'nın geleneksel kabul odalarından bu bağlamda çok farklıdır. Artık yeme-içmeye, uyumaya oturmaya ve dinlenmeye referans veren, gerektiğinde odalara kurulup kaldırılan seyyar eşyaların ve sedir, divan gibi sabit tefriş elemanlarının yerini gösterişli, ağır masalar, koltuklar, kanepeler ve sandalyeler almıştır. Modern ve Batılı kimliklerin temsil edildiği bir araç haline gelen salonlar artık birer teşhir mekânıdır. Salon gösterişçi tüketimden ve teşhirden kaçınarak düzenlenen geleneksel kabul odalarına karşın, sosyal farklılıkları, statüyü ve prestiji ifade etmenin bir aracı olarak evlere dahil olmuş bir mekandır. Bu bağlamda burası, yalnızca bir oda olmaktan çıkarak aile yaşamının dışa açılan vitrini, sosyal statünün simgesi ve modernleşen yaşamının mekânsal karşılığı hâline gelmiştir.

Salonlu Ev İlanlarının Anlatıları

19. yüzyıl Osmanlı İstanbul'unda yayımlanan basılı yayınlardaki satılık ev ilanları üzerinden yapılan bu çalışma, salonun ev içi mekânsal organizasyondaki konumuna, bu mekânın hangi fiziksel özelliklerle tanımlandığına, hangi terminolojiyle nasıl temsil edildiğine ve diğer ev içi mekân bileşenlerinden nasıl ayrıştırıldığına odaklanır. Bu bağlamda salonun mekânsal olarak nasıl bir organizasyona sahip olduğuna dair çıkarımlara 1840-1910'lu yılların basılı yayınların satılık/kiralık ev ilan metinlerinin sahip olduğu içeriklerden ulaşmak mümkündür. İlan metinlerinde satışa çıkarılan konut türlerinin neler olduğuna, evin ana bölümlerine ve mekânsal bileşenlerine dair bilgilere yer verilmiştir. Bu kapsamda incelenen ilanlar salon bağlamında bir sınırlama ile incelendiğinde hane, konak, köşk, sâlhane (sahilhane) gibi konut türlerinde salona rastlanmış olduğu ve genel olarak bu konut türlerinde de incelenen örneklerin harem-selamlık, dahiliye-hariciye bölümlerinden oluştuğu görülmüştür. Söz konusu dönemde bu türden bölümleri olan büyük ölçekli evlerin olağan kentlilerin evleri olma olasılığı düşüktür, bunların üst gelir grubuna mensup seçkin ailelerin evleri olması muhtemeldir. İncelenen ilanlarda salona en erken 1840 yılında *Cerîde-i Havâdis* gazetesinde yer alan bir hanenin satılık ilanında rastlanmaktadır. Bu ilana göre Sultan Selim Türbesi karşısında Hafız Paşa hazretleri konağının yanında, '*pek elverişli ve kullanışlı gayet muntazam salon*'u bulunan İsmet Efendi'nin hanesi tasvir edilmiştir.[1] Oldukça kısa tasvirler içermesinden dolayı bu ilan metni, salonun mekânsal organizasyonuna dair çıkarımlar yapmak için çok yeterli olmasa da bu metin, salonun yazılı mecralarda görülmeye başladığı tarih açısından önemlidir.

1840-1880'li Yıllarda Salonlu Ev İlanlarının Anlatıları

[1] 'Sultan Selim Türbesi karşusunda devletlü Hafız Paşa hazretleri konağı ittisâlinde büyük ve küçük daireli zevât pek elverişli ve kullanışlı gâyet muntazam salon ve hamam ve limonluk ve bağçe ve mâî lezîzi müştemil havadâr ve müferrih ve nezâretli ve mücedded olmak üzere İsmet Efendi hânesi satılık olduğu.' *Cerîde-i Havâdis,* Sayı 1276, 1840.

Osmanlı'nın basılı yayınlarında yer alan satılık ev ilanları incelendiğinde 1840-1880 yılları arasında evlerin ve salonun ayrıntılı bir biçimde betimlendiği görülmektedir. Salonun bir mekân bileşeni olarak evlere dahil olmaya başladığı, ancak henüz geleneksel kabul odalarının ortadan kalkmadığı bu tarih aralığında ev satış ilanlarında salonlar, diğer geleneksel kabul odalarının yanında ayrı bir mekân olarak tarif edilmiştir. İlanlarda salon, geleneksel kabul odalarının yerini almamıştır, onlarla bir arada ama onlardan ayrı bir mekân olarak bulunmakta ve tarif edilmektedir. 1858'de *Cerîde-i Havâdis*'te satışa çıkarılan Şehzadebaşı'nda bulunan erken bir konak, bu duruma iyi bir örnek oluşturur.[2] Burası harem-selamlıklı bir konak olarak tarif edilmiştir ve konakta harem iki ayrı kısım olarak anlatılmıştır. "*…alt katda yerlü alafranga ocaklu bağçe üzerine nâzır kebîr bir oda ve ittisâlinde diğer iki oda ve bir kiler ve divanhâne ve iki tarafı bağçe üzerine olarak kebîr bir salon…"* şeklindeki birinci harem kısmı ile*"…yine bağçe alafranga yerlü ocaklu biri küçük diğerleri kebîr iki oda ve bir sofa ve bir yemek odası ve iki tarafı bağçe üzerine yine alafranga ocaklu bir kebîr salon ve iki küçük oda bu daireye muttasıl bir divanhâne ve iki oda ve bir tütüncü odası ve bir kahve ocağı…"* şeklindeki ikinci harem kısmının tariflerinden anlaşılacağı üzere salonlar, sofadan ve divanhaneden ayrı, iki tarafı bahçe üzerinde ve alafranga ocaklı büyük mekânlar olarak konakta yerlerini almıştır. Dolayısıyla divanhane ile salonun, bu örnekte eşanlamlı terimler olmadığı, iki farklı mekâna işaret ettiği açıktır.

1862 yılından bir ilanda da Beşiktaş Şerince yokuşunda bir cami civarında bulunan Kıbrıs Mutasarrıfı Ziya Paşa'nın yeni konağı satışa çıkarılmıştır. Konağın "*…haremde üst katda iki oda ve bir mâbeyn odası ve sofa ve bir kiler ve orta katda üç oda ve sofa ve zemîn katda bir kebîr oda ve matbah ve kiler ve hareme mahsûs bağçe ve selamlıkla üst katda iki oda ve bir*

[2] 'Kumkapu Samatya ve Yenikapu Makriköyü ve Ayastefanoz iskeleleri rüsûmâtı meclis-i bahriyede müzâyede olunacağından tâlib olanların meclis-i mezkûr cânibinden sual eylemeleriçün i'lân kılındı. Şehzade başında İbrahim Paşa Hamamı arkasında Muhtesib Karagöz Câmi'-i şerifine muttasıl selâmlıkda alt ve üst altı oda ve iki sofa ve iki kiler ve bir kahve odası ve dört hayvân alur ahur ve kömürlük ve kebîr bir sahrici ve dört beş araba alur havli ve bir mikdar bağçe ve haremde alt ve üst yedi oda ve bir sofa ve tatlı Suyu bir kuyu ve matbah ve kiler ve tuğla döşeli havli ve bir hamam ve güzel bir câmekân ve bir mikdar sofa ve sokak eşer ve dört bin arşuna karîb karşusunda bir bostan ve bostan kuyusunu müştemil bulunan konak bir bu sûretle ifrâz edilerek satılık bir de zikr olunan **hamam dairesine muttasıl alt katda yerlü alafranga ocaklu bağçe üzerine nâzır kebîr bir oda ve ittisâlinde diğer iki oda ve bir kiler ve divanhâne ve iki tarafı bağçe üzerine olarak kebîr bir salon** ve bir câme suyhâne ve limonluk ve dört bin arşuna karîb iki taraflı bağçe ve bir masura mandız ve üst katda dört oda ve bir sandık odası ve bir sofa 'ilâvesiyle dahi mümkin olacağı misillü bu iki daire ayru ayru dahi ifrâz edileceği ve üçüncü sûret yine bağçe alafranga yerlü ocaklu biri küçük diğerleri kebîr iki oda ve bir sofa ve bir yemek odası **ve iki tarafı bağçe üzerine yine alafranga ocaklu bir kebîr salon** ve iki küçük oda bu daireye muttasıl bir divanhâne ve iki oda ve bir tütüncü odası ve bir kahve ocağı ve vâsi' bir kiler ve büyücek matbah ve bir güzel ve metîn taş oda ve iki mahzen ve bir kebîr su havuz ve mâi câri ve bir dolablı bostan kuyusu ve büyücek matbah ve bir güzel ve metîn taş oda ve iki mahzen ve bir kebîr su havuz ve mâi câri ve bir dolablı bostan kuyusu ve on bin arşun mikdarı bağçe ve Sepetciler Caddesi üzerine nâzır ayruca üst katda iki oda ve bir sofa bir kiler ve altında sekiz on hayvân alur ahur ve samanlık ve bu daireden başka olarak mezkûr İbrahim Paşa hamamı arkasındaki sokak üstüne biri dört oda bir matbah ve kuyu ve diğeri iki oda bir kuyu ile eski dairesi olub bunlar ayru ayru dahi kullanulacağı misillü istenilmediği sûretde ayruca satılmak dahi mümkin olacağı ve bu ta'dâd edilen daireler birbirine muttasıl olub cümlesi bir arsa demek ise de bu sûretle tefrîk dahi mümkin olub ve kâfesi yirmi bin zirâ'dan mütecâviz bulunub nısfından yâdesi mülk kusûru vakf olduğu ve bu arsanın cevânib-i erbâ'asında kapuları olduğundan böyle tefrîki halinde yekdiğerine kat'ı mazarratı olmayacağı gibi birden alub kullanmak murad edenler dahi ibtidâki beyân edilen daireyi harem ittihâz ederek kullanmak istediği halde kâbil olacağı gibi ikinci daire dahi bütün haremden kullanılacağı ve hasbe'l-icâb **üçüncü daireden kebîr salona kadar haremde kalmak mümkin** olan ve her dürlü gâyet rahatlu ve kullanışlı bulunan böyle bir konak üç sûretle satılık olub gezmek murâd edenleri Sepetciler tarafındaki dairede adam bulunduğundan anın gezdireceği ve pazarlığı De'âvî Nezâret-i behiyesi mu'âvin-i sanisi sa'âdetlü Azmi Beyefendi ile olacağı i'lân kılındı.' *Cerîde-i Havâdis,* Sayı 902, 1858.

sofa ve tütüncü odası ve kiler ve orta katda iki oda ve bir kiler ve sofa ve harem ve selamlıkdan kullanılmağa elverişli üst ve orta katda iki aded salon ve zemîn katda iki uşak odası ve…" şeklindeki mekân tarifinden anlaşılacağı üzere evde harem ve selamlık kısmı ayrı ayrı tarif edilmiştir ve harem ve selamlığın ortak kullanımına açılan üst ve orta katlarda iki salon bulunmaktadır.[3] Konaktaki geleneksel kabul odaları, haremin üst katında bulunan mabeyn odası ve sofalar iken, selamlığın üst katında ise yalnızca sofalardır. Bu ilanda salon, evin diğer kabul odalarından ayrı bir mekân olarak, iki bölümün ortak kullanımına açılacak bir konumda yer almıştır. Sofalar evin her iki bölümünde de üst katlarda odalar arasında hem bir geçiş hem de bir toplanma mekânı işlevi görmüş olmalıdır. Haremin üst katında bulunan mabeyn odasının hangi mekânlar arasında yer aldığı ise ne yazık ki tariften net olarak anlaşılamamaktadır. 1863 yılında Çerağıhamza Mahallesi'nde Bozayek Memlihaları Sandık Emini Hasan Nuri Efendi'nin yenilenmiş olan kagir hanesinin satılığa çıkarıldığı ilan metni de evin harem bölümünde hem sofanın hem de salonun bir arada bulunabildiğini gösteren bir başka örnektir. Hanenin harem bölümünün orta katında iki oda ve bir sofa, bu katın üstünde ise bir oda ve '*bir kebîr salon'* bulunmaktadır.[4] Bu hanede orta katta yer alan sofa, ailenin gündelik hayatının geçtiği ve odaların açıldığı bir orta mekân olmalıdır. Salon ise bir üst katta konumlandırılmış ve evin gündelik yaşamından koparılarak özelleşmiş bir misafir kabul mekânıdır. Ayrıca bu evin selamlık bölümünde de üç oda ve bir salon vardır. Bu ilan metninden de görüldüğü üzere salonun sofadan farklı bir mekân olarak hem selamlıkta hem de haremde aynı anda bulunabilen bir misafir ağırlama mekânı olduğu açıktır. Harem-selamlıklı evlerin dışında dahiliyeli ve hariciyeli olarak tanımlanan evlerde de salonun bulunduğu örneklere rastlamak mümkündür. *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinde 1862 yılında yayımlanan bir ilanda Vani Köyü'nde bulunan dahiliyeli-hariciyeli bir sahilhanenin hariciye bölümünde '*bir 'aded vüs'atlı salon'* ve '*bir mikdar sofa'* olduğu belirtilmiştir.[5] Bu satılık ilanında salonla bu kez de hariciye bölümünde yer alan bir mekân olarak karşılaşılırken aynı zamanda bu mekânın sofadan ayrışan bir mekân olarak sahilhaneye dahil olduğunu söylemek mümkündür. Bu ilandan yaklaşık on yıl kadar sonra yayımlanan başka bir dahiliyeli-hariciyeli evin yine hariciye bölümünde yenilendiği vurgulanan bir büyük salonun ve salonun yanında bir sofanın bulunduğu görülmektedir.[6] Evde

[3] 'Beşiktaş'da Şerince yokuşunda câmi'-i Şerif civarında haremde üst katda iki oda ve bir mâbeyn odası ve sofa ve bir kiler ve orta katda üç oda ve sofa ve zemîn katda bir kebîr oda ve matbah ve kiler ve hareme mahsûs bağçe ve selamlıkla üst katda iki oda ve bir sofa ve tütüncü odası ve kiler ve orta katda iki oda ve bir kiler ve sofa ve harem ve selamlıkdan kullanılmağa elverişli üst ve orta katda iki 'aded salon ve zemîn katda iki uşak odası ve karem ve selamlıkda her kata mahsûs abdesthânelere cari mâî lezîz ve selamlıkda iki bin arşun mikdarı çimden tarz-ı cedîd üzere yapılmış çiçek bağçesiyle iki bin zirâ'dan mütecâviz müsmirelü sebze bağçesi ve limonluk ve üç 'aded havuz ve su hazîresi ve ebniye hâricinde yirmi hayvân alur ahur ve iki 'aded samanlık ve erkek aşcısı içün sobalu matbah ve bunların üzerinde beş 'aded aşcı ve sâyis odaları ve müştemilât-ı saireyi hâvî olan ve her tarafa nezâreti bulunan Kıbrıs mutasarrıfı sa'âdetlü Ziya Paşa'nın mücedded konağı satılık olduğundan mübâya'asını istek eden zevâtı derûnunda bulunanların gezdirecekleri.' *Tercümân-ı Ahvâl,* Sayı 187, 1862.

[4] 'Sultanselim kurbunda Çerağıhamza Mahallesinde nîm kargîr olmak üzere müceddeden bina olunmuş olan ketebeden Bozavek Memlihaları Sandık Emini Hasan Nuri Efendi'nin selamlıkda üç oda **ve bir salon** ve bir ahur ve haremde orta katda iki oda ve sofa ve üst katda oda **ve bir kebîr salon** ve binadan hâric olarak bağçede kargîr matbah ve bin arşun mikdarı envâ' eşcâr-ı müsmirelü bağçeyi şâmil ve tersane ve Üsküdar açıklarına nezâreti bulunan hânesi satılık olub isten edenleri derûnunda sâhibinin gerdireceği.' *Tercümân-ı Ahvâl*, Sayı 444, 1863.

[5] 'Vani Köyü'nde dâhilen ve hâricen on beş oda ve hâricinde **bir 'aded vüs'atlı salon** ve bağçeye nâzır tahtânî bir hamam ve iki kuyu ve müstakil mâî lezîz bir sokak üzerine iki oda ve bir mikdar sofa dâhilen ebniye ve müştemilât-ı sairesiyle beraber bağçeler ve mecmû'ı altı bin zirâ'dan 'ibâret olub verâsında dahi iki dönüm mikdaru mahallî bulunan salhâne Dîvân-ı sın'âiye a'zâsından Atıf Bey'in olsun ehven baha ile iştirâsına veyahud istîcsârına rağbet buyuran zevât derûnunda bulunanlar tarafından gezdirileceği.' *Tercümân-ı Ahvâl*, Sayı 244, 1862.

[6] 'Üsküdar'da Tophaneli oğlu civarında Antonizâde İsmail Efendi Mahallesinde Koşuyolu Karyesinde kısmet-i 'askeriye mahkemesi baş katibi sâbık es-Seyyid el-Hâc Mehmed Saadeddin Efendi'nin derûnunda mücedded-i

dahiliye bölümünde ise '*fevkânî dört bâb oda ve bir kebîr sofa'*nın var olduğu görülmektedir. Dolayısıyla dahiliyeli-hariciyeli olarak tanımlanan evlerin satılık ilanlarında salonla hariciye bölümünde karşılaşılmıştır, dahiliye bölümünde salona hiç rastlanılmamıştır, öte yandan son örnekte dahiliyede bulunan sofanın aynı zamanda kabul odası olarak da kullanılmış olabileceğini düşünmek gerekir. Bu yönüyle sofa Mümtaz'ın da (2011) belirttiği gibi hane halkının misafirlerini ağırladığı bir mekân olarak işlev görmüş olabilir.

1870'li yıllara gelindiğinde ilanlarda halen geleneksel kabul odalarının yanında salonun ayrı bir mekân olarak bulunmaya devam ettiği görülmektedir. Örneğin 1872 yılında *Basiret* gazetesinde verilen bir ilanda Uzun Çarşı civarında bulunan harem-selamlıklı bir evin selamlık kısmında odalar ve servis alanları dışında herhangi bir toplantı mekânı bulunmasa da 1858'deki Şehzadebaşı'ndaki konakta olduğu gibi harem tarafının üçüncü katında sofanın yanı sıra salona rastlanmaktadır. Bu katta bulunan mekânlar, iki oda, iki sandık odası, büyük bir sofa ve büyükçe bir salon olarak tarif edilmiştir.[7] 1871 yılında Çengelköy'de bir ev için verilen satılık ilanında da evin iki katlı selamlığında alttaki iki odanın üstünde büyük bir sofa ve yanında "salonvari bir oda" bulunduğu belirtilmiştir.[8] Her iki örnek de, sofayla birlikte ama ondan ayrı bir salon mekânı bulunan ev örnekleridir. Ve salon evlerde hem haremde hem de selamlıkta bulunabilen bir bileşen olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca son örnekte "salonvari" ifadesiyle odaya nasıl bir anlam yüklendiğini bilmesek de kabul odası gibi bir amaçla kullanılmış olması muhtemel gözükmektedir. Bu ifade ile odanın diğer odalardan farklı bir mekânsal nitelik kazandığı kesindir, odalara benzer şekilde kapı ile ulaşılan, bu özelliğiyle de sofadan ayrışan özelleşmiş bir mekân olduğu da düşünülmektedir. Sonuç olarak 1880'ler öncesinden verilen bu örneklerden anlaşıldığı üzere, divanhane, selamlık, sofa gibi geleneksel kabul mekânlarının bu

dâhiliyede fevkânî dört bâb oda ve bir kebîr sofa ve bir abdesthâne ve vüstâde dört bâb oda ve iki kiler ve taş döşemeli havli ve bir abdesthâne etrafı taş divar ile muhât bağçe ve bağçe-i mezkûr derûnunda matbah ve bir frenk tulumbalı ... mâî ve **hâriciyede mücedded fevkânî bir kebîr salon ve bir oda ve bir sofa ve bir abdesthâne** ve vüstâde üç bâb oda ve bir abdesthâne ve bir kiler ve bir sofa ve süflâda bir bâb samanhâne ve bir kebîr kömürlük ve bir kiler ve bin zirâ' mikdarı şükûfe bağçe ve bir kebîr frenk tulumbalu bostan kuyusu ve bir kebîr ahur ve bir kebîr arabalık ve bir bağçevân odası ve bir abdesthâne iki köşkü müştemil tahminen otuz dönüö mikdarı kürumî mülk ma'mûr bir kıt'a bağ müteveffâ-yı mûmâ-ileyhin veresesi yediyle Üsküdar münâdisi Tahir Ağa ma'rifetiyle lede'l-müzâyede iki yük guruşda takarrur edüb işbu mâh-ı hâlin yirmi beşinci Perşembe günü bâb-ı hazret-i fetvâ-penâhîde emvâl-i eytâm müdiriyet dairesinde harâçlanub tâlibine verileceğinden âheri bulunur ise yevm-i mezkûrda daire-i müşarün-ileyhe teşrîfe rağbet buyurmaları.' *Basiret*, Sayı 710, 1872.

[7] 'Uzun çarşu civarında nerdubânlu hamam karşusunda on numerolu hânenin selamlıkda iki oda bir hela ve iki oda inşâ olunur mahal ile üç hayvân olur ahur ve sobalu matbah tahtı sahrenc üç araba alur havli iki yüz elli arşun mikdar bağçe ile üç 'aded kuyu harem tarafında fevkâni iki oda ve iki sandık odasını ve kebîr sofa ve bir büyükce salon ve ikinci katda üç oda ile kebîr sofa ve bir sandık odasıyla harem havlisi döşeli ve hamam ve üç yüz arşun bağçe tahtı mahzen ve ayruca harem matbahu büyücek odunluk kömürlük ile müştemilât-ı sairesi mükemmel olub nezâret-i fevka'l-'âdesi olduğu halde satılık olduğundan istek edenleri içinde bulunan sâhibi gezdireceği.' *Basiret,* Sayı 730, 1872.

[8] 'Çengel Karyesinde kâin Yeni Mahalle Caddesinde bir numero ile murakkam fevkâni ve tahtâni haremde beş büyük oda ve iki cesîm sofa ma'-câmekân bir kurnalı hamam ve bir 'aded malta döşeli kebîr matbah ve iki 'aded kiler ve mâi lezîzi câri iki kebîr su hazinesi ve mermer döşeli havlisi Ve beş arşub mikdârı bağçe ve selâmlıkda **salonvâri bir 'aded büyük oda** ve cesîm sofa ve tahtında iki oda ve diğer bir 'aded su hazinesi ve çakıl döşeli büyük havlisi ve üç hayvân alur ahur ve üç araba alur arabalık ve etrâf-ı erbâ'sı duvar olarak beş bin Arşun mikdarı muntazam sûretde bağçe ve iki yüzden ziyâde eşcâr-ı müsmire ve gayr-i müsmireli ve bir 'aded kebîr limonluk ve malta döşeli bir 'aded cesîm havuz ve diğer mermer döşeli bir 'aded havuz ve tatlı suyu olarak bir 'aded kebir bostan dolabı ve etrâfı açıklık olub denize dahi nezâreti olarak bir bab hâne satılık olduğundan gezmek isteyenleri içinde bulunanların gezdire i'lân olunur.' *Basiret,* Sayı 282, 1871.

tarih aralığında salonun mekânsal kültürünü ve niteliklerini karşılayan mekânlar olmadığı, zira salonun bunlardan farklı bir şekilde kendi varlığını ortaya koyduğu görülmektedir.

1880-1910'lu Yıllarda Salonlu Ev İlanlarının Anlatıları

1880'li yıllarından itibaren ise, salonun evlerdeki hakimiyeti daha da belirginlik kazanmaktadır. Çünkü evlerde sofa dışında divanhane, mabeyn, başoda gibi geleneksel kabul mekânlarına artık rastlanılmaz, sofayla da nadir karşılaşılmaktadır. Sofanın da ilan metinlerindeki vurgusu yavaş yavaş azalmakta ve yerini salona bırakmaktadır. Salon, oda sayısı ile birlikte evi tanımlayan asli eleman olmuştur. İlan metinlerinde yer alan hane, ev, konak ya da sahilhanenin salonları özelinde yapılan betimlemeler ve tanımlamalar, 1880 öncesi dönemde yapılan betimlemelere ve tanımlamalara göre de oldukça azalmıştır ve neredeyse bugünün kullanım diline yaklaşan ifadeler ilan metinlerinde yer almaya başlamıştır. 1880'li yıllardan sonra verilen ilan metinleri salonun evin neresinde konumlandığına, nasıl biçimlendiğine, mekânsal niteliklerinin neler olduğuna dair bir bilgi üretmez. Evler, artık kısa kısa oda sayısı, sofa sayısı, salon sayısı ve yardımcı mekân bileşenleriyle tanımlanır hale gelir. Dolayısıyla 1880'li yıllardan önce evlerde geleneksel kabul odalarıyla bir arada bulunan ve detaylı biçimde tariflenen salonun, bu tarihlerde itibaren geleneksel kabul odalarıyla bir arada bulunma ve detaylı tariflenme hali gitgide azalacak ve 1910'lara gelindiğinde neredeyse tümüyle yok olacaktır. İlan metinlerinden yola çıkılarak saptanan bu durum, İstanbullular tarafından salonun giderek bilinir, tanınır ve gündelik hayatta kullanılır bir mekân haline geldiğini gösterir. Söz konusu dönemde salonun mekânsal nitelikleri biliniyor hale gelmiştir ki ilan metinleri salonu tasvir etmek veya anlatmak için 1880'li yıllar öncesinde olduğu gibi yoğun bir çaba harcamaz. Öte yandan dikkatleri çeken başka bir durum da bu tarihlerden itibaren harem-selamlıklı ya da dahiliyeli-hariciyeli tanımlanan evlerin de ilanlarda azalmasıdır. 1910'lara doğru ilan metinleri gitgide konutu, yalnızca konutun türü, oda sayısı ve salon sayısıyla tanımlar duruma gelmiştir.

Az sayıdaki harem-selamlıklı ev örneklerinden biri 1882 tarihli *Cerîde-i Mehâkim*'de ilanı verilen evdir. Bu evde misafir ağırlama mekânı yalnızca salondur ve bu mekân da küçüklü büyüklü 14 odayla birlikte haremde bulunmaktadır.[9] Mekân çeşitliliği fazla olan bu evin odalar ve salonu dışındaki diğer mekânları servis mekânlarıdır. *Cerîde-i Mehâkim*'de 1884, 1896 ve 1900 tarihli diğer örnekler ise, birincisi Yeniköy'de[10], ikincisi Suriçi mahallelerinden Abdi

[9] 'Yirmi dokuz numerolu hâne tahminen ve terbî'in beş yüz yirmi arşun üzerine mebni fevkânî ve tahtânî kebîr ve sagîr on dört oda ve bir salon beş abdesthâne mermer döşeli iki havli iki kurnlı bir hamam ve bir camekân ve hâne hâricinde selamlık diğeri ağalara mahsûs birer katdan 'ibâret iki daire olub tahtânî ve kebîr ve sagîr altı oda iki abdesthâne ve bir kiler ve bir kahve ocağı harem ve selamlığa elverişlü bir matbah tahminen ve terbî'en yirmi dört bin dört yüz seksen arşun bağçe ve bir harâb limonluk ve ittisâlinde bir çiçeklik kebîr ve sagîr havuz iki bostan kuyusu dört araba ve beş çift hayvân isti'âbına kâfi bir ahur ile diğer ufak ve bir ahur ve bir matbahı müştemil olun sağ ciheti Aşir Efendi hâne ve bağçesiyle Acem Memiş Ağa'nın bağçesinin divarı sol tarafı Hamdi Bey arsası arka tarafı uncu İskender Efendi'nin bağ ve bostanı ve onu tarîk-i 'âmm ile mahdûd iki kat bir bâb ahşab hâne elli dokuz bin guruş bedel ile.' *Cerîde-i Mehâkim*, Sayı 2(148), 1882.

[10] 'Yeniköy'de Ayanikola Mahallesinde ve ceddede vâki' bir tarafı Mösyö Ambrozi'nin ahur ve kayıkhânesi ve diğer tarafı keresteci iskelesi tarîki ve bir ciheti dahi tarîk-i 'âmm râbi'-i leb-i deryâ ile mahdûd üç daireye münkasım tahtânî ve fevkânî on yedi oda iki salon ve matbah ve kiler ve limonluk dairesi dahi tahtânî ve fevkânî altı ve hamam dairesi tahtânî ve fevkânî on bir oda matbah ve kayıkhâne ve iki tarafı muntazam bağçe ve müştemilât-ı saireyi şâmil 137 numerolu bir bâb salhâne.' *Cerîde-i Mehâkim*, Sayı 5(276), 1884.

Subaşı mahallesinde[11], üçüncü ve dördüncü de Büyükdere caddesinde[12] bulunan sahilhanelerdir. Sırasıyla birincinin 17 oda, 2 salonu; ikincinin 13 oda, 2 salonu; üçüncünün 11 oda, 2 salonu ve dördüncünün de 20 oda, 3 salonu vardır. Bu yapılardaki mekân tariflerinde oda ve salonların dışındaki bileşenler de matbah, kiler, hamam gibi servis mekânları olarak sıralanmıştır. 1888 yılında bir hanenin satış ilanında da benzer durum vardır. Beyoğlu'nda Tamtam (Tomtom) Mahallesi'nde 5 numara ile numaralandırılmış olan hanede sekiz oda, dört salon, bir matbah, bir sarnıç ve bir kuyunun bulunduğu ifade edilmiştir. İlanın devamında tarif edilen Kamer Hatun Mahallesi'ndeki 2 numaralı bir başka hane ise beş oda, iki salon, bir matbah, bir sarnıç, bir kuyusuyla tanımlanmıştır.[13]

Örneklerden anlaşılacağı üzere 1880 sonrasında İstanbullu seçkinlerin evlerinde salon olağan bir bileşene ve koridorlar da mekânlar arasındaki bağlantıyı sağlayan başlıca elemana dönüşmüştür. Öte yandan koridorlara bağlanan salon ve odalarla biçimlenen bazı evlerde diğer kabul odalarının aksine sofanın 1910'lara kadar varlığını devam ettirdiğini söylemek gerekir. Örneğin 1901'de *Cerîde-i Mehâkim*'de verilen bir satılık ilanında Yerebatan'da Şengül Hamamı caddesinde bulunan konağın harem ve selamlık bölümlerinde servis mekânlarının dışında toplam 14 oda, iki salon ve üç sofanın yer aldığı belirtilmektedir.[14] 1909'daki *Takvîm-i Vakâyi*'de bir ilana konu olmuş konağın ise hareminde on bir oda, bir sofa, iki salon; selamlığında da altı oda, iki sofa ve iki salon bulunmaktadır.[15]

1910'lu tarihlere ulaşıldığında artık İstanbullu seçkinler sınıfına ait olan bu büyük boyutlu evlerde divanhane, başoda, mabeyn gibi geleneksel kabul odalarına rastlanmamaktadır. Sofanın

---

[11] 'Abdi subaşı Mahallesinde Fener Caddesinde yirmi sekiz numero ile murakkam on üç oda ve iki salon ve bir matbah ve bir mahzen ve sahrınc ve bin zirâ'-i 'atîk mikdarı bağçe ve müştemilât-ı saireyi hâvî bir bâb salhâne.' *Cerîde-i Mehâkim*, Sayı 17(891), 1896.

[12] 'Boğaziçi'nde Büyükdere Piyasa Caddesinde vâki' on sekiz ve yirmi ve yirmi iki numerolarıyla murakkam ve yekdiğerine muttasıl ve her biri on birer oda ve iki salon ve ayruca takrîben yüz on iki arşun bağçe derûnunda matbah ve kuyuyu hâvî üç bâb salhâne ile mükerrer ve yirmi iki numerolu ve yirmi oda ile üç salon ma'-bağçe matbah ve kuyu müştemilât-ı saireyi şâmil kezâ bir bâb salhânenin fürûhtu.' *Cerîde-i Mehâkim*, Sayı 19(1097), 1900.

[13] 'Kasab Nikolaki'nin banker Mösyö Toledo ve Pensitasi Hanım kumpaniyesine olan düyûn-ı mahkûmesinin tesviyesiçün bundan akdem mevki'-i müzâyede konulan Beyoğlu'nda Tamtam Mahallesinde Ada Sokağında beş numero ile murakkam ve tahtânî sekiz oda **ve dört salon** ve bir matbah ve bir sahrınc ve bir kuyu ve müştemilât-ı saireyi hâvî ve tahtında bir salhâneyi muhtevî bir bâb kargîr hânenin nısf hissesi Osmanlı lirası yüz guruş hesâbıyla yüz iki bin guruşda ve Kamer Hatun Mahallesinde Margrid Sokağında iki numerolu fevkânî ve tahtânî beş oda **ve iki salon** ve bir matbah ve bir sarnıc ve bir kuyu ve müştemilât-ı saireyi hâvî kezâ bir bâb kargîr hânenin nısf hissesi dokuz bin guruşda...' *Cerîde-i Mehâkim*, Sayı 454, 1888.

[14] '…Yerebatan'da Şengül Hamamı Caddesinde vâki' tahminen beş yüz kırk arşun arsa üzerine mebni harem ve selâmlık olarak fevkani ve tahtani kebîr ve sağîr on dört oda ve iki salon ve üç sofa ve bir kiler ve bir matbah ve bir odunluk ve bir kömürlük ve tahminen üç yüz elli arşun harem bağçesi ve derûn bağçede bir kuyu ve bir havuz ve bir kurnalı hamam ve bağçe tahtında bir mahzen ve malta döşemeli iki ve çini döşemeli iki harem ve selâmlık havluları ve bir terkos çeşmesi ve selâmlık cihetinde tahminen yüz altmış arşun arsa üzerine mebni ahur ve arabalık ve samanlık ve tahminen iki yüz elli arşun vüs'atinde bir meydanlık ve ağaç tulumbalı bir kuyu ve tahminen yüz elli beş arşundan 'ibâret selâmlık bağçesi ve derûnunda diğer bir matbahı şâmil kırk yedi numerolu bir bab konak ve müştemilatı tamamile…' *Cerîde-i Mehâkim*, Sayı 1128, 1901.

[15] 'Çenberlitaş'da Atikalipaşa Mahallesinde Silahdarağa Sokağında ma'lûmü'l-hudûd dört bin dokuz yüz arşun arsayı câmi' kargir olarak harem ve selamlık üçer katdan 'ibâret fevkâni ve tahtani altı oda ve iki sofa ve iki salon ve bir kiler ve bir su hazinesi ve bir ahur ile mikdar-ı kâfi bağçeyi müştemil selâmlık ile on bir odayı ve bir sofa ve iki salon ve gezenti mahalli ve bir matbah ve bir kiler ve üç mağaza çamasırlık ve kömürlük ve hamam ve keza mikdar-ı kâfi bağçeyi müştemil harem dairesini muhtevî bir bab konak tamamının…' *Takvîm-i Vakâyi,* Sayı 204, 1909.

da 1880'lerden sonra divanhane, selamlık, mabeyn mekânları gibi plan düzleminde kaybolmaya başladığı, azaldığı ve dağılım mekânı olma özelliğini koridorlara bırakmaya başladığı söylenebilir. Yeni bir plan tipi olarak seçkinlerin evlerine giren bu biçimlenme Osmanlı evinde yaşanan köklü değişimi açıklar. Sözü edilen konut tipi, bugün de aşina olduğumuz salon üzerinden kurgulanan plan şemalarına benzemektedir. Bu konutların mekânsal organizasyonu, konuklara ayrılan salon ve yanında çoğunlukla salonla ile bağlantılı yemek odası gibi birkaç oda, evin yatak odaları ve mutfak, banyo gibi diğer servis birimleriyle oluşturulan ve bütün bu mekânların bağlantısının koridorlarla sağlandığı yeni bir biçimlenmeyle tanımlanabilir. Özetle evlerin içinde yer alan salon, ilk olarak divanhane, selamlık, mabeyn, sofa gibi geleneksel kabul odalarıyla birlikte ama onlardan ayrı bir mekân olarak yer almıştır. İlerleyen dönemlerde geleneksel kabul odalarının mekânsal niteliklerini yitirmeye başlaması ve mekânsal çözümlerdeki hâkimiyetini kaybetmesiyle bu mekânlar yerini yavaş yavaş salona bırakmıştır.

Satılık Ev İlanlarında Salonun Fiziksel Özellikleri

On dokuzuncu yüzyılın ortalarından başlayarak seçkin ailelerin evlerine girerek mekânsal/mimari biçimlenişi bağlamında yeni bir değer haline gelen salon, evin diğer bölümlerine göre etkileyiciliği ile ön planda tutulan ve toplumda prestij üreten bir mekân haline gelmiştir. Buna göre satılık ev ilanları incelendiğinde özellikle 1840'lı yıllardan 1880'li yıllara kadar devam eden periyotta salonun pek çok sıfatla tanımlanarak pazarlandığı görülmektedir. '*Büyükce salon, büyücek salon, büyük salon, şâmil salon, kebîr salon, vüs'atlı salon, vâsi' salon'* gibi ilan metinlerinde kullanılan sıfatlar, söz konusu dönemde salonun hacimsel olarak büyüklüğünü gösterirler ve bu betimlemeler Şekil 1'de detaylandırılmıştır. Salonun üretilme süreçlerinde evin en büyük odası olarak zihinlerde kavramsallaştırıldığı düşünüldüğünde, salonun hacimsel özelliklerinin ilan metinlerinde pazarlanan bir tüketim stratejisi olması şaşırtıcı değildir. Seçkin aileler evlerinin satılık ilanlarını verirken söz konusu hacimsel nicelikleri araçsallaştırmış gibi görünmektedir.

1880 Öncesi İlan Metinlerinde Salona Dair Betimlemeler		
Betimlemeler	**Gazete Adı**	**Tarih**
*'pek elverişli ve kullanışlı gayet muntazam **salon**'*	Cerîde-i Havâdis	1840
'karşısında bahçe derûnunda büyük **salon**'	Cerîde-i Havâdis	1851
*'iki tarafı bahçe üzerine olarak kebîr bir **salon**'*	Cerîde-i Havâdis	1858
*'iki tarafı bahçe üzerine yine alafranga ocaklı bir kebîr **salon**'*	Cerîde-i Havâdis	1858
'hâricinde bir 'aded vüs'atlı **salon**'	Tercümân-ı Ahvâl,	1862
*'hâriciyede mücedded fevkânî bir kebîr **salon**'*	Basiret	1872
*'bir büyükçe **salon**'*	Basiret	1872
*'selâmlıkda **salonvâri** bir 'aded büyük oda'*	Basiret	1871
*'harem ve selamlıktan kullanılmaya elverişli üst ve orta katta iki 'aded **salon**'*	Tercümân-ı Ahvâl,	1862
*'tahtâni on altı odayı şâmil **salon'***	Basiret	1874
*'müte'addid **salon**'*	Basiret	1874
*'harem avlusu dahi müzeyyen mermer döşeli **salon**'*	Basiret	1874
*'Bir balkonlu **salon**'*	Tasvîr-i Efkâr	1863

Şekil 1. *Satılık ev ilanlarında salonun fiziksel özellikleri*

Salonun hacimsel büyüklüğüyle birlikte bu mekanın ev içindeki konumu ve yönlendirilişi de onun bir tüketim mekânı olarak pazarlanmasının yolunu açar. İlan metinlerinde sıklıkla '*bağçe derûnunda büyük salon, iki tarafı bağçe üzerine olarak kebîr bir salon, güzel müşcireye nâzır muraffah bir salon'* gibi ifadeler dikkatleri çeker. Salonun evin içindeki konumuna ve yönlendiği manzaraya dair kavramsallaştırılmalardır bunlar ve salon bu özellikleriyle birlikte evin satılmasında özel bir öneme sahip olmuştur. Ayrıca kimi ilanlarda salonun maddi özelliklerine, bazı donatılara da vurgu yapıldığı görülür. 1875 yılında *Basiret*'te yer alan bir konağın satış ilanında da bu durumu görmek mümkündür. Sultanahmed Cami'nin mihrabı karşısında bulunan 51 numaralı, harem, selamlık ve mabeyn bölümlerinden oluşan konağın ilanında müzeyyen ve mermer döşeli bir salonun varlığından bahsedilmiştir.[16] *Tasvîr-i Efkâr*'da

[16] 'Sultanahmed Câmi'-i şerifi mihrâbı kaşusında ve 51 numerolu sarı boyalı konak satılık olub iki tarafı kargir muhâfaza duvarlı ve derûni üç kat mücedded ve müzeyyen ve nevresim kullanışlı harem ve selâmlık ve mâbeyn on beş oda ve müte'addid salon ve kilerleri ve **harem havlisi dahi müzeyyen mermer döşeli salon** ve cedîd müzeyyen hamam ve câmekân ve matbah ve hatab ve kömürlük ve kebîr ahur ve samanlık ve selâmlık havlisi dahi

ise bu kez harem dairesinin üst katında yer alan '*bir balkonlu salon*'un varlığından söz edilmiştir.[17] Bu ilan metninden yola çıkarak salonun balkonlu olarak vurgulanması, salona yüklenen bir başka özelliktir. Salonun maddi özelliklerine dair bilgi verilen bir başka örnek 1911 yılında *Tanîn* gazetesinde verilen kiralık haneye ait bir ilan metninde yer alır. Bu ilan metnine göre Samatya civarındaki 160 numaralı hanenin '*muşanba döşeli iki salon'*u bulunmaktadır.[18] Söz konusu dönem için muşamba döşeli bir salon oldukça kıymetli bir özellik olmalıdır ki ilan metinlerinde bu özellik vurgulanmıştır.

Salonun hacimsel büyüklüğüne, bahçeye ya da manzaraya yönlendirilişine, maddesel özelliklerine ve donatılarına ilişkin bütün bu tanımlamalar, salonu tüketim mekânı haline getiren özellikleridir. İlan metinlerinde salonun, genelde evlerin giriş katının hemen üstünde, bahçeye ya da deniz manzarasına yönlendirilmiş taraflarında yer aldığı, plan düzleminde evin diğer odalarına göre daha büyük olduğu ve belli sıfarlarla salonun büyüklüğünün her seferinde vurgulanan mekânsal bir özelliği olduğu görülmüştür. Seçkinler bu özellikleri taşıyan salonlarıyla evleri üzerinden ayrıcalıklı konumlar elde etmişler ve bunu diğer seçkin ailelere göstermişlerdir. İşte bu durum salonun artık bir tüketim mekânı olarak ayrım üretmeye başlayan bir mekanizmaya da sahip olduğunu gösterir.

SONUÇ

Satılık ev ilanlarını odağa alan bu bildiri kapsamında, İstanbul evlerinin salonları iki farklı konu özelinde incelenmiştir. Bunlardan ilki İstanbullular için henüz yeni ve yabancı bir mekân olan salonun ev içi mekânsal organizasyondaki yerine ilişkindir. Satışa çıkarılmış ev tariflerinde salonun sık karşılaşılan yeni bir mekân bileşeni haline gelişi incelenmiş, bu evlerde bu yeni mekânın nerede ve nasıl kullanıldığı, hangi mekânsal nitelikleriyle ön plana çıkarıldığı ve diğer mekânlarla nasıl bir ilişki kurduğu bu ilan metinleri üzerinden okunmaya çalışılmıştır. 1840'lı yıllardan başlayarak 1910'lı yıllara kadar satış ilanları incelendiğinde elde edilen ilk bulgu, salonun, hane, konak, köşk, sâlhane (sahilhane) türünden konut örneklerinde rastlanan bir mekân olduğudur. Bu konutların çok odalı ve zengin mekânsal bileşenli olmalarından yola çıkılarak üst-orta gelir grubuna mensup seçkinlerin evleri olması muhtemeldir ve bu durumda salon bu tarihlerde öncelikle seçkinlerin evlerinde görülen bir bileşendir. Bu evler genellikle harem ve selamlık ya da dahiliye-hariciye bölümleri olan büyük evlerdir. İncelenen ilanlarda,

---

vâsi' ve tatlı sulu çifte kuyu ve tulumba ve bir mikdar açıklığıyla nezâret-i kâmileli ve havadâr olan mükemmel konak oldukca ehven bahâ ile verilecek olduğundan iştirâsına tâlib olan zâtları mahalle imamı ve mekteb Hoca Efendi ile bekcinin gezdirecekleri ve pazarlığının sâhibiyle olacağı i'lân olunur.' *Basiret,* Sayı 1490, 1875.

[17] 'Küçükçamlıca'da Nişantaşı ittisâlinde ve Kadıköyü Caddesinde 56 dönüm arazi üzerinde 30 dönüm kürumu bağı ve eşcâr-ı mütenevvi'a-i müsmireyi ve iki tatlı kuyuyu ve tatlı su cereyân eder musluğu ve mücedded harem dairesinde alt katda bir sofa ve üç oda ve bir sandık odası ve kilerciği ve levâzım-ı saireyi ve **yukarı katda bir sedli sofa ve bir balkonlu salonu** ve bir odayı ve sandık odasını ve bu dairenin etrâfı açıklık olduğu ve taş divarı muhât bulunduğu halde bunun içinde ayruca matbah ve kiler ve came şeviliği şâmil ve ayruca mevki'de selamlık dairesinde beş odayı ve araba sundurması ve ahuru müştemil olan ve Sadık Paşazâde müteveffâ Ahmed Bey'den müntakil bulunan bağ vâris elinden satılık olarak şimdilik yüz on bin guruşa kadar müşteri zuhûr etmiş ise de zi'l-hicce gâyetine kadar zamm etmek isteyen olur ise kassâm-ı askeri ketebesinden Kamil Efendi'ye mürâca'at edeler.' *Tasvîr-i Efkâr*, Sayı 95, 1863.

[18] 'Samatya civarında Kocamustafapaşa Caddesşnde Çınar'da (160) numerolu ve **muşanba döşeli iki salon** ve on bir odayı ve bin arşun müzeyyen bağçeli ve ayruca bir ahuru müştemil ve Marmara'ya nâzır mücedded bir hâne sâhibi dışarı gideceğinden acele kiraya verilecekdir tâlib olanlar ittisâlinde bulunan kahveci Dimitri'ye mürâca'at buyurmalıdırlar.' *Tanîn*, Sayı 1071, 1911.

salona en erken 1840 tarihli *Cerîde-i Havâdis* gazetesinde bir hanenin ilanında rastlanmıştır. Bunu izleyen yıllarda ilanların evlerde salonun kaç tane olduğuna, evin hangi bölümünde yer aldığına, mekânsal olarak nasıl tasvir edildiğine ilişkin ayrıntılı açıklamaları da içerdiği görülmektedir. Salon evlerin genellikle giriş katının hemen üstünde, bahçeye veya deniz manzarasına yönlendirilmiş taraflarında yer alan, görece diğer odalara göre daha büyük ve misafir ağırlamaya mahsus olan mekânlardır. İncelenen örnekler, salonun hem harem hem de selamlık bölümünde bulunabilen bir mekân olduğunu göstermiştir ancak dahiliye-hariciyeli satılık ev ilanlarında salon yalnız hariciye bölümünde rastlanılan bir mekan olmuştur.

İlanlar üzerinden süreç incelendiğinde, salonu bulunan evlerin anlatılarında 1880'lere kadar salonlar belirli terminolojilerle ifade edilen detaylı tasvirler içeren mekanlardır ancak 1880'lerden sonra tariflerin ve tasvirlerin detayları azalmıştır. 1880'lerde salon artık daha bilinir bir mekân haline gelmiş olmalıdır, bu sebeple de tarif ve tasvirlerin bu tarihten itibaren gitgide daha standartlaştığı ve sadeleştiği düşünülmektedir. Çünkü on dokuzuncu yüzyılın sonlarına yaklaşırken salon artık uzunca bir süredir basılı yayınlardan anlatılan, somut olarak da karşılaşılan, görülen ve artık bilinen bir mekandır. Öte yandan 1880'lerde salon evlerin olağan bir mekânı haline gelirken, ev içindeki geleneksel kabul odalarının varlığı ise azalmaya başlamıştır. Bu tarihlerden itibaren satılık ev ilanlarında divanhane, mabeyn, selamlık gibi geleneksel misafir ağırlama mekânlarıyla neredeyse yok denilecek kadar az karşılaşılmıştır. 1910'lara kadarki süreçte evler gitgide uzun uzun betimlemelerle ifade edilmekten çıkmış, kısaca oda sayısı, salon sayısı ve sofa sayısıyla betimlenir hale gelmiştir. Salonun sofayla olan birlikteliği 1880-1910 arası süreçte halen devam etmişse de bu sürecin sonunda bu birliktelik de azalmıştır. Geleneksel Osmanlı evinin vazgeçilmez bir mekânsal bileşeni olan sofanın evlerden çıkması divanhane, selamlık, mabeyne göre biraz daha uzun sürmüştür. Evlerde salon yeni bir ev içi kamusal mekân olarak ortaya çıkmış, ama sofa birbirine zıt gibi görünen özel ve kamusal arasındaki geçişi sağlayan bir ara kademe olarak bu iki alanı geçişken kılmayı bir süre daha sürdürmüştür. 1910'lardan sonra ise sofa da ortadan kalkarak artık koridorlarla birbirine bağlanan mekânlardan oluşan oda sayısı ve salon sayısıyla tarif edilen evlerin dönemi başlamıştır ve yirminci yüzyılla birlikte evdeki hâkim rol salona kalmıştır. Satılık ev ilanlarında salonla birlikte gerçekleşen bu süreç, geleneksel Osmanlı evinde daha öncesinde olmayan bu mekânın modern evin inşasında statü belirleyici ve temsili bir mekana dönüştüğünü göstermektedir.

KAYNAKÇA

Arseven, C. E. (1952). Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: MEB.

Bozkurt, F. (2011). Tereke Defterleri ve Osmanlı Maddi Kültüründe Değişim (1785-1875 İstanbul Örneği). Yayımlanmamış Doktora Tezi. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Eldem, S. H. (1944). 17 nci ve 18 inci asırlarda Türk Odası. İstanbul: Güzel Sanatlar Maarif Matbaası.

Faroqhi, S. (2009). Orta Halli Osmanlılar 17. Yüzyılda Ankara ve Kayseri'de Ev Sahipleri ve Evler. (H. Çalışkan, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Göçek, F. M. (1987). East Encounters West: France and the Ottoman Empire in the Eighteenth Century (Studies in Middle Eastern History). Oxford: Oxford University Press.

Mümtaz, A. S. (2011). Eski İstanbul Konakları. İstanbul: Kurtuba Kitap.

Küçükerman, Ö. (1973). Anadolu'daki Türk Evinde Mekân Organizasyonu Açısından Odalar. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Özkaya, H. G. (2015). 18. Yüzyılda İstanbul Evleri Mimarlık, Rant, Konfor, Mahremiyet. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.

Pakalın, M. Z. (1983). Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü. Ankara: MEB.

Şenyurt, O. (2017). Osmanlı Mimarisinin Temel İlkeleri Resim ve İnşâ Üzerinden Geliştirilen Farklı Bir Yaklaşım. İstanbul: Doğu Kitabevi, Tarih ve Uygarlık Dizisi 12.

Şenyurt, O. (2018). Zamanın Mekânları Mekânın Zamanları Osmanlı'da Mimari Mekân ve Yaşam. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Şenyurt, O. (2019). İki Oda Arasından Yönetim Merkezine: Bir Mimarlık Terimi Olarak "Mabeyn". *Avrasya Terim Dergisi*, 7(1), 18-25.

Tanman, B. (1994). Divanhaneler. İstanbul: DBİA, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.

Tanyeli, U. (2005). Kamusal Mekân-Özel Mekân: Türkiye'de Bir Kavram Çiftinin İcadı. *Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler.* İstanbul: İSKV.

Tanyeli, U. (2013). İstanbul'da Mekân Mahremiyeti'nin İhlali ve Teşhiri. İstanbul: Akın Nalça Yayıncılık.

Yerasimos, S. (2016). 16. Yüzyılda İstanbul Evleri. S. Faroqhi, & C. K. Neumann (Edt.). *Soframız Nur Hanemiz Mamur Osmanlı Maddi Kültüründe Yemek ve Barınak* içinde (s. 306-333). İstanbul: Alfa Tarih.

Erken Cumhuriyet Dönemi Süreli Yayınları Üzerinden Dönemin Mimari Kültürüne Dair Bir Okuma: *Arkitekt (Mimar)* ve *Muhit* Dergilerinin Karşılaştırmalı Analizi

Eda Nur Dalgıç*

[1] *İstanbul Teknik Üniversitesi, 0000-0002-9965-325X*

* dalgic15@itu.edu.tr

GİRİŞ

Mimari kültür fiziksel eserlerin yanı sıra mimari metinlerle de gerek kitaplar gerekse süreli yayınlar aracılığıyla ortaya konulur. Özellikle de süreli yayınlar mimari söylemlerinin yaygınlaştırılması ve geniş kitlelere ulaştırılması açısından önemli bir araç teşkil eder. Matbaanın icadı ve kullanımının yaygınlaşması 17. yüzyıldan itibaren süreli yayınlar için önemli bir dönüm noktası olsa da mimari anlamda süreli yayınların ortaya çıkışı 18. yüzyıl sonunda endüstrileşme ile gerçekleşmiştir (Özgüven, 2020: 201). Osmanlı'da ise mimari konulardan mesleki bağlamda bahseden dergiler 20. yüzyıl başlarında görülmeye başlanmıştır. İlk olarak *Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti Mecmuası* Ekim 1909'da aylık olarak çıkarılmaya başlanmıştır. Cumhuriyet döneminde mimari süreli yayınların ortaya çıkışı ise ilk olarak *Mimar* ismiyle yayın hayatına başlayan *Arkitekt* dergisi ile 1931 yılında gerçekleşir.

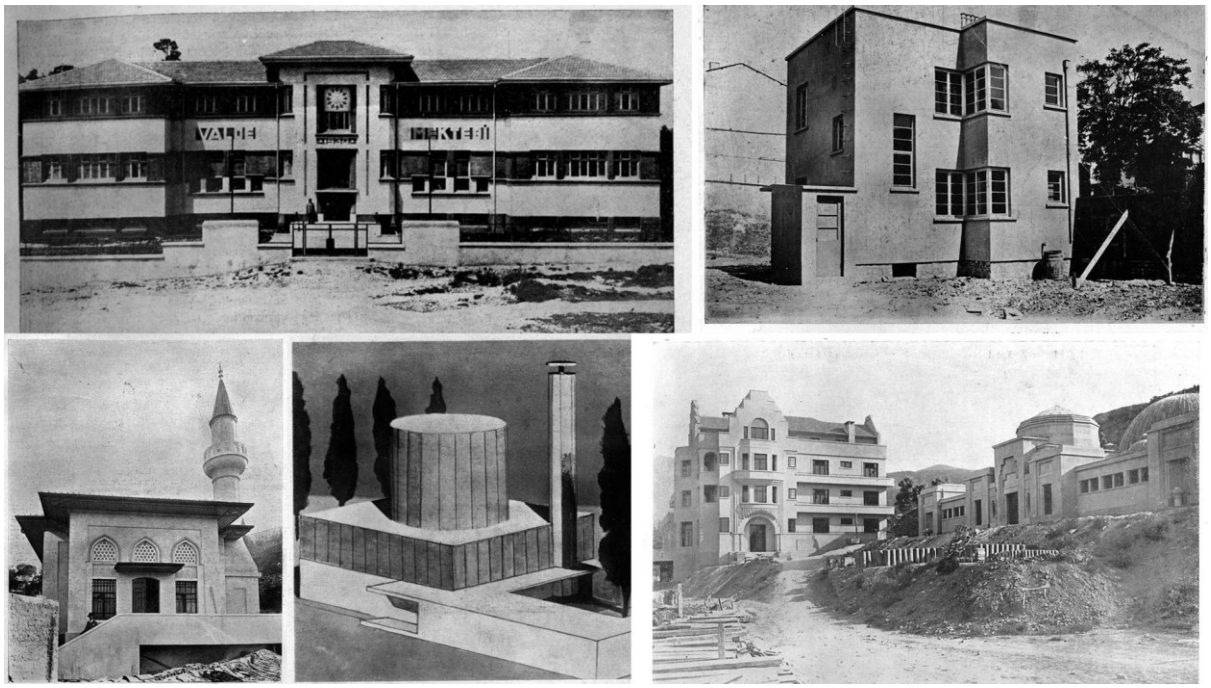
Mesleki anlamda mimari yayınlar yapan dergilerin yanı sıra birçok farklı konuda içerik üreten aile dergilerinde de mimariyle ilgili yazılar yer alır. Türkiye bağlamında aile dergileri cumhuriyetin ilanıyla birlikte toplumu modernleştirme ve Batılılaştırma çabaları için, geniş kitlelere ulaşabilmeleri nedeniyle, kullanışlı bir mecra olarak görülür. Bu amaçla yayınlanan dergiler arasından *Muhit: Resimli Aile Mecmuası* önemli bir yere sahiptir. *Muhit* 1928 yılının Kasım ayından, Harf Devrimiyle örtüşen yayın hayatının başlangıcından, 1933 Mayıs'taki son sayısına değin inkılaplara dair ideolojik yazılardan, edebiyata, spora, bilimsel gelişmelere, ev hayatı ve modaya kadar çok geniş bir içerik sunmuştur. Bu çalışma *Arkitekt* ve *Muhit* gibi, biri yerli mimarlar için eğitici ve seslerini duyurabilecekleri bir mecra sağlamayı diğeri ise yeni mimari kültürün halk tabanına inmesini amaçlayan iki dergiyi karşılaştırarak hem mimarinin farklı taraflar, mimar ve işvereni olan kitle, tarafından nasıl göründüğünü anlamamıza yardımcı olmayı hem de yeni mimarinin toplumca benimsenmesi için verilen çabayı göstererek, 1920'li

yılların sonu 1930'ların başındaki mimari kültüre ilişkin kapsayıcı bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır. Araştırma için *Muhit* dergisinin Kasım 1928'den Mayıs 1933'e kadar yayınlanan 54 sayısından, 1932 yılı Mayıs ve Ekim ayları arasında yayınlanan ama erişilemeyen altı sayısı hariç, toplamda 48 sayısı Wikilala Veritabanı ve Milli Kütüphane Süreli Yayınlar Arşivi üzerinden taranmıştır. *Arkitekt* dergisinin ise *Muhit* ile aynı dönemde yayınlanan sayılarına yani Ocak 1931 ve Mayıs 1933 tarihleri arasında çıkarılmış toplam 29 sayısına Mimarlar Odası Arkitekt Veritabanı ve İstanbul Teknik Üniversitesi Süreli Yayınlar Kütüphanesi aracılığıyla bakılmıştır.

Mimar (Arkitekt): Ocak 1931-Mayıs 1933

1931 yılında ilk olarak *Mimar* ismiyle yayın hayatına başlayan dergi, Zeki Sayar, Abidin Mortaş ve Abdulah Ziya Kozanoğlu'nun girişimiyle kurulmuştur. Mimarlık alanında Türkiye Cumhuriyeti'nde yayına başlayan ilk dergidir. Derginin hedefi Türk mimarlığını tanıtmak, mimarlar için bilgi edinip etkileşim sağlayabilecekleri bir platform sunmak ve Batı'da mimarlık ve şehircilik alanında yürütülen faaliyetlerden, modern tasarım yaklaşımlarından yerli mimarları haberdar etmektir. Derginin kurucularından Zeki Sayar derginin bu misyonunun o dönemdeki yoğun imar faaliyetlerine rağmen topluma ve resmi makamlara tanıtılmamış yerli mimarların iş bulamaması, haklarının korunamaması ve seslerini duyuramamaları üzerine ortaya çıktığını söylemiştir (Sayar, 1980: 122-123).

Dergi ilk kez 29 sayfa olarak yayınlanır. 1931 yılı için ortalama 30-32 sayfa, 1932 yılı için ortalama 33 sayfa, 1933 yılının ilk beş ayı için ortalama 36 sayfa basılmıştır. Kapak tasarımı ve başlık fontu yıllar içerisinde değişim göstermektedir. Dergi 1933 yılına kadar "Aylık Mecmua" alt başlığı ile yayınlanmış, 1933 yılından itibaren "Aylık Mimari ve Tezyini Sanatlar Mecmuası" olarak güncellenmiştir. Derginin kapsamını belirten bu isim ilerleyen yıllarda da değişim gösterir. 1935 yılında derginin *Mimar* ismi *Arkitekt* olarak değiştirilmiştir. Derginin sabit bir yazar kadrosu bulunmamaktadır. Farklı mesleklerden insanlar mimarlık odağındaki konular üzerine çeşitli yazılar yazmışlardır. Dergide mimari projeler, İstanbul ağırlıklı olmak üzere Türkiye'deki imar planları hakkında yazılar, yabancı ülkelerdeki mimarlık ve şehircilik projeleri, mühendislik konuları ve hesaplamaları üzerine makaleler, mimarlık ve sanat ilişkisi hakkında yazılar, Orta Asya'daki arkeolojik keşifler hakkında metinler bulunmaktadır. Ünlü yabancı mimarların mimari proje tanıtımları ve teorik tartışmaları da Türkçe'ye çevrilerek yayınlanmıştır. Konut (köşk, müstakil ev, yalı, toplu konutlar, apartmanlar) başta olmak üzere otel, sinema, gazino ve belediye binaları, uluslararası sergilerdeki Türk pavyonları, halkevleri ve sergi evi gibi birçok farklı yapı tipine ait çizimler ve planlar hem mimarların kendi işlerini gösterebilmeleri için hem de başka mimarlar için eğitici olması amaçlanarak dergide yayınlanmıştır. Mezun mimarların mesleki projelerinin yanı sıra mimarlık öğrencilerinin ödev projeleri de dergide yer almaktadır. Dergide Ocak 1931-Mayıs 1933 arasında yayınlanmış mimari projelerde stil olarak genellikle modern mimari ve art deco görülür (Şekil 1).



Şekil 1. *Arkitekt'te yayınlanan mimari projelerden örnekler (Sol üstte: 'Valde Mektebi,' Mimar, No: 2. Sağ üstte: 'Ziya Bey Evi,' Mimar, No: 8, 1931. Sol altta: 'Kandilli Camii,' Mimar, No: 10, 1931. Ortada: 'Kandilli Camii' (Burhan Arif önerisi), Mimar, No: 10, 1931. Sağ altta: 'Bursa'da Otel Kaplıca Projesi,' Mimar, No: 13, 1932.)*

Dergide mimarlık, sanat, mühendislik ve arkeoloji üzerine yayınlanan çeşitli makalelerin ve mimari proje anlatımlarının yanı sıra son sayfalarda "Haberler" bölümü de yer alır. Derginin bu kısmında mimarlık gündemine dair güncel haberler, yapılan yerli ve yabancı büyük projeler, yarışma ilanları, proje ihale bilgileri ve inşaat piyasasındaki malzeme fiyatları gibi konularda kısa haberler bulunmaktadır. "Haberler" mimarlar için etkileşim kurabilecekleri ve bir şeyler öğrenebilecekleri bir platform oluşturma amacıyla yola çıkan derginin önemli bir bölümüdür. Yine aynı misyonla dergi, mimarların tanınırlıklarını ve ulaşılabilirliklerini artırmak için ilk sayısında bazı yerli mimarların isimlerini ve bürolarının adreslerini paylaşmıştır. Ancak düzenli olarak bu şekilde iletişim bilgisi verileceği belirtilmiş olsa da ilk sayıdan sonra bu şekilde bir paylaşım olmamıştır.

Dergide mimarinin yanı sıra binaların iç mekânlarının düzenlenmesi ve mobilya kullanımına dair çeşitli yazılar yayınlanmıştır. Bu yazılarda mekân düzenlemesinin Türk milletinin yaşam tarzına ve modern şartlara uygun bir biçimde yapılması gerektiği vurgulanır. Eşyaların yerleştirilme biçimi ve eşyaların sahip olduğu estetik değer üzerinden yürütülen konulara ek olarak ressam ve seramik sanatçılarının günün modası ve Türk milletinin geleneksel sanatları kesişiminde yazdığı eşya odaklı yazılar da bulunmaktadır. İç mimari tartışması *Arkitekt*'te konut yapıları üzerinden gerçekleştirilir. Büyük projelerde; okul, belediye binası, sinema salonları gibi; iç mimari tasarım mimariden ayrı bir şekilde sunulmaz. Mekânların strüktür ve dış cephe tasarımları iç mekân düzenlemesiyle birlikte bir bütün olarak ele alınmıştır. *Arkitekt*'te iç mimarlık ve dekorasyon üzerine yayınlanan yazılar *Muhit*'ten farklı olarak mesleğin profesyonellerine hitap edecek şekilde yazılmıştır. Mimari ve iç mimariyle ilgili konularda yürütülen tartışmalar toplumsal cinsiyet rollerine dair bir ayrım gözetmeden mimarlık mesleğini icra edecek kimselere yönelik olarak gerçekleştirilmiştir.

Muhit: Kasım 1928-Mayıs 1933

Muhit 1 Kasım 1928 yılında aylık yayınlanan bir dergi olarak yayın hayatına başlamıştır. 1933 yılı Mayıs ayına kadar yayınlanan derginin yürütücüsü ve yazı işleri müdürü Ahmet Cevat Emre'dir. Harf Devrimi'nde alfabe komisyonu üyeliği ve Türkçe'nin gramerini hazırlama gibi önemli görevler almış olan Ahmet Cevat tarafından hazırlanan derginin Harf Devrimi'nin ideolojik hedefleri doğrultusunda yeni harflerin toplum tarafından kabulü ve kullanılmasını hızlandırma görevini üstlendiğini söylemek mümkündür (Ertan, 1997: 23). Derginin ilk sayısı 80 sayfa olarak Osmanlıca basılmış, sonraki sayısı hem Osmanlıca hem Latin harfleri ile, üçüncü sayısından itibaren ise sadece Latin harfleri kullanılarak yayınlanmıştır.

"Resimli Aile Mecmuası" alt başlığı ile yayınlanan derginin amacı birçok farklı konudaki; spor, sanat, edebiyat, mimari, ev işleri gibi; bilgi ve gelişmeleri farklı gelir gruplarından ve eğitim düzeylerinden insanların okuyup anlayabileceği şekilde aktarmaktır (Muhit Niçin İntişar Ediyor, 1928: 1). *Muhit* Türk toplumuna adapte edilmeye çalışılan Batı kültürü ve yaşam tarzının halk tarafından benimsenmesinde bir araç olarak kullanılmıştır. Aslında *Muhit* bu amaçla çıkarılan dergilerin ilki değildir. Bu misyonla hareket eden dergilere Osmanlı'nın son döneminden itibaren rastlanır. *Mehâsin*, *Kadınlar Dünyası*, *Demet*, *Kadın*, *Aile* gibi ev yaşantısına odaklanan kadın dergileri ve *İctihad* gibi kültürel dergiler bu alanda öncüdür. Toplumu modern zamanın gerekliliklerine göre gerek yaşam biçimi gerekse ulus kimliği açısından, şekillendirme yönünde bir yayın politikasına sahip dergilerin Avrupa ve Amerika'da da örnekleri mevcuttur. Hatta *Muhit* çıkarıldığı dönemde yayın yapan bu yabancı dergilerden aldığı görselleri kendi makalelerinde kullanmıştır. Ağırlıklı olarak Amerikan kadın ve aile dergileri olmakla birlikte *Woman's Home Companion*, *Ladies' Home Journal*, *Good Housekeeping*, *La Femme de France*, *Reader's Digest*, *Pictorial Review*, *Popular Science* ve *Die Woche* gibi birçok ülkeden ve konudan yayın yapan dergilerden yararlanmıştır.

Bilimsel konulardan, edebiyata, spora, yemek tariflerine, elbise kalıplarına ve mimariye kadar sahip olduğu kapsamlı içerik ile toplumun farklı gelir düzeylerinden ve eğitim seviyesinden gelen insanlara ortak olarak hitap edebilmesi ile öncü bir niteliğe sahip olan *Muhit*'in ardından haftalık olarak yayınlanan *Yenigün* ve *Yedigün* gibi benzer içerikli başka dergiler de yayın hayatına başlamıştır. *Muhit*'in sabit olmayan çok çeşitli bir yazar kadrosu vardır. Derginin ilk sayfalarında genellikle Ahmet Cevat Emre tarafından Türk milleti, Atatürk ve inkılaplar üzerine yazılan makaleler yer almaktadır. Derginin kapak tasarımı ve başlık fontu zaman içerisinde değişim göstermekle birlikte ağırlıklı olarak Şekil 2'de sağ üstte yer alan tasarım kullanılmıştır. Ortalama 85-88 sayfa kadar basılan derginin 1932 yılındaki 49. sayısından itibaren ekonomik sebepler nedeniyle sayfa sayısında yüzde 40 oranında azaltmaya gidilmiştir (Muhit 5 Yaşında, 1932: 48). *Muhit*'te bu sayıdan itibaren mimarlıkla ilgili yazılar bulunmamaktadır.



Şekil 2. *Muhit'in kapaklarında kullanılan farklı başlık fontları (Sol üst: Muhit, No: 1, 1928; sağ üst: Muhit, No:4, 1929; sol alt: Muhit, No: 36, 1931; sağ alt: Muhit, No: 40, 1932)*

Muhit ve Mimarlık

Cumhuriyetin ilk yıllarında modern mimarlık yeni cumhuriyetin ideolojik taşıyıcısı olan bir simge haline gelir. Bu nedenle modern mimariyle iç içe olan yeni modern yaşam tarzını topluma benimsetmek hükümet için önem arz etmekteydi. Halka bu yeni mimari kültürü aşılamak amacıyla yeni mimarlığın nasıl icra edilmesi gerektiği hakkında yazılmış makaleler *Muhit* gibi toplumsal hayat ve yeni yaşam kültürü hakkında eğitici içerikler sunan çeşitli popüler dergilerde yayınlanmıştır. *Muhit*'te mimari konularla ilgili yazılar yedinci sayısından itibaren görülmeye başlar. İlk yayınlanan yazı Mimar Samih Saim Akkaynak tarafından yazılmış "Güzel, Ucuz, Sıhhatli Ev" başlıklı makaledir. Bu yazının başına *Muhit* tarafından eklenmiş açıklama derginin mimari konulara olan yaklaşımını şu şekilde açıklar:

"Ev bir aile mecmuasının meşgul olabileceği en mühim mevzulardan biridir. Ve aynı zamanda ev bugün asrın meselesidir. Aile reisleri büyük arzularla hayallerinde yaşattıkları fakat... paralarının mevcudiyetine rağmen bir türlü tahakkuk ettiremedikleri o yuvanın nasıl vücuda getirileceği hakkında teknik, estetik malumattan habersizdirler. Mecmuamız bir yuva yapmak fikrinde bulunan aile reislerini yeni tahsis ettiğimiz bu sayfada her ay mimarla beraber bulunduracaktır. Bu sayede onlar, paralarının miktarına göre güzel, kullanışlı, sıhhatli ve ekonomik bir eve nasıl malik olunabileceğini öğreneceklerdir." (Akkaynak, 1929: 499-501)

Muhit dergisinde mimarlıkla ilgili yayınlanan yazılar iki çeşide ayrılabilir. Birincisi ağırlıklı olarak resimli kolajlardan oluşan mimarlıkla ilgili halkın ilgisini çekebilecek bir konu hakkında hazırlanmış tek sayfalık yazılar; ikincisi ise müstakil konut tipleri ve projeleriyle ilgili mimarlar tarafından yazılmış daha detaylı plan şemalarına sahip makalelerdir (Şekil 2). Mimarlığın popüler kültür tarafına kayan tek sayfa hazırlanmış yazılarda yazar ismi bulunmamaktadır. İkinci şekilde hazırlanmış yazılar dergi tarafından da belirtildiği üzere ev yaptırmak isteyen insanlara konuyla ilgili teknik ve estetik bilgiyi sağlama amacıyla yazılmıştır. Bu yazıların ağırlıklı olarak İstanbul Belediyesinde çalışan Mimar Samih Saim Akkaynak tarafından yazıldığı görülmektedir. Bazı yazılarda ise; "Sevimsiz bir Evin Canayakın bir Aile Ocağı Olması" (1930: 394), "Güzel ve kullanışlı Evler" (1930: 1426-1427) ve "Asri Hayat Şartlarına Uygun bir Ev" (1930: 1356) gibi; yazar ismi bulunmamaktadır. Samih Saim haricinde Zeki Selâh (Sayar) ve Aptullah Ziya (Kozanoğlu) gibi isimlere ait yazılar da yayınlanmıştır. Aslında Zeki Selâh ve Aptullah Ziya'nın yazıları 1931 yılında *Mimar (Arkitekt)* dergisinde yayınlanan iki konut projesine aittir. *Muhit*'te 1932 yılında yayınlanan bu metinler Baytar Kâmil Bey'in Üsküdar'daki evi (Sayar, 1931: 367-369) ve Kimyager Ali Rıza Bey'in

Adana'daki evini (Kozanoğlu, 1931: 287-295) anlatan proje yazılarıdır. *Muhit* Aptullah Ziya'nın yazısını yayınlarken metni aldığı *Mimar (Arkitekt)* dergisinden de şöyle bahseder:

"Bu makaleyi sütunlarımıza geçirmeye müsaadelerinden dolayı MİMAR mecmuası Hey'eti-Tahririyesine teşekkür ederiz. On aydan beri çok nefis ve mükemmel bir tarzda intişar eden bu kıymetli mecmuayı, bir yuva kurmak veya yuvalarını tanzim etmek isteyen bütün kari'lerimize tavsiyeyi bir vazife add ediyoruz." (Kozanoğlu, 1932: 56)

Arkitekt, *Muhit*'in mimarlıkla ilgili konularda içeriğini kullandığı tek dergi değildir. Kendisiyle benzer minvalde içerik üreten yabancı dergilerden de yararlanmıştır. Örneğin "Asri Hayat Şartlarına Uygun Bir Ev" (1930: 1356), "Klasik Bir Ev" (1931: 66-67), "Pratik Bir Sayfiye Evi" (1930: 235) isimli makalelerde *Good Housekeeping*; "Sevimsiz bir Evin Canayakın bir Aile Ocağı Olması" (1930: 394) makalesinde *Woman's Companion*, "Modern Şehirler" (1929: 764) ve "Dünyadaki Garip İğri Kuleler" (1929: 753) yazılarında ise *Die Woche* dergisinde yayınlanmış görseller kullanılmıştır.



Şekil 3. *Solda mimari hakkında bir popüler kültür sayfası (Muhit, No:10, 1929, s.753), sağda konut mimarisi hakkında bir makale (Muhit, No:10, 1929, s.786-787)*

Muhit'te müstakil konut projeleriyle ilgili yayınlanan metinlerde yapıda oluşturulan mekânların nasıl tasarlandığı ve nerede konumlandırıldığı anlatılırken, bir yandan da bu mekânlarda yapılacak aktivitelerden ve oluşturulacak yaşam düzeninden bahsedilir. Örneğin "Pratik bir Sayfiye Evi" isimli yazıda plan şu sözlerle açıklanmıştır:

"Misafir ilk katın salonuna kabul ediliyor. Yemek odası salonun yanı başında mutfak da yemek odasının yanında. Aynı katta ve bitişik olan bu tertibat sayesinde misafir kabul salonundan yemek odasına geçebilir, ev sahibi de hizmetçisi yoksa bile yemekleri taşımak, kirli

tabakları kaldırıp mutfağa götürmek hususlarında sıkıntı çekmez (Pratik Bir Sayfiye Evi, 1930: 235).*"*

Arkitekt'te pek rastlanmayan bu anlatım dili evin sahibi olacak okuyucunun konut içerisinde sürdüreceği yeni yaşamını aklında canlandırabilmesi için kullanılmıştır. *Muhit*'te iç mimari ve dekorasyon konularıyla ilgili yazılar da yer almaktadır. Bu konularda yayınlanan metinler ev eşyaları, dönemin modası ve kullanışlı bir evin yerleşimi üzerinedir (Şekil 4). Dergide yol gösterme ve tavsiye niteliği taşıyan yazıların yanı sıra dönemin ünlü sinema yıldızlarının evlerine ait fotoğraflardan ve tasvirlerden oluşan yazılar da bulunur (Şekil 5). Mimarlık ile ilgili yazılar ya kendi konu başlığı altında ya da "Güzel Sanatlar" başlığı altında yayınlanırken, iç mimari ve dekorasyonla ilgili yazılan yazılar genelde ev hanımları ve kadınlarla ilgili başlıklar altında yer almaktadır. Bu durum mimarinin cephe, strüktür ve inşaat ile ilgili kısımlarının "aile reisi" olan erkeklere, iç mimari ve dekorasyonun ise kadınlara yüklenen görevler olduğunu gösterir. Bir aile evinin yapımında toplumsal cinsiyet rollerinin söz konusu olduğu görülmektedir.



1432 MUHİT

Odamı Nasıl Yerleştirsem?..

Ev eşyasını iyi yerleştirmiş olmak için yalnız bir tek kaide arayacak olursak, bu kaide «Rahatlık» olur. Evvelâ odanın göreceği vazifeyi ve içinde yaşayacak insanları düşünmeli. Meselâ döşenecek yer oturma odası ise her şeyden evvel misafirperverlik ifade etmeli, gece veya gündüz ailenin muhtelif âzalarının rahat ve memnuniyetle oturup ya okumak, ya dikiş dikmek veya oyun oynamak istediklerini göz önünde tutmalı. Bunun için aydınlık yerlere — pencere ve lamba yanlarına — koltuklar, onların da yakınlarına üzerlerine kitap, sigara tablası, dikiş takımı veya şeker tabağı koymak için küçük masalar yerleştirmeli. Bundan sonra misafiri düşünmeliyiz; ve kendilerini dostça oturup, rahatça görüşmeğe dâvet eden bir yer tertip etmeliyiz. Eğer odada ocak, mangal, ve ya nezareti iyi bir pencere varsa, orasını grupun merkezi farzetmeli ve bir tarafına bir kanape, karşı tarafına da koltuklarla küçük bir masa koymalı. Bu suretle ikindi çayı için ve ya hep bir arada oturup meşgul olmak için cana yakın bir köşe olur. Piyano, yazıhane, kitap rafı gibi büyük parçalar duvara bitişik konmamalıdır. Eşya da halılar da odanın duvarlariyle müvazi olmalıdır. Salahiyet sahibi insanlar köşeleme veya çarpık mobilya yerleştirmeyi câhillik, zevksizlik ve bayağılıkla mahkûm ediyorlar. Mamafi ufak parçalar veya bir grupun içindeki parçalar için daha müsaadekâr davranıyorlar.

Resimdeki odada en ziyade ocak yerine ehemmiyet verilmiştir. Ocağın bir tarafına rahat, dayanıklı, tedariki pek mütevazi bütçeler için de kabil olduğu halde güzel bir kanape, diğer tarafına yumuşacık ve derin koltuklar konmuştur. Ara yerde

494

MUHİT 1433

beraber aynı zamanda hem kendilerinin hem de misafirlerinin rahatlarını düşünmek zaruretini hissediyorlar.

Bu tarz bir oda için münasip olan döşemelik kumaşlar kretonlar, üstü parlak basmalar, yazma gibi elle basılmış ketenler ve dokumalardır.

Bir odanın zerafet ve kibarlığını yapan da bazan da ufak tefek tetimmattır. Resimdeki oturma odası gibi bir yerin duvarlarında güzel tabloların kopyaları, eski şal işleri, veya seççadelerle, bir ayna; köşedeki etajerlerin raflarında, çiniler, billurlar, pirinç kâseler veya güzel çömlekler; yine çini, pirinç ve ya çömlek lambalar ve bunların üzerinde düz renk ve hatlarla yapılmış abajurlar umumî ahengi muhafaza ederler.

Oturma odalarında esas şart istirahatın temînidir, ancak bu rahatlık sadece vücut dinlendirme rahatı değildir. İnsan gözü etrafında güzel şeyler görmekle dimağ ve ruhunda istirahatını temin eder.

insanı odada yerleşip kalmağa dâvet eden alçak bir çay masası avrdır.

Işığın, oturanların arkasından gelmesi ve aynı zamanda ayak altında olmaması için kanapenin arkasına üstü düz bir masa koymak bunun da üzerine lamba koymak bizde mûtat olmadığı halde gayet amelî bir fikirdir; masanın diğer cihetinde iki rahat iskemle ve küçük masadan mürekkep daha küçük diğer bir grup vardır. Piyano odanın diğer ucunda ve iki pencere arasındadır.

Görülüyorki insanlar odalarını tanzim ederken zarafet ve şıklığına dikkat etmekle

Hem yemek... Hem ilaç!

Hasan Zeytin Yağıdır

Halis ve saftır. *Kum, taş, böbrek, safra, sarılık ve kara ciğer hastalıklariyle zayıflığa karşı en kuvetli* **ilaçtır. Nefis ve şerbet gibi tatlıdır.** Salatada, mayonezde, yemeklerde, hatta pilavlarda bile kullanabilirsiniz. Bilhassa miyde rahatsızlığı çekenler yalnız Hasan zeytin yağını içmelidirler. Londra, Roma ve Fransada en büyük mükâfat kazandığı resmen musadaktır. Fiyatlerde yeni ve çok mühim tenzilat yapılmıştır.

495

Şekil 4. *İç mimari ve dekorasyonla ilgili tavsiye veren bir yazı (Muhit, No: 18, 1930, s.1432-1433)*



618 MUHİT

Sinema Yıldızları Ev Cazibeli

Holivut (Hollywood) renkler memleketidir. Hattâ evlerin harici rengârenk, pembe, sarı ve yeşildir. Artık evlerin içini siz tasavvur edin!

Her yıldızın kendi şahsiyeti evinin döşemesinde okunur. Artistler kendilerine yakışan ve biribirini tutan renkleri biliyorlar.

Evlerimiz sinema artistlerininki gibi muhteşem ve muğtenâ olamaz ama, bir kaç arşın parlak renkli keten ve bir iki kutu boya ile bir çoğumuzun mağmum yüzlü odaları şen yüzlü ve içinde yaşanabilir bir hale konulabilir.

Meri Brayın (Mary Brian) kahvaltı odasında! kendi gözleri mavi, saçları kumral, kahvaltı takımı ise siyahla sarıdır. Sofranın üzerinde çiçekli satranjlara taksim olunmuş yeşil bir örtüsü var.

Doris Kenyon'un yatak odası altın rengi, krem ve yeşil anatının bir imtizacıdır. Duvarlar krem, yatak örtüsü yeşildir. Drapeler yeşil ve perdebağları altın ren-

Kurşuni gözlü, kestağne şengi saçlı Korin Grifit banyosunu bu odada yapar. Duvarlar altın rengi çini kaplı, yıkandığı yer ve iskemlesi siyah ve altın rengindedir. Odanın içinde altın rengi kumaşlardan drapeler vardır.

152

MUHİT 619

lerini Nasıl Güzel ve Yapıyorlar

gindedir. Yeşil birmasa ve gülkurusu lambayı ilâve edersiniz levha tamam olur.

Holivut (Hollywood) kelebek renkli bir memlekettir. Orada yıldızlar bütün eşyalarını kendi saçlarile gözlerinin rengine uydururlar.

Korin Grifit (Corinne Griffith) in mabedi—tuvalet odası... Odanın halısı ve taktaları kremdir. Gülkurusu drapeler, önünde krem ve güneş renginde ayna ile iskemlesi gayet bedil bir köşe teşkil ediyor.

İşte burada Korin Crifit biraz uzanıp dinlenmesini sever. Sütlü kahve renginde bir halı, krem duvarlar, yeşil ve fildişi renginde drapeler siyah ve altın rengi döşemeler birbirine ve sahiplerine çok yaraşıyor.

Con Krofort (Joan Crawford) kendi mutfağında yumurta çalkalıyor. Saçı kızıl, gözleri kurşuni olduğu için mutfağını kurşuni ile kreme boyanmış ve aynı renklerde mutfak döşemesi koydurmuş.

153

Şekil 5. *Sinema yıldızlarının evlerini anlatan bir yazı (Muhit, No: 8, 1929, s.618-619)*

SONUÇ

Farklı okuyucu kitlelerine hitap eden *Arkitekt* ve *Muhit* dergilerinde mimarlık ve iç mimarlıkla ilgili yayınlanan yazıların karşılaştırmalı analizi bize dönemin mimari kültüründe hem mimar hem de müşterisi olan halk kitlesinin pozisyonuna dair bilgi sunmaktadır. *Arkitekt* dergisi hedef okuyucu kitlesi olan yerli mimarlara yol göstermek ve bir etkileşim alanı sağlamak için mimarlık, şehircilik ve sanat odaklı, mesleki bilgi içeriği yüksek yazılar yayınlamıştır. Farklı eğitim ve gelir düzeyinden insanlar için daha kapsayıcı ve basit bir dile sahip çok çeşitli konular hakkında yazılar yayınlayan *Muhit*'te, mimarlıkla ilgili yayınlanan makaleler ya genel ve halk tarafından ilginç bulunacak içeriğe sahip görseller ve metinler ya da ev yaptırmayı düşünen okurlar için bilgi verecek şekilde hazırlanmış müstakil ev projeleri ile ilgili yazılardır. Birçok farklı yapı tipininin mimari projesini yayınlamış *Arkitekt*'in aksine *Muhit*'te sadece müstakil konut projeleri tanıtılmıştır ve bu projeler anlatılırken plan şemaları üzerinden okuyucusunun konut içerisinde sürdüreceği potansiyel yaşam da anlatılmıştır. Bu iki derginin mimariye olan yaklaşımında öne çıkan bir diğer farklılık ise mimarinin farklı alanlara bölünüp bu alanların sorumluluğunun toplumsal cinsiyet rollerine göre dağıtılmasıdır.

Arkitekt dergisinde yer alan mimari proje anlatımlarında genel olarak mimari ve iç mimari iki ayrı tasarım alanı olarak işlenmez. Projelerde hem mimari hem de iç mimari mimarın sorumluluğundadır ve tasarımlar bütünsel bir yaklaşıma sahiptir. Ancak konut yapıları üzerinden gerçekleşen iç mimariyle ilgili tartışma yazıları da mevcuttur. Sadece konut projelerine odaklanan *Muhit*'te ise iç mimari ve dekorasyon konuları genellikle kadınlara yönelik sayfalarda işlenir. Bu durum modern mimari formlar üzerinde yoğunlaşan, Batılı bir yaşam tarzını Türk geleneksel hayatıyla birleştirmeye çalışan dönemin mimari anlayışının *Arkitekt*'te meslek insanları için teorik tartışmalar, yeni biçimler, malzemeler ve teknikler ile

şekillenirken; *Muhit*'te halk kitlesine konut yapısı ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden aktarıldığını göstermektedir. Sonuç olarak her iki dergi de dönemin mimari kültürünü farklı okuyucu kitlelerine farklı açılardan sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Akkaynak, S. S. (1929). Güzel, Ucuz, Sıhhatli Ev. *Muhit, 7*(1), 499-501

Asri Hayat Şartlarına Uygun bir Ev. (1930). *Muhit, 17*(5), 1356

Dünyadaki Garip İğri Kuleler. (1929). *Muhit, 10*(10), 753

Ertan, T. F. (1997). 'Ahmet Cevat Emre ve Kemalizm'de Öncü Bir Dergi: Muhit', *Kebikeç*, 5, 17-34

Güzel ve kullanışlı Evler. (1930). *Muhit, 18*(6), 1426-1427

Klasik Bir Ev. (1931). *Muhit*, *30*(6), 66-67

Kozanoğlu, A. Z. (1931). Kimyager Ali Rıza Bey Evi. *Mimar, 9*(9), 287-295

Kozanoğlu, A. Z. (1932). Kimyaker A. Riza B. Evi: — Adana. *Muhit, 38*(2), 56-57.

Modern Şehirler. (1929). *Muhit, 10*(10), 764

Muhit 5 yaşında. (1932). *Muhit, 49*(1), 48

Muhit Niçin İntişar Ediyor. (1928). *Muhit, 1*(1), 1

Özgüven, Y. (2020). Mimarlık Süreli Yayınlarının Tarihsel Bağlamına Dair Bir Değerlendirme: Türkiye'nin İlk Mimarlık Dergileri ve Arkitekt. *Tarih ve Gelecek Dergisi, 6*(2), 198-222

Pratik Bir Sayfiye Evi. (1930). *Muhit, 21*(9), 235

Sayar, Z. (1931). Baytar Kâmil Bey Evi-Üsküdar. *Mimar, 11-12*(11-12), 367-369

Sayar, Z. (1932). Baytar Kâmil Bey Evi Üsküdar. *Muhit, 41*(5), 61

Sayar, Z. (1980). Arkitekt ile 50. Yıl. *Arkitekt, 380*(4), 122-123

Sevimsiz bir Evin Canayakın bir Aile Ocağı Olması. (1930). *Muhit, 23*(11), 394

Türkiye'de Mimarlık Mesleğinin Örgütlenmesi

Elif Nur İpek*, Prof. Dr. Tomris Elvan Altan[2]*

[1] Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 0009-0004-5076-0080

[2] Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü, Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı, 0000-0001-5796-2567

[1] elif.ipek@metu.edu.tr [2]* tomris@metu.edu.tr*

GİRİŞ

Bir meslek grubunun devlet kurumlarına bağlı ya da bağımsız şekilde örgütlenmesi temelde profesyonelleşmenin de getirdiği bir ihtiyaçtır. Bu doğrultuda, mesleklerin örgütlenmesi, birçok farklı sebepten kaynaklansa da temelde bürokratik düzeyde ya da bireysel ölçekte üyelerinin haklarını savunmak, geliştirmekle birlikte mesleğin ve mesleği icra edenlerin çıkarlarını korumayı amaçlamaktadır. Bunun yanı sıra, örgütlenmeler meslek mensuplarının sesi olmayı çalışırken mesleki standartları etik kurallar çerçevesinde belirlemeyi ve kamusal alandaki rolünü ise yasalar ile bürokratik zemine oturtmayı amaçlar. Diğer yandan, örgütlenme, dayanışmayı ve birbirine destek olmayı teşvik eder, böylece kolektif bir güç oluşturulur bu sebeple toplumsal ve politik etkilerini artırmak isteyen meslekler de örgütlenir. Bu sayede meslek mensupları, hükümetler ve diğer toplumsal yapılar nezdinde daha güçlü bir etki yaratabilir. Ayrıca bazı meslekler, devlet tarafından belirli yasal düzenlemelere tabi tutulur ve bu düzenlemelere uyum sağlamak için örgütlenme gereklidir. Mimarlık mesleğinin örgütlenme biçimleri ise bir ucu "zorunluluk", diğer ucu "sosyalleşme amaçlı" olan bir skalanın farklı noktalarında yer almaktadır.

Küresel ölçekte bakıldığında bu örgütlenme biçimleri; odalar, dernekler ve enstitüler olmak üzere üç farklı yapıda bir araya gelmektedir. Cambridge Sözlüğüne göre oda, bir parlamentonun (bir parçasını) oluşturan bir grup insan olarak tanımlanmaktadır. Enstitü, insanların belirli bir tür bilimsel, eğitimsel veya sosyal çalışma yaptığı bir kuruluşu veya kullandığı binaları ifade eder. Dernek, belirli bir amaç için tek bir kuruluşta birlikte çalışan bir grup insan olarak tanımlanır. Bu ifadeler, mimarlık bağlamında çeşitli resmîleştirme düzeylerini temsil etmektedir. Odalar sıklıkla mesleki tartışma ortamı olarak işlev görür, kurumlar kariyer ilerlemesine öncelik verir ve dernekler kaynak sunup haklarını savunurken

üyeleri ortak mesleki hedefler etrafında bir araya getirmeye çalışır. Türkiye bağlamında, oda ve dernekler bu çalışmada incelenecek iki ayrı meslek örgütünü oluşturmaktadır.

İlk resmi kuruluşların oluşturulması, mimari toplulukların tarihinde önemli bir ilerlemeye işaret ediyordu. XIV. Louis' in sponsorluğunda 1671 yılında kurulan Paris'teki *Académie Royale d'Architecture* en erken tarihli örgütlerden biridir. Bu kurum, organize bir öğrenimin ve mimari fikirlerin standardizasyonunun değerini vurgulayarak mimarlık eğitimi ve mesleki uygulama için bir model oluşturmuştur (Armstrong, 2017: 10). Her ne kadar gayri resmi olsa da 18.yüzyılın sonlarında Londra'daki *Architects Club* (1791) gibi kuruluşlar da mimarlara tartışma ve fikir paylaşımı için bir alan sağlamıştır. İlerleyen zamanlarda, *Royal Institute of British Architects (RIBA)'*in 1834 yılında kurulmasıyla mesleki örgütler 19.yüzyılda gelişmeye başladı ve mesleğin kurumsallaşmasında önemli bir eşik oldu. Benzer amaçlar 1857 yılında *American Institute of Architects (AIA)'*nın kurulması ile küresel ölçekte artmaya devam etmiştir. Türkiye'de mimarlık mesleğinin örgütlenmesi ise birçok aktörü içeren katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu katmanlar arasında meslek örgütlenme biçiminin getirdiği yapısal çeşitlilikler bulunurken, bağlamın getirdiği ekonomik ve sosyo-politik girdiler örgütlenmenin şekillenmesinde önemli rol almaktadır. Geç Osmanlı döneminde II. Meşrutiyet bağlamının getirdiği hürriyet düşüncesi ile mimarlar arasında başlayan örgütlenme isteği Cumhuriyet'in ilanı ile güçlenmiş ve sonraki yıllarda da artarak devam etmiştir.

Ülkedeki mimarlık kurumları, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında, mühendislik ve mimarlık da dahil olmak üzere bir dizi modernleşme çabalarına sahne oldu. Modernleşme sürecinin zorluklarını aşmada mimar ve mühendislere yardımcı olmak amacıyla, resmi mesleki örgütlerin kurulmasına yönelik ilk girişimler bu dönemde yapılmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923 yılında kurulması önemli bir dönüm noktası olmuş ve Cumhuriyet'in modernleşme ve ulus inşası süreçlerindeki yeni kurumsal değişim dalgası meslek örgütlerinin gelişimini daha da hızlandırmıştır. Bu örgütler çağdaş mimarlık tekniklerini desteklemeyi, mimarlık mesleğinin yasal süreçlerini geliştirmeyi ve ülkenin hızlı sanayileşme ve kentleşme sürecine yardımcı olmayı amaçlıyordu. Mimarlık mesleğinin gereksinimleri ve dinamikleri yıllar içinde değiştikçe, bir dizi önemli örgüt kurulmuştur. Örgütler arasındaki ilişkiler bazen birini kapatıp diğerini yeni bir isimle açmak gibi doğrudan, bazen de aktörlerin ortak olup yeni yollar araması gibi dolaylıdır. Türkiye'de ilk bağımsız mimarlık örgütlenmesi, Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti (1908)'nin kurulduğu Osmanlı İmparatorluğu dönemine kadar uzanır. Cumhuriyet dönemindeki ilk örgütsel oluşum ise 1927 yılında kurulan ve daha sonra "Mimarlar Derneği 1927" olarak anılacak olan Türk Mimarlar Cemiyeti'dir. Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra kurulan Dernek, Türkiye'de mesleğin örgütlenmesine ve mimarlık kültürünün oluşmasına yönelik ilk girişim ve çalışmaları temsil etmektedir. Derneğin yıllar içindeki faaliyetleri ile mimarlık mesleğinin kurumsal temsili için 1954 yılında Mimarlar Odası kurulmuştur. İlerleyen yıllarda, dönemin siyasi atmosferi içinde Oda'nın çalışmalarını eleştiren serbest mimarlar 1987 yılında Türk Serbest Mimarlar Derneği'ni kurmuşlardır.

Bir asrı geçen Türkiye'deki mimarlık mesleğinin örgütlenme öyküsü ne yazık ki literatürde kendisine ancak "yıl dönümü" kutlamalarında yer bulabilmektedir. Parça parça ya da kurumlar bazında hazırlanan bu tekil yazım pratikleri çeşitli kesişimlerin, bağlamların ve ilişkilerin kaybolmasına sebep olmaktadır. Bu çalışma ile Türkiye'de mimarlık mesleğinin profesyonelleşmesi sürecinde hem kurumsal temsiliyetin hem de örgütlenme öyküsünün nasıl süreçlerden geçtiğini kolektif olarak anlamak amaçlanmıştır. Bu amaçla yapılan çalışmanın kapsamı erken 20. yüzyıl, 20. yüzyıl ortası ve geç 20. yüzyıl olarak mimarların kurumsallaşan örgütlenme pratiklerinin tamamını içeren üç dönemsel bağlamda ele alınacaktadır.

Erken 20.yüzyılda Mimarlık Mesleğinin Örgütlenmesi

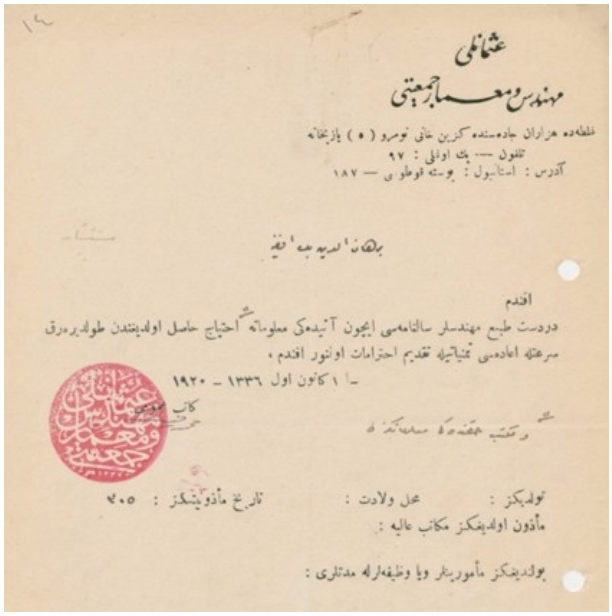
Cumhuriyet'in ilanı, ülkedeki mimarları temsil eden bir meslek örgütünün oluşumuna işaret eden önemli bir an olarak değerlendirilebilir ancak, Osmanlı İmparatorluğu döneminde de mimarlık cemiyetlerinin varlığı belgelenmiştir. Bilinen en eski mimarlık örgütünün Osmanlı İmparatorluğu döneminde kurulan Hassa Mimarlar Ocağı olduğu düşünülmektedir. Bu ocak, 15.yüzyıldan 1831'e kadar yapı faaliyetlerini denetlemiştir (Baydar, 2012: 11). Başlıca sorumlulukları, Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni binaların üretimi, etüdü ve inşasının yani sıra mevcut yapıların bakım ve onarımıydı. "Hassa" olarak adlandırılan bu oluşum sultanların saraylarında, özellikle de sultanın özel hizmetleriyle ilgili bir dizi görevi yerine getirmek üzere kurulmuştur (Ateş, 2022: 65). İmparatorluk içinde merkezi bir kurum olarak da kabul edilmiştir. Merkezi teşkilatlanmadan gelen bu kurum, sadece bir meslek örgütü değil; aynı zamanda sarayla da yakından ilişkilidir ve saray mimarları için bir okul niteliği de taşımıştır. Dolayısıyla, bilinen en eski özerk mimarlık örgütü 1908 yılında kurulan Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti'dir.

Yeterli sayıda mimarlık mezununun ve örgütlenme bilincinin varlığı, mimarları bir araya getiren cemiyetlerin oluşması için ön koşuldur. Türkiye'de sistematik sivil mimarlık eğitimini başlatan Sanayi-i Nefise Mektebi-i Alisi'nin1882 yılında kurulmasına kadar bu konuda etkili girişimler ortaya çıkmamıştır. Akademinin kuruluşundan çeyrek yüzyıl sonra ilk örgütsel girişimler kurulmaya başlamıştır. Günergun bu gecikmeyi, Osmanlı döneminde mimarlık eğitiminin Mühendishane 'deki "fenn-i mimari" dersiyle sınırlı kalmasına, Tanzimat Dönemi'nde mimarlık eğitimi alanında herhangi bir girişimde bulunulmamasına bağlarken, mimarlık hizmetlerinin yabancı mimarlar ya da yabancı ülkelerde eğitim görmüş mimarlar tarafından verilmesinin de Osmanlı'da bir Türk mimar topluluğunun yetişmesini ve Türk mimarlar arasında birleşmeyi geciktiren etkenler arasında sayılabileceğini belirtir (Günergun, 2008: 44). II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nda bir "Hürriyet Devrimi" başlamış ve çok sayıda önemli cemiyet kurulmuştur. Bu dönem, çok partili hayata geçişle birlikte 10'a yakın siyasi partinin kurulmasına ve 1910 yılına kadar 353 dergi ve gazetenin yayınlanmasına tanıklık etmiştir (Ünalın, 2002: 16). Bu dönem, mimarlar arasında önemli bir uyanışa işaret etmiş ve mesleklerinin ilerlemesine adanmış çok sayıda cemiyetin kurulmasını teşvik etmiştir.

Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti (1908)

Osmanlı İmparatorluğu döneminde mimarlık ve mühendislik alanında fikir alışverişi ve mesleki ilerlemenin teşvik edilmesi için önemli bir platform olarak ortaya çıkan Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti, 1908 yılında Mimar Kemaleddin Bey'in "müntesibin-i fen "i (fen erbabı) birleşmeye davet etmesinin ardından Osmanlı "fen erbabı" bir araya gelerek bir cemiyet kurmaya karar vermiştir (Günergun, 2008: 44). Mimar Kemaleddin, *Tanin* dergisini kullanarak cemiyet kurma amacını paylaşmıştır. (Ünalın, 2002: 16). 28 Ağustos 1908'de aralarında mimar Kemaleddin Bey'in de bulunduğu yedi meslek mensubu (bunlardan üçü mimardı) Sirkeci'deki istasyonun bahçesinde toplanmış nizamnamelerini hazırlamak üzere geçici bir kurul oluşturmuşlardır. 18 Eylül 1908'de tartışılarak son hali verilmiş, daha sonra dergilerinin ilk iki sayısında yayımlanmıştır. Eş zamanlı olarak, Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti'nin ilk yönetim kurulu, yine aynı toplantıda seçilmiştir (Günergun, 2008: 44-45). Cemiyetin kuruluş belgelerine göre, başlangıçtaki amaçları arasında Osmanlı mimar ve mühendislerinin haklarının korunması, ülkenin bayındırlık ve mimari gelişiminin ilerletilmesi, ihtiyaç sahibi mimar ve mühendislere yardımcı olmak için bir buluşma merkezi kurulması ve disiplinleriyle ilgili çalışmalar yapılması yer alıyordu ve üye kayıtlarına 1908 yılının Eylül

ayında başlanmış ve 1910 yılına kadar toplam 78 asil üye resmi olarak kayıt yaptırmıştır (Şekil 1). Üyelerin önemli bir kısmı imparatorluğun çeşitli bölgelerinden gelen devlet memurları olmak üzere, farklı milletlerden mimar ve mühendislerden oluşuyordu ve Osmanlı uyrukluydu. Buna karşılık, üyelerin yaklaşık onda biri serbest mimarlardı (Ünalın, 2023: 70).



Şekil 1. *Üyenin el yazısıyla yazılmış ve üzerine Cemiyetin mührü basılmış özgeçmişi. "Burhaneddin Bey, Müsteşar"*

Cemiyet, birleştirici rolünün ötesinde, meslekleriyle ilgili çalışmalar yürütmüş ve bunlardan kamuoyunun haberdar olmasını sağlamıştır. Ekim 1909-1910 arasında 12 ay boyunca *Osmanlı Mühendis ve Mimar Mecmuası* adlı aylık bir dergi yayınlamıştır (Günergun, 2008: 48). Bu dergi, bilimsel ve entelektüel çalışmaların yanı sıra cemiyet kararları, raporları ve üyelerine ilişkin bilgilerin yayılması için bir platform görevi görmüştür. 1912 -1929 yılları arasında savaşlar örgüt faaliyetlerini engellemiştir ve bu dönem, cemiyetteki çözülmenin başlangıcına işaret etmektedir. 28 Temmuz 1919'da cemiyet üyeleri yeniden toplanarak yeni bir yönetim kurulu seçmiş ve ikinci bir kuruluş dönemi başlatmıştır. Ancak yine savaşlar nedeniyle 21 Nisan 1920 ile 16 Ağustos 1920 tarihleri arasında faaliyetlerine tekrar ara vermek zorunda kalmıştır (Ünalın, 2002: 20). Aradaki süre zarfında faaliyetlerini sürdürdüğü, yayınlar yaptığı ve toplantılar düzenlediği kabul edilmektedir. Buna karşılık, cemiyetin dağılma tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, Cumhuriyet'in ilanından sonra da varlığını sürdürdüğü tahmin edilmektedir (Ünalın, 2023: 70). Diğer yandan yirminci yüzyıl başı örgütlerin artması bakımından aktif bir zaman olmuş, aralarında *Association des Architects Et Ingenieurs En Turquie* (1913*), Engineer Society of School of Engineering* (1911) ve *United Engineers Society*'nin (1919) de bulunduğu birçok yeni örgüt kurulmuştur.

Türk Mimarlar Cemiyeti (1927)

Türk Mimarlar Cemiyeti, 18 Şubat 1927 tarihinde Ankara'da kurulmuştur. Cumhuriyet'in ilanından dört yıl sonra kurulan bu cemiyet, mimarların ilk özerk örgütü olma özelliğini taşımaktadır. Kuruluş amaçları arasında Türk mimarları arasında fikri, ilmi ve mesleki

dayanışma ve birliğini sağlamak, Türk mimarisini ve mimarlarını yurt içinde ve yurt dışında tanıtmak, inşaat mesleğinin ve Türk sanat ve mimarisinin uluslararası bilim ve sanat akımlarına göre ilerlemesine ve gelişmesine hizmet etmek, serbest meslek erbabını korumak ve iktisadi meslek menfaatlerine hizmet etmek bulunmaktadır. Bu amaçlara ek olarak, gerçekleştirilecek kamu işleri için yapılan başvuruları yanıtlayarak imar alanında da hizmet vermek, işsiz üyelerinin istihdam ihtiyaçlarını karşılamak, Ankara'daki genç mimarlar arasında birlikteliği teşvik etmek ve karşılaşılan zorlukların üstesinden gelmek için çözümler geliştirmek de faaliyetleri arasındadır. Cemiyet, siyasi konulardan açıkça uzak durduğunun altını tüzüğün 4. maddesi ile çizmiştir. Bu durum, bu hükmün arkasındaki niyete ilişkin soruları gündeme getirmektedir: Bu, gelecekteki eylemler için ihtiyati bir önlem mi, yoksa ülkede o sırada sayıları hızla artan cemiyetlerin içinde bulunduğu karışıklıktan korunma amacı mı taşımaktadır? Mimar sayısının azlığı, mesleki tanım ve sınırlarının net olmaması ve işlerinin mühendisler tarafından üstlenilme potansiyeli, mimarlar arasında örgütlenme kavramının gecikmeli olarak ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ancak mühendislerin kamu önündeki görünür varlığı ve uzmanlığı, bu süreçte mimarların örgütlenme geleneğine katkıda bulunmuştur.

Başkent ilan edilmesinin ardından mimarlar için önemli bir merkez haline gelen Ankara, Cumhuriyet'in ilk yıllarında imar politikalarına öncelik verilmesi nedeniyle istihdamda artış yaşamıştır. Kamu binalarının ve konut sayısının hızla artmasıyla müteahhit, bürokrat ve proje yöneticisi olarak hizmet vermek üzere çoğunluğu İstanbul'dan gelen mimarların sayısında önemli bir artış olmuştur (Ünalın, 2023: 71). Bu durum da cemiyetin üye sayısını ve gücünü hızla artırmıştır. Genel merkezin Ankara'da olması öngörülmesine rağmen, cemiyet uzun bir süre sabit bir adresten yoksun kalmıştır, başkanının ofisi genel merkez olarak hizmet vermiştir. Tüzüklerinde bir kütüphane ve mimari eser ve koleksiyonlardan oluşan bir müze kurulması hedeflenmişse de bu amaç gerçekleştirilememiştir.

Ankara'da mimarlar Türk Mimarlar Cemiyeti altında örgütlenirken, İstanbul'da Güzel Sanatlar Birliği altında faaliyet göstermişlerdir. Türk Mimarlar Cemiyeti'nden 20 gün sonra kurulan Mimari Şube, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin devamı niteliğinde bir şubesi olarak oluşturuldu (Şekil 2). Bu gelişmenin önde gelen isimlerinden biri Namık İsmail'dir. Namık İsmail, Güzel Sanatlar Akademisi'nin müdürü olarak, daha önce sadece ressamları kapsayan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni, mimarlık da dahil olmak üzere tüm dal mezunlarını kapsayacak şekilde genişletmiştir. Böylece Güzel Sanatlar Birliği'nin Mimari Şubesi 9 Mart 1927'de kurulmuştur (Ünalın, 2002: 28).



Şekil 2. *Türk Güzel Sanatlar Birliği Mimari Şubesi tarafından yollanan zarf.*

1930'lu yıllarda Türkiye'de kurumsallaşmış bir meslek birliği ya da dergi bulunmadığından, Mimar/Arkitekt "mimarların durumunu belgelemek ve mimarlar adına kamuoyuna mesaj vermek" amacıyla bu görevi üstlenmiştir (Özgüven, 2020: 213). Seyfi Arkan, Şevki Balmumcu, Sedad Hakkı Eldem gibi genç Türk mimarların İstanbul'da bir araya gelmesiyle ortaya çıkan Mimarlık Şubesi, yeni ve modern mimarın kimliğini tanımlamak, mesleki sınırları belirlemek, yeni bir mimarlık yaratmak gibi modernist düşünceye paralel bir söylem inşa etmeyi amaçlamıştır (Özgüven, 2020: 211-212). Dergi, Güzel Sanatlar Birliği'nden bağımsız olarak yayımlansa da Birliğin Mimarlık Şubesi dergiye desteğini sürdürmüş, özellikle derginin ilk sayılarında şubenin etkinliklerine ilişkin haberler sıklıkla yayımlanmıştır. Ankara'da faaliyetlerini sürdüren cemiyet ile temas halinde olan şube, belli bir süre geçtikten sonra birlikte hareket etme kararı almıştır. Bu bekleyişin sebebi ise Mimari Şube'nin bağımsız bir kuruluş olmaması ve öncelikle bunu başarmak istemesidir. Her iki kuruluşun tamamen farklı hukuki statülere sahip olması nedeniyle birleşemeyecekleri anlaşılmış ve Güzel Sanatlar Birliği Şubesi'nden tamamen ayrı, ancak bu kuruluşu kapatmadan Türk Mimarlar Cemiyeti İstanbul Şubesi'nin kurulmasına karar verilmiştir (Ünalın, 2023: 71). Daha sonra, başlangıçta bağımsız gündemler izleyen bu iki kuruluş, o dönemde alınan bir kararla 1934 yılında Ankara'da "Türk Mimarlar Cemiyeti" adı altında bir araya gelmiştir. Bu birleşmeyle eşzamanlı olarak, Mimari Şube'nin feshinden önce Türk Mimarlar Cemiyeti'nin İstanbul Şubesi kurulmuştur (Ünalın, 2002: 35). 1936'dan sonra şube etkisini kaybetmeye başlamıştır ancak faaliyetlerinin ne zaman sona erdiği tam olarak bilinmemektedir. Ünalın'a göre şube, Türk Yüksek Mimarlar Birliği'ne bağlı olarak varlığını sürdürmüştür (2002: 35).

Türk Yüksek Mimarlar Birliği (1936/1939-1965)

Türk Yüksek Mimarlar Birliği, mimarlık konularına kapsamlı yaklaşımı, mimarların haklarını ve mesleki sınırlarını savunması ve hem bir sivil toplum kuruluşu hem de bir kamu kuruluşu gibi üstlendiği ikili rol sayesinde Türkiye'de öne çıkan bir meslek örgütü olmuştur. Kuruluşundan önce mimarlar, çıkarlarını bürokratik seviyede temsil edecek resmi bir birlikten/odadan yoksundu. Birlik, bir kamu kurumu olarak faaliyet göstererek bu alandaki pek çok gelişmede önemli bir rol oynamıştır. Uluslararası platformlarda Türk mimarlarını temsil etmiş, ilgili yasaları, kanunları, bunların uygulanmasını, mesleğin mevcut ve gelecekteki durumunu gözlemleyerek çalışmalar yürütmüştür.

Kanun düzenlemesi ile mezun olan mimar ve mühendislere "yüksek" unvanı verilmesi cemiyetin tüzükte isim değişikliğine gitmesine sebep olmuştur. Ayrıca, örgüt birden fazla şubeye sahip olduğu için artık bir cemiyet değil, bir birliktir. Tüzükteki amaçlar önceki örgütlerden çok farklı olmamakla birlikte ülkenin imar işlerine azami hizmet vermek amacıyla, mesleki alanıyla ilgili başvurulara yetkiyle yanıt veren bir kuruluş olması da dikkat çekicidir. Bir diğer dikkat çeken nokta ise" Birliğin amacı tamamen mesleki olduğundan siyasetle ilgisi yoktur" düzenlemesinin tüzükte yer almasına rağmen 3 Ekim 1971 tarihinde yapılan genel kurulda çıkarılmış olmasıdır. Otuz yılı aşkın bir sürenin ardından yapılan bu tüzük değişikliği, 1970'li yılları karakterize eden siyasi atmosferin altını çizmektedir. Üyelik için herhangi bir şart aranmadığı için dernekler kanununa tabii olan birlik gönüllülük esası ile üye kabul etmekteydi. Meslekten olmayanlar ise fahri üye olarak sayılmıştır. Üye olma konusundaki bu rahatlığın yanı sıra birliğin kapsayıcı olma çabası da görülmektedir çünkü örgütün ismindeki "Türk" unsurunun yaratabileceği kimlik sorununu ele almaya çalışan tüzüğün 6. Maddesi özellikle

dikkat çekicidir. O dönemde hem Türk Güzel Sanatlar Birliği Mimari Şubesi'nin hem de Türk Yüksek Mimarlar Birliği'nin önemli sayıda yabancı üyesi vardı ve yabancı mimarların sayısı da yüksekti (Ünalın, 2002: 40). Tüzükte "mimar" terimi, soy olarak Türk olan veya uyruğu gereği Türklükle derin bir bağ kuran kişi olarak şu şekilde tanımlanmıştır. Ayrıca Birlik, bölgelerde özerk şubeler kurma yetkisi vermiştir ve İzmir ve Bursa şubelerinin bu şekilde açıldığı belgelenmiştir. Doğu Bölgesi (Diyarbakır) Temsilciliği ile Adana ve Zonguldak Şubelerinin de açıldığına dair kanıtlar vardır, ancak ilgili belgelere ulaşılamamıştır (Ünalın, 2002: 44).

Türk Yüksek Mimarlar Birliği, Türk mimarlarını uluslararası platformlarda temsil etmek üzere Uluslararası Mimarlar Birliği (UIA) ile kurdukları ilişkiler açısından dikkate değer bir oluşum olarak tanımlanmıştır. Bu konuda Afife Batur, Türkiye'de mimarların ulusal örgütlenmesinin Türk Yüksek Mimarlar Cemiyeti'nin kurulmasıyla başladığını belirtmiştir. Ancak daha sonra adı Birlik olarak değiştirilse de cemiyet statüsü, gerçek anlamda resmi ve temsili niteliklere sahip olmasını engellemiştir. (Batur, 1978: 15). Zaman içinde, üyelerinin bir örgüt kurma yönündeki kararlı çabaları sayesinde, uygulamada temsil yetkisi yavaş yavaş kazanılarak Türk mimarların Birlik adına uluslararası ilişkilere katılması sağlanmıştır. *Arkitekt*'e göre Türk mimarlar, 1935 yılında Prag'da düzenlenen kongrenin hazırlık aşamasında, daha sonra UIA'ya dönüşecek olan *Reunion Internationale des Architects* ile temasa geçmiş ve 1948 yılında UIA'ya katılma sürecini resmen başlatmıştır (Ünalın, 2002: 180) ve kurucu üyelerinden olmasını sağlamıştır. Bu noktada uluslararası konularda da kendine yer bulan mimarlık mesleğinin örgütlenmesi konusunun bu denli yakından takip edilmesi kişisel bağlantıların da önemini ortaya çıkarmaktadır. İlk olarak Emin Onat'ın çabalarıyla çekirdeği oluşturulan Türkiye Seksiyonu, Türk Yüksek Mimarlar Birliği'nin 1952 kongresi sonunda "U.I.A. Komitesi" olarak çalışmaya başlamış, daha sonra komite çalışmalarını sürdürürken Ulusal Seksiyon kimliği 1954 yılında kurulan Mimarlar Odası'na geçmiştir. Birlik, 1945 yılında Türk Mimarlık Enstitüsü'nü açmış, çeşitli mesleki geziler düzenlemiş ve 1948 yılında Türkiye'nin ilk Yapı Kongresi'ni organize etmiştir. Ayrıca Mimar Sinan'ı anma günleri düzenlemiş (Şekil 3) ve o dönemde Türkiye'nin gündeminde olan "Yabancı Mimarlar" sorununu çözmek için mühendisler ile harekete geçmiştir (Şekil 4) (Altan, 2007: 80).



Şekil 3. *Türk Yüksek Mimarlar Birliği 1966 yılında Sinan'ı Anma Günü'nde Dil ve Tarih -Coğrafya Fakültesi önünde.*



Şekil 4. *Türk Yüksek Mimarlar Birliği ve Türk Yüksek Mühendisler Birliği, yabancı mimar ve mühendislere karşı düzenlenen protesto sırasında Kızılay Meydanı'na doğru yürürken, 27 Mart 1949.*

Mimarlık Meslek Örgütlenmesinin 20.yüzyıl Ortasındaki Durumu

Türkiye'deki tek partili rejim 14 Mayıs 1950'de Demokrat Parti'nin zafer kazanmasıyla sona ermiş, DP rejimi, popülist demokrasiyi, özel teşebbüsü ve Türkiye'nin savaş sonrası uluslararası düzende daha iddialı bir bölgesel rol üstlenmesini desteklerken, CHP'nin seküler otoriterliğini, devletçi ekonomi politikalarını ve önceki 20 yılın milliyetçi kendi kendine yeterlilik anlayışını reddetmiştir. Ülkenin Batı odaklı kültürel politikası aynı kalmasına rağmen, ulusal bilinçte "Batı" terimi "Avrupa"dan "Amerika"ya doğru önemli ölçüde değişti. Artan arazi fiyatları, konut sorunları ve hızla büyüyen kırsal-kentsel hareket, dizi politikanın uygulanmasına neden oldu. Bu önlemler arasında İmar ve İskân Bakanlığı'nın kurulması ve İmar Kanunu'nun çıkarılması yer alıyordu. Ancak bu değişiklikler, dönemin göç krizini çözmek için yetersiz kalmış; şehirlerdeki kaçak yapılaşma artmış ve hükümetin afları bu artışı teşvik etmiştir. Büyükşehirlere göç, sosyal tabakalaşma ve altyapı ile ilgili birçok sorunu beraberinde getirmiştir.

Anayasal rejimin 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinden sonra demokratik ideallere dayanan yeni bir anayasa oluşturulmuştur. Planlı ekonomi kavramları, önceki gelişigüzel yaklaşımın yerini almıştır. Yeni teknolojiler, yapı malzemeleri ve entelektüel süreçler de dönemin mimari tasarım süreçlerine katkıda bulunmuştur. Bu dönemin ekonomik faaliyetleri ülkenin üretim kapasitesini etkileyerek cam ve metal endüstrilerinde bir dizi gelişme yaşatmıştır ve bu gelişmeler mimarlık pratiğine direkt olarak yansımıştır.

Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği Kanunu'nun yasallaşması ve bir mimarlık kanunu çıkarılması için mücadele eden birlik, kuruluşundan beri bu yönde çalışmasına rağmen ilk komisyon kararını 1944 yılında alabilmiştir ve o dönemde sadece mimarlar birliği değil, mühendisler birliği de yasal tanınma konusunda ayrı ayrı çalışmış, ancak meslektaşlar arasındaki anlaşmazlıklar ve bürokratik engeller bu süreci oldukça yavaşlattığı için Bayındırlık Bakanlığı tarafından tekrar tekrar elden geçirilmiştir (Baydar, 2012: 66). Uzun müzakereler ve çalışmalar sonucunda, yaklaşık 25 yıl süren yoğun çalışmalar meyvesini vermiştir ve Türk

Mühendis ve Mimar Odaları Birliği (TMMOB) ile mimarlık ve mühendislik ihtisas odalarının kurulmasına olanak sağlayan yasa 27 Ocak 1954 tarihinde kabul edilir ve 4 Şubat 1954 tarihinde Resmî Gazete'de yayımlanır. Bu mücadelenin aktörleri karardan son derece mutludur.

Mimarlar Odası (1954)

20.yüzyıl ortasında kurulan Mimarlar Odası'nın kurucu genel kurulu, Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği tarafından 15 Aralık 1954 tarihinde İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde toplantıya davet edilmiş ve bu toplantıda seçilen ilk yönetim kuruluna oda tüzüğünü hazırlama görevi verilmiştir. 6235 sayılı kanunda birliğin merkezinin Ankara olduğu belirtilmiş, ancak odalar için bir açıklama yapılmadığından odaların merkezi İstanbul olarak belirlenmiştir (1959 yılında Ankara'ya taşınmıştır.) (Ünalın, 2023: 72). Seçimden sonra ilk yönetim kurulu oluşturulmuştur. 4 Nisan 1955 tarihinde İstanbul'da toplanan Birliğin 2. Genel Kurulu, tüzük taslağını görüşerek kabul etmiş ve Oda resmen kurulmuştur. Bu tüzüğe göre İstanbul şubesi 17 Aralık 1955'te, İzmir şubesi 18 Aralık 1955'te, Ankara şubesi ise 25 Aralık 1955'te kurulmuştur. Ancak bu şubeler kuruluşlarından kısa bir süre sonra çeşitli zorluklar nedeniyle kapanmak zorunda kalmıştır.

Mimarlar Odası, halkın kent, çevre ve kültür hakları ile mimarlık arasındaki ayrılmaz bağlar için bir fikir ve mücadele kurumu olarak hizmet vermeyi amaçlamıştır. Bu çabalar ile genel olarak mimarlık ortamının düzenlenmesi arasında doğrudan bir ilişki bulunduğundan, toplumsal sorumluluklarla yürütülen tüm faaliyetler, mesleğin kamu yararına, çevresel ve kültürel değerlere sahip çıkılarak uygulanması açısından da önem taşımaktadır. Dolayısıyla mimarlığın toplumsal ve sanatsal hedeflerinin tavizsiz savunulması Oda'nın temel politikasını oluşturmaktadır ve bunlar şu şekilde özetlenebilir: insan haklarına, demokrasiye ve barışa bağlılık, kenti ve çevreyi sahiplenmek, bilimsel ve kuramsal etkinlikler düzenlemek (Cengizkan, 2009: 659). Mimarlar Odası bu doğrultuda çeşitli komiteler ve çalışma grupları kurmuş, öğrenci veya mesleki kategorilerde mimarlık yarışmaları düzenlemiş, mimarlık eğitiminin düzenlenmesi ve geliştirilmesi için sempozyum ve toplantılar gerçekleştirmiş, ödüller, anma törenleri ve sergiler düzenlemiştir.

1963 yılından itibaren *Mimarlık* dergisini çıkarmaya devam etmiş, *Bülten* ve *Dosya* dergilerini yayımlamıştır. Ayrıca hem şubeleri hem de genel merkeziyle çeşitli konularda kitaplar yayımlamıştır. Mimarlar Odası yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren faaliyet göstermeye başlamış ve cumhuriyetin ilanından 31 yıl sonra mimarların meslek grubunu örgütleyerek devlet nezdinde resmi temsilini sağlamıştır.

Geç 20.yüzyılda Mimarlık Meslek Örgütlerinin Durumu

Mimarlar Odası'nın kurulmasından sonra Birlik yöneticileri eski örgütlenme biçimlerinden farklı bir yapıda devam etmeyi amaçlamış olsalar da bu değişimin önüne geçilememiştir. Hem parasızlık hem de faaliyetlerinin Mimarlar Odası İstanbul Şubesi bünyesinde yürütülüyor olması nedeniyle birliğin İstanbul Şubesi'nin kapatılmasına karar verilmiş, değişen dernekler yasasıyla yeni tüzükte "birlik" yerine "dernek" adını kullanmak zorunda kalmıştır. İstanbul Şubesi'nin ve Türk Yüksek Mimarlar Birliği'nin kapatılmasıyla Türk Mimarlar Derneği 1965 yılından itibaren mimarlar arasında yaşamına devam etmiştir. 12 Mart 1971 yılında sıkıyönetim ilan edilmesiyle partiler, meslek odaları, sendikalar ve dernekler kapatılmıştır. Türk Mimarlar Derneği faaliyetlerini askıya almıştır. Bu yıllarda ortaya çıkan milliyetçilik tartışmalarından etkilenmek istemeyen Türk Mimarlar Derneği, 1973 yılında gerçekleştirdiği olağanüstü genel kurul ile tüzük değişikliğine giderek adını Mimarlar Derneği

olarak değiştirmiş ve uzun süre bu isim altında faaliyetlerini sürdürmüştür. Ancak derneğin çalışma hayatı 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi ile tekrar kesintiye uğramıştır.

Parlamentonun feshi, siyasi partilerin yasaklanması ve anayasanın askıya alınmasını içeren eylemler, otoriter bir yönetim dönemine geçişin sinyallerini vermiştir (Kaynar, 2023: 36). Eş zamanlı olarak 1980'ler Türkiye'nin ekonomi politikalarında önemli bir değişime tanıklık etmiştir: Turgut Özal'ın liderliğinde Türkiye, devlet kontrollü, ithal ikameci bir ekonomiden neoliberal, piyasa odaklı bir modele geçiş yapmıştır. Neoliberal değişimin kentsel peyzaj ve mimarlık mesleği üzerinde derin bir etkisi olmuştur (Tapan & Türker, 2022: 109). İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerin hızlı kentleşmesi ve genişlemesi, mimarlar için yeni fırsatlar ve zorluklar doğurmakla beraber inşaat sektörü, özel sektörün katılımı ve büyük ölçekli altyapı projelerinin etkisiyle yatırım ve faaliyetlerde bir artış yaşamıştır. Ancak, maliyet verimliliğine, piyasa rekabetine ve müşteri odaklı tasarımlara verilen önem çoğu zaman kamu yararı, çevresel kaygılar ve mimari kalitenin önüne geçmiştir. Küreselleşmenin getirdiği yenilikler, gelişen imkânlar ve teknoloji, medya aracılığıyla bir tüketim toplumu yaratılmış, başta İstanbul olmak üzere birçok yerde tüketim eylemiyle eş zamanlı olarak alışveriş merkezleri açılmıştır (Bozdoğan & Akcan, 2012: 207). Değişen toplumsal normlar ve düşünsel süreçler, yeni mimari yapı tasarımlarına ve işlevlerine ihtiyaç duyulmasına yol açmıştır. Mimarlar küresel pazarın ihtiyaçlarına uyum sağlamaya başlamış, mimarlık disiplini postmodernizmin etkisi altına girmiş, projelerde yüzeysel özellikler ve süsleme ön plana çıkmış, tasarımda müşteri istekleri öne çıkmaya başlamıştır.

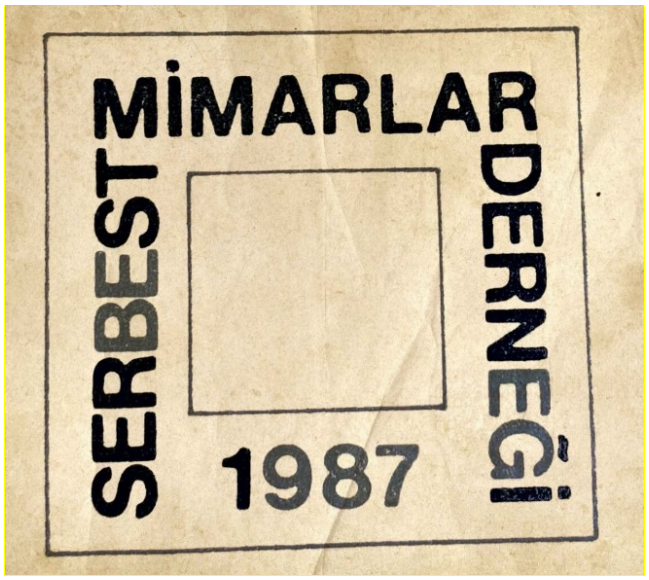
Mimarlar Odası'nın 27 Mayıs 1960 ihtilalinden sonra devrimi destekleyen bir tutum sergilemesi (Şentek, 2012), sadece mesleki konularda tavır almanın ötesinde "Mimarlar Odası Toplumun Hizmetinde" sloganıyla kendisine daha politik bir konum belirlemiştir (Uçak, 2018: 16). Mesleği ilgilendiren konuların yanı sıra mimarlığı etkileyen tüm siyasi, sosyal ve ekonomik gelişmelere aktif olarak katılmıştır. Üyelerin davranışları, Oda'nın zayıflamasına katkıda bulunmuştur çünkü başlangıçtaki dayanışma ruhu giderek kaybolmuştur. Oda'ya üye olmayı reddedenler, yıllık aidatlarını ödemeyenler, Oda çalışmalarını takip etmeyenler ve desteklemeyenler artmıştır (Alsaç, 2003: 135). Tüm bu iç ve dış etkenler nedeniyle mimarlar 1980'li yıllarda daha etkin olacağı düşünülen yeni örgütlenmelere yönelirler. Ancak bu arada bölünmüş ve parçalanmışlardır.

Mimarlar Odası, "Mimarlık Politikası" ve "Yasal Haklar" konusundaki eylem programını 1986 yılında Bursa'da düzenlediği toplantı sonucunda yayınladığı "Bursa Bildirgesi" ile başlatmıştır. Bildirgenin amacı, 1980 askeri müdahalesinden sonra duraklayan meslek odalarının faaliyetlerini yeniden canlandırma ve meslek alanını etkileşimli hale getirmektir (Selçuk, 2018: 531). Bu hedef doğrultusunda Oda "mesleğe ve topluma karşı yerel sorumlulukların kurumsallaştırılması" söylemini benimsemiş ve geliştirmiştir. Önceki Oda yönetimlerinin mimarın toplumsal sorumluluğunu öne çıkaran tutumlarının aksine Merih Karaaslan, mimarın mesleğini pratik alanda uygulamasını kolaylaştıracak ve haklarını koruyacak çalışmalarda aktif rol almıştır ve Serbest Mimarlar Derneği'nin kurucu üyelerinden biri olarak yönetiminde de yer almıştır (Uçak, 2018:43).

1990'lı yıllar Mimarlar Odası'nın küreselleşme ve liberalleşmenin getirdiği zorlukları fark ettiği bir dönem olmuştur. 2000 yılı ve sonrasında, toplumun hizmetinde, sürdürülmeye değer, içinde yaşanmaya değer bir mimarlık ortamının yaratılması ve niteliğinin geliştirilmesi için çalışmış, Sürekli Mesleki Gelişim Merkezi, Yasama Süreci / Meslek Yasası, UIA 2005 İstanbul Kongresi'ne Hazırlık; Mimarlar Bildirgesi, Yerel Yönetimler Yasası konularında çalışmalar yürütmüştür (Selçuk, 2021: 540).

Türk Serbest Mimarlar Derneği (1987)

Türkiye'de 1980'li yıllar sonrasında hâkim olmaya başlayan neoliberal politikalar ile mimarlık sektöründe serbest mimarlık büroları artmaya başlamıştır. Önceki yıllarda çoğunlukla devlet memuru konumunda olan mimarlar, artık çok daha çeşitli sektörlerde görev almaya başlamış ve bir örgütlenme çabası işine girmiştir. Bu noktada Türk Müşavir Mühendisler ve Mimarlar Birliği (TürkMMMB), 25 Nisan 1980 tarihinde kurularak bağımsız müşavirlik hizmeti veren, mühendis ve mimarları temsil etmek adına kurulmuş olsa da 80'li yılların başında Birliğe üye olan mesleklerini "serbest mimar" olarak sürdüren bir grup mimar, konularında daha kapsamlı, uygulamalarına daha özel çalışmalar yapabilmek, sorunlarını tartışıp çözüm önerileri geliştirebilmek için 1986 yılı sonunda farklı bir dernek kurmak için Ankara'da bir araya gelmişlerdir. Bu toplantıda yaklaşık 60 serbest büro sahibi mimar, bir dernek kurulması kararı almış ve Kurucular Kurulu'nu belirlemiştir. (Ünalın, 2023: 72). Bu kurulun çalışmaları sonucu 8 Nisan 1987'de Serbest Mimarlar Derneği'ni kurulmuştur (Şekil 5). Başkanlığı Yurdakul Sepkin'in yaptığı birinci dönemde, Tamer Başbuğ, Melih Baturalp, Ercan Çoban, Yusuf Dino, Salih Erbora ve Mahmut Tuna yer almıştır (09.04.1987 tarihli karar). Mimarlar Odası'nın o dönemdeki çalışmalarını meslek için yeterli bulmayan mimarların tepki olarak derneği kurduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.



Şekil 5. *Serbest Mimarlar Derneği'nin ilk Logosu*

Bu durum mimarlık mesleğinin amaç ve yöntemlerinde bir değişime işaret etmektedir: Çağı tanımlayan rekabetçi ve liberalleşmiş piyasa ortamının dinamiklerine uygun, özel sektörün genişleten. Dernek, özel işletmelerle ortaklıklar kurmaya odaklanarak ve mimarlık pratiğini piyasa tarafından yönlendirilen bir meslek olarak vurgulayarak 20. yüzyılın sonlarındaki ekonomik liberalleşmeye uyum sağlayarak değişen mimari manzarayı etkilemede önemli bir rol oynamıştır. Dernek, kuruluşunun ilk yıllarında 90 kadar mimara üyeliğe davet yazısı yollayarak güçlenmeye çalışmıştır (30.04.1987 tarihli karar). Bu davetiyeler yalnızca Ankara'daki mimarlara değil, İstanbul, İzmir ve Antalya'daki mimarlara da gitmiştir. Burada dikkat çeken nokta hem davet edilen üyelerin seçimindeki tutum hem de bu üyelere yollanan davetiyenin içeriğidir. O dönemde adını kazandıkları yarışmalarla ya da yaptıkları işlerle duyurmayı başarmış mimarlara giden bu davetiyelerde "Türk Serbest Mimarlar Derneği'ne üye olmaya hak kazanmıştır." yazmaktadır. (Güzer, 2018: 8) Bu durum derneğin bünyesinde bulundurmak istediği mimarlar konusunda kapsayıcılıktan uzak seçici bir tutumda olduğunun

göstergesidir. Diğer yandan kuruluşundan günümüze kadar sürdürdüğü bu seçili ve sınırlı üye sayısı ile kurdukları komisyonlarla birçok proje gerçekleştirmişlerdir. Bu işleri üç ana başlık altında toplamak mümkündür: mevzuat işlerini içeren çalışmalar, mesleki konuları içeren öğretici ya da akademik çalışmalar ve üyelerine yönelik sosyal ve kültürel işler.

Mevzuat işleri içerisinde, özellikle kurulduğu ilk yıllarda büyük önem kazanan proje yarışmaları, şartnameleri, mesleki hizmet sözleşmeleri ve yönetmelik çalışmaları bulunmaktadır. Karar defterlerinde not düşülmüş birçok kararda ülkede açılmış yarışmaların içeriği, şartnamesi gibi konuların konuşulduğu, sıkı ilişkilerin kurulmuş olduğu Bayındırlık Bakanlığı'na çeşitli konularda görüş belirten yazılar yazıldığı görülmektedir. Hatta bu konuda 1998 yılında hazırladıkları "Mimarlık Meslek Yasası" büyük öneme sahiptir ancak ne yazık ki bu taslak bir yasaya dönüşememiştir. 1989 yılında düzenlenen "Konut" konulu panel ve SMD Mimarlık Sergileri, 1997 yılında gerçekleşen "Mimar, Anlam, Beğeni" adlı sempozyum ile çeşitli konulara dikkat çekmişlerdir hatta serginin Almanya'ya gitmesi yurt dışı bağlantılarına dair fikir vermektedir. 1991 yılında başlayan süreli yayınları "*SMD Mimar*" ile dergi konusunda da çalışmaya başlamış ve birkaç kitap çalışması yapmış ve 1993 yılından itibaren ise TürkSMD Mimarlık Ödüllerini vermeye başlamıştır. Mesleki konuların yanı sıra düzenledikleri üye yemekleri ile hem üyeler arası bağı güçlendirmeye çalışmış hem de dernek içi güncel konuları tartışmayı amaçlamışlardır. 1992 yılında Bakanlar Kurulu ile "Türk" ismini de alan Türk SMD, ilk şubesi olan İstanbul Şubesi'ni 1998 yılında açmış ve 2002 yılında federasyon fikri üzerinde çalışmaya başlamıştır. 2002 yılına kadar çatı görevi gören TürkSMD, 2002'de tüzüklerindeki ana maddelerin ortak olduğu İstanbulSMD, 2003'te İzmir SMD'nin kurulması ile daha Ankara odaklı bir lokal dernek haline gelmiştir ve bu yeni SMD'lerin açılışı Türkiye'nin çeşitli illerinde birbiri ile iletişim halinde devam etmiştir.

SONUÇ

Mimarlar arasındaki bağımsız örgütlenme pratikleri bir asrı aşmış bir geçmişe sahiptir. İkinci Tanzimat döneminin getirdiği örgütlenme bilinci mimarlar arasında da yaygınlaşmış ve 1908 yılında kurulan Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti ile İstanbul'da başlamıştır. Bu derneğin öncü olduğu çalışmalar Cumhuriyet'in ilanı ve başkentin de Ankara'ya taşınarak 1927 yılında kurulan Türk Mimarlar Cemiyeti ile devam etmiştir. Cemiyetin örgütlenme şeması, Güzel Sanatlar Birliği'nin Mimari Şubesi ile çalışmaya başlayınca değişmiş ve Türk Yüksek Mimarlar Birliği olarak devam etmiştir. Yirminci yüzyıl ortasına gelindiğinde Birliğin uzun süren çalışmaları sonucunda 1954 yılında Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği özel bir yasa ile kurulabilmiş ve mimarların bir meslek odasının olması amacı gerçekleştirilmiştir.

Mimarlar arasındaki örgütlenme, kurumsallaşma öyküsünü büyük ölçüde tamamlamış gibi görünse de Türkiye'deki politik ajandaların sürekli değişmesi, kentlerin gelişimi, yaşanan ekonomik ve askeri müdahaleler ile Mimarlar Odası birçok tutum değiştirerek kapsayıcı bir örgüt çatısı olma potansiyelini sağlayamamıştır. Özellikle 1980 sonrası özel sektörün giderek büyümesi ile mimarlık pratiğinin de sınırları belirsizleşmeye başlamış, kamunun mimarlık ofislerinin yerini büyük oranda serbest mimarlık pratiğinin yürütüldüğü bürolar almaya başlamıştır. Bu noktada Mimarlar Odası'nın politik yönünün mesleğin gelişmesi için verilen çabanın önüne geçmesi, büro sahipleri arasında huzursuzluklara sebebiyet vermiş ve politikadan uzak durmaya çalışan alternatif bir örgütlenme biçiminin oluşmasının önünü açmıştır.

1987 yılında Serbest Mimarlar Derneği'ni kuran serbest mimarlar, odanın sahip olduğu "Topluma Hizmet" amacı yerine "Mimarlık Pratiğine Hizmet" amacını edinmiş ve buna

yönelik çalışmalar başlatmıştır. Her ne kadar diğer mimarlık örgütleri ile aynı yolu izleyerek birçok organ ve komisyon ile çalışmalar yürütüp kamuya açık çalışmalar düzenlese de Türk Serbest Mimarlar Derneği gerek üye olma koşulları gerekse üye alım süreçleri ile diğerlerinden çok daha farklı bir tutuma sahiptir. Bunun yanı sıra, Ankara'da başlayan örgütlenme pratiğini İstanbul, İzmir, Bursa, Akdeniz, Muğla, Eskişehir ve Konya ile devam ettirerek Türkiye Genelinde serbest mimarların örgütlenme çatısı haline gelmiştir. 2002 yılında başlayan bu çoğalma beraberinde bir federasyon fikrini getirmiştir ve 2024 yılında bu amaca ulaşılmıştır ve Serbest Mimarlar Dernekleri Federasyonu kurulmuştur.

1908'de başlayıp 2024 yılına kadar devam eden bu çeşitli örgütlenme pratikleri aslında mimarın yıllar içinde değişen toplum içindeki konumuna da ayna tutmaktadır. Her bir örgütün aktörleri, çalışmalarını duyurma biçimleri ve kamu ile kurduğu bağ yıllar içerisinde değişmiştir. Çeşitli bakanlıklardan ve okullardan gelen memur mimarların kurduğu Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti'nin çalışmaları daha akademik düzeydeyken ve mecmua ile kamuya ulaşmaya çalışırken Türk Mimarlar Cemiyeti ve devamındaki Türk Yüksek Mimarlar Birliği'nde aktörler çeşitlenmiş, çalışmaların arasına yurt dışı ilişkileri, balolar, yürüyüşler ve gelenekselleşmiş törenler eklenmiştir. Mimarlar Odası diğerlerinden farklı olarak yarı devlet kurumu olarak çalışsa da aktörleri mimarlardan oluşan ve neredeyse en farklı olanıdır. Mesleği yapabilmek için Oda'ya üye olunmasının zorunlu tutulduğu gerçeği göz önüne alındığında bağımsız bir örgütlenmeden farklı olacağı düşünülse de yıllar içerisinde bürokrasinin çizgisinden gitmek yerine yeri geldiğinde karşı tutumlar edinmiştir. Her ne kadar başlangıçta Birlik aktörlerinin aktif rol aldığı yer olsa da Mimarlar Odası bu yapıyı giderek kaybetmiştir. Diğer yandan örgütler arasında ödül verme geleneğini başlatmıştır ve mimari projeler arasında farklı bir rekabet ortamı yaratmıştır. Serbest Mimarlar Derneği'nin öne çıkan özelliklerinden biri kamusal ve özel bir dernek olma sınırında olmasıdır. Sadece serbest mimarları kabul etmenin yanı sıra büro sahipleri de olmasını isteyen dernek bu yanı ile diğerlerine göre daha içe dönük bir dernektir. Çalışmalarında önemli bir yere sahip olan yarışmalar ve sözleşmeler konuları her şeyden önce mimarların memur imajından nasıl son derece uzaklaşabildiğini ve aslında bir patron da oldukları gerçeğini gözler önüne sermiştir. Nitelikli projelere ödül verme, mimarlık yasası ve politikaları üzerinde çalışma ve bir süreli yayın çıkarma gibi çalışmaları ile Mimarlar Odası'na bir alternatif mahiyetinde olduğunu söylemek ise yanlış olmayacaktır. Federasyon fikrinin ortaya çıkması ve başarılı olması ise Derneği diğerlerinden ayıran bir başka özelliktir.

Tüm bu benzerlikler ve farklılıklar büyük ölçüde dönemin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve politik durumdan ve meslek örgütün kurullarında yer alan aktörlerin tutumları doğrultusunda şekillenmiştir. Kimi zaman aktörlerin ortak oluşu, ortak çevrede bulunmaları ya da iş birliği içerisinde ilerlemeleri benzer adımların atılmasını sağlamış olsa da aslında Türkiye'deki tüm mimarların bağımsız şekilde aynı çatı altında buluştuğunu söylemek gittikçe zorlaşmıştır. Özellikle yirminci yüzyıl sonlarına doğru ortaya çıkan özelleşmiş dernek tutumları başta kurulan meslek örgütlerinden çok daha farklı bir örgütlenme pratiği ortaya çıkarmıştır. İlk cemiyetlerde görülen her mimara açıklık tutumu yerini daha sınırlı ve tanımlı üye kalıplarına bırakmıştır. Bu çalışma ile hem mimarlar arasındaki örgütlenme dinamiklerini bütüncül bir halde görmek hem de hangi konularda ayrıştığının farkına varmak, eksik yanlarını tartışmak, meslekteki örgütlenme gücünü arttırmak ve hatta gelecekte çıkabilecek yeni mimarlık pratiklerinin ihtiyaç duyulabileceği yeni örgütlenme biçimleri konusunda çalışmalar yapmak adına katkı sunması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

(1939). Türk Yüksek Mimalar Birliği Nizamnamesi, *Arkitekt,* 1939(7-8).

Armstrong, C. D. (2017). The Paris Academie Royale d'Architecture. Companion to Architecture in the Age of Enlightenment, *The Companions to the History of Architecture*. John Wiley & Sons, Inc.

Alsaç, Ü (2003). Orhan Alsaç ve Meslek Örgütleri, *Bir Türk Mimarın Anıları, Yaşamı Etkinlikleri: Orhan Alsaç*, Yapı Yayın.

Altan, E. (2007) Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Mimarlığı ve Modernleşme: Mesleğin Profesyonelleşmesi Sürecinde Yarışmalar ve Yabancı Mimar Problemi, *80. Yılında Cumhuriyet'in Türkiye Kültürü*, Mimarlar Odası, Ankara.

Ateş, A. (2022). 17. Yüzyılda Hassa Mimarlar Ocağı'nın Arka Planı: Başmimar-Bâni-Yapı Ilişkisi. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Batur, A. (1978). Mimarlıkta Uluslararası İlişkiler ve TMMOB Mimarlar Odası, *Arkitekt*,154.

Baydar, G. (2012). Mesleğin Kurumsal Temsili: Hassa Mimarları Dairesi, *Osmanlı-Türk Mimarlarında Meslekleşme*, TMMOB Mimarlar Odası. Ankara.

Bozdoğan, S. & Akcan, E. (2012). Postmodern Landscapes in Post-Kemalist Turkey, *Turkey: Moderns Architectures in History*, Reaktion Books.

Bozdoğan, S. & Akcan, E. (2012). Architecture under Coups d'Etat, *Turkey: Moderns Architectures in History*, Reaktion Books.

Cengizkan, N. M. (2009). Yayınları ve Etkinlikleri Bağlamında Türkiye Mimarlık Ortamına Katkı Sağlayan Bir Kurum Olarak Mimarlar Odası, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7(13).

Günergun, F. (2008). Osmanlı Mühendis ve Mimarları Arasında İlk Cemiyetleşme Teşebbüsleri, *Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti*, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, Ankara.

Güzer, A. (2018). 30 Yılın Ardından: Röportajlar. *Serbest Mimar,* 28, 6-29.

Kaynar, M.K. (Edt.) (2023). Türkiye'nin 1980'li Yılları, İletişim Yayınları.

Moda Müzayede. https://www.modamuzayede.com/urun/8210346/filateli-turk-guzel-sanatlar-birligi-mimari-subesi-gulhane-parkinda-alay-kosku-a adresinden erişildi (Erişim Tarihi: 10.04.2025)

SALT Research.https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/206678 adresinden erişildi (Erişim Tarihi: 10.04.2025)

Sayar, Z. (1986). Meslekte 50 Yılı Aşanlar: Mimar Bedri Tümay, *Mimarlık,* 220.

Selçuk, H. T. (2021). Türkiye Mimarlar Odasının 1990-2005 Dönemi "Mimarlık Politikaları", *Düzce Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Dergisi*,9(3).

Tapan, A.M. & Türker, E. A. (2022). 20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı'nın Ulusal ve Uluslararası Düzeydeki Politik Değişimler Bağlamında İncelenmesi, *Disiplinler Arası Yenilik Araştırmaları Dergisi,*2(2).

Şentek, A., (2010).27 Mayıs 1960'ın 50. Yılında: Darbeler, 27 Mayıs, Mimarlar ve Mimarlar Odası, *Mimarlık*,353.

Uçak, B. (2018). Türkiye Mimarlığında Eşik Olarak 1980'ler, Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti ve Belgeler, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Ünalın, Ç. (2002). Cumhuriyet Mimarlığının Kuruluşu ve Kurumlaşması Sürecinde Türk Mimarlar Cemiyeti'nden Mimarlar Derneği 1927'ye. Ankara: Mimarlar Derneği 1927.

Ünalın, Ç. (2023). Cumhuriyet Dönemi Mimarların Mesleki Örgütlenmesi, *Serbest Mimar,* 50.

Şam Şehri'nin Kutsaliyeti ve Şam Emeviyye Camii'nin Katmanlı Yapısı

Esma YILMAZER,* Prof. Dr. Nuran KARA PİLEHVARİAN[2]*

[1]*Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi ve Kuramı,*

0009-0003-2091-7481

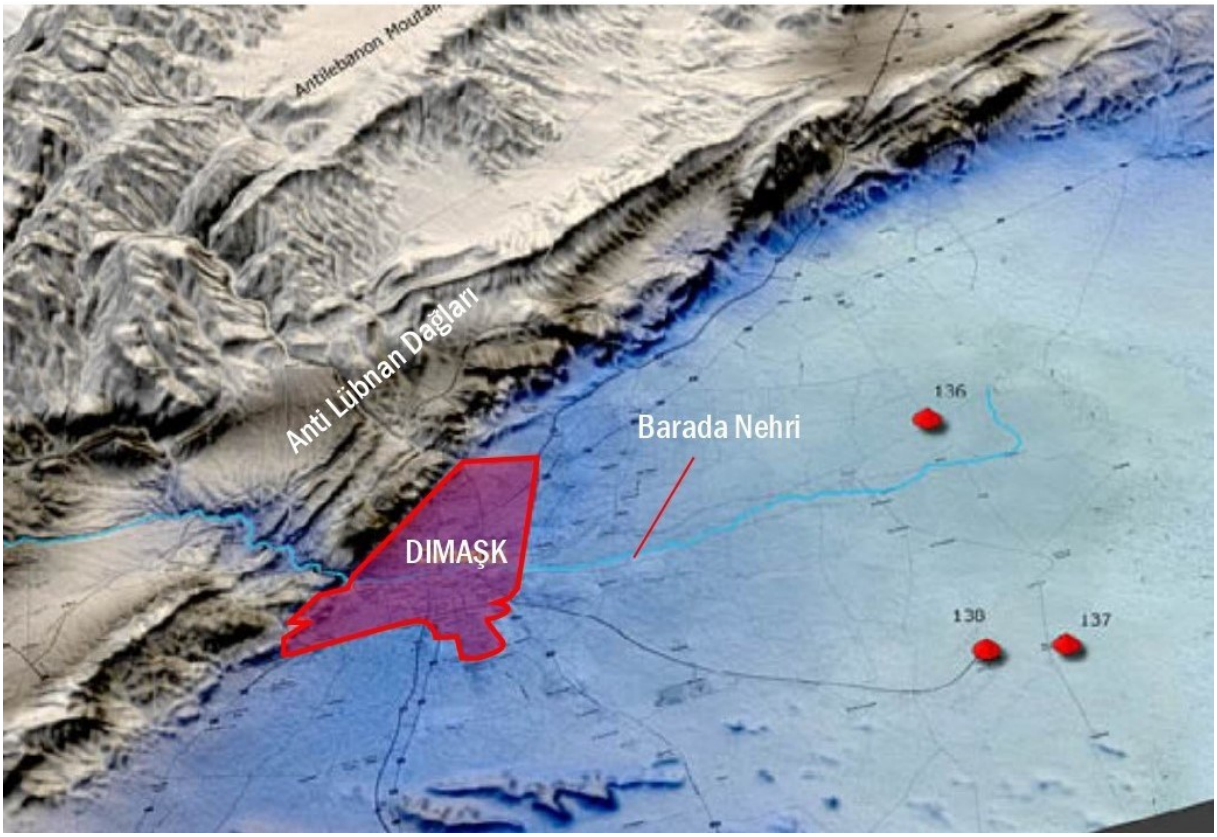
[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi ve Kuramı,*

0000-0002-0021-2076

**esma.karagulmez@yildiz.edu.tr*

GİRİŞ

Günümüzde Suriye'nin başkenti olan Şam/Dımaşk, ülkenin güneybatısında yer alan kadim bir yerleşim yeridir. Arkeolojik çalışmalar, şehrin tarihinin MÖ 9000'lere kadar gittiğini ve çok sayıda medeniyete ev sahipliği yaptığını göstermektedir. Kelime manası olarak "kuzeyde kalan beldeler" anlamına gelen Biladü'ş-Şam, günümüzde Suriye, Lübnan, Filistin ve Ürdün'ü kapsayan geniş bir bölgeyi ifade etmektedir. Bu bölgenin önemli merkezlerinden biri olan Dımaşk (diğer dillerdeki ismiyle Damascus, Damasco, Damas), Kasyun Dağı ile Suriye Çölü arasında yer alan Guta vahasında kurulmuştur (Tomar, 2010: 311). Çölün yanı başında bir vahada kurulan şehrin yerleşim yeri olmasındaki belirleyici etkenlerden biri, Antilübnan Dağları'ndan doğarak Uteybe bataklıklarına dökülen Barada Nehri'nin varlığıdır. Barada Nehri, Şam'ın çevresindeki Guta vahasına can vererek şehrin tarımsal ihtiyaçlarını büyük ölçüde karşılamış ve iskân alanlarının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır.



Şekil 1. *Şam yerleşimi, Shadi Watfa*

Tarihsel kaynaklara göre, Şam'ın en eski yerleşim yeri, Barada Nehri kıyısında kurulmuş olan ve "Dımaşk el-Kadime" olarak da bilinen tarihi sur içi (Old City) bölgesidir. Yaklaşık 105 hektarlık[1] bir alanı kaplayan ve surlarla çevrili, 10 kapısı ve bir iç kalesi bulunan bu bölge çok katmanlı yapısı ve taşıdığı kutsiyetle dikkat çeker (Cengiz, 2019: 3). Bu çok katmanlı tarihsel yapı, özellikle içerisinde yer alan Şam Emeviyye Camii'nde net bir şekilde görülebilmektedir.

Bu çalışmada Şam şehrinin tarihsel arka planı ve yerin kutsaliyetinin yapılar üzerinden aktarımı ele alınacak, ardından bu kutsal mekânda Emeviler döneminde inşa edilen ve İlk İslam Devleti'nin ilk anıtsal camisi olan Şam Emeviyye Camii incelenecektir.

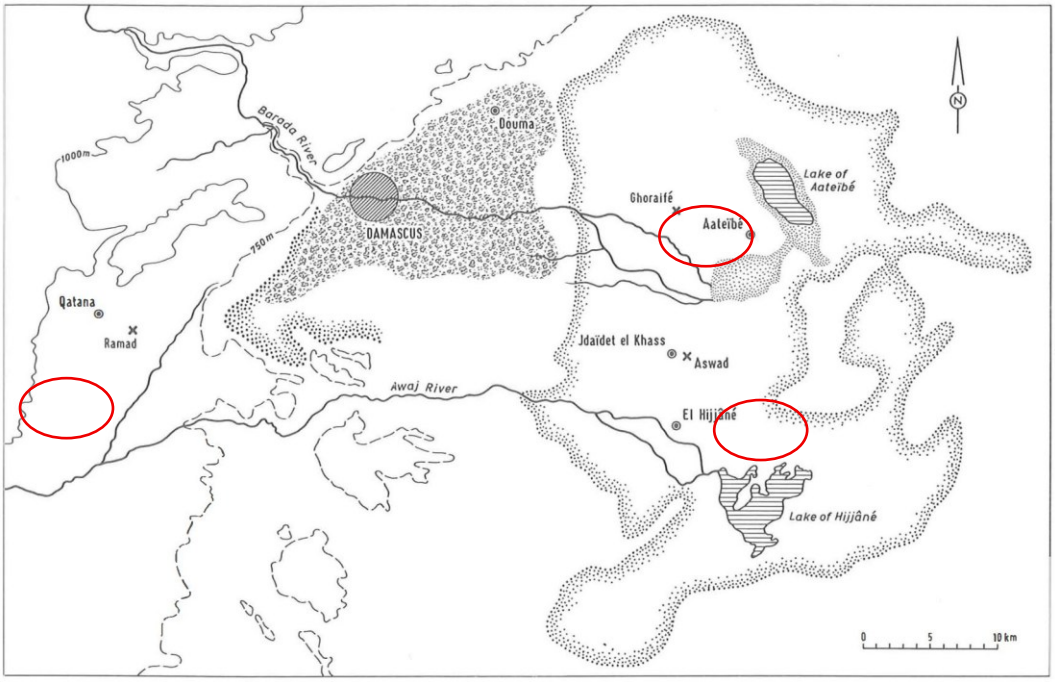
Şam'ın Tarihçesi

Kimi rivayetlere göre kökeni Hz. Nuh'un oğlu Sam'la ilişkilendirilen Şam'ın tarihi geçmişi, arkeolojik çalışmalar sonucunda Neolitik Dönem'e kadar uzanmaktadır (Tomar, 2010: 310). 20. yüzyılda yapılan kazı çalışmalarında Suriye'de Neolitik döneme ait birçok yerleşim yeri tespit edilmiştir. Bunlardan Tell Aswad, Tell Ghoraife ve Tell Ramad ise Şam'ın yaklaşık 30 kilometrelik çevresinde ortaya çıkarılan neolitik yerleşim yerleridir.

Bu üç Neolitik yerleşim yerindeki arkeolojik çalışmalar, Yakındoğu arkeolojisi üzerinde çalışmalar yapan Fransız arkeolog ve araştırmacı Henri de Contenson başkanlığında, Şam Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün ve Fransa Ulusal Bilimsel Araştırma Merkezi'nin

[1] Bazı kaynaklarda 130 hektar olarak belirtilmiş olsa da 105 hektar olması daha muhtemeldir.

(CNRS) iş birliğiyle yürütülmüştür (Contenson, 1979: 153). En eskisi yaklaşık olarak MÖ 7800 yılına tarihlenen bu neolitik yerleşim yerlerinde gerçekleştirilen kazılar sonucunda pişmiş kilden yapılmış hayvan figürleri, el aletleri, çakmaktaşları, ipler ve dokuma malzemeleri gibi pek çok buluntu gün yüzüne çıkarılmıştır (Schmandt- Besserat, 1977). Bu buluntular arasında özellikle dikkat çeken unsur ise, Güney Levant'ın diğer neolitik yerleşim alanlarında da bulunan, üst kısmı kırmızı aşı boyasıyla boyanmış sıvalı kafataslarıdır (Van Zeist, Bakker Heeres, 1982: 173).

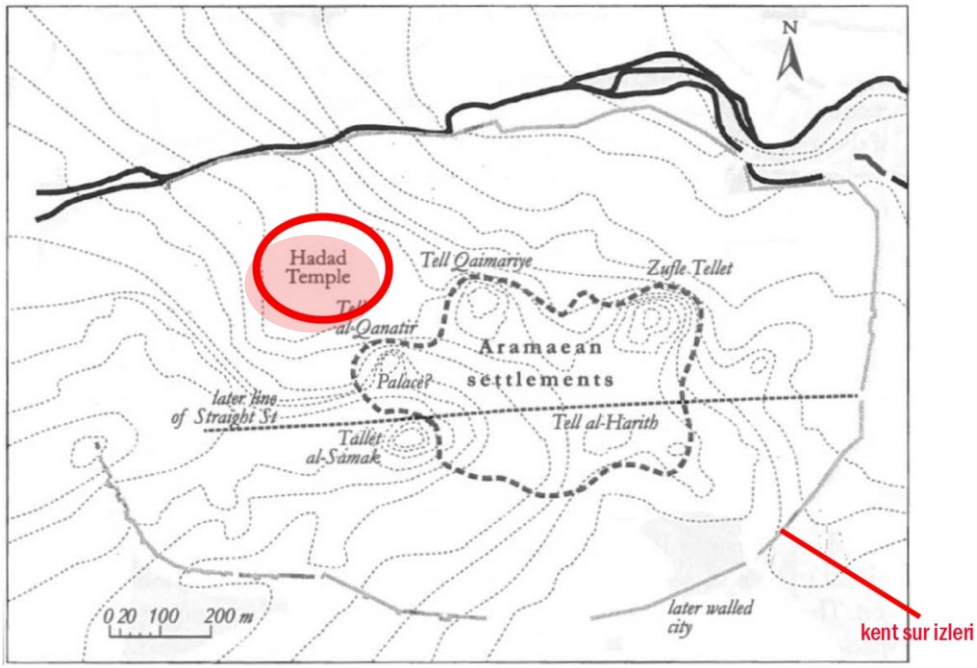


Şekil 2. *Şam yakınlarındaki Neolitik yerleşimler, Van Zeist ve Bakker Heeres, 1982*



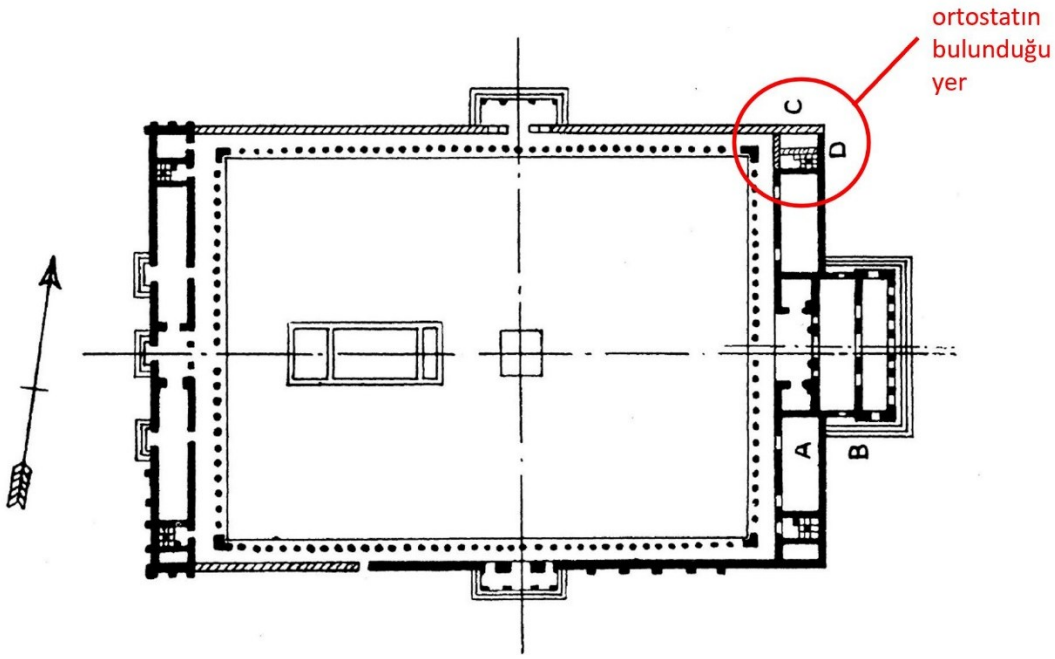
Şekil 3. *Tell Aswad'da bulunan sıvalı kafatasları, Syria: Archéologie, art et histoire, 2007*

Neolitik yerleşim kalıntılarından sonra Şam'da yerleşime dair ulaşılabilen ilk bulgular Aramiler dönemine aittir. İlk olarak MÖ. 14. yüzyılda Suriye topraklarında görülmeye başlayan Aramiler, bu bölgede birçok küçük prenslik kurmuşlardır. Bu prensliklerden, merkezi Şam olanı zamanla güç kazanarak Şam Arami Krallığı'na dönüşmüştür. Dımaşk, MÖ 12. yüzyıldan, Şam Arami Krallığı'nın yıkıldığı MÖ 732 yılına kadar, yaklaşık 400 yıl boyunca Aramilerin hakimiyeti altında kalmıştır (Günaltay, 1987: 134). Çok tanrılı inanç sistemine sahip olan Aramiler, MÖ. 9. yüzyılda, sur içi bölgesindeki Şam Emeviyye Camii'nin bulunduğu alana, fırtına ve rüzgâr tanrısı olarak inandıkları Hadad-Ramman adına bir tapınak inşa etmişlerdir.

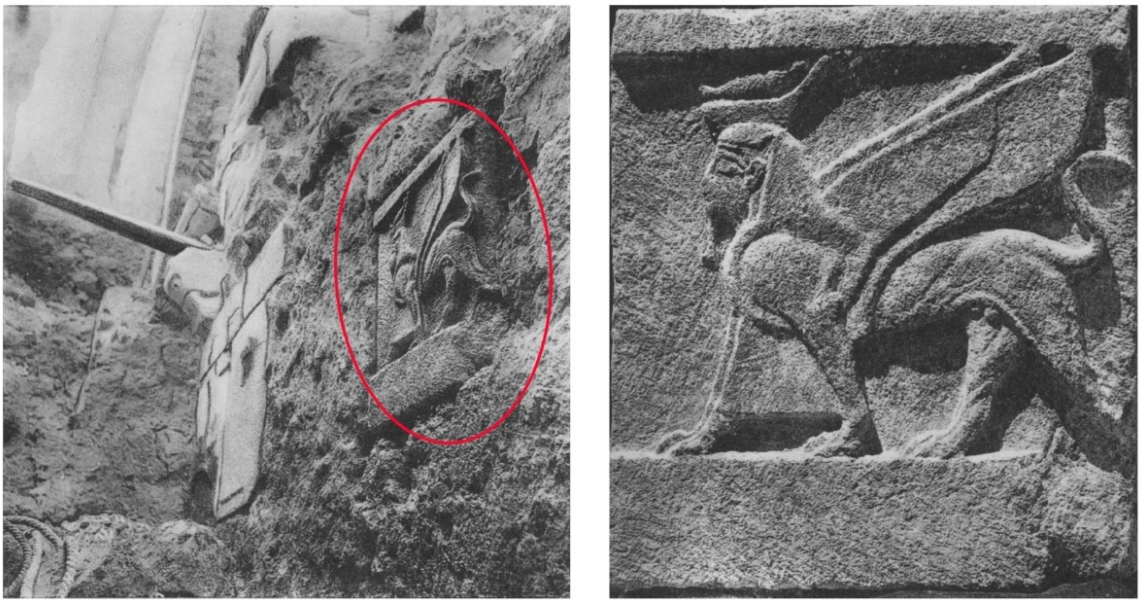


Şekil 4. *Arami Dönemi Şam kent planı, Timothy Power, UCL*

Günümüzde hakkında çok az bilgi bulunan tapınağın, Süleyman Tapınağı'na benzeyen geleneksel Sami-Kenan mimari formunu takip ettiği düşünülmektedir. Duvarlarla çevrili bir avlu, ibadet amacıyla kullanılan küçük bir mekân ve fırtına tanrısının 'yüksek yerini' simgeleyen kule benzeri bir yapıdan (cella) oluştuğu tahmin edilmektedir (Burns, 2019: 28) Ancak tapınaktan günümüze, camiinin kuzey duvarında yer alan sfenks tasvirli bir ortostat dışında herhangi bir bölümü ulaşmamıştır. Şam Ulusal Müzesi'nde sergilenen ortostatta, Mısır etkisini çağrıştıran sakallı, iri gözlü, insan başlı, aslan gövdeli bir sfenks figürü yer almaktadır (Şekil 5).



Şekil 5. *Hadad tapınağı planı restitüsyon çizimi, L'émir Djafar Abd El-Kader, 1949*



Şekil 6. *Caminin kuzeydoğu duvarında yer alan ortostat, MÖ. 9. yüzyıl, Abd El-Kader*

Aramilerin MÖ 732 yılında yıkılmasından sonra sırasıyla Yeni Asur İmparatorluğu, Yeni Babil İmparatorluğu ve Pers İmparatorluğu hakimiyetine giren Şam hakkında bu dönemlere ilişkin oldukça sınırlı bilgiye ulaşılmaktadır. Ancak Pers imparatorluğu döneminde (MÖ 539-MÖ 330) Şam'ın, bölgenin bir bakıma en ünlü şehri olduğu Augustus dönemi coğrafyacısı Strabon tarafından aktarılmaktadır (Kosmin, 2018: 304). Ayrıca Pers İmparatorluğu'nun kraliyet hazinelerinin saklandığı bir şehir olduğu ve Pers İmparatoru III. Darius'un Büyük

İskender ile yaptığı İssos Savaşı'ndan önce hazinesini Şam'a bıraktığı Ernest Will'in Antik Şam adlı eserinde aktarılmaktadır (Will, 1994: 8).

Makedonyalı Büyük İskender'in MÖ 333 yılında doğuya doğru düzenlediği seferler sırasında Pers İmparatorluğu'nu yıkması ve Suriye'yi ele geçirmesi sonucu Şam'da Helenistik Dönem başlamıştır. Yaptığı fetihlerle ülkesinin sınırlarını Hindistan'a kadar genişleten İskender'in genç yaşta ölümüyle birlikte imparatorluğun yönetimi İskender'in generalleri arasında dörde paylaştırılmış, Şam ve çevresine ise Seleukoslar hâkim olmuşlardır (Zurnacı, 2019: 24).

1900'lerin başında arkeologlar tarafından yapılan araştırmalarda, Şam'daki antik döneme ait kalıntılar incelenmiş; Helenistik dönemin şehir planlamasına ilişkin olarak, Hippodamos planına uygun yerleşim izlerine rastlanmıştır. Ayrıca bu dönemde, Hadad'a ait tapınağın, göklerin, şimşeğin ve gök gürültüsünün tanrısı olan Zeus ile özdeşleştirilerek ona adandığı ve yine aynı dönemde inşa edilen düz bir yol aracılığıyla agoraya bağlandığı düşünülmektedir (Burns, 2019: 53).

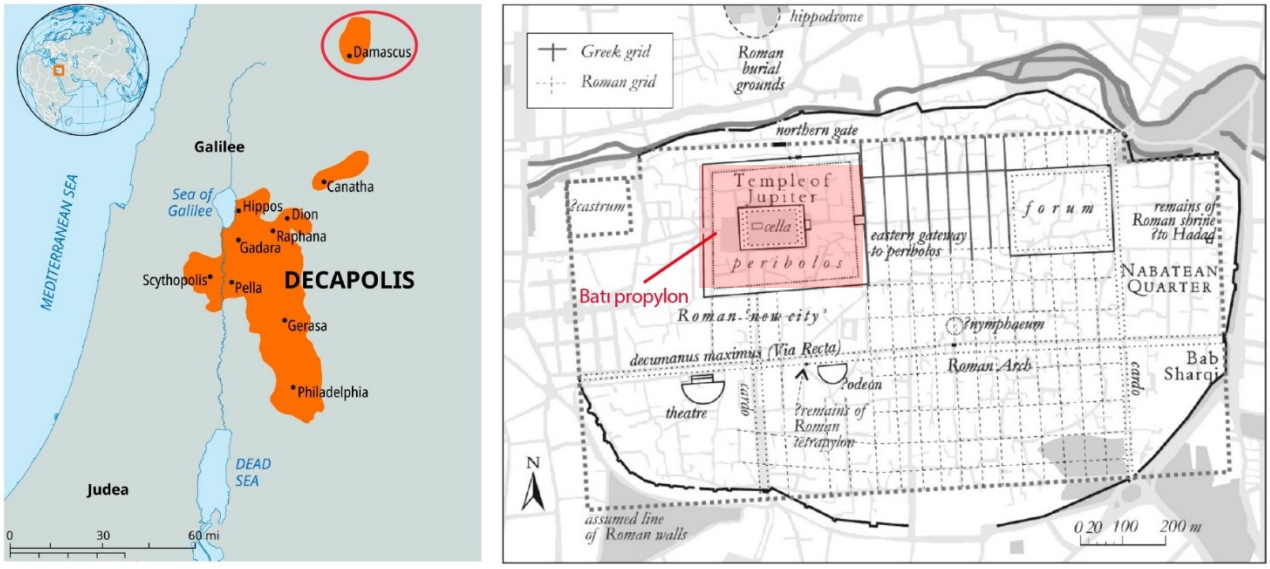


Şekil 7. *Helenistik Şam, Ross Burns, 2019*

MÖ. 66 yılında Romalı General Pompeius Magnus (Büyük Pompey)'un Roma Senatosu'nun kararı ile görevlendirilerek doğuya doğru sefere çıkması sonucu Şam'ın tarihi seyrinde farklı bir dönem başlamıştır. Bu sefer sırasında Pompeius, iç karışıklıklar ve taht kavgalarıyla zayıflamış olan Seleukos Krallığı'nı MÖ. 64'te yıkarak Suriye'yi Roma'nın bir eyaleti haline getirmiştir. Seleukoslar hakimiyeti altında bulunan Şam (Damascus) da böylece

Roma topraklarına katılmış ve Decapolis[2] olarak nitelendiren on şehir devletinden biri haline gelmiştir.

Roma döneminde büyük çoğunluğu Septimius Severus ve Caracalla dönemlerine tarihlenen ve günümüzde hala şehrin planında izlerini görebileceğimiz bir takım inşa faaliyetleri gerçekleştirilmiştir. Helenistik dönemde Zeus'a adanmış olan Hadad Tapınağı'nın yerine Jüpiter tapınağı inşa edilmiş, tapınağın da içinde bulunduğu 105 hektarlık dikdörtgen bir alan, kuzeyde Barada nehri sınır olacak şekilde surlarla çevrilmiştir. Surlarda üçü kuzey, ikisi güney ve birer tane de doğu ve batı yönünde olmak üzere toplamda 7 kapı açılmıştır (Sauvaget, 1934: 331). Bab el-Câbiyye ile Bab el-Şarkî arasında doğu-batı yönünde kesintisiz devam eden, '*documanus maximus, via recta, şariu'l* müstakim' gibi isimlerle bilinen, günümüzde ise Mithat Paşa caddesi olarak adlandırılan ana ticari aks da bu dönemde oluşturulmuştur (Kılınç, 2025: 199). Akili, *The Great Mosque of Damascus: From Roman Temple to Monument of Islam* adlı eserinde, Arami şehir planından Greko-Romen şehir planına geçişin tüm alanlarda eşzamanlı bir şekilde değil, aşamalar hâlinde gerçekleştiğini ve böylece Şam'ın aynı anda hem Greko-Romen hem de Arami şehir planı unsurlarını bir arada barındırdığını belirtmektedir (Akili, 2009: 14).



Şekil 8. *Solda Decapolis'i gösteren harita; sağda, Roma dönemi Şam'ın planı, Burns, 2019.*

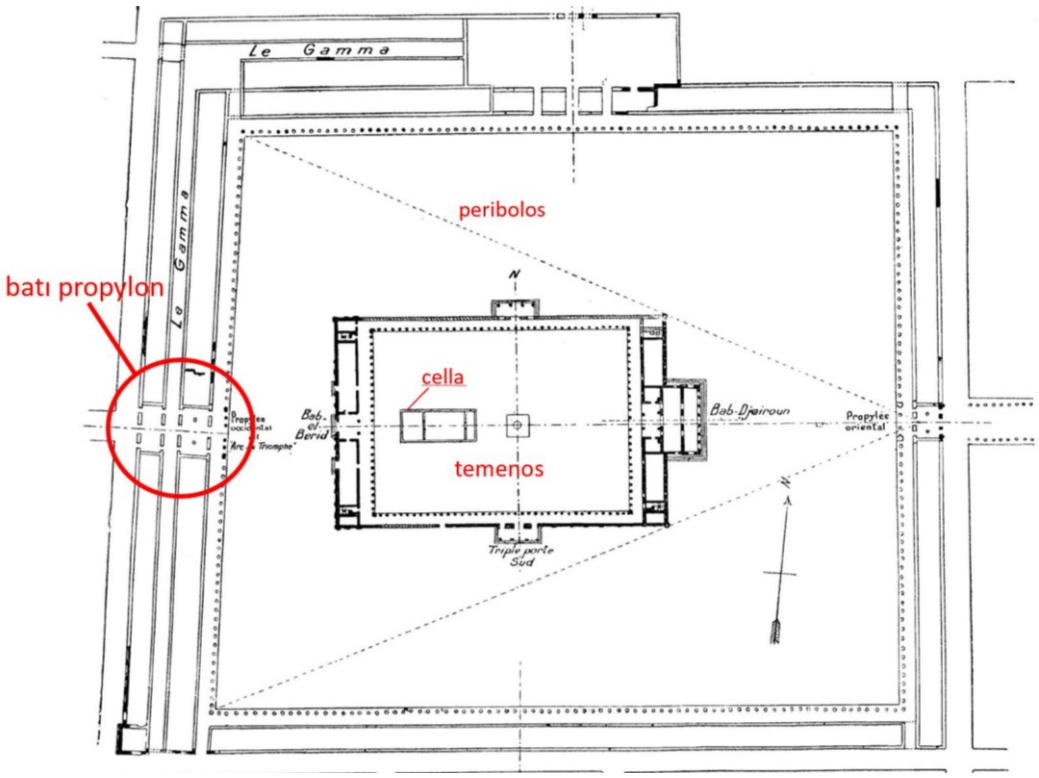
Alman arkeologlar C. Watzinger ve K. Wulzinger ile Fransız J. Sauvaget başta olmak üzere birçok araştırmacı, Jüpiter tapınağının kalıntılarını inceleyerek çeşitli mimari planlar ortaya koymuşlardır. Bu plan şemalarında Jüpiter Tapınağı'nın yaklaşık 117.000 metrekarelik geniş bir alanı kapladığı ve üç bölümden oluştuğu görülebilmektedir (Burns, 2019: 83). Tapınak, 385 x 305 metrelik yüksek duvarlarla çevrili bir dış avlu (peribolos), dış avludan yaklaşık beş metre daha yüksek olan ve köşelerinde kulelerin bulunduğu dikdörtgen planlı asıl

[2] Decapolis: Helenistik kültürün etkisiyle gelişmiş ve Roma'nın koruması altında özerkliklerini sürdürmüş on şehir devleti (Damascus, Canatha, Hippos, Dion, Raphana, Gadara, Pella, Scythopolis, Geresa, Philadelphia) Encyclopaedia Britannica.

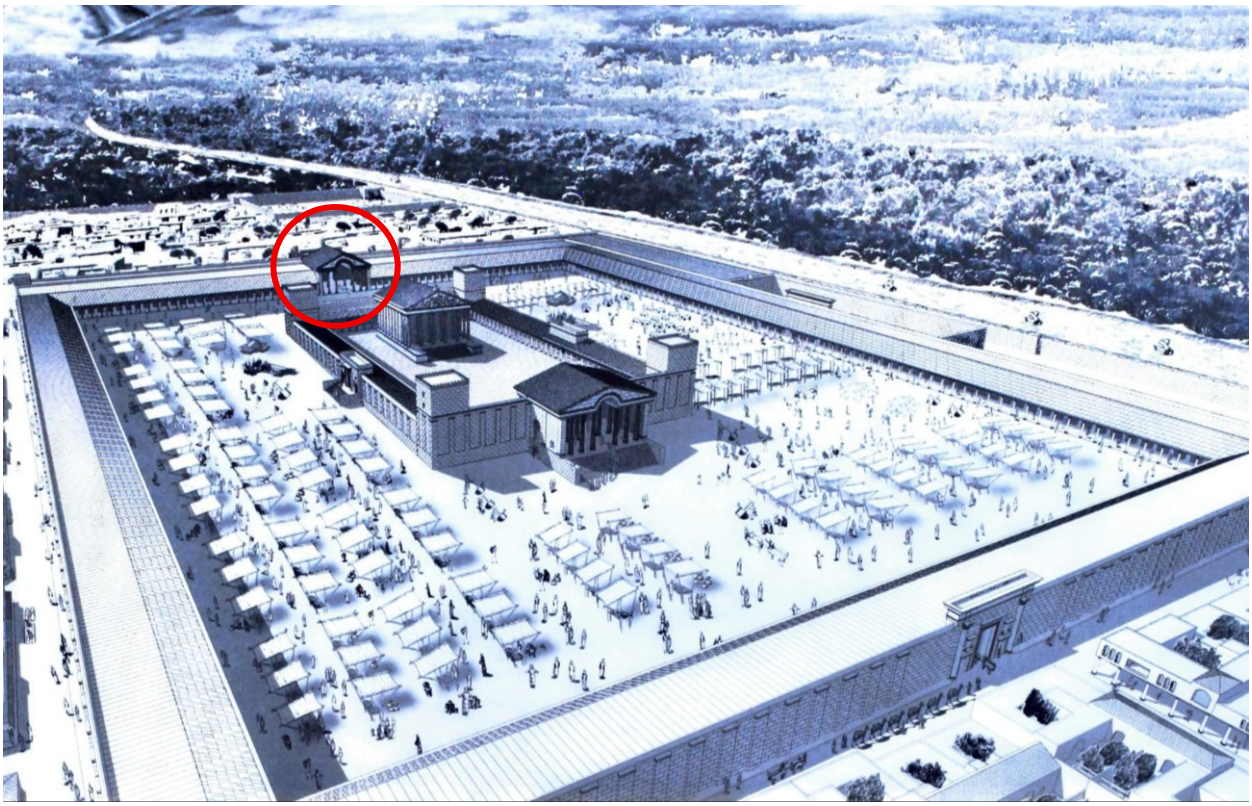
tapınak alanı (temenos/kutsal alan) ile boyutu ve konumu hakkında farklı görüşlerin bulunduğu, yalnızca rahiplerin girebildiği içteki kutsal alan cella olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır (Akili, 2009: 19-22).

Tapınağın en dış duvarlarını oluşturan peribolos, sadece kutsal alanı korumakla kalmayıp aynı zamanda pazar ve panayır işlevi gören önemli bir buluşma noktasıdır (Burns, 2019: 83). Dış avlunun (peribolos) batı cephesinde, kelime anlamı "ön kapı" olan ve kutsal alana giriş yerini vurgulayan propylon bulunmaktadır (Zurnacı, 2019: 47). Hamidiye Çarşısı'nın sonunda yer alan ve günümüze iyi korunmuş şekilde ulaşan üçgen alınlıklı bu anıtsal kapı, Jüpiter Tapınağı'nın en önemli mimari unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir. Tapınağın peribolosunun batı duvarının bir parçası olan propylon, kutsal alanın (temenos) batı yönündeki ana giriş kapısının aksında yer almaktadır.

Farklı araştırmacılar tarafından oluşturulan Jüpiter Tapınağı planlarının en belirgin farkı, cella'nın yönü ve konumlanışıyla ilgilidir. Cella'nın temenos içerisindeki şekli, boyutu ve konumu ile ilgili herhangi bir arkeolojik kalıntıya rastlanmamış olması nedeniyle, araştırmacılar Roma döneminde inşa edilen ve kalıntılarına ulaşılabilen diğer tapınaklardaki cella düzenlemelerinden yola çıkarak farklı planlar önermişlerdir (Akili, 2009: 20).



Şekil 9. *Jüpiter Tapınağı planı, Rene Dussaud, 1922*

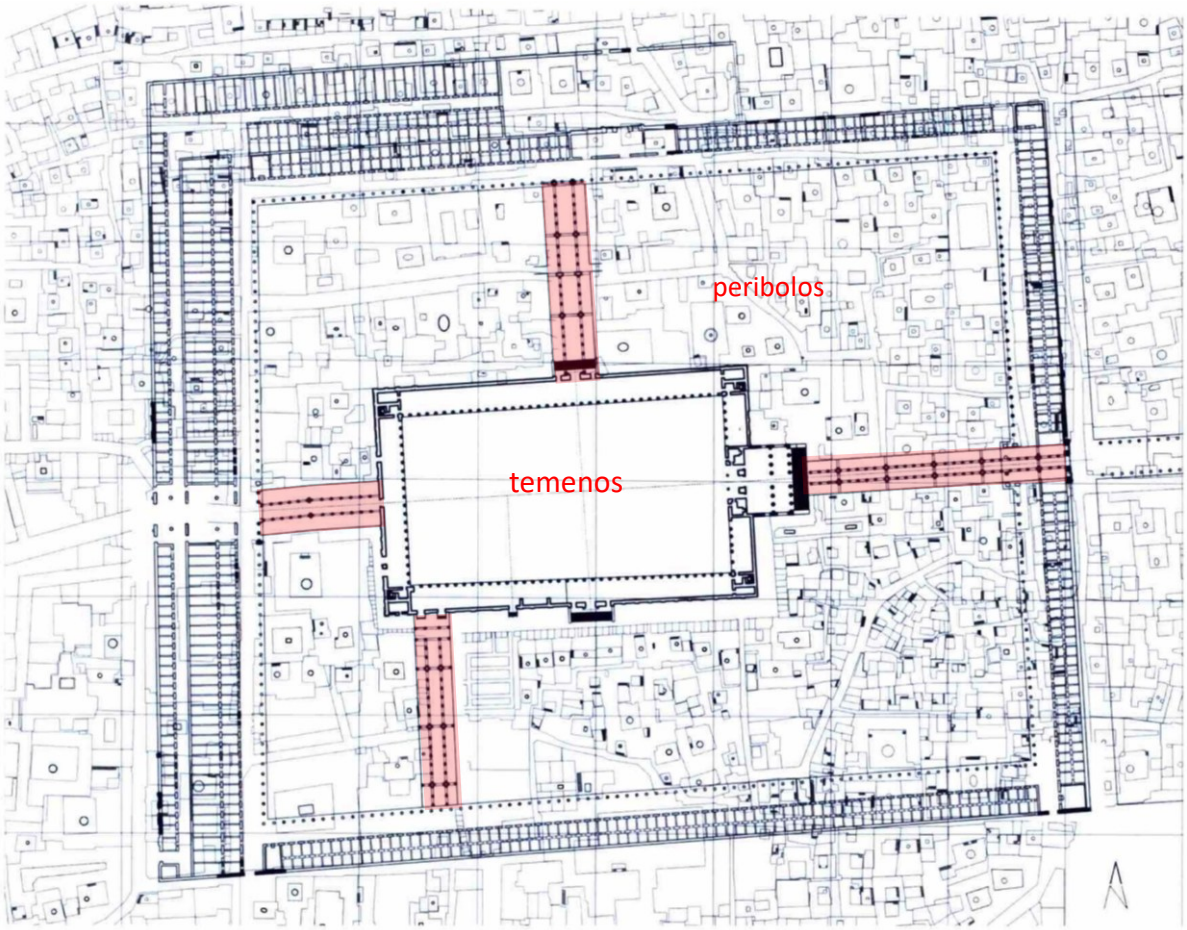


Şekil 10. *Jüpiter Tapınağı restitüsyon çalışması, Talal Akili, 2009*



Şekil 11. *Jüpiter Tapınağı batı propylon kalıntıları*

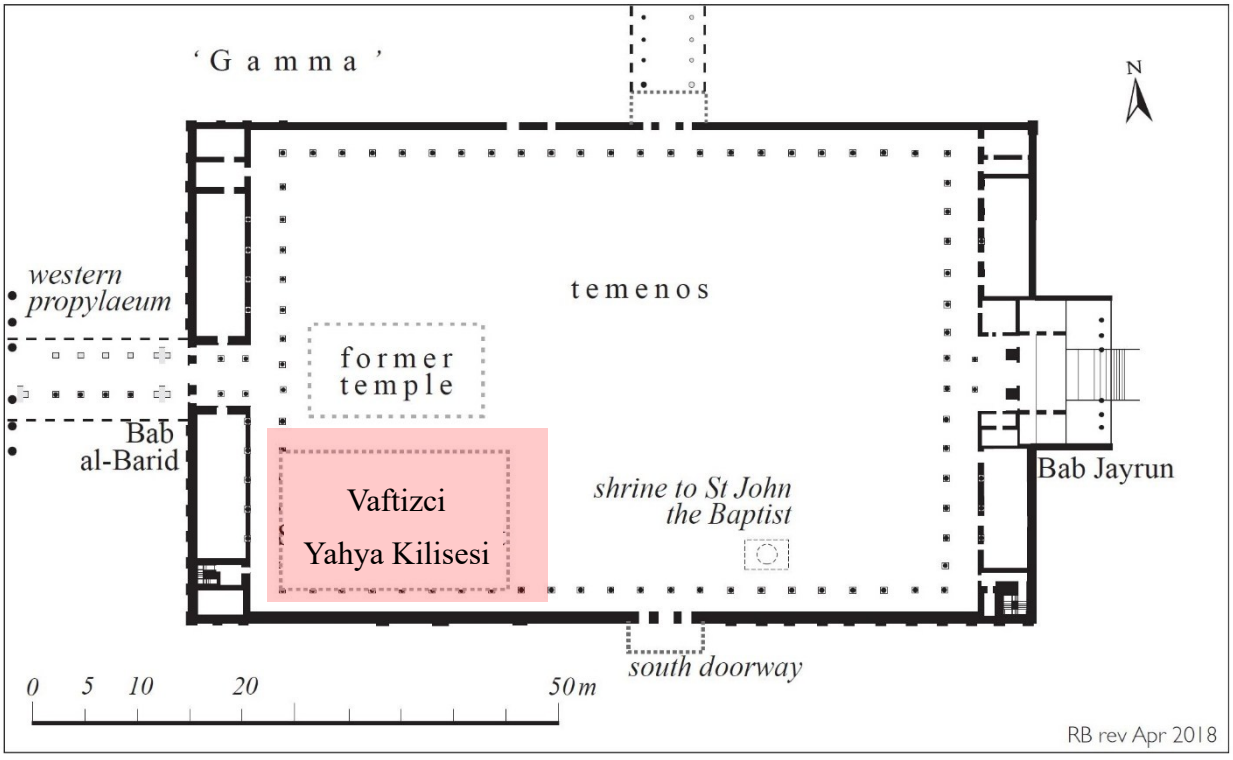
MS 395 yılında Roma İmparatorluğu'nun ikiye ayrılmasıyla Doğu Roma toprakları içerisinde kalan Şam, Bizans İmparatorluğu'nun doğu eyaletlerinden biri hâline gelmiştir. Aziz Pavlus'un Hristiyanlığı Şam'a giderken kabul etmesi nedeniyle şehir, Hristiyanlık açısından önemli bir merkez olarak kabul edilmektedir (Burns, 2019: 110). Hristiyanlığın resmi din hâline gelmesiyle birlikte, Şam'daki pagan uygulamaların yerini kilise ritüelleri almış; paganizme hizmet eden Jüpiter Tapınağı'nın peribolos kısmına ise kilise, manastır ve saray gibi yeni dinin işlevine uygun yapılar inşa edilmiştir (Akili, 2009: 16). Bizans döneminde Şam'ın şehir planı, Roma döneminden kalma temel yapısını büyük ölçüde korusa da Greko-Romen dönemine özgü düz ve birbirini dik kesen caddeler zamanla bozulmaya başlamıştır (Burns, 2019: 110). Bu dönemde, Romalılar tarafından fırtına tanrısı Jüpiter'e adanan tapınağın *peribolos* bölümü, iç ve dış avluyu birbirine bağlayan sütunlu yapıların (Şekil 11) ve yeni dönemin farklı işlevlere sahip yapılarının inşa edildiği bir alan olmuştur. Bu bölgede yürütülen inşa faaliyetleri sonucunda, *peribolos* ve onu çevreleyen dış duvarlar kentsel dokunun bir parçası hâline gelmiştir (Akili, 2009: 28–30). Tapınağın *temenos* olarak adlandırılan ve *cella*yı da barındıran bölümü ise önemli bir dönüşüm geçirmiş, mevcut Pagan inancına ait Jüpiter Tapınağı'nın yerine, 4. yüzyılın sonunda İmparator Theodosius döneminde Vaftizci Yahya Kilisesi inşa edilmiştir. Böylece dini inanç sistemi değişmiş olsa da yapının bulunduğu yerin kutsallığı korunmuştur.



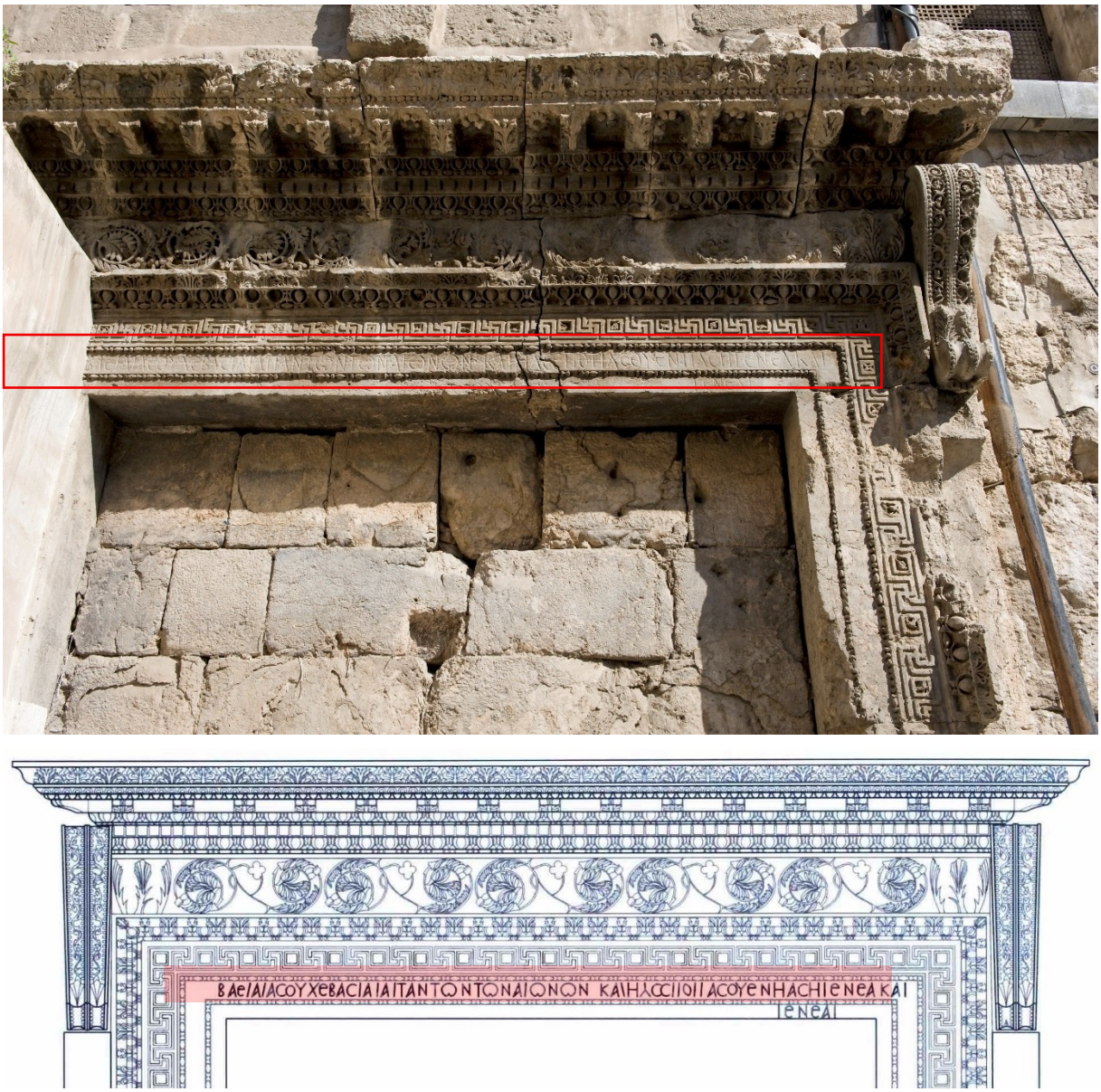
Şekil 12. *Bizans Döneminde inşa edilen iç ve dış avluları birbirine bağlayan sütunlu yollar, Talal Akili*

Vaftizci Yahya Kilisesi'nin, Pagan tapınağın iç avlusu olan *temenos* alanına inşa edildiği konusunda araştırmacılar hemfikirdir; ancak kilisenin tam konumuna ilişkin farklı görüşler bulunmaktadır. Hristiyanlığın kabulüyle birlikte, mevcut *cella*'nın bir süre ibadet alanı olarak kullanılmış olması muhtemeldir. Ancak *cella*'nın sunağının batı yönünde yer alması (Hristiyan ibadeti doğuya yönelir) ve alanın ibadet için küçük ve yetersiz kalması nedeniyle, *cella* yıkılmış ve yerine Vaftizci Yahya'ya adanmış yeni bir kilise inşa edilmiştir (Akili, 2009: 30). Kilisenin tam konumuna ilişkin farklı görüşler mevcuttur. Creswell, yapının *temenos*un ortasında, eski Pagan *cella*'sının bulunduğu yerde konumlandığını öne sürerken; Fransız araştırmacı Dussaud ile Alman araştırmacılar Watzinger ve Wulzinger, kilisenin iç avlunun güney duvarını tamamen kapladığını ve günümüzdeki caminin bulunduğu alanla örtüştüğünü savunmuş, bu doğrultuda çeşitli restitüsyon çalışmaları yapmışlardır. Ancak her iki görüşün de gerçeği yansıtmadığını belirten Akili ve Burns'a göre, bu dönemde inşa edilen bir kilise ne Dussaud ve diğerlerinin iddia ettiği kadar büyük olabilir ne de Creswell'in öne sürdüğü gibi avlunun merkezi eksenine yerleştirilmiş olabilir (Akili, 2009: 39). Bu nedenle, Akili ve Burns Müslüman kaynaklardaki anlatımları da dikkate alarak kilisenin muhtemel konumunun avlunun güneybatısında yer aldığını ileri sürmektedirler.

Kilisenin konumu ile ilgili tartışmalar olsa da mevcuttaki pagan tapınağının bulunduğu yere bir kilisenin inşa edildiği ve yerin kutsaliyetinin devam ettirildiği barizdir. Pagan Tapınağı'nın kiliseye dönüştürülmesinin en eski kanıtı ise, MS dördüncü yüzyılın sonlarında Theodosius dönemine tarihlenen, aslen Septimius Severus döneminde inşa edilen Tapınağın güney duvarındaki günümüzde doldurulmuş olan merkez kapının lentosundaki yazıtta yer almaktadır (Şekil 13). Yunanca olan bu yazıt, İsa Mesih'in krallığının sonsuza dek süreceği ve saltanatının çağdan çağa devam edeceğinin mesajını vurgulamaktadır (Burns, 2019: 113).



Şekil 13. *Burns ve Akili'ye göre kilisenin konumu, Ross Burns*



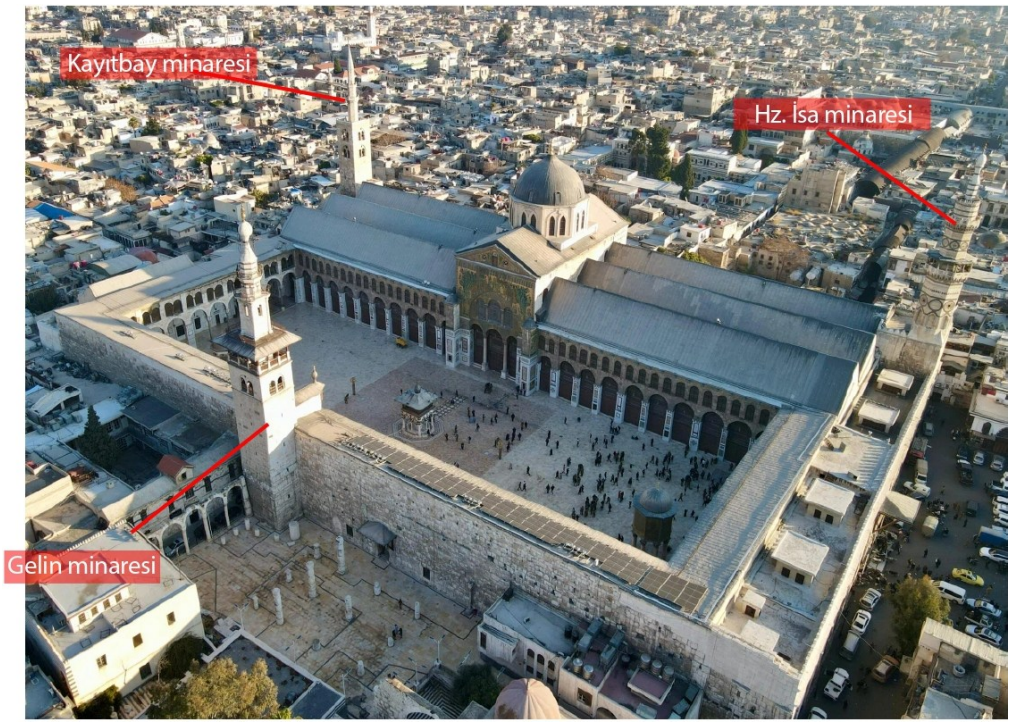
Şekil 14. *Tapınağın güney duvarında yer alan Yunanca yazıt,*
Fotoğraf: Dick Osseman, çizim: Talal Akili

Sasanilerle yaptığı savaşlar sonucunda doğudaki gücünü kaybeden Bizans İmparatorluğu, 7. yüzyılın başlarında Arabistan'da ortaya çıkan İslam orduları ile savaşmış, 629 yılında gerçekleşen Mute Savaşı'nda ilk kez Müslümanlarla karşı karşıya gelmiştir. 634 yılında hulefâ-yi râşidînden Hz. Ebubekir döneminde yapılan Ecnâdeyn Savaşı'nı kaybetmiş ve bu savaşla Müslümanların Suriye'ye girişi kolaylaşmıştır. Şam ise 634–635 yıllarında Halid bin Velid ve Ebu Ubeyde bin Cerrah komutasındaki ordular tarafından kuşatılarak fethedilmiştir. Böylece yaklaşık üç yüzyıl Bizans hâkimiyetinde olan Şam, yeni bir inancın egemenliği altına girmiştir. Arap Müslümanların şehri fethinden sonra Romalıların önemli bir kısmı evlerini terk ederek Bizans ordusunu takip etmiş; Müslüman nüfusun buraya yerleştirilmesiyle birlikte Şam'ın demografik yapısı da değişime uğramıştır (Akili, 2009: 41). 661 yılında Muaviye bin Ebu

Süfyan halifeliğini ilan ederek Emevi Devleti'ni kurmasıyla, Şam da bu devletin başkenti olmuştur. Böylece ilk İslam Devleti'nin başkenti olan şehir, devletin varlığı yüz yıldan az sürmesine rağmen, kültürel ve sanatsal anlamda büyük bir önem kazanmıştır.

Şam Emeviyye Camii

Sabiiler, Paganlar ve Hristiyanlar başta olmak üzere farklı inançların mabedlerine ev sahipliği yapan kutsal bölge, Müslümanlar tarafından da ibadet alanı olarak belirlenmiştir. Kutsal alanın bir kısmı Ebû Ubeyde bin Cerrâh'ın gözetiminde camiye çevrilerek Müslümanların hizmetine sunulurken, bir kısmı ise kilise olarak kullanımına devam etmiştir.[3] Ortak kullanılan kutsal alanın Müslüman nüfusunun artmasına bağlı olarak yetersiz gelmesinden dolayı devletin kurucusu Muaviye bin Ebu Süfyan (661-680) ve Abdülmelik bin Mervan (680-705) döneminde Hristiyanlar ile çeşitli pazarlıklar yapılmış ancak müzakereler sonuçsuz kalmıştır (Nasrallah, 1992: 139-144). Daha sonra başa gelen Velid bin Abdülmelik (705-715) döneminde Şam artık siyasi ve dini bir merkez özelliği kazanmış, şehrin büyüklüğünü ve önemini yansıtacak bir caminin inşası zorunlu hale gelmiştir. Bu düşünceyle hareket eden Velid bin Abdülmelik, Hristiyanlarla pazarlık yapmış, ancak yine sonuçsuz kalması üzerine mâbed harabesinin batı tarafında bulunan kiliseyi yıktırarak bütün bu sahayı kaplayacak olan bugünkü büyük caminin inşasını başlatmıştır. Yıkılan kilisenin malzemelerinin de kullanıldığı caminin inşaatı, 705 veya 706 yılında başlamış ve 714 yılında tamamlanmıştır. İnşaatta halifenin isteği üzerine Bizans imparatorunun İstanbul'dan gönderdiği ustalar çalışmıştır. (Yazıcı, 1995:108-109).

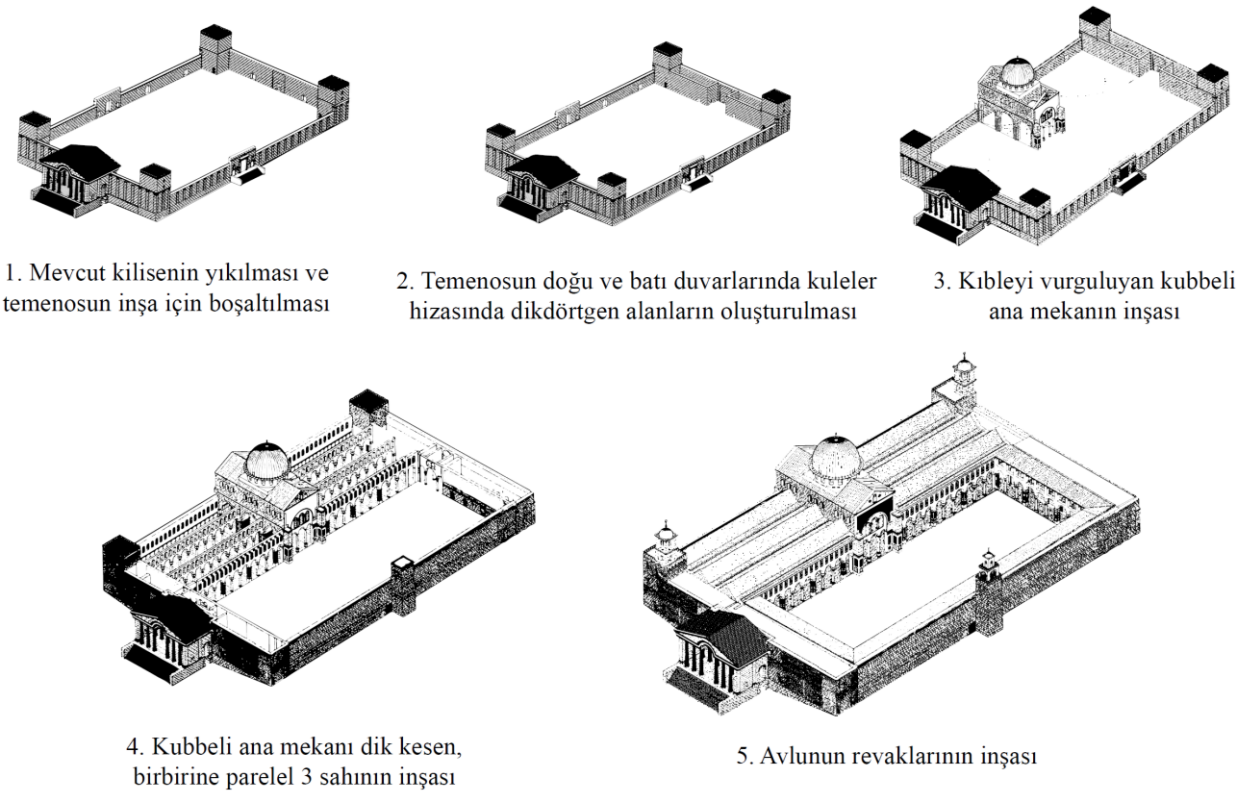


Şekil 15. *Şam Emeviyye Camii genel görünümü, AA arşivi, 2024*

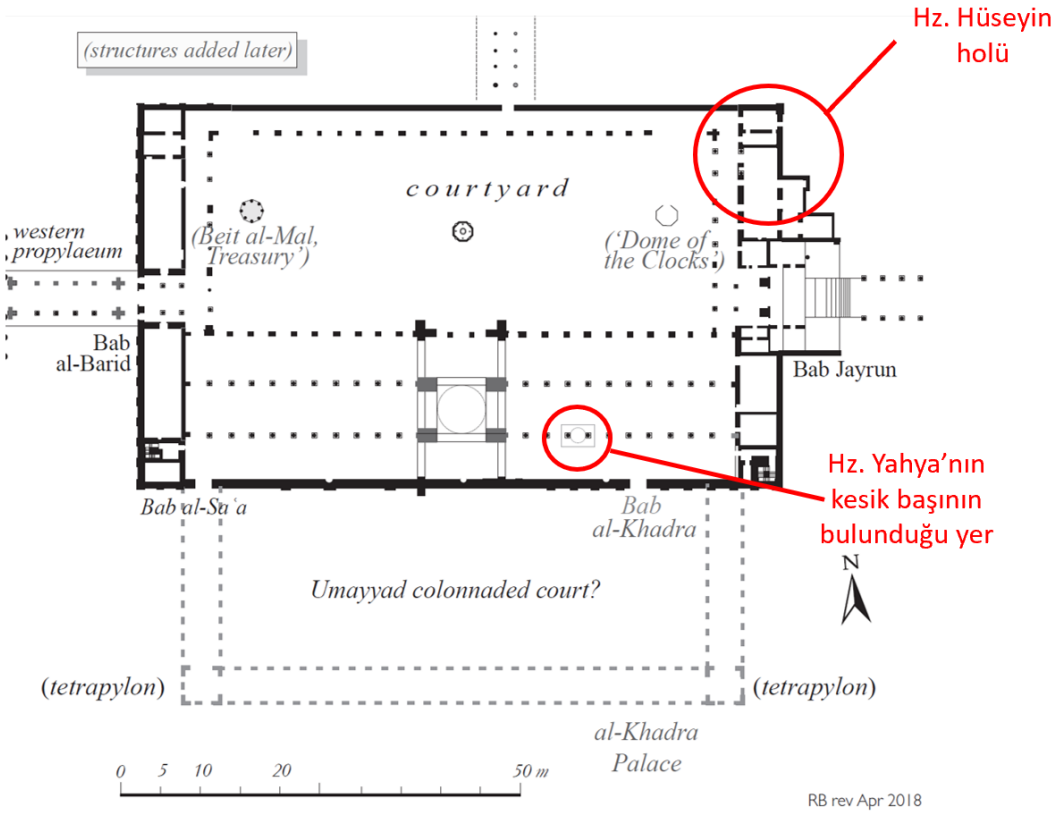
[3] Akili, Müslümanların ve Hristiyanların antik tapınağın temenosuna güney kapıdan birlikte girdiklerini; doğu kısmını Müslümanların, batı kısmını ise Hristiyanların kullandığını tahmin etmektedir.

Antik tapınağın temenos alanının güney duvarını kıble duvarı olarak kullanan Şam Emeviyye Camii, bu duvara paralel uzanan üç sahn ve onları dik kesen kubbeli bir ana mekândan oluşmaktadır. Kubbeli bölüm, sahnlardan daha yüksek inşa edilerek kıble yönünün vurgulanması amaçlanmıştır. Velid bin Abdülmelik, caminin inşası sırasında tapınağın dört köşesinde yer alan mevcut kulelerden güneybatı ve güneydoğudakileri minare işleviyle kullanmıştır (Akili, 2009: 43). Daha sonra, kuzeyde, kubbeli ana mekânın aksını takip edecek ve onu vurgulayacak şekilde, El-Arûs (Gelin Minaresi) olarak bilinen bir minare daha camiye ilave edilmiştir (Burns, 2019: 143).

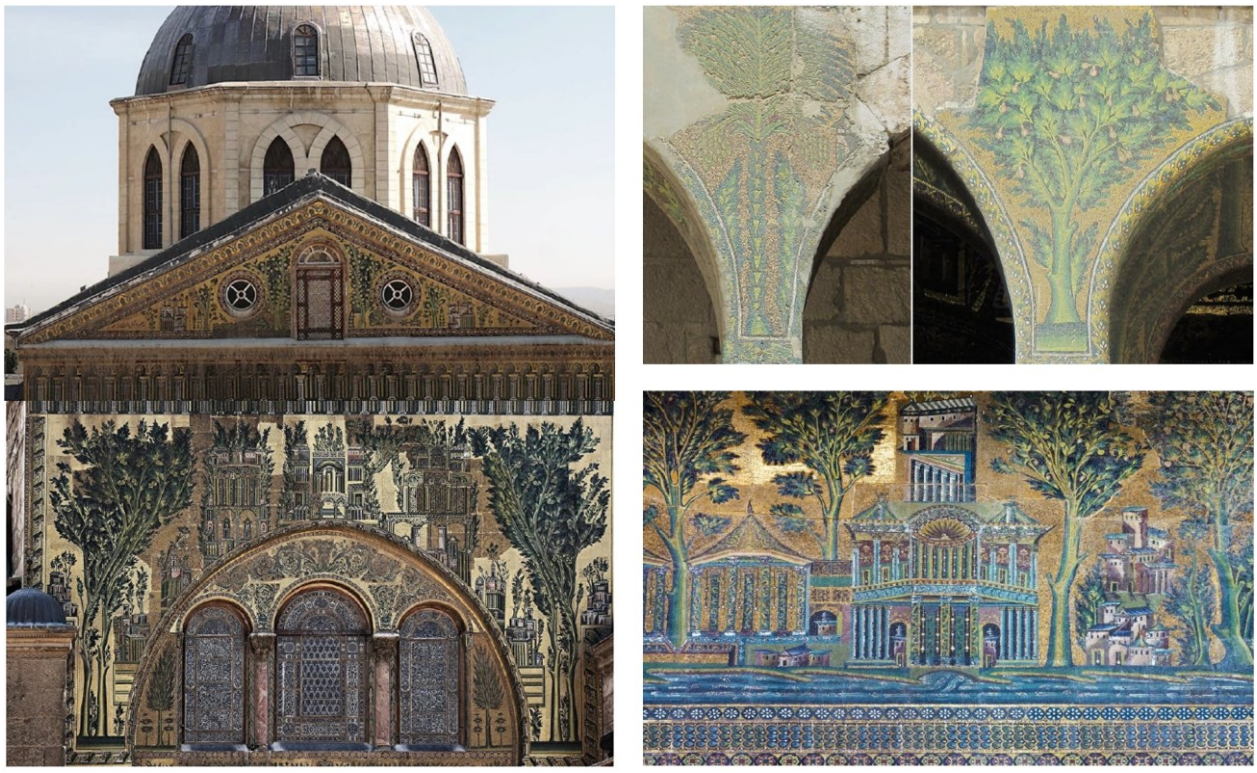
Farklı inançlara ait mabedlerin sonuncusu olarak inşa edilen Şam Emeviyye Camii, aynı zamanda çeşitli kutsal emanetlere de ev sahipliği yapmaktadır. Kerbelâ'da şehit edilen Hz. Hüseyin'in kesik başının Şam'a getirildiği ve buraya defnedildiğine dair rivayetler mevcuttur. Camiinin içinde Hz. Hüseyin makamı olarak ziyaret edilen bir alan bulunmakla birlikte kesik başın buraya defnedildiğine dair kesin bir bilgi mevcut değildir (Fığlalı, 1998: 3). Ayrıca cami içerisinde, Hz. Yahya'nın kesik başının defnolunduğu rivayet edilen bir alan bulunmaktadır. Bu yer, caminin inşası sırasında bir sütunla belirlenmiş, buradaki mevcut türbe ise geç Osmanlı döneminde inşa edilmiştir (Burns, 2019: 140). Şam Emeviyye Camii, Osmanlı İmparatorluğu başta olmak üzere şehre hâkim olan devletlerin yaptığı tamirat ve yenileme çalışmaları sayesinde günümüze kadar ulaşabilmiştir.



Şekil 16. *Şam Emeviyye Camii'nin inşa aşamaları,*
Talal Akili'nin çizimlerinden üretilmiştir



Şekil 17. *Şam Emeviyye Camii planı, Ross Burns, 2018*



Şekil 18. *Şam Emeviyye Camii mozaik süslemeleri, Reşid, 2024*

SONUÇ

Bu çalışma, Neolitik dönemden Emevi Devleti'ne kadar, Aramiler, Asurlar, Babiller, Seleukoslar, Roma ve Bizans gibi farklı inançlara sahip medeniyetlere ev sahipliği yapmış olan Şam'ın, tüm bu uygarlıkların mimari, kültürel ve sanatsal izlerini üzerinde taşıyan bir şehir olduğunu ortaya koymayı amaçlamıştır. Çalışmada, bu izlerin ve katmanlaşmanın en belirgin biçimde görüldüğü, Dımaşk el-Kadime (Old City) olarak bilinen sur içi bölgesine odaklanılmıştır. Bu bölgede günümüzde Şam Emeviyye Camii'nin bulunduğu 105 hektarlık alanın, Şam'a hâkim olan her yeni inancın en büyük mabedine ev sahipliği yaptığı gözlemlenmiştir. Bölgeye hâkim olan uygarlıklar ve inanç biçimleri değişmiş olsa da kutsiyetin mekâna bağlı olarak devam ettiği burada açık bir şekilde görülebilmektedir.

Bugünkü Emeviyye Camii'nin yerinde sırasıyla Hadad Tapınağı, Jüpiter Tapınağı ve Vaftizci Yahya Kilisesi bulunmuş olması, bu kutsal alanın tarihî sürekliliğini gözler önüne sermektedir. Şam Emeviyye Camii, bu kutsal mekânlar zincirinin son halkası olması bakımından ayrı bir öneme sahiptir. Cami, inşa edildiği alanın kutsallığı ve içinde barındırdığı kutsal emanetlerin yanı sıra ilk İslam devletinin ilk anıtsal camisi olması bakımından da önem arz etmektedir. Kendisinden sonra 13. yüzyıla kadar inşa edilecek olan camilerin plan şemalarını etkileyerek İslam mimarisi açısından önemli bir örnek teşkil etmiştir.

KAYNAKÇA

Abd El-Kader, L. D. (1949). *Un orthostate du temple de Hadad a Damas*. Institut Francais du Proche-Orient. Syria. ss. 191-195.

Akili, T. (2009). *The Great Mosque Of Damascus From Roman Temple to Monument Of Islam*. Municipal Administration Modernisation Program. Şam.

Burns, R. (2019). *Damascus: A History. Second Edition*. Routledge. New York.

Cengiz, O. (2019). *XIX. Yüzyıl Osmanlı Şehir Silüeti: Şam Örneği.* Osmanlı Medeniyeti Araştırmaları Dergisi. Cilt 5, Sayı 8.

Contenson, H. Cauvin, M.C. Van Zeist, W. Bakker-Heeres, J.A.H. Leroi-Gurhan. (1979). *Tell Aswad (Damascene).* Paléorient. Vol. 5. ss. 153-176.

Dussaud, R. (1922). *Le Temple de Jupiter Damascénien et ses transformations aux époques chrétienne et musulmane*. Institut Francais du Proche-Orient. ss. 219-250.

Fığlalı, E.R. (1998). *Hüseyin*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.

Günaltay, M. S. (1987). *Yakın Sark III, Suriye ve Filistin*. TTK. Basımevi. Ankara.

Kılınç, T. (2021). *Bir Rüyayı Hatırlar Gibi Savaştan Önce Suriye*. Ketebe Yayınları. ISBN: 978-625-8486-16-2.

Kosmin, P.J. (2018). *Damascus: From the Fall of Persia to the Roman Conquest*. Dead Sea Discoveries. ss. 299-318.

Nasrallah, J. (1992). *De la Cathédrale de Damas à la Mosquée Omayyade*. La Syrie de Byzance à l'Islam VIIe - VIIIe siècles. Actes du Colloque International. Damas. ss. 139- 144.

Sauvaget, J. (1934). *Esquisse d'une histoire de la ville de Damas*. Revue des Études Islamiques. ss. 422-480.

Schmandt Besserat, D. (1977). *The Earliest Uses Of Clay in Syria*. Expedition Dergisi. Cilt 19. Sayı 3. ss.28-42.

Tomar, C. (2010). *Şam*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.

Van Zeist, W. Bakker Heeres, H. (1982). *Archaeobotanical studies in the Levant: I. Neolithic sites in the Damascus basin: Aswad, Ghoraife, Ramad*. Palaeohistoria 24. ss. 165-256.

Will, E. (1994). *Damas Antique. Institut Francais du Proche-Orient*. Syria. ss. 1-43. Syria.

Yazici, T. (1995). *Şam Emeviyye Camii*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.

Zurnacı, A. (2019). *Helenistik ve Roma Kültürünün Suriye'nin Kuzey ve Orta Bölgesi'ndeki Kutsal Alanlarla Olan Etkileşimi*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı Klasik Arkeoloji Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

Syria: Archéologie, art et histoire. (2007). https://journals.openedition.org/syria/321 adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 6 Haziran 2025).

Reşid, İ. (2024). *Şam'ın kalbi: Emevî Camii*. https://www.gzt.com/mecra/samin-kalbi-emev-camii-3517602 adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 6 Haziran 2025).

Uşak İli Banaz İlçesi Köyleri Geleneksel Kerpiç Konutlarının Anadolu Kerpiç Konut Mimarisi İçindeki Yeri

Feyza AYDIN ÇOLAKOĞLU* , Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU[2]*

[1] *Uşak Üniversitesi, 0000-0003-3887-807*

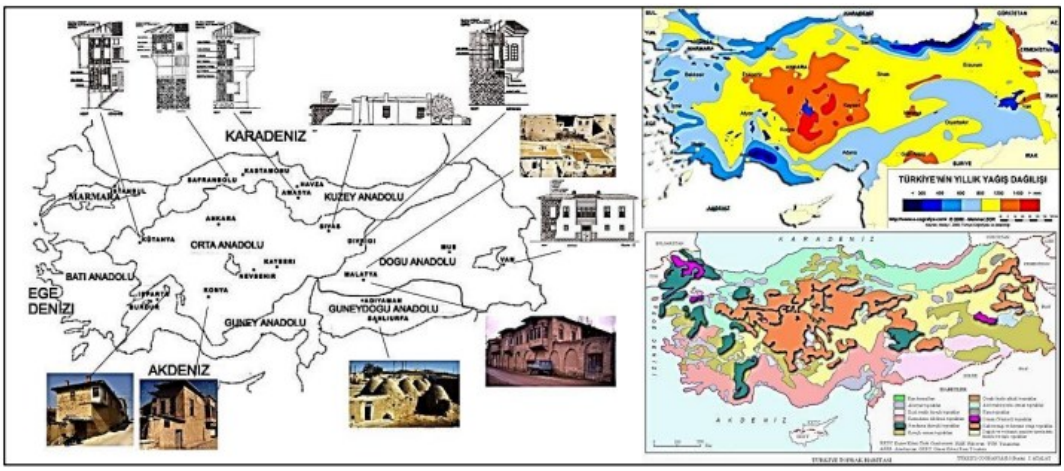
[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-6451-193X*

**feyza.colakoglu@usak.edu.tr*

GİRİŞ

Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü'nde kerpiçin tanımı "Balçıktan yapılan ve kalıplanarak güneşte kurutulan çiğ tuğla" olarak yapılmıştır (Hasol, 2016:260). İnsanoğlu yerleşik yaşama geçmeye başladığı ilk andan itibaren yapı malzemesi olarak en kolay ulaşabileceği ve şekillendirebileceği malzeme olan toprağı kullanmıştır. Neolitik Dönem'den günümüze kadar kerpiçin yapı malzemesi olarak kullanıldığı, Hacılar (MÖ 6500) ve Çatalhöyük (MÖ 7000) yerleşimlerinin ev rekonstrüksiyonlarından anlaşılmaktadır (Kuban, 2017:19).

Kerpiçin yapı malzemesi olarak içeriğindeki kil oranının %40-60 oranında olması gerektiğinden her toprak kerpiç üretimine uygun değildir. Yağışlı iklimi olmayan İç Anadolu'da orman varlığının azlığı sebebiyle kerpiç yapılar yapılmaktadır. Ayrıca Ege, Orta ve Doğu Anadolu'nun bazı bölgelerindeki toprakların kil oranları kerpiç yapı yapmaya elverişlidir. Kerpiç yapıların Anadolu'da dağılımı Türkiye yağış haritasında az yağış alan bölgeler ve uygun killi toprak dağılımı ile paralellik göstermektedir (Şekil 1).



Şekil 1. *a) Anadolu'da kerpiç yapıların dağılımı, b) Türkiye yağış haritası, c)Türkiye'de kerpiç yapımına uygun killi toprakların dağılımı (Örmecioğlu vd., 2013:274)*

Tuztaşı ve Çobanoğlu (2006), geleneksel konutların yapım teknikleriyle ilgili coğrafi olarak net sınır çizmemekte olup çoğunlukla Orta Anadolu'da ana yapı malzemesinin kerpiç olduğunu ancak diğer bölgelerde ahşap ve taş ile birlikte kullanılan tekniklerin olduğu örneklerden bahsetmişlerdir.

Kömürcüoğlu (1962), kerpiç yapım sistemlerini 4 sınıfa ayırmıştır;

- Kerpiç tuğla ile yapı
- Dövme kerpiç yapı
- Yığma kerpiç yapı
- Omurgalı kerpiç yapı

Bu sınıflamaya göre Anadolu'da en çok kullanılan yapım sisteminin kerpiç tuğla ile yapılan yöntemin olduğundan ve özellikle Orta Anadolu'da çok yayıldığından bahsetmiştir. Uşak köylerinin kerpiç mimarisi incelendiğinde kerpiç tuğla ile yapı kategorisinde olmasıyla Orta Anadolu ile benzerdir.

Anadolu'nun kırsal alanlarının konut inşasında kerpiç kullanımı; göçler, depremler, iklim koşulları, yeni yapı malzemelerinin tercih edilmesi vb. sebeplerden dolayı gün geçtikçe azalmaya başlamaktadır. Kullanılmayan ve terk edilen kerpiç konutlar zamanla özgünlüğünü kaybederek yapısal ve fiziksel ve tahribata uğramaktadır (Tuztaşı, & Çobancaoğlu, 2006:103). Yok olma tehdidiyle karşı karşıya kalan geleneksel kerpiç yapıların belgelenmesi yöresel mimari araştırması için önem arz etmektedir.

Uşak'ın geleneksel konut mimarisi ile ilgili literatür taramasında; kitaplar, yüksek lisans tezleri ve makaleler şeklinde çalışmalar yapıldığı görülmüştür. Bu yayınlar aşağıda tarih sıralamasına göre verilmiştir:

Mahmut Akok (1952) "Kütahya ve Uşak Şehirlerinin Eski Evleri" isimli makalesinde Uşak'ın merkez ilçesinde Aybey mahallesindeki 7 örnek konutun plan özelliklerini, yapı malzemesi ve yapım tekniklerini kısaca tanıtarak rölöve çizimleri ve bazı fotoğraflarını vermiştir.

Sedad Hakkı Eldem (1954) "Türk Evi Plan Tipleri" isimli kitabında Uşak kent merkezindeki geleneksel konutlardan 5 tanesinin planını vererek kısaca plan şemalarını tanıtmıştır.

Haşim Tümer (1971) "Uşak Tarihi" adlı kitabının bir bölümünde Uşak'a gelen gezginlerden Charles Texier ve Evliya Çelebi'nin Uşak'taki kerpiç evlere değindiğinden bahsetmiştir. Tümer, geleneksel konutların zamanla yapım teknikleri ve malzemelerinin değiştiğini kısaca aktarmıştır.

Yüksel Sayan (1995) tarafından yayın dili Türkçe olan "Uşak'taki Tarihi Türk Evleri" isimli yüksek lisans tezinde günümüzde Uşak merkez kentsel sit alanı içerisinde bulunan 11 Türk evini incelemiştir. Yüksel Sayan (1997) daha sonra yüksek lisans tezini "Uşak Evleri" isimli kitap haline getirmiştir.

Ekin Yerlikaya (2013) tarafından yayın dili Türkçe olan "Geleneksel Uşak Kent Dokusunun İncelenerek Örnek Konutların Analizi Bağlamında Korunmalarına Yönelik Bir Araştırma" isimli yüksek lisans tezinde 5 tane geleneksel evin analizi, koruma sorunları ve korunmasına yönelik öneriler ele alınmıştır.

Sedef Karakozak (2014) tarafından yayın dili Türkçe olan "Uşak Kent Merkezi Tarihi Sit Alanında Tarihi Çevre Koruma ve Sıhhileştirme Önerisi" isimli yüksek lisans tezinde kent içerisinde korunmuş olan Gediz Uluyolu Caddesi ve Gün Sokak üzerindeki yapıların mevcut durumları ve sıhhileştirme önerileri yapılmıştır.

Uşak geleneksel konutları araştırıldığında, yapılan çalışmaların tamamı Uşak'ın kent merkezinde bulunan yapılar ile ilgilidir. Ancak Uşak'ın kırsal alanlarındaki geleneksel konutlarda kent merkezindeki konutlar gibi tarihi ve mimari öneme sahiptir. Tarihi boyunca önemli yolların kavşak noktalarından biri olan Uşak, Lidyalılar tarafından inşa edilip Persler tarafından güçlendirilip geliştirilen Kral Yolu'nun ve Roma döneminde inşa edilen yolların geçtiği bir yer olarak bilinir. Antik Pers Kral yolu ve Roma yolları üzerindeki kırsal yerleşimler taşıdıkları değerler bakımından zengin bir potansiyele sahiptir. Özellikle bulunduğu coğrafi konum sebebiyle bir geçiş bölgesinde olan kentin kırsal yerleşimlerinde bölgesel olarak yapı malzemeleri ve tekniklerinin farklılaştığı görülmüştür. Antik yollar üzerindeki köylerde yapılan alan çalışmasında geleneksel konutların yapım teknikleri açısından net sınır konulmamakla birlikte kullanılan malzemeler; kentin Ege bölgesine yakın olan güney ve batı taraflarında taş ağırlıklı malzeme, kuzeyinde kerpiç ve ahşap malzeme, doğusunda ise taş, kerpiç ve ahşaptan veya bu malzemelerden en az ikisi ile karışık bir şekilde inşa edildikleri görülmektedir. Bu çalışmada Uşak ilinden geçen Antik Pers ve Roma yolları üzerindeki köylerden kerpiç ağırlıklı malzemelerin kullanıldığı Banaz ilçesi Gedikler, Öksüz ve Susuz köyleri çalışma alanı olarak seçilmiştir. Üç köyde de belirli aralıklarla gerçekleştirilen saha araştırmasında kerpiç konutlar fotoğrafla belgelenerek ölçüleri alınmış, yerinde gözlem ve tespit çalışmaları yapılmıştır. Köylerde seçilen en karakteristik örnekler incelenerek, Anadolu kerpiç konut mimarisi içerisinde benzerlik ve farklılıklarının ortaya konması amaçlanmaktadır.

Uşak'ın kırsal yerleşimlerindeki geleneksel konutlar ile ilgili herhangi bir araştırmaya rastlanamadığı için bu çalışmanın, Uşak'ın geleneksel kerpiç konut mimarisi tanıtılarak literatüre katkı sağlanacağı ve bu çalışmada elde edilen veriler ile tespitler ilk kez ortaya konacağından özgün bir değer taşıyacağı düşünülmektedir.

Gedikler-Öksüz-Susuz Köyleri Genel Özellikleri

Uşak kent merkezine; Gedikler köyü 27 km, Öksüz Köyü 29 km, Susuz Köyü 31 km mesafede olup üç köy de Uşak'ın Banaz ilçesine bağlıdır. Birbirine komşu olan köylere Uşak-Ankara D-300 karayolu üzerinden ayrılarak sırasıyla Gedikler-Öksüz-Susuz köylerine ulaşılabilmektedir (Şekil 2).



Şekil 2. *Gedikler, Öksüz, Susuz köylerinin Uşak'a göre konumları (Google Earth, 2025)*

Köylerin tarihçesi incelendiğinde; Gedikler Köyü'nden 16. ve 17. yüzyıllarda bahsedilmemektedir. 1834, 1836, 1838 ve 1839 yılı Tevzi defterlerinde Banaz'a bağlı orta büyüklükte bir köy olarak bahsedilmektedir. 19.yy sonu ve 20.yy başlarındaki kayıtlara göre köy nüfusu 220 kişi, hane sayısı 35 olarak gözükmektedir (Öntuğ, 2001:53). 2024 TÜİK verilerine göre Gedikler köy nüfusu 230 kişidir (TÜİK, 2025). Öksüz köyünde bulunan Öksüz höyükte Bakır çağından Tunç Çağı sonuna kadar yaşamın devam ettiği anlaşılmaktadır. Xenophon'un Anabasis'inde bahsettiği Frig kenti Kremon Agora, Heinrich Kiepert'in görüşüne göre Öksüz köyünde bulunmaktaydı (Karahan, 2015: 143,257). Öksüz köyünden 1834, 1836, 1838 ve 1839 yılı Tevzi defterlerinde Banaz'a bağlı orta büyüklükte bir köy olarak bahsedilmektedir. 1898-1899 yılları arasında 374 nüfuslu köyde bulunan hane sayısı 46 iken 1907-1908 yıllarında hane sayısı 33'e düşmüştür (Öntuğ, 2001:52). 2024 TÜİK verilerine göre Öksüz köyü nüfusu 379 kişi gözükmektir (TÜİK, 2025). Susuz köyündeki Susuz höyükte Kalkolitik Çağ seramikleri gözlemlenmiş, Tunç Çağı sonuna kadar yaşam devam etmiştir (Karahan, 2015: 27,257). 1898-1899 yılı kayıtlarında o dönemde mahalle olan Hanoğlu yerleşimiyle birlikte gösterilen köyde 157 hane bulunmaktaydı(Öntuğ, 2001:52). 2024 TÜİK verilerine göre Susuz köy nüfusu 683 kişi gözükmektir (TÜİK, 2025).



Şekil 3. *Gedikler, Öksüz, Susuz köylerinin Google Earth görüntüsü (Google Earth, 2025)*

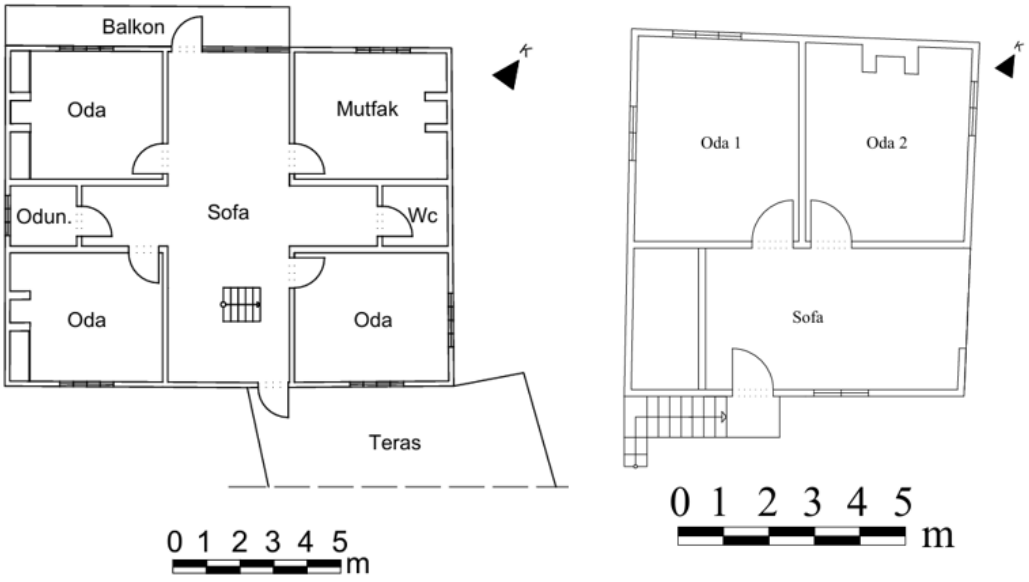
Gedikler köyünde küme tipi yerleşim gözlemlenmektedir. Köyün çeperlerinde yeni yapım tekniklerine göre evler inşa edilirken, merkezinde geleneksel sivil mimarlık örnekleri yer almaktadır. Eğimli arazi üzerine inşa edilmiş yapılar çoğunlukla ayrık nizam olmakla beraber bazıları bitişik nizamdır. Öksüz köyünde kuzey-güney doğrultusunda ışınsal plan tipli yerleşim gözlemlenmektedir. Hafif eğimli arazi üzerine inşa edilmiş yapıların bazıları bitişik bazıları ise ayrık nizamdır. Susuz köyünde küme tipi yerleşim gözlemlenmektedir. Hafif eğimli arazi üzerine inşa edilmiş yapıların bazıları bitişik bazıları ise ayrık nizamdır. Köyün çeperlerinde yeni yapım tekniklerine göre evler inşa edilirken, merkezinde geleneksel sivil mimarlık örnekleri yer almaktadır. Gedikler köyünde 11 adet konut, Öksüz köyünde 23 adet konut, Susuz köyünde 25 adet konut toplamda 59 adet geleneksel konut incelenmiştir.



Şekil 4. *a) Gedikler köyü ayrık nizam konut, b) Susuz köyü bitişik nizam konutlar*

Gedikler-Öksüz-Susuz Köylerindeki Geleneksel Kerpiç Konutların Plan Tipleri

Kerpiç, kagir ve ahşabın kullanıldığı yöresel evlerde hem iç sofalı hem de dış sofalı plan tipi gözlemlenmektedir. 3 köydeki konutlarda çoğunlukla merkezi koridorlu iç sofalı plan tipi (karnıyarık plan) uygulanmıştır. Az sayıdaki dış sofalı planlarda ise genellikle sıra odalı olan tipler kullanılmıştır. Dış sofalı olan bazı evlerde değişiklik yapılarak sofaların kapatıldığı gözlemlenmiştir. Evlerin alt katlarında kiler, ahır, ambar, samanlık olarak kullanılan mekanlar bulunmaktadır. Üst katlarda sofadan ulaşılan oturma/yatak odaları sayısı 2-5 arasında değişebilmektedir. Konutlarda ihtiyaç sebebiyle genellikle sofa uçlarına banyo+wc eklenmiştir. Gedikler-Öksüz-Susuz köylerindeki geleneksel konutların plan tiplerinin örnekleri Şekil 5'de verilmiştir.



Şekil 5 . *a) Gedikler köyü iç sofalı kerpiç konut planı, b) Öksüz köyü dış sofalı kerpiç konut planı*

(Rölöve: Feyza AYDIN ÇOLAKOĞLU)

Gedikler-Öksüz-Susuz Köylerindeki Geleneksel Kerpiç Konutların Çıkma-Balkon Özellikleri ve Cephedeki Konumları

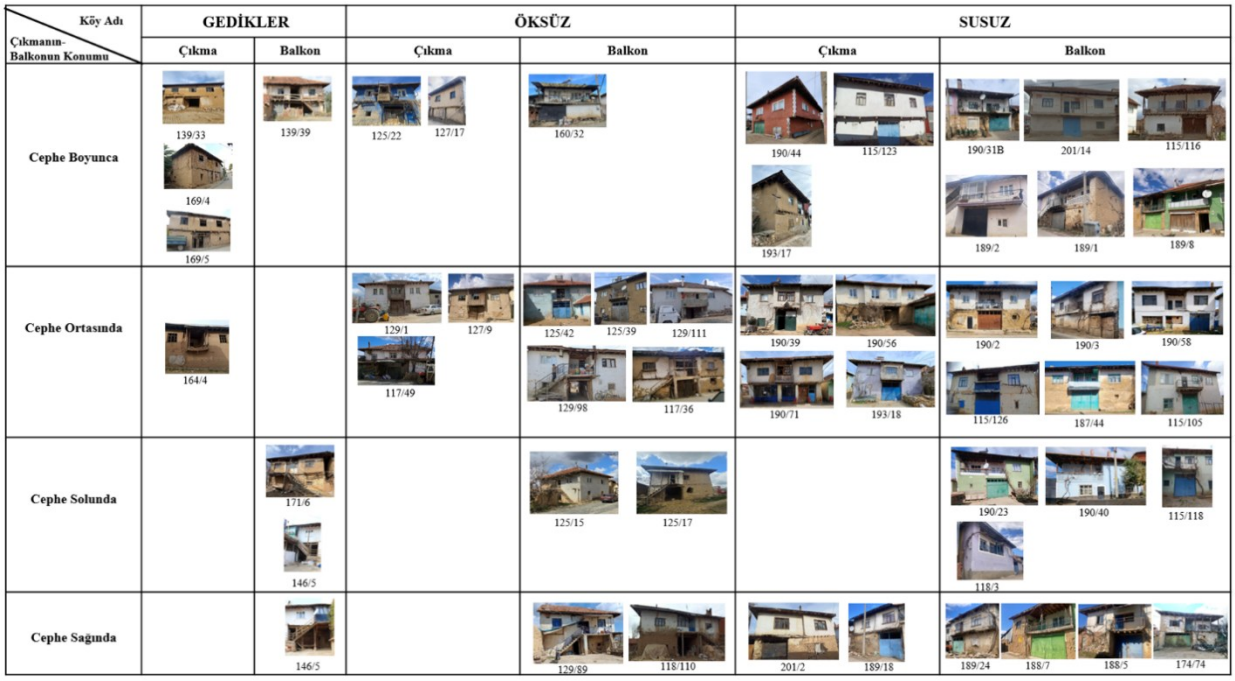
Gedikler-Öksüz-Susuz köylerindeki 59 geleneksel kerpiç konutun cephe özellikleri incelendiğinde evler genellikle iki katlı olmakla beraber 1 ve 3 katlı konutlarada rastlanmaktadır. Üç köyde de konutların cephelerinde en karakteristik özellikler balkon ve çıkmadır. Gedikler köyünde balkonlu ve çıkmasız evler daha yoğundur ancak düz çıkma ve gönye çıkmanın olduğu cephe tipleri de bulunmaktadır. Öksüz köyünde gönye çıkmanın olduğu cephe tipiyle hiç karşılaşılmamış olup balkonlu cephesi olan konutlar çoğunluktadır. Üç köy içinde en yoğun nüfus ve konut olan Susuz köyünde ise Öksüz köyüne benzer olarak balkonun kullanıldığı cephe tipolojisi oldukça fazla tercih edilmiştir. Üç köyde de kullanılan cephe tipolojisi balkonlu, çıkmasız ve düz çıkmalı olanlardır. Şekil 6'da Gedikler-Öksüz-Susuz

köylerindeki geleneksel kerpiç konutlar ada/parsel bilgileri verilerek çıkma-balkon özelliklerine göre gruplandırılarak sunulmuştur.



Şekil 6. *Gedikler, Öksüz, Susuz köylerindeki geleneksel kerpiç konutların çıkma-balkon özellikleri*

Köylerdeki konutların çıkma ve balkon konumları cephe boyunca, cephe ortasında, cephe solunda ve cephe sağında olarak 4 kategoride incelenmiştir. Gedikler köyündeki konutlarda balkonlar; cephe solunda, sağında ve cephe boyunca örnekleri bulunurken cephe ortasında balkona rastlanamamıştır. Öksüz ve Susuz köylerindeki geleneksel kerpiç konutlarda çıkmalar ve balkonlar çoğunlukla cephelerin orta aksında bulunmaktadır. Orta aksta bulunan çıkmaların bazıları ahşap ile kaplanarak cephede vurgusu arttırılmıştır. Üç köyde de cephe solunda çıkma tercih edilmemiştir. Şekil 7'de Gedikler-Öksüz-Susuz köylerindeki geleneksel kerpiç konutlar ada/parsel bilgileri verilerek çıkmanın-balkonun cephe konumuna göre gruplandırılarak sunulmuştur.



Şekil 7. *Gedikler, Öksüz, Susuz köylerindeki geleneksel kerpiç konutların çıkmanın-balkonun cephe konumu*

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

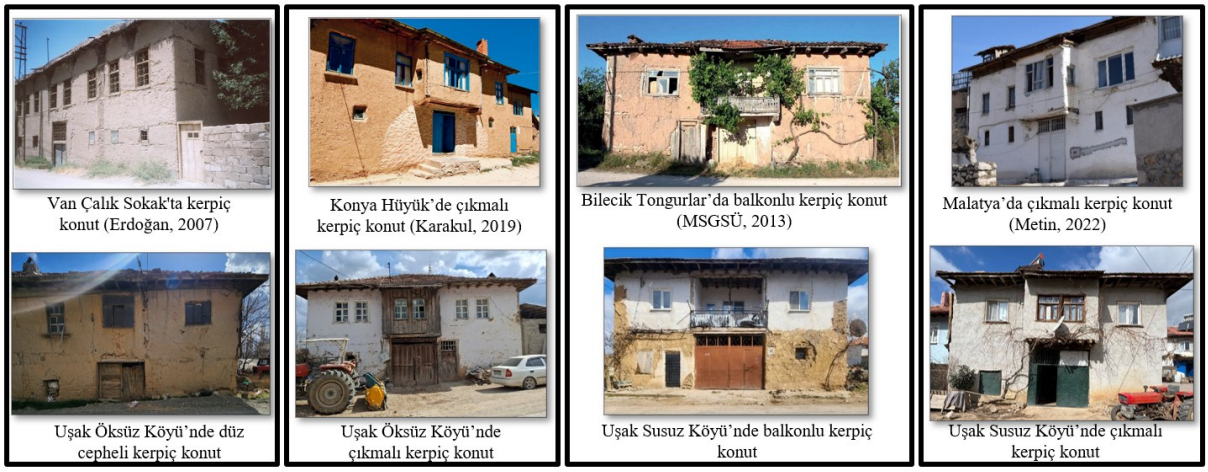
İnsanoğlunun binlerce yıldır barınak inşası için kullandığı kerpiç, günümüzde yaygın olarak kırsal bölgelerde tercih edilmiştir. Ancak geleneksel kerpiç yapılar malzeme yapısı gereği tahribata uğramaya ve yok olmaya müsaittir. Geleneksel yapım tekniğini yansıtan yerleşim yerlerindeki konutların, özgünlüğünü kaybetmeden belgelenmesi ve araştırılması gerekmektedir.

Bu çalışmada daha önce araştırılmamış olan Uşak'ın Banaz ilçesindeki birbirine komşu üç köydeki 59 tane geleneksel kerpiç konut araştırılmıştır. Üç köyde de iç ve dış sofalı plan tipi uygulanmış olup ağırlıklı olarak iç sofalı plan tipi kullanıldığı tespit edilmiştir. Tüm köylerde cephe düzeni olarak balkonlu, çıkmasız, düz çıkma örnekleri ile karşılaşılmıştır ve en fazla balkonlu cephe düzeni tercih edilmiştir. Çıkma ve balkonların altları desteksiz olup çıkmaların düz ve gönye örnekleri görülmektedir. Tüm köylerde çıkma ve balkonların çoğunlukla yapıların orta aksında tercih edildiği görülmüştür.

Gedikler,Öksüz ve Susuz köylerdeki 59 kerpiç konutun incelenmesi sonucunda Anadolu'daki kerpiç kullanımı ve kerpiç yapım sistemleri de göz önüne alınarak;

- Uşak'ın geleneksel kerpiç konutlarında ağırlıklı kullanılan iç sofalı plan tipi İç Anadolu Bölgesindeki geleneksel konutlar ile benzer özelliktedir.
- Uşak köylerinde geleneksel kerpiç konut yapım tekniği olarak Orta Anadolu'da çok yaygın olan kerpiç tuğla ile inşa yöntemi tercih edilmiştir.
- Uşak kerpiç konutlarının cephelerinden bazıları düz bazılarında ise çıkma ve balkon vardır. Çıkmalı kerpiç konutlar daha çok İç Anadolu'daki şehirlerle benzer özelliklere sahipken Doğu Anadolu bölgesindeki Malatya şehrindeki kerpiç konutlarla da benzemektedir.

- Konya, Kütahya, Ankara'da çıkmalı kerpiç konutlar; Bilecik, Ankara'da balkonlu kerpiç konutlar; Van'da ise düz cepheli kerpiç konutlar Uşak geleneksel kerpiç evleri ile cephe tasarımı olarak benzemektedir.
- Malatya geleneksel kerpiç konutları Uşak kerpiç evleri ile cephe düzeni olarak oldukça benzerdir. İki ilin cephe organizasyonunda; cephe boyunca balkon, cephenin orta aksında çıkma, cephe boyunca çıkma ve cephenin solunda balkon bulunması özellikleriyle oldukça benzerdir.



Şekil 8. *Anadolu ve Uşak'taki benzer kerpiç yapılar*

a) Van'da kerpiç konut örneği (Erdoğan, 2007 :100), b) Konya'da kerpiç konut örneği (Karakul, 2019 : 66), c) Bilecik'de kerpiç konut örneği (MSGSÜ, 2013: 8), *d) Malatya'da kerpiç konut örneği (Metin, 2022 : 130)*

Sonuç olarak; Uşak'ın Banaz İlçesine bağlı Gedikler, Öksüz ve Susuz Köyleri'ndeki 59 kerpiç konut üzerinde yapılan incelemede; daha önce söz edildiği gibi bölgenin iklimine de bağlı olarak kerpicin konut mimarisinde sıkça kullanıldığı; bu üç köydeki konutların Anadolu geleneksel konut mimarisi ile benzer plan tiplerine ve yapım sistemine sahip olduğu; tamamen kerpiç veya yarı kerpiç yarı taş konutlarında bulunduğu tespit edilmiştir. Uşak'ın Banaz ilçesindeki Gedikler-Öksüz-Susuz köylerindeki kerpiçten üretilen konutların incelenmesi ile başlangıç olan bu çalışma, Uşak'ın kerpiç veya kerpiçin ahşap ve taş ile beraber yapı malzemesi olarak kullanılan diğer kırsal yerleşmelerde de devam ettirilerek geleneksel, vernaküler ve bölgesel mimari ile Anadolu'daki kerpiç mimarinin anlaşılmasına bir katkı sağlamayı hedeflemektedir.

KAYNAKÇA

Akok, M. (1952). Kütahya ve Uşak Şehirlerinin Eski Evleri. *Türkiye Etnografya Dergisi*, VI, 5-17.

Eldem, S. H. (1954). Türk evi plan tipleri. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi.

Erdoğan, B. B. (2007). Van Yöresi Geleneksel Köy Mimarlığı. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Google Earth. (2025). *Google Earth*. https://earth.google.com/ adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 18.04.2025)

Hasol, D. (2016). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü.* İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Karahan, Ü. O. (2015). Eskiçağda Uşak ve çevresi (En eski devirlerden M.S.395 yılına kadar). *Yayınlanmış Doktora Tezi*. T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Karakozak, S. (2014). Uşak kent merkezi tarihi sit alanında tarihi çevre koruma ve sıhhileştirme önerisi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Karakul, Ö. (2019). Kerpiç Mimaride Bezeme. *Yapı Dergisi*, *447*, 64-71.

Kömürcüoğlu, E. A. (1962). *Yapı malzemesi olarak kerpiç ve kerpiç inşaat sistemleri.* İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası.

Kuban, D. (2017). *Türk Ahşap Konut Mimarisi 17.-19. Yüzyıllar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Metin, S. B. (2022). Modernleşen Anadolu Kentlerinde Geleneksel Kerpiç Mimarisinin Koruma Sorunsalı ve Sürdürülebilirliğinin Sağlanması: Malatya Konak Mahallesi Örneği. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. T.C. Fırat Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Elazığ.

Öntuğ, M. M. (2001). Osmanlı'dan Cumhuriyete Banaz. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3*(2), 41-55.

Örmecioğlu, H. T., Akan, A. E., & Uçar, A. (2013). Çevresel faktörlerin geleneksel yapım sistemleri üzerindeki etkisi: Anadolu örneği. *Akdeniz Sanat*, *6*(11), 269-279.

Sayan, Y. (1995). Uşak'taki Tarihi Türk Evleri. *Yüksek Lisans Tezi.* Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Sayan, Y. (1997). *Uşak Evleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tuztaşı, U., & Çobancaoğlu, T. (2006). Anadolu'da kerpicin kullanım geleneği ve kerpiç konut yapım sistemlerinin karşılaştırılması. *Tasarım+ Kuram*, *3*(5), 95-104.

TÜİK. (2025). *Belediye Köy ve Mahalle Nüfusları*. https://data.tuik.gov.tr/ adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 22.01.2025)

Tümer, H. (1971). *Uşak Tarihi.* İstanbul: Uşak Halk Eğitimine Yardım Derneği Kültür Yayınları.

Yerlikaya, E. (2013). Geleneksel Uşak Kent Dokusunun İncelenerek Örnek Konutların Analizi Bağlamında Korunmalarına Yönelik Bir Araştırma. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Mimarlık Tarihi: Çevrim İçi Mimarlık Tarihçiliği İçin Yöntembilimsel Okuma

Fırat Kaya*

[1] *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, 0000-0002-1984-5033*

**fratky@gmail.com*

GİRİŞ

İnsanın ürettiği bilginin, kuşaktan kuşağa aktarımının yanında giderek eş zamanlı paylaşıma olanak vermesi teknolojinin yardımı ile gerçekleşebilmiştir. Yazının icadı, matbaanın icadı ve günümüzde de internet sayesinde bilgi üretimi ve yayılımı, teknolojiden yararlanıldığı ölçüde hızlanmıştır. Küreselleşme çağının dijitalleşme ile kesişmesiyle bu süreç yeni bir boyut kazanmıştır. Bilgisayarlar ve giderek bilgisayarlaşan cep telefonu gibi cihazların boyutlarının da küçülerek yaygınlaşması ve kolayca taşınabilir hâle gelmesi ile birlikte, internet erişimi oldukça kolaylaşmıştır. Böylece bireylerin, mobil cihazlar aracılığıyla internete özgürce erişebilmesi mümkün hâle gelmiştir. Özellikle sosyal medyanın ortaya çıkışıyla birlikte, kullanıcıların duygu, düşünce ve fikirlerini hızlı ve doğrudan biçimde aktarabilmelerine olanak tanıyan bu durum, bireylerin bilgi üretimi ve dolaşımında etkin aktörler olarak konumlanmasına zemin hazırlamıştır. Tüm bu dönüşümler, küresel ölçekte çeşitli toplumsal yapıları ve bilgi sistemlerini etkilediği gibi, mimarlık disiplininde de önemli değişimlere neden olmuştur. Bu bağlamda mimarlık tarihi alanı, *çevrim içi mimarlık tarihçiliği* olarak tanımlanabilecek yeni bir bilgi üretim ve paylaşım mecrası kazanmıştır.

Söz konusu dijital dönüşüm, mimarlık tarihi disiplini açısından da yeni bir paradigmaya işaret eder. İnternetin ve sosyal medyanın sağladığı kolay erişim ve üretim olanakları, geleneksel tarih yazımı pratiklerini sorgulamaya açmış, bireysel kullanıcıların görsel ve metinsel içeriklerle mimarlık tarihi üretimine katıldığı çevrim içi tarihçilik biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Walter Benjamin'in (2022) *teknik olarak yeniden üretilebilen sanat eseri* kavramı, dijital ortamlarda paylaşılan mimarlık bilgisini değerlendirmek için önemli bir teorik çerçeve

sunar. Benjamin'e göre, bir sanat eserinin biricikliği ve *aurası*, teknik olarak yeniden üretildiğinde zayıflar.

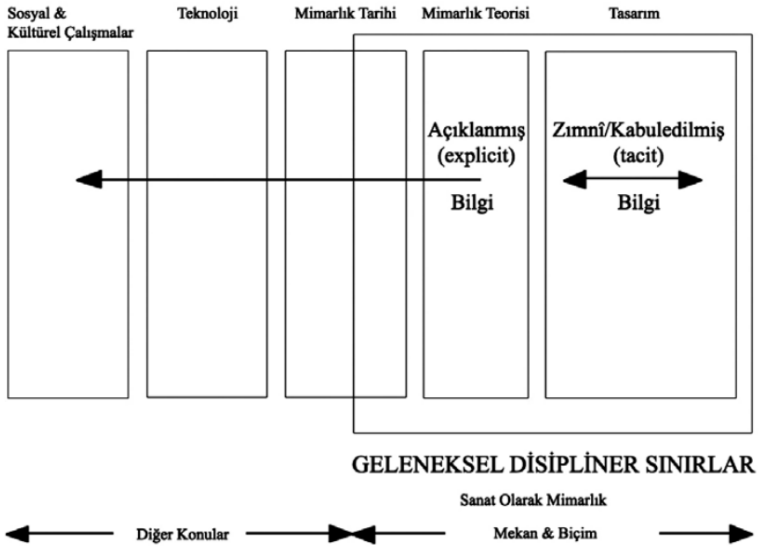
Mimarlık eserleri ve mimarlık tarihi yazımı da çevrim içi ortamlarda, bağlamından koparılarak ve çoğunlukla medyada karşılık bularak popülerleşeceği doğrultuda dönüştürülerek, daha *estetik* bir biçimde sunularak yeniden üretilir. Bu durum, disiplinin derinlikli ve eleştirel bilgi üretim kapasitesini sınırlandırır ve bilginin doğruluğuna gölge düşürür. Benjamin'in (2022) vurguladığı gibi, teknik yeniden üretimin yaygınlaşmasıyla sanat eserinin özgünlüğü ve *aurası* azalmakta, bu süreçte eserler kitlelere ulaşırken anlam ve bağlamdan uzaklaşarak yüzeyselleşmektedir. Bu çerçevede, çevrim içi mimarlık tarihi yazımında da benzer bir süreç yaşanır ve disiplinin eleştirel derinliği zayıflamaya başlar.

Çevrim içi mimarlık tarihçiliği, mimarlık tarihi alanındaki kaynaklara erişim sağlamak ve bu kaynaklarla ilgili bilgilere dijital ortamda ulaşmak amacıyla kullanılan bir yöntemdir. Genellikle dijital arşivleme, belgeleme, belgeselleştirme gibi uygulamalar ile sosyal medyada görsel ağırlıklı paylaşımlar ve kısa bilgilendirme yazılarıyla etkileşim sunan bir yaklaşımdır. Günümüzde bu tür kullanımların yaygınlaşmasıyla birlikte, mimarlık tarihçiliği de etkileşim kaygısından ve ticari amaçlardan etkilenmeye başlar. Bu durum, çevrim içi mimarlık tarihçiliğinin uzman denetiminden geçmeyen, ticarileşmiş ve hızlı tüketilen bir içerik haline gelmesine yol açar. Sonuç olarak, mimarlık tarihi popüler kültür içinde hızla tüketilen, sınıflandırılmış bir görsel katalog hâline gelerek yüzeyselleşme riskiyle karşı karşıya kalır.

Bu çalışmada, çevrim içi mimarlık tarihine ilişkin bilgi üretimi ve yayılım süreçlerindeki öngörülen sorunlara dikkat çekilerek, akademik nitelikte bilgi üretiminin dijital ortamlarda sürdürülebilmesine yönelik yapısal ve yöntembilimsel önerilerin geliştirilmesinin gerekliliği vurgulanmıştır. Bilgiye erişimin artması ile akademik derinlik ve uzmanlık arasındaki ilişkinin önemine dikkat çekilen çalışmada, dijital mimarlık tarihçiliğinin sahip olduğu potansiyeller ile sınırları ele alınmış ve böylelikle mimarlık tarihi disiplininde güncel tartışmalara katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Gelenekselden Dijitale Mimarlık Tarihi Yazımı

Mimarlık disiplininin temel bileşenlerinden biri olarak kabul edilen mimarlık tarihçiliği, mimarlık pratiğinin yazılı ve görsel metinlere dönüştürülme sürecini kapsar. Bu alan, yapı ve metin arasındaki kuramsal ve kavramsal ilişkiyi oluşturarak, mimarlık nesnelerinin ve olgularının bütüncül bir biçimde analiz edilmesine olanak tanır (Düzenli, 2009). Mimarlık tarihi üretimi ve değerlendirmesi, bu ikili etkileşim çerçevesinde şekillenir ve disiplinin bilgi birikiminin inşasında kritik bir rol oynar.



Şekil 1. *Mimarlık disiplininin geleneksel sınırları ve bilgi alanının genişlemesini göstermektedir (Düzenli, 2009, s. 25). Şekilde kullanılan tablo, Julia Williams Robinson'a ait olup Düzenli (2009) tarafından aktarılmıştır.*

Mimarlık tarihçiliği yalnızca bununla kalmayarak aynı zamanda üretilen bu eserlerin sosyal, kültürel ve teknolojik olarak bağlamlarının da incelenmesine katkı sunar. Bu yöntem geleneksel mimarlık tarihçiliğinde daha çok belgeleme, plan, çizim ve sahada gözlem gibi yöntemler aracılığıyla gerçekleştirilir (Pitarch ve Rubio, 2019). Üzerinde yapılacak detaylı incelemeler aracılığıyla yapılarda iletilmek istenen mesajlar, dönemin koşulları, eserin özgünlüğü ve tarihi önemi gibi özellikler ortaya konulmaya çalışılır (Christenson, 2019). Başka bir ifadeyle, hem derinlemesine bir araştırma yürütülür, hem de bu araştırma üzerine tartışmalar yapılarak kapsamlı bir analiz gerçekleştirilir. Mimarlığın içinde yer aldığı kültürlerdeki konumunun netleştirilmesini de sağlar.

Dijitalleşme, teknolojinin ilerlemesi ve çağın değişmesiyle mimarlığı olduğu gibi bu alan içindeki mimarlık tarihçiliğini de köklü bir şekilde değişime uğratmıştır. Bilgisayar destekli tasarımın artması, sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR) ve 3D lazer tarama gibi teknolojilerin ortaya çıkması mimarlık tarihçiliğinde yapılan analizlerin çok boyutlu ve dinamik olmasına olanak sağlamıştır (Naujokat ve diğ., 2020). Bunlara ek olarak, arşivlerin dijital ortama taşınması ve çevrim içi platformlar aracılığıyla erişilebilir hâle gelmesi, fiziksel ve coğrafi sınırlamaları büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır. Bu gelişme, mimarlık tarihçiliğine yalnızca mekânsal anlamda değil, aynı zamanda kültürel ve disiplinlerarası düzeyde de küresel bir erişim ve katılım imkânı sunar (Pitarch ve Rubio, 2019).

Dijital fırsatların olumlu yönleri olduğu kadar olumsuz yönleri de gün geçtikçe etkilerini gösterir. Doğuştan dijital materyallerin yorumlanması için gerekli teknik uzmanlık ve özel yazılım altyapısı, geleneksel mimarlık tarihçileri için yeni bir öğrenme sürecini zorunlu kılmıştır (Ferreira ve diğ., 2023). Bu bağlamda, mimarlık tarihçiliğinin aktarımında dönemsel bir kopukluk olma ihtimalinden söz etmek mümkün olacaktır. Dijital içeriklerin hızla tüketilir olması, ticarileşmesi ve bazen de bağlamından koparılması, mimarlık tarihçiliğinin eleştirel derinliğini zayıflatma riski yaratır (Canizares, 2025). Bu durum mimarlık tarihçiliğinin güvenilirliğini sarsarak bilimsel niteliğine bir tehdit hâline gelir.

Bir başka açıdan bakıldığında bu yenilikçi yaklaşımlar mimarlık tarihçiliğine yeni bir soluk katmakta ve disiplinin kapsamını genişleterek yeni yorumlama biçimlerinin ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır (Pertigkiozoglou, 2024). Bu durumda dijital araçların artması, mimarlık tarihinin daha katılımcı bir biçimde yeniden üretilmesine olanak sağlarken aynı zamanda disiplinlerarası çalışmalara da zemin oluşturur. Bu sayede mimarlık tarihçiliğinin sosyal bilimler ile etkileşiminin arttığını söylemek mümkündür.

Mimarlık tarihçiliğinde geleneksel ve dijital yöntemlerin dengeli bir şekilde harmanlanması mümkün hâle gelmiştir. Geleneksel saha çalışmaları, arşiv araştırmaları, fiziksel belge incelemeleri ve metin analizleri, dijital teknolojilerin sağladığı görselleştirme ve erişim imkânları ile desteklenen ve giderek dijitalleşen bilgi ortamında katılımcılığı arttırır. Bu bütünsel yaklaşım, mimarlık tarihçiliğini alanını geliştirir ve güncel çalışmalara yeni zeminler hazırlar.

Walter Benjamin ve Çevrim İçi Mimarlık Tarihçiliği

21. yüzyılda dijitalleşmenin hız kazanması ve internet erişiminin küresel ölçekte yaygınlaşması ile birlikte mimarlık tarihçiliğinde bilginin üretim, dolaşım ve tüketim süreçleri de önemli ölçüde dönüşmüştür. Bu dönüşüm, yalnızca mimarlık tarihçiliğini değil, daha genel anlamda bilgiyle kurulan ilişkiyi de yeniden tanımlar. Marshall McLuhan'ın (1962) da vurguladığı üzere; bu gelişme yalnızca bilgiye erişim biçimlerini dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda bireylerin algı ve düşünme yapılarını da derinden etkilemiştir. Bilgi, yaygın bir biçimde dolaşıma girmiş; ancak bu durum, içeriğin anlam yoğunluğunu kaybetmesine ve bilginin nitelikten ziyade nicelik üzerinden değerlendirilmesine yol açma riski doğurmuştur.

Mimarlık tarih yazımı Vitrivius'tan bu yana sınıflayıcı bir tavırla günümüze kadar gelmiştir. Vitruvius'un dönemine ait sınırlı mimari veri birikimi, onu mevcut bilgileri sistematik biçimde tasnif etmeye yöneltmiştir. Onun döneminde hem çoğulcu yorumlara olanak tanıyacak yeterli sayıda mimari örnek yoktur, hem de bu tür yorumlamaları mümkün kılacak kavramsal ya da yöntemsel araçlar henüz geliştirilmemiştir. 21. yüzyılda mimarlık bilgisi bir yapı yapma amacıyla üretilebildiği gibi, tamamen soyut ve neredeyse sanatsal bir amaçla da üretilebilmektedir. Diyagramlar veya kağıt mimarlığı gibi alanlar doğrudan yapı üretme amacı taşımazken, yarışmalar yoluyla üretilen projeler de bir tür inşa edilmeyen mimarlık bilgisi üretir. Günümüzde mimarlığa ilişkin mevcut bilgi yığınının nasıl kullanıldığı sorusu, özellikle çevrim içi tarih yazımı bağlamında yeniden değerlendirilmesi gereken bir mesele hâline gelmiştir. Çevrim içi mimarlık tarihçiliği, internetin sunduğu teknik olanaklarla ortaya çıkmış ve mimarlık bilgisinin yeniden üretilebildiği yeni bir tarih okuma biçimi olarak belirmiştir. Bu bağlamda, sanal ortamdaki bu mimarlık tarihçiliğinin iki temel eğilim doğrultusunda şekillendiği görülür: Bunlardan ilki, arşivleyici bir eğilimle mevcut belgeleri toplayan ve derleyen yaklaşım; diğeri ise dijital araçlar aracılığıyla yeni belgeler (fotoğraflar, videolar vb.) üreten yaratıcı bir pratik olarak tanımlanabilir. Yine de bu yöntemlerin her ikisinin de, doğası gereği, mutlak anlamda bilimsel bir çerçeveden uzaklaştığı; öznel tercihlere, estetik kaygılara veya dijital kültürün etkilerine açık hâle geldiği görülür.

Benjamin'in "yeniden üretilebilir sanat eseri" kavramı, çevrimiçi mimarlık tarihçiliğini kavramsallaştırmaya katkı sunarken, teknolojik koşullar altında yeniden üretimle ortaya çıkan dönüşümleri anlamak açısından da önemli bir zemin oluşturur. Benjamin'in bu kavramı, özellikle dijital çağda sanat eserinin özgünlüğü, aura'sı ve algılanma biçimleri üzerine yeniden

düşünmeyi gerektirir (Benjamin, 2022). Benjamin'in aura kavramı çerçevesinde geliştirdiği yaklaşım, dijital yeniden üretimin ve imgelerin yaygınlaşmasının geleneksel sanat anlayışına meydan okuduğu bir durumu ortaya koyar (Deranty & Olson, 2019). Mimarlık tarihçiliği özelinde, teknolojinin mimarlık ve toplumla kurduğu ilişki değerlendirilirken, kolektif algının potansiyelleri ön plana çıkar (Fischer, 2015). Bu bağlamda çevrim içi mimarlık tarihçiliğinin, dijital olarak yeniden üretimi kullanarak, üretim biçimlerini çeşitlendirerek toplum ve eser arasındaki ilişkiyi yeniden kurduğunu söylemek mümkün olacaktır. Bu çeşitlenme ve yeni kurulan ilişki, mimarlık tarihçiliği açısından önemli fırsatlar sunarken aynı zamanda zorlukları da beraberinde taşır. Dijitale evrilen dönüşüm sürecinde özgünlük ve aura algısı yeniden tartışmaya açılır ve tarihsel derinliğin kaybolma riskiyle yüzleşilir (Kenzari, 2008).

Çevrim içi mimarlık tarihçiliği, bir yönüyle demokratik bilgi üretimi olanağı sunarken, diğer yönüyle mimarlık tarihini tüketim kültürü içinde eriten, metin ve grafik marifetiyle inşa edilmiş söylemlerin içini boşaltan bir düzleme de kayabilmektedir. Burada sorun, yalnızca içeriklerin "kimin" tarafından üretildiği değil, "nasıl" ve "hangi yöntemle" üretildiğidir. Sosyal medya ve Netflix gibi platformlarla hayatımıza giren "binge-watching" kültürü nedeniyle mimarlık tarihine dair içeriklerin de ardışık ve yüzeysel biçimde tüketilmesine neden olmakta; bu da mimarlığın karmaşık katmanlarını basit birer görsel temsile indirgemektedir (Leach, 2015). Böylece Benjamin'in "yeniden üretilebilir sanat eseri kavramı", dijital çağda mimarlık tarihçiliği, toplum ve teknoloji arasındaki ilişkinin yeniden düşünülmesine olanak sağlar. Çevrim içi mimarlık tarih yazımının eleştirel boyutunu geliştirmek için önemli öngörüler sunar.

Sosyal Medya ve Çevrim İçi Mimarlık Tarihçiliği

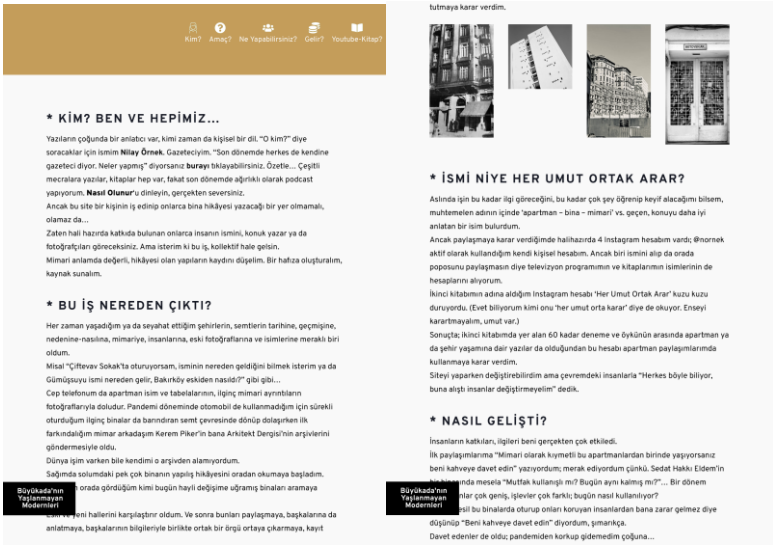
İnternetin yaygınlaşmasıyla ortaya çıkan sosyal medya kullanıcıların içerikleri kendi ürettiği yeni bir medya biçimidir. Geleneksel medya olarak adlandırılan televizyon, radyo, gazete, dergi gibi içeriğin bir tür kürasyona maruz kaldığı durumdan farklı olarak burada hiçbir filtre bulunmaz. İçerik üreticileri, herhangi bir düzenlemeye tabi olmadıkları için herhangi bir sorumluluk taşımamakta ve ürettikleri içerik bakımından uzmanlıklarının olup olmadığı göz ardı edilmektedir. İçeriğin amacı mümkün olduğunca bol etkileşim alarak, yalnızca izlenmekle kalmayıp paylaşılarak veya üzerine başka içerikler üretilip etki alanı genişletilerek büyümektir. Günümüzde hükümetler tarafından internette üretilen bu yığının bir şekilde denetim altına alınması için çeşitli yasal süreçler üzerinde çalışılsa da, internetin ve burada oluşan bilginin uluslararası niteliği kolayca çözülemeyecek denli karışık olduğundan toptan veya kısmi yasaklarla geçici çözümler üretilmeye çalışılır. Bu durum çevrim içi mimarlık tarihçiliği için de geçerlidir. Mimarlık konusunda bilgisi olup olmadığı, her ne kadar zorunlu olmasa da, sorgulanmayan içerik üreticisi, bir süre sonra etkileşim yolu ile kalabalık bir izleyici kitlesine hitap etmeye başlar.

Örneğin *Her Umut Ortak Arar* ismiyle Instagram üzerinden paylaşım yapan Nilay Örnek, aynı hesabın içeriğini genişleterek sunduğu web sitesinde bir tür gazetecilik yaptığını ve mimarlık eğitimi almadığından dolayı amatör olarak bu işle uğraştığını yazmıştır. Web sitesinde yer yer tematik içeriklerin de yer aldığı görülür. Örnek gazetecilik kökenli olduğu için, kendi ürettiği fotoğraf ve videolar ile yüzeysel de olsa bir araştırmanın eşlik ettiği içerikler üretmektedir. Sayfanın alt başlığı "mimari açıdan kıymetli-hikâyeli binalar arşivi" başlığını taşır ve içeriğe dışarıdan katkıları da teşvik ederek katılımcı ve dinamik bir yığın oluşturmayı amaçladığını belirtir (Örnek, N., t.y.). Böylece arşiv hem hesabın sahibi hem de dışarıdan

katılımcılar tarafından oluşturulur. Takipçilerin de tarihi belgelerle bu içeriklere katkı verilebileceği belirtilmiştir (Şekil 2. ve 3.).

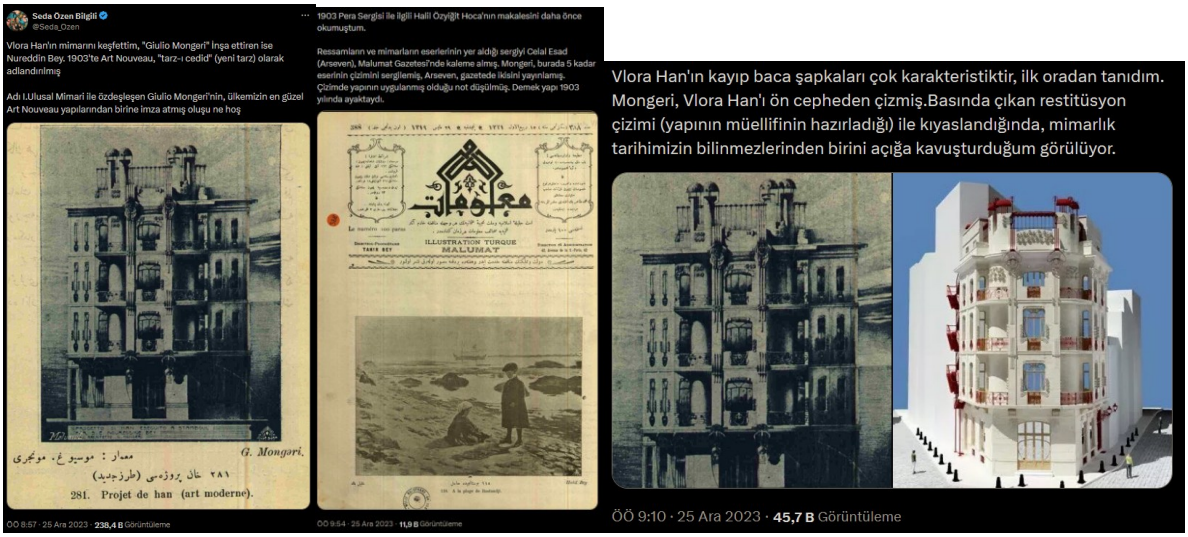


Şekil 2. *@herumutortakarar Instagram hesabı.*



Şekil 3. *herumutortakarar Web sayfası, Hakkında bölümü.*

Bir diğer örnek kendisi de mimar olan Seda Özen Bilgili'ye ait X (twitter) hesabıdır (Bilgili, S. Ö., t.y.). Bu web sitesinin özelliği belli sayıda harf ile sınırlı metinleri görseller ile birleştirerek sunmayı mümkün kılar, ayrıca bu gönderiler birbirine eklenerek kullanıcıların *bilgisel* dedikleri bilgi verme amaçlı yığınlara dönüştürülebilmektedir. Bilgili de bunu mimarlık alanında etkili biçimde kullanır. Kendisi bir çok restorasyon projesi gerçekleştiren bir mimar olduğundan, ürettiği içerik veya temaya belli bir uzmanlık çerçevesinden yaklaştığı görülür. Bilgili de yer yer takipçilerinin belgelerini hesabında paylaşarak etki alanını genişletir. Mimarlık tarihi söz konusu olduğunda daha çok belgeleyici ve arşiv odaklı bir yaklaşım benimsediği, yaptığı çalışmaları daha geniş bir kitleye ulaştırarak farklı bir değer üretmeyi amaçladığı görülür.



Şekil 4,5,6. *Seda Özen Bilgili'ye ait X hesabından bir alıntı.*



Şekil 7. *Seda Özen Bilgili'ye ait X hesabından bir alıntı.*

Ürettiği içeriklerden birisi de, İstanbul'un Sirkeci semtinde yer alan Vlora Han yapısının mimarının Guilio Mongeri olduğuna dair belgelere ulaştığını söylediği paylaşımıdır. Bu paylaşımda, Malumat Gazetesi'nde Mongeri'nin kendi çizimlerinin yer aldığını ve bu çizimlerden birisinin Vlora Han'a ait olduğunu iddia etmiştir. Bilgili'nin bu paylaşımı, belgeci ve neredeyse bilimsel bir yöntemle hazırlanmıştır. Özellikle dijitalleştirilmiş arşivlere erişerek bu içeriği üretmesi, teknolojik olanakların etkin kullanımına bir örnektir. Paylaşımın öncesinde ve sonrasında eklediği yapıyla ilgili başka bilgiler de bu paylaşımı yüzeysellikten kurtarıp, zenginleştirir (Şekil 4-7).

Yöntembilimsel Sorunlar: Uzmanlık, Derinlik ve Denetimsizlik

İnternet ortamında mimarlık, kültürel miras ya da kent odaklı içerikler paylaşan çok sayıda web sitesi ve sosyal medya hesabı bulunur. Bu hesapların bir kısmı yalnızca tanıtım ve gezi odaklı bir anlayışla içerik üreterek, paylaşımlarını çoğunlukla turistik yönlendirmeler üzerinden, bir tür dijital rehber mantığıyla şekillendirir. Söz konusu içeriklerin telif hakları açısından yeterince denetlenememesi ise, aynı bilgilerin farklı hesaplarda tekrar tekrar dolaşıma

girmesine ya da içeriklerin özgün bağlamından koparılarak farklı söylemsel biçimlerde yeniden üretilmesine neden olur. Bu durum, bilgi üretiminin özgünlüğünü ve güvenirliğini zedeleme potansiyeli taşır. Sıklıkla, içerik üreticilerinin odaklandıkları mekâna dair bilgileri, kültürel bağlam ya da toplumsal katmanları dikkate almaksızın yalnızca görsel ve estetik unsurlar üzerinden kurguladıkları görülür. Böylece, mekânın çok boyutlu gerçekliği göz ardı edilir; içerikler, izleyici açısından bilgilendirici ya da derinlikli olmaktan uzak, yüzeysel bir temsil biçimine dönüşür. İçeriğin üretimi kadar dolaşımı da bu yüzeysel temsiliyetin pekişmesine katkıda bulunur; çünkü üretici kendini belirli bir bağlamın parçası olarak konumlandırmadığı gibi, izleyici için de herhangi bir bağlam sunan bir yaklaşım geliştirmez. Buna ek olarak, içerik üretiminin zamanla maddi kazanç sağlayan bir faaliyet alanına dönüşmesi, üreticiler ile sponsorlar arasında şekillenen ilişkiler bağlamında, içeriklerin biçimsel ve içeriksel özelliklerinin yönlendirilmesi gibi etik açıdan sorunlu bir durum ortaya çıkarır. Bu tür ticari ilişkiler, özellikle estetik kaygıların ya da popüler beğeni ölçütlerinin, içeriklerin bilgi değeri ve bağlamsal doğruluğu üzerinde belirleyici hâle gelmesi riskini de beraberinde getirir.

Katherine Shonfield (2000), kurguyu (veya kurmacayı) bir mimarlık ve şehircilik okuması olarak kavramsallaştırdığı metninde, bu konuda uzman olmayan kişilerin mimarlık ve şehir deneyimine yer vermekten bahseder. Kurmacanın kültürel yorumlarının uzmanlık bilgisiyle aynı derecede ciddiye alınması ile uzman ve uzman olmayan kişilerin bilgilerine aynı değeri vererek değerlendirme yapma sorunu ortaya çıkar. Shonfield burada günümüzde de sıkça yapılan sinema filmleri üzerinden mimari ve kentsel bir kavramsallaştırma yaparak, kurmacanın alegori ve anlatı yardımıyla ve belli bir strüktüre dayanarak oluşan bir okuma biçimi olarak kullanılabileceğini ifade eder. Sosyal medyada oluşturulan içerik, buna benzer bir strüktüre sahip değildir; belli bir amaç doğrultusunda tarihsel okuma yapılmaz, içerik üretme ve paylaşmanın doğası gereği istikrarlı bir tema sürdürülemez. Bu noktada Tafuri'nin tarih okumasını bir tür dil yaratma olarak nitelemesi devreye girer. Tafuri'ye göre dil de bir strüktürdür ve çoklu/ çoğulcu bir dil ortamı, tarihçinin incelemesi için zengin bir ortam hazırlar. Çoğulluklar arası ilişkileri, veya farklı diller arasında oluşan mesafeyi incelemek, tarihin işidir (Tafuri, 1987, s. 13). Çevrim içi tarihçilik ise ya var olan akademik/bilimsel bilgiye dayanarak yüzeysel bir bilgi ortaya çıkarır veya doğrudan kendisi bu hafif içeriği üretir.

Çevrim İçi Mimarlık Tarihçiliği İçin Yöntembilimsel Çerçeve

Benjamin'in Paul Valéry'den aktardığı "görüntü ve sesleri de küçük bir el hareketiyle, dahası belki de bir işaret ile açıp kapatabileceğiz" (akt. Benjamin, 2019, s.53) kehaneti 21. yüzyılda gerçekleşmiştir. Netflix, geçmişte video kasetler, VCD ve DVD'ler kiralanabilen bir şirket iken; zamanla verdiği hizmeti güncelleyerek internet üzerinden izlenebilen içerikler üretmeye başlayan bir yapım şirketine dönüşmüştür. Kendi bünyesinde ürettiği ve neredeyse bir sinematek usulü ara ara başka yapım şirketlerinden ödünç aldığı içerikleri bir katalog olarak üyelerine sunar. Özellikle dizileri geleneksel televizyon yayıncılığı gibi her hafta bir bölüm yerine bir anda tüm bölümlerini yayımlayarak ve izleyicinin bu içeriği isterse bir seferde tüketmesinin önünü açarak bugün İngilizce'de yaygın olarak kullanılan *binge-watch*[1] kültürünü doğurmuştur. Görme odaklı medya tüketiminin günümüzde yüksek miktarda bu ve bunun gibi platformlar üzerinden gerçekleşmesi, getirdiği yeni alışkanlıklar üzerinden bir okuma

[1] Bu kavram Türkçe'ye genellikle "izleme maratonu" olarak çevrilse de, bu karşılığın akademik ve kültürel bağlamda yeterince yerleşmemiştir. Bu nedenle metinde özgün İngilizce terim kullanılmıştır.

yapılmasını gerektirir Bu yenilik, içerikleri tekrar tekrar izleyebilmeye olanak sağlayan, özünde teknik bir olanaktır. Sosyal medya araçları da bu olanakları içerir. Çevrim içi tarihçilik pratiği aracılığıyla mimarlık nesnesi, her içerikte yeniden yorumlanarak dolaşıma girmekte ve bu yönüyle tekrar eden bir tüketim nesnesine dönüşebilmektedir. Bağlamından kopuk bir biçimde sunulan mimarlık bilgisi, alıcı açısından bilginin özüyle kurulan ilişkiyi zayıflatabilir. Bu durum zamanla, mimari yapı ya da konuların, diğer dijital içerik türleriyle benzer düzeyde algılanmasına neden olabilir. Böyle bir etkileşim, yalnızca bilginin yüzeyselleşmesine değil, aynı zamanda yanlış veya eksik bilgilerin yaygınlaşmasına da zemin hazırlar. Günümüzde medya okuryazarlığı oldukça zorlaştığı için doğru bilgiyi ayrıştırma işini üstlenen özel ve kamusal kurumlar ortaya çıkmıştır (Teyit, t.y. ; T.C. İletişim Başkanlığı, t.y.). Belirli bir sistematiğe veya amaca dayanmaksızın paylaşılan dijital içerikler, yüzeyde düzenlenmiş ya da sınıflandırılmış bir yapı izlenimi verse de, gerçekte içeriklerin anlamlı biçimde ayrıştırılamadığı dağınık ve bütünlükten uzak bir veri yığınına dönüşür.

Benjamin, sanat yapıtının *şimdiliği ve buradalığı* konusuna vurgu yaparken, özgün yapıtın kopyasının, yapıtın aslı için düşünülemeyecek konumları mümkün kıldığına değinir. Benjamin'e göre mimarlıkta görsel ve dokunsal alımlama bir arada olmalıdır. Ona göre bir yeri veya yapıyı turist gibi deneyimlemek eksik bir fikir oluşturur, çünkü tam anlamıyla doyurucu bir algılama için belli bir alışkanlığın da yerleşmesi gerekir. Gelenek yoluyla aktarılanlar sarsılarak, yapıtın *özel atmosferi* yok edilir. Çevrim içi tarihçilik açısından, fotoğrafa veya videoya indirgenen mimarlık nesnesi, kendinde var olmayan yeni soyut ve somut durumlar içinde yeniden üretilir. Benjamin sinemanın edebi eser uyarlamaları sırasında edebi olana ait birçok özelliği yok ettiğini ve kültürü tasfiye ettiğini iddia eder. Ona göre Faust eserinin herhangi bir amatör tiyatroda oynanması bile onun ilk sahneleşi ile bağ kurarken, sinema filminin ne yazılı metinle ne de o ilk sahneleme ile ilişkisi zayıftır. Benjamin'e göre, sinema filminin üretim süreci izleyicinin edilgenliğini en uç noktaya taşır; zira film, her bir sahnesi teknik bir araç olan kamera ile belirli açılardan seçilerek oluşturulur ve izleyiciye yalnızca bu çerçevelenmiş gerçekliği kabul etme imkânı sunar. Bu durum, tiyatroda izleyici ile oyuncu arasındaki doğrudan ve duyusal etkileşimden farklıdır; çünkü sinemada kurgu ve montaj süreçleri, doğal görme biçimini taklit etmekten ziyade onu yeniden üretir. Benjamin'in burada vurguladığı temel mesele, sinemanın sanatın geleneksel "güzel görünüş" idealiyle olan bağını koparmış olmasıdır. Tıpkı sinema alanında olduğu gibi, çevrim içi mimarlık tarihçiliği de ancak uyarlayabileceği ölçüdeki mimarlık bilgisini ele alır; bu bilgiyi, çoğu zaman önceden planlanmamış bir bağlama yerleştirerek yeniden üretir. Bu durum, doğrudan bir tasfiye süreci olarak değerlendirilmemekle birlikte, mimarlık tarihi bilgisinin anlam yoğunluğunun zamanla zayıflamasına ve bilgi değerinin aşınmasına neden olma riski taşır.

Benjamin, her olgunun kitlelerin kolay erişebileceği (bugün tüketiciye veya bireye indirgeme olarak nitelenebilecek) bir duruma getirilmesini, biricikliği ortadan kaldırmaya dönük bir eylem olarak açıklamıştır. Ona göre "Kitleler, kendilerini oyalayacak bir şeyler ararlar, oysa sanat, izleyicisinden kendini toplayıp yoğunlaşmasını ister." (Benjamin, 2022, 75). Bulunduğu sokakta, yapı adasında veya şehir siluetinde anlam kazanacak mimarlık ürünü, bu bağlamlardan koparıldığı için iyi-kötü, güzel-çirkin gibi bazı nitelemeler dışında değerlendirilemez hâle gelir. Sosyal medyadaki tarih okuması da, içeriğini tüm fiziksel gerçekliğinden veya bağlamından soyutlar. Anlamın biricikliği, tekrar tekrar üretilen yeni anlamlar içinde kaybolur. Sosyal medya bu süreçte hem üretici hem aktaran durumundadır. Kullanıcıların filtresiz bir şekilde potansiyel üretici haline geldiği bu yapı, görünürlüğü başka bir boyuta taşır. Bu tür üretimler, Benjamin'in (2022) "teknik olarak yeniden üretilebilen sanat

yapıtı" yaklaşımına benzer şekilde, mimari bilgiyi görsel kataloglar, sıralayacı listeler ya da mimarlık temalı içerik sayfaları gibi bu bilgi üretiminin yüzeysel örneklerini sunar.

Çevrim içi popüler mimarlık tarihçiliği, kimi zaman akademik/bilimsel bilgi üretiminin kısıtlayıcı yapılarını aşma iddiasıyla ortaya çıkar, ancak bu süreçte çoğu zaman tutarlı bir bağlam oluşturmaktan kaçınır. Bu yaklaşım, içerik üreticisini bilgi doğruluğu, kaynak güvenilirliği veya belge niteliğindeki üretimin anlam değeri gibi konularda sorumluluktan uzaklaştırır. Söz konusu içerikler, neredeyse yalnızca takipçiler aracılığıyla dolaylı biçimde denetlenir. Konunun uzmanı olan ya da olmayan kullanıcılar tarafından zaman zaman eleştirel tartışmalar başlatılsa da, bu tür içeriklerin temel amacı bilimsel olarak doğrulanabilir bilgi üretmek olmadığından, yapılan katkıların geniş beğeni kümeleri arasında görünürlüğü hızla azalır.

Benjamin'in sıkça atıf yaptığı *aygıt* (apparatus) kavramı, bu bağlamda sosyal medyanın tüketildiği dijital cihazlarla paralel düşünülmelidir. Daha ileri gidildiğinde ise, günümüzde mimarlık tarihçiliği açısından sorgulanması gereken unsur yalnızca teknik araçlar değil, içerik üzerinde uygulanan 'filtre' ya da herhangi bir filtrenin yokluğudur. Kullanıcı, karşısına çıkan içeriği dolaysız bir biçimde tüketir ve tarihsel, kültürel veya kuramsal bir bağlam içinde konumlandıramaz. Anlık etkileşim üzerine kurulu bu tüketim biçimi, çoğu zaman kısa süreli bellekte yer eder ve tıpkı diğer içeriklerde olduğu gibi hızla unutulur.

SONUÇ

Tafuri ve Benjamin, ele aldıkları meseleyi hep bir tarihsellik içinde, sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik, sosyo-psikolojik ilişkiler ağında ve sistemdeki yerleri üzerinden okurlar. Günümüzde bu denli detaylı bir inceleme yapabilmek, bilgi üretiminin hızına bağlı olarak giderek daha güç hâle gelmektedir. Bilginin bu denli hızlı üretilip dolaşıma girmesi, onu inceleyerek değerlendirme ve sınıflandırma süreçlerini önemli ölçüde zorlaştırmaktadır. Bu tür etkinlikler yapılsa dahi, bilgi akışının yoğunluğu ve çokluğundan dolayı ayırt edilmeleri ve görünür hâle gelmeleri zorlaşmıştır. Bu metin, çevrim içi mimarlık tarihçiliğinin kişisel tarih veya günlük hayatın tarihçiliği gibi yöntemlerden farkını ortaya koymaya çalışmıştır.İçerik üreticilerinin konulara akademik tarihçilik bakışıyla yaklaşmamaları ve kendilerini bu şekilde tanımlamamaları, üretilen anlatıların tarihsel çerçeve ile kurduğu ilişkinin netliğini zaman zaman azaltabilmektedir. Yine de yaptıkları tarihe bir iz bırakır, kamuoyunu belli sayıda insanlar üzerinden etkileyerek kültürel etki yaratır. Profesyonel anlamda tarihçi olmasalar da, etkileri onları kamusal alanda tarih anlatımına katkı sunan aktörler hâline getirmektedir. Nasıl ki sinema, Benjamin'e göre sanatın geleneksel temsil değerlerinden kopuyorsa; çevrim içi mimarlık tarihçiliği de, bilgiyi kuramlaştırma ve eleştirel sorgulama zemininden uzaklaşarak, yüzeysel bir tüketim nesnesine dönüşme riski taşır. Sosyal medyada veya çevrim içi üretilen mimarlık tarihi, aslında çoktan terk edilen bir sınıflandırma/ tasnifleme yöntemine geri dönülmesine neden olarak, incelenen nesneleri/ konuları görsel bir kataloğun parçası hâline getirir. Bu durumda, yapılara ve eğilimlere yüzeysel bakmaktan öteye geçemez. Bilginin demokratik yayılımı, insanların bilgiye kolayca erişimi temel bir ilke olsa da, bu içerikler bilimsel bir bilgi üretmediği için popüler kültür içinde bilginin eriyip gitmesine veya birbirine karışmasına yol açar. Bilimsel bilginin uzun araştırmalar, çalıştay, sempozyum, seminer gibi çeşitli organlar üzerinden sürekli tartışılması dolayısıyla güvenilir bilgi üretim yolu olduğu söylemek mümkün olacaktır. Bu nedenle çevrim içi bilgi üretimini ele alıp bilimselleştirecek,

bilgi üretimi ve bilgiye erişimi serbest bir sahaya dönüşümünü önleyecek bir filtreden geçirecek yöntemler geliştirilmelidir. Bu yöntemin de doğrudan sosyal medyada içerik üretenler, yani bu mecraları ve teknolojileri kullananlar tarafından geliştirilmesi gereklidir. Akademinin içinden çıkacak müdahaleci ve kuralcı bir düzen yerine; tıpkı gazetecilik gibi kendi içinden etik çerçevelerin oluşturulması ve ancak bundan sonra akademinin desteğiyle hukuki zemine oturtulması yerinde olacaktır.

KAYNAKÇA

Benjamin, W. (2022). *Teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında sanat eseri* (C. Ertem, Çev.). Can Yayınları. (Orijinal eser 1936'da yayımlandı)

Bilgili, S. Ö. [@Seda_Ozen]. (t.y.). *Gönderiler* [X profili]. X. Erişim tarihi: 15 Ocak 2024, Erişim adresi: https://twitter.com/Seda_Ozen

Canizares, G. (2025). Baby, what's ROM?: The architectural historian as retro-gamer. In *Architecture and videogames: Intersecting worlds* (pp. 3–16). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003408970-2

Christenson, M. (2019). *Theories and practices of architectural representation* (pp. 1–188). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781351677790

Deranty, J.-P., & Olson, M. J. (2019). The work of art in the age of its digital distribution. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities, 24*(5), 104–123. https://doi.org/10.1080/0969725X.2019.1655278

Düzenli, H. İ. (2009). Fiziksel inşadan metinsel inşaya: Türkiye'de mimarlık tarihi ve tarihçiliğinin serüveni. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, *(13)*, 11–50.

Ferreira, T. C., Cruz, T. T., Freitas, P., & Genin, S. (2023). Methodology for the digital documentation of modern architecture: Applied research on Alvaro Siza's works for the World Heritage List. *International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences – ISPRS Archives, 48*(M-2-2023), 541–547. https://doi.org/10.5194/isprs-Archives-XLVIII-M-2-2023-541-2023

Fischer, O. W. (2015). "The treachery of images": Architecture, immersion, and the digital realm. In L. Grau (Ed.), *Immersion in the visual arts and media* (pp. 301–320). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004308237_014

Kenzari, B. (2008). Digital design and fabrication. In A. Kaga, J. Huang, & R. Stouffs (Eds.), *CAADRIA 2008 – The Association for Computer-Aided Architectural Design Research in Asia: Beyond computer-aided design* (pp. 61–67). CAADRIA. https://doi.org/10.52842/conf.caadria.2008.061

Leach, N. (2015). *The principles of architectural history: Towards a critical historiography*. Routledge.

McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg galaxy: The making of typographic man*. University of Toronto Press.

Naujokat, A., Glitsch, T., Martin, F., & Schlimme, H. (2020). Baureka.Online – Research repository, catalogue and archive for architectural history and building archaeology. *SCIRES-IT, 10*(1), 43–52. https://doi.org/10.2423/i22394303v10n1p43

Örnek, N. (t.y.). *Hakkımızda*. Her Umut Ortak Ara. Erişim tarihi: 15 Ocak 2024, Erişim adresi: https://www.herumutortakarar.com/hakkimizda/

Pertigkiozoglou, E. (2024). Found in data translation: Uncovering stories of software use through born-digital files. In *ACADIA 2024: Designing Change – Proceedings Volume 1 for the 2024 Association for Computer Aided Design in Architecture Conference* (Vol. 1, pp. 491–500).

Pitarch, M. J. M., & Rubio, J. T. G. (2019). The diffusion of architectural heritage, through social networks, as a digital heritage. *Disegnarecon, 12*(23), 41–417. https://doi.org/10.13128/disegnare-85090721206

Shonfield, K. (2000). The use of fiction to interpret architectural and urban space. In I. Borden & J. Rendell (Eds.), *InterSections: Architectural history and critical theory* (pp. 296–320). Routledge.

Tafuri, M. (1987). *The sphere and the labyrinth: Avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970s* (P. d'Acierno & R. Connolly, Trans.). MIT Press.

Teyit. (t.y.). *Teyit.org*. Erişim tarihi: 15 Ocak 2024, Erişim adresi: https://teyit.org/

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı. (t.y.). *Dezenformasyon Bülteni*. Erişim tarihi: 15 Ocak 2024, Erişim adresi: https://www.iletisim.gov.tr/turkce/dezenformasyon-bulteni

19. yüzyılda Avrupalı Seyyahların Gözünden Mamuretü'l-Aziz

Gamze DEMİR*, Prof. Dr. Nuran KARA PİLEHVARİAN[2]*, Doç. Dr. Işıl ÇOKUĞRAŞ BAĞDATLIOĞLU[3]*

[1]Yıldız Teknik Üniversitesi, 0009-0004-6287-9679

[2]Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-0021-2076

[3] Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0001-6846-4969

**gmzdmr12@yandex.com, ***pvarian@yildiz.edu.tr, ****cokugras@yildiz.edu.tr,*

GİRİŞ

Tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar insanlar, çeşitli amaçlar doğrultusunda seyahat etmişlerdir. 19. yüzyıla gelindiğinde Doğu'ya yapılan bu seyahatlerin amacı, egzotik ve bilinmeyen kültürleri keşfetmek, Doğu toplumlarını gözlemleyerek raporlamak ve emperyalist amaçlar doğrultusunda veriler hazırlamaktır. Doğu, Oryantalist bakış açısıyla yazılıp romantize edilen, Avrupalı seyyahlarca yeniden tanımlanan, uygarlık olarak geri kalmış olandır (Avcı, 2023: 49-51) ancak farklı disiplinlerde uzmanlaşmış bu seyyahların notları ve çalışmaları, dönemi aydınlatan birer belgedir, bunların tamamen göz ardı edilmeleri yanlış olur. Yazmış oldukları eserler öznel olup yazarların benimsemiş oldukları ideolojik çerçeve doğrultusunda kaleme alınmıştır. Bu nedenle çalışmada, aktardıkları bilgiler karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

Bu çalışmada, Elâzığ kentinin kuruluş yılları ve mekânsal gelişimi, seyyahların notları derlenerek anlatılmaya çalışılmıştır. Bugün Elazığ'da merkez ilçeye bağlı bir mahalle olan Harput, 19. yüzyılda sancağın ve kentin merkezidir. Harput, çevresine hâkim bir noktada, korunaklı bir tepede yer alan kale ve bu kalenin etrafında inşa edilen yapılar ile gelişen bir şehirdir. Yüzyıllar boyunca insanlar burada yaşamış, evlerini, ibadethanelerini, okullarını burada inşa etmiştir. Elazığ'ın bugün bulunduğu konum ise Harput'a bağlı bir mezraydı. Bu bölge, birbirine yakın veya uzak köylerden oluşan, genellikle insanların tarım yaptığı bereketli bir ovadır. Zamanla büyüyecek olan bu ovanın ilk dönemlerinde yaşanan gelişmelere dair

bilgiler kısıtlıdır. Buraya uğrayan seyyahlar kısa süre konaklamış ve genellikle insanların yoğun olarak yaşadığı, daha köklü bir geçmişe sahip bir yerleşim yeri olan Harput'tan bahsetmişlerdir.

Harput'tan Ovaya Taşınma Süreci

Harput çevresinde kargaşanın hâkim olduğu, aşiret isyanlarının yoğunlaştığı bir dönemde, 1834 yılında Padişah II. Mahmut tarafından bölgeyi ıslah etmesi için Mehmet Reşit Paşa görevlendirilmiştir (Sunguroğlu, 1958: 201). Bölgeye gelip hızlı ve sert tedbirler alan Paşa, isyanları kontrol altına almıştır ancak o dönem vilayet merkezi olan Diyarbakır'da değil, buraya bağlı bir sancak olan Harput'ta konaklamayı tercih etmiştir (Aksın, 1999: 51). Kısa bir süre Harput'ta kalan Paşa, şehrin kaderini değiştiren taşınma sürecini başlatmıştır. Harput, zamanla fiziksel sınırlarına ulaşmış ve Harput'un kentsel gelişimini sürdürmesine olanak tanıyacak uygun mekânsal koşullar giderek azalmıştır. Kale çevresindeki yerleşimin daha fazla genişleyememesi, su temininde yaşanan yapısal sorunlar, kış mevsimlerinde ovayla ulaşımın zor olması ve önemli ulaşım yollarının ova üzerinden geçmesi, yerleşimin ovaya kaymasında etkili faktörler arasında yer almıştır (Dökmeci, 1965: 28). Paşa, Iğıki/Yığınki adlı köyde (Şekil 1) Çötelizade Beyleri'ne ait bir konağı kiralayarak hükûmet görevlilerini yerleştirmiş ve burada konaklamaya başlamıştır. Paşa'nın bu bölgeye yerleşmesiyle birlikte memurlar da bu köy ve çevresine yerleşmeye başlamışlardır (Aksın, 2013: 102). Ardılı olan paşalar da burada konaklayarak mezranın merkez olmasında etkili olmuştur. Birden fazla mezra vardır ve artık burası yeni bir isimle anılır: Ağavat Mezrası (Elazığ İl Yıllığı, 1970: 31). Bu süreçten itibaren halk, kademeli olarak dağın yamacındaki ovaya göç etmeye başlamış, konutlarını, ibadethanelerini, eğitim kurumlarını ve ticari faaliyetlerini burada inşa etmiştir. Buna karşılık Harput yerleşimi, zamanla terk edilerek giderek harap bir görünüme bürünmüştür.



Şekil 1. *Osmanlı Dönemi Mamuretü'l-Aziz köy ve yolları haritası (BOA HRT.h 384)*

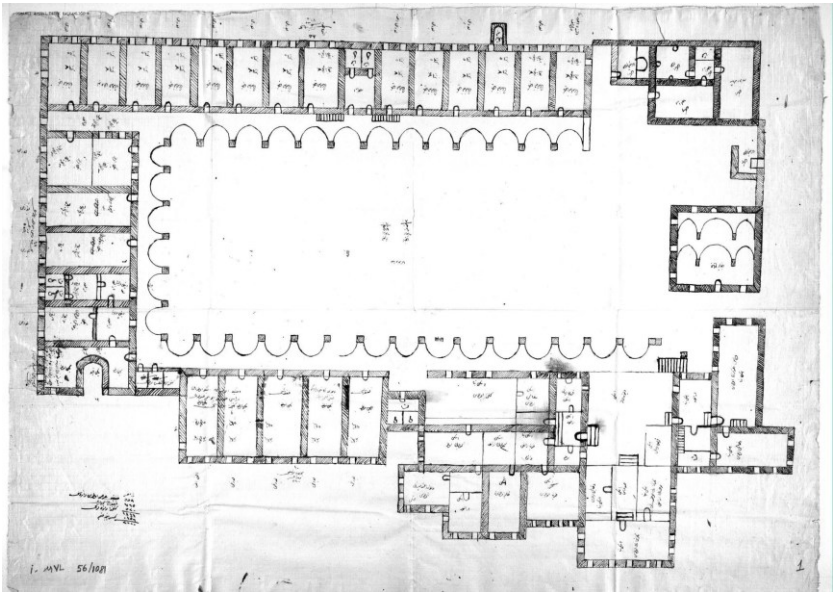
Seyyahların Notlarında Mamuretü'l-Aziz

1835 ve 1838 yıllarında Harput'a gelen, İngiltere'nin Erzurum Konsolosu olan James Brant'ın uğradığı bölgeye yakın köylerde Mehmet Reşit Paşa çoğu ayaklanmayı durdurmuştur.

Gölcük tarafından (Hazar Gölü çevresi) askeri bir yolla Harput'a ulaşan Brant, zirveden ovayı görmüş, bölgenin ülkedeki en verimli topraklardan biri olduğunu, tarlaların bol ve bereketli olduğunu yazmıştır (Brant, 1938: 365). Brant'tan yaklaşık 53 yıl sonra benzer rotadan Harput'a gelen Henry C. Barkley de manzara ile karşılaştığında benzer ifadeler kullanmıştır. Bu ovanın ülkenin incisi olduğunu, Asya Türkiye'sinde hiçbir yerin bu kadar verimli olmadığını ve topraklarının dörtte birinin bile bu kadar iyi ekildiğini görmediğini yazmıştır (Barkley, 1891: 289). Bu benzetmeler, ovanın gelişim sürecinde tarımsal kimliğini koruduğunu ortaya koymaktadır.

Brant, mezrada bir evde kalmış ve burasının Paşa'nın konakladığı, Harput'a 2 mil uzaklıkta küçük bir köy olduğunu yazmıştır. Yakınlarda bulunan hiçbir yer, Paşa'nın haremini ve hizmetlilerini barındıracak kadar büyük değildir (Brant, 1938: 365).

Brant'la yakın bir tarihte, 1838 yılında Alman Mareşal Helmuth von Moltke kente gelmiştir. Moltke'nin notlarında, ovadaki köylerin derli toplu bir yerleşim düzenine sahip olduğu; evlerin ise yüksek, kerpiçten yapılmış, düz damlı, cisirli ve balçıkla sıvanmış yapılar olarak tasvir edildiği görülmektedir (Moltke, 1969: 152) Ayrıca, bu kerpiç evlerin temiz ve düzenli bir görünüme sahip oldukları da belirtilmiştir. Benzer şekilde inşa edilmiş geniş bir konak, bölgedeki paşanın ikametgâhıdır. Bu konak, Reşit Paşa'nın Iğıki köyünde yerleştiği Çötelizadelere ait konaktır (Şekil 2). Kütüklerden yapılmış yüksek tabanlı oda, dönemin valisi Hafız Paşa'nın odasıdır. Odanın zemini ve sediri kurşuni renkte bir kumaşla kaplanmış, pencereleri ise kağıtla örtülmüştür. Duvarlarda çeşitli silahlar sergilenmekte olup, minderin üzerinde ise her biri muslin bezine sarılmış ve kırmızı mumla mühürlenmiş çok sayıda mektup Moltke'nin dikkatini çekmiştir. Moltke, bu odanın içerisinde en azından kendi kültüründe zorunlu olarak kabul edilen masa, sandalye, perde, komodin gibi eşyaların bulunmadığını belirtmiştir (Moltke, 1969: 153). Moltke'nin bu gözlemi, dönemin Doğu-Batı kültürel farklılıklarına ve yaşam tarzlarına dair önemli bir karşılaştırma imkânı sunmakta, aynı zamanda mekânsal kullanımın toplumsal normlarla ne denli ilişkili olduğunu da göstermektedir.



Şekil 2. *Vilayet Konağı plan (Aksın, 2013: 106)*

Moltke, kitabında mezradaki günlük yaşama da değinmiştir. Sıcak yaz aylarında insanların genellikle evlerinde olduklarını, güneş battıktan sonra ise evlerin damlarına halı serip günün kalanını burada geçirdiklerini yazmıştır (Moltke, 1969: 211-212).

1847 yılına geldiğimizde, bu kez kentin ziyaretçisi Xavier Hommaire de Hell'dir. Bir coğrafyacı olan X. Hommaire ile birlikte Harput'a ressam Jules Laurens gelmiştir. X. Hommaire, şehri paşanın konakladığı Yeni Harput ve Eski Harput olmak üzere ikiye ayırır. Paşa, Yeni Harput'ta küçük bir kasabada harap durumdaki bir evde konaklamaktadır. Eski Harput ise ovaya bir saat kadar uzaklıkta, yaklaşık 250 m yükseklikte dik bir yamaç üzerinde yer alan eski bir şehir olarak tanımlanır. Burası, Arap masallarında anlatılanlara benzer tam bir Doğu şehri tipindedir. Burada da evler, aşağı ovada olduğu gibi kerpiçtendir. Eski şehri taşıyan kayanın hemen eteğinde Yeni Harput Ovası uzanmaktadır. Bu ova, zarif köyleri, büyük askerî yapıları ve her yöne uzanan yollarıyla dikkat çeker (Hell, 1855: 422-426). Eski şehrin tepesinden birkaç kilometrelik bir yarıçap içerisinde, bahçeler ve ağaçlarla çevrili bir düzine köy bulunur. Bu köylerin çoğu Müslümanlara, geri kalanı Ermenilere aittir, buralarda hiç Rum görülmez (Hell, 1855: 423).

Hell'in bahsettiği Yeni Harput'ta (Mezra) bulunan askerî yapılar, Çatal Mezra'da yer alan Kışla-i Hümâyun ile Hüseynik'te Mehmet Reşit Paşa tarafından yaptırılan ve yaklaşık altı bin kişiyi barındırabilecek kışla ve cephaneliktir (Şekil 3). Hell, Hüseynik'te bulunan kışlanın bakımsız bir durumda olduğunu belirtmiştir (Hell, 1855: 429).

X. Hommaire, 1846 yılında inşa edilen bir hastaneden bahsetmiştir. Bu hastanenin temiz ve bakımlı olduğunu ancak inşa yöntemi ile seçilen lokasyonunun sıkıntılı olduğunu da notlarına eklemiştir (Hell, 1854: 427).



Şekil 3. *Hüseynik'te bulunan askerî kışla ve cephane (Tachjian, V. 2015)*

Yeni Harput'ta çoğunluğu Ermenilere ait olan 100 kadar ev bulunurken Eski Harput'ta ise 3.000 kadar Türklere ait ev ve 350'ye yakın Ermenilere ait ev bulunmaktadır (Hell, 1855: 424). Bu durum, 19. yüzyılın ortalarında mezranın henüz Harput ile kıyaslanabilecek ölçekte bir yerleşim alanı olmadığını ortaya koymaktadır ancak askerî ve idarî yapılarının bu bölgede yapılmış olması, mezranın ileride şehrin merkezine dönüşeceğinin bir göstergesi olarak sayılabilir.

X. Hommaire ile birlikte gelen Jules Laurens'in çizimleri bize Harput'u gösterir. Ovanın yeşilliğiyle tezat oluşturan Harput'ta, çizimlerde neredeyse hiç ağaç yoktur. Çizimlerinde evler adeta iç içedir. Kerpiç yapıların baskın olduğu bu evlerin çıkmalarını destekleyen ahşap payandalar, pencerelerinde ise parmaklıklar vardır. Düz damlı evlerin saçaklarından cisirleri

görünmektedir (Şekil 4). Çizimlerde cami minareleri oldukça yüksektir. Kerpiçten yapılan düz damlı evler yıpranmaya başlamıştır. Şekil 5'te yer alan Ağa Konağı çizimi bize bu yıpranmışlığı ve biraz da olsa Harput'taki terk edilmişliği gösterir. Dört katlı olan bu yapının avlu cephesinden çizilen resminde, konak yıpranmaya başlamıştır. Konağın cephesinde bir simetri yoktur, pencerelerinin boyutları birbiriyle uyumsuzdur, korkulukları ise sökülmüştür.



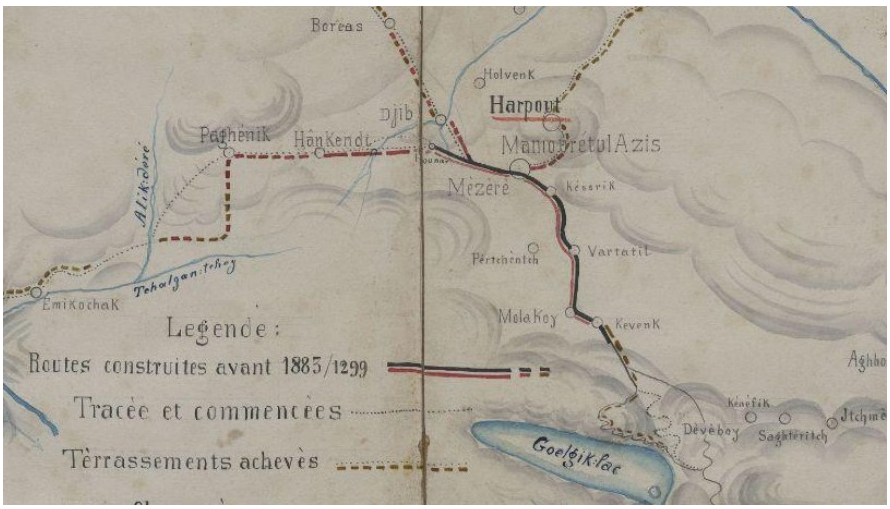
Şekil 4. *Jules Laurens Harput (Sevin, V., Kalsen, H., & Arslan Sevin, N. 2011 :36)*



Şekil 5. *Jules Laurens Harput ağa konağı çizimi (Sevin, V., Kalsen, H., & Arslan Sevin, N. 2011: 38)*

Sultan Abdülaziz döneminde Mezra'da bayındırlık işleri artmıştır. O yıllarda Vali olan Ahmet İzzet Paşa da kentin imarına önem vermiştir. Günümüze ilk haliyle ulaşamasa da kasaba merkezinde Valinin adını alan İzzet Paşa Camii, bir Hükûmet Konağı ve bir hapishane inşa edilmiş; yollar tamir edilmiş ve köprüler yapılmıştır (Aksın, 1999: 72-73). Bu yeni merkez, ana yolların etrafında büyümektedir. Maden mühendisi Fischbach'ın 1883 yılında çizdiği yol haritasında bu yollar görülmektedir (Şekil 6). Şekil 1'de yer alan haritadan da anlaşılacağı üzere, Iğıki'den çıkılmış ve ona yakın bir konumda kent merkezi oluşmaya başlamıştır. Daha

önce X. Hommaire de Hell'in bahsetmiş olduğu Çatal Mezra'da yapılan kışla da kentin yeni oluşan merkezine yakın bir bölgededir. Yeni merkezde genel olarak idarî yapılar birbirlerine yakın konumlanmıştır. Yapılan bu bayındırlık işleri üzerine dönem Valisi ve kent meclisi, vilayetin adının Sultan'ın bayındır ettiği yer, Aziz'in yaptırdığı şehir anlamında Mamuretü'l-Aziz olmasını önermiş ve merkez de bu teklifi kabul etmiştir (Aksın, 1999: 74). Vilayetin yeni ismi halk tarafından kısaltılarak Elaziz şeklinde kullanılmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında da Elaziz olarak anılan şehir, Atatürk'ün önerisiyle azık diyarı anlamına gelen Elazık adını almış ve küçük bir düzenlemeyle günümüzde kullanılan Elazığ şeklini almıştır (Yedek, 2016: 84-85).



Şekil 6. *Harput vilayeti yol haritası 1883 (BOA HRT.h 1609)*

1870'li yılların misafirleri ise Henry F. Tozer ve bir misyoner olan Maria A. West'tir. Bir yazar olan Henry F. Tozer, Mamuretü'l-Aziz'de uzun süre kalmamıştır. Mezrada nüfuz sahibi bir Ermeniye ait taştan yapılmış yazlık evde kalmıştır. Bir tarafı tamamen açık, üç bölüme ayrılmış orta bölümde bir çeşme, yan taraflarında kalan bölümleri ise misafirlere ayrılan bu evin ön tarafında geniş bir havuz, ötesinde ise güzel bir bahçe uzanmaktadır (Tozer, 1881: 214). Bu ev, daha önceki seyyahların bahsettiği kerpiç köy evlerinin dışındaki yapılara güzel bir örnektir.

Maria A. West'in yöre ile karşılaştığında yaptığı tanım, bize ondan yıllar önce gelen ressam Jules Laurens'in çizimlerini hatırlatır. Harput'ta evlerin, duvarların, sokakların rengi yeknesak bir toprak rengidir. Burası bitki örtüsünden yoksun, ağaçsız, kasvetli bir yerdir. Sokakları ise dar ve engebelidir (West, 1875: 404).

14 Ocak 1874 yılında yaşanan depremde Ulubad nahiyesinde çok sayıda köy ve ev yıkılmış, can kayıpları olmuş, hayvanlar telef olmuştur. Müslüman ve gayrimüslimlere ait bazı köyler yıkılıp tamamen yok olmuştur. Bu depremden birkaç ay sonra, 2. büyük deprem 26 Nisan 1874 yılında Ergani kazasında yaşanmıştır. Ergani kazası büyük hasar almıştır. Bu depremden birkaç hafta sonra tekrar Mamuretü'l-Aziz'de deprem olmuştur. Mamuretü'l-Aziz'de kışlalar ve hastaneler büyük hasar almıştır. Bir gayrimüslim köyü olan Habusu'da bulunan evlerin tamamı yıkılmıştır. Depremin ardından Gölcük Gölü yükselmiş, civar köyleri yutmuştur (Satılmış, 2023: 700-703).

Depremin coğrafi boyutlardaki etkisini bizlere Barkley ve Hell'in Gölcük Gölü'ne dair gözlemlerinin karşılaştırması sunar. Ergani Madeni'nden yola çıkan Henry C. Barkley, dağınık birçok köy, tarım arazileri ve büyük bir göl ile karşılaşır. Notlarında, 5 yıl önce yaşanan deprem

sonucunda Dicle Nehrine dökülen bir dereyle akan vadinin seviyesi yükselmiş, akarsu akışı durmuş, mevcut göl yavaş yavaş yükselmeye başlamış; kıyı boyunca uzayan yollar, patikalar, göl çevresindeki köyler sular altında kalmış ve terkedilmişlerdir. Barkley, gölün yükselip etrafındaki köyleri yutmaya devam edeceğini ve madene zarar vereceğini düşünmüştür (Barkley, 1891: 296-297). Bu depremlerden önce bölgeye gelen Xavier Hommaire de Hell ise notlarında küçük bir göl olan bu gölün ortasında, içinde manastır kalıntılarının bulunduğu bir ada olduğunu, bir zamanlar orada olan bir köyün sular altında kaldığını yazmıştır (Hell, 1854: 433). Gölcük Gölü günümüzde Hazar Gölü adını almıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda dış borçlar için kurulan Düyûn-ı Umûmiye kurumunun genel sekreteri Vital Cuinet, bu toprakları ziyaret edip birçok konuda not alan bir başka seyyahtır. Kitabında, 1888 yılında vilayete Dersim Sancağı'nın eklendiğini ve vilayetin artık 3 sancak, 18 kaza, 18 nahiye ile toplam 2.443 köye sahip olduğunu yazar (Cuinet, 1891: 318). Cuinet, vilayetin nüfusunu 575.314 kişi olarak vermiştir. Müslüman nüfusta kadınların sayısı erkeklerden fazladır. Savaşların yaşandığı bu dönemde kadın sayısının fazla olması olağan bir durumdur. Merkez Sancak, Mezra ve Harput ise idarî olarak 4 kaza, 9 nahiye ve 670 köye sahiptir (Cuinet, 1891: 350). Harput Merkez Sancağı'nın nüfusunu ise 295.024 kişi olarak, Harput nüfusunu toplam 20.000 kişi, Mezra'nın nüfusunu ise toplam 5.000 kişi olarak vermiştir (Cuinet, 1891: 352). İdarî birimler, vilayetin merkez kasabasında, yani Harput şehrinin yönetim merkezi olan Mezra'da bulunmaktadır (Cuinet, 1891: 320). Bu merkezde bir matbaa bulunmakta olup, burada basılan resmî yayın Mamuretü'l-Aziz Gazetesidir. Söz konusu gazete Türkçe dilinde yayımlanmaktadır (Cuinet, 1891: 321).

Vital Cuinet'in tanımladığı Harput, önceki seyyahların tarifleriyle benzerdir. Sarp bir dağın başındaki bu eski vilayet merkezinde sokaklar dar, su temini güçtür. Kışın yakacak odun yokluğu, kerpiç evlerin damlarının yıkılmaması için sokağa atılan karlar gibi uğraştırıcı işler insanları bıktırmış ve Harput cazibesini kaybetmiştir. Ona göre halk, bu olumsuzluklar yüzünden aşağıda bulunan ovaya göç etmiştir (Cuinet, 1891: 355). Bu terk edilmişlik, Mezra kasabasının temellerini atmıştır. Yörenin iklimi çok sert değildir, yörede kar şubat ayına kadar yağar. Vilayet sınırları verimli topraklarla doludur ancak yörede çiftçi fakirdir. Ekin için gerekli sermayeye sahip olmayan çiftçiler, yüksek faizli borç alır ve bu borçları ödemekte zorlanırlar (Cuinet, 1891: 336).

Kitabında Sultan Abdülmecid zamanında Mehmet Reşit Paşa'nın bölgeyi ıslah için geldiğini yazar (Cuinet, 1891: 356). Ancak Paşa, Sultan II. Mahmut döneminde gelmiştir. Notlarında Reşit Paşa'nın burada bir kışla, bir silah deposu, cami ve birkaç konut inşa ettiğini belirtir (Cuinet, 1891: 356). Bahsedilen kışla ve silah deposu Hüseynik'te inşa edilen yapılardır. Vilayetin merkezi olan Mezra'da, Mehmet Reşit Paşa'dan sonra gelen valiler de imar için çalışmalarda bulunmuş, mezrayı alansal olarak genişletmeye ve burada okullar, hamamlar ve hastaneler inşa etmeye devam etmişlerdir. Önceki valilerin izinden giden dönem Valisi bir mahalle ile birer kız ve erkek okulu yaptırmıştır. Bu bölgede bazı idarî yapılar taş malzeme kullanılarak inşa edilmiştir. Ona göre eski ve yeni merkez arasında bulunan yaklaşık 6 km mesafe, yeni merkezin büyümesiyle zamanla kısalacak ve bu merkezler birbirine yaklaşacaktır (Cuinet, 1891: 357).

Vital Cuinet'in başlıklara ayırarak incelediği kitabında, Mamuretü'l-Aziz ve Harput'ta 105 adet okul, vilayetin tamamında ise 160 adet okul bulunduğu, çoğunluğu erkek olan öğrencilerin buralarda eğitim gördüğü belirtilmektedir. Ancak yakın tarihli bir salnamede, vilayette bulunan okul sayısının 338 olduğu kaydedilmiştir (Köçer, Babuçoğlu, Eroğlu, 2009: 359-371). Müslümanlara ait okul sayısı nispeten daha fazla olsa da, hemen ardından gayrimüslim okulları gelmektedir. Misyonerlere ait okullar da bulunmaktadır. Yeni Şehir ve eski Harput'ta birer rüştiye mektebi vardır (Cuinet, 1891: 326, 327, 353). Yeni Şehir'de bulunan okul, Elazığ Askerî Rüştiyesiyken eski Harput'ta olduğunu söylediği okul ise o dönem için Mezra ile Harput'un neredeyse tam ortasında yer alan Mekteb-i İdadi-i Hamidiye-i Mülkiye-i Şahane'dir. Bahsedilen bir başka yapı ise merkezde bulunan kışlanın yakınlarında yer alan 200 yataklı askerî hastanedir (Cuinet, 1891: 319).Samsun'dan Harput-Mezra'ya ulaşan ve buradan da Diyarbakır'a giden ticari amaçlı bir yol bulunmaktadır (Şekil 6). Bu yolun 1883'te tamamlandığını belirtmiştir (Cuinet, 1891: 340). Ancak bölgede yeni yollara rağmen genelde taşıtlarla değil, katır ve at gibi hayvanlar vasıtasıyla ticaret yapılmaktadır (Cuinet, 1891: 343).

Gertrude Bell, 1909 yılında Mezra'ya gelmiştir. Kesrik'te (Şekil 1: Yığınki / Iğıkiye'ye yakın bir köy) bir harabe kiliseye uğramış, bu harap kilisenin duvarında MS 65'te Domitius Corbulo'nun seferini anlatan bir yazıttan bahsetmiştir. Daha sonra rotasını Harput'a çevirmiştir. Karşılaştığı manzarayı, Harput Kalesi'nin eteklerinde konumlanan evlerin, adeta birbirlerinin üzerine inşa edilmişçesine üst üste sıralanarak kaleye doğru tırmanan bir görünüm sergilemesi şeklinde tasvir etmiştir (Bell, 1911: 330). Kale yıpranmış ve terk edilmiştir. Bell'in geldiği dönemde aşiretler, gayrimüslim ve Müslüman halk arasında bir kargaşa ve kaos ortamı hakimdir. Bell, bu kargaşanın Padişah II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesiyle son bulduğunu belirtmiştir. Hatta verdiği bir örnekte, bölgede kuraklık yaşanmış ve yağmur yağmaz olmuştur. Müftü bütün ahaliyi yağmur duasına çağırmış, bu çağrıya sadece Müslüman halk değil, gayrimüslim halk da katılmış ve ardından yağan yağmura birlikte sevinmişlerdir (Bell, 1911: 332).

Bell'in çektiği Harput panoramasını gösteren fotoğrafında (Şekil 7), her ne kadar aşağı Mezra'ya göçler olmuş olsa da Harput hâlâ yoğun bir yerleşim dokusuna sahiptir. Karşılaştırma yapacak olursak I. Dünya Savaşı yıllarında çekilmiş bir Mamuretü'l-Aziz görselinde (Şekil 8), Mezra'daki yapılaşmanın Harput kadar iç içe ve yoğun olmadığı görülür. Mezra, Harput ile yarışacak kadar büyümemiştir, daha çok bir kasaba görüntüsündedir. Bu görseller, Alman jeolog Edmund Naumann'ın yorumuna da örnektir: Harput bir sokak şehrini, Mezra ise bir bahçe şehrini andırır (Naumann, 1893: 274).



Şekil 7. *Gertrude Bell Harput panoraması 1909 (Bell, 1909)*



Şekil 8. *Mamuretü'l-Aziz I. Dünya Savaşı döneminde çekilmiş bir fotoğraf (Dye, 2021)*

SONUÇ

Kente giriş yapanların izlediği rotalar, onlara birbirinden farklı manzaralar sunmaktadır. Keban Madeni'nden gelenleri önce yemyeşil bir ova karşılamakta ve bu ovanın hemen ötesinde ise yüksek bir kayanın üzerinde bir kale yer almaktadır. Öte yandan, Ergani Madeni ve Gölcük yönünden gelenler ise öncelikle Harput'a ulaşmaktadır. Yüksek bir konumda bulunan Harput'un karşısında, uçsuz bucaksız ve bereketli bir ova uzanmaktadır. Verimli topraklara sahip, yakın ve uzak köylerden oluşan ova zamanla idarî merkez haline gelmiş, diğer köy yerleşimleriyle birleşerek bugünkü Elâzığ kentini oluşturmuştur. Seyyahlar her ne kadar burada uzun süre konaklamamış olsa da o dönem için önemli bilgiler aktarmışlardır. Genel olarak mezradan değil, eski şehir olan Harput'tan söz etmişlerdir. Dönemin mimari dokusuna ilişkin anlatımlarda kerpiç ve düz damlı ev tasvirlerine sıkça rastlanmakta; bu durum, söz konusu yapı malzemesinin yaygın olarak kullanıldığını düşündürmektedir. Bununla birlikte Tozer, bu genel eğilimin dışında kalan ve taş malzemeyle inşa edilmiş bir konaktan da bahsetmiştir.

Taşınmanın ilk dönemlerinde kente gelen seyyahlar, inşa edilen askerî yapılardan söz etmiştir. Daha sonra gelenlerin anlatımlarında ise bu yapılardan bazılarının yıprandığını okuruz. Bu yapıların çoğu günümüze ulaşamamıştır. Paşanın Iğıki Köyü'ne gelip burada bir konak kiralayarak başlattığı taşınma sürecinde ilk olarak hastane, cami, askerî kışla ve cephane yapılmıştır. Dönem, bir savaşlar dönemidir ve bu dönemde doğal olarak askerî yapılar elzem görülmüştür. İlk dönemin ardından kasabada idarî ve kamusal yapılar inşa edilmiştir. Bölgeye atanan valiler ise imar çalışmalarını kesintisiz sürdürmüştür. Böylece kasaba büyümüş ve mekânsal olarak gelişmeye devam etmiştir.

Seyyahların aktardığı notlara göre, kasaba, kuruluşunun ilk yıllarında yavaş bir gelişim süreci geçirmiştir ancak 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde dikkate değer bir yerleşim alanına

ve nüfus yoğunluğuna ulaşmıştır. 19. yüzyılın sonunda Harput, Mezra'ya kıyasla hâlâ çok daha yüksek bir nüfus ve yerleşim yoğunluğuna sahiptir.

KAYNAKÇA

Aksın, A. (2013). *Harput'un Mezra'ya Taşınması Sürecinde İlk Vilayet Konağı.* Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu Elazığ, 23-25.

Aksın, A. (2015). *Sultan Abdülaziz İsmiyle Adlandırılan Vilayet: Mamuratü'l-Aziz (Harput)*. Sultan Abdülaziz ve Dönemi Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Cilt 1, 1-12. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Aksın, A. (2023). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Harput Valileri* (Harput-Mamuretül-Aziz-Elaziz 1834-1923). Fırat Üniversitesi Harput Araştırmaları Dergisi, 10(20), 1-16

Avcı, R. (2023). *Oryantalist seyyahın kaleminde Şark'ı keşif*. In Orientalizm (Özel Sayı 26, ss. 48–53), Derin Tarih.

Barkley, H. C. (1891). *A ride through Asia Minor and Armenia: Giving a sketch of the characters, manners, and customs of both the Mussulman and Christian inhabitants.* Murray.

Bell, G. M. L. (1909). View from above of rooftops of town [Photograph]. Gertrude Bell Archive, Newcastle University Special Collections & Archives. https://gertrudebell.ncl.ac.uk/p/gb-3-1-14-1-142

Bell, G. (1911). *Amurath to Amurath*. William Heinemann. Erişim adresi https://archive.org/details/amurathtoamurath00bell/page/n13/mode/2up

Brant, J. (1836). *Journey through a part of Armenia and Asia Minor, in the year 1835.* The Journal of the Royal Geographical Society of London, 6, 187-223. https://doi.org/10.2307/1797565

Brant, J., & Glascott, A. G. (1840). *Notes of a journey through a part of Kurdistán, in the summer of 1838.* The Journal of the Royal Geographical Society of London, 10, 341-434. https://doi.org/10.2307/1797846

BOA HRT.h 384 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı

BOA HRT.h 1609 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı

BOA İ.MVL 56 1081 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı

Cuinet, V. (1891). *La Turquie d'Asie: Géographie administrative, statistique, descriptive et raisonnée de chaque province de l'Asie-Mineure* (Vol. 2). E. Leroux.

Çelikdemir, M. (2019). *Harput'un Elazığ'a Nakli*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 29(2), 425-430.

Dye, P. (2021). *Ermeni Yaylalarından eşsiz hava fotoğrafları – Doğu vilayetlerinde hava muharebesi (1916–1917)* (A. İncidüzen, Çev.). Houshamadyan. Erişim adresi https://www.houshamadyan.org/tur/basliklar/cesitli-bilimsel-makaleler/essiz-hava-fotograflari.html

Eyice, S. (1963). X. *Hommaire de Hell ve Ressam Jules Laurens Müşterek Türkiye Seyahatnamelerinin Değerlendirilmesi Yolunda Bir Araştırma.* BELLETEN, 27(105), 59-88. https://doi.org/10.37879/ttkbelleten.1213086

Hommaire de Hell, X. (1855). *Voyage en Turquie et en Perse, exécuté par ordre du gouvernement français pendant les années 1846-1847 et 1848 (Vol. 2)*. P. Bertrand.

İnal, B. (2023). *19. yüzyılda İngilizce yazılmış seyahatnamelere göre Anadolu'da sosyal, kültürel ve ekonomik hayat*. Paradigma Akademi Yayınları.

Moltke, *Helmuth Karl Bernhard von. Moltke'nin Türkiye mektupları*. Çeviren Hayrullah Ors, 2. basım, Remzi Kitabevi, 1995.

Naumann, E. (1893). *Vom Goldenen Horn zu den Quellen des Euphrat: Reisebriefe, Tagebuchblätter und Studien über die Asiatische Türkei und die Anatolische Bahn.* München ve Leipzig: R. Oldenbourg. Erişim adresi: https://archive.org/details/vomgoldnenhornz00naumgoog

Satılmış, S**.** (2023). *Birinci el kaynaklara göre Elazığ'ın tarihsel depremleri (1863–1900)*. Tarih ve Gelecek Dergisi, 9(4), 697–714

Sunguroğlu, İshak. *Harput Yollarında*, Cilt 1. Elazığ Kültür Tanıtma Vakfı Yayınları, 1958.

Sunguroğlu, İshak. *Harput Yollarında*, Cilt 2. Elazığ Kültür Tanıtma Vakfı Yayınları, 1959

Sevin, V., Kalsen, H., & Arslan Sevin, N. (2011). *Harput Kale Mahallesinde Osmanlı yaşamı*. Ege Yayınları

Tachjian, V. (2015). *Life in the region of Harput–Mamüretülaziz (1908–1915)*. Houshamadyan Erişim adresi : https://www.houshamadyan.org/mapottomanempire/vilayetofmamuratulazizharput/harputkaza/political-life/ottoman-constitution.html

Tozer,, Henry Fanshawe. *Turkish Armenia and Eastern Asia Minor,* Longmans Green and Co. London, 1881.

West, M. (n.d.). *The romance of missions in the Land of Ararat.* https://archive.org/details/Travel1875WestArmenia

Yapıcı, S. (2022). *Salnamelerde (Harput-Ma'muratü'l Aziz-El'aziz) Elazığ* (1. bs.). Elazığ Belediyesi Kültürel Yayınları.

Yedek, Ş. (2016). *Elazığ'da idari ve siyasi hayat (1923–1950)* (doktora tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Malatya ve Herat Ulu Camilerinin Mimari Planlarının Karşılaştırmalı İncelemesi

Ghazal Mohtasebzada*, Dr. Öğr. Üyesi Murat Arapoğlu[2]*

[1] *İstanbul Gelişim Üniversitesi, 0009-0004-7311-652X*

[2] *İstanbul Gelişim Üniversitesi, 0000-0002-1518-782X*

ghazalmohtasebzadaa@gmail.com

marapoglu@gelisim.edu.tr

GİRİŞ

İslam medeniyetinde camiler, sadece ibadet için kullanılan yapılar değil, aynı zamanda şehirlerin merkezini oluşturan önemli unsurlar arasında yer almıştır. İslam'ın yayılmaya başladığı ilk dönemlerden itibaren, yeni kurulan veya fethedilen şehirlerde cami inşası büyük önem taşımıştır. Bazen var olan bir ibadethane camiye dönüştürülmüş, bazen de baştan bir yapı inşa edilerek Müslümanların ibadetine sunulmuştur. Böylece camiler, şehir planlamasında belirleyici bir rol oynayarak yerleşimlerin şekillenmesine katkı sağlamıştır. Cami yapıları, bulundukları bölgenin mimari geleneklerine uygun olarak çeşitli boyutlarda ve özelliklerde inşa edilmiştir. Özellikle cuma namazlarının kılındığı büyük camilere farklı isimler verilmiştir. Bu tür camiler, mescid-i cuma, cami-i kebîr veya ulu cami gibi adlarla anılmıştır. Her biri, içinde bulunduğu coğrafyanın yerel yapı teknikleri, kullanılan malzemeler ve süsleme anlayışına göre şekillenmiş, böylece İslam dünyasında geniş bir mimari çeşitlilik meydana gelmiştir. Hz. Muhammed (s.a.s.) döneminde inşa edilen Mescid-i Nebevî, yalnızca bir ibadet mekânı olmanın ötesinde, sosyal ve kültürel işlevleriyle de dikkat çekmiş, sonraki cami yapıları için bir model teşkil etmiştir. Zaman içinde İslamiyet'in farklı bölgelere yayılmasıyla, Müslümanlar diğer medeniyetlerin mimari birikimlerinden etkilenmiş, bu durum cami tasarımlarında yeni yaklaşımlar geliştirilmesine neden olmuştur. Bu gelişmeler sonucunda, İslam coğrafyasının farklı bölgelerinde çeşitli cami tipolojileri ortaya çıkmıştır. Genel hatlarıyla çok ayaklı, mihrap önü kubbeli, merkezi kubbeli, iç avlulu, dört eyvanlı ve tabhâneli gibi farklı plan şemaları oluşturulmuş ve zamanla gelişerek zenginleşmiştir. Geçmişten bu güne kadar cami ve cami mimarisi üzerine çeşitli makale, bildiri, kitap ve farklı araştırmalar yapılmış ve yazılmıştır. Araştırma kapsamında bulunan çalışmaların bir çoğu bir yapının özelliklerini tanıtan, bir dönemin(Arslan,2017) veya belli bir aralıkta incelnen yapılar(Heidari,2024), bir ülkenin veya bir şehrin cami tipolojisini anlatan(Asim & Shimizu,2022), bir tip camileri

incelenen(Acar,2013),aynı coğrafyada ama farklı dönemlere ait cami yapıları karşılaştıran (Kahraman,2022), süsleme (Akyol, Aksoy & Kadıoğlu,2022),geometrik analizler (Arslan & Tuncel,2019), malzeme ve yapım teknikleri (Çakıcı & Takva,2024) ve üst örtü odaklı(Özçakı,2018), nadiren iki farklı coğrafya(Doğan,2023)(Saqib,2021) ama farklı coğrafyada bulunan ve aynı yüzyılda yapılan yapılar üzerine benzerlik ve farklılık tanımlaması adına özellikle plan ve üst örtü tipoloji çalışmalara rastlanmamıştır. Anadolu ve Orta Asya'daki cami mimarisi ile plan tipleri arasındaki farklılıkları daha ayrıntılı bir şekilde karşılaştıran çalışmaların eksik olduğu görülmektedir. Bu tür karşılaştırmalar, her iki bölgedeki mimari gelişim süreçlerini ve kültürel etkileri daha derinlemesine anlamaya olanak tanıyacaktır. Dolaysıyla bu çalışmada, ele alınmış Anadolu'da 13.yy'da inşa edilen, Büyük Selçuklular döneminde geliştirilmiş plan tipine sahip olduğu ve İslâm mimarisinde önemli bir döneme işaret eden Malatya Ulu Cami ile aynı yüzyılda Gorlu döneminde inşa edilen ve Timurlu döneminde restore edilmiş olan Herat Ulu Cami'nin plan şeması , üst örtü sistemi gibi mimari özelliklerini mukayeseli olarak inceleyip değişen hususları tespit edilmiştir. İlk olarak, söz konusu plan tipinin tespit etmesi bağlamında Herat Şehrin'deki Gorlu ve Timurlu dönemi anıtları arasında yer alan Herat Ulu Cami üzerinde durulmuştur. Ardından, Anadolu'da önemli bir cami yapı olarak kabul edilen Malatya Ulu Camii'nin mimari özellikleri ele alınmıştır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, her iki caminin ortak ve farklı yönleri karşılaştırılıp değerlendirme yapılmıştır.

1.Herat Ulu Cami

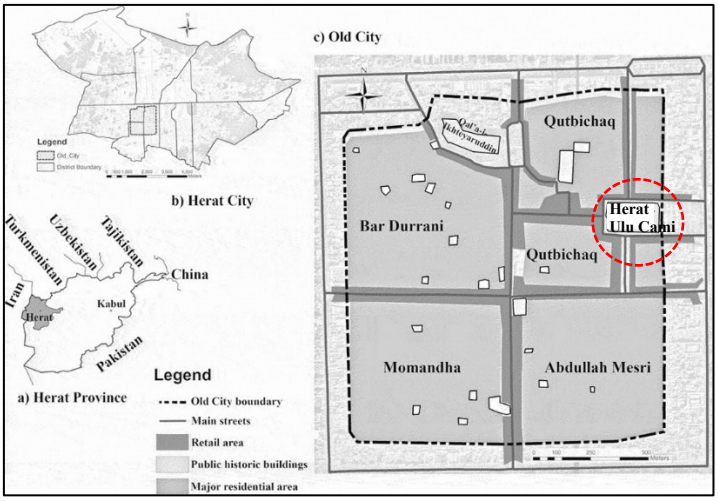
Afghanistan sınırlarında Herat şehrinde bulunan Herat Ulu Cami ***Şekil 1*** eski Herat şehrin kuzey doğu kısmında yer almaktadır. ***Şekil 2***



Şekil 1. *Herat Ulu Cami* (Akbarian, 2026)

Tarihi kayıtlara göre, Hârezmşah Sultanı Alâeddin Tekiş'in veziri Şemseddin Mes'ûd Herevî tarafından inşa ettirilen ilk cami,(1175-76) yılında tamamlanmıştır. Başlangıçta daha küçük boyutlarda ve ahşap çatılı bir yapıya sahip olan cami, kısa süre sonra bir yangında yok olmuştur. Bu yapının yerine inşa edilen günümüzdeki caminin temelleri, 597 (1201) yılında Gurlu Sultanı Gıyâseddin Muhammed b. Sâm tarafından atılmıştır. (Golombek,1983)

Yeni cami, önceki yapının kalıntılarını da içine alacak şekilde genişletilmiş bir plana dayanmaktaydı ve tamamen tuğla malzeme kullanılarak inşa edilmiştir. Bu tasarım, yapının dayanıklılığını artırmış ve daha önceki ahşap çatılı yapıya kıyasla uzun ömürlü olmasını sağlamıştır.(Golombek,1983)

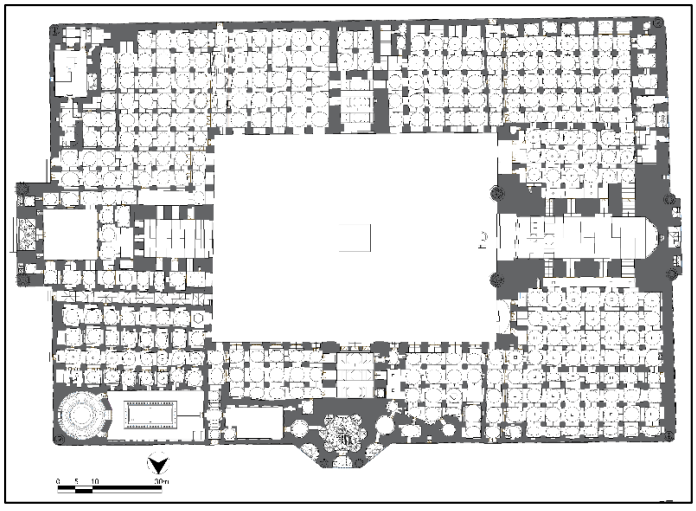


Şekil 2. *Eski Herat Şehri ve Herat Ulu Cami'nin Konumu (Samimi vd, 2019)*

Sultan Gıyâseddin, caminin kuzey tarafına kendisi için bir türbe inşa ettirmiştir. Ancak caminin inşası, Sultan Gıyâseddin'in 599 (1203) yılındaki ölümünden sonra oğlu Gıyâseddin Mahmûd tarafından tamamlanmıştır. Cami, tamamlanmasından kırk yıl sonra büyük bir depremle ciddi şekilde hasar görmüş ve Kertler tarafından yeniden onarılmıştır. Güney ve doğu eyvanlar 1320-21 yılında yeniden ve eskisinden daha sağlam inşa edilmiştir, üstelik cami bünyesinde madrasa ve hanekah 1369-70 yılında eklenmiştir.(Melikiyan Chirvani,1970) Bu olay, caminin tarihsel sürecindeki önemli dönüm noktalarından biridir ve yapının geçirdiği değişikliklerin anlaşılması açısından kritik bir rol oynamaktadır.

Timurlu hükümdarların iktidara gelmesiyle birlikte Şahruh (1405-1440) yılında Jalal Al-Din Firuzşah ve Sultan Hussain Baykara (1473-1506) Amir Ali Şir Navayi tarafından çeşitli onarımlar görmüştür.(Frye,1948)

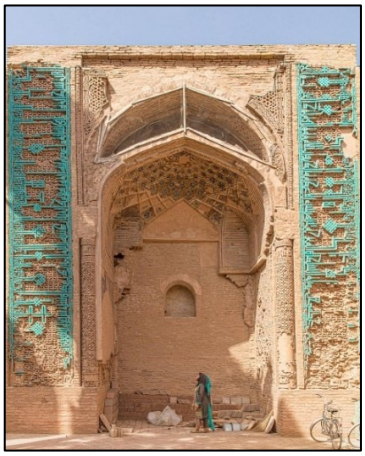
Yapı, merkezinde dikdörtgen bir avlu bulunan ve dört ana eyvan etrafında şekillenen simetrik bir plan düzenine sahiptir.***Şekil 3*** Bu ana eyvanlara ek olarak, daha küçük eyvanlar ve revaklar ile desteklenen plan şeması, dönemin mimari anlayışını yansıtmaktadır. Yapının ilk inşa edildiği dönemde 460 kubbe, 440 filpaye ve 130 revaktan oluştuğu belirtilmektedir. Altı giriş kapısına sahip olan bu yapı, yaklaşık 254 × 150 zirâ ölçülerinde tasarlanmıştır. (Etemadi,1964:18 ; Hândmir,2001)



Şekil 3. *Herat Ulu Cami'nin Planı* (AHCO)

Mihrap duvarına bağlı derin eyvan, taşıyıcı sistemi güçlendirmek amacıyla kalın tuğla ayaklarla desteklenmiş ve diğer üç ana eyvanla birlikte dengeli bir mekânsal düzen oluşturmuştur. Kapalı alanların strüktürel sistemi, dörtgen kesitli pâyeler ve bu pâyeleri birbirine bağlayan sivri kemerler üzerine kuruludur. Ancak, yoğun pâyelerden oluşan bu düzen, kesintisiz bir iç mekân oluşturmayı zorlaştırmış, bunun yerine mekânın bölümlere ayrıldığı modüler bir sistem ortaya çıkmıştır.

Herat Ulu Cami'nin orjinial haliyle günümüze ulaşan sadece güney-doğu tarafından bulunan Gorlu döneme özgü bir eyvan ***Şekil 4*** ve Ghias Al-Din B.Sam'ın türbesidir.(Frye,1948) Gurlu Eyvan , üst üste bindirilmis sivri kemerlerle tanimlanan giris afikligidir. Bu bölümde kufi yazi süslemeleri yer almıştır. İç yüzeyi mukarnas dolgularla zenginlestirilmistir. Mukarnas düzeniyle, klasik Iran-Selçuklu mimari geleneginin izlerini taşımaktadır. Yapım malzemesi olarak tuğla kullanılmış; yüzeyde ise turkuaz ve firuze renkli süslemelere yer verilmistir.



Şekil 4. *Herat Ulu Cami'nin Gorlu döneme ait olan eyvanı (Twitter)*

Diğer kısımları tam olarak original değildir. Doğal afetler sel ve deprem sonucunda fazlasıyla hasar görmüştür ve uzun bir zaman hiç onarım işlemi yapılmayıp unutulmuştur.Ancak 1944-45 yılında Herat'ın valisi olan Abdullah Malikyar tarafından onarım çalışması yapılarak bugünkü şeklini almıştır.(Frye,1948 & Etemadi,1964)

Zaman içinde gerçekleştirilen çeşitli müdahaleler, yapının orijinal planında bazı değişikliklere yol açmış ve belirli düzensizlikler meydana gelmiştir. Bu değişimler, yapının tarihsel süreç içerisindeki dönüşümünü gözler önüne sermekle birlikte, mimari kimliğinin nasıl evrildiğini anlamak açısından da önemli veriler sunmaktadır.

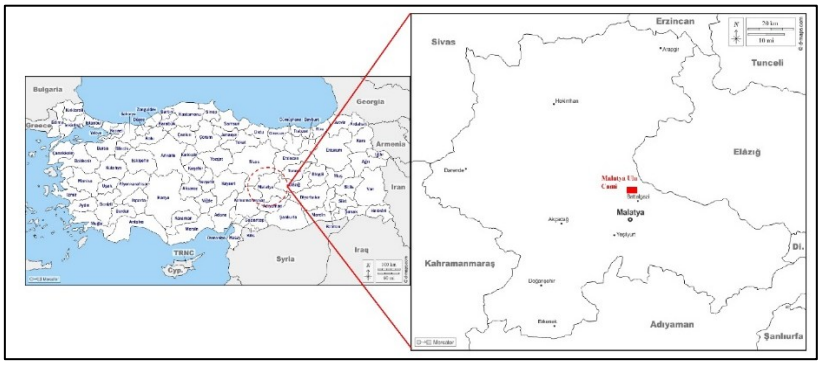
2. Malatya Ulu Cami

Türkiye Malatya şehrinin en eski ve önemli ibadet mekanlarından biri olan Malatya Ulu Cami ***Şekil 5*** bölgedeki islam mimarisinin gelişimini anlamak açısından önemli bir yapıdır. ***Şekil 6***



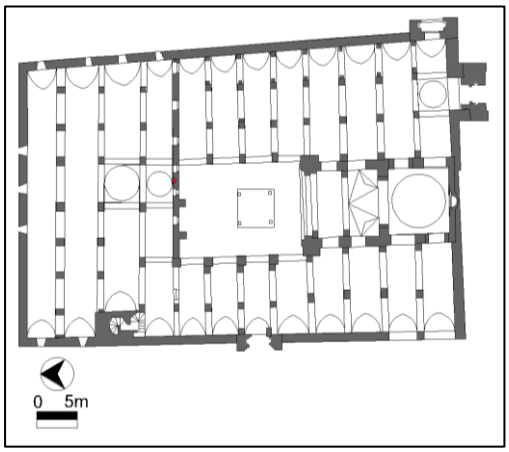
Şekil 5. *Maltya Ulu Cami* (Tripadvisor)

Bu caminin asıl inşa tarihi belirli değildir ancak Malatya Saray cami mahallesinde bulunan yeni kitabeye dayanarak I.Alaeddin Keykubad zamanında 1224 yapılması mühtemeldir.(Eskici, 2013, s.71) Anadolu'da Malatya Ulu Cami İran'daki büyük selçuklu cami geleneğini temsil eden tek örnektir. (Arık,1969, s.141)



Şekil 6. *Maltya Ulu Cami'nin konumu*

Yapı 34x55 metre ölçülerinde dikdörtgen şekline sahip olup Doğu-Batı doğrultusunda yerleştirilmiştir.***Şekil 7*** Mihrab eksenine paralel uzanan beşik tonozlu sahınlarla desteklenmektedir. Yapının tuğladan yapılan mihrab önü kubbesi ve ona bağlı eyvan ve önündeki yer alan revaklı iç avlu ana öğeler olarak orijinal haliyle bugüne kadar ulaşılmıştır.(Arık,1969) Avlunun her iki yanında, kıbleye paralel uzanan dörder sahın bulunmaktadır. Kuzeyde sonradan eklenen "kaysariya" biriminin yerinde, başlangıçta ikinci bir eyvanın olması mühtemeldir. Malatya Ulu Cami'de dört eyvanlı Selçuklu planının tam olarak uygulanmaması, iklim koşullarına uyarlama çabasıyla açıklanabilir. Mevcut eyvanın Selçuklu örneklerinden farklı olması, yerel Malatyalı ustaların etkisini göstermektedir. Göç eden sanatkârlarda kök medeniyetin etkisi ağır basarken, burada yerel mimarların Selçuklu planlarını kendi yorumlarıyla şekillendirdiği görülmektedir.(Arık,1969; Keskin,1995) Bu yapının yapımında taş kullanılması XIII.yy'dan sonrasındaki tamir ve ilavelerin sonucu olarak bilinmektedir. Yapının inşa edilmesinden sonraki yıllarda süren onarımlar ve eklemeler, orijinal yapının değişmesini sebep olmuştur.(Arık,1969) Başlangıçtan düz toprak ile örtülüyken, sonra Vakıflar Genel Müdürü tarafından kaplamalar eklenmiştir.



Şekil 7. *Maltya Ulu Cami'nin Planı* (Yazar tarafından çizilmiştir)

Caminin doğu, batı, kuzey ve güney kısmında bulunan taç kapısı bulunmaktadır. (Eskici, 2013, s.71) ***Şekil 8*** Batı kapısındaki kitabeye dayanarak 1247 ve doğu kapısındaki kitabeye nazaran 1274 yılında tecdit olması anlaşılmaktdır. (Arık, 1969, s.143)



Şekil 8. *Maltya Ulu Cami'nin taç kapıları(sağ: batı taç kapı, sol: doğu taç kapı) (Okur Yazarım, 2016)*

Malatya Ulu Cami'de tuğla işçiliği ve çini süslemeler dikkat çekicidir. Revaklarda ve kubbe eteğinde, âyet metinlerinin boşlukları kalp, yıldız, kandil ve şamdan motifleriyle bezenmiştir. Yazı ile birlikte ele alınan bu kompozisyon, geleneksel süsleme anlayışının dışındadır. Özellikle avlu revakındaki Âl-i İmrân Sûresi 20. âyetiyle motiflerin uyumu, sanatkârın hayal gücünü yansıtır. Kandil, şamdan ve yıldız motifleriyle oluşturulan süsleme, "Allah'ın Nûru"nu ve manevî aydınlanmayı simgeler.(Yelen,2017, s.470-492)

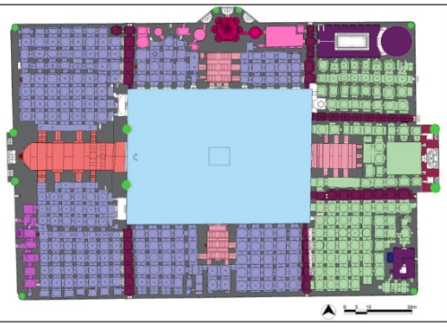
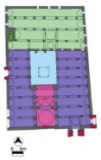
Bu bilgiler doğrultusunda, hemen hemen Malatya Ulu Cami ile aynı asırda yapılan benzer veya farklı mimari planlama ve yapılmasını anlamak adına Herat Ulu Cami ile bir karşılaştırma ve değerlendirme yapılması faydalı olacaktır.

3.Plan Karşılaştırma ve değerlendirmesi

Malatya Ulu Cami ve Herat Ulu Cami islam cami mimarisi konusunda iki mühim eserlerindendir. Malatya Ulu Cami Büyük Selçuklu dönemine aittken Herat Ulu Cami hemen hemen aynı asırda Gorlu döneminde yapılan cami binasına benzerlik göstermektedir.

Selçuklu genel mimari stili olarak bilinen dört eyvanlı, revaklı avlulu, büyük ana kubbe, tonoz ve taş-tuğla işçiliği ile öne çıkarken Gorlu mimarisi de biraz farklılık göstermesi ile birlikte hemen hemen aynı mimari stiline sahiptir. Bu özelliği göz önünde bulundurulduğunda, aynı dönemdeki farklı devletler arasındaki kültürel etkileşimi öne çıkarken, mimarinin temel ve esaslarını koruyarak, bölgesel zevkler ve çevresel koşullar doğrultusunda her bölgede belirli farklılıkların ortaya çıktığı görülmektedir.

Herat Ulu Cami, çok işlevli bir yapıdır. Bu Cami ibadet işlevinin yani sıra türbe, medrese ve hanekah gibi birimleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu çok işlevlilik, o dönemdeki mimarinin sadece işlev odaklı değil, toplumsal ihtiyaçlara da cevap vermeye çalıştığını göstermektedir. Malatya Ulu Cami ise daha sade bir işlevsel düzene sahiptir ve temel olarak ibadet mekanı olarak tasarlanmıştır. ***Tablo 2*** Bu durum, Anadolu Selçuklu mimarisinin rastlanan, sadelik ve kullanışlılık temelli bir anlayışı ortaya koymaktadır.

Mimari Fonksiyon		
Yapı	**Herat Ulu Cami**	**Malatya Ulu Cami**
Plan		
Fonksiyon türü	**Cami – Türbe – Medrese - Hanekah**	**Cami**

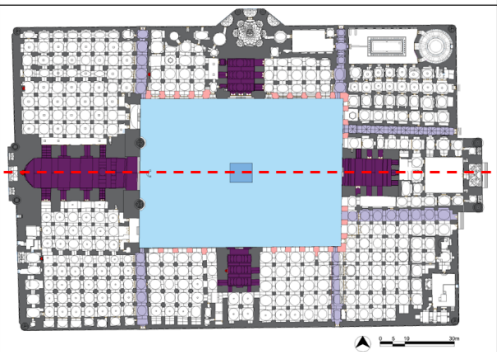
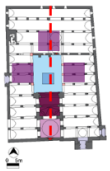


Tablo 1. *Camilerin Mimari Fonsiyonu* (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Herat Ulu Camii'nin mihrap etrafında iki ana bölümden oluşmakta ve mihraba paralel uzanan 20-21 sahınla tanımlanmaktadır. Doğu kısmında ise yapıya sonradan eklenen bölüm bulumakta; bu alan da yine mihraba paralel sekilde 8 sahına ayrılmaktadır.

İlk inşa edildiğinden itibaren caminin minaresi, dört eyvanı süslemesi ve taç kapısı zaman içinde birçok kez değişime uğramıştır. Yapıda özgün olarak günümüze ulaşan tek eyvan, Gorlu dönemine ait olan güneydoğu eyvanıdır. Malatya Ulu Cami ve Herat Ulu Cami genel olarak aynı plan tipine görünse de yine farklılıklar benzerliklerden daha fazla görülmektedir. Malatya Ulu Cami Anadolu'da dört eyvanlı-avlulu plan tipinde yapılan tek ve ilk örnek ama bugünkü plan ve görünüşünde sadece tek eyvanlı-avlulu bir şemaya sahiptir. Herat Ulu Cami bu plan

tipine daha uygun ve tam dört eyvanlı-avlulu plan tipini sergilemektedir. Her iki camide mihrap ve ana girişi aynı aksta yer almamıştır. ***Tablo 2***

Plan Tipi		
Yapı	**Herat Ulu Cami**	**Malatya Ulu Cami**
Plan		
Ölçü	**112-115 x 190 m**	**34 x 55 m**
Eyvan	**Var - 4 Eyvan**	**Var - 4 Eyvanlı**
Avlu	**Var - Havuz Merkezli**	**Var - Havuz Merkezli**
Revak	**Var**	**Var**
Giriş	**6**	**3**
Mihrap Önü	**İlk yapıda Kubbe (Derin Eyvan - Tonoz ağı)**	**Kubbeli**

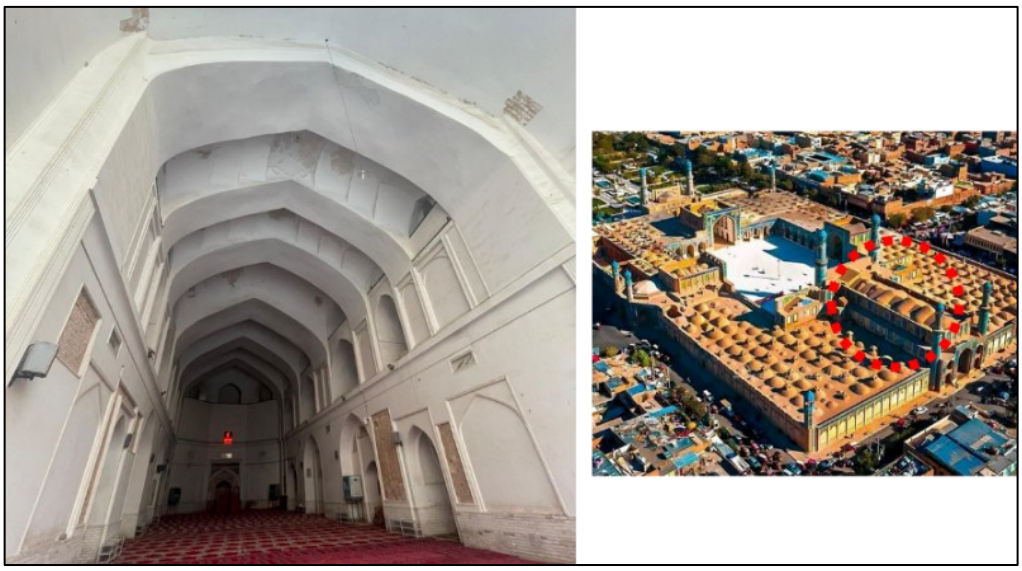


Tablo 2. *Camilerinin plan tipi karşılaştırması* (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Malatya Ulu Cami'de mihrap önü kısmı kare şeklinde olup pencereli bir kubbe ile örtürken Herat Ulu Cami'de de mihrap önü kısım geçmişte kubbe ile örtülüymüş, ancak çeşitli değişim ve onarımlar nedeniyle günümüze iki minareye yaslanan genişletilmiş eyvan ile tonoz ağı olarak günümüze ulaşılmıştır.(Etemadi,1964) Malatya Ulu Cami kubbe kasnağında çok sayıda küçük pencereler bulunurken ***Şekil 9*** Herat Ulu Cami kubbe kasnağında var olmasından hiçbir kaynakta bahsedilmemiştir. ***Şekil 10***

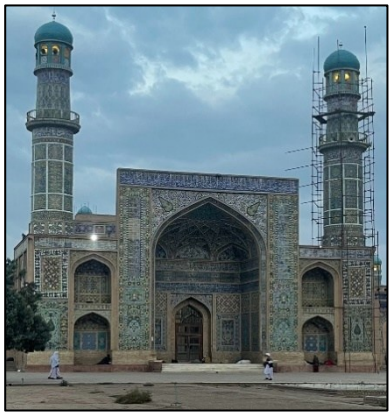


Şekil 9. *Maltya Ulu Cami'nin Mihrap önü kubbesi* (Pinterest)



Şekil 10. *Herat Ulu Cami'nin Mihrap önü kısmı (Yazar)*

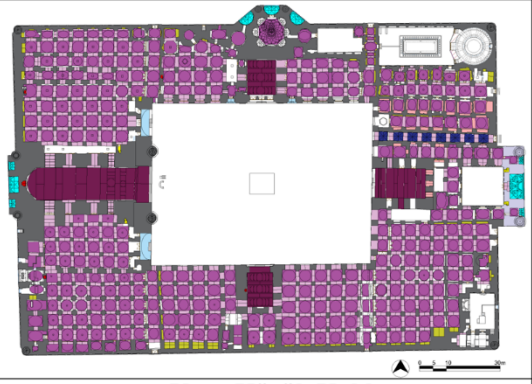
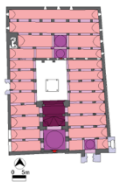
Malatay Ulu Cami'ye 3 girişli olamasına nazaran Herat Ulu Cami'nin çok girişli olması boyut olarak yapının ihtişam ve büyüklüğünün bir göstergesidir. Malatya Ulu Cami'de 3 Taç kapısı bulunurken Herat Ulu Cami Kapıları ahşaplı, daha sade ve gösterişsizdir. Ancak Malatya Ulu Cami'de bulunmayan ve Herat Ulu Cami'de bulunan süs amaçlı yapılan taç kapılar Herat'ta Timurlu döneminin has mimari stil izlerinin bir göstergesidir.***Şekil 11*** Bu tip kapıları tüm timurlu döneminde yapılan yapılarda görmek mümkün, ancak giriş amaçlı kullanılması ya da kullanılmaması farklılık göstermektedir.



Şekil 11. *Herat Ulu Cami'nin taç kapı profili* (Yazar)

Daha önce atf edildiği gibi bölgesel zevkler, coğrafya gereği ve iklim şartlar nedeniyle aynı coğrafyada da bulunan yapılar arasında da farklılıklar görünmektedir. İran'da Büyük Selçuklu döneminde yapılan ve o dönem mimarlık profiline tanıtan İsfahan Mascid-i Cuma'ya nazaran Selçuklu'nun Anadolu'da bu tipte tek cami olmasına rağmen Malatya Ulu Cami bir hayli küçük ve farklıdır. Ancak Herat Ulu Cami daha büyüktür. Herat Ulu Cami Maltya Ulu Cami'den daha ferah ve geniş olması çok fonksiyonlu kullanılmasından kaynaklıdır. Bu mekan hem günlük namaz kılması ve madrasa gibi kullanılması hem de Cuma namaz kılma mekan görevi görmüştür.

Her iki caminin avlusunun merkezinde geçmişte var olan havuz sonra çeşitli tamirlerden kaynaklı yok edilmiştir. Herat Ulu Cami dört eyvalı ve her eyvan sivri tonoz ile örtülüyken Malatya'da bu özellik görülmemiştir. Ancak Maltya Ulu Cami'de bulunan ve Herat Ulu Cami'de bulunmayan özellik sahınların üst örtüsüdür. Malatya'da sahınlar sivri tonozla örtülüyken Herat Ulu Cami'deki sahınlar çok sayıda küçük kubbelerle örtülüdür.***Tablo 3***

Üst Örtü ve Strüktür Sistemi		
Yapı	**Herat Ulu Cami**	**Malatya Ulu Cami**
Plan		
Kubbe	**Var - Küçük Kubbe**	**Var**
Kemer	**Var**	**Var**
Tonoz	**Var**	**Var**
Kolon	**T, L , Kare ve Haç Şekli**	**T,L,Kare**
Mukarnas	**Var**	**Var**



Tablo 3. *Camilerin Üst Örtü ve Strüktür Sistemi Karşılaştırması* (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Herat ve Maltya Ulu Cami'lerinde bulunan minareler sonraki dönemlerden kalma öğelerdir. Herat Ulu Cami'deki bulunan minareler 2 tiptedir : 1.Caminin dört köşesindeki küçük minareler (Goldasta), 2.Ana eyvan ve taç kapıların iki yanında bulunan büyük minareler.***Şekil 12***



Şekil 12. *Herat Ulu Cami'nin 2 tip minaresi(sol:Goldasta, sağ : Minare)* (Yazar)

Bu 2 tip minareler Timurlu döneminden kalma öğelerdir oldukça süslü ve o dönemin mimari zeka ve sanatının göstergesidir. Ancak Malatya Ulu Cami'de bu iki tip minare bulunmamakta üstelik diğer Anadolu Selçuklu cami binalarında görülmeyen sade ve farklı bir

taş minare bulunmaktadır. ***Şekil 13*** Dört köşesinde minarenin var olması hiç bir kaynakta rastlanamamıştır.



Şekil 13. *Maltya Ulu Cami'nin Taş Minaresi* (Tripadvisror)

Timurlu dönemi anıtsallık ve gelişmiş biliminden kaynaklı Herat Ulu Cami'nin eyvan va taç kapıları diğer yapı kısımlarından boyut olarak oldukça büyük ve gösterişlidir ama Malatya Ulu Cami bu özellik görülmemiştir. Herat Ulu Cami'nin eyanları Timurlu döneminde fazlasıyla değişim görmüştür ve sadece yapının orijinal haliyle bugüne kadar ayakta kalabilen caminin has parçası olan Gorlu döneminin özgü tuğla ve firuze tuğla ile süslenen kuzeydoğu eyvanıdır. Bu eyvan Malatya Ulu Cami tuğla ve firuze tuğla süslemesine benzerlik gösterse de yine malzeme rengi ve Herat Ulu Cami'nin üst üste bindirilmiş kemer yapısı farklıdır.***Şekil 14***



Şekil 14. *Maltya Ulu Cami'nin ana Eyvanı(sol) ve Herat Ulu Cami'nin orijinal eyvanı(sağ).*(Twitter)

SONUÇ

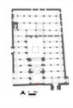
Bu çalışma, Anadolu ve Orta Asya'daki İslam mimarisinin önemli örneklerinden biri olan Malatya Ulu Camii ile Herat Ulu Camii'nin mimari özelliklerini, özellikle plan şemaları ve üst örtü sistemleri açısından karşılaştırarak, bu iki yapı arasındaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koymayı amaçlamıştır. Her iki cami de dört eyvanlı ve avlulu plan tipine sahip olmakla birlikte, bölgesel koşullar, kültürel etkileşimler ve iklimsel faktörler nedeniyle önemli farklılıklar göstermektedir. Malatya Ulu Camii, Anadolu'da Büyük Selçuklu mimari geleneğini yansıtan tek örnek olarak dikkat çekerken, Herat Ulu Camii ise Orta Asya'daki Gurlu ve Timurlu dönemlerinin anıtsal ve çok işlevli yapı özelliklerini taşımaktadır. Her iki cami, bu ortak plan geleneğini farklı yorumlamıştır. ***Tablo 4***

Malatya Ulu Camii, mihrap önü kubbesi, tek eyvan (avlulu ve revaklı plan olmasından kaynaklaı, dört eyvanlı olması mühtemeldir) ve revaklı avlusuyla dikkat çekerken, Herat Ulu Camii dört eyvanlı plan şemasını daha belirgin bir şekilde uygulamış ve geniş ölçekli, çok fonksiyonlu bir yapı olarak inşa edilmiştir. Herat Ulu Camii'nin abidevi boyutları, çok sayıda

giriş kapısı ve süslemeleri, Timurlu döneminin mimari zenginliğini yansıtırken, Malatya Ulu Camii daha sade ve yerel malzemelerle inşa edilmiştir. Her iki cami de üst örtü sistemleri, minare konumları ve işlevsel detaylar açısından farklılıklar göstermektedir. Özellikle Herat Ulu Camii'nin küçük kubbelerle örtülü sahınları ve geniş eyvanları, Malatya Ulu Camii'nin sivri tonozlu sahınlarından ayrılmaktadır.

Çalışmanın temel bulguları, aynı dönemde farklı coğrafyalarda inşa edilen bu iki caminin, İslam mimarisinin evrensel özelliklerini korurken, yerel koşullara ve kültürel etkilere göre şekillendiğini ortaya koymaktadır. Malatya Ulu Camii, Anadolu'daki Selçuklu mimarisinin özgün bir temsilcisi olarak kabul edilirken, Herat Ulu Camii Orta Asya'daki mimari geleneğin devamlılığını ve gelişimini yansıtmaktadır. Bu karşılaştırma, her iki bölgedeki mimari etkileşimleri ve farklılaşmaları anlamak açısından önemli bir katkı sağlamaktadır.

Araştırmanın literatüre katkısı, Anadolu ve Orta Asya cami mimarisi arasındaki benzerlik ve farklılıkların detaylı bir şekilde incelenmesi ve bu tür karşılaştırmalı çalışmaların eksikliğinin giderilmesidir. Gelecekte yapılacak çalışmalar için, farklı coğrafyalardaki cami mimarisi örneklerinin daha geniş bir perspektifle incelenmesi ve kültürel etkileşimlerin derinlemesine analiz edilmesi önerilmektedir. Herat Ulu Cami'de süsleme ana karakter olarak bilinmektedir. Ancak bildirinin kapsam gereği bahsedilmemiştir. Gelecekte bu konuda araştırma ve çalışma yapılması 13. ve 14.yüzyılın mimari süsleme stilini anlamaya olanak tanıyacaktır. Bu tür çalışmalar, İslam mimarisinin farklı bölgelerdeki evrimini anlamak ve mimari mirasın korunmasına yönelik stratejiler geliştirmek açısından büyük önem taşımaktadır.

Malatya ve Herat Ulu Camilerin Karşılaştırması		
PLAN		
KRİTER	**HERAT ULU CAMİ (1200-1203)**	**MALATYA ULU CAMİ (1224)**
KONUM	Herat - Afganistan	Malatya - Türkiye
BOYUT	Büyük Ölçekte (190 x 112-115 m)	Kompakt ve sınırlı ölçekte(55 x 34 m)
DÖNEM	Gorlu	Selçuklu
PATRON	Sultan Ghiyaseddin ve Ghiyaseddin Mahmud	I.Alaeddin Keykubad
KİTABE	Yok	Var
FONKSİYON	Cami - Medrese - Hanekah - Türbe	Cami
PLAN TİPİ	Dört Eyvanlı-Revaklı-Avlulu - Simetrik-Dikdörtgen	Dört Eyvanlı-Revaklı-Avlulu-Düzensiz dikdörtgen
MİHRAP ÖNÜ	İlk yapıda Kubbe (Derin Eyvan - Tonoz ağı)	Kubbe
ÜST ÖRTÜ	Kubbe - Tonoz	Tonoz
MİNARE	Sonradan Eklenmiştir	Sonradan Eklenmiştir
MALZEME	Tuğla - Sırlı çini - Firuze Seramik	Tuğla - Taş
TAÇ KAPI	Doğu tarafında yer alır. Sonradan Eklenmiştir	3 Taç Kapı

Tablo 4. *Camilerin Karşılaştırması* (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

KAYNAKÇA

Acar, T. (2013). Tabhaneli Camilerin Tipolojisi Üzerine Bir Deneme. Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2013(28), 303-326.

ACHCO - project_details

Akyol, A. A., Aksoy, E., & Kadıoğlu, Y. K. (2022). MALATYA ULU CAMİ MİMARİ, DEKORATİF VE YAPISAL MALZEMELERİNİN ARKEOMETRİK KARAKTERİZASYONU. *Amisos*, *7*(13), 274-298.

Arık, M. O. (1969). Malatya Ulu Camiinin aslî plânı ve tarihi hakkında, 141-145.

Arslan, M. (2017). *Anadolu'da Selçuklu Çaği Cami ve Mescit Mimarisi (Plan-Mimari-Süsleme)* (Doctoral dissertation, PhD thesis, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı).

Arslan, M., & Tuncel, Y. (2019). Battalgazi Ulu Camii ve geometrik analizler. *Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü Araştırma Dergisi*, *2*(5), 104-123.

Asim, G. M., & Shimizu, H. (2023). Correction: Analyses and architectural typology of preserved traditional mosques in the old city of Herat in Afghanistan: the case of Quzzat Quarter. *Built Heritage*, *7*(1), 18.

Battalgazi Ulu Cami - Malatya - 2025 - Tripadvisor

Çakıcı, F. Z., & Takva, Ç. (2024). Comparative Analysis of Traditional and Modern Religious Buildings in Terms of Materials and Construction Techniques: The Turkish Mosques Cases. *Periodica Polytechnica Architecture*, *55*(2-3), 99-108.

Chirvani, A. M. (1970). Eastern Iranian architecture: apropos of the Ghūrid parts of the Great Mosque of Harāt1. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, *33*(2), 322-327.

Doğan, B. (2023). Isfahan Mescid-i Cuması ile Malatya Ulu Camii Özelinde Büyük Selçuklu Mirasının Anadolu'ya Yansıması. *Diyanet İlmi Dergi*, *59*(4), 1261-1282.

Eskici, B. (2013). *Malatya Türk-İslam Dönemi Mimari Eserleri I: Battalgazi (Eski Malatya)*. Malatya Valiliği Malatya Kitaplığı Yayınları, 71

Etemadi,S.G.(1964). Abedat-e-Nafise i Herat , آبدات نفیسه هرات, Kabul: Jami Association Publications, Directorate of Thought Development, Ministry of Press, 344-4554 http://dx.doi.org/10.2458/azu_acku_ds375_h5_alif62_1343, (Farsça).

Frye, R. N. (1948). Two Timurid Monuments in Herat. *Artibus Asiae*, *11*(3), 206-213. https://www.jstor.org/stable/pdf/3247934.pdf

Golombek, L. (1983). The Resilience of the Friday Mosque: The Case of Herat. *Muqarnas*, 95-102. https://www.jstor.org/stable/pdf/1523073.pdf

Handmir, (2001)'' Habib-üs-Seyr Fi Ahval-ı-Efradı Beşer '' 4. baskı, haz. Muhammed Debîr-Siyâkî, 4 Cilt). Tahran: Hayyâm Yayınları. (Farsça).

Heidari, P. (2024). İran Camilerinin Tarihi Süreç (7-17. Yüzyıl) İçerisinde Değişen Plan Tipolojisi. PLANARCH - Design and Planning Research, 8(1), 137-152.

Kahraman, G. (2022). The Development of the Covering System of Konya Mosques in the Anatolian Seljuk and Ottoman Periods. *Mimarlık Bilimleri ve Uygulamaları Dergisi*, 82–100. https://doi.org/10.30785/mbud.1055743

Keskin, Yıldız. (1995) "Malatya Ulu Caminin Asli Hali". 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2/365-377

Muslım Akbarian, https://www.instagram.com/by.akbarian?igsh=MTVvNTUwamc1NjI1eQ==

Okur Yazarım, Malatya Ulu Cami, https://images.app.goo.gl/L7iFmzMWgNrLUiSFA

Özçakı, M. (2018). Kubbenin cami mimarisindeki yeri ve önemi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, *7*(44), 383-402.

Pinterets, Malatya Ulu Cami, https://pin.it/479D6Okr2

Samimi, S. A. B., Ando, T., & Kawish, K. (2019). Analysis of the Transformation of Herat Old City, Afghanistan. *Conservation and Management of Archaeological Sites*, *21*(3), 143–159. https://doi.org/10.1080/13505033.2019.1664626

Saqib, M. (2021). İstanbul ve Herat: Sultanahmet Camii ve Herat Ulu Camii'nin Bir Karşılaştırmalı Değerlendirmesi. Antakiyat, 4(2), 319-336

Tripadvisor, Battal Gazi Ulu Cami, Battalgazi Ulu Cami - Malatya - 2025 -

Tripadvisor, Battal Gazi Ulu Cami, Battalgazi Ulu Cami - Malatya - 2025 - Tripadvisor

Turkey: d-maps.com: free maps, free blank maps, free outline maps

Twitter, https://images.app.goo.gl/UdiencyKvnQ3bfVJ9

Twitter, https://images.app.goo.gl/UdiencyKvnQ3bfVJ9

Yelen, R. (2017). İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *2*, 1-23.

Bir 20. Yüzyıl Yapısı Olarak Çorum Dikiciler Arastası

H. Sena AZKUR*, M. Gül AKDENİZ[2]*

[1] *Konya Teknik Üniversitesi, 0000-0001-7448-9281*

[2] *Biruni Üniversitesi, 0000-0002-5117-206X*

**hsazkur@ktun.edu.tr*

GİRİŞ

Osmanlı kentinde alışveriş yapılan alanlara genel olarak çarşı adı verilmiştir. Bu alanlar ticaret ve üretim fonksiyonlarının dışında insanların sosyal ihtiyaçlarının da karşılandığı canlı mekanlardır. Bakırcılar, demirciler, dericiler gibi esnaf gruplarının atölye tipi imalat alanları, toptan ve perakende satış alanları, kişisel hizmete yönelik berberler, hamamlar gibi alanlar kent çarşılarının birer parçasıdır. Bu alanlarda mimarisi ve işlevsel özellikleri farklılaşan yapı tipleri han, bedesten, arasta gibi farklı isimlerle adlandırılmışlardır (Şahinalp ve Günal, 2016). Çarşının önemli bir parçası olan hanlar, bir çeşit ticari ürünün toptan satışı ya da dağıtımının sağlandığı kapalı bir pazar yeri olarak görev yapan yapılardır. Pamuk hanı, pirinç hanı, ipek hanı gibi toplanıp dağıtılan ürünlerin ismi ile anılmışlardır (Ersoy, 2001). Çarşının içinde merkezi bir konumda yer alan içinde değerli malların satıldığı bina türü ise bedesten olarak tanımlanmıştır (Eyice, 1992). Bedestenler genellikle dikdörtgen planlı ve üstü kubbelerle örtülü olacak şekilde inşa edilmişlerdir. Arasta ise Hasol'un mimarlık sözlüğünde (2019) üç farklı şekilde tanımlanmıştır. Birincisi, çarşılarda aynı çeşit malların satıldığı bölüm, ikincisi üstü örtülü ya da dükkanların önü saçaklı çarşı, üçüncüsü ise tarihte ordugahlarda kurulan çarşılar şeklindedir. Dikiciler Arastası geçmişte dikicilik mesleğini yapan esnafların bir arada çalıştığı bir ticaret ve üretim yapısıydı. Üstü örtülü ya da dükkanların önü saçaklı değildir. Bu bağlamda Dikiciler arastası Hasol'un birinci tanımına uygun düşmektedir. Ayverdi'nin Kubbealtı lugatında (2005) "dikicilik" geçmişte eski ayakkabıların tamir edilmesi ve yeni ayakkabıların dikiş işlerinin yapılması mesleğini ifade etmektedir. Dolayısı ile Dikiciler Arastasının ismi de burada esnaflık yapan meslek grubundan gelmektedir.

Ülkemizde arasta yapıları ile ilgili son yıllarda yapılan çalışmalardan bazıları şu şekildedir: Şahin (2007) çalışmasında geçmişten günümüze ülkemizdeki ticaret yapılarının gelişimini ele almıştır. Akar'ın çalışması (2009) Osmanlı kentindeki ticari mekanlarla ilgili çalışmaları kapsamlı bir şekilde derlemektedir. Üstünes ve arkadaşlarının (2018) çalışması Tire'nin tarihi ticari yapılarını ele almaktadır. Dikmen ve Toruk'un (2018) çalışması Gerede'deki arastalar bölgesinin sosyo-kültürel açıdan sürdürülebilirliğini ele almakta ve bu

bölgenin kültürel süreklilik açısından korunmasına yönelik çözümler önerilmektedir. Canpolat'ın (2024) çalışması İstanbul'daki üç tarihi ticaret yapısını, Sultanahmet Arastası, Kapalı Çarşı ve Mısır Çarşısının mekansal analizlerini içermektedir. Bu bağlamda literatürde arastaların özel olarak ele alındığı çalışmalardan ziyade, ticari yapıların genel olarak incelendiği çalışmalar çoğunluktadır.

Dikiciler Arastası 1890 tarihli ahşap Çorum Hükümet Konağının bulunduğu konuma yapılmıştır (Şekil 1). Çorum Hükümet Konağı 1956 yılında çıkan bir yangında yanarak kullanılamaz hale gelmiştir. Dikiciler Arastası bu binadan geriye kalan taş döşeme üzerine inşa edilmiştir. Bu sebeple Dikiciler Arastasının 1960'lı yıllarda yapıldığı tahmin edilmektedir (Çelik, 2019).



Şekil 1. *Eski Çorum Hükümet Konağı (Çorum Valiliği, t.y.)*

Osmanlıların 15. yüzyılda yaygın olarak kullandığı bir ticari yapı tipi olan arasta, Çorum Dikiciler Arastasında bir 20. yüzyıl yapısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapı 20. yüzyılda yapılmasına rağmen cephe özellikleri ve plan kurgusuyla tipik Osmanlı arastaları özelliklerini taşımaktadır. Bu bağlamda Dikiciler Arastası ülkemizdeki Osmanlı tipi arasta özelliklerini taşıyan yakın tarihli bir arasta yapısı olması bakımından ilgi çekici ve önemlidir.

GEÇMİŞTE ARASTA YAPILARI VE DİKİCİLER ARASTASI

Osmanlılar 15. yüzyıldan itibaren inşa etmeye başladıkları belirli bir aks etrafında sıralanan dükkanlar topluluğundan oluşan yapılara arasta ismini vermişlerdir (Şahin, 2007). Arasta sözcüğünün Farsça kökenli olduğu bilinmektedir. TDV İslam Ansiklopedisinde (1991) Farsça "arasten" sözcüğünden geldiği belirtilmiştir. Anlamı düzenlemek, sıraya koymak ve süslemek şeklindedir. Farsçada çarşı caddesi olarak da kullanılmaktadır. Arastalar genellikle külliyelerin çevresinde, tek sıra ya da iki sıra karşılıklı dükkanlar şeklinde inşa edilmiştir. Bu dükkanlar genellikle ahşap kepenklidir. Çalışma saatlerinde kepenkler açılarak dükkanın önünde bir tezgah işlevi görmektedir (Üstünes vd., 2018). Arastalar geç dönemlerde farklı meslek gruplarını barındırmışsa da geçmişte belirli meslek gruplarının toplandığı çarşı sokaklarını ifade etmiştir ve genellikle arastalar içinde bulundurduğu meslek grubunun adı ile tanımlanmışlardır. Bazı arastalar özellikle camilere yakın bölgelerde inşa edilmiştir. Bunun

sebebi hem camilere cemaat oluşturmak hem de cami çevresine canlılık kazandırmaktır (Çam, 1991).

Dikiciler Arastası ve Kentle İlişkisi

Dikiciler Arastası Çorum ili Merkez ilçesi Üçtutlar mahallesi Eskiciler Sokakta bulunmaktadır. Doğusunda Üçtutlar Caddesi, batısında da Osmancık Caddesi ile sınırlandırılmıştır. Çorum kentinin simgesi olan saat kulesine yüz elli metre mesafededir. İlk olarak 13. yüzyılda inşa edilen, zaman içinde depremlerle birden çok kez yıkılarak yeniden yapılan Çorum Ulu Camiinin hemen karşısındadır (Elkıran, 2021). Yapının kuzey cephesinin hemen bitişiğinde ise tarihi Güpür Hamamı konumlanmıştır. Ayrıca yapının yakın çevresinde Çöplü Arastası, Tarihi Belediye Binası, Veli Paşa Hanı gibi önemli yapılar bulunmaktadır. Bu bağlamda yapı tarihi kent dokusunun bir parçasıdır (Şekil 2).



Şekil 2. *Dikiciler Arastasının kent içindeki konumu (Atak, 2022)*

Alanın ulaşılabilen en eski uydu fotoğrafı 2004 yılına aittir (Şekil 3). Bu dönemde bulunduğu yapı adasının ortasında yalnızca yaya kullanımına açık bir sokak niteliğindedir. Yapının güney ve kuzey cepheleri yapı adasındaki diğer binalarla çevrilidir. Bu bağlamda yapının bu cepheleri sağır olarak inşa edilmiştir. 2014 yılına gelindiğinde ise adadaki yapıların bir bölümünün yıkıldığı görülmektedir. Adanın bu kısmı otobüs garajına dönüştürülmüştür. Bu dönemde yapının güney cephesinin bir bölümü otobüs duraklarını sınırlandıran kente açık bir cephe haline gelmiştir. 2024 yılına gelindiğinde ise Dikiciler Arastasının güneyinde bulunan tüm yapıların kaldırıldığı görülmektedir. Bu alan belediye tarafından kent meydanı olarak düzenlenmiştir. Böylece Dikiciler Arastasının kentle kurduğu ilişki radikal bir biçimde değişmiştir. Arasta, bir yapı adasının merkezinde içe dönük bir sokak iken, boydan boya kent meydanına cephesi bulunan bir yapı haline dönüşmüştür. Bu değişim yapıyı kentsel bağlamda

önündeki meydanla fiziki olarak doğrudan ilişkili olsa da sağır cephesinin bu yönde olması sebebiyle meydandan tümüyle kopuk bir yapıya dönüştürmüştür. Güncel durumda yapının sağır cephesi meydanın kuzeyinde meydan boyunca uzanan sağır bir duvar niteliğindedir (Şekil 4).



Şekil 3. *Çorum kent merkezi uydu fotoğrafı sırasıyla 2004, 2014 ve 2024 yılları (Google Earth)*

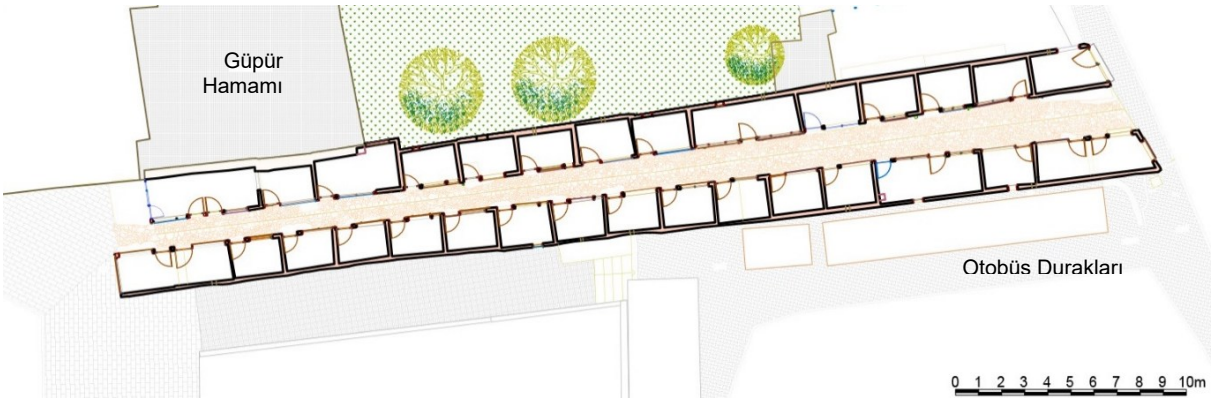


Şekil 4. *Dikiciler Arastası restorasyon sonrası (Bayav, 2025)*

Dikiciler Arastası Restorasyon Öncesi Durumu

Dikiciler Arastası 1991 yılında Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından 1829 numaralı kararla tescillenmiştir. Dükkanlardan bir kısmında dikicilik yani ayakkabı tamiri işlevi devam ederken bir kısmı depo olarak kullanılmaktadır (Çelik, 2019; Uçarkuş, 2020).

Dikiciler Arastasının özgün mimarisinde toplamda 35 adet dükkan bulunmaktadır ancak zaman içinde bazı dükkanların birleştirilmesi sebebiyle dükkan adedi 29'a düşmüştür (Şekil 5). Arastanın kuzeydeki parçasında 13 dükkan, güneydeki parçasında 16 dükkan bulunmaktadır. Dükkanların cepheleri arastanın ortasında bulunan Eskici Sokağa bakacak şekilde içe dönük bir kurguyla düzenlenmiştir (Şekil 6). Kuzeydeki parçada en doğu ve en batıda bulunan iki dükkan haricinde tüm dükkanlara sokak cephesinden giriş yapılmaktadır.

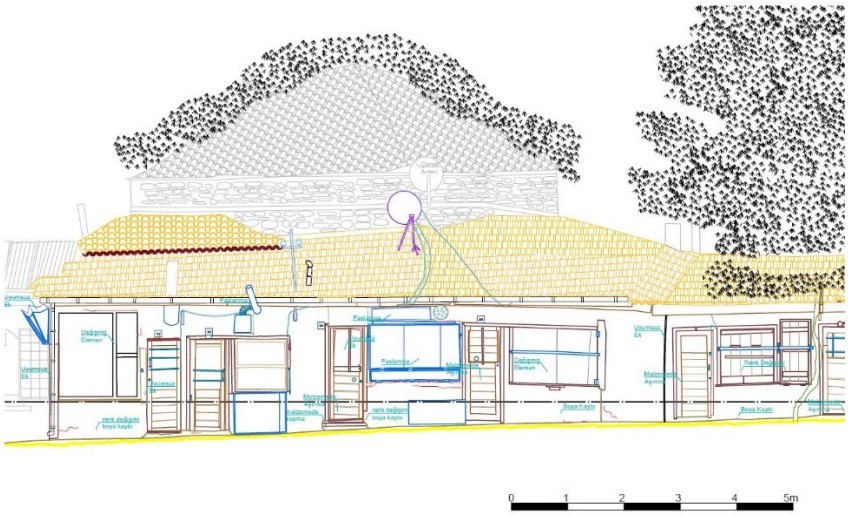


Şekil 5. *Dikiciler Arastası Rölöve Projesi Planı (Kalan Mühendislik, 2020)*



Şekil 6. *Restorasyon öncesinde arasta (Ceylan, 2021)*

Dükkanların çoğunluğunun yığma tekniği ile tuğla malzemeden yapıldığı görülmüştür. Nadiren de ahşap karkas teknik görülmektedir. Zeminler bazı dükkanlarda ahşap döşeme kaplaması ile kaplanmıştır. Bazı dükkanlarda ise zemine beton döküldüğü görülmüştür. Tavanların bir kısmı kontrplak malzeme ile kaplanmıştır. Bazılarında ise bağdadi sıva bulunmaktadır. Çatı örtülerinde Marsilya tipi kiremit ve alaturka kiremitler bulunmaktadır. Cephelerde tamirat amaçlı ya da ihtiyaçlar doğrultusunda yapılmış pek çok uyumsuz ek ve değişen eleman görülmektedir (Şekil 7). Dükkan cephelerinde birer kapı ve giyotin pencere bulunmaktadır. Bazı birleştirilen dükkanlarda kapı ve pencere sayısı artmıştır. Bazı kapılarda şeffaflık bulunurken bazılarının tamamen sağır yüzeyli olduğu görülmektedir. Pencerelerin önünde, katlandığı zaman pencereyi örten bir kepenk haline gelen, açıldığında ise tezgah işlevi gören kapaklar bulunmaktadır (Şekil 8). Bu kapaklar mevcut durumda her dükkanda bulunmamaktadır. Bazı kapaklar metal sacdan bazıları ise ahşaptan yapılmıştır. Genel olarak cephe malzemelerinde boya ve sıva kaybı, çatlaklar ve aşınmalar mevcuttur.



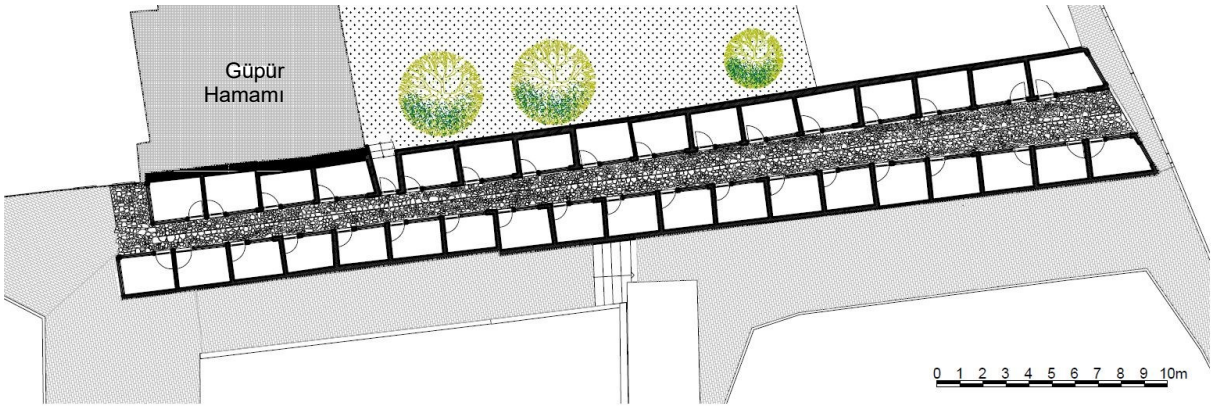
Şekil 7. *Rölöve projesinde arastanın kuzey bloğunun cephesinden bir parça (Kalan Mühendislik, 2020)*



***Şekil 8**. Dükkan önlerinde bulunan ahşap kepenkler (Uçarkuş, 2020)*

Dikiciler Arastası Restitüsyonu

Dikiciler Arastası Restitüsyon projesine ait plan Şekil 9'da görülmektedir. Bu projede özgün plan izleri takip edilerek 35 adet dükkan çizilmiştir. Projede kuzeydeki bloğun içinden Güpür Hamamı'na bir geçiş olduğu görülmektedir. Bu geçiş yapı çevresinde yaşayan insanların beyanına ve planda düzenli devam eden dükkan büyüklüklerinin bu noktada farklılaşması dolayısı ile geçişin izlerinin görülebilmesine dayanmaktadır. Güpür Hamamının zemini ile arasta arasında oluşan kot farkından dolayı bu alanda merdiven basamakları öngörülmüştür.

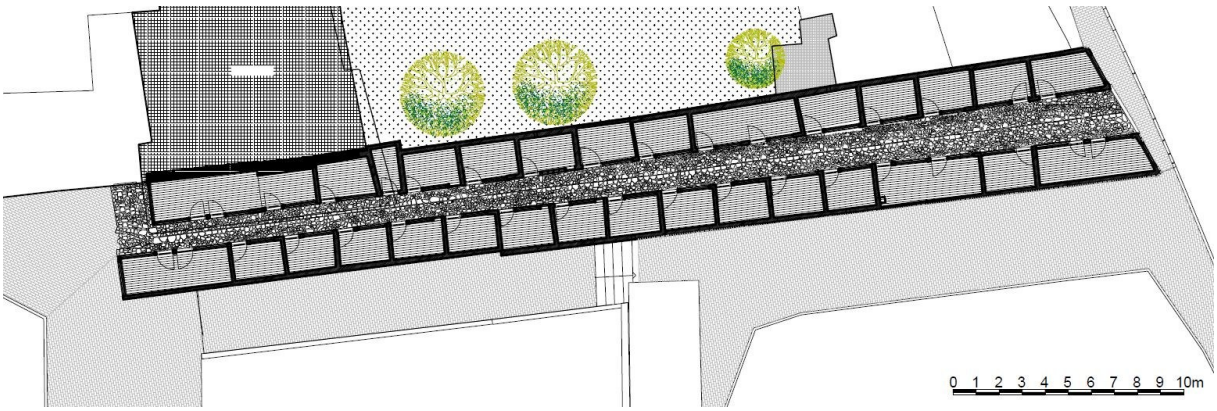


***Şekil 9.** Dikiciler Arastası Restitüsyon Projesi Planı (Kalan Mühendislik, 2020)*

Cephelerde birer adet kapı ve pencere çizilmiş, rölöve projesinde yer alan blok başlarındaki ana cadde cephelerinden sonradan sağlandığı düşünülen girişler iptal edilmiştir. Pencerelerde ahşap doğramalı giyotin pencere ve kapılarda özgün ahşap kapılardan referans alınarak ahşap yatay rabıtalı sağır kapılar tercih edilmiştir. Giyotin pencerelerin önüne yine özgün örneklerden referans alınarak ahşap kepenkler yerleştirilmiştir. Bu kepenkler özgün işlevinde olduğu gibi açıldığında tezgah görevi görecek şekilde kullanılmıştır. Ahşap karkas çatılarda özgün olduğu belirlenen alaturka kiremit kullanılmıştır. İç mekanda ise zeminlerde ahşap rabıta kaplama, duvarlarda sıva boya ve tavanda bağdadi tekniği ile yapılmış sıva tercih edilmiştir.

Dikiciler Arastası Restorasyonu

Restorasyon projesi incelendiğinde dükkan adetlerinin rölöve projesindeki gibi bırakıldığı görülmüştür (Şekil 10). Birleştirilmiş dükkanlar tekrar ayrılmadan bu şekilde korunmuştur. Ancak restitüsyon projesinde görülen Güpür Hamamı geçişi, bitişiğindeki dükkandan ayrılarak bir kapı ile kapatılmıştır. Bunun yanı sıra kuzey bloğunun iki ucundaki girişler kapatılarak restitüsyondaki haline uygun şekilde dükkan girişleri arasta ortasından geçen sokaktan verilmiştir. Birleştirilen dükkanlarda yapılan cephe değişiklikleri iptal edilerek özgün cepheler canlandırılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda birleştirilmiş dükkanlara birden fazla kapı sağlanmıştır. Bu fonksiyonellikten ziyade cephenin özgün durumuna getirilme kaygısından kaynaklanmaktadır. Zemin, duvar ve tavan kaplamaları restitüsyon projesine uygun olarak planlanmıştır. Pencereler de aynı şekilde giyotin ve ahşap kapaklı olacak şekilde özgün haline uygun olarak tasarlanmıştır. Ancak kapılar sağır olarak değil, pencereli şekilde kurgulanmıştır. Çatılar ahşap karkas olarak özgün şekilde planlanmış alaturka kiremit ile bitirilmiştir. Kiremit altında yapıyı sudan korumak amaçlı su yalıtım örtüsü kullanılmıştır.



Şekil 10. *Dikiciler Arastası Restorasyon Projesi Planı (Kalan Mühendislik, 2020)*

Orijinal zemine müdahale edilmeden korunması, yapının yıkılıp tekrar yapılması yerine restore edilmesi olumlu yaklaşımlar olarak değerlendirilmiştir. Muhdes eklerden ve yanlış tadilatlardan yapının arındırılması ve gerekli tamiratların yapılması yapının yaşam süresini uzatacak olması bakımından çok önemli müdahalelerdir. Ancak kapı üstlerine eklenen ahşap madalyonlar ve özgün yapıda bulunmayan aydınlatma elemanları yapının yalın dilini bozmaktadır (Şekil 11).



Şekil 11. *Dikiciler Arastası restorasyon sonrası sokak görünümü (Anadolu Ajansı, 2022)*

Yapıda restorasyon sonrasında ayakkabı tamircileri mesleklerini devam ettirmektedirler. Ancak ayakkabı tamir ustalarının sayısının azalması sebebiyle dükkanların bir kısmı da el üretimi hediyelik eşya satışına tahsis edilmiştir. Yapıda özgün işlevin kısmen de devam ettirilebilmesi kültürel sürekliliğin sağlanması bakımından oldukça önemlidir.

SONUÇ

Dikiciler Arastası Çorum'un tarihi kent merkezinin önemli bir parçasıdır ve çok dar bir sokağa açılan küçük dükkanları ile ilgi çekici bir mekandır. Zaman içinde dikicilik mesleğini yapan ustaların azalması, arastanın eskimesi ve yapıya profesyonel tadilat yerine kullanıcılar tarafından derme çatma eklerle tamirat yapılması yapının olumsuz yönde etkilenmesine sebep olmuştur. Çorum Belediyesi mülkiyetindeki yapının belediye tarafından restorasyonunun yapılması yapıya eski canlılığını kazandırmıştır. Yapıdaki niteliksiz eklerin kaldırılması ve su sorunlarının çözülmesi yapının yaşaması için önemli müdahalelerdir.

Tarihi yapılar toplumların kültürel mirasının önemli birer parçasıdır. Bu yapıların korunması ve gelecek nesillere aktarılması kültürel mirasının sürekliliğinin sağlanması açısından çok önemlidir. Bu bağlamda Dikiciler Arastasına yapılan müdahale ile yapının toplumla etkileşimi arttırılmış ve kültürel sürekliliğe katkıda bulunulmuştur.

KAYNAKÇA

Akar, T. (2009). Osmanlı kentinde ticari mekânlar: bedesten-han-arasta-çarşı mekânları literatür değerlendirmesi. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, (13), 267-292.

Anadolu Ajansı. (2022, 4 Mart) *Dikiciler Arastası turizme kazandırılıyor.* Erişim Tarihi: 05.03.2025, https://www.trthaber.com/haber/guncel/dikiciler-arastasi-turizme-kazandiriliyor-660 634.html.

Atak, D. (2022, 25 Mayıs). *Eski halkbank binası yıkılıyor.* Erişim Tarihi: 03.03.2025, https://corumyasam.com/eski-halkbank-binasi-yikiliyor/.

Ayverdi, İ. "Dikici" Kubbealtı Lugatı, https://www.lugatim.com/s/dikici (03.03.2025).

Bayav, B. (2025, 3 Mart). *Çorum'da yer alıyor! Dünyada eşi benzeri az! Çok şaşıracaksınız.* Erişim Tarihi: 05.03.2025, https://www.aydinlik.com.tr/haber/corumda-yer-aliyor-dunyada-esi-benzeri-az-cok-sasiracaksiniz-512763.

Canpolat, B. G. (2024). İstanbul Çarşılarının Üç Örnek Üzerinden Analizi: Arasta Çarşısı, Kapalı Çarşı ve Mısır Çarşısı. Akademik Tarih ve Araştırmalar Dergisi, 7(10), 102-122.

Ceylan, K. (2021, 10 Şubat). *Çorum'da restore edilecek Dikiciler Arastası'nda geleneksel el sanatları yaşatılacak.* Erişim Tarihi: 05.03.2025, https://www.aa.com.tr/tr/yasam/corumda-restore-edilecek-dikiciler-arastasinda-geleneksel-el-sanatlari-yasatilacak/2138420.

Çam, N. "Arasta", TDV İslâm Ansiklopedisi, https://islamansiklopedisi.org.tr/arasta (03.03.2025).

Çelik, A. (2019). Çorum İli Çöplü Arastası ve Yakın Çevresi Koruma ve Sağlıklılaştırma Önerileri, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Çorum Valiliği. (t.y.). *Hükümet konağı tarihçesi*. Erişim Tarihi: 03.03.2025, http://www.corum.gov.tr/hukumet-konagi-tarihcesi. (Url1)

Dikmen, Ç. B., & Toruk, F. (2018). Gerede (Krateia) Arastalar Bölgesi'nin sosyo-kültürel sürdürülebilirlik bağlamında irdelenmesi. Vakıflar Dergisi, (49), 147-167.

Elkıran, G. (2021). Çorum Ulu Cami Minberinin Tezyini Açıdan İncelenmesi, 3. Mehmet Başbuğ Sanat Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı, 20-21 Şubat 2021. DOI: 10.7816/mbsas-03-00-00

Ersoy, B. (2001). 'Osmanlı Şehir İçi Hanlarının İşlevleri', EJOS, IV (2001) (= M. Kiel, N. Landman & H. Theunissen (eds.), Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht - The Netherlands, August 23-28, 1999), No. 16, 1-3.

Eyice, S. "Bedesten", TDV İslâm Ansiklopedisi, https://islamansiklopedisi.org.tr/bedesten (04.03.2025).

Hasol, D. (2019). Mimarlık Cep Sözlüğü (6. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şahin, F. (2007). Ticaret Yapılarında Tarihsel Gelişim ve Tipolojiler: Trabzon Üzerine Yansıyış Şekilleri. 38. ICANAS, 2879.

Şahinalp, M. S., & Günal, V. (2016). Osmanlı Dönemi Anadolu Şehirleri Çarşı Sisteminin Fonksiyonel Analizi. Electronic Turkish Studies, 11(8).

Uçarkuş, G. (2020). Çorum Dikiciler Arastası Sanat Tarihi Raporu.

Üstünes, Y., Durmuşlar, F., & Sarıyıldız, S. (2018). Tire'nin tarihi ticari yapıları: Bedesten, hanlar, arasta ve çarşı. Uluslararası Küçük Menderes Araştırmaları ve Tire Tarihi Sempozyumu, İzmir.

Osmanlı Modernleşme Dönemi Çanakkale Tabyaları

Hamiyet COŞKUN*, Doç. Dr. Işıl ÇOKUĞRAŞ[2]*

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0009-0005-1002-7041*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-6846-4969*

hamiyettcsknn@gmail.com

GİRİŞ

Stratejik konumuyla birlikte tarih boyunca birçok medeniyetin odak noktası olan Çanakkale, egemen güçlerin savunma stratejilerinde önemli bir noktada yer almıştır. Osmanlı Devleti'nde önemli bir savunma merkezi olan Çanakkale değişen teknolojik sistemlerle birlikte savunma sisteminde modern teknikler kullanarak tabya savunma sistemlerini inşa etmeye başlamıştır. Tabyalar askeri yapı niteliğinin yanı sıra dönemin toplumsal, siyasi ve ekonomik dengelerine dair fikir veren önemli yapılardır.

Bu çalışmanın amacı; Osmanlı modernleşme döneminde askeri savunma sistemindeki dönüşümü, Çanakkale'de Anadolu ve Avrupa yakasında yer alan tabyaların konum tespiti, tarihsel gelişimi ve savunma sistemindeki rolünü ele almaktır. Makale kapsamında Osmanlı Devleti'nde siyasi değişimin askeri savunmada meydana getirdiği dönüşümle birlikte bu sürecin zorunlu kıldığı tabya mimarisindeki gelişimi, tabyaların özellikleri analiz edilmektedir.

Osmanlı Modernleşmesi: Yeniden Yapılanma Süreci

Osmanlı Devleti'nin 18. Yüzyılda uğradığı askeri yenilgiler bir modernizasyon sürecini zorunlu kılmıştır. Kapsamlı bir modernleşme hareketine giren Osmanlı Devleti, askerî açıdan ıslahı modernleşmenin merkezi olarak görmüştür. III. Ahmet döneminde, Lale Devri'yle birlikte kültürel anlamda birçok ıslahat yapılırken; askeri anlamda ilk ıslahatların izleri I. Mahmud döneminde görülmektedir. I. Mahmud döneminde Compte Boneval (Humbaracı Ahmet Paşa)'nın, III. Mustafa döneminde Baran de Tott gibi uzmanların getirilmesi, askeri ıslahatlarda kararlı adımlar atılmasının öncüleri olmuşlardır. Bonneval (Humbaracı Ahmed Paşa), tımar sistemindeki bozulmanın ardından işlevini yitiren Humbaracı birliklerinin yeniden yapılandırılması ve modern usullerle teşkilatlandırılması için görevlendirilmiştir. Bonneval, askerliği sistemsel bir düzen oluşturarak tekrar meslek haline getirmeye çalışmış fakat Yeniçeriler karşısında bu fikrini hayata geçirememiştir ve topçu ocağı kurulması için

çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. Topçu birliklerin kurulumunda Fransa ve Avusturya usulleri esas alınmış, top dökümhanesi, baruthane ve tüfek fabrikası kurulmasına katkıda bulunulmuştur. (Şimşek, 2006)

III. Mustafa'nın devlet hizmetine girmesine katkı sağladığı Baran de Tott, "süratçi" adıyla anılan topçu birliklerinin oluşturulmasına ve Tophanenin ıslah edilmesine önemli katkılar sağlamıştır. Ancak orduda yapılan iyileşme çalışmaları istenilen sonucu vermemiş; 1768-1774 Osmanlı-Rus Harbi, atılan adımların yetersizliğini gözler önüne sermiştir. Prut (1711), Edirne (1713), Belgrad (1739), Küçük Kaynarca (1774) anlaşmaları ile devlet hem toprağını hem de itibar kaybına uğramış; bu durum, ıslahat çalışmalarında daha ciddi ve kalıcı adımlar atılmasını zorunlu hale getirmiştir. (Yeşil & Gezer, 2019: 231-285)

III. Selim tahta çıktığında ise Rusya ve Avusturya ile süren savaşlar, Osmanlı'nın ezici bir hızla gerilemesine neden olmaktaydı. Bu ilerleme karşısında geçici ıslahatlarla yetinmeyen III. Selim yeni bir askeri sistem kurmanın yollarını gözetmiş ve böylece köklü, radikal ıslahatlar III. Selim döneminde Nizamı Cedid (Yeni Düzen) anlayışıyla ortaya çıkmıştır. Yeniçeri Ocağı'nın yanında kurulan Nizamı Cedid ordusunun askeri ihtiyacının karşılanması için Mühendishane-i Berr-i Hümayun kurulmuştur. Nizamı Cedid ordusundaki büyümeyle birlikte eğitimlerin daha iyi verilebilmesi amacıyla ana karargâh olarak kullanılan ve Batı kışla mimarisinin önemli örneklerinden biri olan Selimiye Kışlasını yaptırmıştır. (Şimşek, 2006)

Bununla birlikte Humbaracı, Lağımcı, Topçu Ocağı gibi geleneksel Osmanlı ocakları da ıslah edilerek modernize edilmeye çalışılmıştır. Yapılan yenilik çalışmalarında Fransa başta olmak üzere İngiltere ve İsveç'ten gelen mühendis ve subaylar büyük rol almışlardır. Bu çerçeve de Londra, Paris, Viyana, Berlin de daimi elçilikler açılmış, Avrupa'daki gelişmeler yakından takip edilmiştir. III. Selim yapılan reformlarda Fransa'yı örnek almış, askeri düzende sistemsel bir politika oluşturmayı hedeflemiştir. Önceki yenilik hareketlerine göre daha bilinçli ve programlı yapılan Nizamı Cedid hareketi III. Selim'in, Kabakçı Mustafa isyanı ile sekteye uğramış, yine de kendisinden sonraki yenilik hareketlerine büyük ölçüde öncülük etmiştir. (Keleş,Erdinç, 2021: 171-206).

III. Selim'den sonra tahta 19. yüzyılda II. Mahmud geçmiş radikal değişimler bu dönemde de devam etmiştir. Ortadan kaldırılan Nizamı Cedid ordusu yerine Eşkinci Ocağını kuran II. Mahmud; Yeniçerilerin isyanı ile karşılaşmıştır. Bu durum üzerine Vakay-ı Hayriye olarak adlandırılan yenilik hareketlerinin önündeki en büyük engellerden biri olarak görülen Yeniçeri Ocağı kaldırılmış, yerine Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye ordusu kurulmuştur. (Keleş,Erdinç, 2021: 171-206).

Askeri alandaki modernleşme beraberinde askeri eğitimde modernleşmenin önünü açmış 19. yüzyılda da kara ve deniz mühendislik okulları, Tıbbiye, Harbiye Mektebi, rüştiyeler ve idadiler açılmıştır. Bu dönemde de yabancı ülkelerden askeri uzmanlar getirtilmiş eğitim sisteminde incelemelerde bulunan uzmanlar askeri sistemi bir bütün olarak değerlendirmiş ve bu doğrultuda raporlar hazırlamışlardır. (Savaş, 2023: 99).

Tanzimat dönemine kadar gerçekleştirilen reformlar 18. yüzyıl sonlarına doğru sistemsel bir biçimde yapılma yoluna gidilmiş ise de kurumsal bir kimlik ve süreklilik arz etmemiştir. Yapılan reformlarda temel motivasyon askeri yenilgilerin doğurduğu siyasal zayıflıktan kurtulma çabaları olmuştur. Bu süreçteki gelişim daha çok askeri tekniklerin iyileştirilmesi, ordu teşkilatının düzenlenmesi ve askeri alanlarda onarım ve dönüşümü kapsamaktaydı. 19. yüzyıl ortalarında 1839 Tanzimat Fermanı'yla birlikte yapılacak olan reformlar devlet politikası haline getirilmeye çalışılmıştır. Dönem askeri güç ve teşkilatın gelişimiyle birlikte hukuk, idare,

eğitim ve toplumsal konular gibi kapsamlı bir dönüşüm sürecini ele almıştır. (Savaş, 2023: 120-130).

Osmanlı Askeri Mimarisinde Dönüşüm

Osmanlı Devleti'nde merkezi yönetim biçimi surlarla korunmayı bir tehdit olarak görmüş taşrada güvenlik düzeni için uygun olmadığı gerekçesiyle fethedilen kentlerdeki surları yıktırmıştır. Merkezi yönetim biçiminin yanında kentlerde demografik düzensizlik kent dışı nüfus yoğunluğunun görülmesi ve bu yoğunluğun düzensiz olması kentte sur yapımına engel sebeplerin arasındadır. Osmanlı Devleti'nin askerlermiş toplum yapısı askeri yapıların şehir dokusuyla bütünleştiği görülmektedir. (Boue, 1840: 328-347).

Klasik dönem Osmanlı savunma sistemi kent dışında konumlandırılan kale savunma yapıları ön planda bulunmaktaydı. Bu kale yapılarının büyük çoğunluğunun yapım tarihi 16. yüzyılı göstermektedir. 17. ve 18. yüzyıla gelindiğinde yapılan ıslahat çalışmaları daha çok ordunun teşkilat sistemini kapsamıştır. (Cerası, 1999: 184). Ateşli silah teknolojisinde kaydedilen ilerlemeyle birlikte tahrip gücü yüksek uzun menzilli silahların kullanılmaya başlanması Osmanlı Devleti'nde geleneksel savunma biçimi olan kale-kent savunmasında dönüşümü gerekli kılmıştır. (Konyalı, 1960: 528-541).

19. yüzyılda askeri teknolojideki bu hızlı ilerlemeye ayak uydurmaya çalışan Osmanlı Devleti, özellikle başkent İstanbul'a güneyden gelecek olan tehdit ve tehlikelere karşı teşkilat yapısı, silah sistemi ve askeri yapıları modernleştirme ve geliştirme yoluna gitmiştir. 19. yüzyılda II. Mahmud döneminde özellikle Avrupai askeri kışlalar kentte yerini almış ve kışla onarımları yoğunluk göstermiştir. Aynı zamanda doğudan ve batıdan Rus tehdidine karşı Erzurum, Ardahan, Karadeniz'de; Soçi, Anapa, Kırım, Trakya'da; Edirne, Kırklareli, Tekirdağ, Çanakkale Boğazı ve Balkanlar'da Tuna Nehri kıyısında; Silistre, Varna, Vidin, Rusçuk, Plevne ve Şumnu'da birçok tabyalı tahkimat inşa etmiştir. (Ülkü, 2007: 248).

Özellikle Sinop Baskını esnasında Osmanlı donanmasının yakılması sahil şeritlerindeki savunma da oluşan zafiyeti ortaya çıkarmıştır. Osmanlı üzerinde baskıların artmasının ardından Anadolu kıyılarının savunulmasına yönelik çeşitli çalışmalar yapılmış İstanbul ve Çanakkale Boğazları başta olmak üzere önlemler alınmaya çalışılmıştır.

Geleneksel kale sistemleriyle başlayan Çanakkale savunması artan baskılar ve uzun menzilli silahlardaki gelişimle birlikte bu savunma anlayışı yetersiz kalmış; yerini tabya merkezli bir savunma stratejisine bırakmıştır. (Acıoğlu, 2016: 2).

Tabya

"Tabya" kelimesi Arapça "tabiye" kelimesinden türetilmiş; hazırlık, donatma, yığmak anlamlarını taşımaktadır. (Çam, 1993: 16). Tabyalar 15. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkmıştır. Hareketli topların kullanılmasıyla yüksek kale surlarında ağır hasarlar oluşmuş bu durum daha alçak ve eğimli sistemlerden oluşan tabyalara geçişi mecbur kılmıştır. Böylece savunma sisteminde ateşe karşı hem dirençli yapılar oluşturulmuş hem de top atışlarının yapılacağı yeni alanlar oluşmasını sağlamıştır. (Keegan, 1995: 245-247).

Tabyalar genel olarak dört cepheden oluşmaktadır. İki ön iki arka cepheden oluşan tabyalarda ön cepheler; gözlem ve silahların yerleşimi için kullanırken yan cepheler; perde hattıyla duvarı bağlama işlevi görmektedir. Tabyaların genellikle kagir yapılar olup iç kısımları top ateşlerine karşı yapısal destek sağlanmak amacıyla toprak dolguyla doldurularak inşa edilmiştir. (Keegan, 1995: 245-247).

Klasik tabyalı tahkimat sistemi altı bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölümde, tabyaların etrafını çevreleyen hendekler bulunmaktadır. Bu hendekler süvari birliklerin ilerleyişini önlemek amacıyla inşa edilmişlerdir. İkinci bölümde, piyade siperleri bulunmaktadır. Üçüncü bölüm, beton bloklardan meydana gelmekte ve askerlerin dinlenmesi için oluşturulan topçu mevzileridir. Dördüncü bölüm, emir komuta yeri ve karargâhın çalışacağı yapılar ve askerin kalacağı alanlar bulunmaktadır. Tabyanın ortasında bulunan beşinci bölüm, avlu görevi üstlenmekte eğitim ve yoklamalar yapılmaktadır. Altıncı bölüm ise tabyanın ana giriş kapısını kapsamaktadır. (Ülkü, 2007: 250).

Tabyalar savunma sistemi olarak kalelerden farklılık göstermektedir. Askerlerin ve sivil halkın beraber yaşayabildiği kalelerden farklı olarak tabyalar sadece askeri birimin kalmasına uygun olarak bir kısmı toprağa gömülü olarak tasarlanmıştır ve kente uzak stratejik noktalar tabya inşası için belirlenmeye çalışılmıştır. (Calausewitz, 2007: 250).

Osmanlı Devleti'nde Tabyalı Tahkimatlar

Osmanlıda tabyalar 18. yüzyılda inşa edilmeye başlamıştır. Öncelikle Balkanlardaki sınır kentlerin savunmasında kullanılmaya başlanan tabyalar daha sonra İran saldırılarına karşı doğu illerinde de kullanılmaya başlandı. III. Mustafa döneminde Çanakkale Boğazı çevresinde tabyaların inşa edildiği kaydedilmiştir. Tabyaların inşasında Baron de Tott görev almıştır. (Acıoğlu, 2012: 213-224). Baron de Tott Çanakkale Boğazı'nda top sistemleri ve tabyalar için 19. yüzyılda kale ile tabyalar arasında bir geçiş niteliği taşıyan palankalar inşa edilmiştir. Palankalar daha çok serhat boylarında inşa edilen küçük ölçekli çevresi hendekle çevrili ağaç kazıkların toprakla doldurulmasıyla yapılan küçük kale yapılardır. (Acıoğlu, 2016: 3).

2-3 metrelik yükseklikte olan Palankalar gemi toplarının yerleştirilmesinde kullanılmış ve 19. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle tahribat gücü yüksek yivli ateşli silahların gelişimi ile birlikte savunmada yetersiz kalmıştır. Böylece toprağa gömülü halde kamufle olan tabyaların yapım süreci hızlanmıştır. Tabyaların inşa alanında ihtiyaca yönelik olarak askerlerin kalabileceği ve merkez komutanın sağlanabileceği kışla yapılarına da yer verilmiştir. (Acıoğlu, 2015: 100-104).

Çanakkale Savunmasında Tabya Sistemi

Çanakkale Boğazı çevresinde çok sayıda tabyalarla güçlendirilmiş tahkimatlar inşa edilmiştir. Çanakkale Boğazı'nda karşılıklı olarak konumlandırılan tabyaların tehlike anında çapraz ateş açması hedeflenmiştir. (Acıoğlu, 2016: 3). Çanakkale'de 32 adet tabyanın inşa edildiği bilinmektedir. Ancak farklı zaman dilimlerinde inşa edilen tabyalar karışıklığa neden olmakla birlikte tarihlendirmeyi ve yer tespitini zorlaştırmıştır. Bu tabyaların hepsi günümüze ulaşamamıştır.

Tabyalarda gerekli askeri mühimmatın yerleştirilmesi için yapılması gereken kazılar için çok sayıda insan gücüne ihtiyaç duyulmasıyla birlikte bu kazıların uzun sürmesi kuşatma savaşında problemlerin yaşanmasına neden olmaktaydı. Bu sorunu çözebilmek yoğun toprak dolgusuna sahip olmayan araziler kullanılmaya çalışılmış ve kuşatma mühendisliğinde yeni teknikler ortaya çıkmıştır. (Keegan, 1995: 471).

Tabyalar; inşa ve tasarım sürecinde kurulacağı alanın yeri, genişliği, derinliği ve alanın stratejik önemiyle birlikte kontrol altına alınabilirlik ön planda tutulmuş, askeri gereklilikler belirleyici unsurlar olmuştur. Tabyalar, genel olarak şehir merkezini çevreleyen dağlık alanlarda planlanmışlardır. Tabyalar çoğunlukla dairesel, hilal biçiminde, yay formunda ya da "U" formunda tasarlanmışlardır. Dağlık alanların zirvesinde bulunan tabyalar; dairesel planda,

daha alçak alanlarda kurulanlar; kısa yan kanatlara sahip, hafif içbükey ve yay benzeri formlarla inşa edilmişlerdir. (Çam, 1993: 164).

Çanakkale Tabyaları

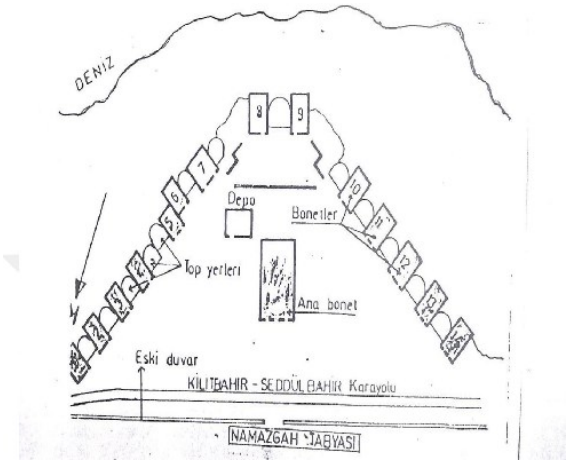
Çanakkale tabyalarını Avrupa yakasında ve Anadolu yakasında yer alan tabyaların konumlarına göre sınıflandırabiliriz.



Şekil 1. *Çanakkale Tabyaları Konum Haritası*

Namazgah Tabyası

Namazgah tabyası Çanakkale Boğazı'nın en dar yerinde, Kilitbahir kalesinin yanında Namazgah Burnu mevkinde yer almaktadır. Tabya da kitabe bulunmamakla birlikte sonradan yapılan bonetlerde II. Abdülhamid'in tuğrasını taşıyan H. 1309/M. 1892 tarihli bir kitabe yer almaktadır. Tabya 1770'li yıllarda yapılmış, tabyanın son halini II. Abdülhamid döneminde aldığı bilinmektedir. 1960'lı yıllara kadar askeri amaçla kullanılan yapı 2005 yılında restore edilerek 2007 yılında ziyarete açılmıştır. Ananındaki en büyük tabya grubu olan Namazgah tabyası bulunduğu burun üzerine; doğu-batı, kuzey-güney yönlü yerleştirilmiştir. Namazgah tabyasının planı incelendiğinde 22 adet bonet ve bonetler arasında bulunan on altı top yeri bulunmaktadır. Batı ucuna eklenmiş olan 3 bonet dışındakiler birbirleri ile benzerlik taşımaktadır. Dikdörtgen plan yapısı ve beşik tonoz örtülüdürler. (İnce, 2011: 33).

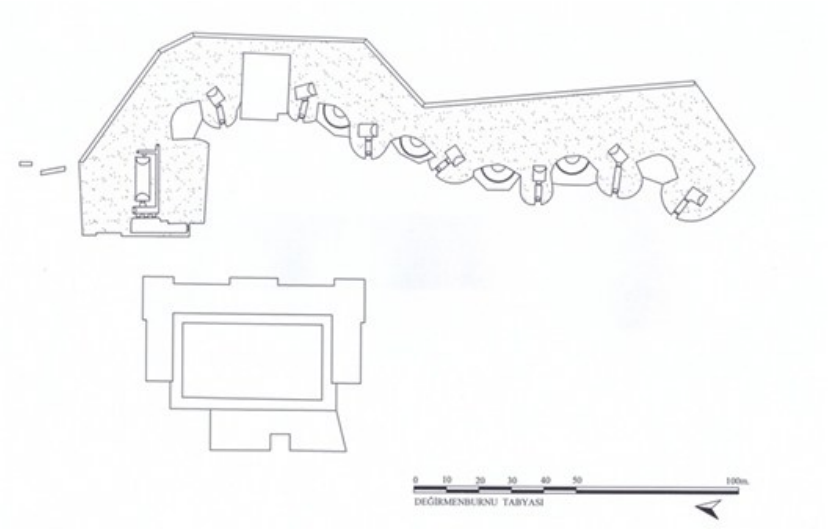


Şekil 2. *Namazgah Tabyası Krokisi*

Değirmenburnu Tabyası

Kilitbahir'in girişinde yer alan tabya 1770 yıllarında Baron de Tott"un hatıralarında bir Türk tarafından yapıldığı kaydedilmiştir. (İnce, 2011: 34). Tabyanın kitabesi bulunmazken içerinde bulunan kışlanın kitabesinde II. Abdülhamid'in tuğrası ve H. 1307/M. 1889 tarihi bulunmaktadır. Tabya günümüzde askeri birlikler tarafından kullanılıyor olup ziyaretçi kabul etmemektedir. (Acıoğlu, 2016: 10).

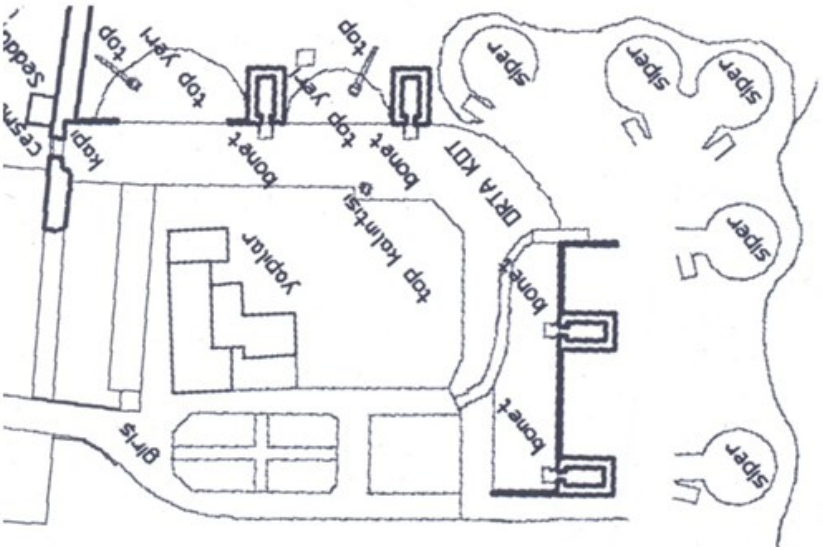
Tabya; 8 bonet, 7 top yeri, kışla ve çeşmeden oluşmaktadır. Bonetler dikdörtgen plana sahip olup örtü sistemi beşik tonozdur. Tabyanın kuzeyinde ise yedek cephanelik bulunmaktadır. Güneyde yer alan kışla yapısı 2 katlıdır. Dikdörtgen plan yapısına sahip kışlanın 1 katında 6 adet koğuş ve zemin kat ise farklı büyüklüklerdeki odalardan meydana gelmektedir. (Acıoğlu, 2016: 10).



Şekil 3. *Değirmenburnu Tabyası Planı*

Seddü'l-Bahr Tabyası

Çanakkale Boğazı'nın girişinde Seddül Bahr Kalesi'nin Boğaza bakan kısmında yer almaktadır. 1915 yılında sökülerek İngiltere'ye götürülen bir kitabenin tabyalara ait olduğu düşünülmekte ve kitabede yapının H. 1303/M. 1885-86 tarihlerinde II. Abdülhamid döneminde inşa edildiği kaydedilmiştir. Kot farkından yararlanarak boğazın girişine yapılan tabya; 4 bonet ve 5 top yerinden meydana gelmektedir. Dikdörtgen planlı olan bonetler tonoz örtülüdür. (Acıoğlu, 2016: 12).

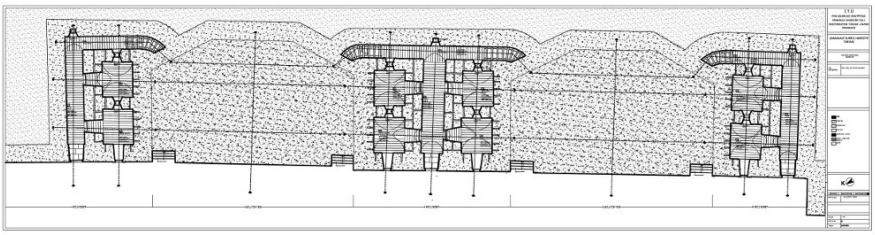


Şekil 4. *Seddü'l-Bahr Tabyası Gelibolu Yarımadası Gelişim Planı*

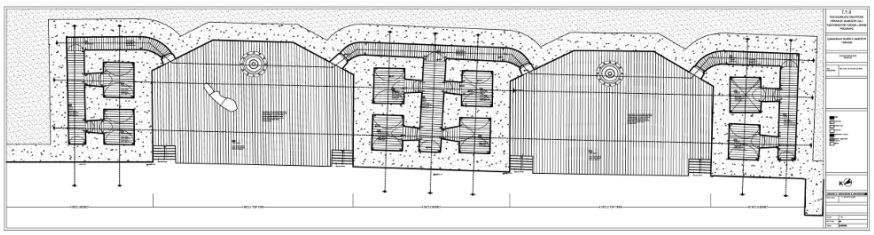
Rumeli Hamidiye Tabyası

Rumeli Hamidiye Tabyası; Rumeli Mecidiye Tabyası ve Namazgah Tabyası arasında Kilitbahir mevkinde yer almaktadır. Tabya II. Abdülhamid döneminde boğazın savunmasında güvenliği artırılması nedeniyle 1889 yılında inşa ettirilmiştir. (Akıngüç, 2011: 336).

3 bonet, 2 top yeri ve 1 karagaha sahiptir. 1915 yılında bombardımana maruz kalan tabya savaşta işlevini yitirmiş olsa da yapı mimarisi bozulmadan günümüze ulaşabilmiştir. Günümüzde askeriye tarafında kullanılan tabya, ziyarete kapalı durumdadır. Üst örtüsü tuğla örgü tonoz olan bonetler, yığma taştan yapılmış olup saldırı yönüne uygun bir şekilde tonozların üzeri toprakla örtülmüştür. Kuzeydeki cepheler kesme taştan yapılmıştır ve giriş bu cepheden yapılmaktadır. (Acıoğlu, 2016: 16-17).



Şekil 5. *Rumeli Hamidiye Tabyası -0.20 kot planı, rölöve çizimi*

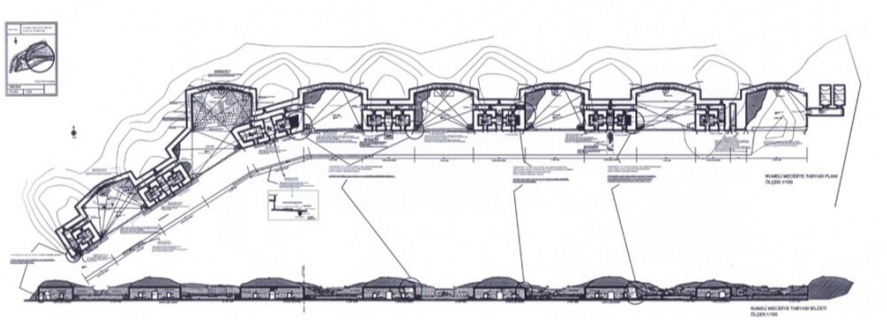


Şekil 6. *Rumeli Hamidiye Tabyası +1.20 kot planı, rölöve çizimi*

Rumeli Mecidiye Tabyası

Eceabat'a 5 km uzaklıkta bulunan Rumeli Mecidiye Tabyası Kilitbahir-Behramlı yolunda bulunmaktadır. II. Abdülhamid zamanında yapılan tabya Asaf Paşa tarafından yaptırılmıştır. Tabya; 8 bonet ve 7 top yeri bulundurmaktadır. (Atay, 2010: 37). Günümüzde tabyada top yerleri yok olmuş, bonetlerin ise bazı cepheleri yıkılmıştır. Tabyada yapılan kazılar sonucunda, gerisinde karargâh gibi yapıları bulundurduğuna dair izler görülmüştür. (Şentürk, 2016: 35-36).

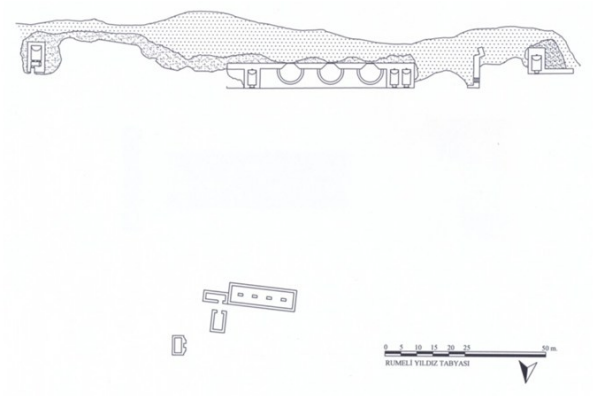
Ocean gemisinden atılan 495 kiloluk merminin Rumeli Mecidiye Tabyasına isabet etmesiyle birlikte tabya, büyük hasar görmüş ve askerler şehit olmuştur. Tabyada, 2 er ve vinci kırılan bir top kalmıştır. (Duman, 2006: 38).Hayatta kalan Seyit Onbaşı 275 kg mermiyi kaldırarak top mermisine yerleştirmiş Ocean gemisine isabet ettirerek geminin batmasını sağlamıştır. (Atay, 2010: 38).



Şekil 7. Rumeli Mecidiye Tabyası Mimari Planı (2008)

Yıldız Tabyası

Yıldız Tabyası, Kilitbahir köyünün güney batısında yer almaktadır. Tabyanın kitabesi bulunmamaktadır. II. Abdülhamid arşivinde de görsellerinin yer almaması, yapılış tarihine dair bilgi edinmeyi zorlaştırmaktadır. Tabya, 5 bonet ve 4 top yerinden oluşmaktadır. Üstü toprakla örtülmüş ve bonetlerde kesme taşlar kullanılmıştır. Tabya, Kültür Bakanlığı tarafından 14 Kasım 1980 yılında "Korunması Gereken Kültürel Varlık" olarak tescil edilmiştir. (Acıoğlu, 2016: 23-24).

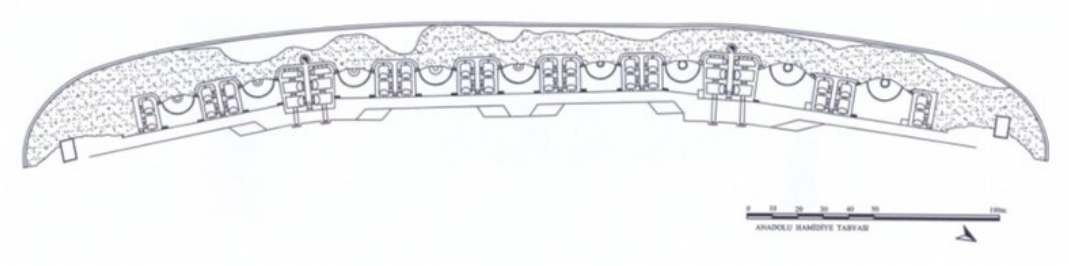


Şekil 8. *Rumeli Yıldız Tabyası Gelişim Planı*

Anadolu Hamidiye Tabyası

Anadolu Hamidiye tabyası şehir merkezinde Çimenlik tabyası ve Dardanos tabyası arasında Barbaros Mahallesi Aziziye Caddesinde yer almaktadır. Çanakkale savunmasında önemli bir noktada olan Hamidiye tabyasının toplarının menzili kısa olduğu halde itilaf kuvvetlerinin geçişi bu tabyalarca önlenmiştir. (Sedat, 2007: 178).

Tabya kuzeybatı-güneydoğu yönünde kıyıya paralel olarak konumlandırılmıştır. 10 bonet ve 9 top yerinden oluşmaktadır. Plan şeması incelendiğinde hafif yay şeklinde tasarlandığı görülmektedir. Oda sayıları değişiklik gösteren bonetler. tek katlı ya da iki katlıdır. Dikdörtgen plan yapısına sahip tabya, beşik tonoz örtülüdür. (İnce, 2011: 32).

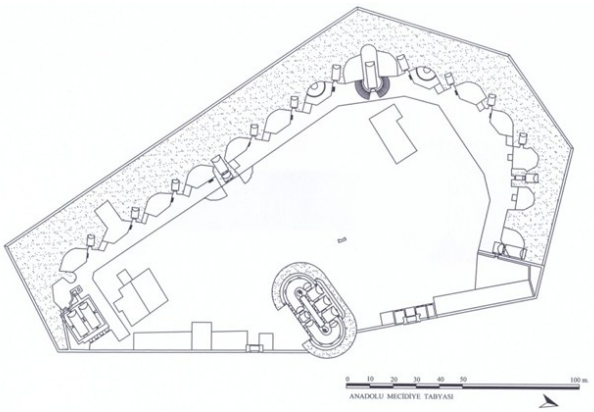


Şekil 9. *Anadolu Hamidiye Tabyası Mimari Planı*

Anadolu Mecidiye Tabyası

Tabya şehrin merkezinde, Nara Caddesi üzerinde bulunmaktadır. Askeri hastaneye yakın olarak yapılan tabya, Çanakkale koyuna hâkim stratejik bir noktada konumlanmıştır. 1839-1861 yıllarında Sultan Abdülmecid döneminde inşa edilmesi nedeniyle tabya "Mecidiye" adını almıştır. II. Abdülhamid tarafından onarımının yapıldığı bilinmektedir. (İnce, 2011: 32).

Tabyanın iki kapsında da birer kitabe yer almakta fakat kitabelerden kuzeybatıda yer alan kazındığı için zarar görmüş bu nedenle okunamamaktadır. Tabya zemin kotunun üstünde; 12 bonet ve 16 top yeri zeminde; 2 bonet, 2 yedek cephanelik bulundurmaktadır. Boğazı beş cephesi görecek şekilde konumlandırılan yapı, bir burun üzerinde yer almaktadır. Doğu cephesinde bulunan yarım daire kemerli iki kapıda giriş bulunmaktadır. Kapıların üzerinde elips planlı tasarlanan yedek cephanelik yer almaktadır. Kare plan yapısında sahip bir diğer yedek cephanelik ise güneyde bulunmaktadır. Bonet ve top yerleri ise sahile doğru dizilmiştir. Bu bonetler farklı ölçülerde olmakla birlikte dikdörtgen planlıdırlar. (Acıoğlu, 2016: 7-8).

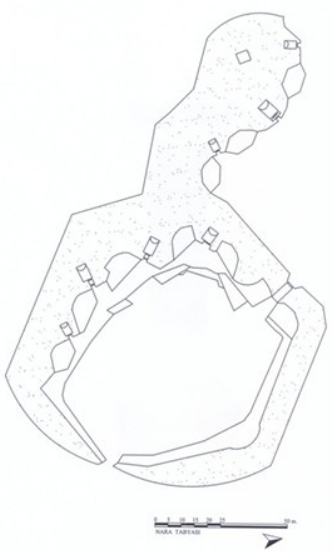


Şekil 10. Anadolu Mecidiye Tabyası Planı

Nara Tabyası

Nara burnunda yer alan tabya, Çanakkale il merkezine 5 km uzaklıkta bulunmaktadır. Tabyanın kitabesi mevcut değildir. Mecidiye tabyasına olan benzerliği sebebiyle yapının Abdülmecid döneminde yapıldığı düşünülmektedir. (Acıoğlu, 2016: 8-9).

Nara Kalesi'nin savunmada yetersiz kalması üzerine, arka kısmında inşa edilen tabya iki ayrı kanattan oluşmaktadır. Kuzeybatı kanatta, 3 bonet ve 3 top yeri güneydoğu kanatta ise 4 bonet ve 5 top yeri yer almakatadır. Bir kanatın Marmaraya diğer kanatın ise Boğaza müdahalede bulunması planlanmıştır. (İnce, 2011: 32).



Şekil 11. *Nara Tabyası Mimari Planı*

SONUÇ

Fransız ve Sanayi Devrimi'nin getirdiği siyasi, toplumsal ve ekonomik değişimlerle birlikte devletlerin savunma modellerinde de değişim zorunlu hale gelmiştir. Osmanlı Devleti'nin özellikle 18. yüzyılda savaşlarda yaşadığı yenilgiler Osmanlı Devleti'nin askeri savunma biçiminde modernizasyonu zorunlu kılmıştır. Orduda yapılan reformlar savunma yapılarında da değişikliği beraberinde getirmiştir. Köklü dönüşümlerle birlikte kale savunma yapılarının yetersiz olduğu görülmüş ve bu yapılar yerini tabyalı tahkimatlara bırakmıştır. Özellikle kritik bir nokta olan Çanakkale'de tabyalardan yararlanılmıştır. Çanakkale tabyaları sadece Osmanlı Devleti'nin savunma anlayışının göstergesi değil bununla birlikte yakın tarihimizde büyük önem arz eden Çanakkale Savaşları'nın da tanıklarıdır. Tabyalar, bulundukları yerin coğrafik yapısı hakkında bilgi vermekte ve dönemin savunma stratejisine dair fikir sunmaktadır. Yapılan araştırmalarla; tabyaların süreç içerisinde geçirdiği değişimi, dönemin koşullarına uygun olarak şekillenen mimari yapısını ve bölgesel güvenlik stratejilerini ortaya koymaktadır. Günümüzde tabyalar kültürel mirasımızın önemli unsurları olarak değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

Acıoğlu, Y. (2016). Çanakkale tabyaları. Sanat Tarihi Dergisi, 1, 1–57.

Acıoğlu, Y. (2018). Kilitbahir'de günümüze ulaşmayan iki tabya hakkında bazı tespitler. ÇOMÜ Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 3(2), 465–480.

Akıngüç, G. (2011). Tarihi süreç içinde Çanakkale muharebeleri ve muharebe alanları. İstanbul: Ajans 2023 Yayınları.

Aşkar, Ö. (2007). Osmanlı Devletinin Çanakkale Cephesi'nde askeri donatımı (Gemiler, tabyalar-toplar) [Yüksek lisans tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Boué, A. (1840). La Turquie d'Europe. Paris: Arthus Bertrand.

Cerası, M. M. (1999). Osmanlı kenti: Osmanlı İmparatorluğunda 18. ve 19. yüzyıllarda kent uygarlığı ve mimarisi (A. Ataöv, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Clausewitz, C. von. (2007). Savaş üzerine (F. Doruker, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.

Çam, N. (1993). Erzurum tabyaları. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını.

Demir, Ş., Sesli, M., & Yılmaz, M. (2008). Türk modernleşmesi: Eleştirel bir bakış. Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 2, 77–90.

Duman, M. (2006). Cumhuriyetimizin önsözü: Çanakkale – Savaşlar, hatıralar, kahramanlar. İstanbul: Ares Kitap.

İnce, G. M. (2011). Gelibolu tabyaları gezi güzergahı önerisi ve Çanakkale Rumeli Hamidiye Tabyası restorasyon projesi [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Keegan, J. (1995). Savaş sanatı tarihi (F. Doruker, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Keleş, E., & Erdinç, Ö. (2021). Sultan II. Mahmud'un orduda yaptığı reformlara Menteşe Sancağı'nın katkısı (1826–1839). OTAM, 50(Güz), 171–206.

Konyalı, İ. H. (1960). Abideleri ve kitabeleriyle Erzurum tarihi. Erzurum: Erzurum Tarihi Araştırma ve Tanıtma Derneği Yayınları.

Maltepe, H. H. (2014). Tarihe sığmayan Çanakkale. İstanbul: Lore Kitap.

Öksüz, Z. T., & Koçan, N. (2022). Çanakkale Hamidiye Tabyaları peyzaj tasarım projesi. Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 3(4), 145–153.

Özbay, İ., Ünalp, F. R., Türkmen, Z., & Çalışkan, A. (2010). Harp tarihi gezileri-II (Çanakkale-Gelibolu). Ankara: Genelkurmay Askerî Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı.

Savaş, G. (2023). Osmanlı Devleti'nde askeri eğitim alanındaki gelişmeler (19. yüzyıl). Harp Tarihi Dergisi, 7, 99–140.

Sayılır, B. (2006). Çanakkale savaşları ve savaş alanları rehberi. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Sedat, M. (2007). Boğazlar meselesi ve Çanakkale Deniz Savaşı'nda Türk zaferi (M. Köçer, Haz.). Ankara: Phoenix Yayınevi.

Şentürk, B. (2016). Birinci Dünya Savaşında Çanakkale tabyaları [Yüksek lisans tezi, Kafkas Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Şimşek, A. R. (2006). Osmanlı ordusunda 18. ve 19. yüzyıllarda yapılan ıslahat çalışmaları ve bu çalışmalarda yabancı uzmanların rolü [Yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Sakarya Üniversitesi Yüksek Lisans Tez Arşivi.

Ülkü, O. (2007). Osmanlı İmparatorluğu'nda savunma sistemi olarak tabya mimarisi. Atatürk Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi, 27, 245–270.

Ülkü, O. (2020). Tartışmalı bir yapı olarak Bolayır Merkez Tabyası. Sanat Dergisi, 35, 175–188.

Yeşil, F., & Gezer, Ö. (2019). Osmanlı İmparatorluğu'nda "Sürat" topçuluğu II (1773–1807): Taktik, talim, muharebe performansı ve Nizâm-ı Cedid. Osmanlı Araştırmaları / The Journal of Ottoman Studies, LIII, 231–285.

Yeniden İşlevlendirilen Endüstri Mirası Yapılarda Teknik Altyapı Sistemlerinin Entegrasyonu: Tarihsel Gelişim ve Güncel Uygulamalar

Harun Gülsoy*, Prof. Dr. Can Şakir Binan[2]*

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0009-0004-8025-5632*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-5916-3352*

** harunglsy@gmail.com binancb@gmail.com*

GİRİŞ

18. yüzyılın ortalarında başlayıp 19. yüzyılda tüm dünyaya yayılan Endüstri Devrimi, üretim biçiminde köklü bir dönüşüme yol açmış: el ve insan gücüne dayalı küçük ölçekli üretim, yerini makineleşmiş sistemler ve seri üretime bırakmıştır. Bu dönüşüm ekonomik, sosyal, kültürel, teknolojik ve mimari alanları da derinden etkilemiştir (Kurtuluş, 2021: Köksal, 2005). Endüstri yapıları, bu dönüşümün mimarideki somut izdüşümünü oluşturarak daha büyük açıklıklar, yüksek tavanlar ve yeni malzemelerle donatılmış mekânlara evrilmiştir. İngiltere'de başlayan bu süreç, Osmanlı İmparatorluğu'nda özellikle 19. yüzyılda devlet eliyle kurulan sanayi tesisleri ve sonrasında özel girişimlerle devam etmiştir. Bu bağlamda İstanbul hem başkent olması hem de liman ve ulaşım altyapısıyla önemli bir sanayi merkezi hâline gelmiştir (Kariptaş, 2010: Bülbül, 2021). Sanayi yapıları, teknolojik gelişmelere paralel olarak üretim gereksinimlerine uyum sağlamış ancak zamanla üretim biçimlerinin değişmesi, teknolojik altyapıların yetersiz kalması ve kent içindeki işlevsel dönüşümler nedeniyle atıl duruma gelmiştir. Günümüze ulaşan endüstri yapıları fiziksel bütünlüğünün dışında aynı zamanda üretim teknolojisiyle ilişkili izler, kent dokusu içindeki konumları ve toplumsal bellekte taşıdıkları değerlerle de belge niteliğindedir. Bu yapıların çağdaş kullanımlara uyarlanarak korunması, yalnızca fiziksel varlıklarını sürdürmesi haricinde güncel teknik altyapı sistemlerinin koruma ilkeleri doğrultusunda entegrasyonu bakımından da önem arz etmektedir.

Literatürde, İstanbul'daki endüstri mirası yapıların korunmasına ve yeniden işlevlendirilmesine ilişkin çeşitli tez ve çalışmalar yer almaktadır (Köksal, 2005: Kariptaş, 2010: Piran, 2016). Çalışmalar genellikle yapıların restitüsyonu, yeniden işlevlendirilmesi, mekânsal dönüşümü ve koruma kararları üzerine odaklanmıştır. Teknik altyapı sistemlerinin

entegrasyonunun, yapının miras değeri üzerindeki etkisi bağlamında derinlemesine ele alındığı çalışmalar oldukça sınırlıdır (Kaplan, 2015: Çakır, 2021). Özellikle mekanik, elektrik, tesisat gibi sistemlerin yeni işlevle birlikte nasıl çözümlendiği ve bu müdahalelerin yapının özgün elemanlarına, strüktürüne, mimarisine ve mekânsal kurgusuna etkileri yeterince tartışılmamıştır.

Bu çalışma, İstanbul'daki endüstri mirası yapıların yeniden işlevlendirilme sürecinde güncel teknik altyapı sistemlerinin entegrasyonunu değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda seçilmiş örnekler üzerinden söz konusu entegrasyonun yapının fiziksel bütünlüğü, estetik özellikleri ve koruma ilkeleri ile olan ilişkisini sorgulamayı amaçlamaktadır.

Endüstriyel Gelişme

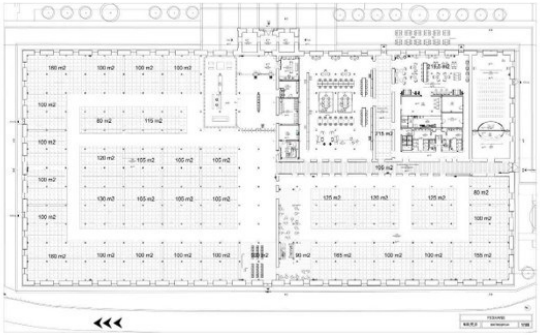
18. yüzyıl ortalarında başlayıp 19. yüzyılda tüm dünyaya yayılan Endüstri Devrimi, el ve insan gücü ile yapılan küçük ölçekli üretim, yerini makineleşme ve buhar gücüyle çalışan sistemler ile seri üretime bırakmıştır. Bu değişim ekonomiye olan etkisinin yanında üretim, sosyal, teknolojik, kültürel ve mimari gibi çeşitli alanlarda değişime yol açmıştır. Endüstri devriminin etkisi ile tarım toplumu yerini sanayi toplumuna dönüşmüştür (Kurtuluş, 2021: 7-8). Üretim tekniğinin değişmesi üretim amaçlı inşa edilen endüstri yapılarının tasarımında etkili olmuştur. İhtiyaçlar ön planda tutulmuş işlevsellik, mekânsal gereksinimler, malzeme ve taşıyıcı sistem tercihleri farklılaşmıştır. Bu dönemde kullanılan birbirleri ile bağlantılı makineler için daha büyük mekân ve geniş açıklıklara ihtiyaç duyulmuştur (Köksal, 2005: 9). Geleneksel yığma duvar ve ahşap iskeletli karma sistem ile bu ihtiyaç yeterince karşılanamamıştır. Ahşap malzemenin yanıcı olması da taşıyıcı sistemde kullanmak için yeni bir malzeme arayışına gidilmesine sebep olmuştur (Çakır, 2021: 10). 1709 yılında Abraham Darby'nin taş kömüründen kok kömürü elde etmeyi başarması ve bu kömürü demir işleme sürecinde kullanabilmesi, sanayide köklü bir dönüşümün başlangıcını oluşturmuştur (Felekoğlu, akt. Çakmak, 2021: 47). Böylece ahşap malzeme kullanımından kaynaklı yangın riski ortadan kalkmış, demir malzeme kullanılarak geniş açıklıkların geçildiği mekanlar inşa edilmiştir.

1763 yılında buharlı makinelerin geliştirilmesiyle birlikte, demir ve cam gibi yüksek sıcaklıkta işlenen malzemelerin işlenmesi kolaylaşmıştır. Başlangıçta dökme ve dövme demir olarak kullanılan demir malzeme, zamanla daha dayanıklı ve hafif olan çeliğe dönüştürülerek yapı sektöründe kullanılmaya başlanmıştır (Eren, 2014, akt. Tavşan, Özen & Tavşan, 2021: 1891).

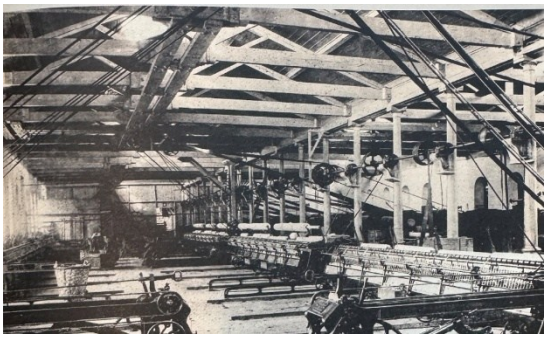
Endüstri Yapılarının Mimari Özellikleri

Endüstri Devrimi ile üretim biçiminde köklü bir dönüşüm yaşanmış: insan eliyle yürütülen üretim modeli yerini makine destekli sistemlere bırakmıştır. Teknolojik gelişmeler doğrultusunda buharlı makineler yaygınlaşmış, ilerleyen süreçte elektriğin üretim sistemlerine entegre edilmesiyle birlikte sanayi yapılarının işlevsel gereksinimleri değişmiş ve buna bağlı olarak mimari biçimlenmeler de önemli ölçüde farklılaşmıştır. Üretim işlevi üzerine kurgulanan bu yapıların mekân gereksinimleri, mekân içinde yer alan üretim ekipmanlarının boyutu ve teknolojik gelişimi doğrultusunda değişim göstermiştir. Daha geniş açıklıklara sahip, yüksek tavanlı ve büyük hacimli mekânlara duyulan ihtiyaç, dönemin güncel yapı malzemeleri kullanılarak karşılanmaya çalışılmış, böylece mimari tasarımlar işlevsel gereksinimlere cevap verecek biçimde şekillenmiştir (Şekil 1).

Farklı üretim endüstrilerine hizmet eden bu yapıların belirli mimari ve malzeme özellikleri zamanla ortak bir karakter kazanmıştır. Çok katlı yapılarda taşıyıcı sistem olarak çelik, tek katlı yapılarda ise yığma tekniklerle inşa edilen tuğla malzeme yaygın olarak kullanılmıştır. Gün ışığından maksimum seviyede faydalanmak için yapı cephelerinde geniş pencere açıklıkları tasarlanmıştır (Albayrak Taştemir, 2022: 77). Bu sayede çalışma saatleri uzun olan işçiler gün ışığından faydalanabilmiş, söz konusu tasarım yaklaşımı üretim verimliliği ve iç mekân kalitesini artırmıştır. Üretim ekipmanlarının yatayda geniş alanlara ve düşeyde belirli bir yüksekliğe duyduğu yapısal gereksinimler, sanayi yapılarının mekânsal özelliklerini doğrudan biçimlendirmiştir (Şekil 2).



Şekil 1. *Feshane*



Şekil 2. *1890'lı yıllarda Feshane dokuma makine salonu*

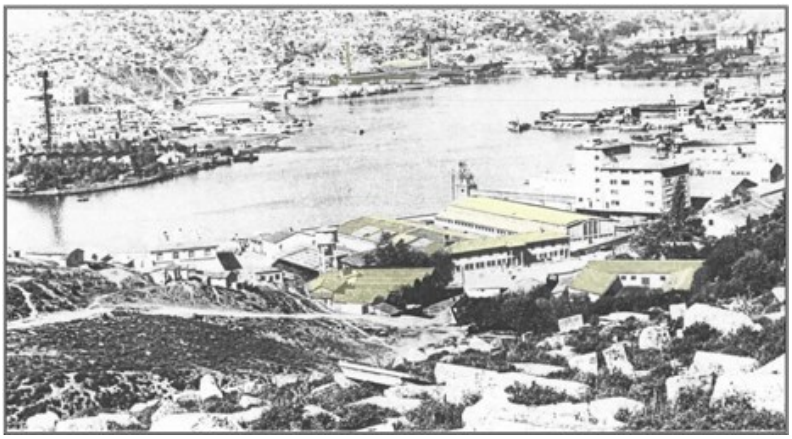
Osmanlı İmparatorluğu'nda Endüstriyel Gelişme

18. yüzyıl ortalarında İngiltere'de başlayıp dünyaya yayılan endüstri devrimi üretim teknolojilerinde değişimlere yol açmış, Osmanlı imparatorluğu çeşitli siyası, ekonomik sebeplerden dolayı bu dönüşüme ayak uyduramamış, sanayileşme döneminde duraksamış ve gerilemiştir (Emre, 2008: 20-21). Osmanlı İmparatorluğu'nda modern sanayileşme girişimleri II. Mahmud döneminde artmıştır. Bu süreçte askeri idari alanlarda çeşitli reformlar gerçekleştirilmiş, sanayi yatırımları da bu dönüşümün bir parçası olmuştur. 19. yüzyılda devlet eliyle gerçekleştirilen, ordu ve idari kademelerin gereksinimini karşılamak üzere Fabrika-i Hümayunlar ve 19. yüzyılın sonlarında özel sermaye ile kurulan sanayi kuruluşları inşa edilmiştir (Kariptaş, 2010: 12-13; bkz. Tablo 1).

YAPI ADI	ÖZGÜN İŞLEV	KONUM	YAPIM YILI
HASANPAŞA GAZHANESİ	GAZHANE	KADIKÖY	1891
FESHANE-İ AMİRE	FESHANE	EYÜPSULTAN	1839
YEDİKULE GAZHANESİ	GAZHANE	FATİH	1880
TERKOS SU POMPA İSTASYONU	POMPA İSTASYONU	ARNAVUTKÖY	1883
CİBALİ TÜTÜN FABRİKASI	TÜTÜN FABRİKASI	FATİH	1884
ŞAHBAZ AGİYA TUĞLA FAB.	TUĞLA FABRİKASI	SÜTLÜCE,BEYOĞLU	1882
PAŞALİMANI UN FABRİKASI	UN FABRİKASI	ÜSKÜDAR	1858
BOMONTİ BİRA FABRİKASI	BİRA FABRİKASI	ŞİŞLİ	1891
ÇİNİ FABRİKA-İ HÜMÂYUNU	PORSELEN FABRİKASI	BEŞİKTAŞ	1894
DOLMABAHÇE GAZHANESİ	GAZHANE	BEŞİKTAŞ	1854

Tablo 1. *19.yy'da inşa edilen bazı endüstri yapıları*

19 ve 20. yüzyıllarda, deri, dokuma, toprak, gıda, kimya, enerji, ulaşım ve silah gibi çeşitli endüstrilere yönelik olarak; üretim, işleme ve depolama işlevlerini üstlenen fabrika, imalathane ve depo gibi çok sayıda yapı inşa edilmiştir (Şekil 3). 19. yüzyıl Osmanlı İstanbul'unda inşa edilen yapılar, farklı endüstri kollarına hizmet vermiştir (Bülbül, 2021).



Şekil 3. *19. yüzyıl içinde Haliç kıyılarında inşa edilen sanayi tesisleri*

20. Yüzyılın Son Çeyreğinde Endüstri Yapılar

Gelişen teknoloji ve değişen ihtiyaçlar doğrultusunda ortaya çıkan endüstri yapıları, bu dönüşümlere uyum sağladıkları sürece işlevselliklerini sürdürebilmiştir. Üretim amacıyla inşa edilen bu yapılar, teknolojik gelişmelerle entegre edilerek verimliliğin artırılması hedeflenmiştir. Zamanla, üretim süreçlerinin farklılaşması ve mekan gereksinimlerinin artmasıyla birlikte, kent merkezlerinin dışına daha geniş ve modern fabrikalar kurulmuştur. Yeni üretim teknolojilerine uyum sağlayamayan yapılar; çevre kirliliğine yol açmaları, düşük verimlilik sunmaları ve bulundukları kentsel alanların konut bölgelerine dönüşmesi gibi

nedenlerle işlevsiz hâle gelmiştir. Kullanım dışı kalan bu endüstri yapıları zamanla bakımsız kalmış, fiziksel açıdan yıpranmış ve yıkılma tehdidiyle karşı karşıya kalmıştır (Şekil 4-5). Özellikle şehir merkezlerinde yer alan yapıların bulunduğu arazilerin değer kazanmasıyla, yol yapımı ve yenileme gibi gerekçeler gösterilerek bu yapılar yok olma riskiyle karşı karşıya kalmıştır (Öztürk, 2020: 27). Günümüze belirli derecede hasar ve tarihsel izlerle ulaşan endüstri yapıları, inşa edildikleri dönemin üretim anlayışını, geçirdikleri işlevsel ve yapısal dönüşümleri, çevreyle kurdukları ilişkileri yansıtmaları bakımından belge değeri taşımaktadır. Bu yönleriyle, korunmaları ve gelecek kuşaklara aktarılmaları kültürel miras açısından değerlidir.


KENT
MİLLİYET
Feshane battı!
Modern Sanat Müzesi olacaktı. Sular altında kaldı
Otobüse bomba ihbarı

Şekil 4. *Feshane binası atıl durum*



Şekil 5. *Hasanpaşa gazhanesi atıl durum*

Bir Koruma Kararı: Yeniden İşlevlendirme (Adaptive Reuse)

Zaman içinde değişen toplumsal yaşam biçimleri ve kullanıcı ihtiyaçları, yapıların ilk inşa edildikleri işlevleri sürdürebilmelerini güçleştirebilir. Bu süreçte bazı yapılar özgün kullanım amaçlarını yitirirken, fiziksel niteliklerini korumaya devam edebilir. Yapının barındırdığı mekânsal potansiyel, mevcut koşullara uygun yeni işlevlerle değerlendirilmesini gerekli kılar (Kaşlı, 2009: 13). Yapının yeni işlevle bütünleşebilmesi için önerilecek kullanım biçimi, mevcut fiziksel ve mekânsal niteliklerle uyumlu olmalıdır. Bu bağlamda, yapının özgün işlevine ait mimari unsurların korunarak yeni kullanım sırasında algılanabilir olması, özgün üretim ekipmanlarının mümkün olduğunca mevcut konumlarında sergilenmesi ve yalın bir tasarım diliyle yorumlanması, özgün işleyişinin görsel yollarla kullanıcılara aktarılması bütüncül bir uyarlama süreci açısından önemlidir (Altınoluk, 2000, akt. Bulut, 2020: 25). Günümüzde merkezi konumda kalmış endüstri yapılarının yeniden işlevlendirilerek kamusal kullanıma açılması, fiziksel, sosyal ve ekonomik dinamikler açısından olumlu etkiler yaratmaktadır (Şekil 6-7). Bu süreçte, yapının mimari karakteri, mekânsal kurgusu ve belge niteliği taşıyan özgün ögeleriyle güncel işlevi arasında anlamlı bir ilişki kurulması yapının tarihsel değerinin yeni kullanımla birlikte yaşatılmasına olanak tanımaktadır. Endüstri yapıları, çoğunlukla üretim ve depolama amacıyla inşa edilmiş, taşıyıcı sistemleriyle yapısal bütünlüğü sağlayan, yüksek tavanlı ve geniş açıklıklara sahip yapılardır. Yeniden işlevlendirme aşamasında bu yapıların kullanım biçimleri değişmekte olup, güncel işlevlerine uygun konfor ve yaşam standartlarını sağlayabilmeleri için çeşitli teknik altyapı sistemlerinin entegrasyonlarına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu süreçte yapılan her müdahale, yapıya fiziksel, mekânsal ve görsel yükler getirmektedir. Özellikle taşıyıcı sistemlere yapılan müdahaleler, cepheye eklenen teknik altyapı sistemleri ya da iç mekânda gerçekleştirilen düzenlemeler hem yapının bütünlüğü hem de algılanabilir özgün nitelikleri açısından dikkatle değerlendirilmelidir. Bu noktada, mimari ve teknik kararların koruma ilkeleriyle örtüşmesi,

yeni işlevle yapının özgün mimari özellikleri arasında sürdürülebilir bir denge kurulmasını gerektirmektedir.



Şekil 6. *Yedikule gazhanesi*



Şekil 7. *Hasanpaşa gazhanesi*

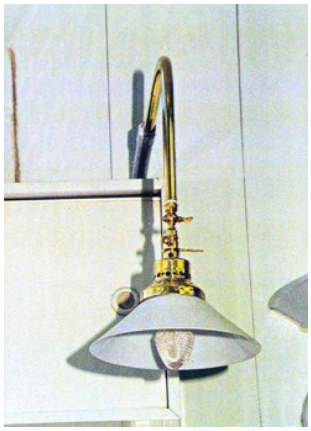
Teknik Altyapı Sistemleri

Tarih boyunca aydınlatma amacıyla kullanılan araç ve gereçler, teknolojinin gelişimiyle farklı biçimler kazanmıştır. Bunların en eski örneklerinden biri olan yağ lambası (Şekil 8), içinde yağ bazlı yakıtlar bulunan bir hazne ile fitilin birleşimi sayesinde ışık sağlamaktadır (Ezenci, 2021: 62). Havagazı (Şekil 9) ile aydınlatma sisteminde enerji, taş kömürünün havasız ortamda ısıtılmasıyla elde edilen gazın, boru hatları aracılığıyla armatüre ulaştırılması prensibine dayanır. Bu sistemde ana enerji kaynağı olan gaz, merkezi bir üretim tesisinden dağıtım ağı üzerinden aydınlatma armatürlerine taşınır ve yakılarak ışık elde edilir. Elektrik ile aydınlatma sisteminde ise, enerjinin kaynağından aydınlatma elemanına iletilmesi, elektrik kabloları ve devre sistemleri üzerinden sağlanmaktadır (Şekil 10). Bu sistemde elektrik, kablolar vasıtası ile armatürlere ulaşır ve ışık elde edilir. Geçmişten günümüze kullanılan aydınlatma sistemleri incelendiğinde, yağ lambasının hem enerji kaynağı hem de armatür işlevi gördüğü görülmektedir. Bu sistemde enerji, doğrudan armatürün içerisinde muhafaza edilmekte ve ışık üretimi burada gerçekleşmektedir. Buna karşılık, havagazı ve elektrik ile aydınlatma sistemlerinde ana enerji kaynağı armatür dışında üretilmekte ve boru ya da kablo sistemleri aracılığıyla armatüre ulaştırılmaktadır. Bu durum, yeniden işlevlendirilen endüstri yapılarında enerji iletimini sağlamak amacıyla kablolama altyapısının oluşturulmasını zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla aydınlatma armatürlerinin çalışabilmesi için kablolama imalatlarının yapıya uygun biçimde entegre edilmesi gerekmektedir.

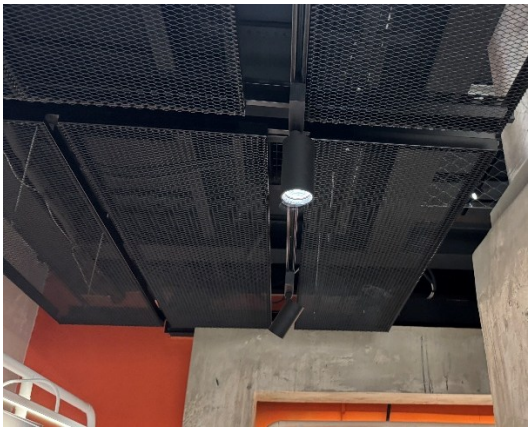
Ülkemizde endüstri mirası yapıların yeniden işlevlendirilerek kamusal kullanıma kazandırılması, 21. yüzyıl itibarıyla artış göstermiştir. Bu doğrultuda gerçekleştirilen restorasyon uygulamalarında teknik altyapı sistemlerinin mevcut yapılara entegrasyonuna ilişkin hem başarılı hem de sorunlu örneklere rastlanmaktadır. Bu çalışma kapsamında İstanbul'da bulunan, 21. yüzyılda yeniden işlevlendirilmiş endüstri mirası yapıları belirlenmiş; ısıtma iklimlendirme, aydınlatma, çatı akaçlama/kanalizasyon, ses, yangın, kuvvetli akım/kablolama, güvenlik sistemlerinin entegrasyonu çok boyutlu olarak değerlendirilmiştir. İncelenen Feshane, Hasanpaşa Gazhanesi gaz temizleme binası ve Yedikule Gazhanesi hangar binasında yer alan ısıtma iklimlendirme, ses, yangın, zayıf ve kuvvetli akım/kablolama sistemleri yapıların inşa edildikleri dönemde mevcut olmadığından, bu donanımların tümü yeniden işlevlendirme sürecinde yapıya entegre edilmiştir.



Şekil 8. *Kandil*



Şekil 9. *Havagazı lambası*



Şekil 10. *Led ray spot armatür*

Feshane

1839 yılında Osmanlı'da fes üretimi amacıyla inşa edilen yapı, 1843 yılında çeşitli mekânların eklenmesiyle Feshane Dokuma Fabrikası'na dönüştürülmüştür. 1986 yılına kadar özgün işlevini sürdüren yapı, aynı yıl Haliç çevresinin yeniden düzenlenmesi kapsamında büyük dokuma bölümü hariç yıkılmıştır. 1989 yılında gerçekleştirilen restorasyon uygulamasında, yapının özgün üretim ekipmanları korunmamıştır. Bu tarihten sonra da çeşitli restorasyon uygulamalarına uğrayan yapıda işlev değişikliği de meydana gelmiştir. 2022-2023 yılları arasındaki restorasyon uygulaması sonucunda yapı yeniden işlevlendirilmiş ve güncel teknik altyapı sistemleri entegre edilmiştir. 19. yüzyıl endüstri yapılarında aydınlatma amaçlı uygulanan şed çatı Feshane'nin öne çıkan mimari özelliklerinden biridir. Yeniden işlevlendirme sürecinde, yapının özgün çatı akaçlama sistemi korunmuştur. Çatı yüzeyinde biriken yağmur suları, Belçika'dan ithal edilmiş 5x5 cm kesitli içi boş kolonlar aracılığıyla binanın altındaki taş kanallara iletilmekte ve buradan tahliye edilmektedir. Kolonların içinden geçen su, iç mekândaki nem oranını artırarak dokuma üretiminde üretim kalitesini olumlu etkilemiştir. Bu özgün sistemin korunması hem işlevsel sürekliliği sağlamış hem de ilk inşa dönemine ait bir altyapı teknolojisinin günümüze ulaşmasını mümkün kılmıştır. Teknik altyapı sistemlerinin korunması, kültürel miras niteliği taşıyan yapılarda belge değeri ile işlevsel katkı da sağladığı için önem taşımaktadır.

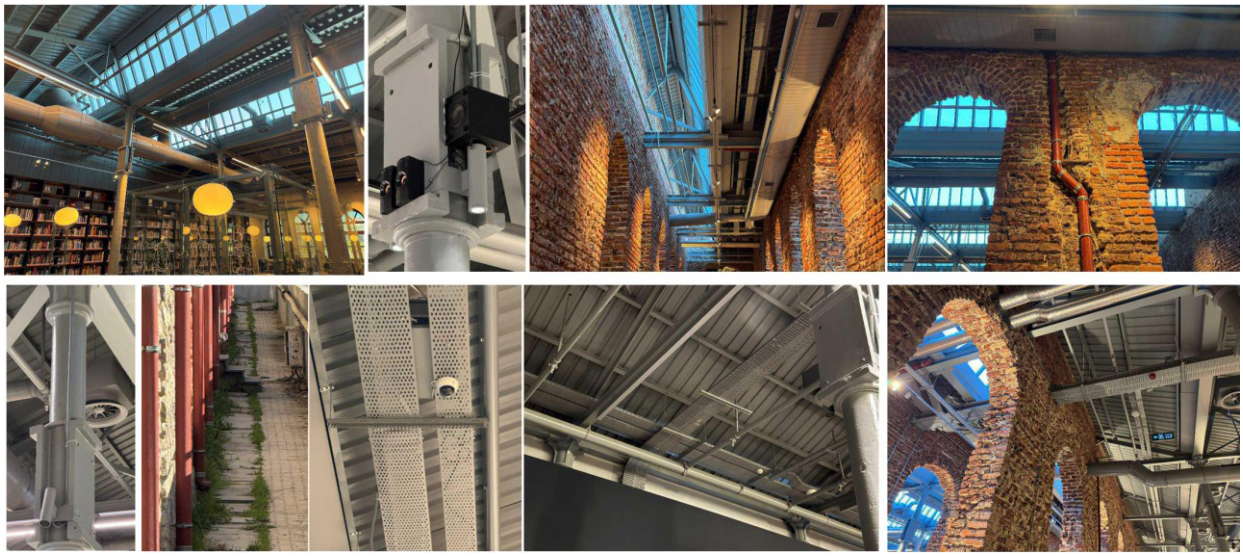
Yapının kat yüksekliğinin uygun olması, bu sistemlerin genellikle çatı alt kotuna konumlandırılmasına olanak sağlamış böylece sergi bütünlüğü korunmuş ve sistem cihazlarının mekan içerisindeki görsel etkisi azaltılmıştır. Sistem cihazlarının montajında, özgün yapısal elemanlara doğrudan müdahaleden kaçınılması hedeflenmiştir. Örneğin; sprinkler borularına entegre edilen aydınlatma armatürleri ve kablo tavalarına monte edilen güvenlik, internet ve yangın algılama cihazları gibi çözümler ile sistemlerin birbirleri ile entegrasyonu sağlanmıştır. Yapının çatı alt kotunda konumlandırılan lineer kablo tavaları, sistem sürekliliğini sağlayarak teknik altyapı elemanlarının ortak bir montaj zemini üzerinde toplanmasına olanak sağlamış ve sistemler içerisinde entegrasyon sağlanmıştır. Kablo tavasından çıkıp armatürlere yönelen kabloların düzensiz şekilde görünür olması estetik açıdan olumsuz bir etki yaratmaktadır.

Özgün elemanlar ile doğrudan montaj ilişkisi kuran sistem cihazlarında ise 'minimum müdahale' ilkesi benimsenmiştir. Havalandırma ve sprinkler sistem boruları, ana sergi mekanında bulunan bazı aydınlatma armatürleri, kablo tavalarının metal askılar vasıtası ile

özgün çatı strüktürüne taşıtılması, ısıtma iklimlendirme kontrol cihazının metal aparat ile özgün kolon yüzeyine sabitlenmesi gibi uygulamalar bu yaklaşım ile gerçekleştirilmiştir. Sistem elemanlarının taşıtılması için benimsenen özgün elemanlara minimum müdahale ilkesi, mekanlar arası süreklilik gereksinimi durumunda tümüyle sürdürülememiştir. Yapının güney bölgesindeki bölünmüş mekânlarda sistem sürekliliğini sağlamak amacıyla özgün tuğla duvarlarda açılan büyük kesitli boşluklar, yapısal ve estetik açıdan olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Havalandırma ve sprinkler boruları ile kablo tavalarının sürekliliği duvarlarda açılan boşluklar aracılığıyla sağlanmıştır. Özellikle birden fazla açılan bu boşlukların, özgün duvarların taşıyıcı bütünlüğünü zayıflatmaktadır. Yangın sistemleri için gerekli kablolama imalatının duvar yüzeyinden ilerletilmesi tercih edilmesine karşın, yangın borularının devamlılığı için özgün duvarlara dikey ve yatay doğrultuda boşluklar açılması da yapısal bütünlük açısından olumsuz değerlendirilmiştir.

Sistem cihazlarının montajında tercih edilen bir diğer yöntem ise özgün olmayan elemanlara montaj yapılmasıdır. Yapının giriş alanı ve sirkülasyon rotasını vurgulamak amacıyla uygulama aşamasında eklenen döşemelere entegre edilen aydınlatma armatürleri bu yönteme örnektir. Bu döşemelerin özgün duvarlarla fiziksel temas kurmaması yapısal bütünlüğü artırmıştır. Led şerit aydınlatmaların çakıl taşlarıyla gizlenmesi görsel anlamda bütünlüğü artırmış, bu uygulamalar estetik ve yapısal açıdan olumlu olarak değerlendirilmiştir. Sistem elemanlarının çatı kotuna yerleştirilmesi, mekân algısı kapsamında sergi bütünlüğünün korunmasına katkı sağlamıştır. Bu elemanlarda kullanılan renk tercihinin çatı strüktürü ile uyumlu olması an içerisinde görsel bütünlüğe olumlu katkı sağlamaktadır. Havalandırma ve sprinkler sistem boruları, kolon yüzeylerine montajı yapılan aydınlatma armatürleri, kablo tavaları, özgün çatı akaçlama sistemi için kullanılan özgün kolonların çatı strüktürü ile aynı renk seçilmesi estetik açıdan olumlu olarak değerlendirilmiştir. Aydınlatma armatürlerinde gri ve siyah olmak üzere farklı renkler uygulanması, ses sistemi için özgün kolonlar ile minimum montaj ilişkisi kuran hoparlör cihazlarının siyah renkte seçilmesi bu sistem elemanlarının mekan içerisinde farklılaşarak ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Bu durum estetik açıdan olumsuz olarak değerlendirilmiştir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, sistemlerin yapıya entegrasyonu sürecinde asgari müdahale, renk uyumu, görsel ve yapısal bütünlük ilkeleri çoğunlukla gözetilmiş ancak bazı sistemlerde bu ilkelerin ihlal edildiği uygulamalar da gözlemlenmiştir (Şekil 11). Özellikle sistemlerin çatı alt kotunda birbirine entegre biçimde toplanması, özgün elemanlara minimum müdahale ilkesi, özgün olmayan elemanlara montaj yapılması gibi ilkelerin gözetilmesi yapısal açısından olumlu örneklerdir. Yapının bazı özgün duvarlarına yapılan yapısal müdahaleler, sistem elemanlarının renk ve görünürlük açısından mekânsal algıyı kesintiye uğratması, estetik ve yapısal bütünlük açısından olumsuz uygulamalar mevcuttur (Tablo 2). Uygulamalardaki bu çeşitlilik, her sistemin ve mekânın kendine özgü ihtiyaçları kadar, uygulama kararlarının koruma ilkeleriyle olan ilişkisini de tartışmaya açmaktadır.



Şekil 11. Feshane binası teknik altyapı sistemleri

LEJANT:	
+	OLUMLU
-	OLUMSUZ

TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ-DEĞERLENDİRME TABLOSU	
KOMPLEKS ADI	FESHANE-İ AMİRE
YAPI ADI	FESHANE
1839 yılında inşa edilmiş Feshane yapısı 2023 yılında yeni işleve uyarlanarak kullanıma açılmıştır.	
İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	**ISITMA-İKLİMLENDİRME SİSTEMİ**
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	YOK
21.YY RESTORASYONU	KANALLI TİP KLİMA SANTRALİ
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	KONUM-RENK-DIŞ ÜNİTE GİZLİ
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN DUVARLARDA BOŞLUK AÇILMASI
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	KISMEN FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	AYDINLATMA SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	DOĞAL AYDINLATMA-ŞED ÇATI
21.YY RESTORASYONU	ÇEŞİTLİ AYDINLATMA ARMATÜRLERİ
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	RENK VE KABLOLAMA İMALATLARI
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN ELEMANLARA MİNİMUM MÜDAHALE
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	KISMEN UYGULANMIŞ (ŞED ÇATI)
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	KISMEN KORUNMUŞ (ŞED ÇATI)
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	KANALİZASYON/ÇATI AKAÇLAMA SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	YOK / YAĞMUR İNİŞ BORUSU-KOLON İÇİ TAHLİYE
21.YY RESTORASYONU	WC / YAĞMUR İNİŞ BORUSU-KOLON İÇİ TAHLİYE
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	KISMEN GİZLENMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	ÖZGÜN SİSTEM KULLANILMIŞ
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN SİSTEM KULLANILMIŞ
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	YAĞMUR İNİŞ BORUSU GÜNCEL MALZEME İLE UYGULANMIŞ
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	KORUNMUŞ
KULLANILAN ELEMANLAR	KISMEN FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	SES SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	YOK
21.YY RESTORASYONU	HOPARLÖR SİSTEMİ
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	RENK VE KONUM
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN ELEMANLARA MİNİMUM MÜDAHALE
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	YANGIN SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	YOK
21.YY RESTORASYONU	SPRİNKLER SİST. YANGIN ALARM VE DOLABI
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	-
ESTETİK AÇIDAN	RENK VE KONUM
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN DUVAR YÜZEYİNDE BOŞLUK AÇILMASI
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	KISMEN FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	ZAYIF AKIM SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	BİLGİYE ULAŞILAMAMIŞTIR.
21.YY RESTORASYONU	YANGIN, GÜVENLİK, İNTERNET,SES SİSTEMİ VE ISITMA İKLİMLENDİRME KONTROL CİHAZLARI
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	RENK VE KONUM
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN ELEMANLARA MİNİMUM MÜDAHALE
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	KUVVETLİ AKIM / KABLOLAMA SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	BİLGİYE ULAŞILAMAMIŞTIR.
21.YY RESTORASYONU	AYDINLATMA,ISITMA İKLİMLENDİRME,PRİZ VE TÜM SİSTEMLER İÇİN KABLOLAMA İMALATI
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	KISMEN GİZLENMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	RENK VE KONUM
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN DUVAR YÜZEYİNDE BOŞLUK AÇILMASI
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	KISMEN FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	GÜVENLİK SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	YOK
21.YY RESTORASYONU	CCTV KAMERA SİSTEMİ
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	RENK VE KONUM
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN OLMAYAN ELEMANLARA MONTAJ
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

Tablo 2. *Feshane binası teknik altyapı sistem değerlendirme tablosu*

Hasanpaşa Gazhanesi (N Binası)

1891 yılında Kadıköy'de inşa edilen ve 1892 yılında üretime başlayan gazhanede üretilen yakıt ile Anadolu yakasının sokak ve iç mekan aydınlatması yapılmaktadır. Zaman içinde elektriğin kullanılması ile havagazı önemini kaybetmiş, 1993 yılında gaz talebinin azalması ile üretim durdurulmuştur. Kullanım dışı kalan yapı kompleksinde özgün işlev ve teknik altyapıya ilişkin elemanların büyük bir kısmı izinsiz bir biçimde sökülmüştür (Mazak, t.y.). 2001 yılında restorasyon ve yeniden kullanım projeleri onaylanan yapının uygulama sürecinin ardından kamusal kullanıma açılması 2021 yılında gerçekleşmiştir. İklim Müzesi (N binası) içinde, aynı işlevle işlevlendirilmiş mahallerde aynı sistem için farklı çözümlerin tercih edildiği gözlemlenmiştir. Klima iç ünitelerinin yerleşiminde bir bütünlük sağlanamamış; bazı mahallerde üniteler doğrudan duvar yüzeyine monte edilmiş, bazıları tavan arasına yerleştirilmiş ve menfezlerle gizlenmiştir. Kat yüksekliğinin fazla olduğu alanlarda ise yer tipi iç üniteler kullanılmıştır. Bu çeşitlilik, sistem bileşenlerinin algılanma biçimini değiştirerek mekânsal deneyimi ve mimari bütünlüğü olumsuz etkilemektedir. Aynı yapı içerisinde farklı uygulamaların tercih edilmesi, homojen bir teknik altyapı- mekan entegrasyonunun oluşmasına engel olmuş ve estetik açıdan sorun yaratmıştır. Benzer biçimde, kablolama imalatında da farklı yöntemlerin bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. Duvar yüzeyinden geçen hatlarda kimi zaman kablo kanalları kullanılmış, kimi zaman kablolar sıva üstü bırakılmıştır. Tavan kotundaki hatlarda ise belirli akslarda kablo tavaları tercih edilmiştir. Bu çeşitlilik mekânsal ve görsel bütünlüğü zedelemektedir. Güvenlik, ses, aydınlatma, yangın ve internet sistemlerine ait cihazların kablo tavalarına monte edilmesi, sistem sürekliliğini sağlarken teknik altyapı elemanlarının ortak bir montaj zemininde toplanmasına olanak tanımıştır. 2.katta ise sistem cihazlarının metal askılar ile kablo tavalarına montajının yapıldığı uygulamalar tespit edilmiştir. Aydınlatma, kablolama, internet, ses ve kamera sistemleri tavan kotunda çözülmüş; led ray spotlar metal askılarla kablo tavalarına, kablo tavaları ise çatı makaslarına monte edilmiştir. Bu montaj biçimi, özgün yapısal elemanlarla doğrudan ilişki kurulmasını engellediği için yapısal açıdan olumlu olarak değerlendirilmektedir. Bazı sistem elemanlarının ise özgün olmayan yüzeylere monte edildiği tespit edilmiştir. Aydınlatma armatürlerinin çelik konstrüksiyon merdiven ve metal menfezlere yerleştirilmesi, özgün elemanlarla ilişki kurulmamasını sağlayarak koruma ilkesine uygun bir çözüm sunmaktadır. Bununla birlikte, sistem cihazlarının çoğunlukla çatı altı ve tavan kotunda konumlandırılması ve bu cihazlarda yapısal renk uyumunun gözetilmesi, algılanabilirliği azaltarak sergi bütünlüğünü estetik açıdan olumlu yönde etkilemiştir.

'Asgari müdahale' ilkesi, özellikle çelik çatı strüktürüne minimum temasla monte edilen kablo tavalarında etkili biçimde uygulanmış ancak bu yaklaşım sistemler genelinde sürdürülememiştir. Ana enerji kaynağından iç mekâna enerji iletimi sağlanırken mevcut boşluklar kullanılmamış ve özgün taşıyıcı duvarlarda yeni boşluklar açılmıştır. Özgün duvarların yapısal ve estetik bütünlüğünü olumsuz etkileyen bu müdahaleler olumsuz olarak değerlendirilmiştir. Yapıya sonradan eklenen çelik strüktürlerle oluşturulan katlar arasında, kablolama imalatının sürekliliği döşeme ve duvarlarda açılan boşluklar ile sağlanmıştır. Dikey yönlü geçişlerde kablo kanallarının döşemede, yatayda ise mahaller arası bağlantıların duvarlara boşluk açılarak ile gerçekleştirilmesi, taşıyıcı sistemin sürekliliğini zayıflatmış, estetik dengeyi bozmuştur. Ayrıca yapı içerisinde bazı kablolama imalatlarının sonlandırılmamış olması hem görsel bütünlük hem de kullanıcı güvenliği açısından ciddi riskler doğurmaktadır. Dış mekânda ise güvenlik kameralarının peyzaj alanındaki direklere monte edilmesi, yangın dolaplarının ve pis su sisteminin yapı dışında çözülmesi, cephe dokusunun korunmasına olanak tanımıştır. Dış kablolama imalatlarının peyzaj unsurlarıyla

bütünleştirilerek arka planda kalması da estetik açıdan olumlu bir etki yaratmıştır. Bununla birlikte, yağmur iniş borularının kanala bağlanmamış olması, yapı çevresinde kontrolsüz bitkilenmeye yol açmakta ve estetik açıdan olumsuz bir görsel sonuç doğurmaktadır.

İncelenen diğer yapılardan farklı olarak, bu yapıda güneydoğu cephesinde yer alan özgün baca korunmuştur. Özgün üretim işlevine ait bu elemanın wallwasher apliklerle aydınlatılması, yapının tarihsel bağlamını ziyaretçilere aktarma açısından güçlü bir katkı sunmaktadır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, Hasanpaşa Gazhanesinde sistem entegrasyonu sürecinde özgün elemanlarla asgari düzeyde ilişki kuran, yapıya sonradan eklenen elemanları kullanan olumlu uygulamalara yer verilmiştir (Şekil 12). Tasarım kararlarında bütüncül bir teknik dilin oluşturulamaması, bazı sistemlerde yapı bütünlüğüne zarar verecek müdahalelerin yapılması ve teknik çeşitliliğin kontrolsüzlüğü entegrasyonun bazı yönlerden sorunlu olduğunu göstermektedir (Tablo 3). Bu durum, yeniden işlevlendirme sürecinde sistem entegrasyonunun teknik, mimari, estetik ve koruma ilkeleriyle birlikte ele alınması gerektiğini bir kez daha ortaya koymaktadır.



Şekil 12. Hasanpaşa gazhanesi n binası teknik altyapı sistemleri

LEJANT:	
+	OLUMLU
-	OLUMSUZ

TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ-DEĞERLENDİRME TABLOSU	
KOMPLEKS ADI	HASANPAŞA GAZHANESİ
YAPI ADI	N BİNASI (GAZ TEMİZLEME BİNASI) - İKLİM MÜZESİ
1952-1968 yılları arasında inşa edilmiş olan N binası 2021 yılında yeni işleve uyarlanarak kullanıma açılmıştır.	
İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	**ISITMA-İKLİMLENDİRME SİSTEMİ**
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	YOK
21.YY RESTORASYONU	VRF KLİMA
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	KISMEN GİZLENMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	İÇ ÜNİTE KONUMU-CİHAZ KAPAKLARININ OLMAMASI
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN ELEMANLARA ZARAR VERMİŞ
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	AYDINLATMA SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	BİLGİYE ULAŞILAMAMIŞTIR.
21.YY RESTORASYONU	AYDINLATMA ARMATÜRLERİ
KULLANICI EKİ	SERGİYE GÖRE KONUM DEĞİŞİMİ.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	KISMEN GİZLENMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	ÖZGÜN BACA AYDINLATILMIŞ-ARMATÜR KONUM RENK
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN OLMAYAN ELEMANLARA TAŞITILMIŞ
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	KISMEN FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	KANALİZASYON/ÇATI AKAÇLAMA SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	YOK / YAĞMUR İNİŞ BORUSU-OLUĞU
21.YY RESTORASYONU	YOK / YAĞMUR İNİŞ BORUSU-OLUĞU
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	BİTKİLENMEYE SEBEP OLMAKTADIR
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN ELEMANLARLA İLİŞKİ KURMAMAKTA
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	GÜNCEL MALZEME İLE UYGULANMIŞ
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	YOK
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	SES SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	YOK
21.YY RESTORASYONU	HOPARLÖR SİSTEMİ
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	KONUM-TİP
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN ELEMANLARLA İLİŞKİ KURMAMAKTA
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	YANGIN SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	YOK
21.YY RESTORASYONU	YANGIN ALARM SİSTEMİ VE SEYYAR TÜP
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	-
ESTETİK AÇIDAN	KONUM
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN ELEMANLARLA İLİŞKİ KURMAMAKTA
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	ZAYIF AKIM SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	BİLGİYE ULAŞILAMAMIŞTIR.
21.YY RESTORASYONU	YANGIN, GÜVENLİK, İNTERNET, SES SİSTEMLERİ
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	TAVAN ARASINA GİZLENMİŞTİR
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN ELEMANLARLA İLİŞKİ KURMAMAKTA
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	KUVVETLİ AKIM / KABLOLAMA SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	BİLGİYE ULAŞILAMAMIŞTIR.
21.YY RESTORASYONU	AYDINLATMA,ISITMA İKLİMLENDİRME,PRİZ,PANO/ TÜM SİSTEMLER İÇİN KABLOLAMA İMALATI
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	SONLANMAMIŞ KABLOLAMA İMALATI
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN DUVARDA BOŞLUK AÇILMIŞTIR
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	GÜVENLİK SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	BİLGİYE ULAŞILAMAMIŞTIR.
21.YY RESTORASYONU	CCTV KAMERA SİSTEMİ
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	KONUM
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN ELEMANLARLA MİNİMUM İLİŞKİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	YOK
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

Tablo 3. *Hasanpaşa gazhanesi N binası teknik altyapı sistem değerlendirme tablosu*

Yedikule Gazhanesi (Hangar Binası)

Yedikule gazhanesi, 1880 yılında sosyal amaçlı (cadde, sokak ve iç mekân aydınlatması) inşa edilen ilk gazhanedir. Diğer gazhane yapıları gibi 1993 yılında işletmesine son verilmiştir. Yapı ve çevresi hafriyat döküm sahası ve otopark olarak kullanılmıştır. Yapının yeni işleve uyarlanacağı 2023 yılına kadar yapıda çeşitli sökümler meydana gelmiştir. 2023 yılında yapı kompleksinde bulunan "Hangar" yapısı sergi alanı olarak işlevlendirilmiş ve kamusal kullanıma açılmıştır (Mazak, t.y.).

Yapının kat yüksekliğinin uygun olması, bu sistemlerin çoğunlukla çatı alt kotuna konumlandırılarak sergi bütünlüğü korunmuştur. Sistem cihazlarının montajında, sistemlerin birbirleri ile entegrasyonu sağlanarak özgün olmayan elemanlara montaj yapılarak, özgün elemanlara doğrudan montaj yapılmasının önüne geçilmesi amaçlanmıştır. İç mekanda ses, internet, güvenlik sistem cihazlarının tamamı, aydınlatma armatürlerinin birçoğunun montajı kablo tavalarına yapılmıştır. Kablo tavaları ve ısıtma iklimlendirme sistem cihazları metal askılar ile özgün çatı strüktürüne taşıtılmaktadır. Böylece özgün elemanlar ile doğrudan montaj ilişkisi kuran sistem bileşenlerinde 'minimum müdahale' ilkesi uygulanarak olası yapısal sorunların önüne geçilmiştir. Kablo tavalarının yatay ve dikey doğrultuda sürekliliğini sağlaması estetik açıdan olumlu olarak değerlendirilmiştir. İç mekanda bulunan kablo tavası,

ses, aydınlatma ve ısıtma iklimlendirme sistem cihazlarının çatı strüktürü ile aynı renkte olması mekan içerisinde görsel bütünlüğe katkı sağlamaktadır. 'Asgari müdahale' ilkesi yapı genelinde uygulanmış olsa da ana enerji kaynağından iç mekâna enerji iletimi sağlanırken mevcut boşluklar kullanılmamış ve özgün taşıyıcı duvarlarda yeni boşluklar açılmıştır. Ana enerji kaynaklarının kuzey beden duvarına konumlandırılması kablo yoğunluğuna sebep olmaktadır. Bu müdahaleler özgün duvarların yapısal, estetik ve mimari bütünlüğünü olumsuz etkilemektedir. Yapının özgün elemanlarına monte edilen hava perdesi (klima) cihazları, beden duvarlarına ek yük getirmektedir. Bu durum, taşıyıcı sistem üzerinde oluşturduğu yapısal etkiler nedeniyle olumsuz olarak değerlendirilmiştir. Dış üniteler, sirkülasyonun düşük olduğu kuzey cepheye yerleştirilmiş olsa da giriş kapısına yakın konumda ve sayıca fazla olmaları nedeniyle yapının mimari bütünlüğünü olumsuz etkilemektedir. Buna karşın, dış ünitelerin seyyar ayaklar aracılığıyla zemine sabitlenmiş olması ve montajın beden duvarı ile doğrudan ilişkilendirilmemesi yapısal açıdan olumlu bir uygulama olarak değerlendirilmektedir. Yapı içerisinde aktif bir yangın söndürme sistemi bulunmamakta olup pasif yangın güvenliği kapsamında avluya yangın dolabı konumlandırılmıştır. Özgün çatı akaçlama sistemi güncel malzemelerle yeniden uygulanmıştır. Yağmur iniş borularından süzülen suların doğrudan yapı çevresindeki toprağa yönlendirilmesi zamanla kontrolsüz bitkilenmeye yol açmakta ve bu durum estetik açıdan olumsuz bir görünüm oluşturmaktadır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, yapıda teknik altyapı sistemlerinin entegrasyonunda çoğunlukla özgün elemanlara doğrudan müdahaleden kaçınılmış, çatı alt kotu kullanılarak sistemler estetik ve işlevsel açıdan başarılı bir biçimde çözümlenmiştir (Şekil 13). Kablo tavalarının ve sistem cihazlarının çatı strüktürüyle uyumlu renklerde uygulanması, mekân içinde görsel bütünlüğü desteklemiştir. Ana enerji iletiminde özgün duvarlarda yeni boşluklar açılması ve hava perdesi cihazlarının beden duvarlarına monte edilerek ek yük oluşturması, yapısal bütünlük açısından olumsuz değerlendirilmiştir. Ayrıca yağmur suyu tahliyesinin doğrudan toprağa yönlendirilmesi sonucu oluşan kontrolsüz bitkilenme de estetik açıdan sorun teşkil etmektedir. Yapıda genel olarak "asgari müdahale" ilkesi gözetilse de bu ilkenin bazı uygulamalarda sürdürülemediği görülmektedir (Tablo 4).



Şekil 13. Yedikule gazhanesi hangar binası teknik altyapı sistemleri

LEJANT:	
+	OLUMLU
-	OLUMSUZ

TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ-DEĞERLENDİRME TABLOSU	
KOMPLEKS ADI	YEDİKULE GAZHANESİ
YAPI ADI	HANGAR BİNASI
1880 yılında inşa edilmiş olan hangar binası 2023 yılında yeni işleve uyarlanarak kullanıma açılmıştır.	
İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	**ISITMA-İKLİMLENDİRME SİSTEMİ**
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	YOK
21.YY RESTORASYONU	VRF KLİMA-HAVA PERDESİ
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	DIŞ ÜNİTE KONUMU
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN ELEMANLARA ZARAR VERMİŞ
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	UYGULANMAMIŞ
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	AYDINLATMA SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	YOK
21.YY RESTORASYONU	AYDINLATMA ARMATÜRLERİ
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	ARMATÜR SAYISI
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN OLMAYAN ELEMANLARA TAŞITILMIŞ
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	KANALİZASYON/ÇATI AKAÇLAMA SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	YAĞMUR İNİŞ BORUSU-OLUĞU
21.YY RESTORASYONU	YAĞMUR İNİŞ BORUSU-OLUĞU
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	BİTKİLENMEYE SEBEP OLMAKTADIR
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN ELEMANLARLA İLİŞKİ KURMAMAKTA
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	GÜNCEL MALZEME İLE UYGULANMIŞ
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	YOK
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	SES SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	YOK
21.YY RESTORASYONU	HOPARLÖR SİSTEMİ
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	RENK-KONUM-TİP
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN ELEMANLARLA İLİŞKİ KURMAMAKTA
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	YANGIN SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	YOK
21.YY RESTORASYONU	YANGIN ALARM SİSTEMİ
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	-
ESTETİK AÇIDAN	KONUM
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN ELEMANLARLA İLİŞKİ KURMAMAKTA
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	ZAYIF AKIM SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	YOK
21.YY RESTORASYONU	YANGIN, GÜVENLİK, İNTERNET, SES SİSTEMLERİ
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	KONUM
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN ELEMANLARLA İLİŞKİ KURMAMAKTA
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	KUVVETLİ AKIM / KABLOLAMA SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	YOK
21.YY RESTORASYONU	AYDINLATMA,ISITMA İKLİMLENDİRME,PRİZ,PANO/ TÜM SİSTEMLER İÇİN KABLOLAMA İMALATI
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	KONUM VE YOĞUNLUK
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN DUVARDA BOŞLUK AÇILMIŞTIR
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

İNCELENEN TEKNİK ALTYAPI SİSTEMİ	GÜVENLİK SİSTEMİ
TEKNİK ALTYAPI DÖNEMLERİ	
ÖZGÜN	BİLGİYE ULAŞILAMAMIŞTIR.
21.YY RESTORASYONU	CCTV KAMERA SİSTEMİ
KULLANICI EKİ	DEĞİŞİM TESPİT EDİLEMEMİŞTİR.
DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ	**SORUN**
GİZLENMİŞ ALTYAPI SİSTEMİ	GİZLENMEMİŞ
ESTETİK AÇIDAN	KONUM
YAPISAL AÇIDAN	ÖZGÜN ELEMANLARLA İLİŞKİ KURMAMAKTA
ÖZGÜN SİSTEMİN KULLANILMA DURUMU	-
İZİNLİ UYGULAMA	PROJELİ
ÖZGÜN SİSTEMİN KORUNMA DURUMU	-
KULLANILAN ELEMANLAR	FARKLILAŞMIŞ

Tablo 4. *Yedikule gazhanesi hangar binası teknik altyapı sistem değerlendirme tablosu*

SONUÇ

Yeniden işlevlendirilmiş endüstri yapılarında teknik altyapı sistemlerinin entegrasyonu, yalnızca güncel kullanım koşullarının sağlanmasıyla sınırlı kalmayıp aynı zamanda yapının özgün karakteri, mimari bütünlüğü ve taşıyıcı sistemleriyle kurduğu ilişkinin niteliğini de doğrudan etkilemektedir. Bu çalışmada incelenen Feshane, Hasanpaşa Gazhanesi N binası ve Yedikule Gazhanesi Hangar yapısı örnekleri, teknik altyapı entegrasyonuna dair farklı tasarım ve uygulama stratejilerini ortaya koymaktadır.

Yapılar arasında ortak sorunlar incelendiğinde, aynı sistemin birden fazla çeşit ile çözümlenmesi, mimari ve görsel bütünlüğü zedelemektedir. Isıtma iklimlendirme sisteminin iç ve dış üniteleri ile kablolama sistemlerinde, özgün duvarlara doğrudan müdahale edilmesi, yapısal ve estetik açıdan olumsuzluklara sebep olmaktadır. Kablolama imalatı için özgün taşıyıcı duvarlarda yeni boşluklar açılması hem yapısal zafiyet riski doğurmakta hem de duvar

bütünlüğünü bozmaktadır. Dış cephede sürekliliği sağlanmamış, koruma altına alınmamış kablolama hatları estetik sorunlara yol açmaktadır. Çatı akaçlama sistem elemanlarının kanal bağlantısının yapılmaması sonucu ortaya çıkan kontrolsüz bitkilenme ve sonlandırılmamış kablolama imalatları hem çevresel hem de görsel bağlamda olumsuzluğa sebep olmaktadır. Güncel teknik altyapı sistemlerinin yapıya yük getiren montaj biçimleri ise taşıyıcı sistem üzerinde yapısal açıdan olumsuz etkiler yaratabilmektedir.

Ortak çözüm yaklaşımlarında tespit edilen olumlu uygulamalar, koruma ilkeleriyle uyumlu teknik entegrasyon yöntemlerini işaret etmektedir. Yeterli kat yükseklikleri sayesinde sistem cihazlarının bakış açısının dışında kalan tavan kotlarında çözümlenmesi, mekânsal algıyı bozmadan teknik ihtiyaçların karşılanmasını sağlamıştır. Sistem bileşenlerinin kablo tavaları, metal askılar veya özgün olmayan yeni elemanlara montajının yapılması özgün strüktüre müdahaleyi en aza indirmiştir. Menfez içine gizlenen cihazlar, renk uyumuna dikkat edilen sistem elemanları, disiplinler arası koordinasyon ve sökülebilir sistem tasarımı gibi yaklaşımlar, estetik bütünlük ve işlevsel sürdürülebilirlik açısından örnek oluşturmaktadır. Kablo tavalarının belirli akslarda toplanması ile sistem sürekliliği sağlanırken görsel karmaşa azaltılmıştır.

Sonuç olarak, incelenen örneklerde asgari düzeyde müdahale ilkesi büyük ölçüde gözetilmiş olsa da uygulamalarda bütüncül tasarım dili eksikliği dikkat çekmektedir. Teknik sistemlerin entegrasyonu, yalnızca yerleşim ve montaj düzeyinde değil, aynı zamanda görsel, yapısal ve işlevsel bütünlük içerisinde ele alınmalıdır. Bu bağlamda, koruma ve çağdaş kullanım arasında kurulan ilişkinin niteliği, teknik altyapı kararlarının yapıya özgü koşullar doğrultusunda, çok disiplinli ve bütüncül yaklaşımlarla geliştirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Teknik altyapı sistem entegrasyonunda her yapı için ayrı çözümler gerekebileceği göz önünde bulundurulmalıdır

Sonuç olarak, incelenen örneklerde asgari düzeyde müdahale ilkesi büyük ölçüde gözetilmiş olsa da uygulamalarda bütüncül tasarım dili eksikliği dikkat çekmektedir. Teknik altyapı sistemlerinin entegrasyonu, yerleşim ve montaj düzeyinin haricinde görsel, yapısal ve işlevsel bütünlük gözetilerek uygulanmalıdır. Bu bağlamda, koruma ve çağdaş kullanım arasında kurulan ilişkinin niteliği, teknik altyapı kararlarının yapıya özgü koşullar doğrultusunda, çok disiplinli ve bütüncül yaklaşımlarla geliştirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Endüstri mirası yapıların her biri, inşa dönemi, mimari yapısı ve işlevsel geçmişi bakımından özgün karaktere sahip olduğundan, teknik altyapı sistem entegrasyonunda her yapıya özel çözüm stratejilerinin geliştirilmesi gerekebilmektedir.

KAYNAKÇA

Albayrak Taştemir, S. N. (2022). *Endüstri mirasının korunması kapsamında atıl mekânlar olarak gazhane yapılarının dönüşümünün incelenmesi* (Yüksek lisans tezi, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü). YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Bulut, B. (2020). *Yeniden işlevlendirilen endüstri mirasının değerlendirilmesi için bir model önerisi* (Yüksek lisans tezi, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü).

Bülbül, A. H. (2021). *İstanbul'da Osmanlı dönemi endüstri yapılarının mimarisi* (Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Çakır, H. Y. (2021). *Yeniden kullanılan endüstri tesislerinde yeni işlev ile yapı alt sistemlerinde görülen müdahaleler arasındaki ilişkinin Türkiye'deki örnekler üzerinden incelenmesi* (Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü). YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Emre, Ş. B. (2008). *Sanayileşme ve sanayi yapılarının yeniden işlevlendirilmesinin İstanbul'dan örnekler üzerinde analizi* (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim Dalı).

Kariptaş, F. (2010). *Endüstri mirası kapsamındaki yapıların günümüz şartlarında değerlendirilmesi ve Kasımpaşa Tuz Ambarı örneği* (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü). YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Kaşlı, B. (2009). *İstanbul'da yeniden işlevlendirilen korumaya değer endüstri yapıları ve iç mekân müdahaleleri: SantralİstanbuI örneği* (Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü). YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Köksal, T. G. (2005). *İstanbul'daki endüstri mirası için koruma ve yeniden kullanım önerileri* (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü).

Kurtuluş, M. (2021). *Endüstri devrimi sonrası mimari akımlarda malzeme ve teknoloji kullanımlarının incelenmesi* (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü).

Mazak, M. (t.y.). İstanbul gazhaneleri. *İstanbul Tarihi.* https://istanbultarihi.ist/358-istanbul-gazhaneleri *(Erişim tarihi: 22 Mayıs 2025)*

Tavşan, C., Özen, E., & Tavşan, F. (2021). Tarihsel süreç içerisinde gelişen malzemenin Endüstri Devrimi sonrası yapılara etkisi. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, 7*(48), 1890–1906.

Reşad Ekrem Koçu'nun Cinayet Haritaları : İstanbul Ansiklopedisi ve Maddeleri Üzerinden İstanbul'un Cinayet Haritası

Hazal Rüzgar Çetin*, Dr. Öğr. Üyesi Gürbey Hiz[2]*

[1] Kadir Has Üniversitesi, 0000-0002-5323-245X

[2] Kadir Has Üniversitesi, 0000-0002-3372-5433

**hazalruzgar@gmail.com*

*[2]*gurbey.hiz@khas.edu.tr*

GİRİŞ

Reşad Ekrem Koçu tarafından 1944-1974 yılları arasında İstanbul Ansiklopedisi fasiküller halinde yayımlanan ve kente dair hazırlanmış ilk hatta tek ansiklopedi olma özelliğini taşımaktadır. Ansiklopedi, kent üzerine alışılmış bir belgeleme yapmak yerine, içerisinde yaşayan; kabadayıları, külhanbeylerini, berduşları, üçüncü sayfa olayları gibi bütün aykırıları kapsayan, kentin gündelik dinamiklerini ve İstanbul'un toplumsal dokusunun hem olgusal hem de folklorik boyutlarını bütünsel olarak ele almaktadır. Koçu'nun ansiklopedisi, İstanbul'un sokağından denizine, hayvanlarından olaylarına, önemli önemsiz türlü yaşayanına ait bilgileri barındırmaktadır. Hem tarihsel bilgi hem de Koçu'nun yaşadığı devre dair bilgiler içeren ansiklopedide Koçu, İstanbul'u odağa alarak tüm tarihlerinden bahsetmek istemiştir (Eldem, 2022).

Reşad Ekrem Koçu'un İstanbul Ansiklopedisi, 2024 yılında Salt Araştırma ve Kadir Has Üniversitesi'nin ortak yürüttüğü proje kapsamında dijitalleştirilerek online olarak erişime açılmıştır. ''Reşad Ekrem Koçu ve İstanbul Ansiklopedisi Arşivi'' projesi kapsamında, basılan 11.cilt ve Koçu'nun derlediği 40.000'i aşkın belgeden oluşan arşiv yayınlanmıştır (Salt Araştırma ve Kadir Has Üniversitesi, 2024). Dijital olarak yayınlanan 10.000'den fazla ansiklopedi maddesi ve Koçu'nun ileriki ciltler için derlediği arşiv belgeleri, araştırmacılara kategorik olarak tarama yapma imkanı sağlamıştır.

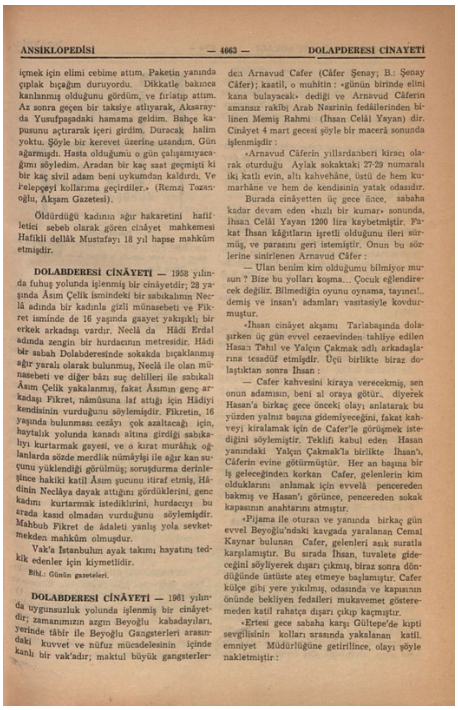
Bu çalışma İstanbul Ansiklopedisi'nin içerisinde yer alan cinayetleri ele almaktadır. Bu bağlamda, cinayet temalı içerik sistematik bir şekilde analiz edilerek, İstanbul kent yaşantısı içerisindeki cinayet anlatılarının mekânsal dağılımı üzerinden bir haritalama ve veri analizi çalışması yapmak amaçlanmaktadır. Koçu'nun ansiklopedisinde yer alan cinayet maddeleri,

dönemin cinayetlerini sadece söz konusu kişiler üzerinden değil, ilçe, semt, bina gibi mekanlar üzerinden de inceleme imkanı sunmaktadır. Bu veriler doğrultusunda yapılacak bu haritalama çalışması, farklı dönemlerde İstanbul'daki bu vakaların nerelerde yoğunlaştığının ve dönemsel değişiminin mekânsal analizi için bir çalışma oluşturacaktır ve sonucunda elde edilen data, çeşitli disiplinlerden okumalara zemin hazırlayacaktır.

Bu çalışma, kent üzerinden bir şiddet tarihi okuması ve cinayet üzerinden bir zaman çizelgesi oluşturma olanağı sağlar. Metodolojik olarak cinayetleri kategorize etmek, mekan ve sebep kesişmelerini, semt ve kent ölçeğinde inceleme imkanı yaratacaktır. İstanbulansiklopedisi.org üzerinden kamuya açılan arşiv, bu araştırmanın temel veri kaynağı olmuştur.

Cinayet Vakaları

Bu çalışma kapsamında İstanbul Ansiklopedisi'nde cinayet başlığı altında yayınlanmış maddeler incelenmiştir. Bu incelemeden elde edilen veri, mekan, yer, tarih, sebep, mekânsal anlatı, basılı-arşiv, kişiler, sebep ve kaynak başlıkları altında kategorize edilmiştir. Mekan kategorisi altında cinayetler semt, sokak, bina olarak bölünmüş farklı alt başlıklar yer almaktadır. Bu yöntemle cinayetlerin kent içerisinde hangi mekanlarda yoğunlaştığının ve cinayete dahil olan kişilerin analizini yapma olanağı oluşmaktadır. Alt başlıklar cinayetlerin geçtiği farklı mekanları gruplar halinde bir araya getirme imkanı sunmaktadır. Cinayet sebepleri ve kişiler, kentin dönemsel olarak şiddet haritasını oluşturmak için veri sağlamaktadır. Ansiklopedide yer alan cinayet maddeleri, 1500'lü yıllardan Koçu'nun yaşadığı 1970'lı yıllara kadar uzanan geniş bir zaman aralığını kapsamaktadır. Bu analiz İstanbul'daki kentsel yaşantının, popüler semtlerin, kullanılan mekanların, sosyalleşme ve eğlence alışkanlıklarının dönüşümlerini, hangi mekanların artık var olmadığını veya hangi alışkanlıkların kentin değişimiyle beraber yok olduğunu görme olanağı da sağlayacaktır. Örneğin; 1885-1890 arasında işlenmiş bir cinayeti anlatan 'Bızdıkyan Oteli' maddesinde, İstanbul otellerini müşterilerinin çoğunu kaba denizcilerden, korsanlardan ve uygunsuz bir güruhtan oluşan berbat yerler olarak tanımlarken, 1964 yılına ait bir cinayeti anlatan 'Çırağan Oteli' maddesinde Beşiktaş'taki Çırağan Oteli'nin boğaza nazır lüks odası olarak anlatıldığı görülmektedir (Kınaylı ve Koçu, 1961) (Koçu, 1965). Bu cinayetlerin kaynakçası olarak Koçu, sözlü tarih ve halk anlatılarından, gazete kupürlerine geniş bir kaynaktan beslenmiştir (Koçu, 1960) (Koçu, 1974). Ansiklopedide yer alan bazı cinayet maddeleri ise kaynaksız olarak geçmektedir (Koçu, 1968). Çalışmanın mekan kategorisinin 'semt' alt başlığında, Beyoğlu, Emirgan, Gaziosmanpaşa, Bostancı, Feriköy gibi İstanbul'un geneline yayılmış cinayet maddeleri bulunmaktadır. Bu maddeler, günümüz İstanbul'u ile dönemsel olarak o semtlerin dönüşümünü göz önüne sermektedir. Sokak kategorisi altında yer alan cinayet maddeleri spesifik olarak bir sokak üzerinden anlatılmıştır. Han, tekke, kahvehane, batakhane, fırın gibi mekanlarda geçen cinayet maddeleri bina özelinden, dönemsel olarak yaşama alışkanlıklarına birer örnek vermektedir. Ansiklopedi içerisindeki her cinayet maddesi, çalışma kapsamında oluşturulan kategorilerin hepsini kapsayan bir bilgi vermese bile her maddeden alınan veri çalışma sonucunda hazırlanacak olan cinayet haritasına katkı sağlamaktadır. Aşağıda, çalışmanın mekan kategorisi altındaki madde başlıklarına göre semt, sokak ve bina özelinde ayrıştırdığı maddelerden birer örnek bulunmaktadır.



ANSİKLOPEDİSİ — 4663 — DOLAPDERESİ CİNAYETİ

içmek için elimi cebime attım. Paketin yanında çıplak bıçağım duruyordu. Dikkatle bakınca kanlanmış olduğunu gördüm, ve fırlatıp attım. Az sonra geçen bir taksiye atlıyarak, Aksaray'da Yusufpaşadaki hamama geldim. Bahçe kapusunu açtırarak içeri girdim. Duracak halim yoktu. Şöyle bir kerevet üzerine uzandım. Gün ağarmışdı. Hasta olduğunu o gün çalışamıyacağını söyledim. Aradan bir kaç saat geçmişti ki bir kaç sivil adam beni uykumdan kaldırdı. Ve Selepçeyi kollarıma geçirdiler.» (Remzi Tozanoğlu, Akşam Gazetesi).

Öldürdüğü kadının ağır hakaretini hafifletici sebeb olarak gören cinâyet mahkemesi Hafikli delâk Mustafayı 18 yıl hapse mahkûm etmişdir.

DOLABDERESİ CİNÂYETİ — 1938 yılında fuhuş yolunda işlenmiş bir cinâyetdir; 28 yaşında Âsım Çelik isminde bir sabıkalının Neclâ adında bir kadınla gizli münasebeti ve Fikret isminde de 16 yaşında gayet yakışıklı bir erkek arkadaşı vardır. Neclâ da Hâdi Erdal adında zengin bir hurdacının metresidir. Hâdi bir sabah Dolabderesinde sokakda başıklanmış ağır yaralı olarak bulunmuş, Neclâ ile olan münasebeti ve diğer bâzı suç delilleri ile sabıkalı Âsım Çelik yakalanmış, fakat Âsımın genç arkadaşı Fikret, nâmûsuna laf attığı için Hâdiyi kendisinin vurduğunu söylemişdir. Fikretin, 16 yaşında bulunması cezâyı çok azaltacağı için, hayatlık yolunda kanadı altına girdiği sabıkalıyı kurtarmak gayesi, ve o kırat murâhik oğlanlarda sözde merdlik nümâyişi ile ağır kan suçunu yüklendiği görülmüş; soruşdurma derinleşince hakiki katili Âsım suçunu itiraf etmiş, Hâdinin Neclâya dayak attığını gördüklerini, genc kadını kurtarmak istediklerini, hurdacıyı bu arada kasıd olmadan vurduğunu söylemişdir. Mahbub Fikret de âdaleti yanlış yola sevketmekden mahkûm olmuşdur.

Vak'a İstanbulun ayak takımı hayatını tedkik edenler için kiymetlidir.

Bibl.: Günün gazeteleri.

DOLABDERESİ CİNÂYETİ — 1961 yılında uygunsuzluk yolunda işlenmiş bir cinâyetdir; zamanımızın azgın Beyoğlu kabadayıları, yerinde tâbir ile Beyoğlu Gangsterleri arasındaki kuvvet ve nüfuz mücadelesinin içinde kanlı bir vak'adır; maktul büyük gangsterlerden Arnavud Cafer (Câfer Şenay; B.: Şenay Câfer); kaatil, o muhitin : «günün birinde elini kana bulayacak» dediği ve Arnavud Câferin amansız rakîbi Arab Nasrinin fedâilerinden bilinen Memiş Rahmi (İhsan Celâl Yayan) dir. Cinâyet 4 mart gecesi şöyle bir macerâ sonunda işlenmişdir :

«Arnavud Câferin yıllardanberi kiracı olarak oturduğu Aylak sokaktaki 27-29 numaralı iki katlı evin, altı kahvehâne, üstü de hem kumarhâne ve hem de kendisinin yatak odasıdır.

Burada cinâyetten üç gece önce, sabaha kadar devam eden «hızlı bir kumar» sonunda, İhsan Celâl Yayan 1200 lira kaybetmiştir. Fakat İhsan kâğıtların işaretli olduğunu ileri sürmüş, ve parasını geri istemiştir. Onun bu sözlerine sinirlenen Arnavud Câfer :

— Ulan benim kim olduğumu bilmiyor musun ? Bize bu yolları koşma... Çocuk eğlendirecek değiliz. Bilmediğin oyunu oynama, tayınesi.. demiş ve insanı adamları vasıtasiyle kovdurmuştur.

«İhsan cinâyet akşamı Tarlabaşında dolaşırken üç gün evvel cezaevinden tahliye edilen Hasan Tahıl ve Yalçın Çakmak adlı arkadaşlarına tesadüf etmişdir. Üçü birlikte biraz dolaştıktan sonra İhsan :

— Câfer kahvesini kiraya verecekmiş, sen onun adamsın, beni al oraya götür.. diyerek Hasan'a birkaç gece önceki olayı anlatarak bu yüzden yalnız başına gidemiyeceğini, fakat kahveyi kiralamak için de Cafer'le görüşmek istediğini söylemiştir. Teklifi kabul eden Hasan yanındaki Yalçın Çakmak'la birlikte İhsan'ı, Câferin evine götürmüştür. Her an başına bir iş geleceğinden korkan Cafer, gelenlerin kim olduklarını anlamak için evvelâ pencereden bakmış ve Hasan'ı görünce, pencereden sokak kapısının anahtarını atmıştır.

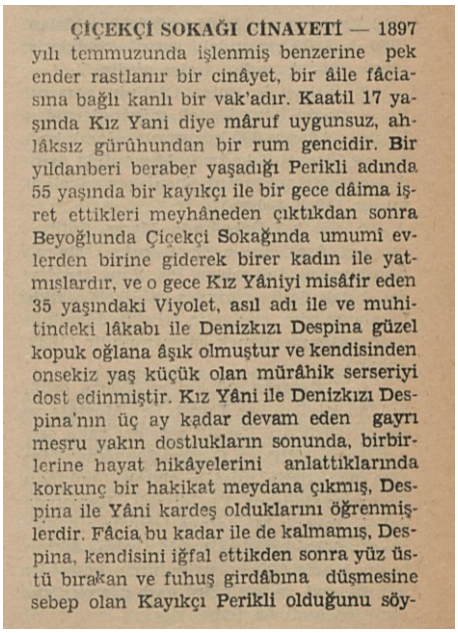
«Pijama ile oturan ve yanında birkaç gün evvel Beyoğlu'ndaki kavgada yaralanan Cemal Kaynar bulunan Cafer, gelenleri sık sık suratla karşılamıştır. Bu sırada İhsan, tuvalete gideceğini söyliyerek dışarı çıkmış, biraz sonra döndüğünde üstüste ateş etmeye başlamıştır. Cafer külçe gibi yere yıkılmış, odasında ve kapısının önünde bekliyen fedâileri mukavemet gösteremeden katil rahatça dışarı çıkıp kaçmıştır.

«Ertesi gece sabaha karşı Gültepe'de kıpti sevgilisinin kolları arasında yakalanan katil, emniyet Müdürlüğüne getirilince, olayı şöyle nakletmiştir :

Şekil 1. Dolapderesi Cinayeti (Kadir Has Üniversitesi Bilgi Merkezi-Salt Araştırma, Reşad Ekrem Koçu ve İstanbul Ansiklopedisi Arşivi)

‘’***1961*** *yılında uygunsuzluk yolunda işlenmiş bir cinâyetdir; zamanımızın azgın Beyoğlu kabadayıları, yerinde tâbir ile* ***Beyoğlu Gangsterleri*** *arasındaki kuvvet ve nüfuz mücadelesinin içinde kanlı bir vak’adır; maktul büyük gangsterlerden* ***Arnavud Cafer*** *(Câfer Şenay; B.: Şenay Câfer); kaatil, o muhitin : “günün birinde elini kana bulayacak” dediği ve Arnavud Câferin amansız rakîbi Arab Nasrinin fedâilerinden bilinen* ***Memiş Rahmi*** *(İhsan Celâl Yayan) dir. Cinâyet 4 mart gecesi şöyle bir macerâ sonunda işlenmişdir : “Arnavud Câferin yıllardanberi kiracı olarak oturduğu* ***Aylak sokaktaki 27-29 numaralı iki katlı evin, altı kahvehâne, üstü de hem kumarhâne*** *ve hem de kendisinin yatak odasıdır*.’’ (Koçu, 1968)

Ansiklopedi yer alan ‘’Dolapderesi Cinayeti’’ maddesinde çalışma kapsamında oluşturulmuş kategorilere veri sağlayan yerler kalın olarak işaretlenmiştir. 1961 verisi bize cinayetin hangi tarihte işlendiğini, Beyoğlu Gangsterleri, Arnavud Cafer ve Memiş Rahmi olaya dahil olan kişileri vermektedir. Metinde yer alan konum bilgisi hem semt olarak yapılacak haritaya yerleşmekte, hem de cinayetin işlendiği dönemde Aylak Sokak’ta altı kahvehane üstü kumarhane olarak kullanılan bir binanın olduğu bilgisini sağlamaktadır. Cinayet sebebi hesaplaşma olarak belirlenmiş, kaynakça olarak da dönemin Hürriyet Gazetesi verilmiştir (Koçu, 1968). Bu maddenin yazıldığı tarih göz önüne alındığında, aslında bir tarihçi olan Koçu’nun yaşadığı dönemde geçen güncel bir cinayeti de ansiklopedi içerisine dahil etme çabası görülmektedir.



ÇİÇEKÇİ SOKAĞI CİNAYETİ — 1897 yılı temmuzunda işlenmiş benzerine pek ender rastlanır bir cinâyet, bir âile fâciasına bağlı kanlı bir vak'adır. Kaatil 17 yaşında Kız Yani diye mâruf uygunsuz, ahlâksız gürûhundan bir rum gencidir. Bir yıldanberi beraber yaşadığı Perikli adında 55 yaşında bir kayıkçı ile bir gece dâima işret ettikleri meyhâneden çıktıkdan sonra Beyoğlunda Çiçekçi Sokağında umumî evlerden birine giderek birer kadın ile yatmışlardır, ve o gece Kız Yâniyi misâfir eden 35 yaşındaki Viyolet, asıl adı ile ve muhitindeki lâkabı ile Denizkızı Despina güzel kopuk oğlana âşık olmuştur ve kendisinden onsekiz yaş küçük olan mürâhik serseriyi dost edinmiştir. Kız Yâni ile Denizkızı Despina'nın üç ay kadar devam eden gayrı meşru yakın dostlukların sonunda, birbirlerine hayat hikâyelerini anlattıklarında korkunç bir hakikat meydana çıkmış, Despina ile Yâni kardeş olduklarını öğrenmişlerdir. Fâcia bu kadar ile de kalmamış, Despina, kendisini iğfal ettikden sonra yüz üstü bırakan ve fuhuş girdâbına düşmesine sebep olan Kayıkçı Perikli olduğunu söy-

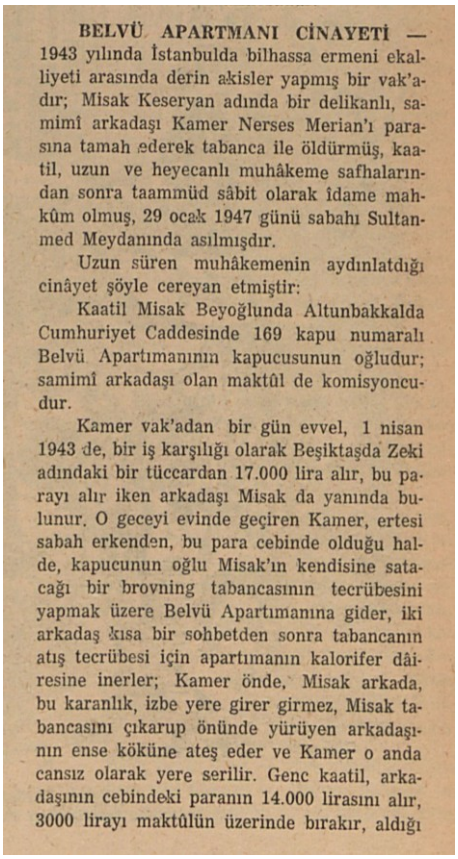
Şekil 2. *Çiçekçi Sokağı Cinayeti (Kadir Has Üniversitesi Bilgi Merkezi-Salt Araştırma, Reşad Ekrem Koçu ve İstanbul Ansiklopedisi Arşivi)*

''***1897*** *yılı temmuzunda işlenmiş benzerine pek ender rastlanır bir cinâyet,* ***bir âile fâciasına*** *bağlı kanlı bir vak'adır. Kaatil 17 yaşında* ***Kız Yani*** *diye mâruf uygunsuz, ahlâksız gürûhundan bir rum gencidir. Bir yıldanberi beraber yaşadığı* ***Perikli*** *adında 55 yaşında bir kayıkçı ile bir gece dâima işret ettikleri meyhâneden çıktıkdan sonra* ***Beyoğlunda Çiçekçi Sokağında*** *umumî evlerden birine giderek birer kadın ile yatmışlardır, ve o gece Kız Yâniyi misâfir eden 35 yaşındaki* ***Viyolet****, asıl adı ile ve muhitindeki lâkabı ile* ***Denizkızı Despina*** *güzel kopuk oğlana âşık olmuştur ve kendisinden onsekiz yaş küçük olan mürâhik serseriyi dost edinmiştir. Kız Yâni ile* ***Denizkızı Despina****'nın üç ay kadar devam eden gayrı meşru yakın dostlukların sonunda, birbirlerine hayat hikâyelerini anlattıklarında korkunç bir hakikat meydana çıkmış, Despina ile Yâni kardeş olduklarını öğrenmişlerdir. Fâcia bu kadar ile de kalmamış, Despina, kendisini iğfal ettikden sonra yüz üstü bırakan ve fuhuş girdâbına düşmesine sebep olan Kayıkçı Perikli olduğunu söylemişdir ki, Despina Arnavudköyü'ndeki baba evinden ayrıldıktan sonra Yani dünyaya gelmişdir. Bundan sonra iki kardeş intikam kasdı ile kayıkçıyı öldürmeye karar vermişlerdir. Kız Yani kopuk âşıkı ile bir gece Çiçekçi Sokağındaki* ***mâhud eve*** *geldiklerinden kurulan işret sofrasında Perikli tamam sarhoş olub sızdığında, hayta meclisinde sözde gönül eğlenceleri olan iki kardeş tarafından kendi kuşağı ile boğularak öldürülmüşdür. Cinâyet dâvası iki sene sürmüşdür. Suçlu olarak yalnız Kız Yani muhakeme edilmişdir, ablasının adı, en küçük tafsilât verilmeden "mühtehir Despina" diye geçmektedir. Cinâyet işlendiği zaman 17 yaşını doldurmamış olduğundan, ağır tahrik ve sair hafifletici sebeplerle Kız Yani 7 sene hapis cezâsına muhkûm olmuşdur.*

Bibl. : Fransızca Servet Gazetesi, ***1899****.*'' (Koçu, 1965)

''Çiçekçi Sokağı Cinayeti'' maddesinde yer alan bilgilerden, 1987 yılında Beyoğlu Çiçekçi Sokağı'nda Kız Yani, Kayıkçı Perikli ve Denizkızı Despina lakaplı Viyolet'in yer aldığı bir cinayet hikayesine ait veriler elde edilmektedir. Koçu, bu maddeyi oluştururken kaynakça olarak 1899 yılına ait Servet Gazetesi'nin Fransızca ekini kullanmıştır (Koçu, 1965). Koçu'nun ansiklopedisinde Beyoğlu'nda yer alan Çiçekçi Sokağı, 19.yüzyılın ''en namlı fuhuş

yataklarından biri'' olarak geçmektedir. Koçu, İstanbul'un fuhuş hayatıyla şiddet hayatını harmanlayarak tarihsel anlatılarda yer alması pek de alışılmadık aktörleri İstanbul Ansiklopedisi'nde bize aktarmıştır (Atasoy, 2023). Kentin tarihini sadece somut ve steril tanımlamalar üzerinden değil, aksine suçlu, düşkün, serseri yani alt tabaka varsayılanları da dahil ederek bütün halleriyle yansıtmıştır.



BELVÜ APARTMANI CİNAYETİ — 1943 yılında İstanbulda bilhassa ermeni ekalliyeti arasında derin akisler yapmış bir vak'adır; Misak Keseryan adında bir delikanlı, samimî arkadaşı Kamer Nerses Merian'ı parasına tamah ederek tabanca ile öldürmüş, kaatil, uzun ve heyecanlı muhâkeme safhalarından sonra taammüd sâbit olarak îdame mahkûm olmuş, 29 ocak 1947 günü sabahı Sultanmed Meydanında asılmışdır.

Uzun süren muhâkemenin aydınlatdığı cinâyet şöyle cereyan etmiştir:

Kaatil Misak Beyoğlunda Altunbakkalda Cumhuriyet Caddesinde 169 kapu numaralı Belvü Apartımanının kapucusunun oğludur; samimî arkadaşı olan maktûl de komisyoncudur.

Kamer vak'adan bir gün evvel, 1 nisan 1943 de, bir iş karşılığı olarak Beşiktaşda Zeki adındaki bir tüccardan 17.000 lira alır, bu parayı alır iken arkadaşı Misak da yanında bulunur. O geceyi evinde geçiren Kamer, ertesi sabah erkenden, bu para cebinde olduğu halde, kapucunun oğlu Misak'ın kendisine satacağı bir brovning tabancasının tecrübesini yapmak üzere Belvü Apartımanına gider, iki arkadaş kısa bir sohbetden sonra tabancanın atış tecrübesi için apartımanın kalorifer dâiresine inerler; Kamer önde, Misak arkada, bu karanlık, izbe yere girer girmez, Misak tabancasını çıkarup önünde yürüyen arkadaşının ense köküne ateş eder ve Kamer o anda cansız olarak yere serilir. Genc kaatil, arkadaşının cebindeki paranın 14.000 lirasını alır, 3000 lirayı maktûlün üzerinde bırakır, aldığı

Şekil 3. *Belvü Apartmanı Cinayeti (Kadir Has Üniversitesi Bilgi Merkezi-Salt Araştırma, Reşad Ekrem Koçu ve İstanbul Ansiklopedisi Arşivi)*

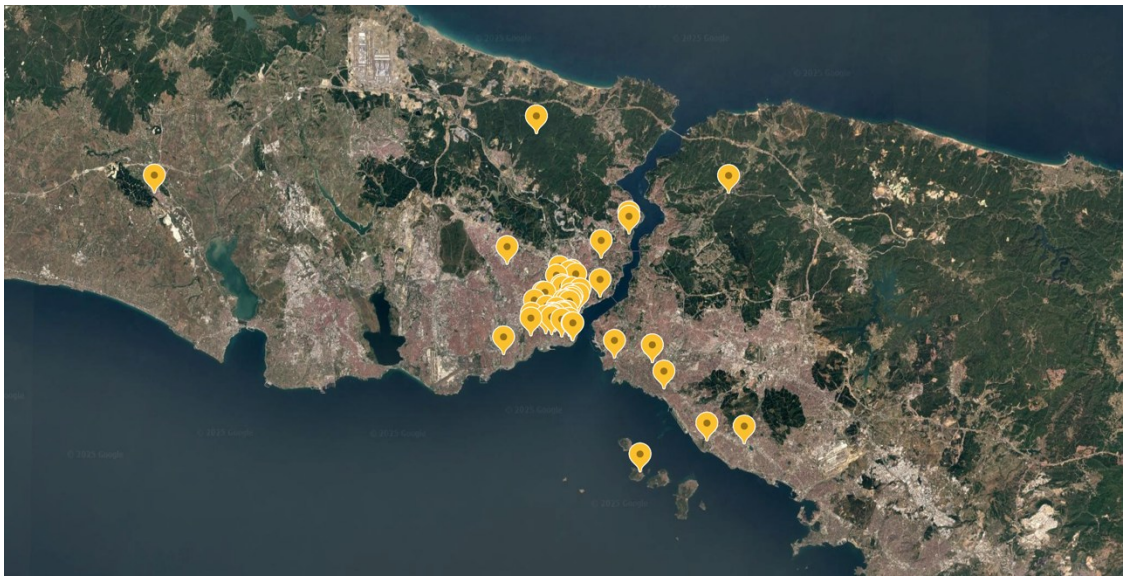
*''**1943** yılında İstanbulda bilhassa ermeni ekalliyeti arasında derin akisler yapmış bir vak'adır; **Misak Keseryan** adında bir delikanlı, samimî arkadaşı **Kamer Nerses Merian**'ı parasına tamah ederek tabanca ile öldürmüş, kaatil, uzun ve heyecanlı muhâkeme safhalarından sonra taammüd sâbit olarak îdame mahkûm olmuş, 29 ocak 1947 günü sabahı Sultanmed Meydanında asılmışdır. Uzun süren muhâkemenin aydınlatdığı cinâyet şöyle cereyan etmiştir: Kaatil Misak **Beyoğlunda Altunbakkalda Cumhuriyet Caddesinde 169 kapu numaralı Belvü Apartımanı**nın kapucusunun oğludur; samimî arkadaşı olan maktûl de komisyoncudur. Kamer vak'adan bir gün evvel, 1 nisan 1943 de, bir iş karşılığı olarak Beşiktaşda Zeki adındaki bir tüccardan 17.000 lira alır, bu parayı alır iken arkadaşı Misak da yanında bulunur. O geceyi evinde geçiren Kamer, ertesi sabah erkenden, bu para cebinde olduğu halde, kapucunun oğlu Misak'ın kendisine satacağı bir brovning tabancasının tecrübesini yapmak üzere **Belvü Apartımanı**na gider, iki arkadaş kısa bir sohbetden sonra tabancanın atış tecrübesi için apartımanın kalorifer dâiresine inerler; ...''* (Koçu, 1961)

Bina kategorisi altındaki ‘’Belvü Apartmanı Cinayeti’’ maddesi Beyoğlu Altunbakkal Cumhuriyet Caddesi 169 numaralı Belvü apartmanında geçmektedir. 1943 yılında bu apartmanın kalorifer dairesinde Misak Keseryan, arkadaşı olarak geçen Kamer Merian’ı para için öldürmüştür. Bu madde için Koçu bir kaynakça belirtmemiştir (Koçu, 1961). Herhangi bir kaynakça olmamasına rağmen, cinayetin işlendiği binanın kapı numarasına kadar belgelendiği bu maddede, Koçu’nun adeta bir dedektif gibi okuyucuyu da ansiklopedinin sunduklarının heyecanına dahil etmeye çalıştığı görülmektedir. Çünkü Koçu, kente dair anlatısını kurarken mekanları, sokakları belgelese de cinayet gibi sansasyonel olana karşı duyduğu heyecan, maddeleri kurgulama dilinden fark edilmektedir (Hiz, 2023).

Koçu’nun Ansiklopedi’nin tanıtımı için bastırdığı prospektüsten bile (ansiklopedinin ilk fasikülünün Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’u keşfettiği Salı günüyle aynı günde, 15 Temmuz 1958 Salı günü çıkacağını müjdeleyen dilinden de) anlaşılan ideolojisi anlaşılmaktadır. Fakat Koçu’nun, yukarıdaki örneği verilen üç maddede belgelendiği üzere Türk olmayan gayrimüslim nüfusu da ansiklopediye dahil ettiği görülmektedir. Son derece sistematik bir biçimde ve önemli bulduğu her şeyi aktarmak istediği ansiklopedide, İstanbul’un tarihini ve gündelik hayatını bu aktörleri yok sayarak anlatmanın imkansız olduğu anlaşılmaktadır (Eldem, Şubat 2022).

Ele alınan üç maddede, olaylara dahil olan kişilerin uyrukları ve aralarındaki ilişki detaylı olarak verilmiştir. Olayların tarihi, geçtiği mekanlar, olayın oluş biçimi bir hikaye gibi aktarılmıştır. Koçu, olay örgüsünü anlatırken okuyucunun gözünde canlandırabileceği sahneler çizmektedir. ‘Facia, derin akis, azgın’ gibi sıfatlar kullanarak maddelerde anlatılan cinayetlerin korkunçluğunu pekiştirmeye çalışmıştır. ‘Dolabderesi Cinayeti’ maddesinde, olayın içerisinde yer alan kişilerin aralarında geçen diyaloglar bile aktarılmıştır (Koçu, 1968). Bu cinayet maddelerinin yazım biçimleri, ansiklopedi maddesinden ziyade gazete haberi üslubundadır. Mekanlar, olayların dramatizasyonunu pekiştirecek biçimde tasvir edilmiştir.

Bu çalışmada İstanbul Ansiklopedisi’nde cinayet kategorisi altında yer alan maddelerden 63 tanesi incelenmiştir. Bu harita üzerinde incelenen 63 maddede bahsi geçen İstanbul’daki 1805-1972 yılları arasındaki cinayetlerin izdüşümleri işaretlenmiştir. Koçu’nun ansiklopedisinde yer alan cinayetlerin birçoğunun İstanbul’un Avrupa kıtasında yer alan tarihi yarımada ve Beyoğlu bölgesinde işlenmiş olduğu görülmektedir. Kentin çeperinde bulunan kırsal bölgelerde sadece üç adet cinayet işlenmiştir. Adalarda işlenen tek cinayet Burgaz Ada’da meydana gelmiştir. Anadolu yakasında sadece altı cinayet işlenmiştir. Cinayet maddelerinin kapsadığı geniş zaman dilimi göz önüne alındığında, Osmanlı dönemindeki alt kültür olarak tanılanabilecek külhanbeyleri, gangsterler, tulumbacılar gibi aktörlerin yer aldığı cinayetlerin, haritada onların yerleştiği ve kullandığı bölgelerde yoğunlaşmasına sebep olduğu görülmektedir. Özellikle de İstanbul’un liman bölgesinde bu birikme gözle görülür olur. 1970’li yıllara kadar İstanbul’un sayfiye yeri sayılabilecek bölgesi olan Anadolu yakasının suç oranı, Avrupa kıtasına göre düşük olduğu ortaya çıkmaktadır.



***Şekil 4**. İstanbul Cinayet Haritası*

SONUÇ

Koçu'nun anlatıları ile İstanbul'un görünmeyen yüzünün belgelenebileceğini bu çalışma göstermektedir. Maddelerin içerisindeki anlatılar okuyucuya bir heyecanlı hikaye duyma deneyimi yaşatmaya kalkışsa da, her birindeki tarihsel, mekânsal olgular, onları deşifre etmeye yönlendirir. İncelemeler sonucunda da İstanbul'un kentsel şiddetine dair bağlantılar, süreklilik ve süreksizlikler görünür olmaya başlar. Reşad Ekrem Koçu, İstanbul'u ve kente dair önemli bulduğu her parçayı, kaçırmadan, büyük bir özenle kaydetmeye çalışırken, onun dönüşümünü, değişimini de ister istemez belgelemiştir.

Koçu, gündelik popüler hikaye anlatıcılığı tarafıyla benimsense de aslında ansiklopedinin modernist ansiklopedik yazım biçimi, haritalama gibi analitik bir bakışa da imkan tanımaktadır. Dolayısıyla derlenmiş olan üzerinden yeni derlemelere alan yaratır. Çünkü Koçu'nun İstanbul'u, iyisiyle kötüsüyle, içerisinde yer alan türlü olaylardan şahsına münhasır kişiliklerine kadar her detayıyla onun coşkusuyla bir bütün halinde bize yansır. Başka perspektiflerle bu ansiklopediye yaklaşıldığında başka başka İstanbullar mümkün olacaktır. Koçu, bize böyle elverişli bir arşiv sunar. 2025 yılında bir araştırmacının ansiklopedide yer alan maddeleri kullanarak yeni çalışmasına katkıda bulunabilmek; Reşad Ekrem Koçu, İstanbul Ansiklopedisi'ni yazarken belki de tam olarak bunu amaçlamıştı.

KAYNAKÇA

Atasoy, Z. B. (2023). İstanbul'un ''Namlı Fahişeleri ve Fuhuş Yatakları''. Tanju, B.& Yapıcı, C.& Yurteri, E.& Özkara, G., Yıldız, M. (Der). *Başka Kayda Rastlanmadı* içinde (141-152). İstanbul: Salt/Garanti Kültür AŞ. https://saltonline.org/tr/2653/baska-kayda-rastlanmadi adresinden erişildi.

Eldem, E. (Şubat 2022). Tarihçi Gözüyle Reşad Ekrem Koçu'nun İstanbul Ansiklopedisi. *Toplumsal Tarih Dergisi*. *388*. 36/43.

https://www.academia.edu/73579318/Tarih%C3%A7i_G%C3%B6z%C3%BCyle_Re%C5%9Fad_Ekrem_Ko%C3%A7unun_%C4%B0stanbul_Ansiklopedisi adresinden erişildi.

Hiz, G. (2023). İstanbul Ansiklopedisi'nde Büyükşehir Tahayyülleri. Tanju, B.& Yapıcı, C.& Yurteri, E.& Özkara, G., Yıldız, M. (Der). *Başka Kayda Rastlanmadı* içinde (132-140). İstanbul: Salt/Garanti Kültür AŞ. https://saltonline.org/tr/2653/baska-kayda-rastlanmadi adresinden erişildi.

Kınaylı, H. ve Koçu, R. E. (1961). Bızdıkyan Oteli. In *İstanbul Ansiklopedisi.* (Cilt. 5, s. 2759). İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kolektif Şirketi. https://istanbulansiklopedisi.org/handle/rek/6857 adresinden erişildi.

Koçu, R. E. (1960). Bakai Efendi. In *İstanbul Ansiklopedisi.* (Cilt. 4, s. 1884). İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kolektif Şirketi. https://istanbulansiklopedisi.org/handle/rek/5771 adresinden erişildi.

Koçu, R. E. (1961). Belvü Apartmanı Cinayeti. In *İstanbul Ansiklopedisi.* (Cilt. 5, ss. 2487, 2489). İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kolektif Şirketi. https://istanbulansiklopedisi.org/handle/rek/6510 adresinden erişildi

Koçu, R. E. (1965). Çırağan Oteli Cinayeti. In *İstanbul Ansiklopedisi.* (Cilt. 7, s. 3934). İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kolektif Şirketi. https://istanbulansiklopedisi.org/handle/rek/8741 adresinden erişildi.

Koçu, R. E. (1965). Çiçekçi Sokağı Cinayeti. In *İstanbul Ansiklopedisi.* (Cilt. 7, s. 3963-3964). İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kolektif Şirketi.

https://istanbulansiklopedisi.org/handle/rek/8791 adresinden erişildi.

Koçu, R. E. (1968). Dolabderesi Cinayeti. In *İstanbul Ansiklopedisi.* (Cilt. 9, ss. 4663-4664). İstanbul: Koçu Yayınları.

https://istanbulansiklopedisi.org/handle/rek/9024 adresinden erişildi.

Koçu, R. E. (1968). Dragos Tepesi Kır Gazinosu. In *İstanbul Ansiklopedisi.* (Cilt. 9, s. 4739). İstanbul: Koçu Yayınları.

https://istanbulansiklopedisi.org/handle/rek/9153 adresinden erişildi.

Koçu, R. E. (1974). Gedikpaşa Cinayeti. In *İstanbul Ansiklopedisi.* (Cilt. 11, s. 6072). İstanbul: Koçu Yayınları.

https://istanbulansiklopedisi.org/handle/rek/11713 adresinden erişildi.

Salt Araştırma ve Kadir Has Üniversitesi. (2024). Reşad Ekrem Koçu ve İstanbul Ansiklopedisi Arşivi. https://saltonline.org/tr/2779/resad-ekrem-kocu-ve-istanbul-ansiklopedisi-arsivi adresinden erişildi.

Mimarlık Tarihinde Kadın Baniler: Güç, Kimlik ve Mekânın İnşası

Dr. Öğr. Üyesi Hazal ŞENTÜRK *

[1]Fenerbahçe Üniversitesi, 0000-0001-7323-4578

**hazal.senturk @fbu.edu.tr*

GİRİŞ

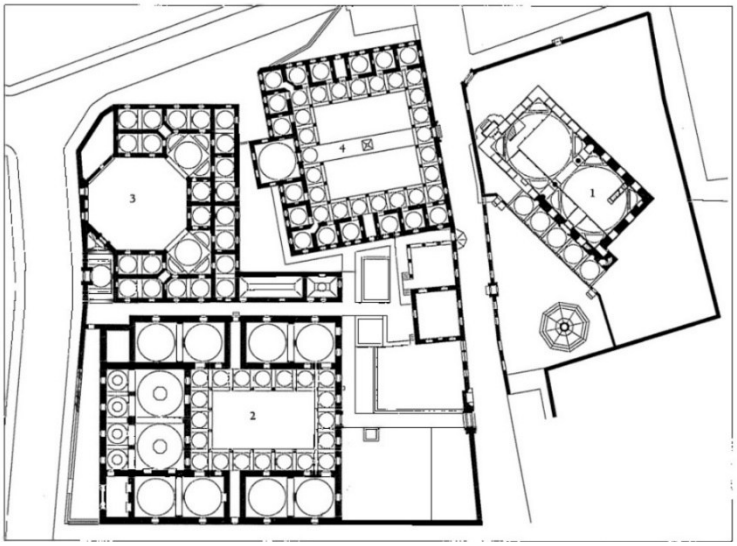
Bani kelimesi bir yapının inşasını üstlenen kişi anlamına gelmektedir. Osmanlı'da kadınların da bu rolü üstlendiği görülmektedir. Osmanlı'da kadınlar genellikle ev içi rollerle anılsa da kamusal hayatta da etkili olmuşlardır. Saray kadınları (valide sultan, haseki sultan vb.) özellikle vakıflar ve hayır işleriyle topluma katkı sunmuştur. Kadınların kamusal görünürlüğü genellikle hayır eserleri üzerinden gerçekleşmiştir. Osmanlı'da kadınlar, görünür olmamakla birlikte özellikle vakıflar aracılığıyla toplumsal hayata yön vermiştir. Haremden çıkıp kamusal alanda iz bırakmanın en etkili yolu vakıf kurmak ve hayır eseri yaptırmaktır. Bu bağlamda dini ve toplumsal sorumluluk duygusu ön plana çıkmaktadır. Kadınların güç ve servet sahibi olmasının bu alandaki etkisi büyüktür. Kadınlar kurdukları vakıflarla cami, medrese, imarethane, çeşme gibi yapılar yaptırmışlardır. Bu eserler sadece mimari değil, sosyal refah açısından da önemlidir. Kadınlar servetlerini bu eserlerle toplum yararına kullanmıştır. Osmanlı mimarlık tarihinde kadınların yapım faaliyetlerine katılımı, yalnızca estetik ve dini bir kaygıdan değil, aynı zamanda **siyasi** meşruiyet ve hayırseverlik çerçevesinde değerlendirilmelidir. Özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda, saray kadınlarının banilik faaliyetleri önemli bir ivme kazanmıştır (Sümertaş, 2008). İnşa ettirdikleri cami, medrese, han, çeşme ve imarethaneler aracılığıyla şehir dokusuna hem fiziksel hem de simgesel anlamda katkı sağlamışlardır. Osmanlı sarayındaki kadınlar, özellikle valide sultan olduklarında, "haremden çıkıp kamuya uzanan bir etki alanı" kazanmışlardır. Bu güç, mimarlık yoluyla görünür hâle gelmiştir (Çıkla, 2004:86-89). Hanedanın tıpkı erkek üyeleri gibi saray kadınları da seleflerini takip ederek sanat ve mimari alanında iz bırakmayı bir hanedan geleneği olarak sürdürmüşlerdir (Thys-Şenocak, 2009:101) Çalışma kapsamında Osmanlı İmparatorluğu döneminde çeşitli yapıların inşasına katkı sunan banilerden Hürrem Sultan, Mihrimah Sultan, Nurbanu Sultan, Kösem Sultan, Bezmialem Valide Sultan, Hatice Turhan Sultan, Emetullah Gülnuş Sultan, Pertevniyal Valide Sultan ve Fatma Sultan tarafından yaptırılan eserler incelenmiştir.

1. Hürrem Sultan ve Banisi Olduğu Yapılardan Örnekler:

Osmanlı'daki kadın banilik kurumunun erken ve güçlü örneklerinden biri Hürrem Sultan'dır. Kanuni Sultan Süleyman'ın eşi olarak siyasi etkisinin yanında Haseki Külliyesi'ni yaptırarak İstanbul'a damgasını vurmuştur (Sakaoğlu, 2008:242) Osmanlı hanım sultanlarının içerisinde en fazla hayır eseri bırakan kişinin Hürrem Sultan olduğuna değinmektedir. (Necipoğlu, 2005: 363) bu durumun halkın Hürrem Sultan hakkındaki olumsuz yargılarını azaltmaya yönelik bir strateji olabileceğinden bahseder. Kudüs'te de bir imarethane kurarak Osmanlı sınırlarının dışında da iz bırakmıştır (Necipoğlu, 2005:372).

Haseki Külliyesi, İstanbul'un Aksaray semtinde yer alır ve Mimar Sinan'ın bilinen ilk büyük külliyesidir. Külliye; cami, medrese, darüşşifa ve imaretten oluşur. Klasik üslubunun gelişiminden önceki dönemin izlerini taşır. Plan açısından son derece simetrik ve dengeli bir yerleşime sahiptir. İlk yapıldığında tek kubbeli küçük bir camidir. Sonradan Hürrem Sultan'ın isteğiyle genişletilmiştir. Revaklı avlu, tek şerefeli minare, kare planlı ana mekân mimaride dikkat çeker.

Süslemeler oldukça sade, ancak zarif ve işlevseldir. Kırmızı kesme taş ve mermer, yapının ana malzemelerindendir. İmaret ve darüşşifa bölümleri halkın yoksul kesimine hizmet vermek amacıyla inşa edilmiştir. Bu yapılar sayesinde külliye sadece ibadet değil, sağlık, eğitim ve sosyal yardım merkezi işlevi görmüştür.



Şekil 1. *Haseki Külliyesi yerleşim planı (A. Kuran)*

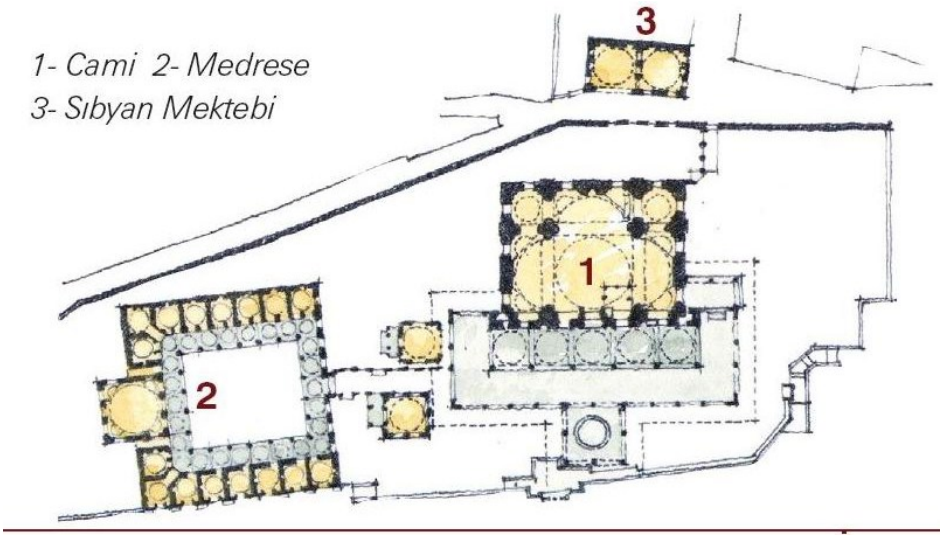
2. Mihrimah Sultan ve Banisi Olduğu Yapılardan Örnekler:

Kanuni'nin kızı ve Mimar Sinan'ın eserlerinin hamisidir. Üsküdar ve Edirnekapı'da inşa ettirdiği iki Cami, hem sanatsal hem de sembolik yönüyle kadın etkisinin izini taşımaktadır. Ak (2006) tarafından belirtildiği üzere Mihrimah Sultan eşinin ölümü sonrasında hayır işlerine ağırlık vermiştir. Goodwin'in (1971:314) anlatımında Rüstem Paşa'nın türbesi için hazırlanan çinilerin Mihrimah Sultan vasıtasıyla bulunduğu alana yerleştirildiğinden bahsedilmektedir. Bu durum sultanın mimarlık bağlamında kendine özgü estetik bir vizyona sahip olduğuna dair bir referans olarak değerlendirilebilir.



Şekil 2. *Edirnekapı ve Üsküdar Mihrimah Sultan Camileri*

Üsküdar Mihrimah Sultan Camii (1548): Tek kubbeli plan ana mekânı örten büyük bir kubbe ve iki yanda yarım kubbelerle desteklenmiştir. (Yılmazörnek,2010:17) Dışarıdan sade, içeriden zarif süslemelerle bezenmiştir. Revaklı avlu, camiye girişte sakin bir geçiş alanı oluşturur. Minare, zarif ve ince yapısıyla dikkat çeker. Cami, deniz kenarında yer aldığı için mimaride ferahlık ve açıklık hissi ön plandadır.



Şekil 3. *Üsküdar Mihrimah Sultan Külliyesi planı (Çekül Vakfı)*

Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii *(1565):*

- Tek kubbeli ve merkezi planlı camiler arasında en ihtişamlısıdır.
- Kubbe 37 metre yüksekliğe sahiptir ve dört büyük kemer üzerine oturur (Erarslan, 2020)
- Duvarlar büyük ölçüde pencereyle çevrilidir, bu da camiyi aydınlık ve ferah yapar.
- İç mekânda ışık ve gölge oyunları, Sinan'ın ustalığını gösterir.
- Caminin minaresi, klasik Sinan tarzında ince ve zariftir.
- Zarif taş işçiliği ve sade bezemeleriyle klasik Osmanlı estetiğinin doruğundadır.

3. Nurbanu Sultan ve Bezmialem Valide Sultan'ın Banisi Olduğu Yapılardan Örnekler:

Atik Valide Külliyesi'ni (cami, medrese, darüşşifa, han) yaptırarak hem dini hem sosyal alanlarda hizmet sunmuştur. Kösem Sultan da pek çok hayır eseriyle (camiler çeşmeler kervansaraylar) özellikle yoksullara yardımda bulunmuştur.



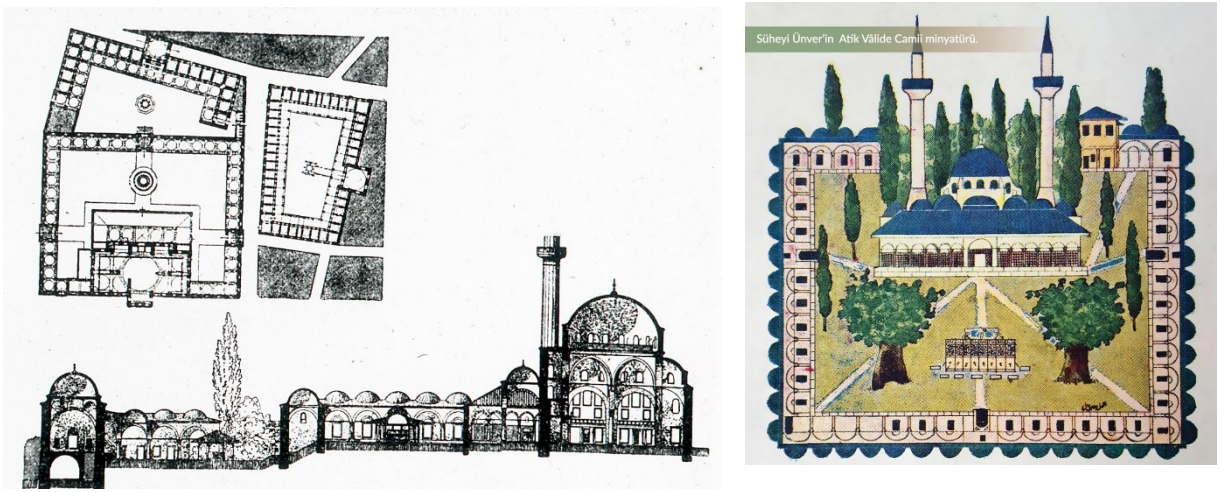


Şekil 4. *Atik Valide Sultan Camii görünümü ve Nurbanu Sultan portresi*

Atik Valide Külliyesi Mimari Özellikleri *(1579)*:

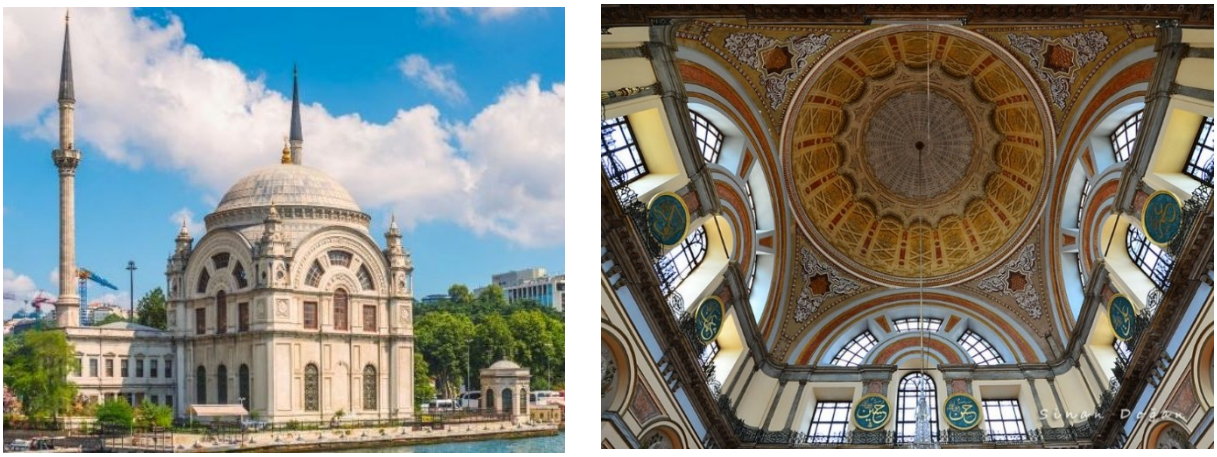
1) **Camii**: Plan Tipi: Ters "T" planlı camilerden gelişmiş, merkezi kubbeli sistemdir. Ana kubbe sekizgen bir kasnak üzerine oturtulmuştur, Sinan'ın klasik üslubunu yansıtır. İki minaresi bulunmaktadır. Caminin iç mekânında pencereler üç kademeli düzenlenerek aydınlık bir mekan sağlanmıştır.
2) **Medrese ve Eğitim Yapıları:** Külliyede iki medrese (biri darülhadis) ve bir darülkurra bulunur. (Yılmaz, 2001:60,63) Revaklı avlu etrafına dizilmiş medrese hücreleri klasik düzende inşa edilmiştir. Öğrenciler için konaklama ve eğitim fonksiyonları bir arada düşünülmüştür.
3) **Darüşşifa (Hastane):** Osmanlı sağlık mimarisinin önemli örneklerinden biridir. Avlu etrafına yerleştirilmiş hücreler ve tedavi odalarıyla işlevsel bir tasarıma sahiptir.
4) **İmaret ve Sosyal Yardım Yapıları:** Yoksullara yemek dağıtımı yapılmıştır. Mutfak, kiler, fırın gibi bölümler içermektedir.

5) **Hamam:** Çifte hamam (kadın ve erkek bölümleri ayrıdır). Külliyeye gelir sağlayan yapılar arasında yer alır.
6) **Mimari ve Sanatsal Ayrıntılar:** Tezhip, kalem işi ve çini süslemeler sade ama zarif bir üsluptadır. Malzeme olarak kesme taş ve almaşık tuğla örgüsü kullanılmıştır.
7) **Mekan organizasyonu:** Fonksiyonlar kademeli olarak yerleştirilmiş; ibadet, eğitim, sağlık ve sosyal hizmetler iç içe ama düzenli bir biçimde planlanmıştır.



Şekil 5. *Atik Valide Külliyesi'ne ait görseller*

II. Mahmud'un eşi, Abdülmecid'in annesi **Bezmialem Valide Sultan**, 19. yüzyılda Dolmabahçe Camii *(1855)* gibi eserlerle klasik mimariyi modernleşme sürecine taşımıştır. Hayır işlerinde öncü olan son büyük kadın banilerdendir (Sakaoğlu 2008:527).



Şekil 6. *Dolmabahçe Camii'ne ait görseller*

4. Hatice Turhan Sultan ve Banisi Olduğu Yapılardan Örnekler:

Osmanlı İmparatorluğunda kadın baniler genellikle askeri ve idari yapıların inşasında rol almamıştır. Ancak Hatice Turhan Sultan bu konuda bir istisnadır. Çanakkale boğazında inşa ettirdiği iki kaleyle 'devletin koruyucusu' ünvanını almıştır (Thys-Şenocak 2009:24). Bu örnek

kadınların gücünü göstermektedir. Thys,Şenocak (2009:39) inşa ettirdikleri yapılarda konum seçiminden yola çıkarak hanedan kadınlarının fiziksel olarak erişemedikleri yerlere görsel olarak erişme çabasına değinmektedir. Turhan Sultan'ın yaptırdığı kale ve cami gibi yapıların, plan şemaları, görünüşleri ve süslemelerinin vakfiyede[1] yer alan çizimler/cetveller temelinde kronolojik olarak analiz edildiği vurgulanmaktadır.



Şekil 7,8 *Kumkale ve Seddülbahir kaleleri*

Hatice Turhan Sultan aynı zamanda Eminönü'ndeki Yeni Valide Camisi Külliyesi'nin ve yanında yer alan Mısır Çarşısı'nın inşasında rol almıştır. Eminönü'nde yer alan caminin temelleri Safiye Sultan tarafından atılmış ancak mimari proje tamamlanamamıştır. 57 yıl sonra Hatice Turhan Sultan tarafından inşaat yeniden başlatılmış ve bitişiğine bir Hünkar Kasrı inşa edilmiştir. Goodwin, (1971:448) Valide Sultan yapının inşasını izlemek istediğinden mimarın bu amaçla kullanılmak üzere bir kasır inşa ettiğini belirtmektedir, bu da Osmanlı'da kadın banilerin (özellikle Valide Sultanların) inşaat süreçlerindeki aktif rollerini ve otoritelerini göstermektedir. Thys-Şenocak Eminönü'ndeki külliyede caminin güneydoğu köşesinde bulunan hünkâr kasrının sultanın isteğiyle yapılmış olabileceğine dikkat çekerek, bu isteğin altında erkeklere özgü bir saltanat algısının olduğunu belirtmektedir (Özbek, 2010).

[1] Vakfiyeler, bir yapının inşa ve işleyiş sürecini, kullanım amacını ve maddi kaynaklarını düzenleyen hukuki belgelerdir.



Şekil 9 *Yeni Valide Camisi ve Hünkar Kasrı*

5. Emetullah Gülnuş Sultan ve Pertevniyal Valide Sultan'ın Banisi Olduğu Yapılardan Örnekler:

Emetullah Gülnuş Sultan Osmanlı padişahı IV. Mehmed'in hasekisi ve II. Mustafa ile III. Ahmed'in annesi, Valide Sultandır. Osmanlı saray tarihinde etkili ve güçlü kadın figürlerden biridir. Toplum yararına yaptığı mimari eserler, onun Osmanlı'daki kadın baniler arasında önemli bir yere sahip olmasını sağlamıştır. Yeni Valide Camii (bugünkü adıyla Eminönü Yeni Camii) inşasını tamamlatan kişidir. Üsküdar'da kendi adına inşa ettirdiği Yeni Valide Külliyesinin içerisinde, cami, medrese, kütüphane, çeşmeler, sebil, sıbyan mektebi, darülhadis gibi yapılar yer almaktadır (Akbulut, 2003:16). Geç klasik dönemin zarif bir temsilcisidir. Bu yapılar, barok etkilerin Osmanlı mimarisine yavaş yavaş dahil olduğu dönemin habercisidir. Aynı zamanda külliye, Üsküdar'ı adeta bir kadın mimarisi müzesine dönüştüren Mihrimah ve Hürrem Sultan yapılarının devamı niteliğindedir (Kalafat,2020).



Şekil 10 *Yeni Valide Camii görünümü*

Pertevniyal Valide Sultan, Sultan II. Mahmud'un eşi ve Sultan Abdülaziz'in annesidir. 19. yüzyıl Osmanlı sarayının etkili ve dikkat çeken figürlerinden biridir.

Pertevniyal Valide Sultan Camii (Aksaray Camii)

- İstanbul Aksaray'da, 1872'de yaptırılmıştır.
- Neo-Gotik, Ampir ve Osmanlı barok tarzlarının bir sentezi olan eklektik bir yapıdır.
- Mimari üslubuyla döneminde oldukça dikkat çekmiş ve Batılılaşma döneminin etkilerini taşıyan nadir camilerdendir.

- Cami dışında, külliye içinde sebil, türbe, sıbyan mektebi ve çeşme de bulunmaktadır.



Şekil 11. *Pertevniyal Valide Sultan Camii'ne ait görseller*

Pertevniyal Valide Sultan gibi geç dönem örneklerde, mimaride Batı etkilerinin ve eklektik üslupların egemenliği ön plandadır aynı zamanda Arap, Fars, Türk ve Hint mimarisinden etkiler de görülmektedir (Bilgin-Uşar, 2022:64). Caminin incelikli süslemeleri, kadın zarafetini yansıtırken aynı zamanda devletin modern yüzünü de temsil eder.

6. Fatma Sultan Çeşmesi

Topkapı Fatma Sultan mahallesi Şeyhülislam sokağındadır. Kitabesinde 'semt halkının suyun azlığından şikayet etmeleri üzerine I. Ahmed'in kızı Fatma Sultan tarafından yaptırıldığı' ifade edilmektedir (Su Vakfı, 2025). Zamanla harap olan çeşmenin başka bir hayırsever kadın (Şirin Kadın tarafından M.1765 – 66 yılında) onarımının yapılması dikkate değerdir.



Şekil 12. *Fatma Sultan çeşmesi görünümü*

SONUÇ

Kadın baniler, Osmanlı şehir mimarisini önemli ölçüde şekillendirmiş, toplumsal katkı, sadece erkekler üzerinden değil, kadınlar aracılığıyla da sağlanmıştır. Kadınların yaptırdığı külliyeler, sadece ibadet değil; eğitim, sağlık ve barınma gibi hizmetleri de içermektedir. Bu yapılar şehir silüetini ve sosyal hayatı doğrudan etkilemiştir. Erkek banilerin yaptırdığı yapılara kıyasla daha sembolik anlamlar taşıyan süsleme detayları görülmektedir (örneğin yazıtlar, çiçek motifleri, renk kullanımı). Bu kapsamda Pertevniyal Valide Sultan ve Dolmabahçe camilerinde olduğu gibi yeni ve farklı mimari üslupların desteklenmesi ve gelişimi sağlanmıştır ve

Edirnekapı, Üsküdar Mihrimah Sultan camileri ile Haseki, Atik Valide külliyelerinin inşasında Mimar Sinan gibi ustalarla iş birliği yapılmıştır. Yaptırdıkları eserler, kadınların yalnızca "gölge figürler" olmadığını; servet, güç ve hayırseverlik yoluyla topluma yön verdiklerini gösterir. Osmanlı'daki kadın baniler, yaptırdıkları yapılarla salt estetik değil, siyasal, sosyal ve ideolojik mesajlar da vermişlerdir. Mimarlık, onlar için bir meşruiyet alanı, kamusal varlık beyanı ve hayırseverlik göstergesi olmuştur. Çalışmada incelenen yapılar kadınların Osmanlı kentlerindeki rolünü görünür kılmak açısından eşsiz belgelerdir.

Tasarıma müdahil olma durumu açısından incelendiğinde; kadın banilerin inşa ettirdikleri yapılar için oluşturulan çeşitli vakfiyeler kaynak niteliği taşımaktadır. Vakfiyelerde yapıların konumu**,** işlevi**,** gelir kaynakları**,** bazen mimari düzenlemeleri ve süsleme tercihleri hakkında bilgiler yer alabilir, literatüre katkı sağlanması açısından bu konularda üretilecek daha kapsamlı çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır.

Sonuç olarak; kadın baniler inşa ettirdikleri yapılarla hem toplum içerisindeki tanınırlıklarını arttırmışlar hem de halka fayda sağlamışlardır. Darüşşifalar yoluyla şifa dağıtmışlar, estetik anlayışları ve zarafetleri ile mimariye iz bırakan eserlerin ortaya çıkmasına vesile olmuşlar, zaman zaman devleti yönetmişler ve kamu hayatında kalıcı izler bırakmışlardır.

KAYNAKÇA

Ak, M. (2006). Vakıf Kurucusu Bir Hanım: Mihrimah Sultan. *Vakıflar Dergisi Özel Sayısı*, 80-87.

Akbulut, M. (2003). Üsküdar Yeni Camii ve Külliyesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Universitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Akyürek, E. (2005). Ottoman Women as Architectural Patrons: The Case of Mihrimah Sultan. *Journal of Islamic Architecture*, *1*(1), 23–34.

Başar, F. (2019). *Vakıf Kuran Kadınlar*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

Bayraktar, N. (1963). İstanbul'da Kadınlar Tarafından Kurulmuş Kütüphaneler. *Türk Kütüphaneciliği*, *12*(3-4), 85-95.

Bilgin Uşar, B. (2022). The Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Mosque Complex: Reflections on the patronage of a nineteenth century valide sultan. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Koç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Bozkurt, T. (2013). Osmanlı Mimarisinde Hanım Sultan Camileri. *Din-Hayat*, *48*, 48-51.

Çanakkale İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (2025). *Çanakkale Kaleleri*, http://www.canakkalekulturturizm.gov.tr/TR,70518/kaleler.html adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 01.07.2025

Çekül Vakfı. (2006). *Sinan'a Saygı Projesi*, https://sinanasaygi.org/index.asp adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 01.07.2025

Çıkla, A. (2004). Erken Dönemde Osmanlı Devletinde Kadın Baniler (1299-1512). *Mimarist*, *14*, 86-89.

Durukan, A. (1998). Anadolu Selçuklu Sanatında Kadın Baniler. *Vakıflar Dergisi*, *27*, 15-36.

Erarslan, A. (2020). Mimar Sinan'in Dörtlü Baldaken Sistemli Tek Kubbeli Camilerinde Görülen Farklı Mekan Kurguları. *Turkish Studies*, *15*(2), 943-958.

Eynallı, E. (2014). Vakıfsever Bir Hanım Sultan: Mihrimah. *Restorasyon Yıllığı Dergisi*, *9,* 6-23.

Goodwin, G. (1971). *A History of Ottoman Architecture*. London: Thames & Hudson.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültürel Miras Koruma Müdürlüğü. (2025). *Atik Valide Hamamı*, https://kulturelmiras.ibb.istanbul/atik-valide-hamami/ adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 01.07.2025

Kadıoğlu, G., Kadıoğlu S. (2011). Adı Darüşşifalara Ad Olan Kadınlar. *Lokman Hekim Journal*, *1*(1), 1-7.

Kalafat, M. (2020). Üsküdar: Harem Kadınlarının Prestij Sahası. *Art-Sanat Dergisi*, *14*, 185-209.

Kuran, A. (1986). *Sinan: The Grand Old Master of Ottoman Architecture*. Istanbul: ADA Publications.

Necipoğlu, G. (2005). *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. London: Reaktion Books.

Özbek, Y. (2010). Lucienne Thys-Şenocak (2009). Hadice Turhan Sultan. Osmanlı İmparatorluğu'nda Kadın Baniler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *3* (13), 298-301.

Peirce, L. P. (1993). *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*. Oxford University Press.

Sakaoğlu, N. (2008). *Bu Mülkün Kadın Sultanları, Valide Sultanlar, Hatunlar, Hasekiler, Kadınefendiler, Sultanefendiler*, İstanbul: Oğlak Yayınları.

Su Vakfı. (2025). *Fatma Sultan Çeşmesi*, https://www.suvakfi.org.tr/cesme/adalar/fatma-sultan-cesmesi adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 05.07.2025

Thys-Şenocak, L. (2009). *Osmanlı İmparatorluğunda Kadın Baniler- Hadice Turhan Sultan*, İstanbul: Kitap Yayınevi-Tarih ve Coğrafya Dizisi.

Thys-Şenocak, L. (1998). The Yeni Valide Mosque Complex at Eminönü. *Muqarnas*, *15*, 58-70.

T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü. (2025). *Vakıf Kayıtlar Arşivi*, https://www.vgm.gov.tr/kurumsal/vakif-kayitlar-arsivi/vakif-kayitlar-arsivi adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 01.07.2025

Yılmaz, A. (2001). Osmanlı mimarisinde külliye olgusu ve Atik Valide Külliyesi örneği. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ensitüsü, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Yılmazörnek, B. (2010). Üsküdar Mihrimah Sultan Külliyesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Selçuklu Mirasının Belgelenmesi: Mehmet Yusuf Akyurt'un Çizimlerinde İplikçi Cami

Işıl ESEN,* Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU[2*]

[1] *İstanbul Beykent Üniversitesi, 0000-0002-0344-5625*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-6451-193X*

**isilesen@beykent.edu.tr*

GİRİŞ

Mimarlık tarihi yalnızca yapıların biçimsel analizine değil; aynı zamanda tarihî belgeler, arşiv materyalleri ve görsel kaynaklar üzerinden geçmişin yeniden inşasına da olanak tanımaktadır. Bu bağlamda, Anadolu Selçuklu dönemine ait yapıların belgelenmesi, günümüz literatürü için hem tarih yazımı hem de koruma pratikleri bakımından önemlidir. 20. yüzyılın ilk yarısında, ülkedeki kültür bilincinin yayılmasını arttırmak için tarihî yapıların belgelenmesine yönelik çeşitli çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalardan birisi de 1940 yılında Türk Tarih Kurumu tarafından Ord. Prof. Mükrimin Halil Yinanç başkanlığında kurulan "Türk-İslam Devri Kitabeleri Derleme Heyeti" dir. Heyet, Türk mimarlık mirasının belgelenmesi sürecinde önemli bir adım olmuş, yalnızca yapının fiziksel durumunu kayıt altına almakla kalmamış; aynı zamanda özgün plan şemaları, bezeme unsurları ve tipolojik değerlendirmeler üzerinden mimarlık tarihine ve kültür politikalarına katkı sağlamıştır. Ankara kolunda görev alan Mehmet Yusuf Akyurt, 1942–1950 yılları arasında büyük bir saha çalışması yürütmüştür. Bu kapsamda: 1.065 anıtı yerinde incelemiş, 1.217 kitâbe ve 602 mezar taşını kopyalamış, 235 vakfiyeyi derlemiş, 1.474 fotoğraf çekmiş ve 63 detaylı plan çizmiştir. Bu arşiv, bugün Türk Tarih Kurumu arşivlerinde "Resimli Türk Abideleri" başlığı altında yer almaktadır (Akyurt, 2024).

Bu metin; sanatkâr, eğitimci ve müzeci kimliğiyle ön plana çıkan Mehmet Yusuf Akyurt'un, Türk Tarih Kurumu bünyesinde 1942-1950 yılları arasında yürüttüğü belgeleme ve arşiv çalışmalarını konu alacaktır. Bu kapsamda İplikçi Camii'ne ilişkin hazırladığı çizimler, yapıya ait raporlar ve fotoğraflarla mimarlık tarihine katkıları incelenecektir. Akyurt'un "Resimli Türk Abideleri" koleksiyonu içinde yer alan bu çizimler, dönemin belgeleme anlayışını yansıttığı gibi, İplikçi Camii'nin tarihî süreçte geçirdiği dönüşümlerin tespit edilmesinde de önemli bir kaynak işlevi görmektedir. Çalışmanın temel amacı, Akyurt'un belgeleri üzerinden, İplikçi

Camii'nin mimari ve tarihsel katmanlarını anlamlandırmak; bu belgelerin aynı zamanda güncel koruma ve restorasyon süreçleri açısından taşıdığı potansiyeli ortaya koymaktır.

İplikçi Camii, Anadolu Selçuklu döneminin erken örneklerinden biri olarak Konya kent merkezinde yer almaktadır. Medrese, mescit ve kütüphane gibi bileşenleriyle çok işlevli bir külliye yapısına sahiptir. Literatürde, İplikçi Camii'ne dair çalışmalar çoğunlukla yapı tipolojisi ve inşa süreci ile sınırlı kalmış, arşivler üzerinden yapılan okumalar oldukça sınırlı olmuştur. Bu bağlamda çalışma, hem Akyurt'un çok yönlü entelektüel birikimini hem de mimari belgeleme pratiğini analiz ederek literatüre katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Mehmet Yusuf Akyurt'un Hayatı, Eğitimi ve Sanatsal Yönü

Mehmet Yusuf Akyurt, 9 Nisan 1877 tarihinde Halep'te dünyaya gelmiştir. Ailesinin kökeni Aksaray'ın Sarısaman köyüne dayanmaktadır. Osmanlı coğrafyasının çok kültürlü yapısı içerisinde yetişen Akyurt'un yaşamı, hem Arap hem de Türk kültürel birikimlerinden beslenmiştir. Halep gibi önemli bir kültür merkezinde doğmuş olması, onun dilsel ve sanatsal çeşitliliğe açık bir ortamda yetişmesini sağlamıştır (Erol, 2010).

Eğitim Hayatı

İlköğrenimini Halep'teki Balaban Ağa Mektebi'nde tamamlayan Akyurt, ardından Halep'te yer alan askerî rüştiyeye devam etmiştir. Bu dönemde edindiği disiplinli öğrenme alışkanlığı, onun ilerleyen dönemlerde sanat ve eğitim alanlarında göstereceği başarıların temelini oluşturmuştur. Sanata olan ilgisi ve Arap edebiyatına duyduğu ilgi, onu İstanbul Sanayi Mektebi'ne yönlendirmiştir. Burada klasik sanatlar, çizim teknikleri ve uygulamalı el sanatları üzerine eğitim alan Akyurt, 1891 yılında Mısır Sanayi Mektebi'ne gönderilmiş ve bu kurumdan birincilikle mezun olmuştur. Bu başarı, onun teknik çizim becerilerinin ve estetik anlayışının uluslararası düzeyde takdir gördüğünün göstergesidir (Erol, 2010).

Mısır'daki eğitimi sırasında Akyurt, Endülüs Arap eserlerini incelemek üzere İspanya'ya; ardından Sudan ve Nil Vadisi'ne gönderilmiştir. Bu seyahatler sırasında yalnızca mimari ve sanatsal gözlemler yapmakla kalmamış, aynı zamanda Kufi yazı, hiyeroglif ve Süryanice gibi farklı yazı sistemlerini de öğrenmiştir. Bu çok dillilik ve kültürel çok yönlülük, onun sanatsal üretiminde önemli bir rol oynamış; uluslararası sergilerde kazandığı ödüllerle (örneğin 1894 Chicago Sergisi'nde Altın Madalya) uluslararası sanat camiasında da tanınmasını sağlamıştır (Erol, 2010).

Arapça, Farsça ve Fransızcaya hâkim olan Akyurt, aynı zamanda sedefçilik, ciltçilik, oymacılık ve tezhip gibi geleneksel zanaatlarda da ustalaşmıştır. Bu becerileri, onun hem klasik hem de modern sanat tekniklerini harmanlayan özgün bir sanatçı kimliği geliştirmesine katkı sağlamıştır (Erol, 2010).

Mehmet Yusuf Akyurt'un Eğitimci Yönü

Akyurt'un eğitimci kimliği, İstanbul Sanayi Mektebi'nde yürüttüğü öğretmenlik faaliyetleriyle somutlaşmıştır. Özellikle "Tarz-ı Mimari-i Arap" adlı dersiyle klasik İslam mimarisine yönelik teorik ve pratik bir çerçeve sunmuş; aynı zamanda "Resimli Ders Kitapları" ve "Tezyînî Resim" gibi görsel kaynak içeren eğitim materyalleri hazırlayarak sanat eğitimini

daha erişilebilir ve uygulamalı bir hâle getirmiştir (Erol, 2010). Akyurt'un *"Türk medeniyetinde mimari" üzerine 102 ciltlik bir eser ile 6780 fotoğraftan oluşan kapsamlı bir arşiv oluşturmuş bulunuyorum. 81 yaşına gelmiş olmam, bu çalışmalardan enstitünüze nasıl bir katkı sağlayabileceğim hususunda beni düşündürmektedir. Ancak tüm maddi sıkıntılara rağmen Türk ve İslam sanatlarının tarihsel ve sanatsal yönlerini, özellikle bilinmeyen Selçuklu ve Beylikler dönemi eserlerini inceleyerek önemli bir birikim oluşturduğumu düşünüyorum. Bu eserler ve kitabeler üzerine yaptığım araştırmaları enstitünüze sunmak ve katkıda bulunmak isterim.'* şeklinde bir mektup yazdığı ve bu mektubu Prof. Suut Kemal Yetkin'e Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Müdürlüğü'ne gönderdiği bilinmektedir (Kişisel Arşiv; Mimar Nurhayat Güldüren ,2023). Fakat bu 102 ciltlik arşiv ve Sultan II. Abdülhamid'e vermiş olduğu ahşap kakma derslerine ait notların tamamının Kuzguncuk'daki evinin yanmasıyla birlikte maalesef yok olduğu bilinmektedir. Tüm bu çalışmalar göz önüne alındığında Erdoğan Erol, M. Yusuf Akyurt'u ikinci bir Osman Hamdi Bey olarak tanımlamıştır (Erol, 2010).

Akyurt'un kamu hizmetindeki en önemli görevlerinden biri, 1926–1941 yılları arasında Konya Asar-ı Atika Müzesi (günümüzdeki adıyla Mevlâna Müzesi) müdürlüğü olmuştur. Bu görev süresince Mevlâna Dergâhı'nın müzeye dönüştürülmesinde etkin rol oynamış, açılış organizasyonunu bizzat yürütmüştür. Müze koleksiyonunu 20 ayrı sınıfa ayırarak oluşturduğu sergi düzeni, dönemin Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk tarafından "Tertip ve tanzimden çok memnun oldum" şeklinde takdir edilmiştir (Şekil 1).


Büyük Reisimiz tetkik buyurdukları
Konya müzesini takdir ettiler

Şekil 1. *Mustafa Kemal Atatürk'ün Konya Müzesi ziyaretine ait gazete kupürü, (Erol, 2010).*

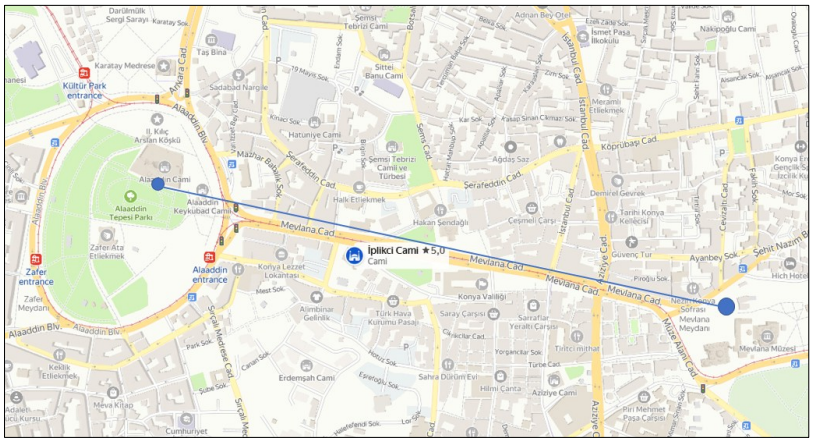
Müzede yer alan binlerce eserin tasnif edilmesi, rehber kitapların hazırlanması ve koleksiyonlara ilişkin özgün bir belgeleme sisteminin oluşturulması, Akyurt'un yalnızca bir sanatçı ve eğitimci değil, aynı zamanda müzecilik anlayışına yön veren bir organizatör

olduğunu göstermektedir. Bu sistematik yaklaşım, onun daha sonra Türk Tarih Kurumu için gerçekleştireceği geniş ölçekli belgeleme projelerine de zemin hazırlamıştır.

İplikçi Camii

12. yüzyılda Anadolu'da inşa edilen camiler, farklı coğrafi ve kültürel etkilerin senteziyle oluşmuş, üç ana plan şeması etrafında şekillenen özgün yapılardır. Güler ve Aktuğ Kolay'a (2006) göre bu şemalardan ilki, harimi mihraba dik eşit sahınlardan oluşan ve kuzeyde bağımsız avlusu bulunan camilerdir (Konya ve Sivas Ulu Camileri). İkinci tipte harim enine sahınlıdır; ortasında kubbeli mihrap önü birimi bulunur ve çoğunda avlu yer alır (Harput, Urfa, Mardin vb.). Üçüncü tipte ise orta sahında ışıklık bulunan, avlusuz camiler yer alır (Kayseri, Erzurum, Niksar). Bunun dışında İplikçi, Divriği ve Erzurum Kale camileri gibi klasik şemalara uymayan örnekler de mevcuttur (Güler & Aktuğ Kolay, 2006). Literatürde yer alan Anadolu Selçuklu Cami tipolojileri temel kaynaklarda ikiye ayrılmıştır. Bunlar; Ahşap ayaklı camiler ve Taş ayaklı camilerdir. İplikçi Camii Taş ayaklı cami kategorisinde yer almaktadır (Arseven, 1970; Yetkin, 1965; Aslanapa, 1991).

Konya'daki Mevlâna Caddesi üzerinde yer alan İplikçi Camii, Anadolu Selçuklu dönemine ait erken bir örnek olup, 1200–1201 yıllarında inşa edilmiştir (Şekil 2). Yapı, medrese, kütüphane ve mescitten oluşan bir külliye olarak planlanmış; ancak günümüze yalnızca mescit kısmı ulaşabilmiştir. Hz. Mevlâna'nın burada ders verdiğine dair kayıtlar, yapının kültürel ve tarihsel değerini artırmaktadır (Şimşek, 2005).



Şekil 2. *İplikçi Camii'nin Konya Haritası Üzerindeki Konumu*

Mimari olarak mihraba paralel sahınlı bir plana sahip olan yapı taş ayaklı cami kategorisindedir mihrap önü kubbesiyle vurgulanmıştır (Şekil 5). Kuzey cephesindeki yükseltilmiş anıtsal kapı, taç kapı kategorisinde değerlendirilmemelidir (Şekil 3). Mihrabı ve girişi vurgulamak üzere yükseltilmiş olduğu düşünülebilir. Giriş cephesine ait 1935'de Mehmet Yusuf Akyurt tarafından çekilmiş fotoğraf incelendiğinde (Şekil 4) giriş cephesinin günümüzdeki halinden (Şekil 3) oldukça farklı olduğu açıkça görülmektedir. Yapı kubbeli olmasına rağmen giriş cephesinden bakıldığında bu kubbeli plan hissedilmemektedir. Ancak yapının içerisine girildiğinde kubbeli plan şeması içten gözlemlenebilir (Şekil 6), (Şekil 10). Akyurt'un çizimleri, caminin hem ölçüsel boyutlarını hem de detaylı plan özelliklerini büyük bir özenle ortaya koyar (Şekil 6). Plan çizimi ve ölçüleri bir mimarın teknik çizimi kadar hassas çizilmiştir.

Ölçüler günümüzde bilgisayar aracılığıyla çizilmiş olan T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Rölövesi ile büyük oranda benzerlik göstermektedir (Şekil 5). Mehmet Yusuf Akyurt'un notlarına göre cami 39,70 x 22,35 metre ölçülerindedir ve üç kubbeli bir örtü sistemiyle inşa edilmiştir. Caminin doğu cephesine bitişik tek kubbeli bir yapının varlığı, Akyurt tarafından Mevlâna Celaleddin Rûmî'nin odası ya da bir kütüphane olarak yorumlanmıştır.



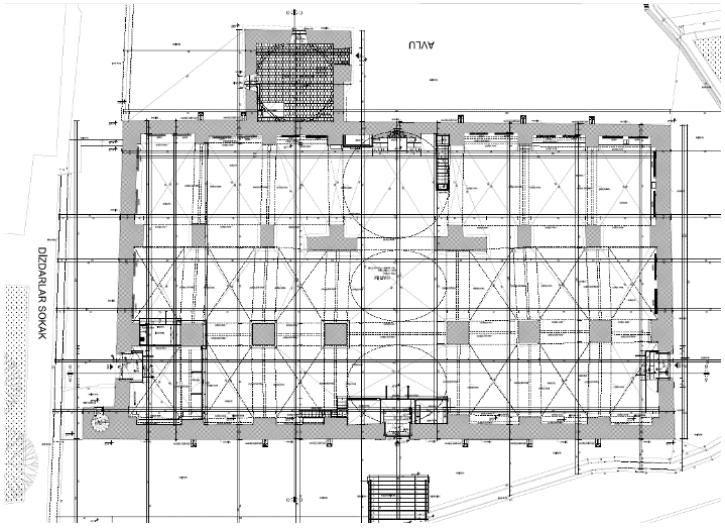
Şekil 3. *İplikçi Camii Giriş Cephesi, Işıl ESEN Arşivi 2025*



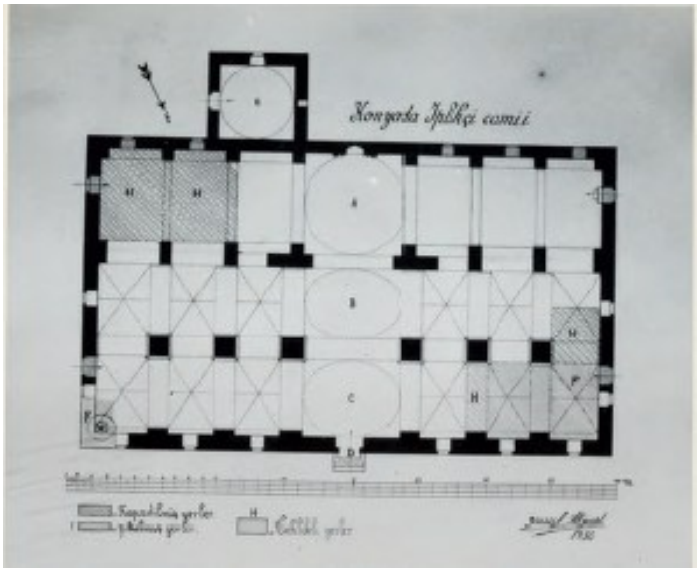
Şekil 4. *İplikçi Camii Giriş Cephesi, M. Yusuf Akyurt, 1935*

İplikçi Camii, zaman içinde birçok kez onarılmış ve farklı dönemlerin izlerini taşımıştır:

- Birinci devre: Yapının özgün hali Şemseddin Altunpa tarafından inşa ettirilmiştir.
- İkinci devre (1333): Ebubekir bin İsa tarafından onarılmış, cami genişletilmiştir.
- Üçüncü devre (1431): Karamanlılar döneminde, Sarayönü ve Zıvarık köylerinin gelirleri ile yeniden yapılandırılmıştır.
- Dördüncü devre (1672): Şeyh Ali bin Abdurrezzak bin Oruç, yapıyı yeniden inşa ederek önüne dükkânlar vakfetmiştir. Klasik üsluptaki mermer mihrap muhtemelen bu dönemde yapılmıştır.
- Beşinci devre (1801): Konya'daki büyük yangının ardından, cami ve medrese tamamen yanmış; Hacı Emrullah tarafından yeniden inşa edilmiştir. Bu onarım için üç dükkân ve dokuz bin akçelik vakıf gelir tahsis edilmiştir (Akyurt, 2024).



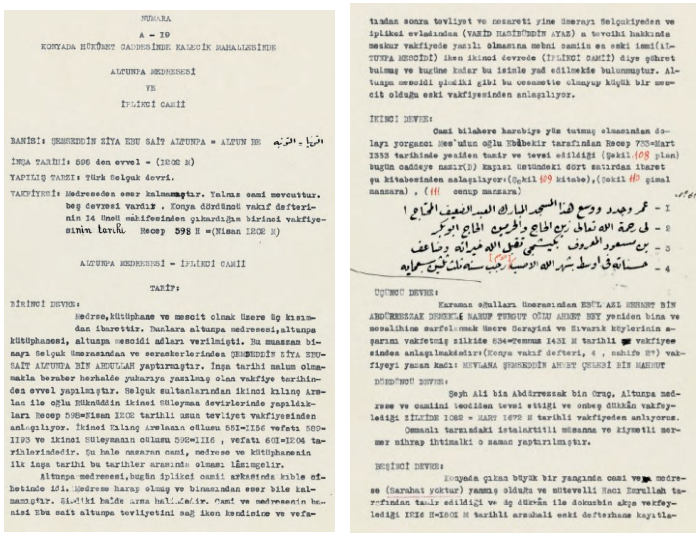
Şekil 5. *İplikçi Camii Planı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi, 2025*



Şekil 6. *İplikçi Camii Planı, M. Yusuf Akyurt Arşivi, 1935*

Mehmet Yusuf Akyurt'un Yapı Hakkında Yazdıkları

Mehmet Yusuf Akyurt'un 'Resimli Türk Abideleri' kitabının 3. cildinin 72-a sayfasında yazmış (Şekil 7) olduğu 'Konya'da Hükümet Caddesinde Kalecik Mahallesinde Altunpa Medresesi ve İplikçi Camii' orijinal metni aşağıdaki gibidir;



NUMARA
A - 10
KONYADA HÜKÜMET CADDESİNDE KALECİK MAHALLESİNDE

ALTUNPA MEDRESESİ
VE
İPLİKÇİ CAMİİ

BANİSİ: ŞEMSEDDİN ZİYA EBU SAİT ALTUNPA = ALTUN BE
İNŞA TARİHİ: 600 den evvel = (1200 M)
YAPILIŞ TARZI: Türk Selçuk devri.
VAKFİYESİ: Medreseden eser kalmamıştır. Yalnız cami mevcuttur.
beş devresi vardır . Konya dördüncü vakıf defterinin 14 üncü sahifesinden çıkarıldığına göre vakfiyesinin tarihi Recep 598 H =(Nisan 1202 M)

ALTUNPA MEDRESESİ - İPLİKÇİ CAMİİ

TARİH:

BİRİNCİ DEVRE:
Medrese,kütüphane ve mescit olmak üzere üç kısımdan ibarettir. Darlara altunpa medresesi,altunpa kütüphanesi, altunpa mescidi adları verilmiştir. Bu muazzam binayı Selçuk Emerasından ve sereskerlerinden ŞEMSEDDİN ZİYA EBU-SAİT ALTUNPA BİN ABDULLAH yaptırmıştır. İnşa tarihi malum olmamakla beraber herhalde yukarıya yazılmış olan vakfiye tarihinden evvel yapılmıştır. Selçuk sultanlarından ikinci kılınç Arslan ile oğlu Rükneddin ikinci Süleyman devirlerinde yapıldıkları Recep 598=Nisan 1202 tarihli asıl tevliyet vakfiyesinden anlaşılıyor. İkinci Kılınç Arslanın oğlucu 551-1156 vefatı 580-1193 ve ikinci Süleymanın oğlunu 592=1116 , vefatı 601=1204 tarihlerindedir. Şu hale nazaran cami, medrese ve kütüphanenin ilk inşa tarihi bu tarihler arasında olması lâzımgelir.
Altunpa medresesi,bugün İplikçi camii arkasında irtihe sıhhetinde idi. Medrese harap olmuş ve binasından eser bile kalmamıştır. Şimdiki halde arsa halindedir. Cami ve medresenin banisi Ebu sait altunpa tevliyetini sağ iken kendisine ve vefatından sonra tevliyet ve nesareti yine Emerayı Selçukiyeden ve iplikçi evladından (VARİD HASİBÜDDİN AYAS) a tevsihi hakkında mezkur vakfiyede yazılı olmasına mebni camiin en eski ismi(ALTUNPA MESCİDİ) iken ikinci devrede (İPLİKÇİ CAMİİ) diye şöhret bulmuş ve bugüne kadar bu isimle yad edilmekte bulunmuştur. Altunpa mescidi şimdiki gibi bu cesametle olmayıp küçük bir mescit olduğu eski vakfiyesinden anlaşılıyor.

İKİNCİ DEVRE:
Cami bilahere harebiye yüz tutmuş olmasından dolayı yorgancı Mes'udun oğlu Ebûbekir tarafından Recep 733=Mart 1333 tarihinde yeniden tamir ve tevsi edilmiştir (şekil 108 plan) bugün caddeye nazır(B) kapısı üstündeki dört satırdan ibaret şu kitabesinden anlaşılıyor:(Şekil 109 kitabe),(şekil 110 çinal mansara) , (111 cenup mansara)

1 - عمر وجدد ووسع هذا المسجد المبارك العبد الضعيف الفقير الى
2 - الى رحمة الله تعالى زين الحاج والحرمين الحاج ابوبكر
3 - بن مسعود الحروف بجنبتي نقل الله عنه برأفته ورضاعف
4 - حسناته في اوسط شهر الله الاصب رجب سنة ثلاث وثلاثين وسبعمايه

ÜÇÜNCÜ DEVRE:
Karaman oğulları Emerasından EBÜL ASL MEHMET BİN ABDÜRRESSAK DEMENİ NANUF TURGUT OĞLU AHMET BEY yeniden bina ve mesalihine sarfolunmak üzere Serayini ve Sivarak köylerinin aşarını vakfetmiş silkide 634=Temmuz 1431 M tarihli [redacted] vakfiyesinde anlaşılmaktadır:(Konya vakıf defteri, 4 , sahife 82) vakfiyeyi yazan Kadı: MEVLANA ŞEMSEDDİN AHMET ÇELEBİ BİN MAHMUT

DÖRDÜNCÜ DEVRE:
Şeyh Ali bin Abdürressak bin Oruç, Altunpa medrese ve camiini tecdiden tevsi ettiği ve onbeş dükkân vakfeylediği ZİLHİDE 1082 = MART 1672 M tarihli vakfiyeden anlaşıyoruz.
Osmanlı tarzındaki istalaktitli müsanna ve kıymetli mermer mihrap ihtimalki o zaman yaptırılmıştır.

BEŞİNCİ DEVRE:
Koşuyola çıkan büyük bir yangında cami ve [redacted] medrese (harabat yoktur) yanmış olduğu ve mütevelli Hacı Ezrullah tarafından tamir edildiği ve üç dükkân ile dokuzbin akça vakfeylediği 1016 H-1608 M tarihli arsuhali eski defterhane kayıtla-

Şekil 7. *Resimli Türk Abideleri , Cilt 3, Mehmet Yusuf Akyurt, (Akyurt, 2024, s. 72a)*

'Banisi: Şemseddin Zıya Ebu Sait Altunpa = Altun Bey
İnşa Tarihi: 599'den Evvel = (1202 M)
Yapılış Tarzı: Türk Selçuk Devri.
Vakfiyesi: Medreseden eser kalmamıştır. Yalnız camii mevcuttur.
Beş devresi vardır. Konya dördüncü vakıf defterinin 14 üncü sahifesinden çıkarıldığına göre vakfiyesinin tarihi recep 598 H = (Nisan 1202 M)' (Akyurt, 2024, s. 72a).'



Şekil 8. *İplikçi Camii, Işıl ESEN Arşivi, 2025*



Şekil 9. *İplikçi Camii, M. Yusuf Akyurt Arşivi, 1935*

‘TARİF: Birinci devre: Medrese, kütüphane ve mescit olmak üzere üç kısımdan ibarettir. Bunlara Altunpa Medresesi, Altunpa kütüphanesi, Altunpa mescidi adları verilmiştir. Bu muazzam binayı Selçuklular zamanında ve vezirlerinden Şemseddin Zıya Ebu Sait Altunpa Bini Abdullah yapmıştır. İnşa tarihi malum olmakla beraber herhalde yukarıda yazılış olan vakfiyesinden de evvel yapılmıştır. Selçuk sultanlarından ikinci Kılıç Arslan ile oğlu Rükneddin Süleyman devrilerinde padişahlık etmiştir. Recep 598 = Nisan 1202 tarihli olan tevliyet vakfiyesinden anlaşılıyor. Eski tarihli Konya salnamesinde 531’nci sayfada ve 119’uncu yılda II. Süleyman zamanında 592=1196, ve vefatı 601=1204 olduğu ve yerine Rükneddin geçtiği ve medrese ve kütüphanenin de bu tarihlerde inşa edilmiş olması lâzım gelir. Bugün yalnız camii kalmıştır. Medresenin harabe halinde etrafında mevcut izlerinden ve harap duvar parçalarından bile halen bile belli olmaktadır. Bu eski bina birçok devirler geçirmiş ve nihayet müellifi meçhul bir zat tarafından yeni bir şekle sokulmuştur.’ (Akyurt, 2024, s. 72a)

‘İkinci Devre: Cami bilahare harabiyete yüz tutmuş olmasından dolayı yorgancı Mes’ud’un oğlu Bübekir tarafından Recep 733 = Mart 1333 tarihinde yeniden tamir ve tevsî’ edildiği bugün cümle kapısı üzerindeki kitâbe satırından bu kitâbeden anlaşılıyor:’

‘Caminin salahiyetine muhtaç cılız, fukara, kimsesiz, ziyaret eden kişi Allah rızası için yedi yüz otuz üç senesi Recep ayı ortalarında bu kutlu mescidi tamir, tecdid ve tevsi eylemiştir.’

‘Bu kitabe, İplikçi Camii’nin 14. yüzyılda (H.733 / M.1333) geçirdiği önemli bir tamiratı belgelemektedir. Tamir eden kişi, kendisini "zayıf, muhtaç bir kul" olarak tanıtan ve babasının da marangoz olduğunu belirten Bübekir bin Mesud’dur. Kitabe hem tarih hem de vakıf zincirleri açısından yapının sürekliliği hakkında bilgi sunmaktadır.’

‘Üçüncü Devre: Karaman oğulları tümerasından Ebü’l-Aziz Mehmed Bin Abdürrezzak Demekle Maruf Turgut Oğlu Ahmet Bey yeniden bina ve mesahiline sarf olunmak üzere Sarayini ve Zivarak köylerinin arazisini vakfetmiş, silsile 634 = Temmuz 1431 M tarihli evkafiyesinden anlaşılmaktadır (Konya vakıf defteri, 4, sahife 27) vakfiyeyi yazan kadi: Mevlana Şemsüddin Ahmet Çelebi Bin Mahmut.’

‘Dördüncü Devre: Şeyh Ali bin Abdürrezzâk bin Oruç, Altunpa medrese ve camiini tecdiden tevsi ettiği ve on beş dükkan vakfeylediği Zilhicce 1082 = Mart 1672 M tarihli vakfiyeden anlıyoruz. Osmanlı tarzındaki istalaktitli mihrabın ve kıymetli mermer mihrab ihtimali o zaman yaptırılmıştır.’ (Akyurt, 2024, s. 72a).

‘Beşinci Devre: Konya’da çıkan büyük bir yangından cami ve medrese (Sarı ahşap yoktur) yanmış olup ve mütevelli Hacı Emrullah tarafından tamir edildiği ve üç dükkân ile dokuzbin akçe vergilediği 1216 H = 1801 M tarihli arşiv hali eski defterhane kayıtlarındaki meşruattan anlaşılmaktadır.’

‘Caminin Tarifi: Murabba ve müstakil şeklinde on iki direğe istinad ettirilmiş tonozlu ve harici müstevî tavanı vardır. Ortasında üç kubbesi mevcut olup (D) kapısından girilince ilk iki kubbe beyzi ve mihraba önündeki kubbe ise dairevidir. (Şekil 6) mihrap, Osmanlı devrine ait olup gayet temiz ve mısanna yapılmış çok renkten istalaktitlidir.’

‘Cami 39,70 x 22,35 metre tebindedir. Caminin cenup duvarına bitişik tek kubbeli murabba mak‘ta mah bir bina vardır. (Ş) Bu kubbeli yerin evvelce kütüphane yahut Mevlana Celaleddin Rumi'nin odası olduğu mevzidir..? (Şekil 8), (Şekil 9).’

‘Caminin kubbe ufrasında büyük ve geniş arsada Altunpa medresesi yeri idi. Birinci Alaeddin Keykubat Selçukluları devrinde Mevlana Celaleddin Rumi'nin pederi Sultanü’l-ulema Bahaeddin Veled 624 = 1227 tarihinde Karamandan Konya’ya geldiği zaman yanında yedi ders tedris ile Azameddin Sucudî, tıp ilmi cami ve kimetleri için Altunpa medresesini tahsis etmiş ve orada ders vermiştir. Mevlana'nın pederi Bahaeddin Veled de Rabi'ülahir 628 = Şubat 1231 tarihinde vefat eylemişti ve şimdi İplikçi camiinin kuzey duvarı arası Altunpa medresesinden biricik eser olarak kalmıştır.’

‘Bu medrese harabe iken yapılan II. Murat zamanında hazır olmadığından kerpiçten ve tuğladan yapılmış binaya 1182 = 1768 tarihinde inşa edilmiştir. Şu andaki Mevlana tekkesi (haziresi) ise medresenin inşa olunduğu sırada bugünkü mihrap ortasında bulunmuş ve binası harap olduğu halde Altunpa medresesinden etkilenmiştir. Eski harabe olan medresenin mevkiine nisbetle İplikçi tekye bulunduğu cihette sıkışık oldukları İstanbullu baş usta Vehbi tarafından işitilmiş. Bu muazzam medrese ise harabenden eser kalmamıştır. Yalnız cami harap bir halde mevcuttur (Şekil 6 ve Şekil 9).’

Akyurt’un eski Türkçe yazmış olduğu metni günümüz Türkçesi ile açıklamak gerekirse;

Konya’nın Kalecik Mahallesi’nde, Hükümet Caddesi üzerinde konumlanan Altunpa Medresesi’nin ve İplikçi Camii’nin, Türk Selçuklu dönemine ait önemli bir eğitim ve ibadet yapısı olduğunu vurgular ve yapının banisinin II. Kılıç Arslan ve oğlu Rükneddin Süleyman dönemlerinde vezirlik yapmış olan Şemseddin Zıya Ebu Sait Altunpa olduğunu belirtir. Altunpa’nın medrese, mescit ve kütüphane gibi üç ana bölümden oluşan bu külliye yapısının, dönemin şehircilik anlayışı içinde önemli bir yer işgal ettiğini belirtir.



Şekil 10. *İplikçi Cami Kitabesi, M. Yusuf Akyurt Arşivi, 1935*

Yapının, kuruluşundan sonra farklı dönemlerde çeşitli onarım ve müdahaleler geçirdiğini ve ilk büyük müdahalenin XIV. yüzyılda gerçekleştirilmiş, Yorgancı Mesut’un oğlu Bübekir tarafından Mart 1333 tarihinde caminin yeniden tamir edildiğini belirtir. Bu tamirata dair

bilgiler, günümüzde cümle kapısı üzerinde yer alan Arapça kitabenin alt satırında yer almaktadır. Kitabede kendisini "salahiyetine muhtaç, zayıf, fakir ve kimsesiz bir kul" olarak tanımlayan Bübekir bin Mesud'un, camiyi Allah rızası için tamir ettirdiği belirtilmektedir (Şekil 10). Bu kitabe, yalnızca yapının geçirdiği onarımı belgelemekle kalmaz, aynı zamanda dönemin vakıf kültürünü ve bireysel hayır anlayışını yansıtması bakımından da önem taşır.

XV. yüzyılda Karaman Beyliği döneminde, Ebü'l-Aziz Mehmed bin Abdürrezzak'ın oğlu Ahmet Bey tarafından gerçekleştirilen bir diğer müdahale, yapının sürekliliği açısından dikkate değerdir. Ahmet Bey, Sarayini ve Zivarak köylerinden elde edilen arazilerin gelirlerini yapının giderlerine tahsis etmiş, bu duruma dair bilgiler Temmuz 1431 tarihli bir vakfiyede kayıt altına alınmıştır. Vakfiyeyi düzenleyen kadı Mevlana Şemsüddin Ahmet Çelebi bin Mahmut'tur.

Benzer şekilde, Osmanlı döneminde de yapı üzerinde ciddi müdahalelerde bulunulmuştur. Mart 1672 tarihli vakfiyeden anlaşıldığı üzere Şeyh Ali bin Abdürrezzâk bin Oruç, medreseyi ve camiyi genişletmiş, ayrıca on beş dükkân vakfetmiştir. Bu dönemde camiye Osmanlı mimarisine özgü mermer mihrap ve mukarnas süslemeler eklendiği anlaşılmaktadır. Caminin mevcut mihrabı bu dönemin izlerini taşımaktadır (Şekil 11).



Şekil 11. *İplikçi Camii Mihrabı, Işıl ESEN Arşivi, 2025*

Yapının geçirdiği son büyük onarım ise 19. yüzyılda gerçekleşmiştir. Konya'da çıkan büyük bir yangın sonucu cami ve medrese büyük ölçüde zarar görmüş, yapılar mütevelli Hacı Emrullah tarafından onarılmıştır. 1801 tarihli defterhane kayıtlarına göre, tamirat giderleri için üç dükkân vakfedilmiş ve dokuz bin akçe harcanmıştır. Bu durum, yapının Osmanlı son döneminde dahi toplumsal ve dini hayattaki önemini koruduğunu göstermektedir.

Mimari açıdan değerlendirildiğinde yapı, on iki sütun üzerine oturan tonozlu bir örtü sistemine sahiptir. Harici müstevi tavanı (yapının dışında yer alan düz tavan) ve üç kubbeli plan düzeniyle dikkat çeken caminin girişi (D) kapısı üzerinden sağlanmakta (Şekil 6); ilk iki kubbe beyzi (elips / oval), mihrap önündeki ise dairesel formdadır. Karamağaralı, elips formunun bu kubbelerin özgün Selçuklu kubbesi olmadığını açık olarak gösterdiğini vurgular. Bu elips kubbelerin orijinal yapıdaki büyük eyvanın bir tamir sırasında ikiye bölünerek ortaya çıkan dikdörtgen şeklindeki iki tonoz parçasının formlarına uygun birer kubbeyle örtülmesinden meydana geldiğini savunur (Karamağaralı, 2006).

Osmanlı dönemine ait olduğu anlaşılan mihrap, çok renkli mukarnaslı süslemeleriyle öne çıkar (Bu mihrap günümüzde yer almamaktadır, günümüzde yer alan mihrap Şekil 11'de gösterilen sade mermer mihraptır.) Caminin ölçüleri yaklaşık 39,70 x 22,35 metredir. Caminin güney cephesine bitişik olarak yer alan ve tek kubbeli küçük bir yapı, çeşitli kaynaklarda Mevlana Celaleddin Rumi'ye ait oda ya da vakıf kütüphanesi olarak anılmaktadır. Ayrıca yapının kuzey cephesinde uzanan alanda, bir zamanlar Altunpa Medresesi'nin yer aldığı belgelenmiştir. Nitekim Mevlana'nın babası Sultanü'l-Ulema Bahaeddin Veled'in 1227 yılında Konya'ya geldikten sonra burada ders verdiği, tıp ve diğer bilim dallarıyla ilgilenen bilgili kişilerin medreseye yerleştirildiği bilinmektedir. Bahaeddin Veled'in 1231 yılında vefatıyla birlikte bu işlev sona ermiş; zamanla medrese harabeye dönüşmüştür.

İkinci Murad döneminde, 1768 yılında, bu harabenin yerine kerpiç ve tuğladan yeni bir bina inşa edilmiştir. Bu sırada, bugün Mevlana Tekkesi olarak bilinen yapının da İplikçi Cami ile mekânsal ilişkisinin oldukça yakın ve sıkışık olduğu, İstanbul'dan gelen baş usta Vehbi tarafından aktarılmıştır. Buna karşın, Altunpa Medresesi'nden günümüze ulaşan herhangi bir yapı elemanı kalmamıştır. Günümüzde yalnızca cami, harap bir hâlde de olsa, varlığını sürdürmektedir. Atçeken, İplikçi Medresesi'nin 1907 yılında mevcut olup hizmete devam ettiğini Konya Şcr'iyye Sicil Defter Kayıtlarına bakarak kanıtlamıştır. Bu konudan bilinen; 3 Mart 1924'de İplikçi Medresesinin tamamen kapatılmış olduğudur. Daha sonraları da yıkılmış ve günümüze küçük kümbetli hücreden (Resim 8) başka bir iz kalmamıştır (Atçeken, 1995).

Değerlendirme ve Sonuç

Bu çalışma kapsamında, Mehmet Yusuf Akyurt'un çok yönlü kimliği ve mimarlık tarihine katkıları, belgeleme çalışmaları İplikçi Camii özelinde değerlendirilmiştir. Akyurt'un 1940'lı yıllarda Türk Tarih Kurumu için hazırladığı çizimler, yalnızca birer rölöve olarak değil yapıların restorasyonunda başvurulacak birincil kaynaklardır.

İplikçi Camii, günümüzde topografik nedenlerle zemin kotunun altında kalmış; zeminin çeşitli nedenlerle yükseltilmesi ve çevredeki yapılaşma nedeniyle özgün siluetinden uzaklaşmıştır (Resim 3 ve Resim 4). Ancak dikkatle incelendiğinde, cephenin genel düzeninde ve temel kotunda büyük değişiklikler olmadığı; buna karşın özellikle üst örtü sisteminde, yani kubbe yapısında zamanla farklılıkların oluştuğu anlaşılmaktadır. Bu noktada, Akyurt'un 1935'de belgelediği çizimler ve fotoğraflar sayesinde hem özgün durumu belgelemek, hem de sonraki dönemlerde yapılan müdahaleleri karşılaştırmalı olarak analiz etmek mümkün hâle gelmektedir.

İplikçi Camii, plan şeması ve mekânsal organizasyonu bakımından Anadolu Selçuklu camileri içinde özgün bir konuma sahiptir. Taş ayaklı cami tipolojisine giren yapı, mihraba paralel sahınlardan oluşan dikdörtgen planlı bir harime sahiptir. Harimin ortasında yer alan üç kubbe ile örtülü mekânda eliptik kubbe yer almaktadır. Bu kurgunun, klasik Selçuklu plan şemalarına tam olarak uymaması, İplikçi Camii'ni tipolojik açıdan farklı bir örnek hâline getirir.

Yapının taş malzemeden inşa edilmiş ayaklara dayalı örtü sistemi, on iki adet taşıyıcı ayağın desteklediği kemerler ve tonozlarla birlikte hem sade hem de işlevsel bir mimari dil ortaya koyar. Giriş cephesi ise anıtsal bir nitelik taşımamakla birlikte klasik anlamda bir taçkapı formuna sahip değildir. Ancak yükseltilmiş girişi ve cadde üzerinde yer alan giriş cephesinden dikkat çekici görünüm sağlar (Resim 3). 1935 yılında Akyurt'un çektiği fotoğraflarda bu cephenin mevcut durumdan oldukça farklı olduğu, çeşitli onarımlar ve sadeleştirmelerden

geçtiği gözlemlenmektedir. Özellikle üst örtü sisteminin dışarıdan algılanabilirliğinin sınırlı olması, yapının estetik ifadesini dış cephede oldukça sadeleştirmiştir. Buna karşın iç mekânda, üç kubbeli düzen ve taş ayaklı yapı sistemi güçlü bir mekânsal karakter oluşturur.

Sonuç olarak, Mehmet Yusuf Akyurt'un İplikçi Camii'ne dair hazırladığı belgeler, yapının zaman içindeki fiziksel dönüşümünü izleyebilmemize olanak tanımakta, mimarlık tarihi yazımı açısından kaynak teşkil etmekte ve yapının restorasyonunda birincil kaynak olarak kullanılmaktadır. Bu belgelerin günümüzde hâlen bilimsel ve uygulamalı çalışmalarda kullanılabilir düzeyde olması, Akyurt'un belgeleme pratiğinin ne denli öngörülü ve nitelikli olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle Akyurt'un arşivi, sadece geçmişin değil, geleceğin de mimarlık tarihi anlatılarını şekillendirecek güçtedir.

KAYNAKÇA

Akyurt, Y. (2024). *Resimli Türk Âbideleri: Cilt 3*. Türk Tarih Kurumu Yayınları. ISBN: 978-975-16-5941-4

Arseven, C. E. (1970). *Türk sanatı*. Cem Yayınevi.

Aslanapa, O. (1991). *Anadolu'da ilk Türk mimarisi: Başlangıcı ve gelişmesi* (Atatürk Kültür Merkezi Yayını No. 43). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Atçeken, Z. (1995). *İplikçi (Altun-Aba) Medresesi'nin Bilinmeyen Bir Yönü*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Erol, E. (2010). *Mevlânâ Müzesi'nin kurucu müdürü M. Yusuf Akyurt* (Fotoğraflar: İ. Duvarcı). Ankara: Plaka Matbaacılık.

Güler, M., & Aktuğ Kolay, İ. (2006). 12. yüzyıl Anadolu Türk camileri. *İTÜdergisi/a, Mimarlık, Planlama, Tasarım*, 5(2/1), 83–90.

Karamağaralı, H. (2006). Konya'daki İplikçi Camii'nin aslî hali ve ehemmiyeti. *Sanatta Anadolu-Asya İlişkileri: Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan*, 277–296. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi

Yetkin, S. K. (1965). *İslam mimarisi*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü / Ankara Üniversitesi Basımevi.

Le Corbusierin 1873 Viyana Fuarı "Arap Odası" Eskizleri Üzerine Bir Değerlendirme

İrem Pilehvarian*, Prof. Dr. Nur Urfalıoğlu[2]*

[1]*Yıldız Teknik Üniversitesi, 0009-0009-3908-8058*

[2]*Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-6451-193X*

**irem_pvarian@hotmail.com*

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı Le Corbusier olarak da bilinen Charles-Edouard Jeanneret'nin yolculukları sırasında yapmış olduğu eskizlerin içinde yer alan "Arap Odası" çizimlerinden yola çıkarak, bu çizimlerin diğer eskizlerinden farklarını ve Corbusier Mimarlığı'na etkilerini ortaya koymaktır. Modular yaklaşımıyla bilinen Le Corbusier Frank Llyod Wright ve Mies Van der Rohe gibi çağdaşlarıyla birlikte daha sonra Uluslararası üslup olarak da bilinen Modern Mimarlık/Rasyonalizm akımının tanınan mimarlarından olmuştur. Modern Mimarlığı beş temel ilkeye(pilpoti, teras çatı, yatay bant pencereler, serbest plan, beyaz renk kullanımı) oturtmaya çalışmıştır. Le Corbusier 6 Ekim 1887- 27 Ağustos 1965 yılları arasında yaşamıştır. Babası saat kadranı ustası, annesi ise piyano dersleri veren bir öğretmendir. Le Corbusier 13 yaşında okulu bırakarak babasının yanında çalışmaya başlamıştır. Aynı zamanlarda İsviçre'de La-Chaux-de-Fonds Uygulamalı Sanatlar Okulu'na yazılmıştır. Orada çizim ve sanat tarihi öğretmeni olan Charles L'Eplattenier'in etkisiyle mimarlığa ve "*Arts and Crafts*" hareketine ilgi duymaya başlamıştır(Morel, 2015). 1907-1911 tarihleri arasında İsviçre'nin doğusu olarak nitelediği yolculukları yapmış ve bahsi geçen eskiz defterini bu süreçte doldurmuştur. Bu gezileri sırasında 1907'de Viyana dünya fuarını görme şansı olmuştur.

Dünya Fuarları

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gerçekleştirilen dünya fuarları, küresel kapitalizmin Avrupa tarafından "genişletilmiş tek dünya" olarak tanıtıldığı sergi alanlarıdır. Bu sergi alanları teknolojik ilerlemelerin başarılı sonuçlarının somut olarak insanlığın deneyimine sunulmasını amaçlayan global sergilerdir. Dünya fuarları uluslararası katılımcılarla geleneksel "zaman-mekan" algısını değiştirmiştir. Fuar yapıları, "geçici" olarak düzenlenmeleri ve hızlı inşa edilme gereklilikleri sebebiyle Sanayi Devrimi sonrası ortaya çıkan yeni inşaat

malzemelerinin ve yapım tekniklerinin cesurca denenmesine de öncülük etmişlerdir (Ergüney, Pilehvarian, 2015). Fuarların büyük sayıda uluslararası ziyaretçiyi karşılamaları ve dönemin popüler yayınlarında yer almaları, yapıların etkisini, inşalarının başlangıcındaki "geçicilik" temasının oldukça ötesine taşımıştır. Mimarlık alanı için belli tarihlerdeki bu denemelerin ve devletlerin kendilerini ve başka devletleri tanımlama biçimlerinin belgeleri haline gelmişlerdir.

1851'de Londra'da ilki gerçekleştirilen dünya fuarları, yüzyıl dönümünden sonra ihtisaslaşmış fuarlara dönüşmüştür. Osmanlı Devleti'nin katılmış olduğu fuarlar 1851 Londra, 1867 Paris, 1873 Viyana, 1878 Paris, 1889 Paris, 1893 Şikago ve 1900 Paris Dünya Fuarları'dır (Ergüney, Pilehvarian, 2015). Osmanlı Devleti bu fuarlara sanayi ürünleriyle olduğu kadar hakimiyetindeki değişik coğrafi alanların (Fas, Tunus, Mısır vb.) yerel kültürlerini temsil eden ürünlerle de katılmıştır. Osmanlı Devleti'nin Sultan Abdülmecid Han Dönemi'nden itibaren imzalanan yeni ticari anlaşmalarla İngiltere, Fransa daha sonra Almanya gibi Avrupa ülkeleriyle ticari ve kültürel bağları artmıştır. Bu anlaşmalarla başta başkent İstanbul olmak üzere Osmanlı topraklarına gelen ve bu topraklardaki yaşantı ve kültürleri keşfetmeye çalışan Avrupa ülkelerinin gazeteci, yazar, elçilik çalışanı gibi entelektüellerinin Avrupa'ya taşıdığı kültürel ve mimari formlar İngiltere'de aynı yıllarda var olan, Arts&Crafts olarak adlandırılan akımın da etkisiyle Oryantalist üslup olarak adlandırılan yeni bir moda başlatmıştır.

19. yüzyılda Avrupa'nın yayılma aracı olarak kullandığını öne sürdüğü kültür politikalarını eleştiren yazar ve düşünür İngiliz Edward Said Oryantalizm ve Oryantalist teriminin açıklamasını yaparken şu ifadeleri kullanmaktadır: "Özel yahut genel bir açıdan (Antropolog, sosyolog, tarihçi yahut dil bilimci) Şark'ı öğreten, yazıya döken, yahut araştıran kimse Şarkiyatçıdır (Oryantalist) ve yaptığı şey Şarkiyatçılıktır (Oryantalizm)" (Özdoğan, 2018). Oryantalizm Hristiyan Avrupa ülkelerinin dünyanın Doğusu olarak isimlendirilen bölgesi olarak tanımladıkları, kendileri dışındaki ülkeler hakkındaki ideolojik varsayımları, imgeleri ve hayalî resimlerini içerir.

Oryantalizmin kapsamının Avrupa'nın emperyal nüfuz alanının dışındaki ülkeleri de içerecek şekilde genişletilmesi, hiçbir zaman bir sömürge olmayan Osmanlı'yı temsil eden ya da Osmanlı'dan esinlenen mimari ve sanat ürünlerinin bu başlık altında analiz edilmesine sebep olmuştur. Oysa bu dönemde hala çağına yön veren dünya güçleri arasında yer alan ve kendisini tanıtma özerkliğine sahip olan Osmanlı'nın dünya fuarlarındaki sembolleri, kültürel, siyasi ve estetik açılardan bir bütün olarak ülke'nin temsiline dönüktür.

"Doğu", Napolyon'un Mısır seferi (1798-1801) sayesinde Avrupa'daki sanatçıların ilgi odağı haline gelmişti. En azından bir doğu mahallesinin sergilendiği 1873'teki Viyana Dünya Sergisi'nden bu yana, İslam ülkelerinin mimarisi ve iç mekanları Viyana halkı arasında büyük popülerlik kazandı. Oryantal moda, 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa çapında bir iç tasarım trendi haline geldi. Viyana Ringstrasse döneminden kalma üst-orta sınıf apartmanlardaki sigara içme odaları veya erkek çalışma odaları, örneğin Veliaht Prens Rudolf'un (1858-1889, Şekil 1) yaptığı gibi, genellikle "oryantal tarzda" döşenmişti. Bu odanın içerisinde Türk ve İran Halıları Osmanlı Sedef kakma işçiliğinde sehpa ve tabureler Arap ve Türk işi gümüş tepsilerden oluşan masalar kullanılmıştır (*Friehs, Julia Teresa, The World of Habsburgs*)



Şekil 1. *Avusturya-Macaristan Veliaht Prensi Rudolf'un "Türk Odası" biçiminde düzenlenmiş çalışma Ofisi, Katalog: Rudolf. Ein Leben im Schatten von Mayerling. Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien in der Hermesvilla 1998, Wien 1998.*

Charles-Edouard Jeanneret'nin Çizimleri

6 Ekim 1887- 27 Ağustos 1965 yılları arasında yaşamış olan ve 1907-1911 arasında bir dizi çizim malzemesi taşıyarak Avrupa ve Akdeniz'i dolaşan ve gördüğü her şeyi çizerek belgeleyen Charles-Edouard Jeanneret, bu ortanda genç bir mimar adayıdır. Gezdiği rotalar "Le Fondation Le Corbusier" arşivine göre aşağıdaki gibidir(şekil 2).



Şekil 2. *Le Corbusier'nin yolculuk rotası, Le fondation le Corbusier(2024).*

Çizim defterinde var olan çizimleri Jeanneret'nin klasik kalıntılar, iç mekan detayları, canlı manzaralar ve buralarda yaşayan insanlar ve nesneleri resmettiğini göstermektedir.

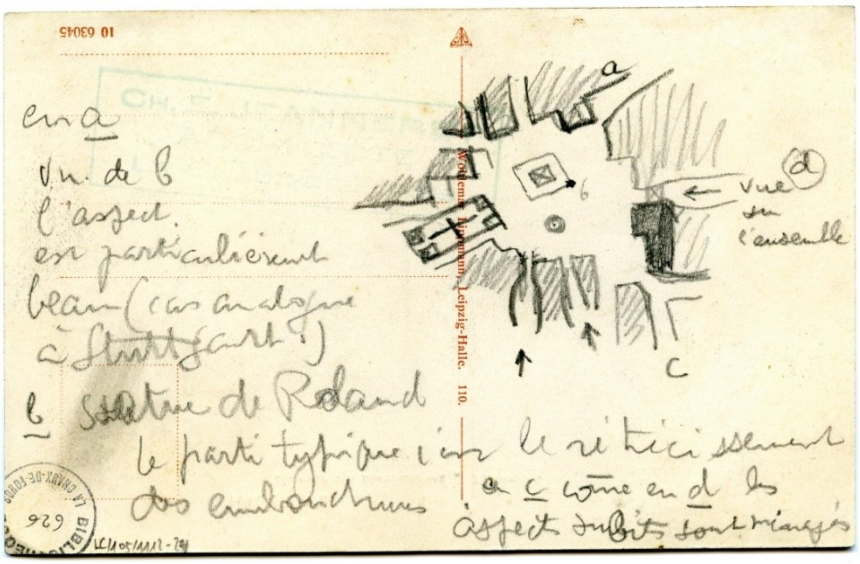
Charles-Edouard Jeanneret giriş bölümünde de söz edildiği gibi herhangi bir mimarlık okuluna gitmemiştir. Mimarlığa ilişkin bilgilerinin temelinde 13 yaşında yazıldığı La Chaux de Fond'daki Uygulamalı Sanat okulunda ona çizimin temellerini ve dekoratif sanatları öğreten ortaokul öğretmeni Charles L'Eplattenier vardır. Öğretmeni 1907'de okuldan mezun olmasının ardından onu Kuzey İtalya'da bir resim çizim turu yaparak dünya görüşünü geliştirmeye teşvik etti. Öğretmeni'nin bu dönemde Avrupalı aristokratlar arasında çok yaygın olan büyük tur geleneğinden etkilendiği söylenebilir.

Dönemin entelektüelleri arasında seyahatin kişinin zihnini ve dünya görüşünü genişletmek için gerekli olduğu düşünülüyordu. Mimarlar, yazarlar ve ressamlar bu fikri benimsediler ve anıtları, antikaları, tabloları, pitoresk manzaraları ve antik kentleri görmek için Avrupa çapında standart bir güzergah izlediler. Genç Jeanneret de bu seyyahlardan biriydi. İlk rotası İtalya'ya doğruydu(şekil 3).



Şekil 3. *Jeanneret'nin eskiz defterinden İtalya gezisine ilişkin çizimler. Kaynak: Brillhart, J., (2018, 6 Ekim).*

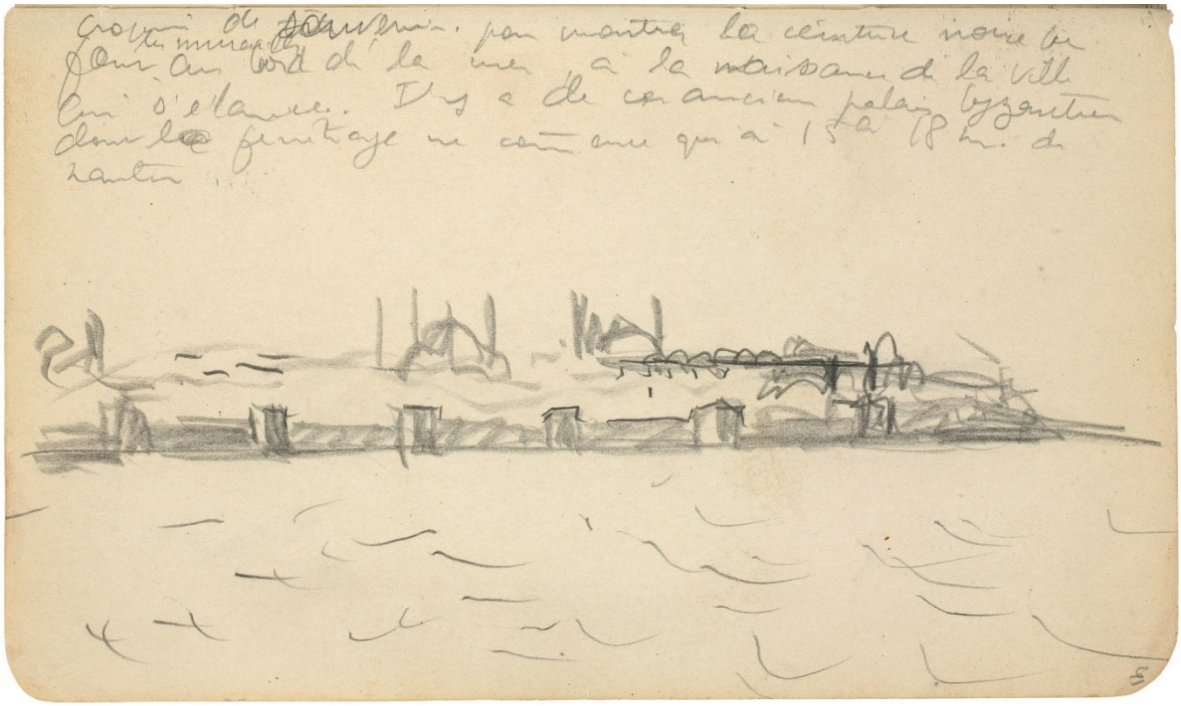
Bu deneyim Jeanneret'de, mimari ve kentsel alan aracılığıyla diğer kültürleri ve yerleri görme, anlama konusunda yeni hevesler oluşturdu. İtalya'da yapılı çevreye olan ilk gerçek ilgisini, öncelikle mimari detayları ve yapı bileşenlerini inceleyerek ifade etti. Dönüşünden kısa bir süre sonra tekrar Viyana, Paris ve Almanya'ya doğru yola çıktı ve şehir manzaraları ve kentsel tasarımlarla giderek daha fazla ilgilenmeye başladı(şekil 4).



Şekil 4. *Jeanneret'nin Almanya seyehatinde bir kartpostal üzerine yaptığı şehir krokisi. Kaynak: Brillhart, J., (2018, 6 Ekim).*

L'Eplattenier'le yeniden bağlantı kurmak ve enerji toplamak için periyodik olarak evine dönüyordu. Seyahatleri sırasında eskiz defteri, Jeanneret'in kaydetme, öğrenme konusunda en önemli aracıydı ve çizim onun için mimari eğitimin önemli, vazgeçilmez bir yöntemi haline geldi. 1902 ile 1911 yılları arasında çok çeşitli konuları araştıran yüzlerce çizim üretti.

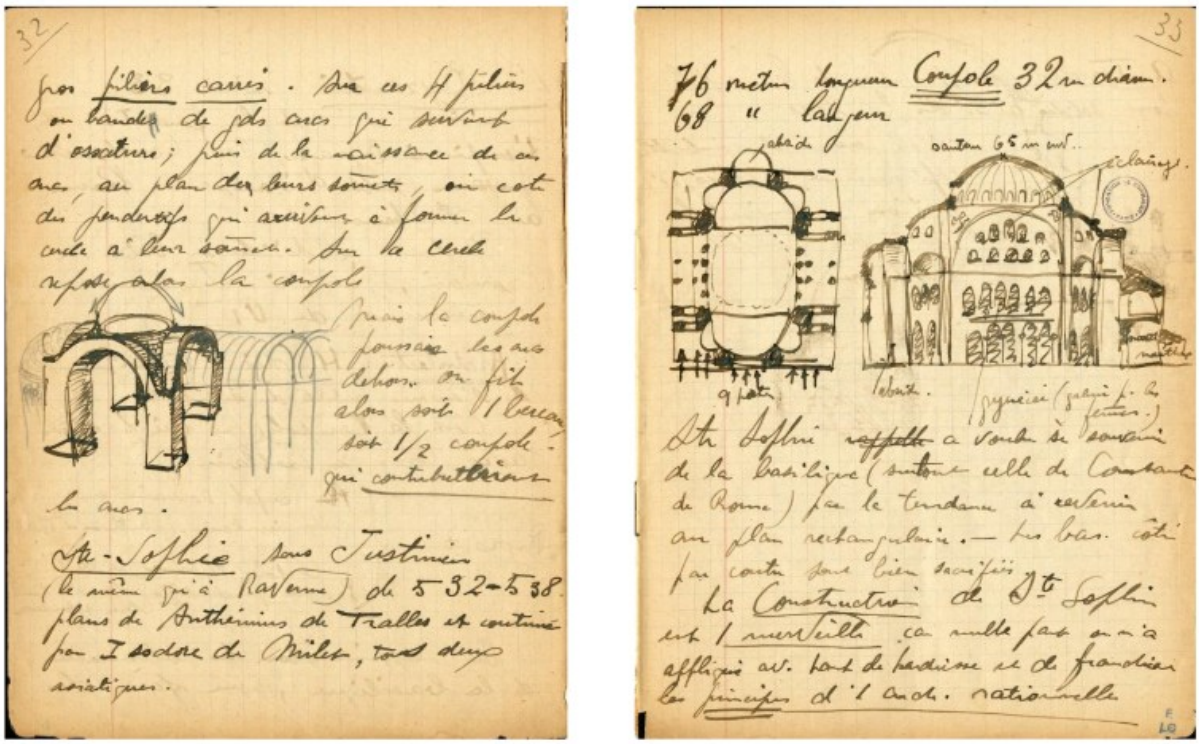
Bu çeşitli çizimleri içerisinde ölçülendirerek ve detaylarına önem vererek çizmiş olduğu "Arap odası" daha ilk gezilerinde karşılaştığı bu odadan ne kadar etkilendiğini kanıtlamaktadır. İtalya içerisinde yaptığı çizimler her ne kadar renkli ve detaylı olsa da ölçülendirilmemiştir, Le Corbusier'nin daha sonra "Modülor"a dönüşecek olan insan ölçeğinde tasarıma ilgisi burada hissedilebilir. Daha sonra ziyaret ettiği İstanbul'da ise çizimleri hep dışarıdan gözleme dayalı, binaların doğa içindeki yerleşimine ve silüete yöneliktir. Bunlar arasında arada uğradığı kahve içtiği yerleri çizmesi de göz önünde bulundurulduğunda aslında İstanbul'da ev içi mekanlarını deneyimleyemediği ve bu sebeple çizimlerinin genelleştiği yorumu yapılabilir. İlk çizimleri Ayasofya, Süleymaniye, Selimiye gibi önemli yapılara ait stürüktürel detaylar içermemektedir(şekil 5,6,7). Bu durum Le Corbusier'nin iyi bir gözlemci iyi bir ressam olduğunu ancak mimarlıkla ilgili gelişimini İstanbul'a ilk seyahatinde henüz tamamlamadığını düşündürtmektedir.



Şekil 5. *Jeanneret'nin 1911 Sarayburnu silüeti. Kaynak: Mapping Cultural Space Across Eurasia (2024).*



Şekil 6. *Jeanneret'nin İstanbul silüeti çizimi. Kaynak: Le fondation le Corbusier(2024).*



Şekil 7. *Jeanneret'nin 1911 Ayasofya çizimi, İstanbul. Kaynak: Rabaça(2015).*

1873 Uluslararası Viyana Sergisi, şehrin muazzam parkında inşa edilmişti. Paris'te gerçekleştirilen önceki sergiden(1867) beş kat daha büyüktü. 194 pavyondan 35 ülkeden 53.000 katılımcıyla gerçekleştirilmişti. Bu binaların çoğu günümüzde ayakta kalmamıştır. Jeanneret yolculukları sırasında 1907 yılında bu sergiyi ziyaret etmiş ve öğretmenine yazdığı mektubunda sergideki Moresk odadan etkilendiğinden bahsetmiştir. Özenle detaylarını çizdiği ve

renklendirdiği çizimlerinde bu odadan Arap Odası olarak bahsetmiştir. Bu oda Osmanlı Devleti'ne ait binalardan biri olan Mısır Hidivlik Sarayı'nın içinde bulunmaktaydı(şekil 8).



Şekil 8. *1873 Viyana dünya Fuarı Osmanlı Mısır Hidivliği sarayı görünüşü. Kaynak: Oscar Kramer.*

Kayıtların az olması nedeniyle Arap Odası'nın orijinal durumu hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. Odanın özgün tasarımından günümüze 1928'den önnce çekilmiş birkaç fotoğraf(şekil 9), 1908 tarihli Schmoranz ve Machytka'nın tasarım çizimleri(şekil 12), genç mimar, Le Corbusier'nin (Charles-Édouard Jeanneret) suluboya çizimleri ulaşmıştır. (Gethmann, D., Eckhard, P., 2023).

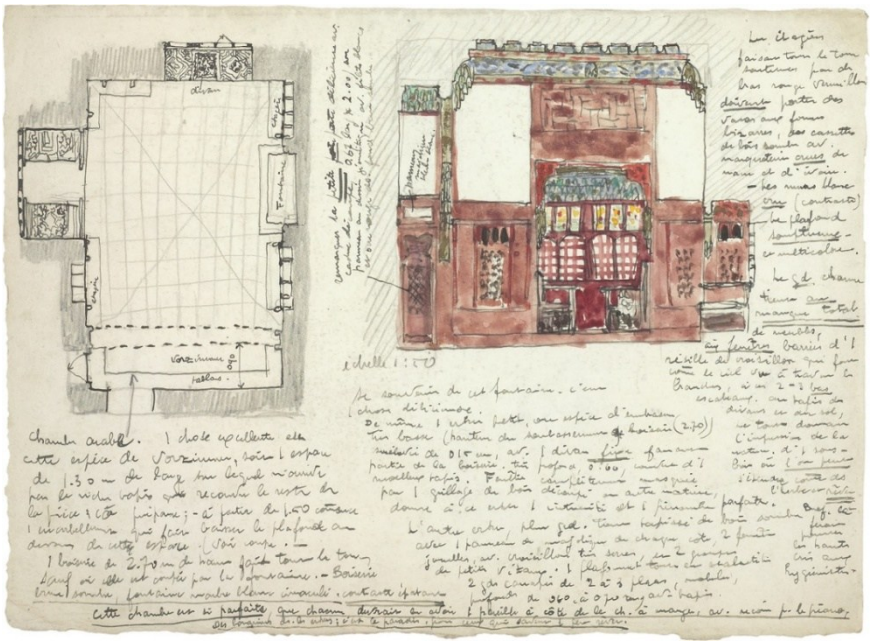
Özellikle Schmoranz, İslam ülkelerine yaptığı inceleme gezileri sırasında edindiği İslam mimarisi ve süsleme konusundaki uzmanlığıyla tanınıyordu. 1872'den bu yana Viyana Apfelgasse'de ortak bir mimarlık ofisi işleten her iki mimar da artık J. & L. Lobmeyr şirketinin oryantal yaklaşımlı vitray koleksiyonun tasarımcıları olarak biliniyorlardı. Altın renginde süsleme, çok renk ve emaye dekoratif teknikler kullanıyorlardı. Schmoranz, 1860'ların sonlarında İsmailiye/Mısır'daki Hidiv Sarayı'nın inşaat projesinde çalıştı ve Hidiv adına, 1873'teki Viyana Dünya Sergisi'nde, Arap Evi olarak adlandırılan Mısır yapı grubunu tasarladı (Gethmann, D., Eckhard, P., 2023).

4,2 m genişliğinde, 6,5 m uzunluğunda, 2,7 m yüksekliğinde ahşap panelli duvarlara sahip alan, Mısır veya Suriye'deki bir geleneksel evde varlıklı bir ailenin iki bölümlü ana odası olan qāʿa olarak tasarlanmıştır(şekil 10). Tavan çok katmanlı, süslü ve rengarenk boyalı ahşap panellerle özel olarak dekore edilmiştir (şekil 11). Sergiye ait 1901 tarihli müze rehberi, Arap

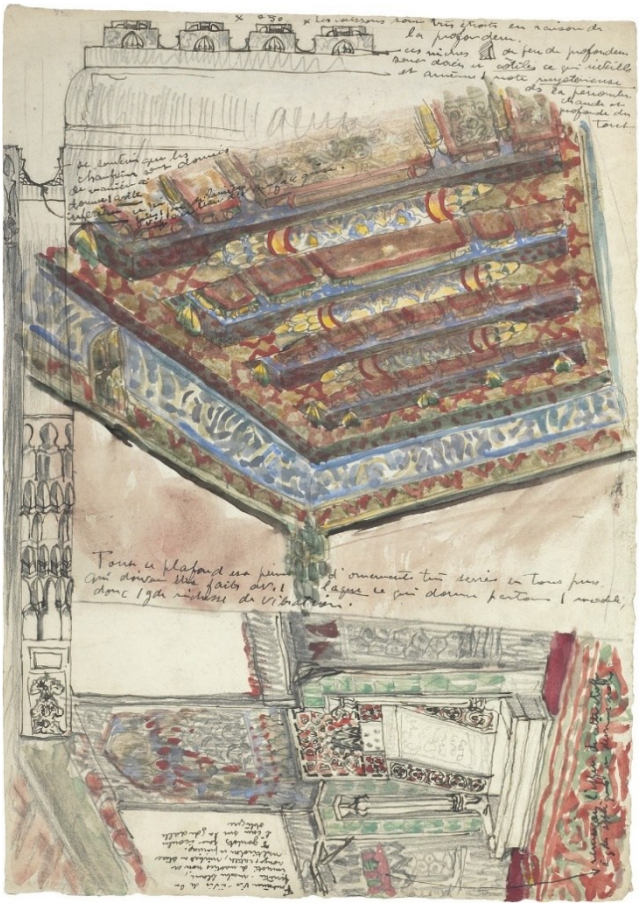
Odası'na dair şu bilgiyi veriyor: "ŞARK ODASI: Kütüphanenin giriş kapısının sağında yer alan şark odası, şark'taki bir oturma odasının mobilyalarını göstermeyi amaçlıyor. Duvarlara oyma panelli ahşap dolaplar yerleştirilmiş ve ahşap parmaklıklarla kapatılan iki pencere konumlandırılmıştır. Pencerenin altında bir Mağribi duvar etajeri vardır. Pencere nişlerindeki banklar Dağıstan halıları ve tamburlu ipek minderlerle kaplıdır, zemini İzmir halısıdır ve ortasında kahve servisi olan bir tabure vardır. Şam'dan gelen pirinç bir cami sarkıt avizesi tavanda asılı duruyor."



Şekil 9. *1873 "Arap Odası" iç mekan fotoğrafları. Kaynak: Gethmann, D., Eckhard, P., (2023).*



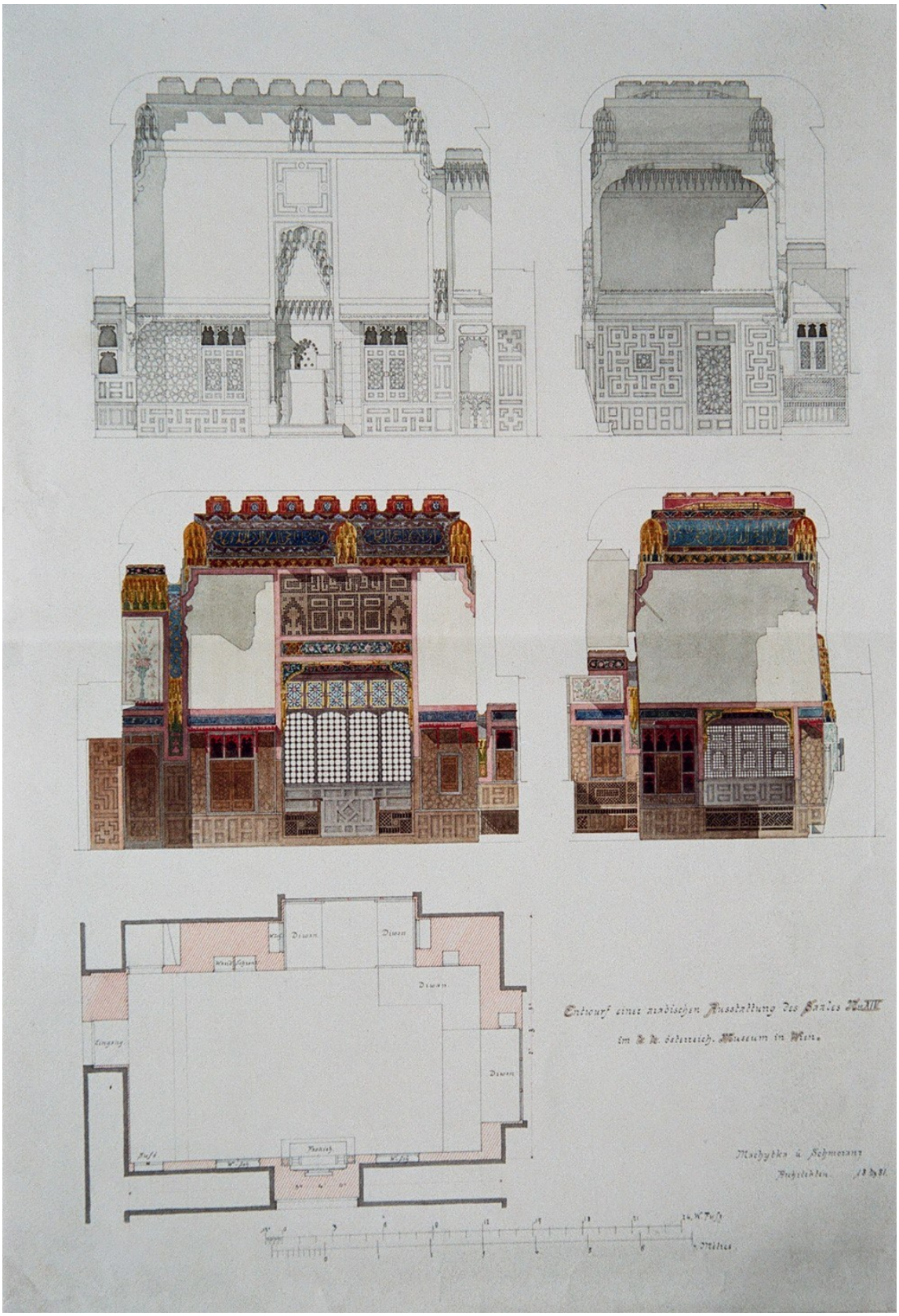
Şekil 10. *Le Corbusier'nin defterine çizmiş olduğu plan ve kesit eskizleri. Kaynak: Gethmann, D., Eckhard, P., (2023).*



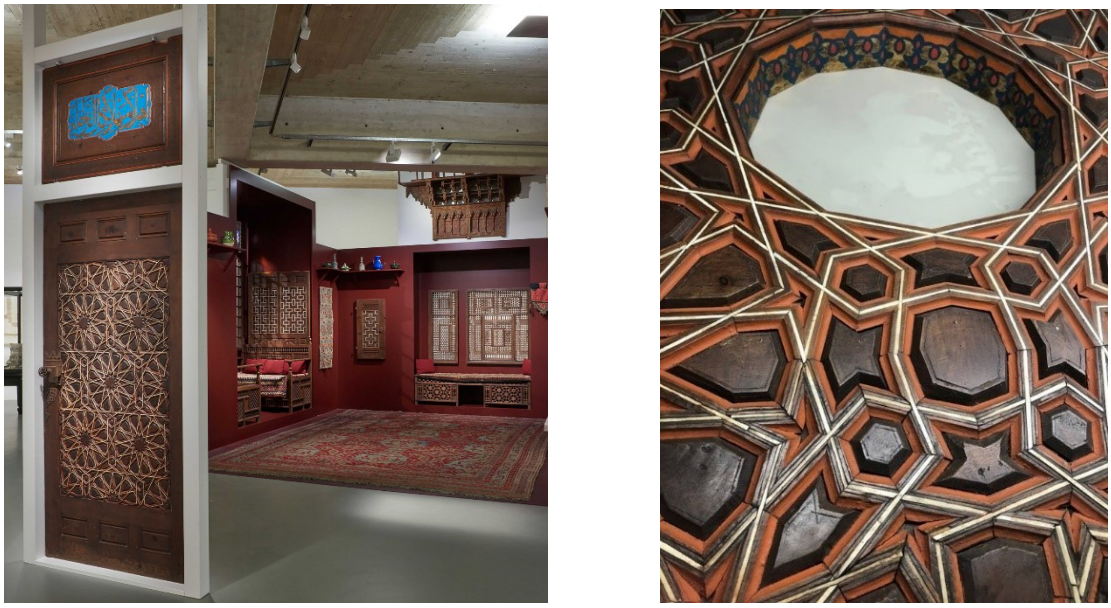
Şekil 11. *Le Corbusier'nin defterine çizmiş olduğu tavan ve selsebil çizimi. Kaynak: Gethmann, D., Eckhard, P., (2023).*

Arap odası için, Mısır Hidivi tarafından Avusturyalı mimar Franz (František) Schmoranz Jr. (1845–1892) görevlendirilmişti(şekil 12). "Arap odası" 1883 - 1931 yılları arasında sergilenmiş olup 2023'de MAK (Avusturya Kraliyet Sanat ve Endüstri Müzesi) tarafından fuarın Japon objeleriyle birlikte tekrar sergilenmiştir(şekil 13).

Charles Edouard Jeanneret Viyana Fuarı'ndaki Arap Odası"ndan ne kadar etkilendiğini öğretmeni l' Eplattenier'e yazdığı mektupta şöyle anlatmaktadır *" benim için durumuma ve geleceğime dair planlarım şu anda izah edebildiğim kadarıyla şöyledir: Zevk ve sanat eğitimi meselesinde Almanya veya Fransa beni kesinlikle etkilemiyor. Ne Olbrich'in ne de Plumet'in bana faydası olmayacak. Beni size en iyi ifade edecek olan şeyler müzeler ve doğadır, başka bir şey değil - (mesela Dekoratif Sanatlar müzesine gittim ve orada Moresk bir oda gördüm ki herhangi bir okuldaki hiçbir öğretimin veremeyeceği güzellikte, plan görünümü, konfor, ışık ve büyük (tasarım)ilkeleri, sanırım bu noktada benimle aynı fikirde olacaksınız.) Aynı şekilde 15. yüzyıldan kalma Gotik mobilyalar da gördüm, titizlikle yapılmış olan mantıklılıkları sayesinde öğretileri modern olan her şeyden o kadar daha canlı ve güncel."* Jeanneret, C.E., (2002).


Divan
Divan
Divan
Eingang
Divan
Fenster
Fenster
Entwurf eines türkischen Ausstattung des Saales No XII
im k. k. österreich. Museum in Wien.
Machytka u. Schmeranz
Fußboden

Şekil 12. *Machytka ve Schmoranz'ın çizdiği kesit ve plan çizimleri. Kaynak: MAK, (2023).*





Şekil 13. *2023 MAK sergisi içerisinde "Arap Odası"nın mobilyaları. Kaynak: MAK, (2023).*

SONUÇ

Charles-Edouard Jenneret yaptığı kent ve yapılara ilişkin tüm belgeleme ve analiz yolculuklarının sonunda Le Corbusier olmuştur. Kendisini mimar yapan bu süreçte "Arap Odası"nda da gördüğü ve etkilendiğini belirttiği ışık kullanımı, geometrik düzenler, yüksek

tavanlar ve insan ölçeğinde planlama gibi detayları özümseyip kullanmaya çalışmıştır. İstanbul'a yaptığı seyahatlerin de bu durumu pekiştirdiği söylenebilir.

1860'lı yıllardan bu yana Avrupa ve ABD'deki dekoratif sanatlar ve kültür tarihi müzelerinde dönem odaları olarak adlandırılan odalar ortaya çıkmıştır. Ancak estetik, kültürel antropolojik ve mekansal tasarım yönlerini sergilemek için yapay bir müze ortamında inşa edilen bu tür mimarilerin, çoğunlukla "ruh halini" yakalama ilkesi lehine, özgünlükle gevşek bir ilişkisi vardı. Avusturyalı tasarımcılara ait objeler ile günümüz Mısır ve Türkiye'sinden objelerin cesurca bir araya getirildiği Arap Odası'nda da durum aynıdır.

Schmoranz ve Machytka tasarım yaparken farklı Osmanlı yerel üsluplarından yararlandılar. İlginç bir şekilde, oda dekorasyonu ve nesnelerle belirlenen mekansal işlevler daha ziyade iki Avusturyalı mimarın hayalindeki oryantal mekanın özgür yorumuna işaret etmektedir. Tarihi fotoğraflarda görülen nargile gibi bazı objeler odanın erkekler için sigara içme odası olarak tasarlandığını düşündürmektedir. Le Corbusier'nin çizimleri incelendiğinde; her ne kadar iki Avrupalının hayali oryantal kurgusu olsa da iç mekanda kullanılan gerçeğe uygun objeler, odanın ölçeği gibi unsurların genç Jeanneret'nin ilgisini çektiği yaptığı resim ve krokilerde yerinde alınmış ölçülerden anlaşılmaktadır. Bu odanın ergonomik iç mekan tasarımı Le Corbusier'i çok etkilemiş olmalıdır. Modülor'la oluşturduğu ergonomik tasarımın ilk düşüncelerinin bu sergiyi ve "Arap Odası"nı gezerken oluştuğunu söylemek yanlış olmaz.

2023'te Avusturya Sanat ve Endüstri Müzesi'nde rekonstrüksiyonu tekrar sergilenen Arap Odası, Wilhelm Dönemi'nin bir zevki olarak Viyana oryantal mimari modasını bir fuar alanında Osmanlı-Mısır kimliğinde dile getiren, Osmanlı-Mısır mimari tarzlarının 1800'lerin sonlarında Avrupa genelinde hissedilen etkisinin somut bir belgesidir.

Jeanneret'nin gezileri sırasında kullandığı çizim defterlerine bakılarak klasik bir mimar gibi plan, kesit, görünüşler çizmek yerine az çizgiyle ifade ettiği şehir silüetleri ve etkilendiği yapıları resmettiği görülür. Bir ressam metoduyla çizdiği bu gezi notları arasında Arap Odası plan, kesit, görünüşle çizilmiş ölçü detayları verilmiş ve renklendirilmiştir. Bu durum Le Corbusier'nin Arap Odası'ndan öğretmenine yazdığı mektupta da belirttiği gibi çok etkilendiğini kanıtlar niteliktedir. Odayı gördüğü yıllarda genç bir mimar adayı olan Jeanneret'nin yazdıkları ve çizdikleri her ne kadar etkilendiğini belli etse de mimari hayatında kullandığı vitray ve aydınlatma boşluk yöntemleri haricinde eserlerinde bu üslubun etkilerini görmek zordur.

KAYNAKÇA

Archimaps, (2024). Map of the 1873 World's Fair, Vienna, https://archimaps.tumblr.com/post/176749421172/map-of-the-1873-worlds-fair-vienna, 6.6.2024

Binay, İ., (2021). Geçmişten Günümüze Türk Mimarisinin Değişimi, https://akademyadergisi.com/gecmisten-gunumuze-turk-mimarisinin-degisimi/, 6.6.2024

Brillhart, J., (2018, 6 Ekim). Drawing on the Road: The Story of a Young Le Corbusier's Travels Through Europe, ArchDaily.

Çelik, Z., (1992). Displaying The Orient Architecture Of Islam At Nineteenth-Century World's Fairs.

Ergüney, Y.D., Kara Pilehvarian, N., (2015) Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti, Megaron, https://megaronjournal.com/jvi.aspx?pdir=megaron&plng=eng&un=MEGARON-14238, megaron

Friehs, Julia Teresa, The World of Habsburgs, https://www.habsburger.net/en/chapter/turkish-salon-vienna-hofburg, 5.6.2024

Gethmann, D., Eckhard, P., (2023). Orient Assemblage (Made in Austria): Colonial Typologies, Trade Relations, and the Politics of Architecture at the Vienna World's Fair 1873, journal EAHN.

Gethmann, D., Eckhard, P., (2024). Der konstruierte Orient: Zur handelspolitischen Verwertung von kulturellem Erbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, kritische berichte 52, 2024, Nr. 1

İstanbul Fuarcılık Merkezi, (2012). Türkiye Fuar Albümü: Osmanlı Dönemi

Jeanneret, C.E., (2002). Choix de Lettre.

Katalog: Rudolf. Ein Leben im Schatten von Mayerling. Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien in der Hermesvilla 1998, Wien 1998.

Küçükerman, Ö., (1985). Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi.

Le Corbusier, "Sarayburnu," Mapping Cultural Space Across Eurasia, https://eurasia.omeka.fas.harvard.edu/items/show/409., 5,6,2024

Le fondation le corbusier, 1907-1911: Les Voyages initiatiques. https://www.fondationlecorbusier.fr/en/biography/1907-1911/, 6.6.2024

MAK, (2023). THE 1873 VIENNA WORLD'S FAIR REVISITED Egypt and Japan as Europe's "Orient" exhibition. https://www.mak.at/worldsfair

Morel, G. (2015). *Le Corbusier-Construire la Vie Moderne* (Fransızca). Editions du Patrimoine: Centre des Monument Nationaux.Özdoğan, S., (2018). Modern Mimarlık Hareketi ve Hasan Fethi.

Rabaça, A., (2015). The Philosophical Framework of Le Corbusier's Education Schure and German Idealism.

Wald, C., (2014). A Magnificent Failure: The 1873 World Exhibition in Vienna, https://chelseawald.com/2014/10/a-magnificent-failure-the-1873-world-exhibition-in-vienna.html

Zaki, R., (2023). Creating a Medieval Cairo in Vienna: The Representation of the Islamic Architecture in the Vienna World's Fair (1873).

Yapı Estetiğine Matematik Yaklaşım: Pier Luigi Nervi

Kayahan Horoz*, Prof. Dr. Nur Urfalıoğlu[2]*

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0009-0008-3687-868X*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-6451-193X*

**kayahan.horoz@std.yildiz.edu.tr*

GİRİŞ

Matematik ile mimari estetik arasındaki ilişki, yapılı çevrenin tarihi boyunca süregelen en kalıcı ve karmaşık diyaloglardan birini temsil etmektedir. Teknik gerekliliklerin ötesine geçen bu temel ilişki, antik çağlardan günümüze kadar mimari düşünceye rehberlik eden felsefi bir çerçeve olarak ortaya çıkmıştır. İnşa edilen mekanların sağlamlık ve verimliliği matematikle güvence altına alınırken, estetik kaygılar bu mekanların görsel niteliklerine yön vermiş, onlara anlam ve ifade kazandırmıştır. Bu bağlamda matematiksel ilkelerin estetik duyarlılıkla bütünleşmesi yalnızca işlevsel yapılar üretmekle kalmamış, aynı zamanda mimari güzelliğin farklı perspektiflerine de zemin hazırlamıştır.

Mimarlık ve mühendisliğin iki ayrı disiplin olarak tanımlanmadığı çağlar boyunca binaların hem tasarımından, hem de inşasından sorumlu olan "usta yapıcı", doğal olarak hem tasarımın gerektirdiği estetik algısına, hem de inşaatın gerektirdiği matematik bilgisine sahip, donanımlı ve deneyimli bir profesyonel olarak bu ikili yaklaşımın kendiliğinden devamını sağlamıştır. Rönesans döneminde insan kişiliğinin farklı yönlerine karşılık gelen bir nüans olarak kullanılmaya başlanan mimar ve mühendis terimleri de, uygulamada birbirinden ayrı meslekleri tanımlamayı amaçlamamıştır. Fikirlerini yapılara aktaran, en azından Vitruviusçu değerler kümesine ve sanata aşina olan usta yapıcıya "mimar" denirken, makineler konusunda becerikli ve özellikle savaş tekniklerinde usta olan ise "mühendis" olarak anılmıştır (Saint, 2007: 11).

Uygulamalı bilimlerin sanat üstbaşlığından çıkarılıp teknoloji alanına taşındığı Aydınlanma Çağı'nda ilk ayrılık işaretleri görülen, ardından Endüstri Devrimi ile birlikte giderek belirginleşen bir biçimde iki ayrı mesleki disiplin olarak tanımlanan mimarlık ve mühendislik rollerine yönelik ayrı okulların kurulması, profesyonel kimliği oluşturan eğitim müfredatı üzerinden bu bölünmeyi daha da belirgileştirmiştir. Mimarlık eğitimi öncelikle tasarım teorisi ve sanatsal ifadeye odaklanırken, mühendislik eğitiminde teknik konulara ve yapısal hesaplamalara ağırlık verilmiştir. Çağın getirdiği bir zorunluluk olarak uzmanlaşmayı

teşvik eden bu bölünme, tarafların endüstrileşmeye verdikleri tepkileri de farklılaştırmıştır. Mühendisler yeni malzemeleri ve matematiksel yöntemleri daha hızlı benimserken, mimarlar sanatsal ve hümanist geleneklerini daha uzun süre korumaya çalışmış, kullanmak zorunda kaldıklarında da yeni malzeme ve inşaat yöntemlerini geleneksel bir dış görünüşün ardına gizlemeye özen göstermiştir (Huxtable, 1960: 11-13).

Süreç içerisinde giderek karmaşıklaşan tasarım ve inşaat gereksinimleri, mimarlık ve mühendislik disiplinleri arasındaki etkileşim ve işbirliğini yapı ediminin temel gerekliliği haline getirmiştir. Yeni bina formları, yenilikçi malzemeler, gelişmiş hesaplama teknikleri ve karmaşık geometriler mevcut profesyonel bölünmenin sınırlarını aşan, daha incelikli bir tasarım anlayışı ve daha ileri düzeyde üretim çözümleri gerektirmiş, böylece ilk olarak 1812 yılında Thomas Telford tarafından dile getirilen "strüktürel sanat" kavramı ortaya çıkmıştır. Günümüzde David Billington'un kitap ve makaleleriyle yeniden gündeme gelen bu kavram, yapısal verimlilik ile estetik zarafetin birbirini dışlamadığı, aksine birbirini güçlendiren nitelikler olduğu düşüncesinden yola çıkmaktadır. İyi tasarlanmış yapıların doğal estetik kalitesini vurgulayan strüktürel sanat, verimli ve ekonomik yapıların tasarımında strüktürel mekaniğin derinlemesine araştırılmasının estetik bir duyarlılıkla birleştiğinde dikkate değer güzellik ve ifade biçimlerine yol açabileceğini savunmaktadır (Billington, 1985: 4-6).

Bu bağlamda kendi çağının mesleki sınırlarına meydan okuyan ve geçmişin "usta yapıcı" kimliğini çağrıştıran Pier Luigi Nervi (1891-1979), mimari yaratımın ayrılmaz unsurları olarak yapısal çözümleri ve estetik ifadeyi bir bütün içinde ele alan özgün bir tasarım metodolojisi geliştirmiştir. Nervi'nin yaklaşımını benzersiz kılan en önemli özelliği, yapısal davranışlar konusunda sahip olduğu sezgisel kavrayışı titiz matematiksel analizlerle harmanlamadaki olağanüstü yeteneğidir. Bu sentez sonucunda ortaya çıkan eserler hem teknik açıdan yenilikçi, hem de görsel estetiğiyle çarpıcı yapılar olarak mimarlık tarihinde kendine özgü bir yer edinmiştir. Yapı mühendisliği ile mimari estetiğin kesişim noktasında duran bu anlayış, Nervi'nin yapılarını salt işlevsel üretimler olmaktan çıkarıp, mimari birer sanat eserine dönüştürmüştür (Huxtable, 1960: 16-17).

Bu çalışma, Nervi'nin strüktürel ve estetik zorlukları birlikte ele alan matematiksel çözümler aracılığıyla mühendislik verimliliği ile mimari ifade arasında görünürdeki çelişkiyi ustalıkla çözdüğü özgün tasarım yaklaşımını incelemektedir. Yapılarında strüktürel sanatın ilkelerini örnekleyen, matematiksel titizlik ve sanatsal sezginin hem olağanüstü işlevselliğe, hem de derin estetik etkiye sahip yapılar yaratmak üzere bir araya gelebileceğini gösteren Nervi'nin projelerindeki temel unsurlar olarak betonarmenin yenilikçi kullanımı, matematiksel optimizasyondan doğan strüktürel formların geliştirilmesi ve yapısal gereklilikleri estetik fırsata dönüştürme yeteneğine odaklanan bu çalışma, seçilmiş örneklerin analizi yoluyla matematiksel ilkelerin yalnızca teknik zorlukları çözmekle kalmayıp, aynı zamanda mimari ifade için yeni olanaklar da yarattığını gösterirken, disiplinlerarası tasarım söylemlerine katkı sunmayı hedeflemektedir.

Tarihsel Arkaplan

Mimaride matematiksel bir güzellik arayışı, evrenin kendisinin matematiksel ilkelere göre işlediği ve insan yapımı strüktürlerin de bu evrensel düzeni yansıtması gerektiği yönündeki köklü bir inançtan kaynaklanmaktadır. Günümüzden 5000 yıl önce matematiksel kesinlik ile estetik algı arasında bir köprü kuran saf geometrik formları ile antik Mısır'ın güç ve ihtişam simgeleri olan piramitlerin yansıttığı mühendislik becerisi, aynı zamanda insanoğlunun özellikle büyük ölçeklerdeki basit geometrik formlara duyduğu ilginin bir göstergesidir

(Wassell, 2015: 71). Eşit aralıklarla 12 parçaya bölünüp uçları birleştirilmiş bir ip sayesinde sahada kolaylıkla oluşturulabilen klasik 3-4-5 üçgeninin dik açılar oluşturmanın yanısıra farklı geometrik formları biçimlendirmek için de kullanılmış olması, inşaat alanında sürekli el altında bulunan bir aracın anlık ihtiyaçlara cevap vermek üzere pratik kullanımına işaret edebileceği gibi, sözkonusu dik üçgenin antik Mısır mimarisi için taşıdığı olası sembolik değerle de ilişkilendirilebilir (Rossi, 2007: 71).

Yapı teknolojileri geliştikçe, matematiğin mimarideki ifadesi de basit oransal ilişkilerden karmaşık geometrik sistemlere doğru evrilmiştir. Bu gelişim doğrusal olmaktan ziyade döngüsel bir nitelik taşımış, farklı dönemler kendi kültürel ve teknolojik bağlamlarına göre matematiksel güzelliğin çeşitli yönlerini vurgulamıştır. Dolayısıyla, mimaride matematiksel oranların evrimi salt teknik bir gelişme olmanın ötesinde, insanoğlunun mimari güzelliği anlama ve yaratma süreçlerinin temel bir yönünü temsil etmektedir.

Matematik ile mimari estetik arasındaki ilişkide bir dönüşüme işaret eden Rönesans dönemi, matematiksel ilkelerin mimari kuram ve pratiğe sistematik bir biçimde entegrasyonuyla karakterize olmuştur. Ortaçağ boyunca mimari tasarımın birincil kaynağı haline gelen yerleşik geometrik normlardan uzaklaşan Rönesans ustaları, çevrelerindeki doğal olgulardan aritmetik normlar çıkarsama yöntemini tercih etmiştir. Bu yaklaşım farklılığı yalnızca estetik bir tercih olmanın ötesinde, varlığın doğasına yönelik algılama biçimlerindeki köklü bir dönüşümü yansıtmaktadır. Ortaçağ sanatçısı evrensel ve değişmez geometrik ilkeleri temel alarak imgesel bir düzlem inşa ederken, Rönesans sanatçısı gözlemlenebilir doğal gerçekliğin barındırdığı orantıları keşfetmeye ve bu orantıları sanatsal ifadesine dahil etmeye odaklanmıştır (Wittkower, 1965: 158-161). Klasik oransal sistemlere yönelik bir canlandırmacılığın ötesine geçen bu yaklaşım, matematiksel ilkelerin mimari güzelliği nasıl şekillendirebileceğine dair bütünüyle yeni bir kavramsallaştırmayı temsil etmektedir.

Erken modern dönemin son yüzyılı, matematiksel güzelliğin kavramsallaştırılması ve mimariye uygulanması açısından köklü bir dönüşüme tanıklık etmiştir. Bu dönüşüm, kabaca 17. yüzyılın ortalarından itibaren Endüstri Devrimi'ne kadar uzanan bir süreçte yeni bilimsel kavrayışların, teknolojik olanakların ve estetiğe yönelik felsefi yaklaşımların yakınsamasından doğmuştur. Dönemin matematiksel güzellik yorumu Rönesans ideallerinden kesin bir kopuşu işaret ederken, bilimsel gelişmelerin etki alanı mimariyi de içine alarak genişlemeye başlamıştır. Bu bağlamda geleneksel strüktür anlayışından yapı bilimine geçişin en erken habercisi, Galileo Galilei'nin 1638 tarihli *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze* isimli eseri olarak kabul edilmektedir. Kiriş davranışını açıklamaya yönelik ilk matematiksel çalışma olan bu eseriyle Galileo'nun "iç kuvvetler" kavramını ve bunların strüktürel elemanlardaki dağılımını ortaya koyması, ampirik anlayıştan teorik kavrayışa geçişte bir dönüm noktası olmuştur (Addis, 2007: 191-192).

Endüstri Devrimi'yle birlikte ortaya çıkan yeni yapı tipleri geleneksel mimari ilkelerin ötesine geçen yeni strüktürel yaklaşımlar gerektirmiş, bu da güzelliğe yönelik yeni bakış açılarını beraberinde getirmiştir. Önce demir, ardından da çelik gibi yeni malzemelerin olanaklı kıldığı bu yeni yapılar, verimlilik ve malzeme optimizasyonuna dayalı yeni matematiksel güzellik yorumlarının yapılabilmesine ortam sağlamıştır. Joseph Paxton'ın 1851 tarihli Kristal Saray'ı, strüktürel mantığını şeffaf bir biçimde gözler önüne sermiş ve yarattığı çarpıcı estetik etki ile bu yeni matematiksel güzellik yorumunun en bilinen örneklerinden biri olmuştur. Daha az malzeme kullanarak daha büyük açıklıkların geçilmesi açısından benzersiz strüktürel olanaklar sunan bu yeni malzemelerin yük altındaki davranışını anlamak için matematiksel

temeller sağlayan strüktür kuramları, geleneksel oranlardan ziyade yapısal performansa dayalı yeni estetik olanakların önünü açmıştır (Picon, 1988).

Böylece, matematiksel güzelliğin kavranışına yönelik olarak çağlar boyu devam eden dönüşüm, nihayet mimari estetiğin radikal bir biçimde yeniden yorumlanışı için kuramsal ve pratik temelleri oluşturmuştur. Esasen erken modern dönemin daha geniş kültürel değişimlerinin bir yansıması olan bu dönüşüm, ampirik bilim ve endüstriyel teknolojinin mimari düşünceyi giderek daha fazla etkilediğinin de bir göstergesidir. Strüktürel estetiği teknik zorunluluk ile sanatsal ifadenin kesişimindeki bir entelektüel alana yerleştiren bu dönüşüm, yapı üretiminde giderek bilimselleşen yaklaşım ile mimarinin sanatsal hedeflerini uzlaştırabilecek kuramsal bir çerçeveyi de zorunlu kılmıştır. Böyle bir kuramsal söyleme yönelik temel kavramlar olarak karşımıza ilk çıkan, malzemeye sadakat ve yapısal dürüstlük ilkeleridir. Kullanılan malzemelerin doğal özelliklerinin ve yapı üzerlerinde etkili olan kuvvetlerin dekoratif amaçlarla gizlenmek veya çarpıtılmak yerine, açık ve özgün bir biçimde mimari formda ifade edilmesi gerektiğini savunan bu ilkenin entelektüel kökenleri, özellikle Augustus Welby Northmore Pugin'in teorik çalışmaları aracılığıyla Gotik Canlanma hareketine kadar izlenebilir. Pugin, 1841 tarihinde yayınladığı *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* isimli eserinde yapısal gereklilik ile mimari ifade arasındaki temel ilişkiyi ele almış ve "bir yapıda kullanım, konstrüksiyon veya uygunluk açısından gerekli olmayan hiçbir öğe bulunmamalıdır" görüşünü ortaya koymuştur (Pevsner, 1977: 47). Bu önerme, yapısal estetiğe ilişkin sonraki söylemleri derinden etkileyecek kuramsal bir çerçeve oluşturmuştur.

Geleneksel mimari pratiğin ötesindeki strüktürel olanakları mümkün kılan demir ve çeliğin devrimci potansiyeli, ilk olarak köprü tasarımlarında tam anlamıyla belirginlik kazanmış ve Gustave Eiffel gibi mühendisler, estetik etkilerini doğrudan matematiksel verimliliklerinden alan strüktür sistemleri geliştirmiştir. Bir mühendis olarak temel amacı daha hafif, daha ekonomik ve daha dayanıklı yapılar inşa etmek olan Eiffel, bilimsel kuramı daha iyi tasarımların aracı olarak görmek yerine, hesaplamaların tasarım sürecindeki vazgeçilmezliğini vurgulamıştır (Billington, 1985: 65). Eiffel'in tasarladığı çok sayıdaki köprüde hem Paris'teki ünlü kulesinin kökenlerini, hem de 20. yüzyıl yapı sanatına yön veren çığır açıcı fikirleri gözlemlemek mümkündür. Eiffel'in bu yaklaşımı, modern strüktürel tasarımın temellerini oluşturan rasyonel düşünce sisteminin en etkileyici örneklerinden birini teşkil etmektedir.

Modernist dönemle birlikte ve özellikle Deutsche Werkbund aracılığıyla, endüstriyel üretim ile mimari form arasındaki ilişkiye dair yeni perspektifler ortaya çıkmıştır. Peter Behrens'in endüstriyel tasarım üzerine kuramsal yazıları, özellikle 1910 tarihli *Kunst und Technik* başlıklı denemesi, mühendislik verimliliğinin estetik değer üretebileceğine dair yeni bir yaklaşımın altını çizmiştir. Burada Behrens, endüstrinin sanat ve teknolojiyi bir araya getirerek üreteceği yeni kültürle tasarlanacak formların tarihsel üsluplardan veya dekorasyon uygulamalarından bağımsız olarak, kendilerine özgü içkin bir estetik mantığa sahip olabileceklerini öne sürmüştür (Folkmann, 2023: 126). Mesleki kariyeri boyunca çaydanlıktan fabrika binasına kadar birçok farklı tasarım gerçekleştirmiş olan Behrens, teknik gereksinimlerle sanatsal ifadeyi bütünleştiren yenilikçi yaklaşımıyla, endüstriyel üretim sürecini meşru bir güzellik kaynağı olarak konumlandıran modernist bir çerçeve geliştirmiştir.

Bu anlamda strüktürel hesaplama yöntemlerinin gelişimi sadece teknik bir ilerlemeyi değil, aynı zamanda matematiksel analiz ile mimari tasarım arasındaki ilişkinin temel bir dönüşümünü de temsil etmektedir. Matematiksel yöntemlerin artan karmaşıklığı, mühendislerin strüktürü eşi görülmemiş bir hassasiyetle analiz ve optimize etmelerini sağlamış, bu da mimari ifadede yeni olanakların önünü açmıştır. Bu dönüşüm, strüktür matematiği ile

estetik ifadenin fiilen entegrasyonuna zemin hazırlamıştır. Yirminci yüzyıl mimarisinin karakteristiği haline gelecek olan bu entegrasyon ile ortaya çıkan yeni estetik duyarlılık, Pier Luigi Nervi gibi mimar-mühendislerin çalışmalarında gözlenen ve etkileri günümüze kadar devam eden strüktürel tasarım ilkeleri ortaya çıkarmıştır.

Pier Luigi Nervi

1913 yılında Bologna'daki inşaat mühendisliği okulundan mezun olan Nervi, aldığı geleneksel mühendislik eğitimine karşın, 20. yüzyıl mimarisinde devrim niteliğinde bir figür olarak ortaya çıkmıştır. Eğitim aldığı dönemde etkinliğini hala sürdürmekte olan ve mimarlık kavramını dar bir çerçevede, yalnızca cephe tasarımları ve dekoratif unsurların incelenmesi olarak tanımlayan Viktorya dönemi mimari felsefesinin sınırlayıcı "sanat ve bilim karşıtlığı" paradigmasını aşarak, biçim ile işlevi birbirinden ayırmayı reddeden yeni bir yapı anlayışına öncülük etmiştir. Görünüşü yapısal uygulanabilirlikten öncelikli tutan ve fiziksel olarak imkânsız binalar tasarlayan çağdaşlarının aksine Nervi, mimariyi "canlı bir varlık" olarak değerlendiren ve güzelliğin "bedenin fizyolojik sağlığından" ayrılamayacağını savunan bir felsefe geliştirmiştir (Huxtable, 1960: 21).

Mesleki gelişim süreci, özellikle mezuniyetinden sonra *Società Anonima per le Costruzioni Cementizie*'de geçirdiği on yıl, yenilikçi yapısal ve estetik yaklaşımının kısmen kültürel izolasyon yoluyla nasıl evrildiğini göstermektedir. Bu süreçte Nervi, taklit etmek yerine kapsamlı araştırmalar yoluyla sorunlara çözüm üretmeyi tercih etmiştir. Bu bağımsız gelişim süreci, modern hareketin yükselişiyle aynı döneme denk gelmiş ve Nervi, "çıplak, samimi strüktürün" geleneksel süslemeler olmadan da mimari güzelliğe ulaşabileceğini göstererek, teknik gereklilik ile sanatsal ifade arasındaki ilişkinin anlaşılma biçimini temelden değiştiren önemli katkılarda bulunmuştur (Huxtable, 1960: 22-23).

1923 yılında Roma'ya taşınarak ilk şirketi *Ing. Nervi & Nebbiosi*'yi kuran Nervi'nin bu girişimci atılımı yaratıcı özerkliğini güvence altına almış ve böylece yenilikçi mimari vizyonunu Prato'daki Politeama Tiyatrosu (1923-1925) ve Napoli'deki Augusteo Tiyatrosu (1926-1929) gibi öncü projeler aracılığıyla gerçekleştirme imkânı sağlamıştır. Bu erken dönem çalışmalarında büyük boyutlu çatıların inşasına yönelik özgün yaklaşımını sergilerken, portföyü hızla genişlemiş ve döneminin en ileri betonarme tekniklerini kullanan çeşitli endüstriyel ve hizmet yapılarını kapsayacak şekilde zenginleşmiştir. İlk ortaklığını bitirerek 1932 yılında *Ing. Nervi & Bartoli* isimli yeni bir şirket kuran Nervi'nin mesleki bağımsızlığı daha da belirginleşmiş, bu dönemde gerçekleştirdiği Floransa Stadyumu (1930-1933) cesur konsol çatı tasarımı ve kıvrımlı merdivenleriyle uluslararası alanda büyük beğeni toplamış ve dönemin mimarisinde giderek gözden düşmekte olan eklektisizmden kesin bir kopuşu temsil etmiştir (Iori, 2009: 21-22).

Artan itibarına ve genç rasyonalist mimarlarla sergiler ve avangard yayınlar aracılığıyla kurduğu etkileşimlere rağmen, Nervi 1930'ların sonlarında önemli mesleki zorluklarla karşı karşıya kalmıştır. Dönemin faşist rejimi, Etiyopya'nın işgalinin ardından uygulanan uluslararası yaptırımlara tepki olarak İtalya'da betonarme kullanımını ciddi şekilde kısıtlayan ve nihayet tümüyle yasaklayan ekonomi politikalarını hayata geçirmiştir. Ancak bu aşılmaz görünen engel Nervi'nin olağanüstü yaratıcılığını tetiklemiş ve onu yeni baştan bir mimari tasarım ve inşaat metodolojisi geliştirerek, mesleki pratiğini yeniden tanımlamaya zorlamıştır (Iori, 2009: 22). Bu kritik dönem, çelik kısıtlamalarına verdiği yenilikçi tepkilerle Nervi'nin mimarlık tarihinde kalıcı bir iz bırakacak çözümler geliştirdiği bir süreç olarak öne çıkmaktadır.

Savaş dönemi İtalya'sında Askeri Havacılık Direktörlüğü'nün sipariş ettiği ve rejimin malzeme yasaklarından muaf tutulan uçak hangarları, Nervi'ye yapısal dönüşüm için eşsiz bir laboratuvar sunmuştur. Herhangi bir biçimsel dayatmaya tabi olmayan, ancak farklı hava üslerinde birebir tekrarlanabilme özelliği taşıması gereken bu yapı tipi, Nervi'yi yenilikçi inşaat çözümleri geliştirmeye yönlendirmiştir. Orvieto havaalanı için tasarlanan jeodezik strüktürlü ilk hangar çifti (1935-1938), geleneksel yerinde dökme betonarme tekniğiyle inşa edilmiştir. Biçimsel olarak benzer özellikler göstermekle birlikte, İtalya'nın çeşitli bölgelerinde birçok örnekleri bulunan sonraki hangar serilerinde ise, Nervi'nin "strüktürel prefabrikasyon" olarak adlandırdığı ve 1939 yılında patentini aldığı özgün bir yapım tekniği uygulamıştır (Iori ve Poretti, 2013: 118).

Bu tekniğin geliştirilmesinde, yapının işçiler tarafından kolaylıkla taşınıp kaldırılabilecek ve dolayısıyla farklı coğrafi koşullarda yeniden üretilebilecek kadar hafif ve küçük parçalara ayrıştırılması esası benimsenmiştir. Sözkonusu parçalar şantiye sahasında zemin düzeyinde üretilmiş, ardından iskele üzerindeki nihai konumlarına yerleştirilmiş ve dışarı uzanan donatı demirleriyle bu konumda sabitlenmeleri sonrasında yüksek mukavemetli çimento dökülen düğüm noktaları aracılığıyla birbirlerine bağlanmışlardır. Montaj işleminin tamamlanmasıyla yapı, yeniden monolitik bir bütünlüğe kavuşmuştur. Zaman ve malzeme tasarrufu sağlayan, özellikle de pahalı ahşap kalıp malzemesinin kullanımını en aza indirgeyen bu yalın ancak son derece etkili teknik, her tür yapıda kullanılabilmekle birlikte, en verimli sonucu simetri ekseni bulunan tasarımlarda vermektedir (Huxtable, 1960: 25).

Nervi, hangar tasarımı sürecinde yapılarının çoğu zaman statik hesaplamalarla çözümlenemeyecek nitelikte olduğunu farketmiş, ancak strüktürel açıdan geçerli oldukları sürece karmaşık formlardan çekinmemiştir. Bunun yerine, üzerinde çalıştığı yapıların ölçekli modellerini oluşturmak üzere Milano Politeknik Üniversitesi'nden Profesör Arturo Danusso'nun uzmanlığına başvurmuştur. Sözkonusu modeller, yük simülasyonlarının gerçekleştirilmesine ve statik davranışların doğrulanmasına olanak sağlamıştır. Bu modelleme yaklaşımı, Nervi'nin meslek hayatının sonuna değin kullanmaya devam ettiği, son derece kıymetli bir araç olarak öne çıkmıştır (Iori, 2009: 23).

Nervi'nin ikinci önemli buluşu, kendisinin "ferroçimento" olarak adlandırdığı ve 1943 yılında patentini aldığı yeni bir yapı malzemesidir. Geleneksel betonarmenin kompozisyonunu tersine çeviren bu malzeme, çok katmanlı çelik ağların çimento harcı ile doyurulması esasına dayanmaktadır. Zaman içerisinde Nervi'nin önemli ölçüde geliştirip basitleştirdiği bu teknik, yalnızca üç santimetre kalınlığında, ancak son derece dayanıklı yapı bileşenleri üretmesini sağlamıştır. Ferroçimento, özellikle dalgalar ve kıvrımlar gibi strüktürel açıdan avantajlı konfigürasyonlarda biçimlendirildiğinde, minimal malzeme gereksinimiyle etkileyici yük taşıma kapasitelerine ulaşmayı mümkün kılmıştır. Bu teknik yapısal ölçekte ilk kez 1944 yılında Magliana'daki bir depoda uygulanmıştır. Araştırmacıların yakın dönemde gerçekleştirdikleri restorasyon çalışmaları, Nervi'nin bu ilk uygulamada bile ferroçimento tekniğini önemli ölçüde basitleştirmiş olduğunu, yalnızca minimal bir çelik çubuk kafesiyle desteklenen iki ağ katmanı kullandığını göstermiştir (Iori ve Poretti, 2013: 119).

Pier Luigi Nervi'nin meslek yaşamındaki en dikkate değer yükseliş, 1947-1948 yılları arasında Torino Sergi Sarayı B Salonu'nun çatı inşaatıyla başlamıştır. Strüktürel prefabrikasyon ile ferroçimento tekniklerini ustalıkla birleştiren bu yenilikçi çalışma, büyük ölçekli anıtsal bir yapının hafif bileşenlerle ve olağanüstü bir verimlilikle inşa edilmesini mümkün kılmıştır. 1950'lerin ortalarından itibaren Nervi, Paris'teki UNESCO binası, Milano'daki Pirelli

gökdeleni ve Roma'daki spor kompleksleri gibi başyapıtlarla uluslararası alanda tanınmaya başlamıştır. Bu dönemde mimarlık eğitimini tamamlayan oğlu Antonio'nun da katılımıyla genişleyen çalışmaları, İtalya'nın strüktürel mimarlık alanındaki altın çağının örnekleri olmuştur. Nihayet 1954 yılında baba-oğul ortaklığına resmiyet kazandıran tasarım atölyesi Studio Nervi kurulmuştur. (Iori, 2009: 25-26).

"Nervi Sistemi"nin gerçek potansiyelini gösterdiği yapılar, 1960 Roma Olimpiyatları için tasarlanan dört önemli projedir. Altmış dokuz yaşındaki bir mühendisin bu dört anıtsal yapıyı dört yıl gibi kısa bir sürede (1956-1960) tamamlaması, geliştirdiği sistemin etkinliğinin en somut kanıtı olmuştur (Iori ve Poretti, 2013: 121). Nervi'nin ünü, 1960'larda Buenos Aires Üniversitesi'nden aldığı fahri doktora ve ardarda yayımlanan monografilerle pekişmiştir. İtalya'da 1963 yılında başlayan ekonomik durgunluk inşaat şirketi Nervi & Bartoli'yi etkilemişse de, Studio Nervi dünya çapında projeler üstlenerek varlığını sürdürmüştür (Iori, 2009: 26-27).

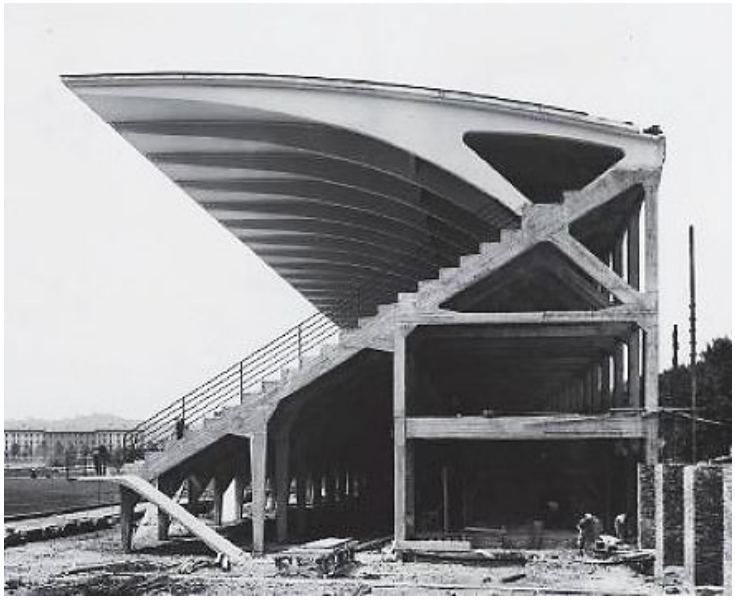
New York, San Francisco, Montreal ve Sydney gibi metropollerde gerçekleştirdiği projelerle mimari dilini evrenselleştiren Nervi, küresel ölçekte İtalyan mühendisliğinin saygınlığına katkıda bulunmuştur. Kariyerinin son döneminde, Vatikan'daki Papalık Dinleyici Salonu'nda (1964-1971) bir kez daha "usta yapıcı" kimliğiyle bütünleşen Nervi, mesleki yaşamı boyunca mimar, mühendis ve müteahhit rollerini büyük bir başarıyla üstlenmiştir.

Giovanni Berta Stadyumu

İtalya'nın ilk stadyumlarından biri ve modern stadyum tasarımında öncü bir çalışma olarak 1929-1932 yılları arasında Floransa kentinde inşa edilen yapı, Nervi'nin teknik ile estetiği bütünleştirme becerisini ortaya koyduğu ilk büyük ölçekli projedir (Nervi, 1965: 23). Tamamlandığında aldığı olumlu eleştiriler sayesinde, Nervi'nin İtalya dışında da tanınmasını sağlayan çalışma olmuştur (Iori, 2009: 34).

Tasarım sürecinde stadyumun taşıyıcı eleman eğrilerini ve bunlara ait bağlantıları büyük bir özenle şekillendiren Nervi, ekonomik ve teknik kısıtlamaların estetik değer yaratan unsurlara dönüşebileceğini farketmiş, statik gerekliliklerin sahip olduğu mimari ifade potansiyelini çizimlerine aktarmıştır. Bu deneyim, Nervi'nin sonraki tüm kariyerini şekillendiren metodolojik yaklaşımının temelini oluşturmuş ve mimarlık ile mühendisliğin sentezine yönelik özgün bakış açısının ilk adımı olmuştur (Nervi, 1965: 24).

Yapının görsel kimliğinin belirleyici unsurlarından biri olarak betonarmenin sahip olduğu figüratif potansiyelin bir sembolü haline gelen çatı strüktürü, 22.6 metrelik konsol uzunluğunu yarıya indirmek üzere yapının profiline ustalıkla entegre edilmiş çapraz payandalar ve tribün kütlesinin karşı ağırlığı sayesinde dengede tutulmuştur (Şekil 1).



Şekil 1. *İnşaat sürecinde tribün strüktürü (Nervi, 1965: 39)*

Müşteri tarafından projeye sonradan eklenen spiral merdivenlerin statik olarak hesaplanmasının neredeyse imkansız olduğunu ifade eden Nervi'nin sıradışı tasarımıyla spiral formundaki bir kirişten çıkan merdiven konsolu, yarı yolda simetrik bir kiriş ile kesişmektedir. Bu durum, genel tasarıma klasik anlamda estetik bir denge kazandırmakla kalmayıp, aynı zamanda merdiven konsolu tarafından ana kirişte oluşturulan burulma etkisini azaltarak son derece önemli bir statik rol de oynamaktadır (Iori, 2009: 35).

Kapalı tribünlerin tam karşısında yer alan ve "Maraton Kulesi" olarak bilinen 70 metre yüksekliğindeki cam kaplı kule, tribünün yatay kütlesine karşı belirgin bir dikeylik sunarken, işlevsel olduğu kadar sembolik bir rol de üstlenmektedir. Stadyum çevresine inşa edilmiş olan toplam beş adet spiral merdivenden biri kulenin zemininden kıvrılarak yükselmekte ve merdivenin iki yanındaki kirişlerden konsol çıkarak betonarmenin olanaklarını bir kez daha gözler önüne seren bir platformda son bulmaktadır. (Neri, 2024: 79).

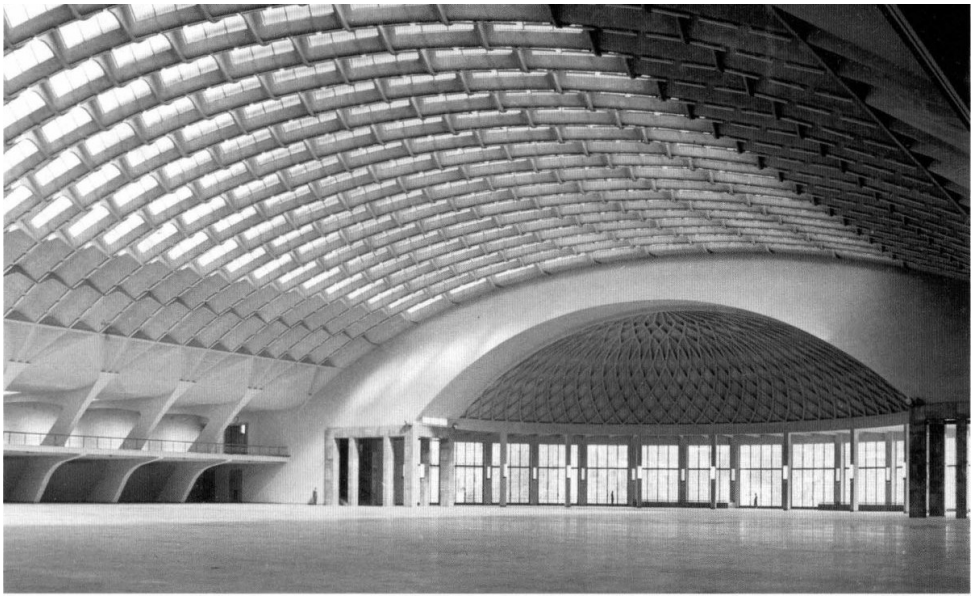
Torino Sergi Sarayı B Salonu

Savaş sonrası dönemin ilk büyük otomobil fuarı için sipariş edilen ve 1947 sonbaharı ile 1948 ilkbaharı arasındaki 7 ayda tamamlanan yapı, hizmete açılırken "İtalya'da şimdiye kadar inşa edilen en güzel bina" olarak tanıtılmış, eleştirmenler ve uluslararası basın tarafından büyük bir ilgi ve beğeniyle karşılanmıştır (Thomas, 2018: 79-80).

Yapı, Nervi'nin yıllar içerisinde kompozit bir malzeme olarak geliştirdiği ferroçimento ile özgün bir inşaat yöntemi olarak geliştirdiği strüktürel prefabrikasyonu bir araya getiren "Nervi Sistemi"nin ilk büyük ölçekli uygulamasıdır (Neri, 2018: 43). Ferroçimento malzemenin hafiflik ve esnekliği Nervi'nin strüktürel formdaki zarif deneylerine olanak sağlarken, prefabrikasyon teknikleri sayesinde inşaat süreci önemli ölçüde hızlanmış ve ekonomik hale gelmiştir.

Salon, çağdaş bir bazilika şeklinde tasarlanmıştır: her iki yanında koridorlar bulunan, tamamen üstten aydınlanan tonozlu bir ana nef, sonunda kaburgalı bir yarım kubbe ile örtülü yarım daire şeklinde bir apsisle sonlanmaktadır. Özellikle çarpıcı olan tonoz, yan yana dizilmiş, ortalama üç santimetre kalınlığında ferroçimento dalgalarından oluşmaktadır. Bu dalgalar

diyaframlarla çapraz bağlanmış ve ışığın süzülmesine olanak tanımak için yanlardan boşaltılmıştır (Şekil 2).



Şekil 2. *Torino Sergi Sarayı B Salonu (Iori, 2009: 43)*

Maksimum statik verimlilik ve minimum malzeme kullanımı sağlayan tonoz dalgaları, 4 metre uzunluk ve 2,5 metre genişliğindeki bloklar halinde prefabrike edilmiştir. Sertleştikten sonra bloklar yerine kaldırılmış, iskele üzerinde monte edilmiş, üst ve alt kaburgalara yerinde döküm yapılarak tüm strüktür monolitik hale getirilmiştir. Bu şekilde, yaklaşık 100 metreye 80 metrelik bir çatı, minimum maliyetle ve rekor sürede monte edilmiştir. (Nervi, 1965: 100-101)

Nervi, 40 metre çapındaki apsisin kubbesini, savaş sonrası dönemde geliştirip patentini almış olduğu eşkenar dörtgen şeklindeki içi boş prefabrike blokların birleştirilmesiyle oluşturmuştur. Üretim için bir kalıp çifti gerektirmeyen bu 19 milimetre kalınlığındaki bloklar, 2 metreye 4 metre boyutlarında dökülmüş ve kenarları özel olarak biçimlendirilmiştir. Yerlerine yerleştirildiklerinde aralarında oluşan 10 santimetrelik kanallara beton dökülerek, strüktürel sistemi tamamlayan destekleyici kaburgalar oluşturulmuştur (Thomas, 2018: 80).

Burgo Kağıt Fabrikası

1961-1964 yılları arasında İtalya'nın Mantova kentinde inşa edilen yapı, Nervi'nin alışılagelmiş statik sistemlerinden farklı olarak, büyük bir asma köprüyü andırmaktadır (Şekil 3). Yeni geliştirilmiş devasa bir kağıt üretim bandını barındırmak üzere tasarlanan 30 metre genişliğinde ve 250 metre uzunluğundaki fabrika binasının iç mekanında hiçbir dikey taşıyıcı eleman bulunmamaktadır (Cresciani, 2009: 1580).



Şekil 3. *İnşaat sürecinde fabrika binası (Cresciani, 2009: 1581)*

Geleneksel kalıpların ötesine geçerek, farklı disiplinlerden ödünç aldığı teknikleri yenilikçi bir çözümde ustaca harmanlayan Nervi, ayakların inşası için de kalıcı bir kalıp türü geliştirmiştir. Formu oluşturmak üzere nervürler aracılığıyla birbirine bağlanan prefabrike betonarme paneller hem içlerine dökülecek beton için kalıp işlevi görmüş, hem de maliyetli sıva işlemine gerek kalmadan açıkta bırakılabilecek ve estetik açıdan tatmin edici yüzeyler elde edilmiştir (Nervi, 1965: 36).

Birbirinden 164 metre uzaklıkta konumlandırılmış ayaklar, askı halatlarının yaratacağı çekme kuvvetlerine mümkün olan en iyi tepkiyi vermek üzere geriye doğru eğimlendirilmiş ve daha kısa betonarme payandalarla desteklenmiştir. Halatların bağlı olduğu üst kirişler de halatlarla aynı doğrultuda hizalanmış, bu da ayaklara adeta statik kuvvetlerin etkileşimi ile oluşmuş gibi algılanan antropomorfik bir form kazandırmıştır (Iori, 2009: 67).

Ayakların arasına çekilen dört adet askı halatı boyunca eklem yerlerine konumlandırılmış dikey asma teller, hafif ve kolay monte edilebilir bir ızgara olarak tasarlanmış çelik çatı yüzeyini taşımaktadır. Nervi, böylece dünyanın en uzun çatılarından birini büyük bir ekonomik verimliliğin yanısıra estetik açıdan da tatminkar bir sonuç elde ederek ortaya koymuştur (Salvadori, 1980: 160).

Fabrikada iç sıcaklığın 50 santigrat dereceye ulaşabileceği ve buna bağlı olarak asılı çelik yapıda termal deformasyon aralığının 20 santimetreden fazla olacağı hesaplanmıştır. Bu durumda duvarın çatıya bağlanmasının yaratacağı sorunun çözümü için Nervi oldukça pratik bir yaklaşımla, alışılmış prosedürü ustaca tersine çevirmiştir. Perde duvarların yukarıdan asıldığı genel uygulamanın aksine, duvarlar temel içerisine yerleştirilmiş ve üstte serbest kalan, büyük dikey konsol elemanlar olarak tasarlanmıştır (Cresciani, 2009: 1583).

SONUÇ

Nervi'nin mesleki yaşamı, mimarlık tarihinin kritik bir dönüşüm evresine tanıklık etmiştir. Ondokuzuncu yüzyılın yapısal rasyonalizmi ile 20. yüzyılın plastik ifade arayışları arasında konumlanan çalışmaları, bu iki farklı yaklaşımın birbirini tamamlayıcı niteliklerini gözler önüne sermektedir. Vitruvius'un klasik üçlemesine modern bir yorum getiren Nervi,

sağlamlık, işlevsellik ve güzelliğin aynı mimari organizmanın ayrılmaz bileşenleri olduğu anlayışını vurgularken, tümüyle 20. yüzyıla ait bir ikilem olan mühendislik ile mimarlık arasındaki karşıtlığın aşılmasına da katkıda bulunmuştur (Guccione, 2010: 15).

Form, strüktür ve inşaat arasındaki uyumu vazgeçilmez bir değer olarak kabul eden Nervi mimarisinin hareket noktası, bu uyum arayışıdır. Bu arayışın dönüştüğü ekonomi ilkesi bir yandan tasarımcının etik anlayışına yön verip çözümünün doğruluğunu değerlendirirken, diğer yandan da strüktürü şekillendiren temel fizik yasaları aracılığıyla, eserin estetiğini evrensel düzeninin bir yansıması olarak ortaya koymaktadır.

Günümüzde bile hayranlık uyandırmaya devam eden Gotik katedraller ve Rönesans kubbeleri gibi tarihsel örneklerin başarısını, tasarımcılarının yerçekimi ve denge yasalarını sezgisel bir kavrayışla yapıya dönüştürebilme becerisinde gören Nervi için yeni malzemeler, modern mühendislik bilimi ve matematiksel hesaplamalar, yalnızca bu sezgisel kavrayışı destekleyen, zenginleştiren araçlardır. Nervi'nin strüktürel estetiği elbette bu araçlarla desteklenen, ancak temelde mimari bir sezgiye dayanan, form ve fonksiyonun yapısal harmonisini önceleyen, bütünleşik bir yaklaşım içermektedir. Her tasarımına önceden belirlenmiş estetik teorilerden veya geçmiş çözümlerden arınmış bir biçimde, en uygun teknik ve ekonomik çözümü arayarak başlayan Nervi'nin bu yaklaşımı, ona her projenin özgün taleplerine doğrudan cevap veren yenilikçi yapısal formlar keşfetme imkânı sağlamıştır (Radelet-deGrave, 2018: 1097-1100).

Nervi'nin çalışmalarını özgün kılan sadece matematiksel hesaplamalarının doğruluğu veya strüktürel sistemlerinin yenilikçiliği değil, bu unsurlarla betonarmenin sunduğu plastik imkanların birleşiminden ortaya çıkan benzersiz bir mimari ifadedir. Bunun için ferroçimento ve strüktürel prefabrikasyon gibi kendi geliştirdiği teknik yeniliklerden yararlanan Nervi'nin asıl başarısı, strüktürel mantığın ve matematiksel optimizasyonun doğal güzelliğini görünür kılabilmesidir. Bu başarı, sadece teknik bir ilerleme değil, aynı zamanda mimari düşüncenin temel bir dönüşümünü de temsil etmektedir. Bu sayede strüktürel verimliliğin görsel zenginlikten yoksun binalar üretmek zorunda olmadığını gösteren Nervi, aynı zamanda mimari ifadenin yapı üzerine dışarıdan dayatılan bir unsur olmak yerine, strüktürel gerekliliklerden organik olarak filizlenebileceğini de kanıtlamıştır.

Nervi'nin strüktürel prefabrikasyon yaklaşımı, fabrika üretimi standart elemanlar yerine projeye özgü olarak tasarlanmış tekrarlanabilir bileşenlerin şantiye ortamında üretilmesine dayanmaktadır. Bu anlayış, endüstriyel üretim olanaklarının kısıtlı olduğu İkinci Dünya Savaşı dönemi İtalya'sının ekonomik ve teknolojik gerçekliklerine ustalıkla uyarlanmış bir çözümdür. Dahası, inşaat sürecinin iki koldan ilerlemesine olanak tanıyan bu yöntem sayesinde bir yandan temel çalışmaları ve kolon dökümleri gibi geleneksel şantiye işleri sürdürülürken, diğer yandan prefabrikasyon alanında çatı elemanlarının üretimi gerçekleştirilebilmiştir. Böylece inşaat süresi önemli ölçüde kısaltılmış, işgücü daha verimli kullanılmış ve hava koşullarından kaynaklanan gecikmelerin etkisi en aza indirilmiştir. Devrim niteliğindeki bu özgün inşaat yaklaşımının getirdiği başarı, "müteahhit Nervi"nin portföyüne kattığı birçok ulusal ve uluslararası proje ile karşılık bulmuştur.

Günümüz mimarlık uygulamalarında dijital tasarım araçlarının ve parametrik modelleme tekniklerinin yaygınlaşmasıyla birlikte, Nervi'nin öncülük ettiği matematiksel ve strüktürel yaklaşım yeniden güncellik kazanmıştır. Hesaplamalı tasarım teknikleri ve gelişmiş analiz yazılımları, mimarların ve mühendislerin karmaşık geometrileri daha önce mümkün olmayan bir hassasiyetle optimize etmelerini sağlamaktadır. Ancak bu teknolojik ilerlemeye rağmen,

Nervi'nin inşaat ekonomisi, malzeme verimliliği ve estetik ifade arasında kurduğu denge, hala çağdaş yapı sanatı için önemli bir referans noktası olmaya devam etmektedir.

Daha da önemlisi, Nervi'nin strüktürel sanat anlayışı, sürdürülebilirlik ve kaynak verimliliği gibi güncel kaygılar açısından da dikkat çekicidir. Minimum malzeme kullanımıyla maksimum strüktürel performans elde etme hedefi, ekolojik farkındalığın giderek arttığı bir çağda yeniden önem kazanmaktadır. Bu bağlamda Nervi'nin matematiksel optimizasyon ilkeleri sadece estetik bir anlayışın değil, aynı zamanda sorumlu bir mimari edimin de temelini oluşturmaktadır. İçinde bulunduğu dönemin kısıtlamalarını yenilikçi çözümlere dönüştüren metodolojik yaklaşımı ve ders niteliğinde çıkarımlar barındıran meslek yaşamıyla Pier Luigi Nervi, ilerlemeye dönük zihinler için bugün de çok değerli bir ilham kaynağıdır.

KAYNAKÇA

Addis, B. (2007). *Building: 3000 Years of Design Engineering and Construction*. New York: Phaidon Press.

Billington, D. P. (1985). *The Tower and the Bridge*. New Jersey: Princeton Univ. Press.

Cresciani, M. (2009). Two Hybrid Structures by Pier Luigi Nervi. *Proceedings of the International Association for Shell and Spatial Structures (IASS) Symposium 2009*. Universidad Politecnica de Valencia. 28.09-02.10 2009. Valencia, Spain. (pp. 1574-1585).

Folkmann, M. N. (2023). *Design Aesthetics*. Cambridge: The MIT Press.

Huxtable, A. L. (1960). *Pier Luigi Nervi*. New York: George Braziller, Inc.

Guccione, M. (2010). Nervi al MAXXI. In T. Iori & S. Poretti (Eds.) *Pier Luigi Nervi - Architettura come Sfida*. (pp. 14-16). Milano: Mondadori Electa S.p.A.

Iori, T. (2009). *Pier Luigi Nervi*. Milano: Motta Cultura Srl.

Iori T. & Poretti, S. (2013). Pier Luigi Nervi: His Construction System for Shell and Spatial Structures. *Journal of the International Association for Shell and Spatial Structures, 54*(2&3), 117-126.

Neri, G. (2018). Pier Luigi Nervi (1891–1979). In Chiorino C., Nervi E. M. & Leslie T. (Eds.) *Aesthetics and Technology in Building - The Twenty-First-Century Edition*. (pp. 35-55). Urbana: University of Illinois Press.

Neri, G. (2024). *Pier Luigi Nervi L'arte del Costruire*. Milano: Hoepli Editore S.p.A.

Nervi, P. L. (1965). *Aesthetics and Technology in Building*. Massachusetts: Harvard University Press.

Pevsner, N. (1977). *Pioneers of Modern Design*. Middlesex: Penguin Books.

Picon, A. (1988). Navier and the Introduction of Suspension Bridges in France. *Construction History, 4*, 21-34.

Radelet-deGrave, P. (2018). Pier Luigi Nervi's idea of "vertità delle strutture". In I. Wouters, S. Van de Voorde, & I. Bertels (Eds.), *Building Knowledge, Constructing Histories* (pp. 1097-1103). London: Taylor & Francis Group.

Rossi, C. (2007). *Architecture and Mathematics in Ancient Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.

Saint, A. (2007). *Architect and Engineer*. New Haven: Yale University Press.

Salvadori, M. (1980). *Why Buildings Stand Up*. New York: W. W. Norton & Company.

Thomas, D. (2018). *Masters of the Structural Aesthetic*. Singapore: Springer Nature.

Wassell, S. R. (2015). Art and Mathematics Before the Quattrocento. In K. Williams & M. J. Ostwald (Eds.), *Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future, Volume I* (pp. 67-80). Heidelbberg: Springer International.

Wittkower, R. (1965). *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York: Random House, Inc.

Erzurum İç Kalesi ve Surları Üzerinden Palimpsest Okumalar

Kübra Yaşar*, İsmail Gökkaya[2]*

[1]Erzurum Teknik Üniversitesi, 0000-0002-7145-9789

[2] İstanbul Teknik Üniversitesi, 0009-0007-4753-7517

**kubra.yasar@erzurum.edu.tr*

*** gokkaya17@itu.edu.tr*

GİRİŞ

Mimarlık ürünleri, doğaları gereği sadece inşa edildikleri anda değil, zaman içindeki geçirdikleri işlevsel ve biçimsel değişimlerle, kullanıcı deneyimleriyle ve toplumsal dönüşümlerle sürekli yeniden şekillenir ve belki de yeni bir kimlikle var olur. Fakat yapının yaşamı boyunca inşa ettiği bu kimliğin, tanık olduğu tüm hikayeleri barındırdığını unutmamak gerekir. Bu bağlamda izlerin bir aradalığı olarak tanımlayabileceğimiz palimpsest kavramı, yapının tanık olduğu hikayeleri, deneyimleri ve katmanları algılayabilmek için etkili bir çerçeve sunar. Bu çalışma Erzurum iç kalesi ve surlarının palimpsest bir yapı olarak, mimarlık yazımında nasıl temsil edilebileceğini araştırmaktadır. Doğu Roma İmparatorluğundan günümüze uzanan çok dönemli tarihiyle Erzurum kalesi, farklı dönemlerde çeşitli işlevsel üstlenmiş, ekler almış, dönüşüm geçirmiştir. Günümüzde dahi dönüşmeye ve var olduğu çevreye uyum sağlayan yapı, sahip olduğu tarihsel katmanlar ve süreklilik ile fiziksel ve mekânsal bir belleğe sahiptir.

Güçlü bir tarihi geçmişe sahip olan Erzurum iç kalesi ve kent surlarına odaklanan bu çalışmada amaç, geçmişteki bir dönemin gerçekliğini ortaya çıkarmak, arkeolojik ve tarihi bilgiler sunmak değil, günümüzden bakan bir göz ile bu geçmiş anlatılarını yeniden inşa etmek; tarihin klasik anlatısından uzaklaşarak, tarihe bugünün deneyiminden bakarak geçmişi yeni bir anlatı üzerinden tahayyül etmek. Bu doğrultuda seçilen alanın palimpsest izleri, Eisenstein'ın montaj kuramı ile inşa edilecek yeni anlatılar kurulacaktır. Söz konusu anlatıların temellerini, Erzurum iç kalesinin sunduğu hikayeler üzerinden elde edilen palimpsest, hendek, kule, dış avlu, iç kale gibi anlatılar oluşturacaktır.

Erzurum İç Kalesi ve Surların Kısa Tarihi



Şekil 1. *Erzurum İç Kalesi, 2025 (Erzurum Valiliği)*

Yüksekçe bir tepe üzerine yerleşen Erzurum Kalesi 5. yüzyıl başlarında II. Theodosius döneminde (408-450) inşa edilir. İmparator II. Theodosius, Karin'de yaşayan Patrik Isaac'in mektubu üzerine, bir sınır karakolu kurmak üzere komutanlarından Anatolius'u bölgeye gönderir ve incelemeler yapmasını ister. Yaptığı incelemeler sonrasında Anatolius, etrafına nazaran daha yüksek bir kayalık üzerinde yer alan bölgede Theodosiopolis ismiyle bugünkü kentin temellerini atar (Lynch, 1901: II, 221-222). Aynı yüzyılın sonlarında İmparator Anastasius (491-518), sık sık Pers saldırılarına maruz kalan kentin savunmasını güçlendirmek amacıyla, Theodosius'un kuruduğu kentin etrafına sur duvarları inşa ettirir. Yaklaşık 9 metre yüksekliğinde olan bu sur duvarları, saldırılara karşı yetersiz kalınca kent Justinianus (527-565) döneminde üçüncü kez yenilenir. Bu dönemde surların önüne bir hendek kazılır, ikinci bir sur duvarı inşa edilir ve sur duvarlarını güçlendirmek amacıyla en içteki sur duvarına belirli aralıklarla kuleler eklenir (Procopius, 3, 5).



Şekil 2. *Erzurum Çifte Minareli Medrese ve Yakın Çevresi, 2025 (Erzurum Valiliği)*

6. yüzyıldan sonra sık sık el değiştiren kent, yaklaşık 300 yıl boyunca Doğu Roma ve İran güçlerinin savaşlarına sahne olur (Procopius, 1, 15-17). Kale her ne kadar bu savaşlar sırasında tahrip olsa da önemli ticaret yolları üzerinde olması sebebiyle her zaman önemini korur. 11. yüzyıldaki Türk hakimiyetine kadar Theodosiopolis ismiyle bilinen kent, bu tarihten sonra Erzen-i Rum[1] olarak anılmaya başlar (Eğilmez, 2004: 75-77). Türk hakimiyeti döneminde İç Kale'de çeşitli inşa faaliyetleri yürütülmeye devam eder. Ebu'l-Kasım oğlu Alp Tuğrul Bey döneminde (1124-1132) kentteki en eski Türk yapılarından olan mescid ve "tepsi minare" olarak bilinen kule eklenir. Söz konusu kulenin bir gözetleme kulesi veya bir minare olduğu kabul edilir (Gündoğdu, 2018: 183-184). Kale içinde yaşayan/konaklayan bir asker sınıfına dair bilgiler kısıtlıdır, fakat iç kalede bir mescit inşası bize burada konaklayan birilerinin varlığına dair ip uçları sunar. Kentin önemli orta çağ yapıların olan Çifte Minareli Medrese, 13. yüzyılda (Küçükuğurlu, 2013: 200) iç kalenin güneyinde kentin doğu surlarına bitişik olarak inşa edilir (Şekil 2). Yine bu dönemde iç kale ve çifte minareli medrese arasındaki burçlardan biri, üzeri kubbe ile örtülerek türbeye dönüştürülür.

1514 yılında kentin Osmanlı hakimiyetine geçmesiyle kentin her noktasında yeni inşaatlar yükselirken, aynı tarihlerde surlar da onarılır. İlerleyen dönemlerde, Osmanlı egemenliği altındaki kent ve iç kale saldırılar, depremler, isyanlar gibi nedenlerle sık sık hasar görür, sık sık da tamir edilir (BOA, C.AS 1147/50970; AE.SSLM.III 94/5645). Söz konusu

[1] Erzen ve Theodosiopolis 1049'daki Türk istilasına kadar varlığını devam ettiren iki komşu yerleşim olup Erzen'in ticari merkez, Theodosiopolis'in ise savunma merkezi olduğuna dair veriler mevcuttur. Bu tarihten sonra ise Erzen'in tamamen yıkıldığı ve Theodosiopolis yerleşiminin varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Buradan başka Erzen ismiyle bilinen iki farklı kent daha bulunmaktadır. Dolayısıyla eski Theodosiopolis'i diğerlerinden ayırmak için buraya Erzen-i Rum (Rumların Erzen'i) denilmiştir.

tamir faaliyetlerinin yanı sıra iç kaleye bazı yeni birimler eklenir. 16. yüzyılda eklenen bazı üniteler barınma birimleri, cephanelikler, ıslak hacimler gibi mekanları içerir (BOA, İE.TCT 9/1003; A.DVNSMHM.d... 32/121). Bu birimlerin haricinde iç kale içinde bir marangozhane, demirhane, talimhane gibi birimlere de rastlanır. Kalenin güneydoğu köşesinde yer alan dış avlu yine Osmanlı döneminde eklenir. Bu bölümde kale komutanının (yeniçeri ağası) konakladığı bir konut ve bunun yanında bir de hamam bulunur (Küçükuğurlu, 2019: 242). 1681 yılında iç kalenin güney duvarının ortasına, Kale Ağası Ali Ağa tarafından bir çeşme eklenir (Küçükuğurlu, 2019: 151). İç kalenin ilk eklerinden biri olan ve orta çağda eklenen kule, 18. yüzyılın sonunda ahşap bir üst yapı eklenerek bir saat kulesine dönüştürülür. Geçirdiği tüm dönüşüm ve aldırdığı eklerle birlikte Erzurum İç Kalesi 19. yüzyıla girer.

Erzurum İç Kalesi, 1803-1806 yılları arasında kapsamlı tamir çalışmalarına sahne olur. Bu çalışmalar sırasında güneydoğu ve kuzeybatı yönlerindeki iki kule ve bunların merdivenleri, beden duvarları ve kale içindeki birimler de onarılır (Küçükuğurlu, 2019: 156-158). Zaman zaman hasar alsa dahi varlığını koruyan Erzurum surları, 27 Haziran 1829'da kentin Ruslar tarafından işgal edilmesiyle büyük değişiklikler geçirir. İmparator Anastasius (491-518) döneminde inşa edilen ve Justinianus (527-565) tarafından güçlendirilen kent surları, kuzey-güney ekseninde inşa edilen bir duvarla ikiye ayrılır ve bu duvarın batısında kalan sur duvarları tamamen yıkılır. Söz konusu duvarın inşasında mevcut surların yıkımlardan sonra ortaya çıkan yapı malzemeleri kullanılır. Dahası iç kaledeki saat kulesi tahrip edilirken, kulenin saati ise sökülür (Curzon, 1854:100-101).

1828-1829 Osmanlı-Rus savaşı sırasında kent surlarının olası bir savaş durumunda yetersiz kaldığı anlaşılır ve artık bu surların tamiri için herhangi bir çalışma yapılmaz. Fakat buradaki yapı malzemeleri tıpkı Rus askerlerinin yaptığı gibi bir taş ocağı gibi kullanılarak yeni savunma yapılarının inşasında kullanılır. İç kalede ise tamir faaliyetleri devam eder, hasar gören beden duvarları ve iç kale içindeki birimler onarılır. Bu çalışmalar sırasında kalenin güneybatısındaki kapısı taşla örülerek kapatılır (Küçükuğurlu, 2019:168). 1854'te iç kalede askerlerin konaklaması için uygun mekanların bulunmaması üzerine, iç kalenin doğu duvarına bitişik biçimde iki koğuş, subay odası, mutfak ve ıslak hacimler inşa edilir (Küçükuğurlu, 2019:173). 1882'de uzun süre varlığını saat olmadan devam ettiren saat kulesine yeni bir saat eklenmesi için girişimler başlatılır. Üst yapısı hasar gören kuleye İtalyan bir mimar tarafından barok özellikler gösteren bir üst yapı tasarlanır. Belediye başkanı Osman Bey'in girişimleriyle Avrupa'dan bir saat satın alınarak kuleye eklenir (Küçükuğurlu, 2008: 49; 2019: 193-195). Yüzyılın sonuna kadar askeri bir üs olarak kullanılan iç kalede, kale komutanının konutu/sarayı, askerlerin konaklaması için odalar, bunlara hizmet eden ıslak hacimler, cephanelerin saklandığı depolar, askerler için kahvehane, marangozhane, demirhane, talimhane ve bir hapishane bulunur.



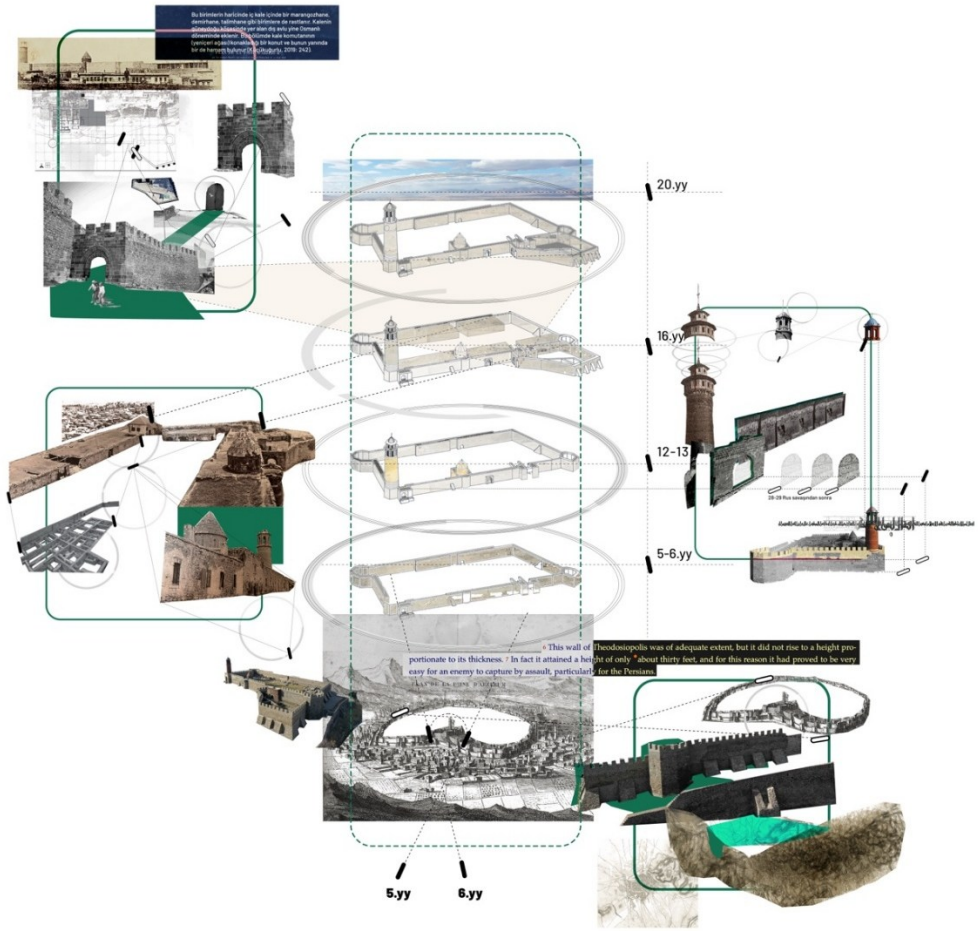
Şekil 3. *Erzurum İç Kalesi ve Surlar, 2025 (Erzurum Valiliği)*

Erzurum İç Kalesi 1960lı yıllara kadar askeriyenin idaresinde kalır. 1960lardan sonra ise kalede bazı restorasyon çalışmaları yürütülür. Bu çalışmalar kapsamında saat kulesi (Tepsi Minare) ve iç kale mescidi haricindeki yapılar ile iç kalenin kuzeybatı ve güneydoğu yönlerinde yer alan kulelerin içindeki strüktürler yıkılır. Kalenin zemini düzlenerek burada bir meydan oluşturulur. Bu tarihlerde iç kale ve yakın çevresi yoğun yapılaşmalara sahne olur. Kentlerin hızla artan nüfusu nedeniyle, kale çevresinde pek çok konut ve iş yeri inşa edilir. 2000li yıllara girildiğinde, kalenin çevresinin sıhhileştirilmesi konusunda bazı çalışmalar yapılır. Bu çalışmalar sırasında iç kale ve buranın güneyinde yer alan Çifte Minareli Medrese'nin çevresinde değerli olmadığı düşünülen tüm yapılar yıkılır. 2005 yılında iç kalede kazılar başlar. Bu kazılarda Osmanlı dönemi içinde eklenen birimlerin işlevleri ve konumları tespit edilir. Kazı çalışmalarının devamında restore edilmesi için 2017 yılında adımlar atılır. DAP desteğiyle yürütülen restorasyon ve çevre düzenleme projesi 2021 yılında tamamlanarak, kale ve yakın çevresi ziyarete açılır (Şekil 3).

Montajlar: Erzurum İç Kalesi ve Surlarının Palimpsest Temsilleri

Erzurum iç kalesi ve surları farklı dönemlere ait izleri ve dönüşümleri barındıran yapısıyla, palimpsest okumaya olanak tanıyan ideal bir örnektir. Yapının fiziksel bileşenleri ve geçirdiği tarihsel süreçler, onun kendine özgü anlatısını oluşturur. Bu çalışmada, mimarlık yazımını geleneksel yöntemlerin ötesine taşıyarak, mekânsal belleğin çok katmanlı yapısını açığa çıkarmak için sinematografik montaj güçlü bir metodolojik araç olarak ele alınmaktadır. Sinematografik montaj, ayrı zamanlarda ve mekanlarda çekilmiş farklı görsel (veya işitsel) parçaların, yan yana, üst üste veya iç içe geçirilerek yeni bir bütünlük ve anlam yaratma sürecidir (Gökkaya & Uz, 2025a). Bu yöntem, bir yapının parçalarını, dönemlerini ve deneyimlerini izleyicinin zihninde yeniden birleştirmeyi ve dinamik, kesintili ama birbiriyle

ilişkili bir anlatı kurmayı mümkün kılar. Bu çalışmanın arkasındaki metodolojik yaklaşım, mimari mekanların sinematografik montaj yoluyla okunmasına odaklanan bir dizi araştırmanın parçasıdır[2]. Bu seri çalışmalar, farklı ölçek ve tarihi bağlamlardaki mimari yapıların, geleneksel temsil biçimlerinin ötesinde, zamansal, duyusal ve kavramsal katmanlarıyla nasıl anlaşılabileceğini keşfetmeyi amaçlamaktadır. Bu çalışmada Erzurum iç kalesi ve surları özelinde uygulanan metodoloji, bu sürekli araştırma döngüsünün bir uzantısı olarak, çok katmanlı tarihi yapıların *palimpsest* niteliğini sinematografik montajın olanaklarıyla nasıl çözümlediğini göstermektedir. Sergei Eisenstein'ın montaj kuramı, bu anlatısal okumanın teorik çerçevesini sunar. Eisenstein, montajı basit bir birleştirme eyleminin ötesinde, iki bağımsız karenin (veya mimari imgenin) çatışmasından doğan üçüncü bir anlam olarak tanımlar (Eisenstein, 1977). Onun beş temel montaj türü, Erzurum iç kalesi ve surları gibi palimpsest bir yapıyı, mimarlık tarihi perspektifinden analiz etmek için çeşitli yollar sunar.



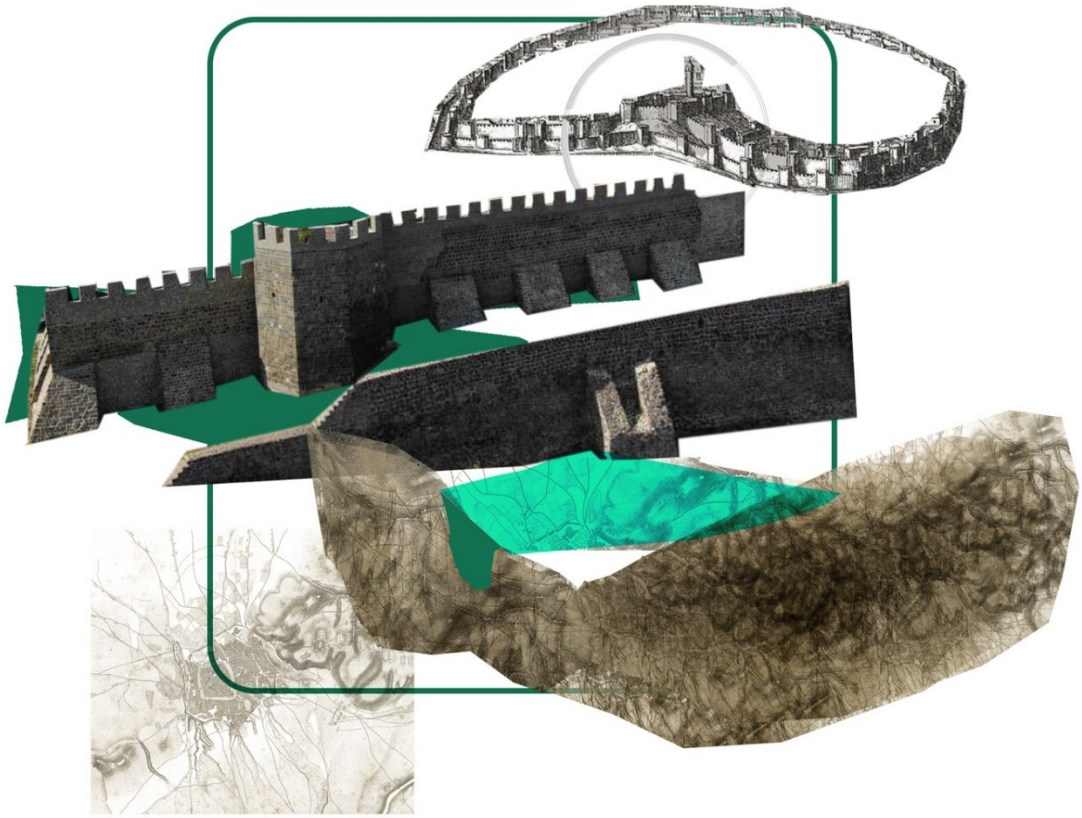
Şekil 4. *Palimpsest, Metrik Montaj (İsmail Gökkaya & Kübra Yaşar, 2025).*

[2] Bu konuda detaylı bir okuma için: Gökkaya, İ., Uz, F. (2025a). *Reading Architectural Memory Through Cinematic Image: Atatürk Cultural Center*. 4th International Graduate Research Symposium (IGRS'25), İstanbul, Türkiye; Gökkaya, İ., Uz, F. (2025b). *Understanding Architectural Memory of Milli Reasürans Building Through Cinematographic Montage*. 4th International Civil Engineering & Architecture Conference (ICEARC'25). Trabzon, Türkiye.

Metrik Montaj: Görüntülerin uzunlukları arasındaki kesinlik ve tekrarla kurulur. Erzurum iç kalesinin farklı tarihi katmanlarına ait görselleri veya sur duvarlarındaki düzenli aralıklarla tekrarlanan burçlar gibi mimari öğeleri, belirli bir ritim ve tempo içinde sıralayarak, kalenin geçirdiği zamansal katmanlaşmayı ve değişim hızını vurgulayabiliriz. Örneğin, Bizans, Selçuklu, Osmanlı dönemlerine ait eklemelerin ardışık ve kesik kesik gösterimiyle, kalenin zamansal yoğunluğu ve tarihsel akışı hissedilebilir.

Ritmik Montaj: Metrik montajın aksine, karelerin görsel içeriğiyle oluşan ritmi esas alır. Kalenin farklı bölümlerinin (iç avlu, surlar, kuleler) şekil, doku ve hacimsel ilişkileriyle oluşan görsel ritimler, yapının mekânsal akışını ve deneyimini ortaya koyabilir. Örneğin, farklı dönemlere ait kapıların, burçların veya avluların birbiriyle nasıl bir ritim oluşturduğu incelenerek, yapısal evrimin görsel bir senfonisi yaratılabilir.

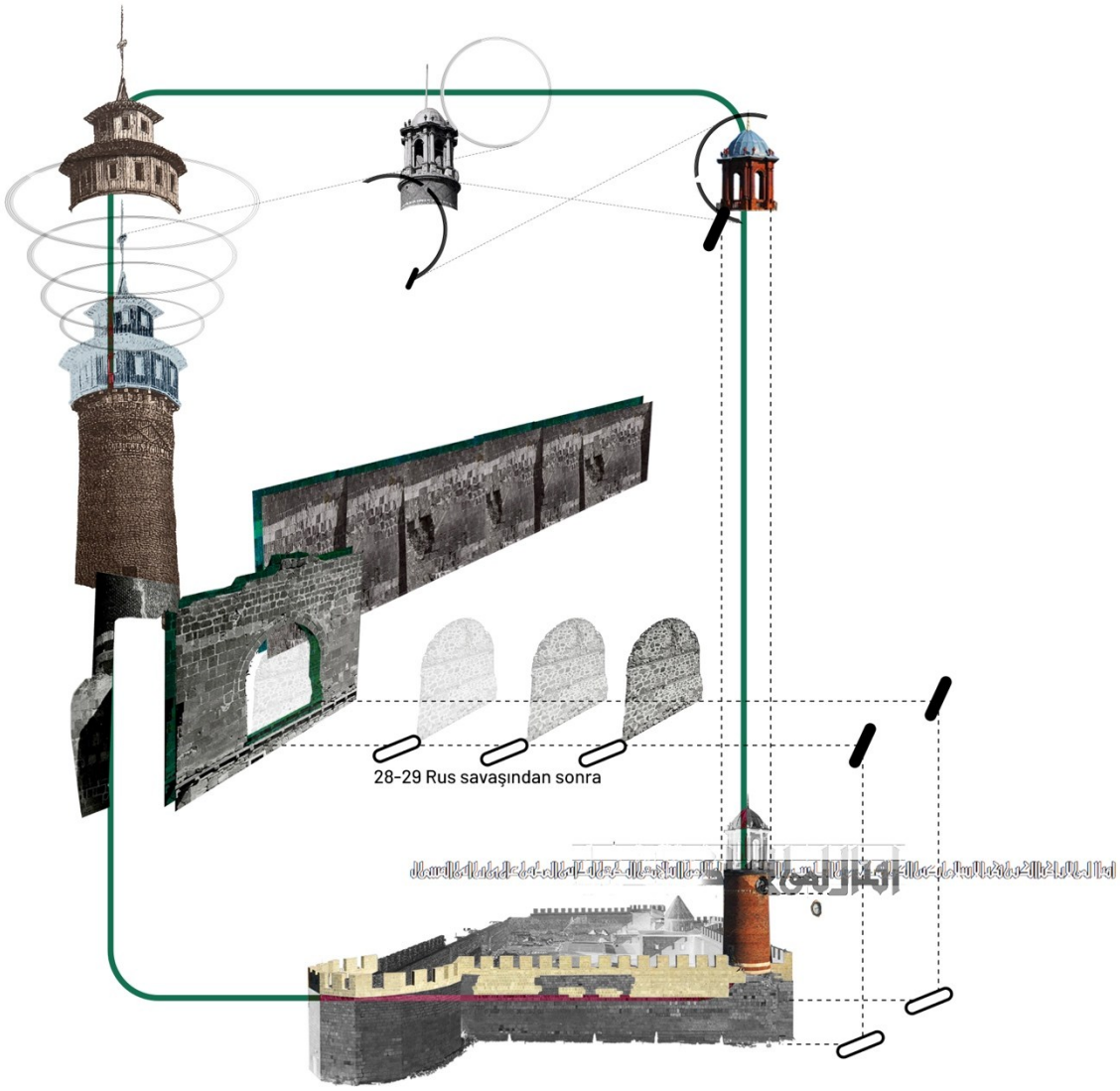
Tonal Montaj: Görüntülerin duygusal tonlarına odaklanır. Erzurum iç kalesinin farklı tarihi dönemlerinde veya farklı mekânsal birimlerinde ortaya çıkan "atmosferleri" ve "duygusal tonları" yan yana getirerek, izleyicide karmaşık duygusal tepkiler yaratır. Tarihin ağırlığı, bir zamanlar askeri bir kale olmanın getirdiği savunma tonu ile günümüzdeki bir kültürel miras veya müze alanının dinginliği veya keşif tonu arasındaki geçişler, mekânın çok yönlü algısını zenginleştirir.



Şekil 5. *Hendek, Tonal Montaj (İsmail Gökkaya & Kübra Yaşar, 2025).*

Üsttonal Montaj: Yukarıdaki metrik, ritmik ve tonal montajların birleşimiyle, izleyicide veya okuyucuda daha derin, soyut ve çağrışımsal bir etki yaratmayı hedefler. İç kalenin fiziksel varlığının ötesinde, kolektif hafızadaki yeri, kültürel dönüşümü ve kimliksel anlamları gibi karmaşık "üst tonlar" bu montaj türüyle yakalanabilir. Kalenin genel anlamda yarattığı "palimpsest" hissini ve çok katmanlı belleğini güçlendiren bir bütünsel deneyim sunar.

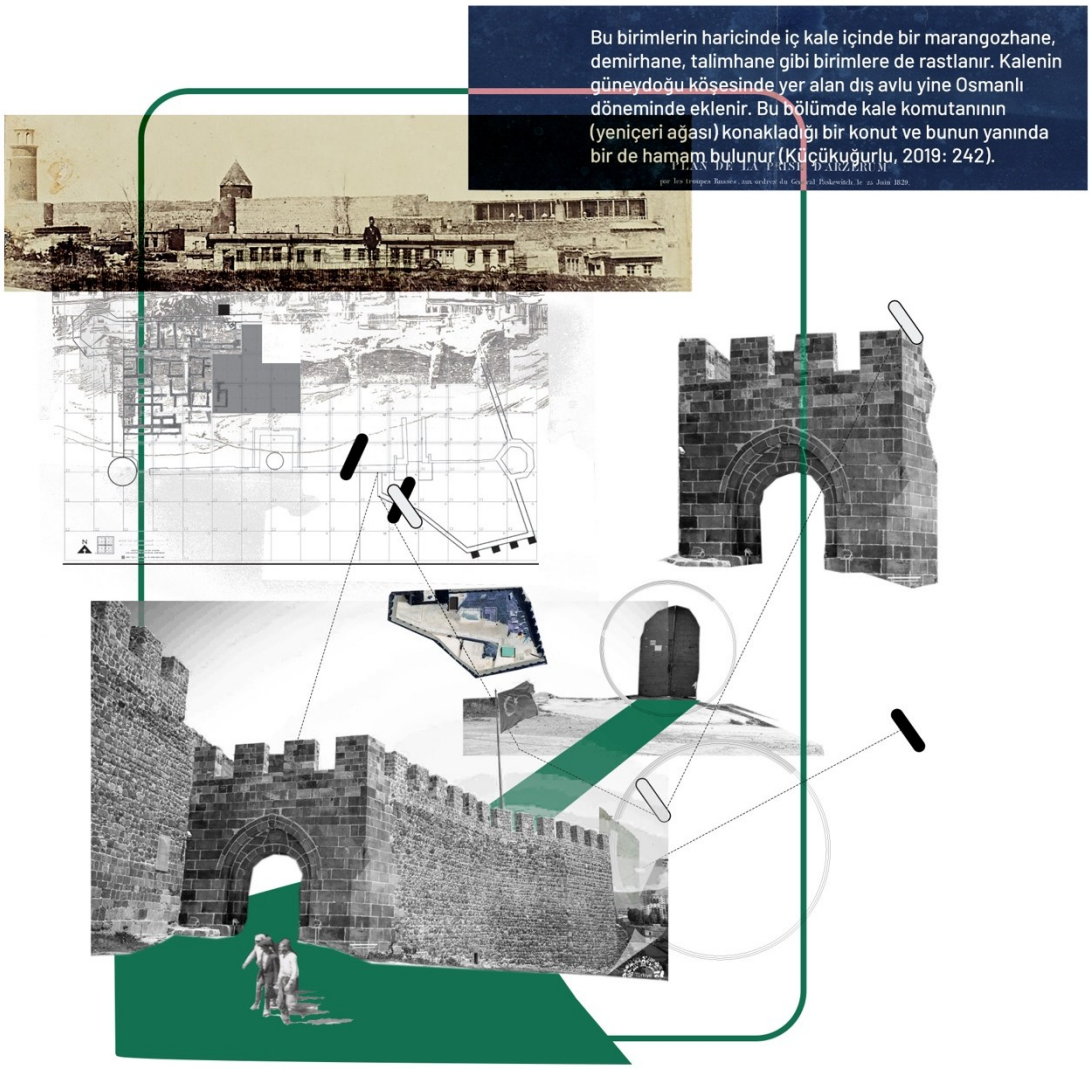
Entelektüel Montaj: Farklı ve bazen çelişkili kavramların veya fikirlerin çarpışmasından yeni bir fikir üretmeyi amaçlar. Erzurum İç Kalesi özelinde, kalenin askeri bir savunma yapısı olarak işlevi ile günümüzde bir kültürel miras veya turistik cazibe merkezi olarak algılanması arasındaki zıtlıklar veya mimari biçimlerin tarihi bağlamları ile modern kent dokusundaki mevcut konumları arasındaki diyalog, entelektüel montaj aracılığıyla sorgulanabilir. Bu sayede, kalenin geçirdiği toplumsal, politik ve anlamsal dönüşümler üzerinden yeni düşünsel çıkarımlar ve eleştirel bakış açıları sunulabilir.



Şekil 6. *Kule, Ritmik Montaj (İsmail Gökkaya & Kübra Yaşar, 2025).*

Bu montaj stratejileri, Erzurum iç kalesinin mekânsal belleğini, geleneksel mimarlık tarihi yazımının kronolojik ve tekil anlatılarının ötesine taşıyarak, daha akışkan, parçalı, yoruma açık ve duyusal bir biçimde temsil etmeyi sağlar. Yapı, sadece bir dizi plan, kesit ve cepheden ibaret olmaktan çıkarak, farklı zaman ve mekânlardaki deneyimlerin sinematografik bir kurguyla yeniden anlam kazandığı, yaşayan bir palimpsest olarak ortaya konur. Bu yaklaşım, mimarlık ve mekânın karmaşık anlatılarını anlamak için yeni bir pencere aralamaktadır.

İlk üretim Eisenstein'ın tonal montaj tanımı üzerinden Justinianus döneminde sur çeperine eklenen hendek ve ikinci sur duvarı imgeleştirilmiştir. Tonal montaj temelde duygusal atmosfer yaratımı olarak tanımlanabilir. Görüntülerin ton (ışık-gölge, ruh hali, atmosfer) uyumu üzerinden düzenlenmesidir. İzleyicide belirli duyguların uyanması hedeflenir. Mimarlık tarihi açısından karşılığı katmanlaşan sur duvarları eklenen kuleler ve açılan hendek gibi unsurların mekânsal atmosfer üzerindeki etkilerinin görsel olarak ifade edilmesidir (Şekil 5).



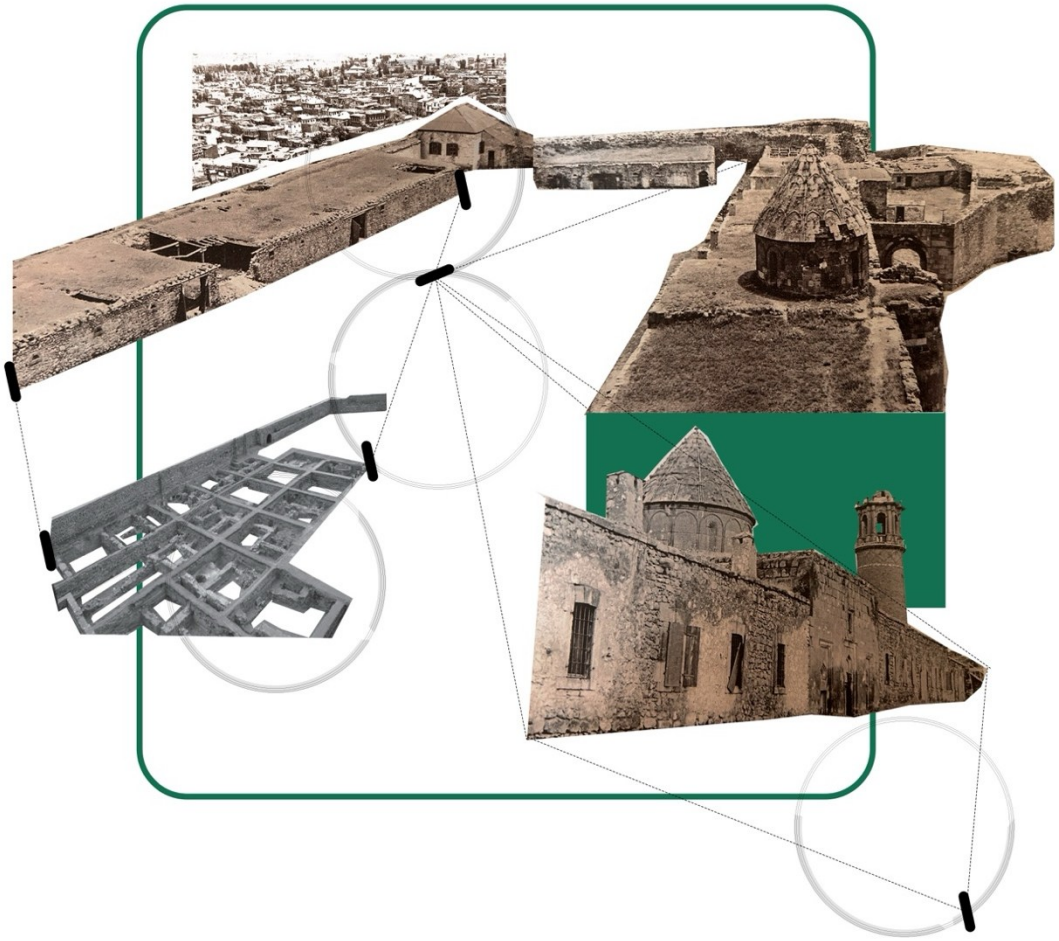
Şekil 7. *Dış Avlu, Entelektüel Montaj (İsmail Gökkaya & Kübra Yaşar, 2025).*

İkinci üretim ritmik montaj ile zamanlama ve harekete dayalı görsel akış oluşturmaktadır. Selçuklu döneminde iç kaleye eklenen kulenin farklı dönemlerdeki değişimi sürelenme ile

gösterilmiştir. Ritmik montaj görüntüler arasındaki hareketin, ritmin ve sürenin dikkate alındığı montaj türüdür. Biçimsel öğeler (hareket, boyut, yön) arasında ritmik bir bütünlük aranır. Kulenin külahındaki değişimler, eklenen saat ile saat kulesine dönüşmesi, 1828-1829 Rus savaşı sırasında iç kalenin kule tarafında kalan kapısının kapatılması temsil edilmiştir (Şekil 6).

Üçüncü imgede ise kalenin erken dönemlerinde bulunmayan ve Osmanlı döneminde eklenen dış avlu birimi gösterilmiştir. Entelektüel montaj yoluyla üretilen bu imge anlam yaratımı amaçlı bir çarpışma hedeflenmektedir. Yapıya ait farklı temsillerin (fotoğraflar, planlar, anlatılar) bir araya getirilerek yeni bir katmanlaşma düzeyi oluşturulmuştur (Şekil 7).

Son imge üretiminde ise iç kale üsttonal montaj kullanılmıştır. Yapıda aynı noktaların farklı zaman katmanlarındaki karşılıkları üst üste binmesi ile çok katmanlı bir anlatım hedeflenir. İç kalenin farklı zamanlarına ait farklı açılardan çekilmiş fotoğraflar ve bugün kazı sonrası bulunan izler zaman-mekânsal bir izlek sunmaktadır (Şekil 8).



Şekil 8. *İç Kale, Üsttonal Montaj (İsmail Gökkaya & Kübra Yaşar, 2025).*

SONUÇ

Bu araştırma, palimpsest bir yapı olarak Erzurum iç kalesinin ve surlarının, Eisenstein'ın montaj kuramından yararlanarak oluşturulan imgelerle yapının farklı dönemlerini ve geçirdiği değişimleri okumamızı sağlamıştır. Bu yaklaşım, mimarlık yazımına yeni bir perspektif sunarak, yapıların sadece fiziksel varlıklar olarak değil, zamanın ve kültürün katmanlı birer

taşıyıcısı olarak algılanmasına olanak tanıyabilir. Aynı zamanda, çok katmanlı bir bakış açısıyla, yapıların zaman içinde eklenen, çıkarılan ve değişen unsurlarla yaşadığı dönüşümü temsiller üzerinden kurarken yapının algılanışını da kolaylaştırabilir. Sinema kuramından alınan montaj kavramı, mimarlık yazımına yeni bir analitik araç sunarak, farklı disiplinler arasında köprü kurulmasına yardımcı olabilir. Arşiv kaynakları ve görseller yardımıyla üretilen imgelerin kullanımı, mimarlık anlatımını daha canlı ve etkili hale getirerek, yapıların zamansal boyutuna dair daha iyi bir kavrayış sunabilir.

KAYNAKÇA

Alyap, L. (2019). Saltuklu eserlerinden Tepsi Minare üzerindeki kûfî kitabenin kaligrafisi üzerine. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, *8*(1), 1-27.

Curzon, R. (1854). *Armenia: A year at Erzeroom, and on the frontiers of Russia, Turkey and Persia*. John Murray.

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). (1578). A.DVNSMHM.d... (Bab-ı Asafi Mühimme Defterleri) 32/121.

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). (1595). İE.TCT (İbnülemin Tevcihat) 9/1003.

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). (1784). C.AS (Cevdet-i Askeriye) 1147/50970.

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). (1803). AE.SSLM.III (Ali Emiri Selim III) 94/5645.

Eğilmez, S. (2004). Erzurum ve Çevresinin Orta Çağ Boyunca Tarihi Coğrafyası. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Eisenstein, S. (1977). *Film Form: Essays in Film Theory*. HBJ.

Eisenstein, S. (1998). Montage and Architecture. *Assemblage*, *10*, 110-131. https://doi.org/10.2307/3171145

Erkmen, M., Ceylan, A., Öztürk, F., Topaloğlu, Y. (2008). "2007 Erzurum Kale Kazısı" 30. Kazı Sonuçları Toplantısı. Cilt 2. 217-232. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları. Ankara.

Gökkaya, İ., Uz, F. (2025a). *Reading Architectural Memory Through Cinematic Image: Atatürk Cultural Center*. 4th International Graduate Research Symposium (IGRS'25), İstanbul, Türkiye.

Gökkaya, İ., Uz, F. (2025b). *Understanding Architectural Memory of Milli Reasürans Building Through Cinematographic Montage*. 4th International Civil Engineering & Architecture Conference (ICEARC'25). Trabzon, Türkiye.

Gündoğdu, H. (2018). Tarihi Geçmişiyle Erzurum Kalesi. *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, (3), 177-211.

Küçükuğurlu, M. (2008). *Erzurum Belediyesi Tarihi: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e (1866-1930)* (Vol. 1). Dergâh Yayınları.

Küçükuğurlu, M., Çelik, Ş. (2013). *Erzurum Kalesi*. Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Küçükuğurlu, M. (2020). *Geçmişten Günümüze Erzurum Kalesi*. Erzurum Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Erzurum.

Lynch, H. F. B. (1901). *Armenia*: *Travels and Studies* (Vol. I-II). Longmans.

Procopius, (1940). *Buildings*, (çev. H. B. Dewing) Cambridge: Loeb Classical Library.

Yaşar, K., Kuban, Z. (2025). Erzurum: From Frontier City to Military and Commercial Center. 7. Uluslararası İstanbul Modern Bilimsel Araştırmalar Kongresi. İstanbul, Türkiye. Tam Metin Bildiri.

Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Osmanlı Mimarları (1895-1901)

Mekselina GECECİ GÜMÜŞ*, Prof. Dr. Nuran KARA PİLEHVARİAN[2]*

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0001-9296-3813*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü, 0000-0002-0021-2076*

**mekselina.gececi@gmail.com, pvarian@gmail.com*

GİRİŞ

Farklı dil, inanç ve gündelik hayat pratiklerine sahip toplulukları birarada bulunduran Osmanlı Devleti'nde mimarlık mesleği, bu farklılıklar etrafında şekillenmektedir. Özellikle II. Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle beraber Osmanlı Devleti'nde değişen toplumsal ve siyasi ortam 20. yüzyıl başında gayrimüslim Osmanlı mimarlarının mimarlık meslek pratiği içindeki konumunu doğrudan etkilemiştir. Bu araştırma, 19. yüzyıl sonunda Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık eğitimi alan Ermeni kökenli Osmanlı mimarlarının bireysel hayat hikâyeleri üzerinden 20. yüzyılın il yarısında Osmanlı mimarlık pratiğinin dönüşümünü anlamaya yöneliktir. Venedik'te 18. yüzyıl başında oluşmaya başlayan katolik Ermeni cemaatinin etkisiyle Venedik, Osmanlı'da yaşayan Ermeni toplulukları için hem temel düzeyde hem de mesleki eğitim için bir merkez konumuna gelmiştir.

Osmanlı topraklarında yaşayan ve mimarlık eğitimi almak isteyen Ermeniler için Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi öne çıkan başlıca yurt dışı seçeneklerden biri olmuştur. Bu araştırmada Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık eğitimi alan İshak Karakaşyan, Pietro (Pierre) Oskan, Yetvart Terziyan, Aram Bardizbanyan ve Hayk Zepçiyan'ın kişisel perspektifinden Akademi'de aldıkları eğitim, akademik başarıları ve II. Meşrutiyet'in sunduğu yeni siyasal-toplumsal koşullar altında gerçekleştirdikleri mesleki faaliyetleri ele alınacaktır. 1895-1901 yılları arasında Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık eğitimine başlayan ve tamamlayan mimarlar araştırma kapsamına alınmıştır. Araştırmanın temel kaynakları literatürde yer alan sınırlı bilgi birikimine ek olarak Venedik Güzel Sanatlar Akademisi Arşivi (Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (AABAVe)), Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Mekhitarist Cemaati Kütüphanesi'dir Arşividir

(The Mekhitarist Congregation Library). Araştırma, Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nde alınan eğitimin, mimarların meslek hayatlarında nasıl karşılık bulduğunu incelemeyi; II. Meşrutiyet'in açtığı siyasal ve toplumsal zeminde gayrimüslim Osmanlı mimarlarının devlet bürokrasisi ve serbest mimarlık ortamındaki varlığını ortaya koymayı; ayrıca meslek örgütlenmelerinin ilk adımlarında bu isimlerin nasıl bir rol üstlendiğini değerlendirmeyi hedeflemektedir. Venedik'te alınan eğitimin İstanbul'da sürdürülen meslek hayatında ne derece karşılık bulduğu, eğitimlerini tamamladıktan sonra Ermeni kökenli Osmanlı mimarlarının meslek pratiğinde nasıl var olduğu ve dönemin toplumsal ve politik bağlamının bu mimarların meslek pratiğini nasıl etkilediği araştırmanın sorduğu başlıca sorulardandır.

Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Mimarlık Eğitimi

1724 yılında Padova Üniversitesi Reformcuları'nın (Riformatori dello Studio di Padova[1]) Floransa, Bologna ve Roma'ya gitmek için Alplerin ötesinden gelen yabancıları (Oltramontani) Venedik'e çekmek amacıyla Ressamlar ve Heykeltıraşlar Loncasının (Collegio dei Pittori e degli Scultori) bir öneri sunmalarını istemesiyle Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nin kurulmasına yönelik ilk adım atılmıştır. Cemiyet'in sunduğu öneri 14 Aralık 1724' te Pregadi' de1724'te Pregadi'de[2] Venedik Senatosu tarafından onaylansa da Akademi'nin fiilen kurulması uygun bir yer bulunaması nedeniyle 1750'de gerçekleşebilmiştir. 24 Eylül 1750'de Venedik Senatosu'nun, Padova Üniversitesi Reformcularına (Riformatori dello Studio di Padova), genç yaştakilerin resim yapması için un deposu ve satış yeri olarak kullanılan Fonteghetto della Farina binasında bir oda tahsis etmesiyle Venedik Ressamlar ve Heykeltıraşlar Akademisi adıyla (Accademia di Pittura e Scultura di Venezia) Giambattista Piazzetta yönetiminde resmen kurulmuştur. Padova Üniversite Reformcuları tarafından görevlendirilen Giovanni Maria Morlaiter, Francesco Zanchi ve Antonio Fossali'nin hazırladığı ilk akademi tüzüğü 2 Ocak 1756'da kabul edilmiştir. 1756'da akademi hocalarının sayısı 40'a ulaşmıştır ve onların bağışladıkları eserleri yerleştirebilmek için Akademi'ye yeni odalar tahsis edilmiştir (Bassi, 1950, s.7-10). Akademi hocaları arasına mimarların dahil olması ise 1787 yılını bulacaktır (Ceccon, 2012, s.13).

Her ne kadar 28 Kasım 1724 Padova Üniversitesi Reformcuları'nın Akademi'nin kurulmasına yönelik Venedik Senatosu'na yaptığı ilk başvuruda "heykel, resim ve mimarlık" için bir akademiden söz edilmiş olsa da mimarlık eğitiminin başlaması birkaç yıl daha gecikecektir (Ceccon, 2012, s.11). Mayıs 1761'de, Başkan Gaspare Diziani, yetkililere resim ve heykelin tamamlayıcısı olarak mimarlık eğitiminin eklenmesini önermiştir (Bassi, 1941, s.31). Akademinin ön seçimlerinde Mengozzi Colonna ve Antonio Visentini aday gösterilmiş ve sonunda oy çokluğuyla "Mimari Perspektif" dersi için (l'insegnamento dell'Architettura Prospettiva) için Visentini seçilmiştir (Bassi, 1941, s.31; Chen, 2022, s.17). Visentini, Antonio Pellegrini'nin öğrencisi olarak resim eğitimi almış, daha sonra mimarlık alanına yönelerek teorik çalışmalar ve pratik uygulamalar gerçekleştirmiştir (Chen, 2022, s.17). Visentini, barok karşıtı görüşleriyle tanınmakta ve Andrea Palladio'ya büyük bir hayranlık duymaktadır (Ceccon, 2012, s.16-17). Bu dönemde mimarlığın iki dala ayrılacağı belirtilmiştir: birincisi,

[1] "Studio" terimi erken modern dönemde Venedik Cumhuriyeti'nde üniversite anlamında kullanılmaktadır. Zaggia, S. (2003). *L'Università di Padova nel Rinascimento: La costruzione del palazzo del Bo e dell'Orto Botanico*. Marsilio Editori.

[2] "Pregadi" terimi, Venedik Cumhuriyeti'nde 13. yüzyıldan itibaren yasama yetkisini elinde bulunduran Senato için kullanılan bir addır. Bkz. Lane, F. C. (1973). *Venice: A Maritime Republic*. Johns Hopkins University Press.

resim ve heykelle ilişkili olarak perspektif mimarlık (architettura prospettiva), ikincisi ise yapıyı inşa etmeye yönelik pozitif ya da statik mimarlıktır (architettura positiva o statica) (Ceccon, 2012, s.17-19).

19 Nisan 1767'de Padova Üniversite Reformcuları beklenmedik bir kararla, 6 yıl boyunca mimarlık hocalığı görevini yürüten Antonio Visentini'yi görevden alarak mimar ve sahne tasarımcısı Venedikli Giovanni Francesco Costa'yı mimarlık öğretmeni olarak atamışlardır. Costa'nın mimarlık hocalığına atanmasıyla bir ders niteliğinde olan mimarlık eğitimi ayrı bir okul karakteri kazanmıştır. Costa'nın bu görevi ücretsiz olarak üstlenmeyi kabul etmesiyle mimarlık okulunun kurulması için gerekli finansman eksikliği ortadan kalkmıştır (Chen, 2022, s.17). Bu okul güzel sanatlar enstitülerinden ve mühendisler için açılan uygulama okullarından ayrı bir mimarlık okulunun kurulmasında bir kuluçka merkezi görevi üstlenecektir (Zucconi, 2016, s.67). Akademi'nin kadrosuna mimarlık alanından akademisyenlerin dahil olması ise 9 Ocak 1787 tarihinde Tommaso Temanza (1705-1789), Bernardo Maccaruzzi (1728-1798) ve Giannantonio Selva (1751-1819)'nın onur akademisyeni olarak kabul edilmesiyle gerçekleşmiştir (Ceccon, 2012, s.21).

12 Şubat 1807'de Napolyon'un Venedik'i almasıyla Akademi, "Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi (Accademia Reale di Belle Arti di Venezia) adını almıştır. Napolyon'un hakimiyeti ile beraber terkedilmiş dini yapılardan biri olan eski Carità manastırı ve kilisesi mimarlık profesörü Giannantonio Selva tarafından restore edilerek akademinin kullanımına tahsis edilmiştir (Bassi, 1941, s.12-13) (Şekil 1).



Şekil 1. *Gallerie Accademia Venezia (Carità manastırı ve kilisesi) (Gececi Gümüş, 2024)*

1805 Napolyon düzenlemesi ile birlikte mühendislerin ve sivil mimarların eğitim sürecini tamamladıktan sonra güzel sanatlar akademilerine devam etme zorunluluğu getirilmiştir. Venedik'teki akademi bünyesinde başlatılan bu eğitim (Scuola speciale per gli ingegneri e architetti) Padova'daki fizik-matematik alanında iki yıllık eğitimini tamamlamış olan ve mimar unvanını almak isteyen tüm mezunlara yönelik bir dizi teorik dersleri ve uygulamalı atölyeleri içeren bir eğitim modeli önermektedir. 1850 yılına gelindiğinde çift taraflı bir eğitim modeline geçilerek mimarlara da eğitimini tamamlayabilmesi için Padova Üniversitesi'nde fizik ve matematik dersleri alma zorunluluğu getirilmiştir (Zucconi, 2016, s.67). Bu yeni eğitim modelinin Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki müfredatı ise Pietro Selvatico Estense tarafından Kasım 1849 ile Ocak 1857 arasında şekillenmeye başlamıştır. Merkezi otoritenin de desteğiyle Selvatico; Viyana Akademisi'nde (Akademie der bildenden Künste Wien) Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817–1885), Eduard van der Nüll (1812–1868) ve August Sicardsburg'un (1813–1868) eş zamanlı olarak hayata geçirmekte olduğu modeli takip etmektedir. Selvetico'nun eğitim programında, tek yıla indirilen mimarlık eğitimi yeniden iki yıllık bir eğitim olarak planlanmıştır. İlk yıl, teorik nitelikteki farklı üslupların estetik tarihi (storia estetica dei vari stili), mimari öğeler (Elementi architettonici), perspektif (Prospettiva), süsleme (Ornato) ve geometri (geometria) derslerine odaklanılmıştır. İkinci yıl ise, "tüm üsluplarda kompozisyon alıştırmaları"na (esercizi di composizione in tutti gli stili) ayrılmıştır (Zucconi, 2016, s.69). Mimarlık eğitiminde Selvetico'nun başlattığı bu dönüşüm hareketi, onun öğrencisi Camillo Boito (1836-1914) tarafından da devam ettirilecektir. Boito, Venedik Akademisi'nin yalnızca güzel sanatlarla sınırlı kalmayıp mimarlık, güzel sanatlar ve endüstriyel sanatları kapsayan bir enstitüye dönüştürülmesi gerekliliğine vurgu yapmıştır. Bu doğrultuda zanaatkârlar, işçiler ve mimarların birlikte, kolektif biçimde çalıştığı yöntemleri yeniden canlandırmak amacıyla 1861-1869 yılları arasında zanaatkârlar ve işçiler için akşam çizim ve estetik (disegno e estetica) dersleri açılmıştır. Ancak uygulamalı çalışmalara yönelik atölye yetersizliğinden dolayı Selvetico'nun hazırladığı eğitim modelinde kısmen yer edinebilmiştir (Zucconi, 2016, s.70-80).

Selvetico'ya göre mimarlık eğitimi, yalnızca Vignola ve Palladio'nun klasik üsluplarıyla sınırlandırılmamalı, tüm mimari tarzları kapsamalıdır. Yeni eğitim modelinde Vitruvius'tan ilham alan ve hem Yunan hem de Roma biçimlerine dayanan, sonrasında ise Rönesans süzgecinden geçen mimarlık anlayışı dışlanmıştır. Selvetico ve Boito'nun Akademi'den ayrılmasının ardından Mimarlık kürsüsü boş kalmıştır. 1869'da mühendislik öğrencilerinin Akademi ile olan ilişkisi sona erdiğinde mimarlık okulunun öğrenci sayısı oldukça azalmıştır. Bu düşüş 1850'li yılların sonlarında Akademi'deki uluslararası öğrencilerinin sayısına da yansımıştır (Zucconi, 2016, s.70-80). Akademi, 1872'de endüstriyel uygulamalı sanatlar okullarının kurulmasıyla birlikte, teknik eğitim verme görevini onlara devrederek, yeniden esas olarak resim, heykel ve mimarlık eğitimi almak isteyenlere odaklanmaya başlamıştır (Vallese ve Viola, 2005, s.56).

1878 yılında yeniden düzenlenen ve 1895-1901 yılları arasında da uygulanan Akademi tüzüğü 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçerken Akademi'deki kabul koşulları, dersler, eğitim süresi, mezuniyet koşulları ve alınan unvanlar hakkında önemli bilgiler içermektedir. Bu bilgiler araştırma kapsamında ele alınan beş mimarın öğrencilik dönemine ait Akademi arşivinde tespit edilen belgeleri aydınlatmaya ve mevcut literatürdeki yanlış kabulleri düzeltmeye yardımcı olmaktadır. 1878 tüzüğüne göre Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi, bir akademisyenler kurulu (collegio degli accademici) ve bir eğitim enstitüsünden (Istituto per l'istruzione) meydana gelmektedir. Söz konusu beş mimarın Akademi arşivinde tespit edilen

evraklarında Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Enstitüsü (R. Istituto di Belle Arti in Venezia) anteti bulunmaktadır. Enstitü'de eğitim; hazırlık (preparatorio), ortak (comune) ve uzmanlık (speciale) olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Hazırlık eğitimi, bir yıl sürmektedir ve matematik (scienza matematica), süsleme geometrisi çizimi (disegno geometrico ornamentale), perspektif (studio della prospettiva), İtalyanca (lingua italiana) ve güzel sanatlarla ilgili tarihsel bilgiler (prime notizie della storia applicata alle belle arti) gibi dersleri kapsamaktadır (Statuto del 1878, akt. Bassi, 1969, s. 220-222). Hazırlık eğitiminin enstitü dışında alınması durumunda öğrenci akademi kurulunun karşısında sınava girerek bu derslerin hepsinden başarı göstermek zorundadır. Ortak eğitim üç yıl sürmektedir ve tanımlayıcı geometri (geometria descrittiva), gölge teorisi (teoria delle ombre), perspektif (prospettiva), mimarlık öğeleri (elementi di architettura), süsleme (ornato), figür (figura), anatomi öğeleri (elementi di anatomia), İtalyan edebiyatı (letteratura italiana) ve sanat tarihinin ileri düzeyde incelenmesi (storia delle arti applicata in modo speciale alle belle arti) derslerinden oluşmaktadır. Bu eğitimin ardından öğrenci hangi dalda uzmanlık eğitimine devam edeceğini belirlemektedir. Bu araştırma kapsamında incelenen beş mimar da üç yıllık ortak eğitimi İstanbul'da ve Venedik'te bulunan Mıhitaryan okullarında almış ve hazırlık sınıfını atlayarak doğrudan mimarlık alanında mesleki eğitime başlamışlardır. Mimarlık haricindeki diğer dallarda uzmanlık eğitimi iki yıl sürmektedir. Ancak mimarlık eğitimi dört yıldır ve ilk üç yılı zorunludur. Mimarlık eğitiminin dördüncü yılını tamamlayanlar mimari çizim öğretmeni lisansı (licenza di professore di disegno architettonico) almaktadır (Statuto del 1878, akt. Bassi, 1969, s. 220-222). Pietro Oskan hariç diğer dört mimar da Akademi'de üç yıl eğitim görmüşlerdir.

1895-1901 yılları arasında Venedik Kraliyet Güzel Akademisi'nde mimarlık eğitimi (corso speciale di architettura) müfredatında üslup çalışmaları (studi di stili), mimari kompozisyon (composizione architettonica), perspektif (prospettiva), kilden model yapımı (modellazione in creta), iç mekan dekorasyonu (decorazione interna), yerinde ölçüm (misurazione dal vero), serbest eskiz çalışmaları (esercizi di ex-tempore) ve sanat tarihi (storia delle belle arti) olmak üzere 8 ders bulunmaktadır (AABAVe, B.291, B.292, B.293). 1895-1901 yılları arasında her yıl verilen dersler değişiklik göstermektedir. Ancak sanat tarihi, üslup çalışmaları, perspektif, kilden model yapımı, yerinde ölçüm dersleri ilk üç yılın eğitim programında yer almaktadır. "Mimari çizim öğretmenliği" unvanı verilen dördüncü yıl ise serbest eskiz çalışmaları ve sanat tarihi derslerinden oluşmaktadır. Bu derslere 1897-98 ve 1898-99 akademik yıllarında mimari kompozisyon dersi de eklenmiştir. Her dersin final sınavı 5'er kişilik komisyonlar tarafından değerlendirilmektedir. Üslup çalışmaları, perspektif, yerinde ölçüm, iç mekan dekorasyonu ve serbest çizim çalışmaları dersleri aynı komisyon üyeleri tarafından değerlendirilmekte ve her yıl değişiklik göstermektedir. Bu dersler 1895-1896 ve 1896-1897'de Cassa di Risparmio'nun ve Venedik'in Castello bölgesindeki bahçelerde inşa edilen Bienal yapısının inşaatını denetleyen mimar Enrico Trevisanato, büyük kanal üzerindeki Palazzo Mazzaroli Genovese'nin mimarı Edoardo Trigomi Mattei (Nani-Mocenigo, 1901, s.261; Pajusco, 2020, s.392), emekli Askerî Mühendislik Birliği'nde binbaşı Antonio Breda, ressam Giovanni Lavezzari ve mimar Vincenzo Rinaldo tarafından değerlendirilmiştir (AABAVe, B.291, Commissioni per gli esami,1895-1896; 1896-1897).

1897 Temmuz'unda mimarlık eğitiminin üçüncü yılında Lavezzari'nin perspektif dersinin final ödevi olarak sunulan çalışmalar mimari karakterden uzak olduğu gerekçesiyle belirlenen komisyon karar vermede çekimser kalmıştır. Bunun üzerine çizimler resim bölümünün değerlendirmesine sunulmuşsa da perspektiflerin mimari sınıfından çok resim sınıfına ait çalışmalar olduğu yönünde görüş bildirilmiştir. Mimarlık eğitiminin teknik yetersizliği söz konusu olmuş, beraberinde öğrenci isyanlarıyla konu Bakanlığa taşınmıştır.

Ardından düzenlenen bir yarışma sonucunda 20 Mayıs 1897'de mimar Manfredo Emanuele Manfredi akademik kadroya dahil olmuştur (Carraro, 2016, s.185). 1897-1898 akademik yılında mimarlık eğitiminin sınav komisyonunda Breda ve Rinaldo'nun yerini ressam Emanuele Brugnoli ile mimar Manfredo Emanuele Manfredi almıştır (AABAVe, B.292, Commissioni per gli esami,1897-1898). 1898-99 akademik yılında diğer komisyon üyelerinde bir değişiklik yapılmazken Emanuele Brugnoli komisyondan ayrılmış yerine anıtsal mirasın korunmasına yönelik çalışmalarıyla tanınan mühendis Filippo Lavezzari (1836-1917) (Mittone,2022, s.63) dahil edilmiştir. Lavezzari 1899-1900 yılında komisyona ara vererek bir sonraki yıl tekrar dahil olduğu tespit edilmiştir (AABAVe, B.292, Commissioni per gli esami,1899-1901). Aradaki 1 yıllık boşlukta yerine Kraliyet Sivil Mühendislik Kolordusu Bölge Müfettişi (Ispettore compartimentale del Corpo Reale del Genio Civile) Giuseppe Perosini (Collegio degli Accademici, 1902, s.7) komisyonda yer almıştır.

Sanat tarihi ve kilden model yapımı derslerinin sınav komisyonu diğer derslerden farklı olarak belirlenmiştir. 1895-1896 yılında sanat tarihi dersinin final sınavlarını değerlendiren komisyon Nicolò Papadopoli, Nicolò Barozzi, Angelo Conti, Carlo Matscheg ve Giovanni Lavezzari'den oluşmaktadır (AABAVe, B.291, Commissioni per gli esami, 1895-1896). 1896-97 yılında sanat tarihi dersi açılmamıştır (AABAVe, B.291, Commissioni per gli esami,1896-1897). Bu komisyon değişmiş ve 1898-1900 yılları arasında dersin sınav komisyonu Parlamento milletvekili, İtalya Kraliyet Nişanı (Corona d'Italia) komutan rütbesinden ve Fransız "Légion d'Honneur" şövalyesi Pompeo Gherardo Molmenti; Kraliyet Arkeoloji Müzesi Müdürü ve çeşitli İtalyan ve yabancı nişanlarda komutan rütbesine sahip Nicolò Barozzi, Pietro Paoletti, mimar Manfredo Manfredi ve ressam Angelo Alessandri komisyona dahil olmuştur (AABAVe, B.292, Commissioni per gli esami,1898-1899, 1899-1900). 1900-1901 yılında Molmenti'nin yerini Michelangelo Guggenheim almıştır (AABAVe, B.293, Commissioni per gli esami,1900-1901).

Kilden model yapımı dersinin sınav komisyonu 1895-1901 arasında her akademik yıl değişiklik göstermiştir. Komisyon üyelerinin ağırlıklı olarak ressamlardan oluşması dikkat çekicidir. 1895-1896 yılında final sınavlarının değerlendirilmesinde ressam Vittorio Emanuele Bressanin, ressam Pietro Fragiacomo, ressam Augusto Sezanne, ressam Carlo Matscheg, ve ressam Giovanni Lavezzari görevlendirilmiştir (AABAVe, B.291, Commissioni per gli esami,1895-1896). 1896-1897'de Fragiacomo'nun komisyondan ayrılmasıyla yerine ressam Guglielmo Ciardi görevlendirilmiştir (AABAVe, B.291, Commissioni per gli esami,1896-1897). 1897-98 yılında Fragiacomo komisyona yeniden dahil olmuş, Bressanin'in yerine ressam Vincenzo Stefani görevlendirilmiştir (AABAVe, B.292 Commissioni per gli esami,1897-1898). 1898-1899 yılında Sezanne ve Matscheg haricindeki diğer komisyon üyeleri değişmiş Venedik Endüstriyel Uygulamalı Sanatlar Okulu müdürü Antonio Paoletti, mimar Manfredo Manfredi ve heykeltraş Panciera-Besarel Valentino dahil olmuştur (AABAVe, B.292, Commissioni per gli esami, 1897-1898, 1898-1899). 1899-1900'de Valentino Panciera-Besarel'in yerini ressam Millo Bortoluzzi, 1900-1901'de ise Paoletti'nin yerini mimar Vincenzo Rinaldo almıştır (AABAVe, B.292, Commissioni per gli esami,1899-1900; B.293, 1900-1901).

Tüm bu gelişmeler, 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık eğitiminin giderek kurumsallaştığını, ders içerikleri ve sınav komisyonları aracılığıyla disiplinler arası bir yapıya kavuştuğunu göstermektedir. Mimarlık, güzel sanatlar ve teknik bilgi arasındaki sınırların bulanıklaştığı bu dönemde, eğitimin içeriği kadar, komisyon üyelerinin mesleki çeşitliliği de Akademi'nin çok boyutlu

vizyonunu yansıtmaktadır. Bu yapı, mimarlık eğitiminin hem sanatsal hem de teknik yönleriyle şekillendiği bir geçiş dönemine işaret etmektedir.

Venedik'te Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Ermeni Kökenli Mimarlık Öğrencileri

Venedik'te Ermeniler'in varlığı Sivaslı Mıhitar'ın Venedik'e gelişinden çok daha öncesine dayanmaktadır. Hem diplomatik hem de ticari faaliyetler Serenissima Venedik Cumhuriyeti ile Ermeniler arasındaki ilişkileri henüz 13. yüzyılda geliştirmiş ve bu ilişkiler bölgede Ermeni varlığını desteklemiştir. Dük Pietro Ziani'nin oğlu Marco Ziani, Ermenilere Venedik'te evler bağışlamıştır. Ayrıca, Ruga Giuffa adının, Şah Abbas'ın yıktığı Ermeni şehri Culfa'dan türediği düşünülmektedir. San Marco yakınlarında, San Giuliano'nun biraz ilerisinde, Calle degli Armeni adı verilen sokakta, kanal ile kemerli geçit arasında, Ermeniler 1496 yılında, önceleri yolculuk yapan vatandaşları için bir misafirhane olarak kullandıkları alanda, Santa Croce'ye (Kutsal Haç) adanmış küçük bir kilise inşa etmişlerdir (Marinelli, 1939, s.17).

Venedik'te Katolik Ermeni cemaatinin oluşumunun başlangıcı ise Sivaslı Rahip Mıhitar'ın Venedik'e gelmesiyle olmuştur. 1676 yılında Sivas'ta doğan ve doğum adı Manuk olan Rahip Mıhitar, 5 yaşından itibaren Surp Nişan Ermeni Manastırı'nda yerel bir rahibin himayesine girmiştir. Eğitimini ilerletmek amacıyla Ermeni manastırlarını ziyaret etmek için yola çıkan Mıhitar'ın, Cizvit tarikatından katolik misyoner Jacques Villote ile Erzurum'da karşılaşması katolik mezhebine yaklaşmasında etkili olmuştur. 1700 yılında İstanbul'a gelerek bir Ermeni okulu açmışsa da, Osmanlı Devleti sınırları içerisinde maruz kaldığı baskılar nedeniyle 1703 yılında Venedik yönetiminde bulunan Mora yarımadasının Modon şehrine, Mora yarımadasının Osmanlı eline geçmesiyle de Venedik'e sığınmıştır.

8 Eylül 1717'de Venedik'te bulunan San Lazzaro Adası'nın mülkiyetinin Mıhitaryan cemaatine verilmesiyle (Marinelli, 1939, s.19) Venedik Katolik Ermeni toplulukları için bir merkez konumuna gelmiştir. Mıhitaryan cemaatine bağlı bir eğitim kurumu olan Moorat-Raphaël Koleji[3] (Zekiyan, 1990, s. 42), Ermeni ailelerin lise düzeyinde teknik eğitim almaları için çocuklarını gönderdikleri bir kurum haline gelmiştir. Venedik'in cemaat merkezi olması, Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nin güzel sanatlar ve mimarlık alanında mesleki eğitim isteyen Osmanlı Ermenileri için cazip bir okul haline gelmesine de neden olmuştur. Bu bildiride 1895-1901 yılları arasında Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık eğitimine kayıt olmuş ve bu eğitimi tamamlamış Osmanlı Ermenilerinden İshak Karakaşyan, Pietro Oskan, Yetvart Terziyan, Aram Bardizbanyan ve Hayk Zepçiyan hakkında Akademi arşivinde tespit edilen belgelerde tespit edilen yeni bilgiler ışığında biyografik bir araştırmanın bulguları paylaşılacaktır.

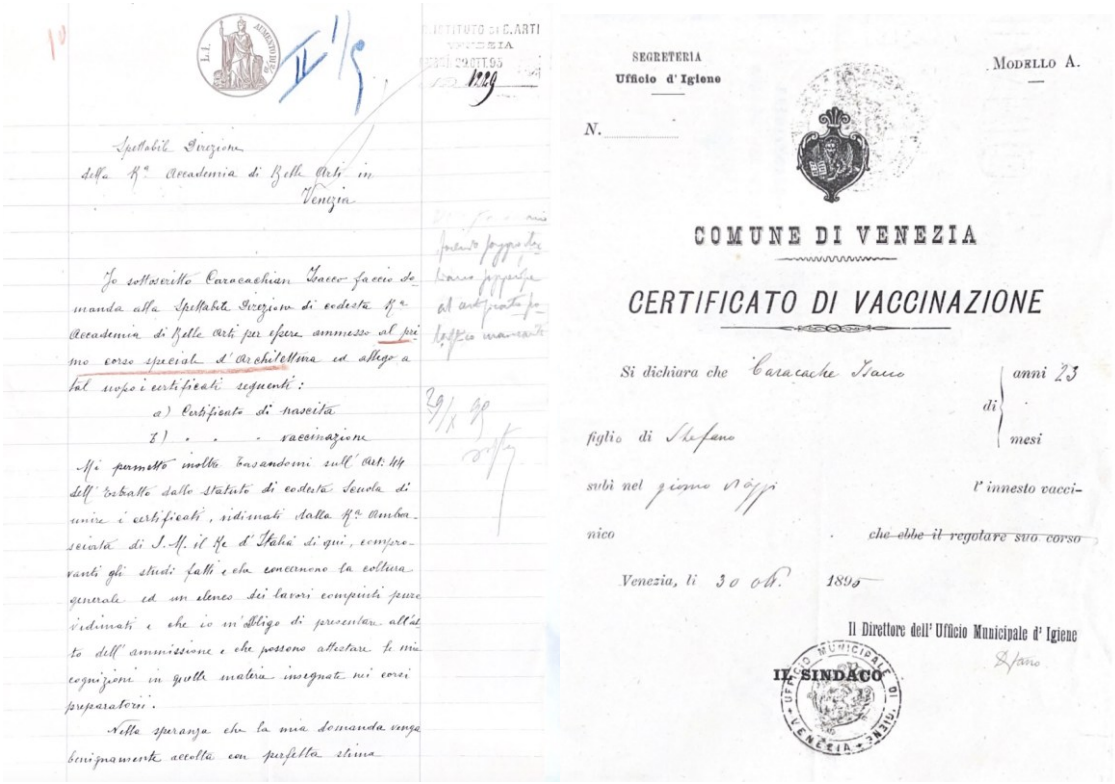
Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık eğitimi almaya gelen öğrencilerden ilki 1895 yılında okula kayıt yaptıran İshak Karakaşyan (Isacco Caraccachian)'dır. İstanbul'da bulunan Ermeni Katolik Patrikhanesi Kâtibi İshak D.

[3] 1834 yılında Ermeni hayırsever Samuele Moorat'ın bağışlarıyla Padova'da onun adıyla bir kolej kurulmuştur. 1846 yılında, kolej Paris'e taşınmış ve 1870 yılına kadar burada faaliyetini sürdürdü. Venedik'te ise 1836 yılında Cav. (Şövalye) Edoardo Raphael'in desteğiyle "Raphaël Koleji" kurulmuştur. Bu kolej öncelikle Ca Pesaro'da faaliyet göstermeye başlamış ve 1850 yılında Zenobio Sarayı'na taşınmıştır. 1870 yılında Moorat Koleji ile birleşerek "Collegio Armeno Moorat-Raphaël" adını almıştır (Marinelli, 1939, s.78-79).

Çizmeciyan (Isacco Gismegian) tarafından hazırlanan doğum belgesine göre Karakaşyan, Katolik Ermeni cemaatine mensup Stefano Karakaşyan ile Filomena Abrojan'ın oğlu olarak 16 Haziran 1872'de İstanbul'da dünyaya gelmiştir. 22 Eylül 1872'de Peder Antonio Zohrabian tarafından vaftiz edildiği ve vaftiz babasının Michele Alişan (Aliscian) olduğu aynı belgede kayıtlıdır (AABAVe, B.317, Domande di iscrizione, 1895, N.1229).

Viyana Mıhitaryan cemaatine bağlı Pangaltı Mıhitaryan Mektebi'nde (günümüzdeki adıyla Pangaltı Mıhitaryan Lisesi) 13 Ocak 1885'ten 1 Eylül 1887'ye kadar eğitim almış ve tüm ikinci sınıf derslerini başarıyla vermiştir. 2. sınıf eğitimi sırasında aldığı ve başarıyla verdiği dersler Ekim 1895 tarihli okul müdürü Peder Daniel Apikian imzalı mezuniyet belgesinde şu şekilde sıralanmıştır: Aritmetik, Cebir, Temel Geometri, Fransız Edebiyatı, Genel Tarih, Sanat Tarihi, Defter Tutma (tenue de livres) ve Çizim. Başvuru sırasında sunduğu evraklar arasında Karakaşyan tarafından üretilen çalışmalara ait bir liste yer almaktadır. Bu listede "gölge kuramı üzerine çalışma, tanımlayıcı geometri üzerine çalışma, perspektif üzerine çalışma, mimarlığın çeşitli üslupları üzerine çizimler, İstanbul'da bulunan eski bir çeşme rölövesi ve bu çeşmeye ait detaylar" adıyla kaydedilmiş beş çalışmadan söz edilmektedir. İshak Karakaşyan'ın bizzat kaleme aldığı başvuru dilekçesinde Akademi tüzüğünün 44. maddesine[4] dayanarak hazırlık kurslarında verilen derslerdeki bilgi düzeyini kanıtlamak ve doğrudan mesleki eğitime başlamak amacıyla yaptığı çalışmaları başvuru sırasında sunmayı taahhüt etmiştir (AABAVe, B.317, Domande di iscrizione, 1895, N.1229) (Şekil 2).

[4] 1878 yılında hazırlanan Akademi Tüzüğü'nün 44. maddesine göre enstitüde verilen eğitimle ilgili derslerde ilerlemiş bir kişinin doğrudan mesleki eğitime başlayabilmesi için ilgili derslerde aldığı eğitimleri ve bu eğitimlerdeki çalışmalarını kanıtlayan belgeler sunmaları gerektiği belirtilmiştir. Bassi, E. (1941). *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia* (Ek: Statuto del R. Istituto di Belle Arti in Venezia, approvato con R. Decreto 2 luglio 1878). Firenze: Felice Le Monnier.



SEGRETERIA
Ufficio d' Igiene

Modello A.

N. .....

COMUNE DI VENEZIA

CERTIFICATO DI VACCINAZIONE

Si dichiara che Caracache Jacco di anni 23 / mesi

figlio di Stefano

subì nel giorno 30 p.p. l'innesto vaccinico che ebbe il regolare suo corso

Venezia, li 30 Ott. 1895

Il Direttore dell' Ufficio Municipale d' Igiene

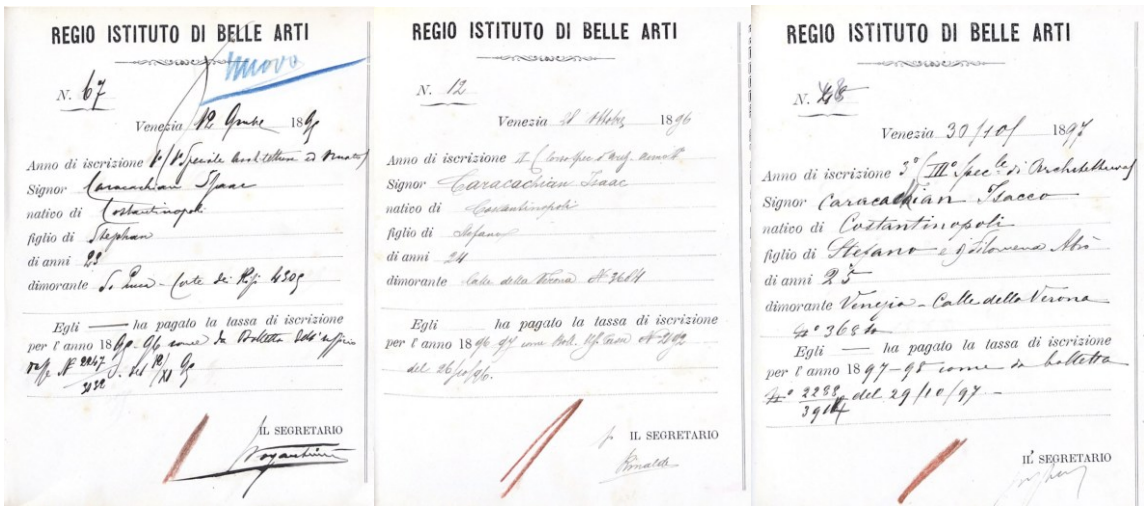
IL SINDACO

Şekil 2. *İshak Karakaşyan'ın başvuru evrakları ve aşı sertifikası*[5] *(AABAVe, B.317, Domande di iscrizione, 1895, N.1229)*

İlgili çalışmalar İshak Karakaşyan'ın mimarlık eğitimine başlamadan öncesi bir takım mimari çizimler ürettiği bilgisini sunmaktadır. Bu mimari çizimlerin lisede aldığı çizim eğitiminin bir uzantısı mı yoksa kişisel bir ilginin ürünü mü olduğu hakkında net bir bilgi bulunmamaktadır. Karakaşyan'ın hazırlık okulundan muaf olmaya yönelik başvurusu olumlu sonuçlanmış olacak ki 12 Ekim 1895 tarihinde mimarlık 1. yılına doğrudan kabul edilmiştir (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1895–96, N.67). İshak Karakaşyan Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'ne başvurduğunda 23 yaşındadır.

Karakaşyan'ın okuldaki ilk yılında San Luca bölgesinde Risi avlusu (corte dei Risi) 4305 numarada ikamet etmektedir (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1895–96, N.67). Karakaşyan eğitiminin ikinci yılında San Luca'daki ikamet yerinden taşınarak San Fantin bölgesinde Verona Sokağı 3684 numaraya yerleşmiş ve mezun olana kadar burada kalmıştır (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1896–97, N.12)(Şekil 3).

[5] Edward Jenner'in 1796'daki buluşu sayesinde geliştirilen erken aşılama yöntemi (variolasyon) ve ardından geliştirilen aşı protokolleri çiçek hastalığının yayılımını giderek azaltsa da bu yöntemin yaygınlaşması zaman almıştır. Venedik, çiçek hastalığına karşı aşılama uygulamasının Avrupa'daki tartışmalarının başlangıç noktası olmuştur. Aşıya yönelik önyargı ve korkular nedeniyle Venedik'te ilk aşı uygulaması 1768'de gerçekleşebilmiştir. Aşılamada yaşanan bu gecikme nedeniyle 19. yüzyıl Avrupa'sında çiçek hastalığı ciddi salgınlara yol açmaya devam etmiştir. Bu durum Akademi'ye kayıt sırasında aşı sertifikasının beyan edilmesi zorunluluğunun en önemli sebebidir (Delogu, 2022, s.61-65; Thèves, vd., 2016, s.2-3) . Edward Jenner tarafından keşfedilen aşının kaynağı olan virüsün ineklerden alınması nedeniyle, Venedik Belediyesi tarafından verilen aşı sertifikasında görüldüğü üzere, çiçek aşısı zaman zaman "hayvan aşısı" (vaccinico animale) adıyla da anılmıştır (WHO, t.y., History of smallpox vaccination).



Şekil 3. *İshak Karakaşyan'ın 1., 2. ve 3. yıl kayıt belgeleri (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1895-96, N.67; 1896–97, N.12; 1897-98, N.48).*

İshak Karakaşyan mimarlık eğitiminin ilk yılında (1895-1896) üslup çalışmaları, perspektif ve sanat tarihi derslerinden sırasıyla 10 üzerinden 10, 9.4 ve 7.1 alarak notlarını alarak 30 üzerinden 27 ortalamayla 2.'lik ödülüne layık görülmüştür (AABAVe, B.291, Protocollo verbale, 1. anno spec. architettura, 1895-1896; Certificato di esame annuale, 1895-1896, N.32; Elenco premiati, 1895-96, s. 6)(Şekil 4). Aynı yıl mimarlık eğitimiyle beraber süsleme eğitiminin de 1. yılına kayıt olarak süsleme öğeleri (ornamenti) ve sanat tarihi (storia dell'arte) derslerini almıştır. Ancak bu derslerin hiçbirinin final sınavına girmemiş ve bu eğitimini yarıda bırakmıştır (AABAVe, B.291, 1. anno spec. ornato, 1895-1896).



Şekil 4. *İshak Karakaşyan'ın 1. ve 2. yıl mimarlık eğitimini başarıyla tamamladığını gösterir sertifikalar (AABAVe, Certificato, 1895-1896, N.32; 1896-97, N.24).*

2. yılında üslup çalışmaları, perspektif ve kilden modelleme derslerinden sırasıyla 9.4, 10 ve 8 alarak 30 üzerinden 27 ortalamayla 2.'lik ödülünü tekrar kazanmıştır (AABAVe, B.291, 1896-1897, N.393-N.395; Certificato di esame annuale, 1896-1897, N.24; Elenco premiati, 1896-97, s. 6). Mimarlığın 3. yılında üslup çalışmaları, perspektif, kilden modelleme, yerinde ölçüm (rölöve), sanat tarihi derslerini alarak 10 üzerinden sırasıyla 10, 10, 8.3, 10 ve 10 notlarını alarak 50 üzerinden 48 (5 üzerinden 3) ortalamayla 1.'lik ödülüne layık görülmüştür. Okuldaki son yılı olan 1897-98 yılında aynı zamanda mimarlık alanında verilen Coronini Tommaso para ödülünü kazanmıştır (AABAVe, B.292, 1897-1898, N.423-428); Elenco premiati, 1898-98, s. 6). Üç akademik yılda da ücretini düzenli olarak ödediği kayıt evraklarında yazılıdır (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1895-96, N.67; 1896–97, N.12; 1897-98, N.48)(Şekil 5).


R. ISTITUTO DI BELLE ARTI IN VENEZIA

PROTOCOLLO VERBALE

Venezia, 27 Luglio 1896

Radunatisi oggi in seduta plenaria tutti i componenti le Commissioni, chiamate a giudicare del profitto degli alunni iscritti presso questo R. Istituto durante l' anno scolastico 1895-96, presero prima di tutto in considerazione i verbali già eretti sul risultato dell' esame parziale di ogni materia d' insegnamento, assegnata dallo Statuto ai singoli Corsi. Quindi constatati i punti riportati da ognuno degli iscritti, e sommate assieme le risultanze, eggiudicarono la classificazione complessiva, che deve servire di norma ai passaggi ed alle rispettive premiazioni.

Dopodichè, a constatazione del fatto, ed a norma dei successivi giudizj, viene redatto sui risultati di questa valutazione sommaria, il seguente Prospetto di confronto generale e definitivo.

Corso Speciale di Architettura

Anno 1°

NOME e COGNOME degli alunni	Classificazione riportata nelle singole materie										Classificazione complessiva	Note
Aversi Pio	8.2	8.2	9.1								24.30	
Karakashian Isacco	10	9.4	9.1								27	2° premio
Carapanchi Elia	—	—	—								—	Rimandato
Mahajek Gabriele	—	—	—								—	Rimandato
Oskian Pietro	8.2	8	6.1								22.3	

R. ISTITUTO DI BELLE ARTI IN VENEZIA

PROTOCOLLO VERBALE

Venezia, 24 Luglio 1897

Radunatisi oggi in seduta plenaria tutti i componenti le Commissioni, chiamate a giudicare del profitto degli alunni iscritti presso questo R. Istituto durante l' anno scolastico 1896-97, presero prima di tutto in considerazione i verbali già eretti sul risultato dell' esame parziale di ogni materia d' insegnamento, assegnata dallo Statuto ai singoli Corsi. Quindi constatati i punti riportati da ognuno degli iscritti, e sommate assieme le risultanze, eggiudicarono la classificazione complessiva, che deve servire di norma ai passaggi ed alle rispettive premiazioni.

Dopodichè, a constatazione del fatto, ed a norma dei successivi giudizj, viene redatto sui risultati di questa valutazione sommaria, il seguente Prospetto di confronto generale e definitivo.

Corso Speciale di Architettura

Anno 2°

NOME e COGNOME degli alunni	Classificazione riportata nelle singole materie										Classificazione complessiva	Note
Aversi Pio	9	8.2	8								25.2	4.30 Maggiore 2° premio
Karakashian Isacco	9.4	10	8								27.4	2° Premio
Oskian Pietro	9.4	8.3	9								27.2	2° Premio

Şekil 5. *İshak Karakaşyan ve Pietro Oskan'ın mimarlık eğitimindeki 1. ve 2. yılına ait final sınavı evrakları (AABAVe, B.291, 1. anno spec. arch, 1895-96; 1896-97, N.393).*

Karakaşyan'ın 1898 yılında mimarlık diplomasını aldıktan sonra İstanbul'a ne zaman döndüğü kesin olarak tespit edilememiştir. 1903 yılında Galata Gümüşlü Han, 3 numaralı odada, 1905-1911 yılları arasında Galata Perşembe Pazarı Cad. Ticaret Hanı'nda 25-26 numaralı odada Aram ve İshak Karakaşyan'ın bürosunun bulunduğu Annuarie Orienatal Ticaret Yıllıklarında kayıtlıdır (Kuruyazıcı, 1999, s.42). İstanbul'da Aram ve İshak Karakaşyan tarafından inşa edildiği bilenen yapılar İstiklal Caddesi üzerinde bulunan Art Nouveau üslubundaki Ragıp Paşa ve Martin apartmanlarıdır (Gümüş, 2023, s. 182)(Şekil 6). Karakaşyan aynı zamanda 1908 yılında kurulan Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti'nin Mühendis Aram Karakaşyan ile birlikte Cemiyet'in ilk üyeleri arasında yer almıştır (Günergun,, 2008, s. 45).



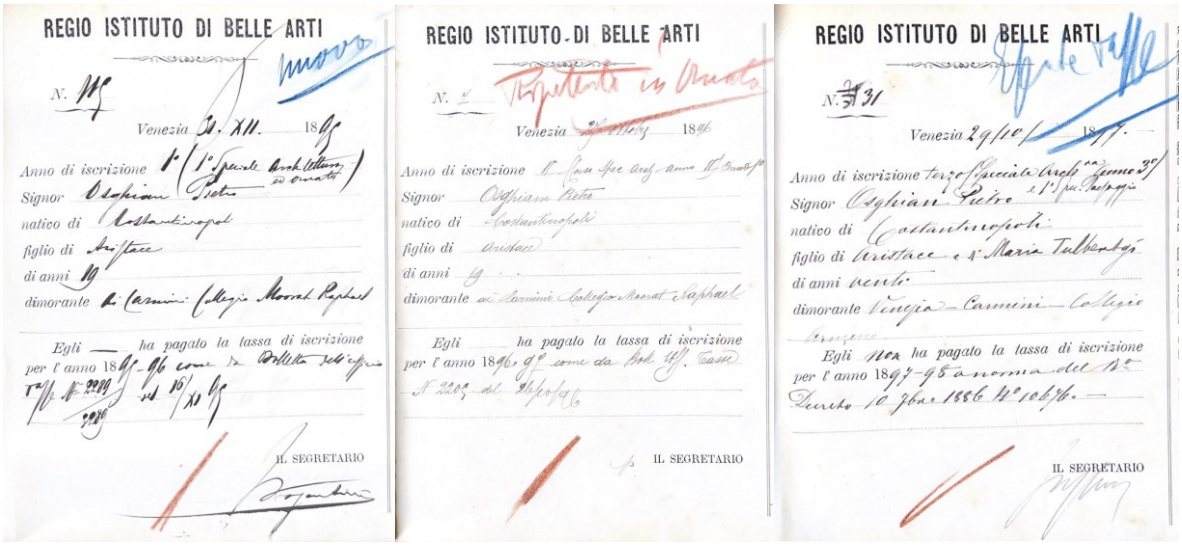
Şekil 6. *Ragıp Paşa ve Martin (Ferah) apartmanları (Serkan Ennaç, 2022)*

Pietro (Pierre) Oskan (Osghian), Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık eğitimi almaya İstanbul'dan Venedik'e gelen öğrencilerden bir diğeridir. Aynı zamanda İshak Karakaşyan'ın dönem arkadaşıdır. 1895 yılının Kasım ayında başvuru sırasında ibraz etmek üzere Moorat-Raphaël Koleji'nden alınan belgelerde Pietro Osghian ile birlikte İstanbul'dan başvuran bir başka Ermeni öğrenci Antonio Mahcupyan'ın (Mahjubian/Mahgib) adına rastlanmıştır. Bu belgeler Kadıköy'de bulunan Mıhitaryan Ermeni Mektebi'nden mezun olan Oskan ve Mahçupyan için ortak olarak hazırlanmıştır (AABAVe, B.317, Domande di iscrizione, 1895, N.1301). Antonio oğlu Antonio Mahçupyan mimarlık bölümünün 2 Eylül 1877 doğumludur ve Akademi'nin mimarlık bölümüne başvurduğunda 18 yaşındadır (AABAVe, B.317, Domande di iscrizione, 1895, N.1301). 1895-1896 yılında almış olduğu derslerin final sınavlarına girmemiş ve mimarlık 1. yılını tamamlayamamıştır (AABAVe, B.291, 1. anno spec. arch., 1895-1896). Devam eden yıllarda öğrenci kayıtlarında adına rastlanmamıştır.

Pietro Oskan, Kasım 1895'te mimarlık bölümüne kayıt başvurusunda bulunduğu sırada 19 yaşındadır. 9 Kasım 1876'da İstanbul'da Aristace ve Maria Tülbentçi'nin (Tulbentgi) oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Ermeni dili, Fransızca, Türkçe, İtalyanca; coğrafya, kozmografya, tarih, cebir, geometri, doğa tarihi, fizik, muhasebe ve çizim derslerini başarıyla vererek Kadıköy'de bulunan Mıhitaryan Ermeni Mektebi'nden (günümüzde Bomonti Mıhitaryan Ermeni İlk ve Ortaokulu[6]) mezun olmuştur (AABAVe, B.317, Domande di iscrizione, 1895, N.1301). Venedik'te 1895-1899 yılları arasındaki 4 yıllık eğitim hayatı boyunca Carmini

[6] Bu kurumun kuruluşu ve gelişimi ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Armenian Catholic Church of Istanbul. (t.y.). *Surp Asdvadzadzin Ermeni Katolik Kilisesi İlkokulu*. Armenian Catholic Archeparchy of Istanbul. https://armcatistanbul.org/tr/okul-detay.php?okul=16

2596'da bulunan Moorat-Raphaël Koleji'nde ikamet etmiştir (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1895–96, N.115; 1896-97, N.7; 1897-98, N.31; 1898-1899, N.33) . 31 Aralık 1895'te mimarlık (corso speciale di architettura) ve süsleme (corso speciale di ornato) bölümlerinin 1. yılına aynı anda kayıt yaptırmıştır (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1895–96, N.115) (Şekil 7).



Şekil 7. *İshak Karakaşyan'ın 1., 2. ve 3. yıl kayıt belgeleri (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1895-96, N.115; 1896–97, N.7; 1897-98, N.31).*

1895-1896 akademik yılında üslup çalışmaları (studi di stili) dersinden 10 üzerinden 8.2, perspektif (prospettiva) dersinden 8, sanat tarihi (storia delle belle arti) dersinden ise 6.1 alarak 30 üzerinden 22 (5 üzerinden 3) ortalamayla tamamlamıştır (AABAVe, B.291, 1. anno spec. architettura, 1895-1896; Certificato, 1895-1896, N.33). Süsleme eğitiminin 1. yılında aldığı süsleme öğeleri (ornamenti) ve sanat tarihi (storia dell'arte) derslerinin final sınavlarına girmeyerek başarısız olmuştur (AABAVe, B.291, 1. anno spec. ornato, 1895-1896). 1896-1897 akademik yılında mimarlık eğitiminin 2. yılına devam ederek üslup çalışmaları dersinden 9.4, perspektif dersinden 8.3 ve kilden model yapımı (modellazione in creta) dersinden 9 alarak eğitimine devam etmeye hak kazanmıştır. 2. yılında 30 üzerinden 27 (5 üzerinden 2) alarak 2.lik ödülünü İshak Karakaşyan ile paylaşmıştır (AABAVe, B.291, 1896-1897, N.393-395); Certificato, 1896-1897, N.25; Elenco premiati, 1896-97, s. 6). Aynı yıl süsleme eğitiminin 1. yılını tekrar eden Oskan, ilk yıl ile benzer bir şekilde sınavlara girmeyerek başarısız olmuştur (AABAVe, B.291, 1896-1897, N.407-408). 1897-1898 akademik döneminde mimarlıkta 3. yılına başlarken ek olarak doğa ve deniz manzarasına yönelik resim eğitiminin (corso speciale per la pittura di veduta di paese e di mare) 1. yılına kayıt olmuştur (AABAVe, Matricola degli alunni, 1897-98, N.31). Mimarlık eğitiminin 3. yılında üslup çalışmalarından 10, perspektiften 9.2, kilden model yapımından 9.1, yerinde ölçümden 10, sanat tarihinden 9.1 alarak dönemi tamamlamıştır (AABAVe, B.292, 1897-1898, N.423-428). 3. yılında 50 üzerinden 47 (5 üzerinden 4) ortalamayla 1.'lik ödülüne layık görülmüştür (Şekil 8) (AABAVe, Elenco premiati, 1897-98, s. 6). Doğa ve deniz manzarasına yönelik resim eğitiminin 1. yılında çizim ve renk çalışmaları (disegni ed esercizi di colori) dersinden 7 alarak dönemi tamamlamıştır (AABAVe, B.292, 1897-1898, N.442-443; Certificato, 1897-1898, N.64).



R. ISTITUTO DI BELLE ARTI IN VENEZIA

PROTOCOLLO VERBALE

Venezia, 25 Luglio 1897

Radunatisi oggi in sedula plenaria tutti i componenti le Commissioni, chiamate a giudicare del profitto degli alunni iscritti presso questo R. Istituto durante l'anno scolastico 1896-97, presero prima di tutto in considerazione i verbali già eretti sul risultato dell'esame parziale di ogni materia d'insegnamento, assegnata dallo Statuto ai singoli Corsi. Quindi constatati i punti riportati da ognuno degli iscritti, e sommate assieme le risultanze, aggiudicarono la classificazione complessiva, che deve servire di norma ai passaggi ed alle rispettive premiazioni.

Dopodichè, a constatazione del fatto, ed a norma dei successivi giudizj, viene redatto sui risultati di questa valutazione sommaria, il seguente Prospetto di confronto generale e definitivo.

Corso Speciale di Architettura
Anno 3°

NOME e COGNOME degli alunni	Classificazione riportata nelle singole materie										Classificazione complessiva	Note
	Studi di stile	Prospettiva	Modellazione in creta	Mezzi usati dall'artista	Storia delle belle arti							
Agazzi Pio	9.3	9.1	8	10	9.1						46 ½ 50	2 Ottimo
Caracachian Isaac	10	10	8.3	10	10						48.3	1° Premio
Grassi Riccardo R	10	9.2	9.1	10	9.1						47.4	1° Premio
Osghian Pietro												

R. ISTITUTO DI BELLE ARTI IN VENEZIA

PROTOCOLLO VERBALE

Venezia, 2 Luglio 1899

Radunatisi oggi in sedula plenaria tutti i componenti le Commissioni, chiamate a giudicare del profitto degli alunni iscritti presso questo R. Istituto durante l'anno scolastico 1898-99, presero prima di tutto in considerazione i verbali già eretti sul risultato dell'esame parziale di ogni materia d'insegnamento, assegnata dallo Statuto ai singoli Corsi. Quindi constatati i punti riportati da ognuno degli iscritti, e sommate assieme le risultanze, aggiudicarono la classificazione complessiva, che deve servire di norma ai passaggi ed alle rispettive premiazioni.

Dopodichè, a constatazione del fatto, ed a norma dei successivi giudizj, viene redatto sui risultati di questa valutazione sommaria, il seguente Prospetto di confronto generale e definitivo.

Corso Speciale di Architettura
Anno 4°

NOME e COGNOME degli alunni	Classificazione riportata nelle singole materie										Classificazione complessiva	Note
	Composizione architettonica	Esercizi di ex-tempore	Storia delle belle arti									
Agazzi Pio	8.2	9.3	10								92 ½ 50	Ottimo
Osghian Pietro	9	9.4	10								93.4	1° Premio

Şekil 8. *Pietro Oskan'ın mimarlık eğitimindeki 3. ve 4. yılına ait final sınavı evrakları (AABAVe, B.292, 1897-98 N.423; 1898-99, N.334).*

1898-1899 akademik yılında mimarlık eğitiminin 4 yılına başlayan Oskan, 1895-1901 yılları arasında İstanbul'dan Venedik'e gelen öğrenciler arasında mimarlık eğitimini 4 yıla tamamlayan tek öğrencidir. 4. yılında mimari kompozisyondan (composizione architettonica) 9, serbest eskiz çalışmalarından (esercizi di ex-tempore) 9.4, sanat tarihinden 10 alarak "mimari çizim öğretmenliği" lisansı (licenza di professore di disegno architettonico) almaya hak kazanmış ve mimarlık eğitimini tamamlamıştır (AABAVe, B.292, 1898-1899, N.333-335; Elenco premiati, 1898-99, s. 7). Aynı yıl çizim ve renk çalışmaları (disegni ed esercizi di colori) dersinden 7.2 alarak eğitim süresi 2 yıl olan doğa ve deniz manzarasına yönelik resim eğitimini de tamamlamış ve diploma almaya hak kazanmıştır (AABAVe, B.292, 1898-1899, N.349-350; Certificato, 1897-1898, N.66) (Şekil 9).



R. ISTITUTO DI BELLE ARTI
IN VENEZIA

Certificato di esame annuale

Il Sig. Osghian Pietro
, il quale ha frequentato durante l'anno scolastico 1895-96 il 1° Speciale di Architettura ha riportato nell'esame finale dato nei giorni 14 e 15 luglio punti ventisette e 2/5 su trenta ed ha quindi ottenuto il passaggio al 2° Speciale di Architettura

Venezia li 25 luglio 1896

Per la Direzione
IL SEGRETARIO

Ritirato il presente certificato Venezia 21 ottobre 1896 P. Osghian

R. ISTITUTO DI BELLE ARTI
IN VENEZIA

Certificato di esame annuale

La sottoscritta Direzione attesta che il Sig. Osghian Pietro il quale ha frequentato durante l'anno scolastico 1896-97 il 2° Speciale di Architettura ha riportato nell'esame finale, dato nei giorni 16 Luglio e segg. dell'art. 46 dello Statuto, punti ventisette e quarantacinque e quindi ha ottenuto il passaggio al 3° Corso Speciale di Architettura

Venezia li 24 luglio 1897.

Per la Direzione
IL SEGRETARIO

R. ISTITUTO DI BELLE ARTI
IN VENEZIA

Certificato di esame annuale

La sottoscritta Direzione attesta che il Sig. Osghian Pietro il quale ha frequentato durante l'anno scolastico 1898-99 il 3° Corso Speciale di Architettura ha riportato nell'esame finale, dato nei giorni 17 luglio e segg. dell'art. 46 dello Statuto, punti sette e quarantacinque su Nove e quindi ha ottenuto il passaggio al 4° Speciale

Venezia li 1 Agosto 1899

Per la Direzione
IL SEGRETARIO

Şekil 9. *Pietro Oskan'ın 1. ve 2. yıl mimarlık ve 2. yıl doğa ve deniz manzarasına yönelik resim eğitimini başarıyla tamamladığını gösterir sertifikalar (AABAVe, Certificato, 1895-1896, N.33; 1896-97, N.25; 1898-99, N.66).*

Pietro Oskan Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra İstanbul'a dönerek serbest mimar olarak çalışmaya başlamıştır. 1899 yılında Annuaire Oriental (Şark Ticaret Yıllığı) kayıtlarına göre Galata, Banka Sok., St. Pierre Hanı 10 numarada Joseph S. Aznavour ile, 1901 yılında ise Haik V. Zipey (Haïgh (Vincenzo) Zepgian) ile Galata, Gümrük Sok. 30 numarada bulunan Yannisopoulo Hanı'nda 6 numaralı odada ortak bir bürosu bulunmaktadır. Aznavour ve Zepçiyan ile aynı büroyu kullanmasının bir iş ortaklığından mı yoksa yalnızca mekan paylaşımından mı kaynaklandığı net bir biçimde tespit edilememiştir (Kuruyazıcı, 1999, s.45). Pietro Oskan, Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nde süsleme atölyesinde eğitim gören ve aynı zamanda şehrin köklü sanatçı ailelerinden Cadorin'lerin kızı olan ressam ve dekoratör İda Cadorin (1879–1906) ile 1903 yılında evlenmiştir. Çiftin Treviso iline bağlı Cison di Valmarino'da yer alan konutu, dış yapısıyla Art Nouveau stilini yansıtırken, iç dekorasyonu İda Cadorin tarafından aynı üslupta tasarlanmıştır (Berkant, 2021, s.1430; Terraroli,1988).

İstanbul'dan mimarlık eğitimi almak için Venedik'e gelen bir başka öğrenci Yetvart Terziyan'dır (Edoardo Terzian). Tommaso (Tomas) Terziyan ve Sakinik (Sofiali) Sakis'in oğlu olarak 6 Ocak 1880 tarihinde dünyaya gelmiştir (AABAVe, B.317, Domande di iscrizione, 1897, N.482) (Şekil 10). Babası Tomas Terziyan Mekteb-i Mülkiye-i Şâhâne ve Mekteb-i Sultani'de Fransızca öğretmeni ve Ermeni edebiyatının başlıca şair ve oyun yazarlarındandır (BOA, DH.SAİDd., 144/67; Gececi, 2021, s.89-90). 27 Ekim 1897 tarihinde sınavsız olarak mimarlık ve süsleme eğitimlerinin 1. yılına kayıt olmuştur. 3 yıllık eğitimi süresince Moorat-Raphaël Koleji'nde ikamet etmiştir (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1897-98, N.11).


SEGRETERIA
Ufficio d' Igiene

MODELLO A.

N. 7107

COMUNE DI VENEZIA

CERTIFICATO DI VACCINAZIONE

Si dichiara che Terzian Edoardo anni 17 di mesi

figlio di Tommaso

subì nel 1893 l'innesto vacci-

nico primario che ebbe il regolare suo corso

Venezia, li 28-10-1897

Il Direttore dell' Ufficio Municipale d' Igiene

IL SINDACO

UNA LIRA

Collège MOORAT-RAPHAËL

Certificat

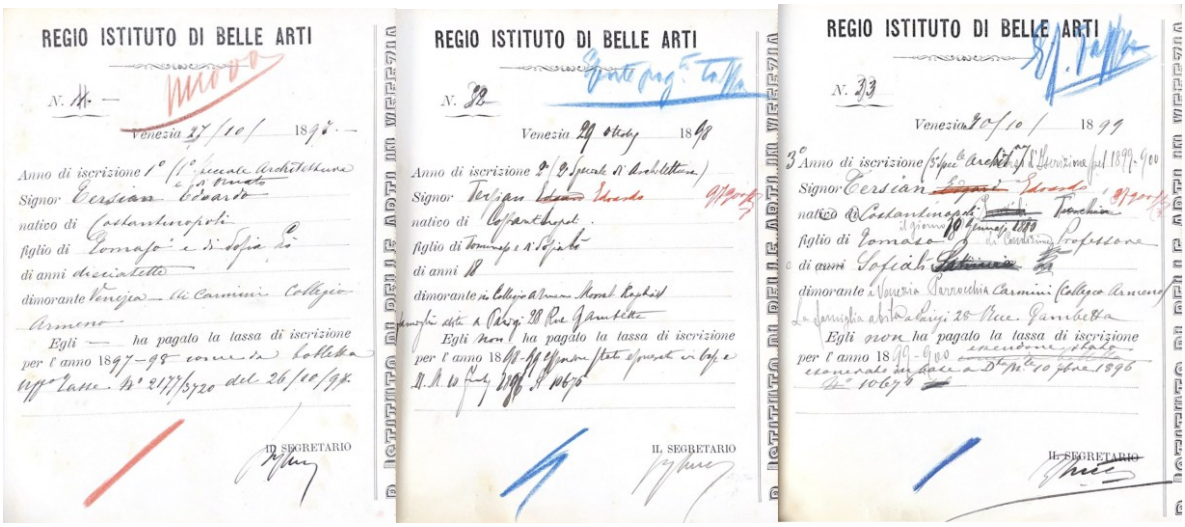
Edoardo Terzian

Venezia li 30 Agosto

Il Direttore

Şekil 10. *Yetvart Terziyan'ın başvuruda beyan ettiği aşı ve lise mezuniyet sertifikası (AABAVe, B.317, Domande di iscrizione, 1897, N.482).*

Akademi'ye kayıt olduğu 1897 senesinde Terziyan 17 yaşındadır. 29 Ekim 1898 tarihli 2. yıl ve 30 Ekim 1899 tarihli 3. yıl kayıt belgelerine göre ailesi Paris, Rue Gambetta 28 numarada ikamet etmektedir (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1898-99, N.32; 1899-1900, N.33). Kayıt belgelerine göre 1. yılda okula ödeme yapmıştır. 27 Ekim 1898 tarihinde 2. yıl eğitimi, 30 Ekim 1899 tarihinde ise 3. yıl eğitimi süresince okul ücretinden muaf olma talebinde bulunmuştur. Okul ücretinden muaf olabilmek için 28 Ekim 1898 ve 28 Ekim 1899 tarihlerinde Moorat-Raphaël Koleji müdürü Minas D. Nourikhan imzalı iki ayrı yoksulluk belgesi almıştır (AABAVe, Elenco degli alunni esonerati, 1898-99, N.578, 1899-900 N.443). Bu başvuru olumlu sonuçlanmış olacak ki hem 2. yıl hem de 3. yıl kayıt belgelerinde 10 Şubat 1896 tarihli ve 10676 sayılı Bakanlık emri gereği okul ödemesinden muaf tutulduğu yazılıdır (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1898-99, N.32; 1899-1900, N.33)(Şekil 11).



Şekil 11. *Yetvart Terziyan'ın 1., 2. ve 3. yıl kayıt belgeleri (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1897-98, N.11; 1899–99, N.32; 1899-900, N.33).*

Mimarlık eğitiminin 1. yılında üslup çalışmalarından 10, perspektiften 9.4, sanat tarihinden 9, kilden model yapımından 6.3, yerinde ölçümden 10 alarak 50 üzerinden 45 (5 üzerinden 2) ortalamayla 2.'lik ödülünü kazanmıştır (AABAVe, B.292, 1897-1898, N.411-415; Certificato, 1897-1898, N.80; Elenco premiati, 1897-98, s. 6) (Şekil 12). Aynı yıl kayıt olduğu süsleme eğitiminin 1. yılında süsleme öğeleri (ornamenti), sanat tarihi (storia delle belle arti), plastik süsleme (plastica ornamentale) derslerini almışsa da bu derslerden hiçbirinin final sınavına girmemiş ve başarısız olmuştur (ABAVe, B.292, 1897-1898, N.433-434). Süsleme eğitimine devam etmemiştir. Mimarlık eğitiminin 2. yılında üslup çalışmalarından 10, perspektiften 8, kilden model yapımından 7.2, iç mekan dekorasyonundan 9.1, yerinde ölçümden 10, sanat tarihinden 10 alarak 60 üzerimden 54 ortalama ile 2.'lik ödülüne layık görülmüştür (AABAVe, B.292, 1898-1899, N.321-N.327; Certificato, 1898-1899, N.81; Elenco premiati, 1898-99, s. 6). 3. yılında ise perspektiften 10, iç mekan dekorasyonundan 10, yerinde ölçümden 10, sanat tarihinden 9.1 alarak 40 üzerinden 39 (5 üzerinden 1) ortalamayla 1.'lik ve Coronini Tommaso para ödülünü kazanmıştır (ABAVe, B.292, 1899-1900, N.398-N.402); Matricola generale, 1886-1901, N.701; Elenco premiati, 1899-1900, s. 7).



R. ISTITUTO DI BELLE ARTI IN VENEZIA

PROTOCOLLO VERBALE

Venezia, 26 Luglio 1898

Radunatisi oggi in sedula plenaria tutti i componenti le Commissioni, chiamate a giudicare del profitto degli alunni iscritti presso questo R. Istituto durante l'anno scolastico 1897-98, presero prima di tutto in considerazione i verbali già eretti sul risultato dell'esame parziale di ogni materia d'insegnamento, assegnata dallo Statuto ai singoli Corsi. Quindi constatati i punti riportati da ognuno degli iscritti, e sommate assieme le risultanze, aggiudicarono la classificazione complessiva, che deve servire di norma ai passaggi ed alle rispettive premiazioni.

Dopodichè, a constatazione del fatto, ed a norma dei successivi giudizj, viene redatto sui risultati di questa valutazione sommaria, il seguente Prospetto di confronto generale e definitivo.

Corso Speciale di Architettura

Anno 1°

NOME e COGNOME degli alunni	Classificazione riportata nelle singole materie							Classificazione complessiva	Note
	Studi di stili	Prospettiva	Storia delle belle arti						
Berti Giuseppe	10	9.4	9	8	10			46.4	2° Premio
Fiorelli Angelo	10	9.4	9	8.3	10			46.2	Rimandato 2° Premio
Tersian Edoardo									

R. ISTITUTO DI BELLE ARTI IN VENEZIA

N. 3

R. ISTITUTO DI BELLE ARTI
IN VENEZIA

Certificato di esame annuale

La sottoscritta Direzione attesta che il Sig. Tersian Edoardo
il quale ha frequentato durante l'anno scolastico 1897-98
il 2° Corso Speciale di Architettura
ha riportato nell'esame finale, dato nei giorni 19 e 20 Luglio 1898
, a senso dell'art. 46 dello Statuto,
punti complessivi rispetto a tutti
e quindi ha ottenuto il passaggio al 2° Speciale

Venezia li 2 Agosto 1898

Per la Direzione
IL SEGRETARIO
Dott. A. Fradeletto

Şekil 12. *Yetvart Terziyan'ın mimarlık eğitimindeki 1. yılına ait final sınavı evrakları ve 1. yıl mimarlık eğitimini başarıyla tamamladığını gösterir sertifika (AABAVe, B.292, 1897-98, N.411; Certificato, 1897-1898, N.81)*

3 yıllık mimarlık eğitiminden mezun olan Terziyan aynı yıl İstanbul'a dönerek 15 Aralık 1900'de (R. 2 Kanunuevvel 1316) 500 kuruş maaşla Sermimar Raimondo D'aronco'nun yanında çalışmaya başlamış, buradan Ebniye-i Seniyye Anbârı İdâresine tayin olmuştur. 27 Ağustos 1907'de (R. 14 Ağustos 1323) Emlâk-ı Hümâyûn Birinci Şubesine mimar ve serressam olarak tayin olmuştur. Burada göstermiş olduğu hizmetlerden dolayı, 8 Mayıs 1908'de (H. 6 Rebiülahir 1326) üçüncü rütbeden "Mecîdi Nişân-ı Zîşân"ı verilmiştir. 14 Nisan 1909'da (R. 1 Nisan 1325) Emlâk İdarelerinin Maliye'ye devredilmesiyle, Hazine-i Hassa tarafından görevi sonlandırılmıştır. 27 Ekim 1909'da (R. 14 Te ṣrinievvel 1325) 2000 kuruş maaşla Şehremaneti Heyet-i Fenniye Birinci Şube mimarlığına tayin edilmiştir. 21 Temmuz 1910'da (R. 8 Temmuz 1326) Şehremaneti Heyet-i Fenniye İkinci Şube Müdür Muavinliğine terfi olmuştur. 14 Ocak 1913'te (R. 1 Kânunusani 1328) 3000 kuruş maaşla Şehremaneti Heyet-i Fenniye Dördüncü Mimari Şubesi Başkanlığına getirilmiştir (BOA, DH.SAİDd., 144/67). Şehremaneti'ndeki görevi sırasında Mimar Yetvart Terziyan!a atfedilen iki yapı mevcuttur. Bunlar Kadıköy ve Fatih Belediye binalarıdır (Sözen ve Tapan, 1973, s.104) (Şekil 13). Plan ve cephe özelliği olarak birbirinin aynısı olan bu iki binanın Terziyan tarafından tasarlandığı ya da inşa edildiğini gösteren herhangi bir belgeye ulaşılamamıştır.

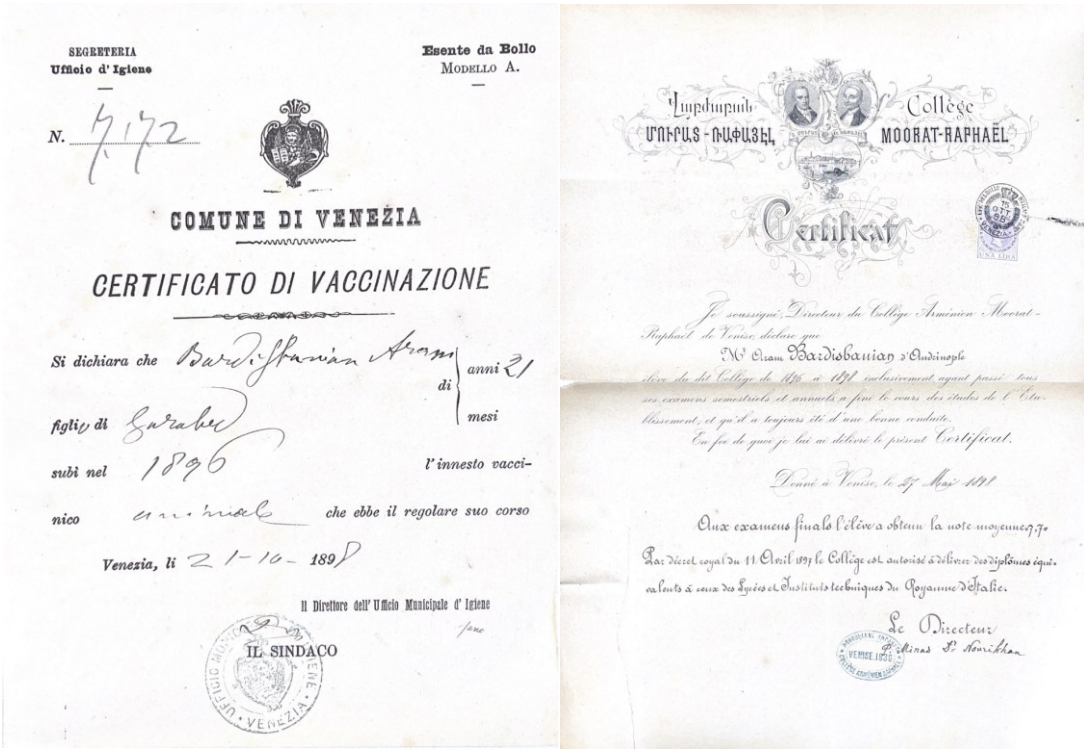


Şekil 13. *Kadıköy ve Fatih Şehremaneti binaları (Gececi Gümüş, 2020)*

Şehremaneti'ndeki görevi sırasında üstlendiği bir başka görev ise Sarayburnu Parkı'nın düzenlenmesidir. Sarayburnu Parkı'nın düzenlenmesi sırasında inşa edilen bir duvar yıkılmış ve beş işçi hayatını kaybetmiştir. Şehremaneti Heyet-i Fenniye Müdüriyeti ve Müfettiş-i Umumi'nin hazırladığı rapora göre Terziyan bu olaydan sorumlu tutulmuştur. Bu olay üzerine Terziyan, 5 Mart 1914'te (R. 20 Şubat 1329) Şehremaneti'ndeki görevinden azledilmiştir (BOA, DH.SAİDd., 144/67).

Terziyan'ın Şehremaneti'nden ayrıldıktan sonra 1 Haziran 1911 tarihinden beri sürdürdüğü Sanayi-i Nefise Mektebi mimarlık öğretmen yardımcılığı görevini 1919 yılına kadar sürdürmüştür. Terziyan'ın mesleki ve kişisel hayatı hakkındaki bilgiler 1919 yılında Avrupa'ya gitmesiyle kesintiye uğramaktadır (BOA, MF. ALY., 139/39).

Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'ne mimarlık eğitimi için kayıt olan bir başka öğrenci Aram Bardizbanyan'dır. Bardizbanyan Garabed ve Mecrube Papasian'ın oğlu olarak 15 Nisan 1879 tarihinde Edirne'de dünyaya gelmiştir. 1896-1898 yılları arasında Moorat-Raphaël Koleji'nde lise düzeyinde eğitim görmüş ve 7.7 ortalama ile mezun olmuştur (AABAVe, B.318, Domande di iscrizione, 1898-99, N.570) (Şekil 14).


SEGRETERIA
Ufficio d' Igiene

Esente da Bollo
MODELLO A.

N. 4172

COMUNE DI VENEZIA

CERTIFICATO DI VACCINAZIONE

Si dichiara che Bardizbanian Aram di anni 21 mesi

figlio di Garabed

subì nel 1896 l'innesto vaccinico con risultato che ebbe il regolare suo corso

Venezia, li 21-10-1898

Il Direttore dell' Ufficio Municipale d' Igiene

IL SINDACO

UFFICIO MUNICIPALE D'IGIENE · VENEZIA

Լազարեան
ՄՈՒՐԱՏ-ՌԱՓԱՅԷԼ
College
MOORAT-RAPHAËL

Certificat

Je soussigné, Directeur du Collège Arménien Mourat-Raphaël de Venise, déclare que M^r Aram Bardisbanian d'Andrinople a été du dit Collège de 1898 à 1901 inclusivement ayant passé tous ses examens semestriels et annuels à fin le cours des études de l'Etablissement, et qu'il a toujours été d'une bonne conduite.

En foi de quoi je lui ai délivré le présent Certificat.

Donné à Venise, le 27 Mai 1901

Aux examens finals l'élève a obtenu la note moyenne 7.70

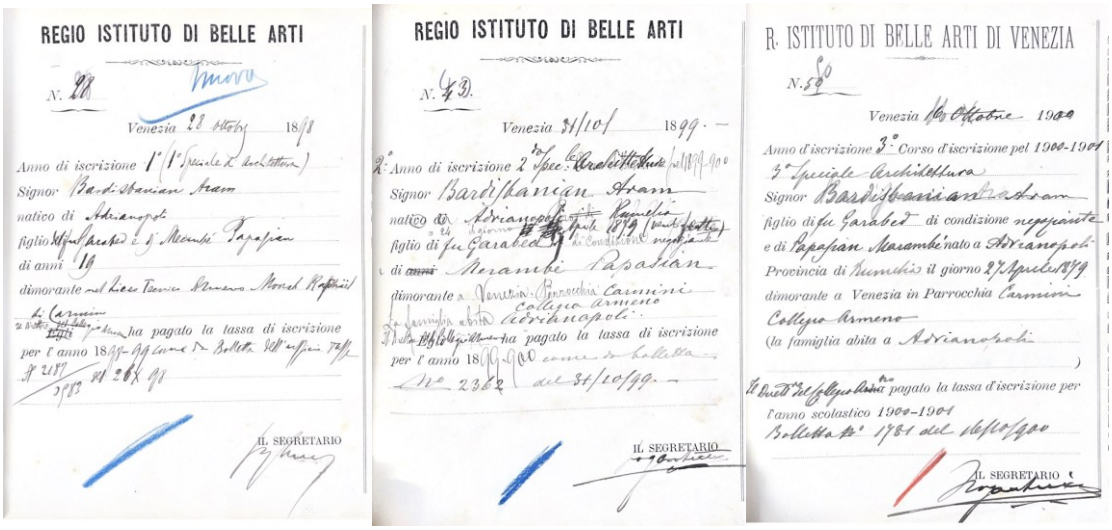
Par décret royal du 11 Avril 1897 le Collège est autorisé à délivrer des diplômes équivalents à ceux des Lycées et Instituts techniques du Royaume d'Italie.

Le Directeur
Dr Minas P. Nourikhan

VENISE 1901

Şekil 14. *Aram Bardizbanyan'ın başvuruda beyan ettiği aşı ve lise mezuniyet sertifikası (AABAVe, B.317, Domande di iscrizione, 1898, N.580).*

Mimarlık eğitimine kayıt olduğu 28 Ekim 1898 tarihinde 19 yaşındadır. Akademi'deki eğitimine devam ettiği 1898-1901 yılları arasında Carmini'de bulunan Moorat-Raphaël Koleji'nde ikamet etmiştir. Osmanlı'dan gelen diğer öğrencilerin aksine yalnızca mimarlık bölümüne kayıt yaptırmış ve eğitimini 3 yılda tamamlamıştır (AABAVe, Matricola generale, 1886-1901, N.742) (Şekil 15).


REGIO ISTITUTO DI BELLE ARTI

N. 98

Venezia 28 ottobre 1898

Anno di iscrizione 1° (1° Speciale d'Architettura)

Signor Bardizbanian Aram

natico di Adrianopoli

figlio di fu Garabed e di Mariuccia Papazian

di anni 19

dimorante nel Loco Terzo Numero Mercati Rialto

in Carmini

ha pagato la tassa di iscrizione per l'anno 1898-99 come da Bollett. dell'ufficio 7/8

N. 2187 del 28 X 98

IL SEGRETARIO

REGIO ISTITUTO DI BELLE ARTI

N. 43.

Venezia 31/10/ 1899.

2° Anno di iscrizione 2° Spec. Architettura pel 1899-900

Signor Bardizbanian Aram

natico di Adrianopoli

figlio di fu Garabed e di Mariuccia Papazian

di anni 20

dimorante a Venezia Parrocchia Carmini

Collegio armeno

famiglia abita Adrianopoli

ha pagato la tassa di iscrizione per l'anno 1899-900 come da bolletta

N. 2382 del 31/10/99.

IL SEGRETARIO

R. ISTITUTO DI BELLE ARTI DI VENEZIA

N. 50

Venezia 16 Ottobre 1900

Anno d'iscrizione 3° Corso d'iscrizione pel 1900-1901

3° Speciale Architettura

Signor Bardizbanian Aram

figlio di fu Garabed di condizione negoziante

e di Papazian Maryambe nato a Adrianopoli

Provincia di Rumelia il giorno 27 Aprile 1879

dimorante a Venezia in Parrocchia Carmini

Collegio Armeno

(la famiglia abita a Adrianopoli)

pagato la tassa d'iscrizione per l'anno scolastico 1900-1901

Bollettario 1761 del 16/10/900

IL SEGRETARIO

Şekil 15. Hayk Zepçiyan'ın *1., 2. ve 3. yıl kayıt belgeleri (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1898-99, N.65; 1899–900, N.30; 1900-01, N.26).*

28 Ekim 1898'de Akademi'ye kayıt olan Bardizbanyan (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1898–99, N.28), mimarlık eğitiminin 1. yılında üslup çalışmalarından 10, perspektiften 10, kilden model yapımından 6.4, sanat tarihinden 8.1 alarak 40 üzerinden 35 ortalama ile birinci derece onur mansiyonu (menzione onorevole di primo grado) ödülüne layık görülmüştür (AABAVe, B.292, 1898-1899, N.217-N.220; Certificato, 1898-1899, N.47; Elenco premiati, 1898-99, s. 6). 2. yılında üslup çalışmalarından 10, perspektiften 8.1, kilden model yapımından 6.1, iç mekan dekorasyonu 8.1, yerinde ölçümden 8.2, sanat tarihinden 8.3 alarak 60 üzerinden 48 (5 üzerinden 3) ortalamayla ikinci dereceden onur mansiyonu ödülünü almaya hak kazanmıştır (AABAVe, B.292, 1899-1900, N.391-N.397; Matricola generale, 1886-1901, N.742; Elenco premiati, 1899-900, s. 6) (Şekil 16). 3. yılında perspektiften 10, iç mekan dekorasyonundan 9.1, yerinde ölçümden 10, sanat tarihinden 8.4 alarak 40 üzerinden 38 ortalamayla mimarlık alanında birincilik ve Coronini Tommaso para ödülünü kazanmıştır (AABAVe, B.292, 1899-1900, N.283-285; Matricola generale, 1886-1901, N.742; Elenco premiati, 1899-900, s. 6).



Şekil 16. *Hayk Zepçiyan ve Aram Bardizbanyan'ın mimarlık eğitimindeki 3. yılına ait final sınavı evrakları (AABAVe, B.292, 1898-99, N.316; 1899-900, N.391)*

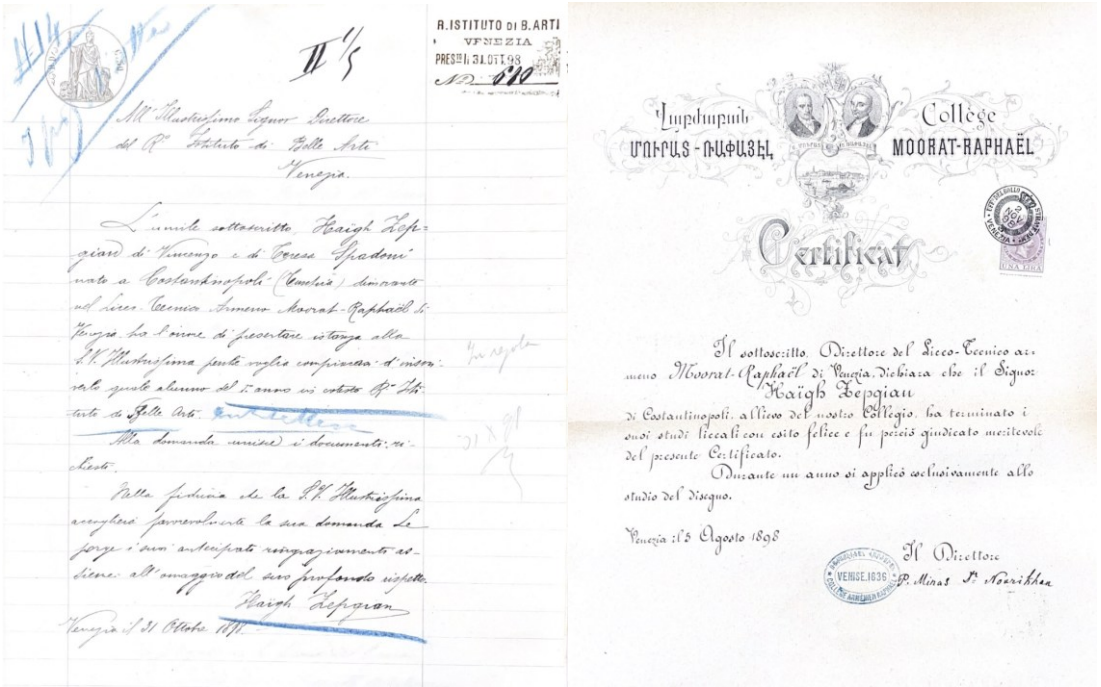
Akademi'den mezun olduktan sonra Bardizbanyan'ın serbest mimar olarak mesleki faaliyetlerine devam ettiği bilinmektedir. Annuaire Oriental kayıtlarına göre 1913-1941 tarihleri arasında İstanbul'da faaliyet göstermiştir (Kuruyazıcı, 2000, 75) 1935 yılında Güzel Sanatlar Birliği Mimari Şubesi tarafından yapılan kazanç vergisi sınıflandırmasında aralarında Sırrı Bilen, Zeki Sayar, Abidin Mortaş gibi mimarların da yer aldığı ikinci sınıf mimarlar arasına girmesi (Anon., 1935, s.277-278) azımsanamayacak düzeyde mesleki faaliyet gösterdiğini kanıtlasa da bilinen tek yapısı Kınalıada'da bulunan Sukyasian Evi'dir. 1940 yılında Türk Yüksek Mimarlar Birliği üyesi olduğu ve bürosunun Galata'da Nur Han 14 numarada bulunduğu bilinmektedir[7](Gececi, 2021, s.141) (Şekil 17).

[7] Bu bilgi Cenk Berkant'ın İstanbul Mimarlar Odası Arşivi'nde bulduğu bir belgeden de doğrulanabilmektedir. Bkz. Berkant, C. (2021). Geç Osmanlı Dönemi'nde Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne eğitim almaya giden öğrenciler üzerine bir araştırma. Sanat Tarihi Dergisi, 30(2), 1432. https://doi.org/10.29135/std.962554



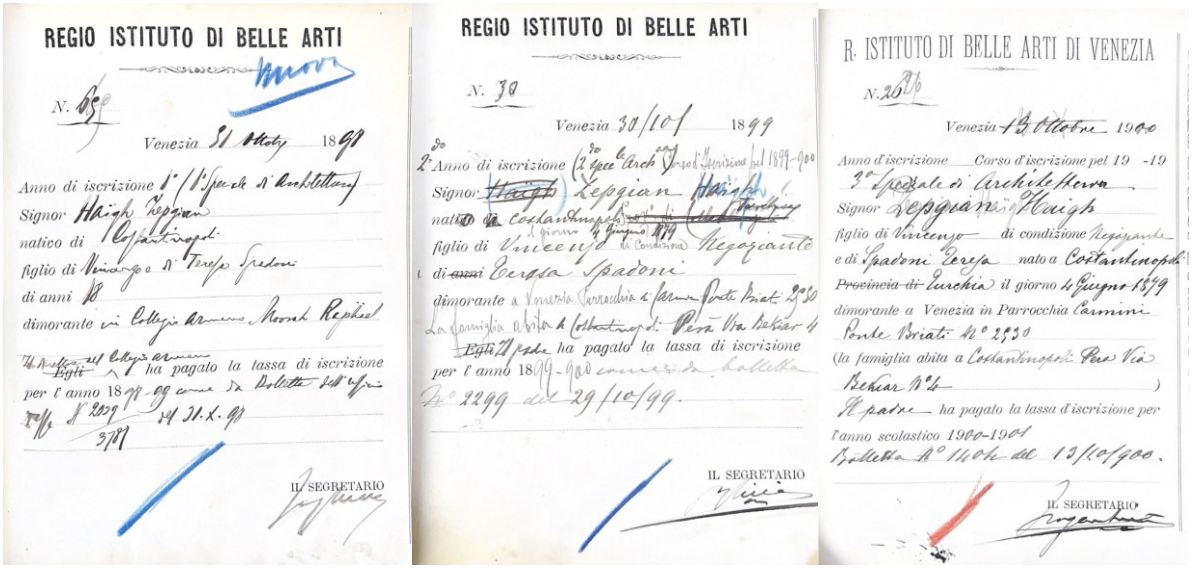
Şekil 17. *Aram Bardizbanyan'ın Türk Yüksek Mimarlar Birliği'nin 1940 tarihli üye listesinde yer alan fotoğrafı ve Sukyasyan Evi (TYMB, 1940, s.22; Gececi Gümüş, 2025).*

Hayk Zepçiyan (Haïgh/Haik Zepgian), Aram Bardizbanyan ile aynı yıllarda Akademi'de mimarlık eğitimi görmüştür. 21 Eylül 1880 tarihinde Vincenzo ve Teresa Spadoni'nin oğlu olarak İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Moorat-Raphaël Koleji'nden aldığı lise mezuniyet sertifikasında eğitiminin son bir yılında doğrudan çizim derslerine odaklandığı yazılıdır (AABAVe, B.318, Domande di iscrizione, 1898-99, N.610) (Şekil 18). 31 Ekim 1898 tarihinde mimarlık eğitiminin 1. yılına kayıt yaptırmış, bu eğitimi 1901 yılında tamamlamıştır (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1898–99, N.28).



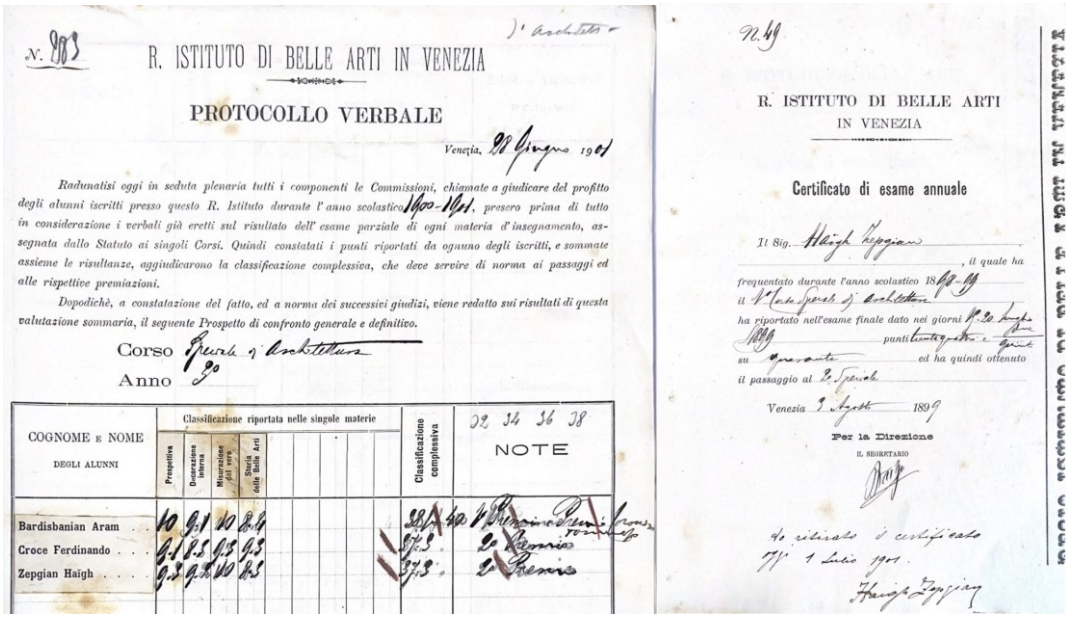
Şekil 18. *Hayk Zepçiyan'ın Akademi'ye başvuru dilekçesi ve lise mezuniyet sertifikası (AABAVe, B.317, Domande di iscrizione, 1898, N.610).*

Eğitiminin ilk yılında Moorat-Raphaël Koleji'nde, 2. ve 3. yılında ise Carmini Mahallesi, Briati Köprüsü, 2530 numarada ikamet etmiştir (AABAVe, Matricola generale, 1886-1901, N.746). 2. ve 3. yıl okul kayıt belgesinde ailesinin ikamet adresi Pera'da Bekiar(?) Caddesi 4 numara olarak kayıtlıdır (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1899–900, N.30; 1900-1901, N.26). Üç yıl boyunca okul ücretini düzenli olarak ödemiştir (Şekil 19).



Şekil 19. Hayk Zepçiyan'ın *1., 2. ve 3. yıl kayıt belgeleri (AABAVe, Matricola degli alunni inscritti, 1898-99, N.65; 1899–900, N.30; 1900-01, N.26).*

1. yılında üslup çalışmalarından 10, perspektiften 10, kilden model yapımından 6.2, sanat tarihinden 8 alarak 40 üzerinden 34 (5 üzerinden 2) ortalama ile birinci derece onur mansiyonu (menzione onorevole di primo grado) ödülünü Bardizbanyan ile paylaşmıştır (AABAVe, B.292, 1898-1899, N.217-N.220; Certificato, 1898-1899, N.49; Elenco premiati, 1898-99, s. 6). 2. yılında üslup çalışmalarından 8, perspektiften 7.2, kilden model yapımından 6.1, iç mekan dekorasyonu 7.3, yerinde ölçümden 8.2, sanat tarihinden 7.1 alarak 60 üzerinden 44 (5 üzerinden 4) ortalamayla tamamlamıştır (ABAVe, B.292, 1899-1900, N.391-N.397; Matricola generale, 1886-1901, N.746). 3. yılında perspektiften 9.3, iç mekan dekorasyonundan 9.2, yerinde ölçümden 10, sanat tarihinden 8.3 alarak 40 üzerinden 37 (5 üzerinden 3) ortalamayla mimarlık alanında ikincilik ödülünü kazanmıştır (AABAVe, B.293, 1900-1901, N.283-285; Matricola generale, 1886-1901, N.746; Elenco premiati, 1900-1901, s. 6) (Şekil 20).



N. 283

R. ISTITUTO DI BELLE ARTI IN VENEZIA

PROTOCOLLO VERBALE

Venezia, 28 Giugno 1901

Radunatisi oggi in seduta plenaria tutti i componenti le Commissioni, chiamate a giudicare del profitto degli alunni iscritti presso questo R. Istituto durante l'anno scolastico 1900-1901, presero prima di tutto in considerazione i verbali già eretti sul risultato dell'esame parziale di ogni materia d'insegnamento, assegnata dallo Statuto ai singoli Corsi. Quindi constatati i punti riportati da ognuno degli iscritti, e sommate assieme le risultanze, aggiudicarono la classificazione complessiva, che deve servire di norma ai passaggi ed alle rispettive premiazioni.

Dopodichè, a constatazione del fatto, ed a norma dei successivi giudizi, viene redatto sui risultati di questa valutazione sommaria, il seguente Prospetto di confronto generale e definitivo.

Corso Speciale d'Architettura

Anno 2°

COGNOME E NOME DEGLI ALUNNI	Classificazione riportata nelle singole materie: Prospettiva	Decorazione interna	Misurazione dal vero	Storia delle Belle Arti	Classificazione complessiva	NOTE
Bardisbanian Aram	10	9.1	10	8.6	9.8	2° Premio
Croce Ferdinando	6.1	8.5	9.5	9.3	8.3	2° Premio
Zepgian Haigh	9.3	9.5	10	8.5	9.3	2° Premio

N. 49

R. ISTITUTO DI BELLE ARTI
IN VENEZIA

Certificato di esame annuale

Il Sig. Haigh Zepgian, il quale ha frequentato durante l'anno scolastico 1898-99 il R. Istituto Speciale di Architettura ha riportato nell'esame finale dato nei giorni 19 20 Luglio 1899 punti [illegible] su [illegible] ed ha quindi ottenuto il passaggio al 2. Speciale

Venezia 1 Agosto 1899

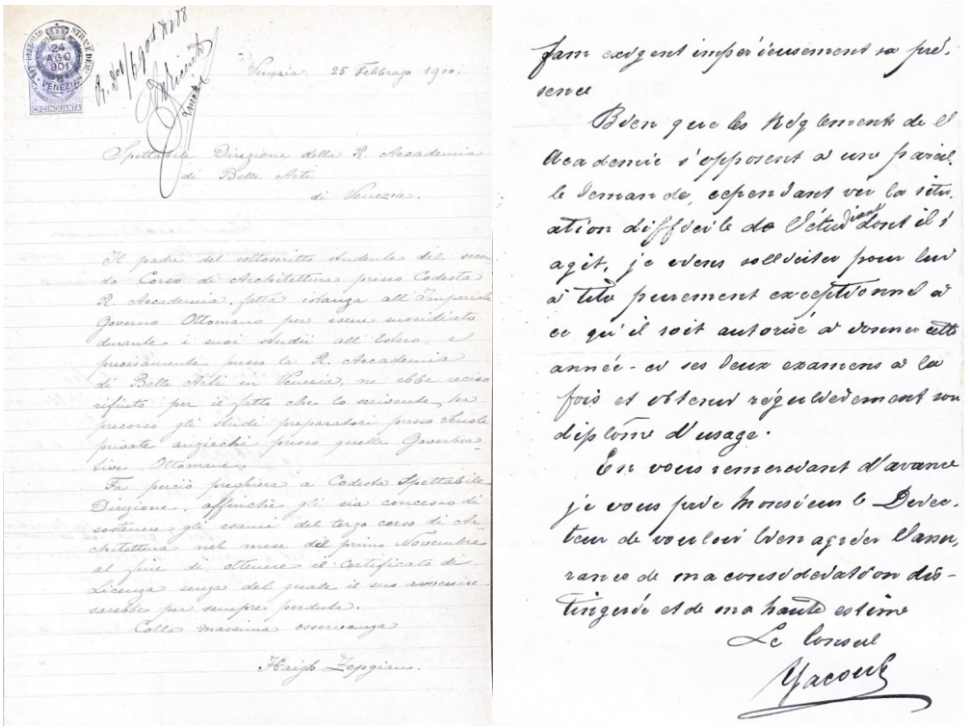
Per la Direzione
IL SEGRETARIO

Il rilasciato è certificato
Ti 1 Luglio 1901.

Haigh Zepgian

Şekil 20. *Hayk Zepçiyan ve Aram Bardizbanyan'ın mimarlık eğitimindeki 3. yılına ait final sınavı evrakları ve Zepçiyan'ın 1. yıl mimarlık eğitimini başarıyla tamamladığını gösterir sertifika (AABAVe, B.293, 1900-1901, N.283; Certificato, 1898-1899, N.49)*

Hayk Zepçiyan 25 Şubat 1900 tarihinde Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi yönetimine sunduğu bir dilekçe ile 2. ve 3. yıl sınavlarına aynı yıl girme ve başarılı olması halinde diploma alma talebinde bulunmuştur. Bu dilekçeden mimarlık eğitiminin 2. yılındayken eğitimine devam edebilmek için Osmanlı Devleti'nden burs talebinde bulunduğu öğrenilmektedir. Ancak, Akademi öncesinde aldığı hazırlık eğitimini devlet okulu yerine özel okulda tamamlamış olması nedeniyle burs talebi reddedilmiştir. Bir yandan talebinin kabul edilmesi için ailevi nedenlerle acilen İstanbul'a dönmesi gerektiğini ifade eden ve akademi tüzüğüne aykırı olmasına rağmen 2. ve 3. yıl sınavlarına peşi sıra girebilmesi için bir istisna yapılmasını talep eden Konsolos Yakup (Yacoub) imzalı bir belgeyi de Akademi yönetimine sunmuştur. Ancak Zepçiyan'ın bu talebi Akademi yönetimi tarafından olumsuz karşılanmış ve Zepçiyan 1901 yılında diploma alabilmiştir (AABAVe, B.292, 1899-900, N.65) (Şekil 21).



Şekil 21. *Hayk Zepçiyan'ın erken mezuniyet talebine dair başvurusu (AABAVe, B.292, 1899-900, N.65).*

Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduğu 1901 yılından sonra İstanbul'a dönerek aynı yıl Pietro Oskan ile Galata, Gümrük Sok., 30 numaraki Yannisopoulo Hanı'nda 6 numaralı odada ortak bir büroyu kullanmışlardır. 1904 yılında Beyoğlu, Cadde-i Kebir, 452 numarada P. Roveda ile aynı büroyu paylaşmakla kalmamış ortak olarak çalışmışlardır (Kuruyazıcı, 1999a, s.43-45). . Kuruyazı'nın (1999) Annuarie Oriental kayıtlarına dayanarak hazırladığı çalışmasında 1910-1921 tarihleri arasında Bahriye Nezareti Başmimarı (architecte en chef) olarak görev yaptığı belirtilmiştir. Ancak Başkanlık Osmanlı Arşivi'nde yapılan ön incelemede bu bilgiyi destekleyen herhangi bir belgeye rastlanmamıştır (Kuruyazıcı, 1999b, s.52).

SONUÇ

1700'lerin başında Osmanlı Devleti'nde Ermeni topluluğu içerisinde katolik mezhebinin kabul edilmemesi ve devlet idaresinin bu mezhebi tanımaması nedeniyle oluşan baskılar Katolik Rahip Sivaslı Mıhitar'ın İstanbul'dan ayrılmasına sebep olmuştur. 1703'te önce Venedik yönetiminde olan Mora yarımadasına gelmiş, bölgede yönetimin Osmanlı eline geçmesiyle de Venedik'e sığınarak 8 Eylül 1717'de San Lazzaro Manastırına yerleşmiştir. Bu zorunlu göç Venedik'te Mıhitaryan Ermeni cemaatinin oluşumunun ve köklenmesinin başlangıcı olmuş, cemaatin Venedik'teki eğitim kurumlarından biri olan Moorat-Raphaël Koleji'ne Osmanlı Devleti'nden pek çok Ermeni'nin hem lise düzeyinde hem de mesleki eğitim almak için Venedik'i tercih etmesinde etkili olmuştur.

Yetvart Terziyan, Aram Bardizbanyan ve Hayk Zepçiyan, Moorat-Raphaël Koleji'nde lise eğitime görmek için Venedik'e gelen ve ardından mimarlık eğitimine başlayan Osmanlı vatandaşı Ermenilerdir. İshak Karakaşyan Viyana'da bulunan Mıhitaryan cemaatine bağlı İstanbul'da Pangaltı Mıhitaryan Mektebi'nde, Pietro Oskan ise Kadıköy'de Venedik Mıhitaryan cemaatine bağlı Kadıköy Mıhitaryan Mektebi'nden mezun olmuştur. Her ikisi de

1895 yılında mimarlık eğitimi almak için Venedik'e gelmişlerdir. Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık eğitimi kurum içerisinde güzel sanatlar ile ilişkili diğer eğitimler arasında 20. yüzyıl'a doğru giderek daha marjinal bir konuma gelmiştir. Akademi'de mimarlık eğitimi almak için yabancı ülkelerden gelen öğrenci sayısı giderek azalmıştır. Bununla birlikte toplam öğrenci sayısı da giderek düşmüştür. Mimarlık eğitiminde 1. yıldan 4. yıla kadar toplamda 1895-1896'da 14, 1896-1897'de 13, 1897-1898'de 13, 1898-1899'da 10, 1899-1900'de 11, 1900-1901'de ise 9 öğrenci kayıtlıdır. Ancak, Akademi içerisinde mimarlık eğitimi bir kuluçka işlevi görmüş, 1926 yılında Venedik'te mimarlık eğitimi veren bir yüksek okulun (Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV)) kurulmasına zemin hazırlamıştır.

Araştırmada Venedik Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1895-1901 tarihleri arasında mimarlık eğitimi alarak İstanbul'da mesleki faaliyet gösteren İshak Karakaşyan, Pietro Oskan, Yetvart Terziyan, Aram Bardizbanyan ve Hayk Zepçiyan'ın özlük bilgileri ve mesleki faaliyetleri hakkında tespit edilen bulgular paylaşılmıştır. Bu bulgular söz konusu mimarların, 20. yüzyıl başında diğer gayrimüslim mimarların meslek pratiğine paralel olarak, İstanbul'da serbest mimar olarak çalıştıklarını ortaya koymaktadır. Ancak, 1910-1921 yılları arasında Bahriye Nezareti Başmimarı olarak görev yapan Hayk Zepçiyan ve 1900-1919 yılları arasında Hazine-i Hassa'dan Şehremaneti'ne kadar pek çok devlet kurumunda mimar ve serressam olarak çalışan Yetvart Terziyan yalnızca bu beş mimar arasında değil dönemin diğer gayrimüslim mimarlarından da ayrışmaktadır. Serbest mimar olarak meslek hayatına devam edenler ise iş ortaklığı ya da mekansal ortaklık esasıyla Galata ve Beyoğlu bölgesinde açtıkları mimarlık ve müteahhitlik büroları ile faaliyet göstermişlerdir. Aralarında 1941 yılına kadar Türkiye'de kalarak mimar olarak çalışmaya devam ettiğini tespit edebildiğimiz tek mimar Aram Bardizbanyan'dır. Pietro Oskan'ın 1901, İshak Karakaşyan'ın 1911, Yetvart Terziyan'ın 1919, Hayk Zepçiyan'ın ise 1921 sonrasında İstanbul'da kalıp kalmadıkları ya da mesleki faaliyetlerine devam edip etmedikleri hakkında net bir bilgi saptanamamıştır. Beş mimar arasında mesleki ve kişisel hayatı hakkında en çok bilgi tespit edebildiğimiz mimar Yetvart Terziyan'dır. Devlet kurumlarında çalışmış olması ve babası Tomas Terziyan'ın devlet kurumları ve sarayla olan yakın ilişkileri Terziyan ve ailesi hakkında arşiv belgelerinin günümüze ulaşabilmesini sağlamıştır. Ancak serbest mimar olarak çalışan diğer mimarların kişisel hayatı ve mesleki faaliyetleri konusunda bilgiler son derece sınırlıdır. Çeşitli özel ve aile arşivlerinin tasnif edilip araştırmaya uygun hale getirilmesi ile bu mimarlar hakkında da yeni bilgilerin mevcut literatüre kazandırılması mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

Anonim. (1935). Duyumlar—Serbest mimarların kazanç vergileri. *Arkitekt*, 9(57), 277–278.

Bassi, E. (1941). *La Reale Accademia di Belle Arti di Venezia*. F. Le Monnier.

Bassi, E. (1950). *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario 1750–1950*. Accademia di Belle Arti.

Berkant, C. (2021). Geç Osmanlı Dönemi'nde Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'ne eğitim almaya giden öğrenciler üzerine bir araştırma. *Sanat Tarihi Dergisi*, 30(2), 1421–1443. https://doi.org/10.29135/std.962554

Carraro, M. (2016). L'insegnamento dell'architettura. Atto ultimo (1895–1926). S. Salvagnini (Ed.), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia: Il Novecento* içinde (ss. 185–204). Antiga Edizioni.

Ceccon, E. A. (2013). *I concorsi di architettura all'Accademia di Belle Arti di Venezia* (Yüksek lisans tezi). Università Ca' Foscari Venezia. https://hdl.handle.net/20.500.14247/17474

Chen, Y. (2021). *L'attività multiforme di Giovanni Francesco Costa, artista del Settecento veneziano* (Yüksek lisans tezi). Università degli Studi di Padova. https://hdl.handle.net/20.500.12608/42158

Delogu, G. (2022). *Inventing public health in the early modern age: Venice and the Northern Adriatic* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ca' Foscari Üniversitesi, Venedik. https://iris.unive.it/handle/10278/3762069

Gececi, M. (2021). II. Meşrutiyet Dönemi'nde İstanbul'da çalışan mimarlar (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi ve Kuramı Bilim Dalı, İstanbul.

Gümüş, M. D. (2023). Kemaleddin Bey, Kyriakides, Yenidünya ve Karakaş kardeşlerin Art Nouveau eserleri üzerine bir yakın okuma. M. D. Gümüş (Ed.), *İstanbul Art Nouveau'su içinde* (ss. 175–225). alBaraka Yayınları.

Günergun, F. (2008). Osmanlı Mühendis ve Mimarları Arasında İlk Cemiyetleşme Teşebbüsleri. *Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti Belgeleriyle içinde,* 41-73.

Kuruyazıcı, H. (1999a). İstanbul'un unutulmuş mimarları-2. *İstanbul*, 29, 41–45.

Kuruyazıcı, H. (1999b). İstanbul'un unutulmuş mimarları-3. *İstanbul*, 30, 52–54.

Kuruyazıcı, H. (2000). İstanbul'un unutulmuş mimarları-4. *İstanbul*, 34, 73–76.

Lane, F. C. (1973). *Venice: A maritime republic*. Johns Hopkins University Press.

Marinelli, G. (1939). *Angoli d'Oriente in Venezia: Il cenobio armeno mechitarista (in S. Lazzaro), l'istituto Moorat-Raphaël (ai Carmini)* (2. baskı). Tipografia di S. Marco.

Mittone, M. (2022). Filippo Lavezzari (Venezia, 1836–1917). Tra ingegneria idraulica e conservazione dei monumenti. *Ateneo Veneto*, CCIX(3), 63.

Molteni, E. (2012). L'istituzione dell'Accademia di Venezia e l'architettura. Le ragioni di una presenza difficile: appunti su alcune linee di ricerca. *Annuario*, 2012, 523–536.

Nani-Mocenigo, F. (1901). *Della letteratura veneziana del secolo XIX: Notizie ed appunti* (Tek cilt). Stabilimento dell'Ancora, ditta L. Merlo.

Pajusco, V. (2020). Padiglione Centrale. *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia / The disquieted muses. When La Biennale di Venezia meets history içinde* (ss. 392–393). Fondazione La Biennale di Venezia.

R. Accademia di Belle Arti in Venezia. (1902). *Albo accademico 1902. Collegio degli Accademici XV di Aprile 1902*. Prem. Stab. Tip.-Lit. Visentini Cav. Federico.

Sözen, M., & Tapan, M. (1973). *50 yılın Türk mimarisi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Terraroli, V. (1988). Cadorin, Guido. *Dizionario biografico degli italiani* içinde (Cilt 34). Istituto della Enciclopedia Italiana. https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-cadorin_%28Dizionario-Biografico%29/

Thèves, C., Crubézy, E., & Biagini, P. (2016). History of smallpox and its spread in human populations. *Paleomicrobiology of humans* içinde (ss. 161–172). Wiley-Blackwell. https://doi.org/10.1128/9781555819170.ch16

Türk Yüksek Mimarlar Birliği. (1940). *Azaları ve yüksek mimarlık mesleği ile alakadar mevzuat*. Cumhuriyet Matbaası.

Vallese, G., & Viola, E. (2005). *The Accademia di Venezia: The masters, the collections, the premises*. Marsilio.

World Health Organization (WHO). (t.y.). History of smallpox vaccination. https://www.who.int/news-room/spotlight/history-of-vaccination/history-of-smallpox-vaccination

Zaggia, S. (2003). L'Università di Padova nel Rinascimento: La costruzione del palazzo del Bo e dell'Orto Botanico. Marsilio Editori.

Zekiyan, B. L. (1990). Gli Armeni a Venezia e nel Veneto e San Lazzaro degli Armeni. B. L. Zekiyan (Ed.), Gli Armeni in Italia, 40-49, Roma: De Luca Edizioni d'Arte.

Zucconi, G. (2016). La scuola di architettura dopo il 1850: Dal suo rilancio al progetto per un istituto superiore. *L'Accademia di Belle Arti di Venezia: L'Ottocento* içinde (Cilt 1, ss. 67–85). Antiga; Accademia di Belle Arti di Venezia.

Arşiv Belgeleri

Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (AABAVe, Venedik Güzel Sanatlar Akademisi Arşivi). (1879–1950). Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.5. Domande d'Iscrizione ed Esami di Ammissione e Riparazione (Kayıt Başvuruları ile Giriş ve Telafi Sınavları). B.317, N.1301; N.482; N.1229; N.610; N.570.

AABAVe, Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione (Final ve Telafi Sınavları), B.291, **1895-1896**, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Protocollo Verbale, **1. Anno, Corso Speciale di Architettura**. (Belgeler numarası verilmemiştir.)

AABAVe, Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, B.291, **1895-1896**, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Protocollo Verbale, **1. Anno, Corso Speciale di Ornato**. (Belgeler numarası verilmemiştir.)

AABAVe, Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, B.291, **1896-1897**, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Protocollo Verbale, **2. Anno, Corso Speciale di Architettura**, N.393, 24 Luglio 1897; N.394, 16 Luglio 1897; N.395, 16 Luglio 1897.

AABAVe, Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, B.291, **1896-1897**, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Protocollo Verbale, **1. Anno, Corso Speciale di Ornato**, N.407, 24 Luglio 1897.

AABAVe, Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione. B.292, **1897-1898**, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Protocollo Verbale, **1. Anno, Corso Speciale di Architettura**, N.411 26 Luglio 1898; N.412 21 Luglio 1898; N.413 21 Luglio 1898; N.414 16 Luglio 1898; N.415 18 Luglio 1898.

AABAVe, Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, B.292, **1897-1898**, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Protocollo Verbale, **1. Anno, Corso Speciale di Ornato**, N.434, 18 Luglio 1898; N.435, 16 Luglio 1898; N.436, 18 Luglio 1898; N.437, 26 Luglio 1898.

AABAVe, Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione. B.292, **1897-1898**, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Protocollo Verbale, **1. Anno, Corso Speciale per la Pittura di Veduta di Paese e di Mare**, N.442, 26 Luglio 1898; N.443, 18 Luglio 1898.

AABAVe, Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, B.292, **1897-1898**, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Protocollo Verbale, **3. Anno, Corso Speciale di Architettura**, N.423, 26 Luglio 1898; N.424, 21 Luglio 1898; N.425, 21 Luglio 1898; N.426; 18 Luglio 1898; N.427, 21 Luglio 1898; N.428, 16 Luglio 1898.

AABAVe, Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, B.292, **1898-1899**, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Protocollo Verbale, **1. Anno, Corso Speciale di Architettura**, N.216, 25 Luglio 1899; N.217, 20 Luglio 1899; N.218, 20 Luglio 1899; N.219, 17 Luglio 1899; N.220, 15 Luglio 1899.

AABAVe, Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, B.292, **1898-1899**, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Protocollo Verbale, **2. Anno, Corso Speciale di Architettura,** N.321, 25 Luglio 1899; N.322, 20 Luglio 1899; N.324, 17 Luglio 1899; N.325, 20 Luglio 1899; N.326, 20 Luglio 1899.

AABAVe, Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, B.292, **1898-1899**, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Protocollo Verbale, **4. Anno, Corso Speciale di Architettura**, N.334, 25 Luglio 1899; N.335, 15 Luglio 1899; N.336, 20 Luglio 1899; N.337, 20 Luglio 1899.

AABAVe, Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, B.292, **1898-1899**, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Protocollo Verbale, **2. Anno, Corso Speciale per la Pittura di Veduta di Paese e di Mare**, N.349, 25 Luglio 1899; N.350, 17 Luglio 1899.

AABAVe, Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, B.292, **1899-1900**, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Protocollo Verbale, 2. Anno, Corso Speciale di Architettura, N.387, 19 Luglio 1899; N.388, 19 Luglio 1899; N.389, 16 Luglio 1899; N.390, 14 Luglio 1899.

AABAVe, Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, B.292, **1899-1900**, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Protocollo Verbale, **3. Anno, Corso Speciale di Architettura**, N.398, 23 Luglio 1900; N.399, 19 Luglio 1899; N.400, 19 Luglio 1899; N.401, 19 Luglio 1899; N.402, 14 Luglio 1899.

AABAVe, Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, B.293, **1900-1901**, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, **Protocollo Verbale, 3. Anno, Corso Speciale di Architettura**, N.283, 20 Giugno 1901; N.284, 26 Giugno 1901; N.285, 26 Giugno 1901; N.287, 20 Giugno 1901.

AABAVe, B.291. Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, anno scolastico **1895-1896**, Commissioni per gli esami dell'Istituto.

AABAVe, B.291. Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, anno scolastico **1896-1897**, Commissioni per gli esami dell'Istituto.

AABAVe, B.292. Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, anno scolastico **1897-1898**, Commissioni per gli esami dell'Istituto.

AABAVe, B.292. Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, anno scolastico **1898-1899**, Commissioni per gli esami dell'Istituto.

AABAVe, B.292. Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, anno scolastico **1899-1900**, Commissioni per gli esami dell'Istituto.

AABAVe, B.293. Atti 1879-1950, II. Scuole, 1.4. Esami Finali e di Riparazione, anno scolastico **1890-1901,** Commissioni per gli esami dell'Istituto.

AABAVe, Elenco degli Alunni Premiati pel profitto ottenuto durante l'anno scolastico **1895-96** nel Regio Istituto di Belle Arti in Venezia, Venezia 1896, Stab. Tip. Fratelli Visentini.

AABAVe, Elenco degli Alunni Premiati pel profitto ottenuto durante l'anno scolastico **1896-97** nel Regio Istituto di Belle Arti in Venezia, Venezia 1897, Stab. Tip. Fratelli Visentini.

AABAVe, Elenco degli Alunni Premiati pel profitto ottenuto durante l'anno scolastico **1897-98** nel Regio Istituto di Belle Arti in Venezia, Venezia 1898, Stab. Tip. Fratelli Visentini.

AABAVe, Elenco degli Alunni Premiati pel profitto ottenuto durante l'anno scolastico **1898-99** nel Regio Istituto di Belle Arti in Venezia.

AABAVe, Elenco degli Alunni Premiati pel profitto ottenuto durante l'anno scolastico **1899-900** nel Regio Istituto di Belle Arti in Venezia, Venezia 1900, Stab. Tip. Cav. Fratelli Visentini.

AABAVe, Elenco degli Alunni Premiati pel profitto ottenuto durante l'anno scolastico **1900-01** nel Regio Istituto di Belle Arti in Venezia, Venezia 1901, Stab. Tip. Fratelli Visentini.

AABAVe, Matricola Generale degli Alunni Iscritti (Kayıtlı Öğrencilerin Genel Sicil Defteri), **Dall'anno scolastico 1886 - 1887 all'anno scolastico 1900 -1901.** (1886–1887 öğretim yılından 1900–1901 öğretim yılına kadar), Volume II. Dal n. 402 al n. 803, N.640; N.666; N.701; N.742; N.746.

AABAVe, Passaggi di Classe, **1895-96,** R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Certificato di esame annuale, N.32, 25 Luglio 1896; N.33, 25 Luglio 1896.

AABAVe, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Certificato di esame annuale, **1896-1897, 1897-1898**, N.24, 24 Luglio 1897; N.24, 24 Luglio 1897.

AABAVe, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Matricola degli Alunni Inscritti (Kayıtlı Öğrenciler Sicili), anno scolastico **1895-96**, N.67, 12 Ottobre 1895; N.115, 31 XII 1895; N.116, 31 XII 1895.

AABAVe, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Matricola degli Alunni Inscritti, anno scolastico **1896-97**, N.7, 27 Ottobre 1896; N.12, 28 Ottobre 1896.

AABAVe, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Matricola degli Alunni Inscritti, anno scolastico **1897-98**, N.11, 27.10. 1897; N.31, 29.10.1897; N.48, 30.10.1897.

AABAVe, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Matricola degli Alunni Inscritti, anno scolastico **1898-99**, N.28, 28 Ottobre 1898; N.32, 29 Ottobre 1898; N.33, 29 Ottobre 1898; N.65, 31 Ottobre 1898.

AABAVe, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Matricola degli Alunni Inscritti, anno scolastico **1899-1900**, N.30, 30.10.1899; N.33, 30.10.1899; N.43, 31.10.1899.

AABAVe, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Matricola degli Alunni Inscritti, anno scolastico **1900-1901**, N.26, 13 Ottobre 1900; N.50 16 Ottobre 1900.

AABAVe, Registo N. XXXII, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Certificato di esame annuale, anno scolastico **1897-98**, N.80, 26 Luglio 1898.

AABAVe, Registo N. XXXIII, R. Istituto di Belle Arti in Venezia, Certificato di esame annuale, anno scolastico **1897-98, 1898-99**, N.64 26 Luglio 1898; N.47, 3 Agosto 1899; N.49, 3 Agosto 1899; N.81, 3 Agosto 1899; N. 66, 3 Agosto 1899.

BOA, DH.SAİDd., Dosya no:144, Gömlek no: 67

BOA, MF. ALY., Dosya no: 139, Gömlek no: 39

Sanayi Kentinin Mekânsal Temsili: Kocaeli Sanayi Fuarı'nın Kent Kimliğine Katkıları

Melike Nur Saraylı*

[1] *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 0000-0003-1491-8085,*

* *melikenursarayli@gmail.com*

GİRİŞ

Kocaeli sahip olduğu coğrafi konumuyla 19. yüzyılın sonlarından itibaren sanayi yatırımları için önemli bir yerleşim yeri olmuştur. Geç Osmanlı döneminde saray ve ordunun ihtiyaçlarını karşılamak üzere kurulan Fabrika-i Hümâyunlar ile başlayan büyük ölçekli sanayi yatırımları, Cumhuriyetin ilanıyla birlikte ivme kazanmıştır.

Ancak, kentin sahip olduğu bu köklü sanayi geçmişi genellikle endüstriyel yapılar ve fabrika yerleşimleri üzerinden değerlendirilmekte, kentteki sosyokültürel sanayi etkinlikleri göz ardı edilmektedir. Bu anlayış sınırlı bir bakış açısı oluşturmakta, kentin sanayi kimliğini oluşturan çok yönlü dinamiklerin etkisi anlaşılamamaktadır. Oysa sanayiye ilişkin fiziksel üretimin yanı sıra, sanayi fuarları gibi topluma, kente ve ülkeye yönelik kamusal etkinlikler de kentin sanayi kimliğinin görünür kılınmasına katkı sağlayabilir. 1966 yılında bir sanayi sergisi olarak başlatılan ve 1969'dan itibaren kalıcı bir alanda periyodik olarak düzenlenen Kocaeli Sanayi Fuarı, bu anlamda kentin sanayi kimliğini hem ekonomik hem de toplumsal düzeyde temsil eden önemli bir araç olmuştur.

Bu çalışma, Kocaeli Sanayi Fuarı'nın kuruluş aşamalarını, mekânsal ve yapısal dönüşümünü, kent sanayisiyle kurduğu ilişkileri analiz etmeyi amaçlamaktadır. Özellikle fuarın kuruluş dönemindeki işlevi ile zaman içinde geçirdiği içerik ve kullanım biçimi değişimlerinin, kentin sanayi kimliğine etkisinin nasıl olduğu sorusu, çalışmanın temel odak noktalarından biridir. Araştırmada, arşiv belgeleri, haritalar ve fotoğraflar kullanılarak mekânsal analizler yapılmış ve bu analizler aracılığıyla fuarın, kent kimliğine katkıları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Alanyazında, Kocaeli Sanayi Fuarı'nın tarihsel arka planına, kentsel ve toplumsal hafızada sanayi kimliği oluşturmadaki rolüne, kent dokusuyla kurduğu üst bağlam ilişkilerine yönelik değerlendirmeler oldukça sınırlıdır. Bu nedenle çalışma, kentsel çevrede sanayi odaklı

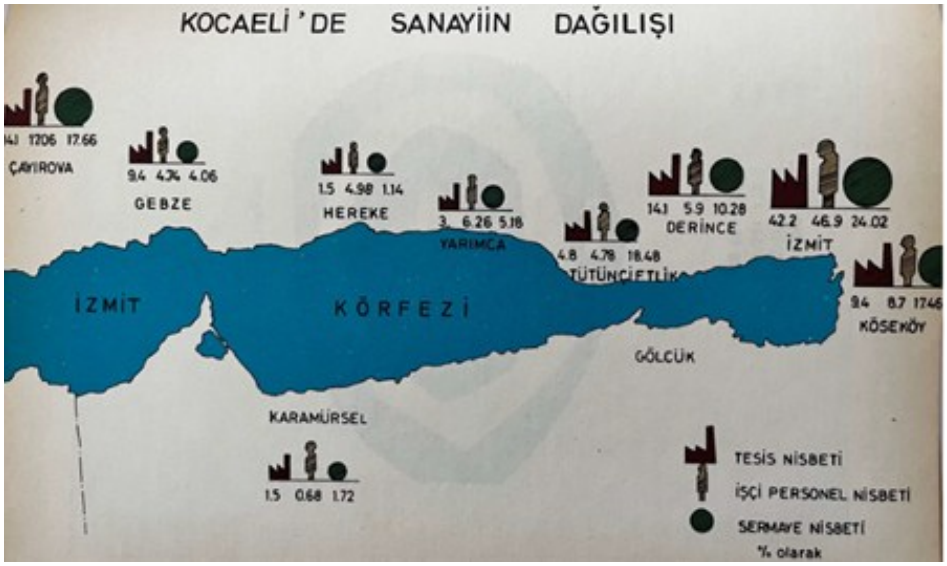
kamusal mekânların yerelde bıraktığı izler ve taşıdığı önem üzerine kapsamlı ve bütüncül bir bakış oluşturmayı, mevcut literatüre katkı sunmayı hedeflemektedir.

19.yüzyıldan 1960'lara Sanayi Süreci

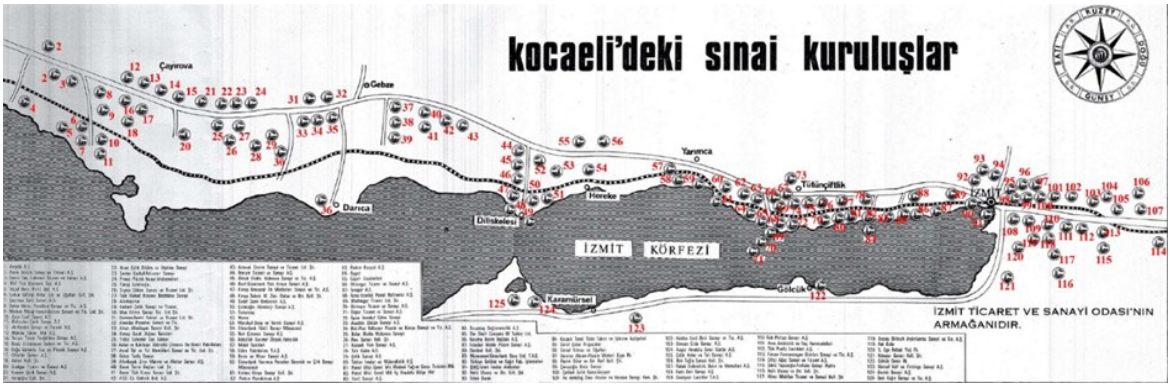
İstanbul ve yakın çevresinde, 19. yüzyılda büyük devlet yatırımlarıyla başlayan sanayileşme süreci, sonrasında ithal ikameci politikalar ve sanayi planları gibi ülke bazında yaşanan gelişmeler ışığında devlet eliyle yönlendirilen bir biçimde devam etmiştir. Özellikle erken Cumhuriyet dönemi olarak tanımlanan 1923-1950 yılları arasında Kocaeli, sanayinin mekânsal olarak genişlediği bir kent olarak öne çıkmıştır. 1934-1938 yılları arasındaki sanayi gelişiminin hedeflendiği 1. Beş Yıllık Sanayi Planı etkisiyle SEKA (Türkiye Selüloz ve Kağıt Fabrikaları) gibi büyük ölçekli endüstriyel yerleşkeler inşa edilmiş ve 1948-1952 tarihlerinde uygulanması tasarlanan 2. Beş Yıllık Sanayi Planı doğrultusunda İzmit Körfezi kıyılarında azot fabrikaları ve petrol rafinerileri kurulmaya başlamıştır (Kanık, 2023).

Devamında 1960'lı yıllarda başlayan planlı kalkınma döneminde uygulamaya konulan kalkınma planları doğrultusunda, ülke ihtiyaçlarına yönelik belirli sanayi sektörlerinin Kocaeli'de yer seçtiği görülmektedir (Kanık, 2019). Bu sektörler, kendi ihtiyaç duydukları temel hammaddeleri kent dışından temin etmek yerine bunları kent içinde üreten yeni fabrikaların açılmasına da yol açmıştır. Her iki durum da kentteki sanayi tesislerinin sayısının önemli ölçüde artmasına neden olmuştur.

Tüm bu gelişmelerin bir sonucu olarak, 1967 tarihli ilçe bazlı sanayi dağılımını grafiksel olarak ortaya koyan analiz ve 1969 yılında İzmit Ticaret ve Sanayi Odası tarafından hazırlanan detaylı envanter haritası 1960'lı yıllarda Kocaeli'nin sanayi panoramasını en iyi yansıtan çalışmalardandır (Şekil 1 ve Şekil 2).



Şekil 1. *Kocaeli sanayinin ilçelere göre dağılımı (Kocaeli Belediyesi, 1967), Kaynak: Müştak, 2023.*

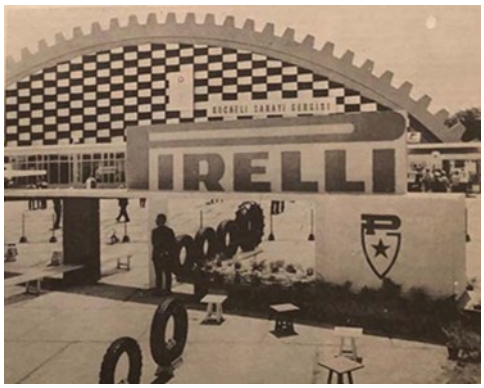


***Şekil 2**. Kocaeli sanayinin 1969 yılındaki mevcut durumu (Kocaeli Ticaret Odası Arşivi, 1969), Kaynak: Müştak 2023.*

Sanayiyi Görünür Kılmak: Sergiden Fuara

1960'lı yılların sonunda Kocaeli'nin sanayi kaynakları, yalnızca kentteki sanayi yapılarıyla değil (bkz. Şekil 1 ve 2), aynı zamanda bu dönemde bölgede faaliyet gösteren sanayi kuruluşlarının ürünlerini sergilemek, tanıtmak ve bu ürünlere yeni pazar olanakları sağlamak amacıyla düzenlenmeye başlanan sanayi sergileriyle ve fuarlarıyla da doğrudan ilişkilidir.

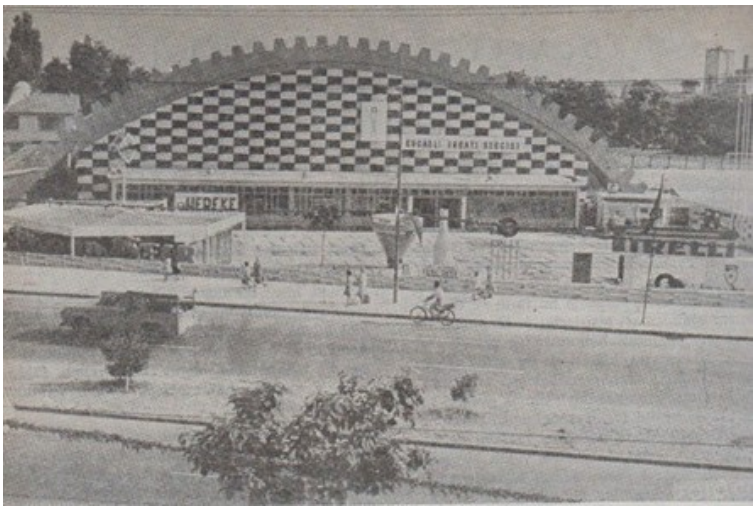
Kocaeli Sanayi Fuarı'ndan önce bu alandaki ilk girişim, İzmit Ticaret ve Sanayi Odası tarafından kentin sanayi potansiyelini tanıtmak üzere 1966 yılında, İzmit Kapalı Spor Salonu ve bahçesinde "1. Kocaeli Sanayi Sergisi"nin düzenlenmesidir (Şekil 3 ve Şekil 4). Pirelli, Goodyear, SEKA İşletmeleri, Türkiye Şişe Cam Fabrikaları, Darıca Aslan Çimento, Koruma Tarım İlaçları, Türkiye Otomotiv Endüstrileri, Hereke Kumaş Fabrikası, İPRAŞ İstanbul Rafinerisi, Yarımca Nişasta ve Glikoz Fabrikaları ile Sümerbank Boru Endüstrisi gibi kuruluşlara ait pavyonlar, ağır sanayinin yoğunlaştığı kentte halk tarafından büyük ilgi görmüştür (Pirelli Dergisi, 1966) (Şekil 5).



***Şekil 3.** Sergi bahçesinde Türk Pirelli pavilyonu Cemal Turgay, 1966. Kaynak: Turgay, 2007.*



***Şekil 4.** İzmit'in Kurtuluş Bayramı kapsamında gerçekleştirilen sergi açılışı. Cemal Turgay, 1966. Kaynak: Turgay, 2007.*



Şekil 5. *28 Haziran 1966'da düzenlenen 1. Sanayi Sergisi'nin genel görünüşü. Cemal Turgay, 1966. Kaynak: Turgay, 2007.*

1967 yılında, aynı ve mekânda ve benzer biçimde, 61 sanayi müessesesinin katılımıyla "İkinci Sanayi Sergisi" kurulmuştur (Pirelli Dergisi, 1967) (Şekil 6 ve Şekil 7).



Şekil 6. *2. Sanayi Sergisi. Cemal Turgay, 1967. Kaynak: Turgay, 2007.*

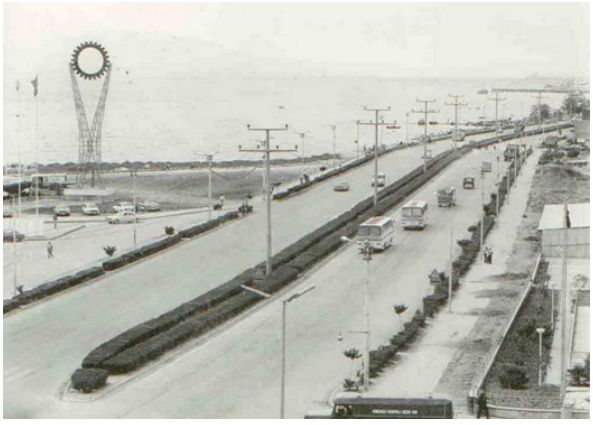


Şekil 7. *2.Kocaeli Sanayi Sergisi ve önündeki dişli çark. Kaynak: Yavuz Ulugün Arşivi.*

1969 yılında gelindiğinde İzmit Belediyesi öncülüğünde, İzmit kent merkezinin doğusunda, körfezin bitiminde yer alan ve bataklık olarak nitelendirilen sulak alanın doldurulmasıyla 35 bin metrekarelik yeni fuar alanı oluşturulmuştur (Şekil 8). Belediye ve sanayi odası iş birliğiyle bu alandaki ilk etkinlik olarak "Üçüncü Sanayi Sergisi" gerçekleştirilmiştir (Kocaeli Ansiklopedisi, t.y) (Şekil 9). Sergiyle birlikte, kent halkına dinlenme ve gezinti alanı olarak hizmet vermesi amacıyla Belediye Parkı da kullanıma açılmıştır (Şekil 10). Ayrıca Kocaeli Bankası'nın çocuk bahçesi ile Shell tarafından yaptırılan trafik okulu gibi çocuklara yönelik eğlence ve eğitim alanlarına da sergi kapsamında yer verilmiştir (Sesim, 1969) (Şekil 11 ve Şekil 12).



Şekil 8. *İzmit Körfezi'nin doğu kıyısında Kocaeli Fuar Alanı olarak düzenlenen dolgu alan (Demokrat Kocaeli, 2023)*



Şekil 9. *Fuar amblemi olarak Remzi Efe tarafından tasarlanan dişli çark sembolü ve E-5 üzerindeki fuar alanı. Cemal Turgay, 1969. Kaynak: Turgay, 2007.*



Şekil 10. *Sergiyle birlikte açılan Belediye Parkı, Yavuz Ulugün arşivi.*



Şekil 11*. Basına yansıyan çocuk bahçesi Kaynak: Sesim Dergisi,1969.*



SANAYİ SERGİSİNDE ÇOCUKLAR İÇİN EĞLENCE YERLERİ

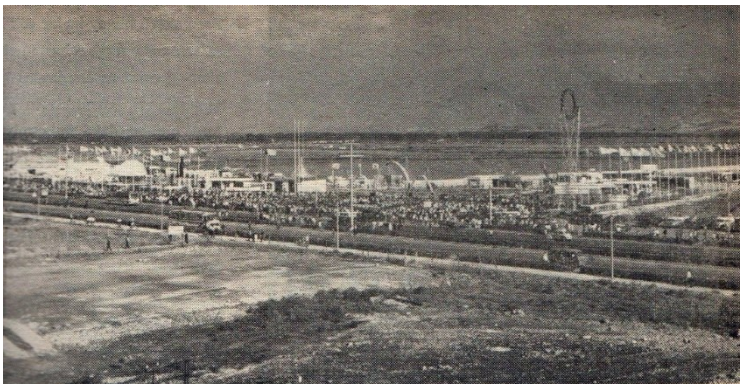
3. Kocaeli Sanayi Sergisinde çocuklar için eğlence yerleri de bulunuyor. Bunların başında Kocaeli Bankasının «Çocuk Bahçesi» ile Shell'in Trafik Okulu gelir. Shell tarafından yaptırılan Trafik Okulunda sergiyi ziyaret eden minikler ücret ödemeksizin pedallı otolara binerek saha içerisinde tur atmakta, aynı zamanda trafik kaidelerini de öğrenmektedirler.

Şekil 12*. Basına yansıyan çocuk trafik okulu. Kaynak: Sesim Dergisi,1969.*

Dolgu alanın 80 bin metrekareye ulaştığı alanda, 1970 yılında "Dördüncü Sanayi Sergisi" belediye ile sanayi odasının ortaklaşa organizasyonuyla düzenlenmiştir. Sergi alanında, Türk Pirelli, Petkim, SEKA, İPRAŞ, Seramik, Türk Kablo ve Çelik Halat gibi önemli kuruluşların da olduğu çeşitli yerli sanayiyi gösteren seksene yakın pavilyon yer almıştır. Bu pavilyonların yanı sıra halkın ilgi gösterdiği mekanlar arasında lunapark ve çocuklar için hazırlanan trafik eğitim alanı yer almıştır (Türkyolu-Bizimşehir Gazetesi, 1970) (Şekil 13 ve Şekil 14).

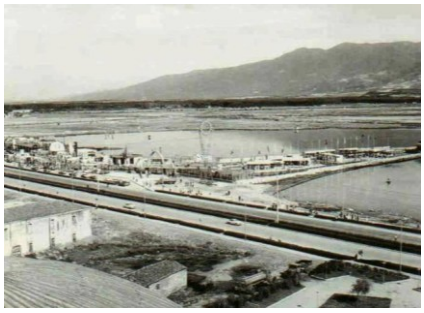


***Şekil 13**. 4. Sanayi Sergisi. Cemal Turgay, 1970. Kaynak: Turgay, 2007.*

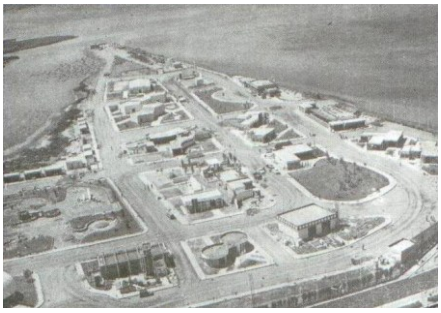


***Şekil 14.** Sanayi Sergisi açılış günü. Kaynak: Kocaeli Gazetesi, 1970.*

Dört yıl boyunca 'Sanayi Sergisi' adı altında düzenlenen etkinlik, 1971 yılında ilk kez fuar kimliği kazanarak "Marmara–Trakya Bölgesi Kocaeli Sanayi Fuarı" adıyla, 160 bin metrekarelik bir alanda gerçekleştirilmiştir (Şekil 15). Aralarında Denizcilik Bankası ve Sümerbank gibi önemli kamu kuruluşlarının da bulunduğu, Marmara ve Trakya bölgelerindeki 9 şehirde faaliyet gösteren toplam 129 sanayi kuruluşu fuara katılım sağlamıştır (Milliyet Gazetesi, 1971) (Şekil 16 ve Şekil 17). Diğer illerden gelen ziyaretçiler ve fuarı gezen yabancı turistlerle birlikte, fuarın sanayiye hizmet etmenin yanı sıra temel hedeflerinden birinin de iç turizme katkı sağlamak olduğu dönemin basınında ifade edilmiştir. Ayrıca, fuar alanında yürütülen yapı faaliyetleri sayesinde kent ve ülke ekonomisine önemli ölçüde maddi katkı sağlandığı yine aynı kaynaklarda vurgulanmıştır (Sesim, 1971).



Şekil 15. *Yenicuma Camii Minaresinden Kocaeli Fuarı, 1971. Kaynak: Yavuz Ulugün Arşivi.*



Şekil 16. *Pavilyon alanlarını gösteren Fuar alanı. Kaynak: Sesim Dergisi, 1971.*



KOCAELİ SANAYI FUARI AÇILIYOR

İZMİT, ÖZEL

Marmara - Trakya Bölgesi Kocaeli Sanayi Fuarı bugün saat 17.30'da Sanayi ve Ticaret Bakanı Ayhan Çilingiroğlu'nun bir konuşmasiyle açılacaktır.

Dört yıldanberi «Sanayi Sergisi» adı altında acılan ve bu yıl ilk kez fuar niteliği kazanan Kocaeli 1. Sanayi Fuarına, Marmara - Trakya bölgesindeki dokuz şehirde faaliyet göstermekte olan 130 sınai kuruluş katılmaktadır.

160 bin metrekarelik bir alanda kurulmuş olan Fuar, 28 haziran - 28 temmuz tarihleri arasında bir ay süre ile açık kalacaktır. Fuara katılan kuruluşlar arasında Denizcilik Bankası ile Sümerbank da yer almaktadır.

Şekil 17. *Basına yansıyan fuar açılışı. Kaynak: Milliyet, 1971.*

1972 yılında 147 stand ve 307 firma ile kurulan Kocaeli Fuarı, o dönemde ilk kez milli bir kimlik kazanmıştır. Bir aylık süre zarfında 750 bini aşkın ziyaretçi tarafından gezilen fuar, o dönemdeki ekonomik ve kültürel ilerlemeyi temsil eden önemli bir dönüm noktası olmuştur. Kısa sürede kaydedilen ilerleme ve yoğun katılım, fuarın yerelde büyük bir yankı uyandırmasına neden olmuştur (Pirelli, 1972) (Şekil 18 ve Şekil 19).



KOCAELİ SANAYİ FUARI MİLLÎ FUAR OLDU

Türk Pirelli

Şiddetli yağışlar nedeniyle ertelenen Kocaeli Sanayi Fuarı 3 Temmuz Pazartesi günü akşamı saat 17.00 de yapılan törenden sonra açılmıştır.

Bu yıl ilk kez «Millî» hüviyetiyle hizmete giren Fuara 147 standda 307 firma katılmıştır.

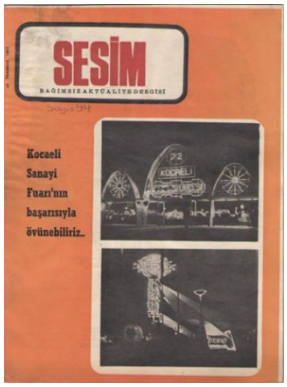
1969 yılında 35 bin metrekarelik saha üzerinde kurulan Fuar'ın 3 yıl gibi kısa bir zaman içinde 220 bin metrekarelik sahaya yayılması Kocaeli Sanayi Fuarının yakın gelecekte enternasyonal hüviyet alacağına inananların haklılığını isbat etmektedir.

3 Ağustos günü akşamına kadar açık bulunan Fuarda bu yıl çeşitli firmalar kendi mamullerinin satışını da yapmışlardır.

Bir aylık süre zarfında 750 binin üzerinde ziyaretçi tarafından gezilen fuarı görenler kısa zaman içindeki aşamayı takdirle izlemişlerdir. Özellikle yeni tıklandırma ile fuar sahasının gece görünümü pek beğenilmiştir.

Bu yıl ilk kez milli olma niteliğini kazanan kocaeli sanayi fuarının açılış günü pavyonları gezen mülki ve askeri erkân...

Şekil 18. *Yerel basına yansıyan fuar açılışı. Kaynak: Pirelli Dergisi, 1972.*



SESİM

BAĞIMSIZ AKTÜALİTE DERGİSİ

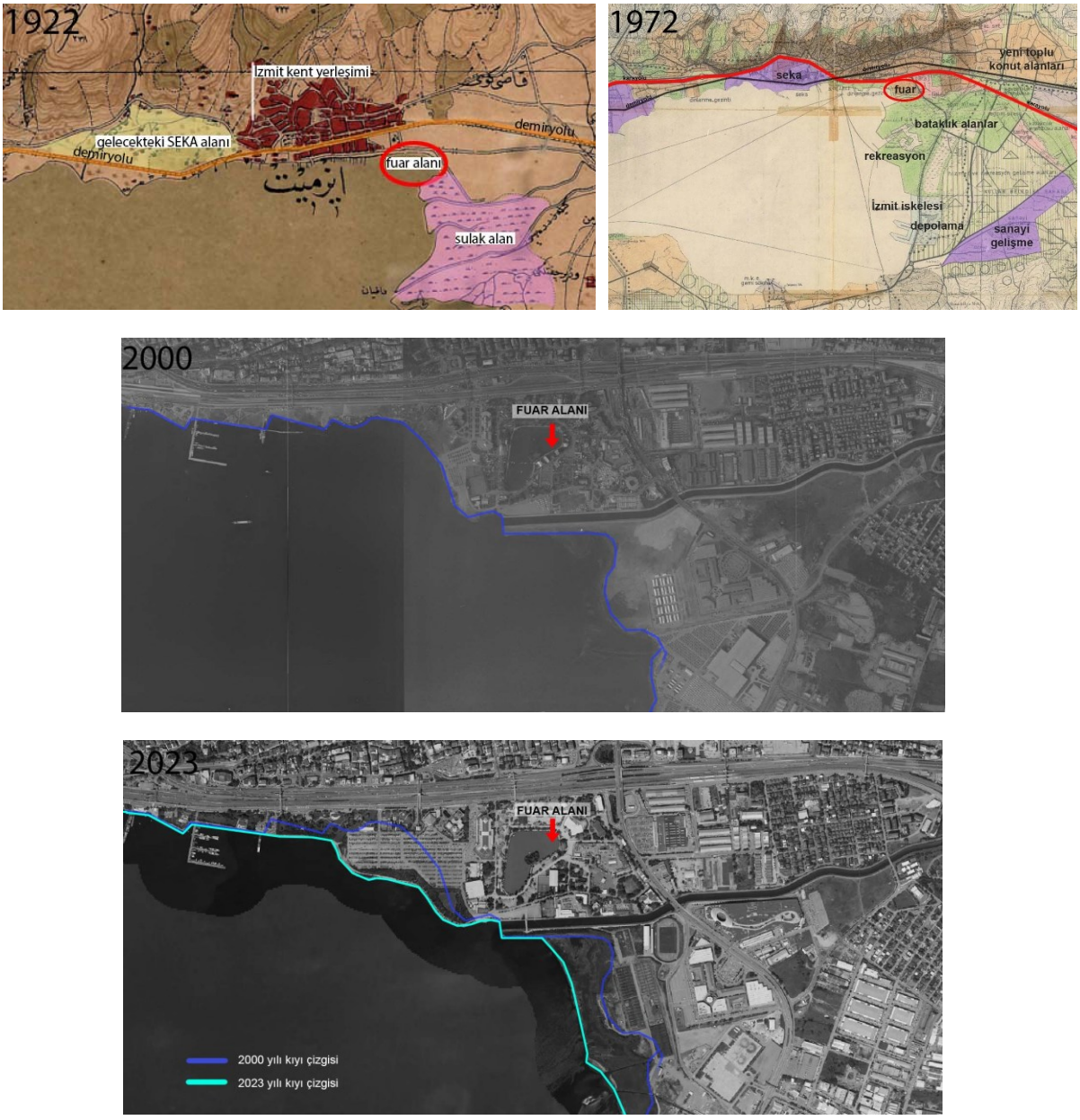
Kocaeli Sanayi Fuarı'nın başarısıyla övünebiliriz..

Şekil 19. *Yerel basına yansıyan fuar açılışı. Kaynak: Sesim Dergisi, 1972.*

Kocaeli Sanayi Fuarı'nın Kimlik ve Mekân Dönüşümü

Kocaeli Sanayi Fuarı, sanayi sergisi olarak kurulmaya başlandığı ilk yıllardan bugüne, kalıcı bir fuar niteliğine bürünmüş, ardından millî bir fuar kimliği kazanmış, zamanla sanayi fuarı olma özelliğinden uzaklaşarak farklı kullanım biçimlerine evrilmiştir. Yaklaşık altmış yıllık bu dönüşüm sürecinde, fuarın ismi, konsepti, içeriği, kapsamı ve üzerinde konumlandığı dolgu alanın miktarı gibi pek çok unsurda belirgin değişiklikler meydana gelmiştir. Bu

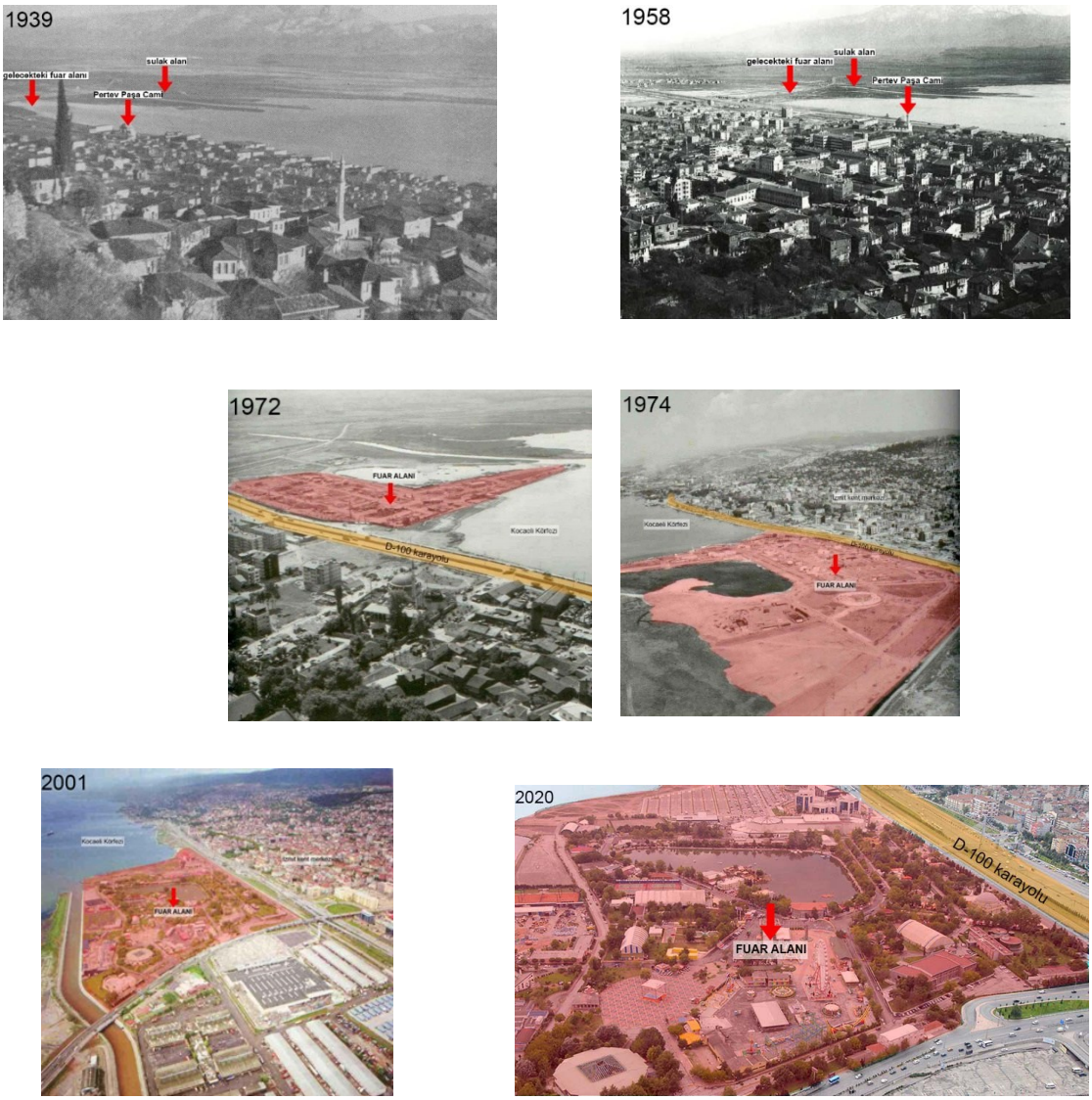
değişimlerin mekânsal boyutu, geçmiş dönemlere ait halihazır haritaların incelenmesi ve aynı alanı gösteren farklı tarihli ortofotoların karşılaştırılması yoluyla analiz edilebilir (Şekil 20).



Şekil 20. *Fuar alanının farklı dönemlerdeki mekânsal gelişimi ve kıyı çizgisi ile ilişkisi: (a) 1922 yılı haritası, (b) 1972 yılı planı, (c) 2000 yılı hava fotoğrafı, (d) 2023 yılı uydu görüntüsü (Öztekin, 2023; Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, t.y.)*

Her yıl komşu bataklık alanların doldurulmasıyla genişletilen fuar alanı, gün geçtikçe sayıları artan katılımcı firmaların sergileme çalışmalarına ev sahipliği yapmakla kalmamış, alana eklenen çeşitli peyzaj unsurlarıyla da kentin rekreasyon ihtiyacını karşılayan bir mekâna dönüşmüştür. Dinlenme alanları ve düzenlenen çeşitli etkinliklerle birlikte, fuar alanı zamanla bölgenin vazgeçilmez bir sosyo-kültürel odağı haline gelmiştir. Fuar alanı 2000'li yılların başından bu yana sanayi temalı etkinliklerle sınırlı kalmayan, farklı ölçek ve işlevlerdeki birçok yapıya ev sahipliği yapan çok yönlü bir kentsel alana dönüşmüştür. Büfe, kafe ve restoran gibi

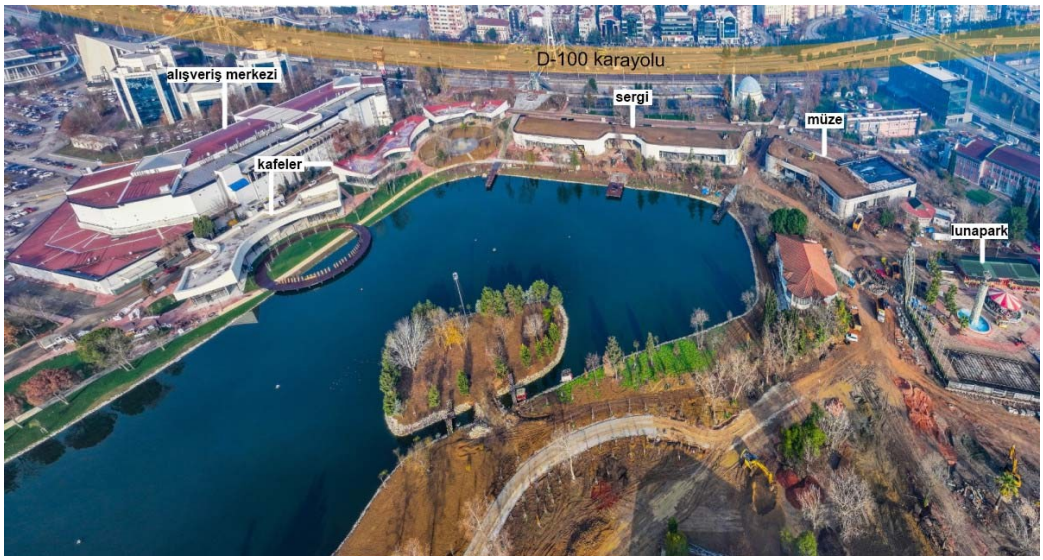
yeme-içme mekânlarının yanı sıra; müzikhol, bar ve düğün salonu gibi eğlence işlevli yapılar da alanda yer almaktadır. Yapay göl çevresinde konumlanan iskeleler, satış birimleri ve alışveriş merkezi benzeri ticari noktalarla birlikte lunapark ve sahneler de fuar alanının kullanıcı çeşitliliğini artırmıştır. Halı saha, atlı spor kulübü ve tenis kulübü gibi çeşitli spor alanlarının yanı sıra; dernekler, sivil toplum merkezleri, gençlik merkezleri, kent konseyi, kültür merkezi, sanayi odası, afet kriz merkezi gibi birçok kurumsal yapı da alana entegre edilmiştir. Ayrıca, 1999 depreminden sonra kamu hizmetlerini sürdürmek için bazı daire başkanlıkları ve şube müdürlükleri gibi kamu kurumları da alana dahil edilmiştir. Tüm bu sabit yapılarla birlikte, fuar camii gibi dini mekânlar ve dönemsel olarak faaliyet gösteren sezonluk işletmeler de fuar alanının bileşenleri arasında yer almaktadır ("Türkiye'nin ilk açık hava eğlence parkı… Kocaeli Fuarı", 2014) (Şekil 21).



Şekil 21. *Fuar alanının yıllar içerisindeki mekânsal gelişimini gösteren fotoğraflar: (a) 1939 yılı görünümü, (b) 1958 yılı görünümü, (c) 1972 yılında fuar alanının oluşum süreci, (d) 1974 yılı görünümü, (e) 2001 yılı görünümü ve (f) 2020 yılı görünümü (Cuda, 1939; Turgay, 2007; Yavuz Ulugün Arşivi, (Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, t.y.-b).*

Kocaeli Sanayi Fuarı'nın İzmit Millet Bahçesi Projesi ile Günümüzdeki Dönüşüm Süreci

Kocaeli Büyükşehir Belediyesi'nin açıklamaları ışığında fuar alanın günümüzdeki sürecine dair bilgi edinilebilir. Alan, kentli ve ziyaretçilerin kullanımına yönelik olarak, kentli hafızasında yer edinmiş olan mevcut lunapark ve Fuar Gölü'nün korunmasını esas alan İzmit Millet Bahçesi projesi olarak yeniden ele alınmıştır. Proje kapsamında 2022 yılında ihaleye çıkılmış ve yapım sürecine başlanmıştır. Yaklaşık 270 dönümlük bir alanı kapsayan projede, ilk olarak yapı ömrünü tamamlamış yapıların yıkımı gerçekleştirilmiş; ardından zemin iyileştirme çalışmaları ile elektrik ve su altyapı hatlarının yenilenmesine geçilmiştir. Projenin birinci etabında yer alan yedi kafeteryanın inşası tamamlanmış; bu kafelere ulaşımı sağlayan yollar ve otopark düzenlemeleri de bitirilmiştir. Fuar alanının üzerinde yer aldığı ana caddeden alana doğru ulaşım kademelenmeleri yeniden planlanarak uygulanmıştır. Kent hafızasında önemli bir yere sahip olan Fuar Gölü'nün kullanım sürekliliğini artırmak amacıyla, göl çevresinde iskeleler inşa edilmesine ve kıyı hattında kütüphane ve kültür-sanat merkezi gibi vakit geçirilebilecek alanlar oluşturulmasına karar verilmiştir (Şekil 22). Doğa ve su altı yaşamını deneyimlemeye yönelik birimler içeren akvaryum projesinin çalışmaları halen sürmektedir. Fuar alanında yer alan İzmit Tenis Kulübü'nün taşınma süreci devam ederken; yürüyüş ve bisiklet yolları, çocuk oyun alanları, basketbol sahaları, açık hava fitness alanları, kent mobilyaları ve mini meydanlar gibi çeşitli donatılar da peyderpey inşa edilmektedir (Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, t.y.-c) (Şekil 23).

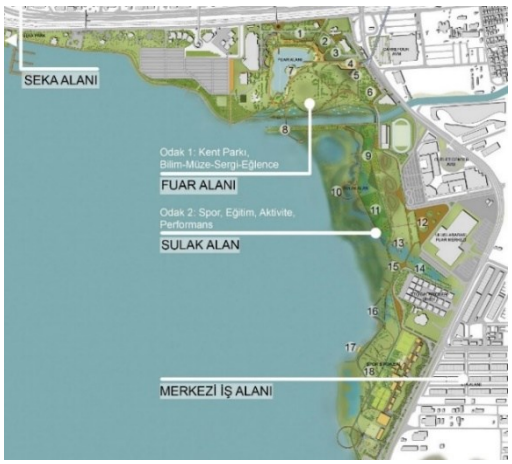


Şekil 22. *Fuar alanın mevcut durumu ve İzmit Millet Bahçesi projesi kapsamında inşası tamamlanan yapılar (Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, t.y.-c)*



Şekil 23. *Fuar alanı ve yakın çevredeki eski ve yeni yapı stoğu (2025). Araştırmacı tarafından oluşturulmuştur.*

Proje firmasının tasarım kararları incelendiğinde, projenin birinci odak noktası olan fuar alanı ile ikinci odak noktası olan devamındaki sulak alanın bütüncül bir yaklaşımla ele alındığı görülmektedir. Fuar alanının, kamusal ve rekreasyonel işlevlerle donatılarak bir kamusal toplanma alanına dönüştürülmesinin amaçlandığı, sulak alanın ise doğal değerlerini öne çıkaran fonksiyonlarla desteklendiği görülmektedir (Özer/Ürger Mimarlık, t.y.) (Şekil 24 ve Şekil 25).



1 sergi yapısı (4186 m²)
2 Kocaeli müzesi (1800 m²)
3 eğlence merkezi (1300 m²)
4 korunan dönme dolap
5 doğa müzesi (2000 m²)
6 sessiz bahçe
7 rekreasyon iskelesi
8 gün batımı terası
9 korunan ağaçlar
10 kuş gözlem platformu
11 endemi bahçeleri
12 dış fuar alanı
13 sulak alan bilgi merkezi
14 rekreasyon alanı
15 kuş gözlem evi
16 gün batımı terası
17 kürek kayık kulübü
18 çocuk oyun alanı

Şekil 24. *Projenin vaziyet plan. Kaynak: Özer Urger Architects ((Özer/Ürger Mimarlık, t.y.)*



Şekil 25. *Projenin kent dokusuyla bağlamsal ilişkileri. Kaynak: Özer Urger Architects (Özer/Ürger Mimarlık, t.y.)*

SONUÇ

Bu çalışma, 1960'lı yıllarda bir sanayi sergisi olarak ortaya çıkan Kocaeli Sanayi Fuarı'nın yaklaşık altmış yıllık süreçte geçirdiği dönüşümü, fiziksel, işlevsel ve toplumsal boyutlarıyla incelemeyi amaçlamıştır. Araştırmada; fuar alanının zamanla yalnızca bir sergileme alanı olmaktan çıkarak, rekreasyon, eğlence, kültür, spor ve kamusal hizmetleri kapsayan çok işlevli bir kentsel mekâna dönüştüğü tespit edilmiştir. Fuar süresince düzenlenen konserler, çocuk programları, lunapark etkinlikleri ve sergi alanındaki sezonluk işletmeler, alanın yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda sosyo-kültürel bir cazibe merkezi haline gelmesini sağlamıştır. Fuar alanının bu çok katmanlı evrimi, geçmişten günümüze ulaşan mekânsal veriler (halihazır haritalar, ortofoto analizleri) ve proje belgeleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Günümüzde İzmit Millet Bahçesi Projesi kapsamında devam eden dönüşüm süreci, mevcut fuar alanı ile devamındaki sulak alanı birlikte ele alarak, bir yandan doğal çevrenin korunmasına, diğer yandan ise kamusal kullanımın çeşitlendirilmesine odaklanan bütüncül bir yaklaşıma dayanmaktadır. Bu bağlamda fuar alanı, kent hafızasındaki karakterini koruyarak yeni işlevlerle yeniden tanımlanmakta; sürdürülebilir bir kent parçası olarak yeniden kurgulanmaktadır.

Çalışma, kent belleğinde önemli bir yer tutan bu tür kentsel alanların dönüşümünün yalnızca fiziksel değil, toplumsal ve kültürel bağlamda da değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koyarak literatüre katkı sağlamaktadır. Gelecekte benzer dönüşüm süreçlerine tabi tutulacak kent içi büyük ölçekli alanların planlanmasında, bu çok boyutlu yaklaşımın model oluşturabileceği düşünülmektedir. Ayrıca, dönüşüm sürecinin kullanıcı deneyimi, toplumsal katılım ve mekânsal süreklilik bağlamında izlenmesi, ileride yapılacak çalışmalar için önemli bir araştırma alanı olarak değerlendirilebilir.

Kocaeli Sanayi Fuarı'nın kuruluş yıllarında kentin sanayi kimliğine olan katkısı daha belirgin ve olumlu bir şekilde değerlendirilebilirken, günümüze yaklaştıkça –özellikle şu anki dönüşüm projesi bağlamında– bu katkının görece azaldığı ya da tartışmalı bir hal aldığı söylenebilir."

KAYNAKÇA

Cuda, A. (1939). Stadtaufbau in der Türkei. *Die Welt des Islams, 21*, 1-84. Berlin: Deutsche Gesellschaft für Islamkunde.

Demokrat Kocaeli. (2023). *Kocaelililer Kocaeli Fuarı'nı özlüyor: Mazi duygulandırıyor*. https://demokratkocaeli.com/haber/17328874/kocaelililer-kocaeli-fuariini-ozluyor-mazi-duygulandiriyor (Erişim tarihi: 20 Nisan 2025).

Kanık, D. (2019). *Sanayi coğrafyası değişim sürecinde kentler: İzmit örneği*. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kanık, D. (2023). İzmit kent planlaması ve sulak alan bölgesine ilişkin plan kararları. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi, 8*(4), 911-951.

Kocaeli Ansiklopedisi. (t.y.) https://kocaeliansiklopedisi.com/Default/MaddeDetay/918 (Erişim tarihi: 28 Mart 2025).

Kocaeli Büyükşehir Belediyesi. (t.y.-a). *Tarihçe*. https://www.kocaeli.bel.tr/tarihce.html (Erişim tarihi: 1 Nisan 2025).

Kocaeli Büyükşehir Belediyesi. (t.y.-b). *Kocaeli'ye 750 futbol sahası büyüklüğünde millet bahçesi*. https://www.kocaeli.bel.tr/haber/kocaeliye-750-futbol-sahasi-buyuklugunde-millet-bahcesi-37590.html (Erişim tarihi: 5 Mayıs 2025).

Kocaeli Büyükşehir Belediyesi. (t.y.-c). *İzmit Millet Bahçesi nefes ve etkinlik alanı olacak*. https://www.kocaeli.bel.tr/haber/izmit-millet-bahcesi-nefes-ve-etkinlik-alani-olacak-47255.html (Erişim tarihi: 5 Mayıs 2025).

Kocaeli Gazetesi (1970).

Milliyet Gazetesi. (1971, 28 Haziran). *Milliyet Gazetesi*, s. 11. Erişim tarihi 21 Nisan 2025, https://gazetearsivi.milliyet.com.tr/liste?tarih=1971.06.28

Müştak, S. (2023). *Cumhuriyet sonrasında inşa edilen endüstri yapılarının mimari değerlendirmesi: Kocaeli örneği (1923-1980)*. Kocaeli Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Kocaeli.

Özer/Ürger Mimarlık. (t.y.). *Kocaeli Fuar Alanı ve Sulak Alan Kentsel Tasarım Projesi*. https://ozerurger.com/tr/portfolio-item/kocaeli-fuar-alani-ve-sulak-alan-kentsel-tasarim-projesi/ (Erişim tarihi: 22 Nisan 2025).

Pirelli Dergisi (08.08.1972). Sayı 95.

Pirelli Dergisi (1966).

Pirelli Dergisi (1967).

Sdnrdrk Blogspot. (2014). *Türkiye'nin ilk açık hava eğlence parkı*. https://sdnrdrk.blogspot.com/2014/05/turkiyenin-ilk-ack-hava-eglence-park.html (Erişim tarihi: 15 Nisan 2025).

Sesim Dergisi (20.07.1969).

Sesim Dergisi (20.07.1971) Sayı 70.

Sesim Dergisi (20.07.1972) Sayı 94.

Turgay, C. (2007). *Ben, İzmit: İşte suretim, fotoğraflarla bir kentin hikâyesi*. TÜPRAŞ.

Türkyolu- Bizimşehir Gazetesi (1970).

Ulugün, F. Y. (2025). *Kocaeli Tarihi*. Facebook. Erişim tarihi 7 Mart 2025, https://www.facebook.com/media/set/?vanity=kocaeli.tarihi&set=a.264303380358640&_rdr

Postkolonyal ve Dekolonizasyon Mimarisi Üzerine Kuramsal Çalışmalara Bir Bakış

Muhammed İNAN*, Prof. Dr. Nuran KARA PILEHVARIAN[2]*

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0009-0009-3482-2508*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-0021-2076*

**inan06586@gmail.com*

Giriş

Bu çalışmada sömürgeci devletlerin sömürge altında tuttuğu topraklarda gerçekleşen mimariden sonra ortaya çıkan postkolonyal ve dekolonizasyon dönemine dair mimariyi ortaya koymaktır. Sömürgeci devletler sömürge tahakkümünü somut bir şekilde kalıcı kılabilmek için mimariyi araç olarak kullanmışlardır. Fransa, İngiltere ve diğer sömürge ülkeleri sömürgeleştirdikleri topraklarda kendi eserlerini inşa etmişlerdir. Sömürgeleştirdikleri toplumların aidiyetini gösteren mimari eserlerini dönüştürmek ve yok etmek üzere bir sistem kurmuşlardır. Sömürge toplumların bağımsızlığından sonra sömürgeci tahakkümün dolaylı sürdürmesi ve askeri aygıt olmamasına rağmen her alanda kendini gösteren sürece postkolonyal mimari ve sömürgeci izlerini sildirmeye dönük mimariye ise dekolonizasyon mimarisi olarak adlandırılır. Bu çalışmada sömürgeciliğin son evresi olan postkolonyal dönemi ve bağımsızlık sonrası dekolonizasyon sonrasını mimarlıkla olan ilişkisi Üçüncü dünya ülkelerinde ortaya konularak anlatılmaya ve literatürdeki eksik giderilmeye çalışılmıştır.

Günümüzde siyasal bir tanım olarak düşülen sömürgeciliğin reel dünyada eksik bir tanımlanma olarak görülmesi gerekmektedir. Postkolonyal dönem ve dekolonizasyon dönemi siyasal olarak her alanda etki göstermesi kaçınılmaz bir durumdur. Mimarlık pratiği politik durumlara bağlı olarak etkilenmesi kaçınılmaz bir gerçekliktir. Çalışmanın önemi olarak postkolonyal mimari ve dekolonizasyon mimarisi üzerine spesifik olan bu alanda konuyu açıklamaya ve aydınlatmaya dönüktür.

Literatür olarak siyasal alanda geniş olarak yer bulan sömürgeciliğin gerçekliğini sosyal bilimlerde yankı bulan teorisyenler olarak Aime Cesaire, Albert Memmi, Frantz Fanon ve

Edward Said'in düşüncelerini teorik olarak mimariyle bağdaştırıp ve pratik olarak mimari yapılarda yansıması durumu incelenmiştir.

Sömürgecilik ve Mimari

Sömürgecilik, dünya siyasi tarihinde beş yüzyıllık bir geçmişe sahiptir. İlk olarak Kristof Kolomb'un Amerika'yı keşfiyle başlamıştır. Askerî ve teknik üstünlüğe sahip ülkelerin, başka ülkeleri ekonomik kazanç elde etmek amacıyla işgal etmeleriyle şekillenmiştir (Başkaya, 2010: 15). Sömürgecilik, tarihsel süreçte statik kalmayıp sürekli bir değişim içinde ilerlemiş, gelişmiş ve zamana ile mekâna uygun hale gelerek evrim geçirmiştir.

Bu sömürgecilik süreci, başlangıçta klasik sömürgecilik biçiminde ortaya çıkmış; 15. ve 16. yüzyıllarda merkantilist bir ekonomi anlayışına dayanmıştır. Bu dönemde Amerika ve Afrika pazar haline getirilmiştir(Başkaya, 2010: 35). 1800'lü yıllarda İngiltere'de Sanayi Devrimi'nin patlak vermesiyle birlikte, modern sömürgecilik dönemi başlamış; bu dönem, ham madde ve yer altı kaynaklarının sömürülmesine dayalı bir yapıya bürünmüştür(Başkaya, 2010: 19)

1945'te İkinci Dünya Savaşı'nın ardından sömürge ülkelerinin bağımsızlık kazanmasıyla, askeri anlamda resmî aygıt ortadan kalkmış; ancak siyasi ve ekonomik etkiler devam etmiş, bu durum "yeni sömürgecilik" (neo-kolonyalizm) olarak adlandırılmıştır(Altınbaş, 2011: 36). 1980'lerden sonra ise sömürgecilik yeni bir döneme girerek post-kolonyal dönemi başlatmıştır. Bu dönemde Batı'nın, eski sömürgeleri üzerindeki etkisi kültürel, siyasi ve ekonomik alanlarda devam etmiştir.

Sömürgecilik, genellikle dar anlamda sadece siyasi ve iktisadi bir olgu olarak anlaşılmıştır. Ancak günümüzde yapılan çalışmalar, sömürgeciliğin etki alanının çok daha geniş bir yelpazeye yayıldığını ortaya koymuştur. Sömürgeci güçler, tahakkümlerini sürdürebilmek adına mimariyi de bir araç olarak kullanmışlardır. Mimarlık, her kurumsallaşmış iktidarın hegemonyasını yansıttığı en nesnel ve somut kanıtlardan biri olma özelliğini taşır.

1. Postkolonyal Mimari Üzerine

"Colonia" kelimesinden türeyen bu sözcük, Latincede "yerleşke" ve "çiftlik" anlamına gelir. Türkçeye ise "sömürgecilik" ya da "müstemlekecilik" olarak geçmiştir. Oxford English Dictionary'ye göre sömürgecilik, başka bir ülkeyi yeni yerleşimciler aracılığıyla işgal edip, o ülke üzerinde tam ya da kısmi siyasi kontrol kurarak ekonomik olarak sömürme politikası ya da uygulamasıdır. Genel anlamıyla sömürgecilik, başkalarının topraklarını ve kaynaklarını ele geçirip denetim altına alma süreci olarak tanımlanabilir (Loomba, 2000:19).

Sömürgeciliğin tarihi, genellikle sömürge topraklarında yazılmış kaynaklarda, Avrupalı kaşiflerin gerçekleştirdiği büyük keşiflerle, özellikle de Amerika'nın keşfiyle başladığı şeklinde anlatılır. Kristof Kolomb'un 1492 yılında Amerika adalarına ayak basması başlangıçta bir keşif olarak değerlendirilmiş, ancak zamanla bu olay fetih olarak nitelendirilmiştir (Başkaya, 2010:34). Son beş yüzyıllık insanlık tarihi, sömürgeci (emperyalist) yayılmanın, kapitalist gelişmenin ve bu gelişmeyle birlikte oluşan kapitalist hegemonyanın tarihidir (Başkaya, 2010: 9). Sömürgecilik, Avrupa'da kapitalizme geçiş sürecini hızlandırmış ve Avrupa kapitalizminin doğuşuna önemli ölçüde katkı sağlamıştır (Loomba, 2000:21).

1980'li yıllardan itibaren "Üçüncü Dünyacılık" kavramının yerine kullanılmaya başlanan "post-sömürgeci" terimi, "post" ön ekiyle zamansal olarak sömürgecilik sonrası dönemi ifade eder (Mollaer, 2018:159). Post-sömürge teoriye bağlı radikal yaklaşımlar, içinde bulunduğumuz dönemi post-sömürge çağı olarak tanımlar; çünkü askeri güç gibi resmi sömürgeci araçlar ortadan kalkmış olsa da, sömürgecilik döneminde kurulan siyasi, ekonomik ve kültürel bağlar, bazı değişikliklere rağmen büyük ölçüde varlığını sürdürmektedir (Cesaire, 2005:162).

Postkolonyal mimari, bir ülkenin ya da bölgenin sömürge dönemi sonrasında gelişen mimari sürecini tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Bu kavram, özellikle sömürge yönetiminden kurtulup bağımsızlığını kazanan ülkelerin mimari yaklaşımlarına yansıyan tutumu ifade eder (İnan, 2025:6).

Sömürgecilik döneminde, sömürgeci güçlerin egemen olduğu ülkelerde ve bölgelerde genellikle kendi mimari tarzları, yapıları ve şehir planlama sistemleri uygulanmıştır. Bu süreçte, yerel kültür ve geleneksel mimari çoğu zaman baskılanmış ya da dönüştürülmüştür. Ancak sömürge yönetiminin sona ermesiyle birlikte bağımsızlık kazanan ülkeler, kendi kültürel kimliklerini ve değerlerini yansıtan özgün mimari tarzlarını yeniden inşa etmeye yönelmişlerdir (İnan, 2025: 6-7).

Postkolonyal dönemde, Üçüncü Dünya Ülkeleri (Afrika, Latin Amerika, Hindistan vb.) sömürge sonrası mimarlık anlayışını, modern tekniklerle yerel ve özgün mimari unsurları harmanlayarak geliştirmiştir. Bu şekilde ortaya konan mimari eserler, dekolonizasyon sürecinin somut bir ifadesi olarak değerlendirilir (İnan, 2025:7).

Postkolonyal mimari, ülkelerin bağımsızlıklarını kazandıktan sonra gelişen yeni mimari yaklaşımı ifade eder. Bu anlayış, geleneksel ve yerel mimari öğeleri modern mimari teknikler ve tasarımlarla harmanlamayı amaçlar. Zaman zaman sömürge döneminden kalan yapılar, yeniden işlevlendirilerek ya da dönüştürülerek bu sürece dahil edilebilir

2. Dekolonizasyon Mimarisi

Fanon, sömürgecilikten kurtuluşun — yani dekolonizasyonun — ilk adımının, sömürge yönetimine karşı şiddetle mücadele ederek ulusal bilinci inşa etmek, ulusal birliği sağlamak ve egemenliği halka geri vermek olduğunu savunur. Dekolonizasyon süreciyle birlikte toplum, yeniden uyanarak sömürgeciliğin bıraktığı izleri siler ve temel ihtiyaçlarını karşılamaya başlar. (İnan, 2025:21).

Dekolonizasyon süreci, tanım olarak İkinci Dünya Savaşı'ndan başlayıp 21. yüzyılın başlarına kadar süren, sömürgelerin kendi bağımsızlıklarını ilan etme dönemidir. Ancak bu mücadele hâlâ sona ermemiştir; Katalonya ve İskoçya örneklerinde olduğu gibi bağımsızlık talepleri günümüzde de devam etmektedir (İnan, 2025:21).

Sömürgecilik döneminde, sömürge yönetimleri kalıcı izler bırakmak ve hegemonyalarını pekiştirmek için mimariyi en etkili araçlardan biri olarak kullanmıştır. Bu amaçla kamu binaları, meydanlar, ibadet merkezleri ve garlar gibi yapılar inşa edilmiştir. Sömürge yönetimi için bu mimari eserler, sömürgeci ideolojinin somut yansımalarıdır. Sömürge öncesi toplumların mimari mirasını yok ederek, sömürülen halkları köksüz ve tarihsiz bırakmayı amaçlamışlardır (İnan, 2025:21).

Mimarlıkta dekolonizasyon, yerel kimliklerin ve özgünlüğün ön plana çıkarıldığı bir süreci ifade eder. Bu süreç, yerel kültürle bütünleşen özgün üslupların geliştirilmesi ve toplumların kendi geçmişlerine ait mimari eserleri yeniden ortaya koymalarıyla şekillenir. Postkolonyal etkilerden bağımsız olarak kendi izini taşıyan dekolonize edilmiş mimari üsluplar, özgünlüğü ve yerel kimliği güçlendirmektedir (İnan, 2025:21).

Mimaride deolonizasyon şu başlıklarla sıralayabiliriz:



***Şekil 1**. Cezayir Şehitler Anıtı (Boumediene15, 2018)*

Bağımsızlık Anıtları: Sömürgecilikten kurtulan ülkeler genellikle bağımsızlık anıtlarını inşa ederler. Bu anıtlar, ülkenin bağımsızlık mücadelesini ve zaferini simgeler (İnan, 2025:22).

Geleneksel Mimari Unsurların Yeniden Kullanımı: Dekolonizasyon döneminde yerel ve geleneksel mimari unsurların ve malzemelerin kullanımı önem kazanmıştır. Bu unsurlar modern tasarımlarla birleştirilerek yerel kültüre ve kimliğe vurgu yapılmıştır (İnan, 2025:22).



Şekil 2. *Hasan Fethi Tarafından İnşa Edilen Luksor , Kurna'daki Camii (E-skop, 2019)*



Şekil 3. *Cezayir Ulu Camii (Arkitera, 2020)*

Modernizm ve Yerel Kimlik: Bazı ülkelerde dekolonizasyon dönemi, modernist mimari anlayışı ile yerel gelenekleri birleştirme çabalarına sahne olmuştur. Bu, modern tasarım prensiplerini yerel kimlik ve kültürle harmanlayarak yeni ve tanıdık bir estetik oluşturmayı amaçlar (İnan, 2025:23).

SONUÇ

Her mimari yapı, ait olduğu dönemin toplumsal, kültürel ve siyasal dinamiklerini yansıtarak kendi zamanına özgü bir iz bırakmaktadır. Mimarlık, yalnızca fiziksel mekân üretimiyle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda içinde geliştiği politik zeminin bir yansıması olarak varlık kazanmaktadır. Bu çerçevede, mimarlığın özünde politik bir pratik olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, postkolonyal ve dekolonizasyon süreçlerinde de mimari, kültürel, siyasal ve ekonomik etkilerin doğrudan yansıdığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Postkolonyal ve dekolonizasyon dönemlerine ait mimari üretim, yalnızca yapılı çevrenin fiziksel biçimlenişiyle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda kültürel, toplumsal ve tarihsel bir eylem alanı olarak değerlendirilmelidir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, sömürgeci yönetimlerin egemenliğinden kurtularak bağımsızlıklarını kazanan birçok ülkenin, modern mimari tekniklerle geleneksel öğeleri harmanlayarak yeni bir mimari dil oluşturdukları gözlemlenmiştir.

Postkolonyal bağlamda, sömürge yönetimlerinin resmi olarak sona ermiş olmasına rağmen, kültürel, sosyal, siyasal ve ekonomik açılardan süregelen tahakküm biçimlerinin mimari üzerindeki etkileri devam etmiştir. Bu doğrultuda, özellikle Afrika ve Latin Amerika gibi bölgelerde, modern mimarlık anlayışı ile yerel mimari unsurların bir arada kullanılması, postkolonyal mimari üslubun belirleyici özelliklerinden biri olmuştur.

Öte yandan, dekolonizasyon kavramı, başlangıçta siyasal bir terim olarak ortaya çıkmış ve sömürgecilikten arınmayı, yani sömürgeci geçmişin izlerinin silinmesini ifade etmiştir. Bu süreçte, bağımsızlığını kazanan ülkeler yalnızca siyasal anlamda değil, aynı zamanda kültürel ve mimari bağlamda da bir özgürleşme sürecine girmiştir. Bu özgürleşme, yerel ve geleneksel mimari mirasa yönelimi ve kendi kültürel kimliklerini mekânsal olarak yeniden inşa etme çabasını da beraberinde getirmiştir.

KAYNAKÇA

Altınbaş, D., (2011). İnsanlığa Karşı Suçlar ve Yeni-Sömürgecilik, Uluslararası Suçlar ve Tarih, Dergipark, 36-37.

Başkaya, F., (2010). Sömürgecilik Emperyalizm Küreselleşme, Altıncı Baskı, Özgür Üniversite, Ankara.

Cesaire, A., (2005). Sömürgecilik Üzerine Söylev/ Fransız lrkçılığının Fikri ve Tarihsel Temelleri, Doğu Kütüphanesi, Çev: Güneş Ayas, İstanbul.

İnan, M., (2025). Cezayir'in Başkenti Cezayir Şehri'nin Sömürge Mimarisi, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Loomba, A., (2000). Kolonyalizm Postkolonyalizm, Ayrıntı Yayınları, Çev: Mehmet Küçük, İstanbul.

Mollaer, F., (2018). Fanon'un Hayaletleri/Fanon'la Konuşmayı Sürdürmek, İlk Baskı, İthaki, İstanbul.

Wikimedia Commons. (n.d.). *Martyrs Memorial, Algiers, Algeria.* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6e/Martyrs_Memorial._Algiers%2C_Algeria.jpg/1280px-Martyrs_Memorial._Algiers%2C_Algeria.jpg adresinden erişildi. Erişim Tarihi:19.08.2023

Arkitera. (2020). https://www.arkitera.com/haber/dunyanin-ucuncu-buyuk-camisi-cezayirde-insa-edildi/ adresinden erişildi. Erişim Tarihi:19.08.2023

Boyacıoğlu, Can. (2019). Mimarlıkta çevreci yaklaşımların antroposen kavramı bağlamında tartışılması. https://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-mimarlikta-cevreci-yaklasimlarin-antroposen-kavrami-baglaminda-tartisilmasi/5518 adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 19.08.2023

Güney Kıbrıs'ta Kalan Osmanlı Türk Eserlerinin Dünü, Bugünü ve Yarını: Baf-Dağaşan (Vreçça) Köyü Camii Örneği

Doç. Dr. Mustafa Eyyamoğlu *

[1] *Bahçeşehir Kıbrıs Üniversitesi, Lefkoşa, Kıbrıs,*

0000-0002-1113-6822

* *mustafa.eyyamoglu@cyprus.bau.edu.tr*

GİRİŞ

Osmanlı Devleti topraklarına 1571 yılında dahil olan Kıbrıs adasında, Osmanlı öncesi uygarlıklara ait eserlerin yanında Osmanlı Dönemi Türk kimliğini yansıtan birçok eser bulunmaktadır. Kıbrıs'ın fethinden sonraki ilk imar faaliyetleri mevcut yapıların İslam ve Türk kimliğine dönüştürülmesi ile başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu var olduğu geniş coğrafyasında bıraktığı mimari ve kültürel miras, günümüzde birçok bölgede hâlâ varlığını sürdürmektedir. Kıbrıs Adası, 1571 yılında Osmanlı topraklarına katılmasından itibaren bu mirasın önemli bir parçası hâline gelmiştir.

Osmanlı devletinin bir parçası olmasının hemen ardından Kıbrıs'ta başlayan iskân politikası kapsamında, Anadolu'nun muhtelif bölgelerinden adaya yerleştirilen Türk nüfusu ile şekillenmeye başlamıştır. Bu nedenle yerleştirilen Türk halkının yaşam biçimlerine, inanış ve ibadetlerine gelenek ve göreneklerine cevap veren düzenin geliştirilmesi kaçınılmaz olmuştur. Başlarda hızlı çözüm olarak mevcut yapıların dönüştürülmesi ile yeniden kullanılma sistemi ile başlayan imar faaliyetlerinin hemen ardından, kurulan vakıflar ile desteklenmiş ve bu sayede Osmanlı Türk imar faaliyetleri hızlanmıştır. Bu bağlamda camiler, hanlar, medreseler, köprüler ve çeşmeler inşa edilerek kalkın kullanımına sunulmuştur. Gerek mevcut Gayri Müslim tebaanın gerekse yeni yerleşen Türk halkının kullanımı için sosyal, ekonomik, kültürel yaşamı destekleyen birçok kamusal yapının yansıra sivil mimari örneklerini oluşturan konutlar inşa edilmiştir.

Osmanlı İskân Politikaları kapsamında Anadolu'dan seçilen tür kalkının esnaf ve sanat erbabı kişilerin olmasına özen gösterilmesinin yanında tarım ve hayvancılık ile uğraşan aileler adaya gönderilmiştir. Bu bağlamda merkezlerdeki büyük kentlerin yanında kırsal alana da Türk halkı yerleştirilmiş ve her bölgede Türk nüfusunun varlığı sağlanmıştır. Dolayısı ile Osmanlı Dönemi Kıbrıs haritaları incelendiğinde Türklerin adanın her bölgesine yayılmış olduğu görülmektedir. Kimi zaman saf Türk köyü olan yerleşkeler olmasına karşın karma nüfuslu köylerin de varlığı ada genelinde mevcuttur (Bozkurt ,2008:144).

Kıbrıs'ta Osmanlı varlığının en önemli parçası Kıbrıs Evkaf idaresidir. Osmanlı hakimiyetinin ilk yıllarında kurulmuş olan evkaf, Kıbrıs Türkünün adadaki ilk kurumu olma özelliğindedir. Evkaf Adada kurulan vakıfların idare ve kontrolünün yanında tüm devlet işlerinin yönetildiği İstanbul ile doğrudan bağlantılı merkez durumunuzdaydı (Hill, 1952). Osmanlının var olduğu dönemlere ilişkin harita ve belgeler Kıbrıs genelinde birçok Türk köyünün ve karma köylerin var olduğunu gözler önününe sermektedir. Başkent Lefkoşa ve adanın diğer büyük kentleri olan Girne, Mağusa, Limasol, Larnaka ve Baf kentleri Hristiyan ve Müslüman nüfusun var olduğu karma kentlerdi. Genellikle karma kent ve köylerde türk ve Hristiyan nüfus yerel halkın rum mahallesi ve Türk mahallesi olarak isimlendirdiği ayrı bölgelerde yaşamaktaydılar. Ancak karma mahalle ve köylerin bulunduğu örnekler de mevcuttur (Yıldız,2018:45).

Osmanlı döneminin fiili olarak devam ettiği hakimiyeti boyunca tüm imar faaliyetleri ekonomik ve sosyal düzen Osmanlı idaresinde ada genelinde devam etmiştir. Osmanlı'nın 1877-78 (93 harbi) Ruslarla olan sıkıntılı sürecine bağlı olarak 1878 yılında Kıbrıs İngiltere'ye kiralanmış ve yönetim İngilizlere devredilmiştir. Ancak 1914 yılında Osmanlının 2. Dünya savaşına katılmasını fırsat bilen İngilizler Kıbrıs'ı ilkah ettiklerini ilan ettiler. Bu tarihten sonra Osmanlı'ya adada var olan hakları ilişkin söz hakkı verilmemiş. Önceden, 1878 yılındaki kiralamadan hoşnut olmayan Türkler Türkiye'ye yerleşmiş olmasının yanında 1914 yılındaki tamamen ilhak sonrası İngiliz idaresinde yaşamak istemeyen Türkler 2. bir göç dalgası ile Türkleri Kıbrıs'tan Türkiye'ye göç ettirdi. Kalan tük halkı günümüz Kıbrıslı Türklerin kökenini oluşturmaktadır (T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü :2000).

İlerleyen süreçte siyasi sorunlar bitmemiş, özellikle 2. Dünya savaşı sonrası Kıbrıslı Rumların başlattığı etnik kökenli sorunlar gelişmeye başlamıştır. Önceleri İngiliz'e karşıymış gibi görünün Rumlar daha sonraları Türklere de saldırarak adada tek söz sahibi olma yolunda çatışmalar başlatmıştır. Nitekim 1960 yılında İngiltere, Yunanistan ve Türkiye garantörlüğünde kurulmuş olan Cumhuriyeti'nde 1963 yılında bozulmasına sebep oldular. Kıbrıslı Türk ve Rum toplumlarında başlayan çatışmalara bağlı olarak genellikle karma olan köylerdeki Türk nüfusun göç etmesine neden olmuş ve 103 köyün boşaltılmasına neden olmuştur (Adalı, 1969:270). Boşaltılan bu Türk köylerindeki Türk eserlerinin kaderi 1963 yılından bugüne kadar gerileme sürecinde olduğunu söylemek doğru olacaktır. Toplumsal çatışmaların sonucu olarak 1974 yılında garantör Türkiye'nin müdahalesi ile Türkler Kuzeye Rumlar ise güneye göç etmişlerdir. Kuzeye yerleşen Türklerin, kuzeyde bulunan Türk eserlerine sahip çıkması ve kullanmasına karşın Güneyde kalan Türk eserleri sahipsiz kalmıştır.

Bu çalışmaya konu olan Dağaşan köyü, 1963 yılında Rumlar tarafından yapılan saldırılara direnmiş ve tüm silahlı çatışmaları geri püskürten köy halkı, köyü, 1963 eline geçmesini engellediler (Özad,2002). Köyün direnişi 1974 yılında kadar olan süreçte çeşitli zaman yapılan saldırılarda da devam etmiş ve hiçbir zaman Rumların eline geçmemiştir. Yunan Cuntasının darbesi sonucunda garantör Türkiye tarafından 20 Temmuz 1974'te yapılan çıkarma harekâtından Eylül 1975 tarihine kadar Dağaşan köylüsü BM (Birleşmiş Milletler) askeri

gözetiminde korundu ve yapılan mübadele anlaşması kapsamında Dağaşan'lılar 1 Eylül 1975 yılında yıllarca direnerek teslim etmedikleri köylerini terk ederek Kuzey Kıbrıs'a geçmişler ve Kuzeye geçişlerinde Gazi olarak karşılandılar (Fellahoğlu, 2010).

Bu göç sadece Dağaşan köyünün değil Güney Kıbrıs'ta kalan tüm Türk köylerinin ve köylerde bulunan Türk eserlerinin sahipsiz kalmasına ve tahrip edilmesine neden olmuştur.

Güney Kıbrıs'ta Kalan Osmanlı-Türk Eserleri

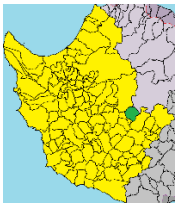
Kıbrıs, 1571 yılında Osmanlı Devleti'nin egemenliğine girmesinin ardından, uzun yıllar süren kapsamlı bir dönüşüm ve gelişim sürecine tanık olmuştur. Adada yaşanan bu dönüşümün temelinde ise Osmanlı'nın gerçekleştirdiği imar faaliyetleri yer almaktadır. Kıbrıs'ın fethi ile birlikte başlayan ve adanın siyasi/askeri güvenliği sağlanırken diğer yandan, sosyal ve ekonomik kalkınmanın hedeflenerek camiler, medreseler, hanlar, hamamlar, çeşmeler, yollar, su kanalları/kemerleri ve vakıf kurumları gibi çeşitli yapılar inşa edilmiştir. Osmanlı Devleti, adada, ilk olarak sancak sistemi kurmuş ve Kıbrıs'ı doğrudan merkeze bağlı olan bir eyalet haline getirerek yeni siyasal düzeni oluşturmuştur. Buna bağlı olarak yapılan imar faaliyetleri sadece adanın başkenti Lefkoşa değil har sancakta yapılmış ve sancaklara bağlı köylerde de evkaf idaresi nezdinde köylerde de imar faaliyetleri yapılmıştır. Merkez sancaklardaki düzene, nüfusa ve ihtiyaca bağlı olarak daha anıtsal kamusal nitelikteki yapılar yapılmıştır. Bu yapıların başında camiler, hamamlar, hanlar mektepler gelmektedir. Sancaklara bağlı köylerde ise genellikle köyün nüfus hacmine göre yapılan köy camileri, köy okulları ve çeşme gibi yapılar yapılmış ve ihtiyaca göre de geliştirilmiştir.

Başkent Lefkoşa'nın bir yarısı, Larnaka, Limasol ve Baf sancakları güneyde kalan sancaklardır. Bu sancak merkezlerinde birçok Osmanlı Türk Eseri bulunmaktadır. Merkezlerde ve göz önünde bulunan cami, hamam, çeşme, tekke gibi eserler genel olarak korunmuş olmasına karşın köylerde bulunan Türk eserleri içler acısı denebilecek durumdadırlar. Kıbrıs'ın Osmanlı döneminde olduğu süreçte, inşa edilmiş kültürel miras eserlerinin sayısı oldukça fazladır. Bu eserler ile ilgili harita, belge, kayıt gibi ekonomik, sosyal, siyasal ve mimari açıdan Osmanlı Dönemini aydınlatan evrak birikimi Kıbrıs Evkaf İdaresi arşivinde ve bir kısmı da Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivinde (İstanbul) bulunmaktadır. Bu çalışmada güneyde kalan tüm Osmanlı eserlerini irdelemekten ziyade, çalışmanın konusu olan Dağaşan köyü camiine odaklanmıştır.

Dağaşan(Vreçça) Köyü

Dağaşan (Vreçça) köyü, Baf kazasında bulunan 1975 yılına kadar Kıbrıslı Türklerin yaşadığı saf bir Türk köyüdür. Baf kentinin 36 kilometre kuzeydoğusunda yer alan köy, dağlık bir araziye konumlanmıştır (Tablo 1). Baf kazasının Lefkoşa sınırına doğru en son köydür. Rakım olarak 580 metre yüksekliği olan köy, Panaya tepesinin doğuya bakan yamacı üzerinde konumlanmıştır. Köyün dağlık bölgede olmasına bağlı olarak, su kaynakları ve verimli toprakları ve manzarası nedeni ile doğal güzellikleri ve yeşillikleri bakımından zengin bir köydü. Dağaşan köyünün batısında Kilinia (Cilinya) kuzey batısında Panagia (Panaya) olarak isimlendirilen Rum köyleri, 5 km güneydoğusunda Aydın (Agios Loannis) isimde Türk köyü vardır. Dağaşan köyünün kuzeyine adanın geniş ve zengin ormanı olan Baf ormanı başlamaktadır. Kıbrıs'ta 1950li yılların sonunda başlayan Kıbrıs Türk ve Rum toplumları arasında başlayan çatışmalar neticesinde Türk yerleşim yerilenin eksi isimleri değiştirilmiştir (Giray,2003). O güne kadar Türkler tarafından Vreçça olarak bilinen köye, dağlık bir bölgede olmasından ve dağların aşılarak gidilmesinden dolayı Dağaşan ismi verilmiştir

(Kasapoğlu,2001:783). Bu uygulama tüm tür köylerine yapılmıştır, nitekim komşu Türk köyü olan Agios Loannis (Ayyanni)nin ismi de Aydın olarak değiştirilmiştir (Yorgancıoğlu,1996).

		
Ada genelinden köyün Konumu	Kıbrıs kazaları ve en batıda Baf kazası	Baf kazasınadaki köyler ve Dağaşan Köyü (Yeşil renk)

Tablo 1: *Dağaşan köyü konumunu gösteren harita detayları*

Kıbrıs Rum yönetimi tarafından halen eski ismi olan Vretsia/Βρέτσια kullanmakta olmasına karşın kaynakların bazılarında Vreççа bazılarında ise Vretça olarak geçmektedir. Köken anlamının nereden geldiğine dair herhangi bir kaynağa ulaşılamamıştır. Osmanlı Dönemi şer'iyye sicillerinde köyün ismi 'Evreçe, Vrecha, Vretshia, Vretsa, Vrechia,Vrecchia,Vreca, Vrecca, Vresia' gibi çeşitli biçimlerde telaffuz edilmiş ve Grivaurd isimli yazarın köyle ilgili yazısına atıfta bulunulmuştur. (Kasapoğlu, 2021:788) (Colonial Office Report:1893)

Köyün tarihçesi hakkında yeterince kaynak bulunmayışına karşın bölgede yerleşimin tarih öncesi çağlardan devam ettiği bilinmektedir. Nitekim Aristotle Selanik Üniversitesi ve Kıbrıs Cumhuriyeti (Rum Yönetimi) Eski Eserler dairesi ile birlikte 2010 yılından beri mevsimsel olarak devam eden arkeolojik kazılarda bulunan dairesel yapılar Kıbrıs Akeramic Neolitik Döneme (9000-5500 BC) tarihlenmektedir. Aynı zamanda köyde Venedik Dönemine (1489-1571) tarihlenen eski bir köprü bulunmaktadır. (Archeological report, 2023) (Tablo 2)



Tablo 2: *Kıbrıs Cumhuriyeti Eski Eserler Dairesi raporlarına ait kazı görselleri ve Rudya/Rudia köprüsü*

Saf bir Türk köyü olan Dağaşan 1882 İngiliz Dönemi Kitchener haritasında da hilal işareti ile saf Türk köyü olarak çizilmiştir. (Şekil 1.)



Şekil 1. *Kaptan Kitchener harita detayı (1882)*

Ancak İngiliz Dönemi Kıbrıs nüfus sayımı yapıldığı yıllara bakıldığında çok az sayıda Kıbrıslı Rumun köyde yaşadığı görülmektedir (şekil 2). Dağaşan köyünün Türk-Rum karma köy olarak geçtiği hiçbir kayıt bulunmaktadır, köyde Rumlara ait herhangi bir kilise mezarlık benzeri izler yoktur. Güncel yaşayan tarih olarak yaşlı köy halkı, 1950 öncesi toplumsal çatışmalar başlamadan önce civar köylerden Rum işçiler mevsimsel olarak köye gelmekte ve işçi olarak çalıştıklarını söylemektedirler. Dolayısı ile İngiliz Dönemi nüfus sayımlarında görülen az sayıdaki Rum halkının köye çalışma amaçlı gelen mevsimsel işçilerin olma olasılığını akla getirmektedir.

YEARS	TC	GC	OTHERS	TOTAL
1831*	ns	ns		ns
1891	291	14		305
1901	309	5		314
1911	304	15		319
1921	373	10		383
1931	332	23		355
1946	391	4		395
1960	386	-		386
1973	498	-		498
1976	-	-		-
1982	-	-		-
2001	-	-		-
*In 1831 census only males were counted.				

Şekil 2. *1831 ve 1973 yılları arasında yapılan nüfus sayımları*

Köyün başlıca geçim kaynağı tarım ve hayvancılıktı. Tarımsal ürünlerin başında üzüm ve bağcılık gelmekteydi (Ministry of Finance,1973). Bunun yanında zeytin ve badem yetiştiriciliği oldukça yaygındı. Dağlık bölgede yer alan köy su kaynağı açısından oldukça zengin olması elma, armut, kiraz, erik gibi tarım ürünlerin bol miktarda yetiştirilmesine olanak sağlıyordu. Hayvancılıkta genelde küçükbaş (keçi) yetiştiriciliği birinci sıradaydı (Republic of Cyprus,1961) . Dolayısı ile köy halkı tarım ve hayvancılıkla uğraşarak ürünlerini Baf kenti başta olmak üzere Limasol ve Lefkoşa'ya pazarlamaları tüm köy halkının ekonomik gelirinin iyi düzeyde olmasına olanak sağlıyordu (Fehmi, 2003: 231).

Köyün tüm yapıları geleneksel Kıbrıs kırsal ve kimliğini yansıtan özgün taş mimariye sahip yapılardan oluşmaktaydı. Köyde bir eski bir de yeni ilkokul bulunmaktaydı. Köylülerin ürünlerini, satmaları için bir kooperatif, muhtarlık ve evlendirme dairesi vardı. Aynı zamanda köyde sosyal merkez olarak bir kulüp binası ve üç köy kahvesi bulunmaktaydı.

Güneyde kalan Kıbrıslı Türklerin kuzeye Kıbrıs'a geçirilmesi için yapılan nüfus mübadele anlaşması ile Dağaşan köylüleri 1 Eylül 1975 tarihinde BM gözetiminde kuzeye göç ettiler. Köylerinde bir arada yaşayan, birlik beraberlikle bir bütün olan köy halkı kuzeyde herhangi bir

bölgeye yerleştirilememiş ve dağılmak zorunda kalmıştır. Günümüzde Dağaşan köylüleri, Minareliköy, Değirmenlik, Lapta, Maraş, Zümrütköy, Bostancı bölgelerinde yaşamaktadır. Bu dağılma köyde süregelen kültür ve kimlik bütünlüğünü de darbe vurarak geleneksel yaşam biçimlerini yeni kurmak zorunda kaldıkları düzene göre şekillendirmişlerdir (Department of Statitstics and Research, 1997). Eylül 1975 yılında Türklerin köyden göç etmelerinden sonra 2003 yılına kadar köylerine geri denemediler. Nisan 2003 tarihinde Güney ve kuzey arasında geçişlerin başlaması ile geri döndüklerinde köylerini talan edilmiş tüm evlerinin yağmalanmış, boş, bakımsız bir köyle karşılatırlar.

Kıbrıslı Türklerin yaşadığı Baf bölgesindeki köylere kıyasla yaklaşık 500 nüfuslu bir köy olması, bölgedeki büyük köylerden biri olma özelliğine sahipti. Ancak Türkler köylerinden ayrıldıktan sonra köye hiçbir yerleşim olmamıştır. Bu nedenle tüm ev ve yapılar bakımsız kalarak çoğu yıkılmıştır. Köyde bulunan bağ ve bahçelerde çıkan ürünler civar köylerdeki Rumlar tarafından hasat edilmiş ancak gereken ilgi bakımın yapılmayışından hemen hemen hepsi kuruyarak yok olmuştur.

Dağaşan Köyü Camii

Dağaşan köy camii köy merkezinde konumlanmış Doğu-Batı yönünde dikdörtgen planlı bir yapıdır. (Yapı, Kıble yönüne uygunluk için doğu batı yönünden, hafif olarak kuzeydoğu güneybatı yönünde oturmuş olduğu söylenebilir). Şimdiki yapı köyün Türkler tarafından kuruluşunda inşa edilen ilk yapı olmadığı bilinmektedir. İlk cami köy girişinde yer almaktaydı. ilk cami yanında genellikle tüm Baf Türk köylerinde olduğu gibi okul yer almaktaydı ve cami minaresizdi. Arşiv kayıtlarında yapılan araştırmada ulaşılan belgelerde bulunan bilgilere göre 1904 yılında mevcut köy camiinin kötü durumda olduğunun belirtilmesi üzere şimdiki yapının 1905 yılında inşasına başlanmıştır anlaşılmaktadır. Kıbrıs Vakıflar İdaresinin 118 numaralı dosyasında bulunan 15 adet belge, yapının inşası hakkında genel bilgiler vermektedir. Belgeler Eski Türkçe ve İngilizcedir (Kıbrıs Vakıflar İdaresi, dosya118 :1905). Cami inşaatı ile ilgili herhangi bir çizim plan gibi kayıtlara şimdilik ulaşılamamıştır. Kayıtlarda inşa edilen yapının kemerli olarak inşa edilmesinden bahsedilse de günümüzde yapıda kemerli bir bölüm bulunmaktadır. (Bağışkan ,2003, 263)

Köy merkezinde bulunan cami, doğu batı yönünde dikdörtgen planlı, 15m*10m ölçülerinde bir yapıdır. Caminin ana girişi batıdadır. Ana giriş merkezi kapıdan yapılmakta, sağında ve solunda iki pencere bulunmaktadır. Son cemaat yeri olarak isimlendirebileceğimiz bölümün üzeri ana mekânın aksine betonla örtülü bir verandadır ve dört adet silindirik kolonla desteklenmekte olup 3*10 m ölçülerindedir (şekil 3).



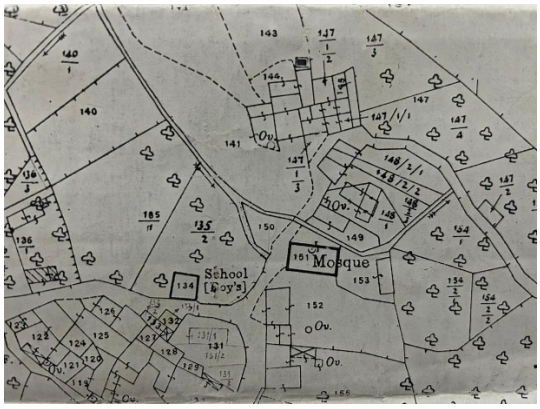
Şekil 2. *Caminin genel görünümü ve ana giriş (2020 öncesi)*

Dikdörtgen plana sahip caminin ana iç mekânı 12*10 metre ölçülerindedir. Güney cephesinde (bu cephe kıble yönüdür) iki adet pencere bulunmaktadır. Mihrap iki pencerenin ortasında duvara oyulmuş bir nişten ibarettir. Niş etrafı söve biçiminde kabartma kemer ile süslenmiş ve yeşil boyalıdır. Minber ahşaptan yapılmış oyma ve süslemesi yoktur. Toplam 9 ahşap basamaktan oluşan minberin en ucunda düz bir platform vardır. Minber Türklerden kalan orijinal eserdir. Ancak Rumlar tarafından yeri değiştirilmiştir. Mihrabın sağında olması gerekirken camiye yapılan ziyaret sırasında mihrabın soluna yerleştiği gözlemlenmiştir. Caminin kuzey cephesinde yine merkezi bir giriş kapısı bulunmaktadır. Kapının sağında ve solunda simetrik olarak iki adet pencere bulunmaktadır. Kuzeyde bulunan bu kapı kadınlar bölümü (kadınlar mahfili) kısmına erişim için kullanılmaktaydı. Hareme kuzey cephedeki kapı girişinin hemen solundadır. Harem bölümü yapının kuzey doğu köşesinin ahşap parmaklıklar ile bölünmüş bir bölümdür. Ahşap parmaklıklar ile ayrılmış bölüm üzeri beton ara döşeme ile asma kat yapılmıştır. Asma kay silindirik bir kolonla desteklenme ve ahşap merdivenler ile çıkılmaktadır. Ahşap parmaklıklar ve merdiven Türklerden kalan orijinal malzemedir.

Asma kata çıkıldığında yapının kuzey doğu köşesinde bulunan dar kapıya ulaşılır. Bu dar kapıdan dışarıya çıkıldığında küçük bir balkon ve sonrasında merdivenler ile minareye çıkılır. Beton malzeme ile yapılmış 13 basamaklı merdivenler ile doğrudan minareye ulaştırmaktadır. Minareye çıkılan merdivenler ve şerefe demir korkuluklarla çevrilidir. Sadece merdiven korkulukları orijinaldir. Minare yapının doğu cephesinin merkezinde bitişik ve silindirik gövdelidir. Geniş bir çapa sahip olmayan silindirik gövdeli minare tek şerefelidir. Şerefe hemen hemen çatı ile aynı seviyededir. Külah tenekeden yapılmış ve sivridir. Külah üzerinde bayrak asılan bir gönder bulunmaktadır.

Yapının üst örtüsü ahşap strüktürle desteklenen kiremitli beşik çatıdır. Tüm pencere ve kapı söveler kesme taştan yapılmıştır. Pencere panjurları ahşaptan yapılmış içte ise iki kanatlı geleneksel cam-ahşap malzemeli geleneksel Kıbrıs penceresidir. Yapı inşaatında yerel taş kullanılmıştır. Sadece son cemaat yeri olan yarı açık veranda ve minareye çıkılan merdivenlerde beton kullanılmıştır.

Türk döneminde köyde yaşayan köylülerden edinilen bilgilere göre abdesthane/şadırvan olarak kullanılması için caminin arka tarafında abdest alınan çeşmesi bulunmaktaydı. Ancak günümüzde bu yapıyla ilgili ilgili hiçbir şey kalmamış olması abdesthane bölümü ile ilgili yorum yapılmasını engellemektedir. Türk dönemine ait haritalarda caminin sadece yapıdan ibaret olamadığı ve sınırlarına bakıldığında bir de bahçesinin olduğu görülmektedir. Haritalarda arka bahçede görülen yapının abdesthane olması muhtemeldir. (Şekil 3) camide musalla taşı yoktur. Dağaşan köyünde iki adet eski ve yeni olmak üzere Türk mezarlığı vardır ve yerleri bilinmektedir. Cenaze namazları bu mezarlık girişlerindeki taşlar üzerinde kılınmaktaydı. Bu nedenle cenazeler camiye götürülmemekteydi.



Şekil 3. *1974 öncesi camiyi gösterir harita detayı*

Kıbrıs gibi karma halkın yaşadığı bölgelerde camiler, köy silüetinin önemli bir simgesi olmakla beraber, Türk-İslam köyü olduğuna dair bilgiyi etraftan anlaşılması için önemli bir ayrıntı idi. Etrafının çoğunlukla Rum köyleri ile çevri olan Dağaşan köyü camii bu bağlamda da bir görev üstlenmekteydi. Nitekim 1974 öncesi döneme ait var olan görseller gerekse 2003 yılından sonraki görsellerden bu durum bariz bir biçimde anlaşılmaktadır (Tablo 3)



Tablo 3: *Caminin köy silüetinde olan katkısına ilişkin görseller*

Köy camii bakımsız olsa bile Türklerin bıraktığı şekli ile yakın bir tarihe kadar ayakta idi. Ancak 2020 yılında kimlikleri bilinmeyen kişi/kişiler tarafından camiye saldırı düzenlenerek caminin minaresi yıkılmıştır (Şekil 4&5). Belirli dönemlerde Güney Kıbrıs'ta bulunan Türk eserlerine özellikle camilere bu tür faşist saldırıların yapıldığı bilinmektedir.



Şekil 4. *Yapılan saldırı sonrası yok olan minare*



Şekil 5. *Köy silüetinde Türk-İslam simgesi minare artık yok*

Dağaşan köylüleri tarafından kurulan ve başkanlığı Mustafa Ceoğlu tarafından yürütülen 'Dağaşanlılar (Vretça) Kültür ve Dayanışma' derneği, konu ile ilgili gerekli şikayetler yapmıştır. 'Kuzey Kıbrıs Kültürel Miras Teknik Komitesi' aracılığı ile 'Güney Kıbrıs Kültürel Miras Teknik Komitesine' gerekli bilgilendirme ve şikâyet iletilmiş ve kısa bir sürede 'Sözde' restorasyon yapılmıştır. Yapılan restorasyonun çalışmasının hiçbir bilimsel temelde yapılmış doğru bir uygulama olmadığı açıktır. Konu ile ilgili tekrar değerlendirme yapılmış ancak aradan geçen 4 yıl zarfında caminin aslına uygun yeniden restore edilmesine ilişkin hiçbir girişim başlatılmamıştır.

Bugün elimizde olan, geçmişe ait görsellerin karşılaştırılmasında yapılan uygulamanın ne denli yanlış olduğunu gözler önüne sermektedir.

Öncesi	*Sonrası*	*Açıklama*
		Yıkılan Minare yerine çan kulesini andıran tenekeden, silindirlik bir eleman yerleştirilmiştir. Şerefenin orijinal korkulukları yok olmuş ve aslına uygun olmayan korkuluk yapılmıştır.
		Minare tamamen anlamını yitirmiştir. Taşıdığı simgesel anlam yapılan yeni düzenleme ile ortadan kalkmıştır.
		Yapılan‘Sözde’ minarenin orijinali ile hiçbir ilgisi yoktur.

Tablo 4: *Minarenin eski ve yeni halini özetleyen görseller*

Sözde restorasyon çalışması, tablo 4 teki görsellerde de özetlendiği üzre aslına uygun olmayan ve yapının kimliğini değiştirmiştir. Kültürel miras alanında çalışan araştırmacılar ve restorasyon uzmanlarının ortak görüşüne göre, tarihi yapılar restore edilirken öncelikli olarak:

1. Orijinal malzeme ve tekniklerin korunması,
2. Mimari ve tarihi belgelerle desteklenmiş uygulamalar yapılması,

3. Yapının ait olduğu kültürel bağlamın göz önünde bulundurulması

Gerekmektedir. Dağaşan Köyü Camii örneğinde ise, bu prensiplerin hiçbirine riayet edilmemiştir. Yapının geçmişine ve minarenin aslına uygun yapılmasına ilişkin hiçbir araştırma yapılmadan röleve projesi hazırlanmadan yapılan uygulama fiziki özelliklerinde ve tarihsel aynı zamanda kültürel simgesinde büyük tahribata neden olmuştur.

Yapılan restorasyon çalışması sırasında bölgesel olarak yapı üzerindeki sıva ve harç bozulmaları tamir edilmiş, boya badana yapılmıştır. Yapının tüm kapı-pencere ahşap elmanları boyanmıştır. Bunun yanında cami ana mekân zemini içerisine beton dökülmüştür. Aslında Türklerden kalan yapının ana mekân zemini geleneksel malzeme olan karo mozaikle kaplıydı. Bu karo mozaikler üzerine dökülen beton orijinal ve Türklerden kalan özgün malzemenin kaybolmasına neden olmuştur.



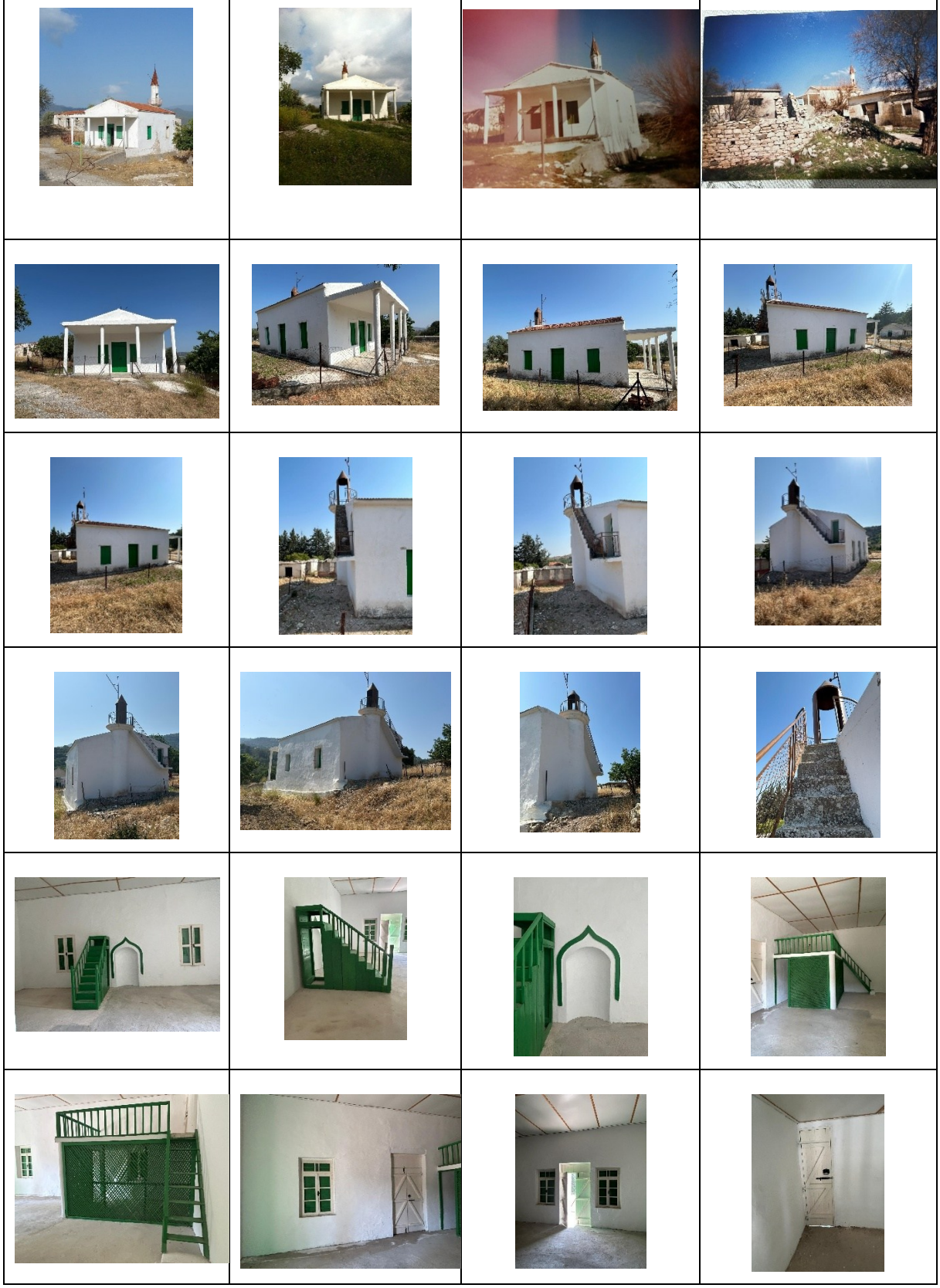
Tablo 5: *Cami ana mekân zemini öncesi ve sonrası*

Dağaşan köyünde Rumların kalıcı olarak varlığına dair herhangi bir kayıt belge veya eserin bulunmadığına dair bilgiler daha önceki bölümlerde söz edilmişti. Yaşanan süreçte caminin kılışına den gelen dönemde camiye yakın bir konumda gelişi güzel malzemeden yapılmış uydurma bir ‘sözde’ şapel benzeri çok küçük bir yapı inşa edilmiştir. Bu yapının herhangi bir projelendirme sonucu yapılmadığı açıktır. Ancak ada genelinde, Ortodoks inancına sahip Rumlar boş alanlara bu tür yapıları genelde yapmaktadır. Ilerleyen süreçte bu tür yapılar geliştirilerek daha büyük ölçekteki yapılara dönüştürülmektedir. Aslında bu tür uygulamalardaki temel amaç bölgenin Rum bölgesi olduğuna ilişkin dikkati çekmektedir. Ki caminin yıkıldığı dönemde bu yapının yapılması, manidardır. Uzun vadede köydeki Türk kimliğinin silinerek Rum varlığının ispatı olan eserleri yapma düşüncesini akla getirmektedir (Tablo 6).



Tablo 6: *'Sözde' şapele ilişkin görseller*

Özetle, günümüzde Dağaşan (Vreççа) caminin arazi sınırları bozulmuş, abdesthane/şadırvan olarak kullanılan yapı kaybolmuş minaresi yıkılarak yerine uygun olmayan bir eleman eklemiştir. Yanının genel ana hatlarında büyük değişikliler olamamasına karşın en önemli özelliği ve simgesi olan minare özgün özelliklerinden kopmuştur (tablo 7).



Tablo 7: *Caminin iç ve dış özelliklerine ilişkin görseller*

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Yapı üzerinde olan tahribat ve değişim, alan çalışması ve elde olan arşiv belgeleri ışığında, Dağaşan (Vreççа)Köyü Camii, yalnızca bir Kıbrıs Türk köy camii olarak değil, aynı zamanda bölgedeki Türk varlığının tarihsel izlerini taşıyan yıllarca ayakta kalmayı başarabilmiş kültürel bir kimlik simgesi olarak öne çıkmaktadır. Son yıllarda yapının başına gelenler, sadece fiziksel olarak bir caminin tahrip edilmesi değil, aynı zamanda Kıbrıs Türk Toplumunun simgesel hafızasına yapılan kasıtlı bir müdahale ve Türk kimliğini silme niteliğindedir. Kültürel kimliğin ve mirasın korunması bağlamında bu tür yapı ve eserler, geçmiş ve bugün arasında bağ kuran önemli somut kanıt ve eserlerdir. Dolayısı ile, yapı tahrip edildikten sonra yapılan "sözde restorasyon", sadece yapının mimari kimliğini değil tarihsel bütünlüğünü ve simgesini de zedelemiştir. Bu tür yapıların diğer bir önemi, Kıbrıslı Türkler güneyden göç etmiş olsalar bile köylerde var olan kültürel miras değerleri adanın tümünde Kıbrıslı Türk varlığının birer simgesidir. Dağaşan(Vreççа) köyünde yaşanan bu gelişmeler, güneyde Kıbrıs'ta kalan tüm Kıbrıs-Osmanlı-Türk eserlerinin ne denli risk ve kayıp olma tehdidi altında olduğunu gözler önüne sermektedir.

Kültürel miras koruma alanında günümüzde kabul gören ana prensiplerden biri olan "aslına uygun olarak koruma" ilkesi, Dağaşan (Vreççа) Köyü Camii'nde yapılan uygulamada tamamen göz ardı edilmiştir. Dolayısı ile restorasyon adı altında yapılan müdahale, sadece teknik ve fiziksel açıdan hatalı olmuş; dahası yapının simgesel/kültürel miras değerini de büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır. Kıbrıs'ta Türk-İslam köylerinin önemli simgesi olan minarenin özgün silindirik formu yerine, yeni uygulamada çan kulesini andıran metal bir eleman yerleştirilmiş olması, Caminin Türk-İslami karakterini önemli ölçüde belirsizleştirmiştir. Bu durum doğal olarak bilinçli yapılan kültürel bir asimilasyon girişimi izlenimi yaratmıştır. Çok daha ilginç olan durum minarenin yıkıldığı günlerde cami yakınında kimsemin yaşamadığı bir köyde (sözde) şapel niteliğinde hiçbir anlam taşımayan bir yapının edilmiş olması ilerleyen süreçte köy camiinin varlığı hakkındaki riski ortaya koymakta ve çeşitli soru işaretlerini akla getirmektedir.

Söz konusu Caminin mimari elemanları, Osmanlı-Türk mimarisinin Kıbrıs'taki özgün yansımalarını taşıyan bölgeye özgü önemli örneklerdir. Bu özgünlük, sadece estetik değil Kıbrıs Türkünün toplumsal hafızasını yaşatan unsurlar olarak siyasi ve politik açıdan da büyük ölçüde önemlidir. Minarenin yıkılmasıyla caminin köy siluetindeki simgesel varlığı ve özgünlüğü de ortadan kaldırılmıştır. Dağaşan köyünün Kıbrıs Türk-İslam kimliğini koşulsuz olarak görünür kılan minare unsuru işlevsizleşmiştir.

Bu bağlamda, Kültürel Miras Teknik Komitesi (Türk ve Rum paydaşlar), Dağaşan (Vreççа) Kültür Dernegi, üniversiteler ve diğer sivil toplum kuruluşları tarafından ortaklaşa yürütülebilecek bilimsel/ akademik araştırmaya dayalı bir restorasyon süreci, büyük önem arz etmektedir. Yapılan araştırmada 'sözde' restorasyon projesine ilişkin herhangi bir röleve/restorasyon çalışması yapıldığına ilişkin herhangi bir veri bulunmamıştır. Ancak ortaya çıkan sonuç bu tür bilimsel temelli çalışmanın yapılmış olmadığını açıkça ortaya koymaktadır. Caminin yalnızca fiziksel olarak değil, simgesel olarak da yeniden "ayağa kaldırılması", Kıbrıs Türklerinin Güney Kıbrıs'taki tarihsel varlığının kanıtı açısından hayati bir adım olacaktır. Dolayısı ile mevcut fotoğraf ve verilerle oluşturulan bu bildiri, incelenen yapının aslına uygun röleve projeleri yapılarak yeniden projelendirmesine ilişkin bir ön çalışma niteliği taşımaktadır.

Sonuç olarak, Güney Kıbrıs'ın Baf kentine bağlı Dağaşan (Vreççа) Köyü Camii sadece bir yapı değil, Güney Kıbrıs'ta Türk toplumunun kültür, tarih ve inancını temsil eden kültürel bir mirastır. Caminin korunması, sadece mimari bir olay değil, aynı zamanda Kıbrıs Türk İslam

kimliğin, geçmişe dayalı bir aidiyetin savunulmasıdır. Dağaşan Köyünde yaşanan bu süreç, Güney Kıbrıs'ta kalan birçok Türk köyündeki Osmanlı-Türk eserlerinin ne denli benzer tehditlerle karşı karşıya olduğunu göstermektedir. Adanın tümündeki Türk varlığının simgesi olan bu yapılar yalnızca dini olarak değil; tarihî, sosyokültürel önemli birer simge niteliğindedirler. Adanın tümündeki Türk varlığının geçmişteki mevcudiyetini belgeleyen mimari/kültürel miras değerlerinin Rumlar tarafından bilinçli şekilde periyodik saldırılarla tahrip edilmesi veya kimliksizleştirilmesi, sadece fiziki olarak değil, Kıbrıs Türk kültürel hafızasını hedef aldığı açıktır.

Bu nedenle, özellikle Güney Kıbrıs'ta kalan tüm Türk köylerinde bulunan eserlerinin mevcut envanteri geliştirilmeli, arşiv veya Evkaf kayıtlarında bulunan ilgili belgeler araştırılmalıdır. Eserlerin mevcut durumları belgelenmeli ve en önemlisi yaşayan hafıza olan, 1974 yılı öncesi köy sakini Türklerin bellekleri de kayıt altına alınmalıdır. Gerçekte, Dağaşan (Vreççа) köyü Camiinde yaşanan süreç başına gelenler, münferit bir olay olmaktan ziyade, sistemli bir ihmalin ve Kıbrıs Rumlarının Türklere ait kültürel mirası yok saydığı açıkça göstermektedir.

Kıbrıs'ın tümünde bulunan Türk eserlerinin korunması ve aslına uygun olacak şekilde restore edilmesi, sadece mimari açıdan bir sorumluluk olmanın ötesinde; adanın mevcut kültürel ve tarihsel çeşitliliğine duyulan saygının da önemli bir göstergesi olacaktır. Kıbrıs Türklerinin maddi temsilleri olan bu yapılar, hem Türk halkının geçmişiyle bağ kurmasına ilişkin devamlılığı sağlayan geçmişin tanıklarıdır.

Bu bağlamda, daha önceden hakkında hiçbir çalışma yapılmamış olan Dağaşan (Vreççа) Köyü camii özelliklerinin ve hakkındaki görsel, bilgi ve belgelerin kayıtlara geçmesi ve gelecek nesillere aktarılması açısından çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Çalışma kapsamında 1975 yılı öncesinde köyde yaşayan ve en önemli yaşayan bellek olan köylülerin bilgilerine az da olsa bu çalışma sürecinde başvurulmuştur. Zaman fazla ilerlemeden, özellikle 'Dağaşan (Vreççа) Kültür ve Dayanışma Derneği' aracılığı ile yaşayan hafıza kayıt altına alınmalı ve köyün Türk kimliğinin simgeleri ve aynı zamanda miras değerleri gelecek nesillere aktarılması önem arz etmektedir. Dolayısıyla, bu yapıların korunması ve tanıtılması, hem Kıbrıs Türk toplumunun kültürel haklarının savunulması hem de adada barışçıl bir gelecek inşa edilmesi açısından da stratejik öneme sahiptir.

KAYNAKÇA

Adalı, K. (1969). *Dağarcık* (s. 281–284). Beşparmak Yayınları.

Archaeological Excavations. (2023). *At Agios Ioannis/Vretsia Roudias Report (Troodos Mountains) by the Aristotle University of Thessaloniki, Cyprus Department of Antiquity*.

Bağışkan, T. (2003). *Kıbrıs'ta Osmanlı-Türk eserleri*. KKTC Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları.

Colonial Office. (1893). *Cyprus: Report on the census of Cyprus, taken 6th April 1891* (Mediterranean, No. 39). Colonial Office.

Department of Statistics and Research. (1997). *Estimates of Turkish Cypriots and settlers from Turkey*. Ministry of Finance, Republic of Cyprus.

Fehmi, H. (2003). *Güney'de kalan değerlerimiz*. Özyay Matbaacılık.

Fellahoğlu, E. (2010). *Ulusal direnişte Baf köyleri*. Bayrak Matbaacılık.

Giray, H. (2003). *KKTC yerleşim birimleri, yürürlükteki ve eski isimler listesi (Cilt I–II)*. KKTC İskân Bakanlığı.

Hill, G. (1952). *A history of Cyprus (Vol. IV)*. Cambridge University Press.

Bozkurt, İ. (2008). Bir alan çalışmasının ürünü: Yeniboğaziçi halk kültürü. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, *1*(2), 144–149.

Kasapoğlu, A. (2021). Osmanlı döneminde Kıbrıs köy adlarının belgelerdeki kullanımı. *Türk Kültür ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, *(99)*, 783–795.

Kıbrıs Vakıflar İdaresi. (1905). *Dağaşan Köyü Camii inşaatı ile ilgili belgeler* (Dosya No: 118). Evkaf Arşivi.

Ministry of Finance. (1973). *Micro-census (April 1973): Population by village and ethnic group (Vol. I)*. Department of Statistics and Research.

Özad, M. H. (2002). *Baf ve mücadele yılları*. Akdeniz Haber Ajansı Yayınları.

Republic of Cyprus. (1961). *Census of population and agriculture, 1960: Volume I: Population by location, race, and sex*. Government Printing Office.

T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü. (2000). *Osmanlı idaresinde Kıbrıs (Nüfus-arazi dağılımı ve Türk vakıfları)* (Yayın No: 43). Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı.

Yıldız, S. (2018). Kıbrıs'ta Osmanlı mimarisinin izleri ve günümüz durumları üzerine bir değerlendirme. *Tarih ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, *4*(2), 45–62.

Yorgancıoğlu, O. (1996). Kıbrıs'ta Türkçe yer adları ve veriliş yöntemleri üzerine bir araştırma. *Kıbrıs Araştırmaları Dergisi*, *2*(3).

Tepebaşı Parkının Gelişim ve Dönüşüm Süreci Kapsamında 19. Yüzyıl Osmanlı'da Kamusal Mekân Kavramının İncelenmesi

Oğuzhan ÇETİN*, Prof. Dr. Nuran KARA PİLEHVARİAN[2]*

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi,*

0000-0002-0021-2076

**cetinnn.oguzhan@gmail.com*

GİRİŞ

Kamusal alan kavramı literatürde genel itibariyle Avrupa kökenli bir kavram olarak kabul edilmiştir. Kavramın tanımından geçirdiği değişim ve dönüşüm süreçlerine kadar yapılan değerlendirmelerin çoğu Avrupa kentlerini merkez almaktadır. Bu durum ülkemizde özellikle son yıllar dahil edilmezse, kavram üzerine yeterli düzeyde çalışmanın yapılmamasına sebep olmuştur. Kavram temel yaklaşım olarak incelendiğinde bile ülkemizde kesin sınırlarının belirlenmediği ve net olarak kabul görmüş bir tanımının yapılmadığını belirtmek yanlış olmayacaktır. Toplumsal olarak bakıldığında ise kamu ve kamusal alan kavramları "devletle ilgili olan" şeklinde karşılık bulmaktadır. Fakat bu yaklaşım özellikle kavramın temellendirilmesinde çalışmalarıyla büyük katkı sunan Habermas'ın tanımındakinden oldukça uzaktır. Güncel tarihler için çalışmalar mevcutsa da kavramın işleyişi ve Osmanlı kent mekanına girişi hakkında detaylı ve kapsamlı çalışmaların azlığı göze çarpmaktadır.

19. yüzyıl bu anlamda hem kentsel hem de yönetsel faaliyetlerin değiştiği, dönüştüğü ve kendisine karakter bulduğu bir yüzyıldır. Avrupa'da yaşanan değişimin etkileri Osmanlı İmparatorluk kentleri özelinde İstanbul'da da karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda kamusal mekan üretimi amacını kapsayan yaklaşımın karşılığı denebilecek millet bahçelerinin oluşturulma süreci incelenmesi gereken bir süreçtir. Bahçelerin oluşum sürecinde her zaman için ayrı bir yeri olan Tepebaşı Parkı bu anlamda incelemeye tabi tutulmaya çalışılmıştır. Alanın farklı bir fonksiyondan Avrupalı anlamda bir kamusal mekana dönüşüm süreci özellikle yüzyıl itibariyle imparatorluğun kentsel mekana yaklaşımını irdeleme kapsamında değerlendirilmiş ve Osmanlı İmparatorluğu'ndaki kamusal mekan oluşum sürecindeki dönüşüm incelenmeye çalışılmıştır. Bu şekilde ilk olarak güncel anlamda kamusal alan kavramının kabul gören tanımı üzerinde durularak Habermas'ın teorisi incelenmeye çalışılmıştır. Sonraki bölümde ise

Osmanlı'da varlığı kimi Avrupalı araştırmacılarca yok sayılan kamusal alanın 19. Yüzyıl öncesindeki dinamikleri üzerine bir değerlendirme yapılarak, Tepebaşı Mezarlığı'nın, Tepebaşı Bahçesi'ne dönüşüm sürecine bağlanmıştır.

Çalışma kapsamında güncel akademik kaynaklarla literatür taraması yapılmış ve kavramın dönüşümü Tepebaşı Parkı özelinde değerlendirilerek sonuçlandırılmıştır.

Kamusal Alan Kavramsallaştırılmasının Kökeni ve Teoriler

Kamusal alan kavramı köken olarak Antik Yunan'da var olan polis-oikos ayrımına temellendirilir. Bu şehirlerde özgür olarak yaşamını sürdüren kişilerin ortak kullanım alanları olan polis'in, tek ve bireysel kişilerin kullanımında olan oikos alanlarından kesin olarak ayrıldığı bilinmektedir. İsminden de anlaşılacağı üzere kentsel alanlardan ayrı, evi yani mahrem alanı kapsayan tanım özel alana işaret etmektedir. (Torun, 2020, s. 224) Habermas'a göre bu kentlerdeki kamusal yaşam dinamiği; pazar meydanı veya agorada kendisine yer bulmuştur. Bu kapsamda Antik Yunan'da yaşayan bireylerin pazar, mahkeme, eğlence vb. toplumsal etkileşim gerektiren faaliyetleri ortak kent alanında gerçekleştirirken, yerleşim mekanlarında da özel hayatlarını geçirdikleri söylenebilir. (Habermas, 2005, s. 58)

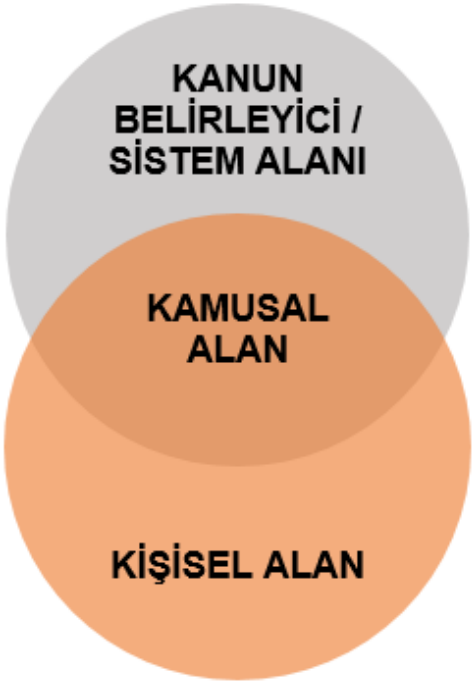
Ortaçağ'a gelindiğinde kamusal ve özel alan ayrımının ortadan kalktığını ve tekrar var olmasının günümüz standartlarına yakın modern bir devlet varlığı ekseninde ortaya çıkan ve toplumdan ayrışan burjuva sınıfının oluşmasıyla gerçekleştiği söylenebilir. (Habermas, 2005, s. 62) Habermas'ın bakışında Antik Yunan'a temellenip yeni bir formda ortaya çıkan bu kamusal alan, kapitalist üretim ilişkilerinin etkisi altında gelişme göstermiştir. 17. Yüzyıla gelindiğinde dönemin şartlarını etkileyen; keşifler ve sömürgecilik uygulamaları bu burjuva sınıfının doğmasına ek olarak devlet tanımı ve sınırlarının da konuşulmaya başlamasına neden olmuştur. (Aydın, 2002, s. 77)

Habermas'ın kamusal alan kavramsallaştırmasında bu burjuva sınıfının tarihsel bağlamda gelişmesi ele alınırken temel olarak da kamusal ve özel alanın ayrımı üzerinde durulmaktadır. Özel alan ile yaşam alanı olan ev bağdaştırılmış ve evin antik anlamı, kapitalist ve modern ekonominin doğuşu ile birlikte değişkenlik göstererek ev yerini pazara bırakmıştır. Bunun sonucunda özel alan ekonomik etkenlerden bağımsız bir mahremiyet olarak karşımıza çıkmaktadır. (Habermas, 2005, s. 82) Buna ek olarak basının varlığı ve günlük gazeteler, kitap üretim ve dağıtım imkanlarının artması ortaya çıkan bu burjuva sınıfının kendi içinde ortaya çıkardığı düşünsel faaliyet ve akıl yürütme bilinci ortak alanlarda kamusal bir bilincin oluşmasına sebep olmuştur. Yazılı kaynakların gelişimine bağlı olarak oluşan kültürel birikim kişilerde kendisinin başkasına anlatma ihtiyacı doğmasına sebep olmuş ve bu ihtiyaçlar toplumsal etkileşimin olduğu salonlar da, kahvehanelerde veya büyük yemek davetlerinde giderilmeye başlanmıştır. Bu durum kamusal alanın şekillenmesinde önemli bir etki oluşturmuştur. İlk başlarda siyaset dışı gelişen bu akıl yürütme ve fikir alışverişleri zamanla siyasal nitelik kazanmıştır. (Habermas, 2005, s. 96-97)

Habermas'a göre etkileşimlerin siyasal nitelik kazanmasıyla birlikte mevcut iktidara karşı bir akıl yürütme faaliyeti başlamıştır. Bu durum kamusal alandaki bireylerin devletin bir parçası olmadığı gibi, oluşan bu alanın hiyerarşik bir işleyişi de olmadığı şeklinde yorumlanmaktadır. (Timur, 2012, s. 47-49) Bu alanda bireyler kısıtlanmamış ve özgür olarak işleyen iletişim ortamı kurmalı ve kamusal yarara ilişkin konular konuşmalıdır. Bu şekilde tartışma ve müzakere için bir sahne üretildiğini de belirtmektedir. Ne zamanki bu tartışmaların konusu devleti etkileyen veya eleştiren bir tarza bürünür o zaman siyasal kamusal alanın varlığından söz edilebilir.

Habermas temelde devleti kamusal alanın bir parçası olarak konumlandırmamaktadır. (Tomrukçu, 2024, s. 478)

Özetlenecek olursa Habermas'ın kamusal alanı tanımlamakta kullandığı özellikler; herkesin eşit olduğu, iletişimin bir sınırlamaya tabi olmadığı ve farklı görüşlere sahip kişilerin bir arada olabildiği alan olarak belirtmek yanlış olmayacaktır. Habermas'ın yaklaşımı Avtupa'da ortaya çıkan kamusal alan özellikleri üzerine tanımlanması sebebiyle eleştirilere sebep olmuştur. Model eleştirel rasyonalite üzerine yaptığı vurgu sebebiyle farklı kamusal alan örnekleri üzerine değerlendirme yapılabilmesinin ve farklı ülke ve toplumsal yapılardaki siyasetin şekillenmesinin kavranmasının önün geçmektedir. (Kömençoğlu, 2009, s. 6)



Şekil 1. *Kamusal alan diyagramı*

Habermas'ın yaklaşımıyla birlikte kamusal alan üzerine kabul gören bir diğer yaklaşımda Arendt'nin yaklaşımıdır. Tıpkı Habermas gibi kavramsal temellendirmeyi Antik Yunan'a kadar götürmektedir. Fakat o Habermas gibi Antik Yunan'daki yaşamın siyasal düşüncesini çözümlemek yerine direkt olarak yorumlamaya odaklanmaktadır. (Zabcı, 1997, s. 129) Kavramsallaştırmasında ki temel ikilik "kamusal ve özel alan" olarak belirmektedir. Bu kapsamda Habermas'tan ayrı olduğu düşünülmese de Arendt kamusal alanı içerisinde sadece rasyonel tartışmaların yapıldığı bir alan olarak değerlendirmemektedir. Aslında kamusal alan söylemini yalnızca rasyonel bir çerçevede sınırlamadığını belirtmek daha doğru olacaktır. Onun için kamusal alan, insanların kendilerini gösterebilecekleri bir performans alanıdır. Kamusal alanın bir diğer özelliği ise rekabetin varlığıdır. Alan farklı görüşleri içermeli ve fikir alışverişleriyle farklı görüşler birbirini ikna etme çabasıyla hareket etmelidir. (Salikov, 2018, s. 93-94)

Arendt, kamusal alanın siyasetle etkileşimini özgürlik kavramı üzerinden değerlendirmektedir. Özgürlüğe imkân verilmesinin ise herkese açık bir alanın üretilmesidir. Herkese açık olan bu alanda kişilerin seslerini duyurmak ve çıkarlarını aktarabilmeleri için tek imkanlarının siyasete aktif olarak katılmak olduğunu belirtmektedir. Modern toplumların siyasetin etkisini azalttığını düşünen Arendt, siyasal eylemin yeniden keşfi ve kavramların tarihsel temellendirmesini yaparak gerçek anlamlara ve etki alanlarına ulaşmayı hedeflemektedir. (Zabcı, 1997, s. 110) Yer yer Habermas'a göre farklı yaklaşımlar içerse de Arendt içinde kamusal alan görülebilir ve duyulabilir olunan, eşitlik, serbestlik ve farklılık kapsamına dayanan bir ifadedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Kamusal Alan ve Gelişimi

Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa devletlerindekine benzer şekilde gerçekleşen bir kamusal alan oluşum süreciyle karşılaşmamaktayız. Kamu ve kamusal kavramları hem toplumsal hem de mekânsal olarak toplumda halen net sınırlarla belirlenmiş bir kavram değildir. Temel anlamda kamusal mekan varlığı imparatorluk için Tanizmat Fermanı'nın ilanından sonraki süreci kapsamaktayken, Osmalı'da burjuva sınıfının ve yazılı basıın olmayışı sebebiyle önceki yüzyıllar genel olarak değerlendirme kapsamına alınmamıştır. (Mahçupyan, 1998-99, s. 23-24) Avrupa'da ütopik akılcılık ve rasyonel yaklaşımlara temellenen kavramın Osmanlı İmparatorluğu'nda farklı gelişmesinin sebebi olarak İslam dininin hukuka hakim olması görülmektedir. (Heper, 1974, s. 11)

Habermas'ın açık kamusal alan tanımı kapsamında ele aldığı çeşme, pazaryeri gibi ortak kullanım alanlarının Osmanlı'da vakıflar aracılığıyla toplumsal kullanıma sunulmaktaydı. (Ortaylı, 2012, s. 315) Tanzimat Fermanı'nın ilanına kadarki süreçte Osmanlı İmparatorluğu'nda genel olarak camiler ve avluları, hamamlar ve kahvehaneler kamusal mekanlardır. Özellikle günün her saatinde herkesin kullanımına açık olan camiler sadece ibadet fonksiyonuna yönelik kullanılmamış, insanların bir araya gelerek gündelik konularda ve hatta siyaset hakkında sohbet edip tartışmalar ürettiği bir alan olmuştur. (Papila, 2011, s. 73)

Camilerin yanında kahvehaneler, çarşı ve hamamlar gibi mekanlarda farklı kesimlerden bir araya gelerek fikirsel etkileşimde bulunduğu alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu mekanlar arasında kamusal alan kapsam ve tanımına tam anlamıyla uyan kahvehanelerse her zaman ön planda olmuştur. (Sankır, 2010, s. 194) Kahvehaneler Avrupa kentlerinden önce Osmanlı kentlerinde varlık göstermiştir. Özellikle bazı padişahlar tarafından yasaklanması devletin hoşuna gitmeyen konuşmaların mevcut olduğu şeklinde yorumlanabilir. (Sankır, 2010, s. 198) Bu uygulama Habermas'ın 18. yüzyılda İngiliz yönetimince siyasal huzursuzluk kaynağı olarak görülmesi ve hakkında çeşitli beyannamelerin çıkarılması ile benzerlik göstermektedir. (Habermas, 2005, s. 137)



Şekil 2. *Osmanlı'da temsili bir hutbe*

Benzer şekilde geleneksel anlamda kamusal alan tanımının temel örneklerinden olan pazar yeri kültürünün de Avrupa şehirlerinden önce Osmanlı'da ortaya çıktığı bilinmektedir. Çarşı, bedesten ve pazar yeri şeklinde adlandırılan alanlar sadece ticari faaliyetlerin yürütüldüğü alanlar olmamış, farklı kesimlerden insanlarında bir araya gelerek etkileşimde bulunduğu alanlar olmuştur (Yavuzçehre, 2016, s. 515).



Şekil 3. *16. yüzyıl Osmanlı'da kahvehane*

19. yüzyıla gelindiğinde ise Osmanlı kentlerinin, sanayi ve göç ekseninde gelişme gösteren Avrupa kentlerinin uzağında kaldığı söylenebilir. Fakat Avrupa tarzı mekânsal gelişimin yönetimi ve düzeninden sorumlu belediye yapısının kurulmasıyla birlikte geçmişten farklı yeni fonksiyonlar görülmüştür. (Özcan, 2006, s. 163-173) 18. yüzyıldan itibaren özellikle nüfus hareketlilikleri ve buna bağlı gelişen ticaret faaliyetleri Avrupa kentlerinde yeni kentsel fonksiyonlarında gelişmesine katkı sağlamış ve bu şekilde Habermas tarafından tanımı yapılan kamusal mekanların ortaya çıkmasına etken olmuştur. Avrupa'da yaşan bu değişim Osmanlı kentlerini de etkilemiş ve önceki yüzyıllar da kendine özgü gelişim gösteren kamusal alanların giderek klasik kamusal alan tanımına evirilmesine sebep olmuştur. (Yavuzçehre, 2016, s. 516)

Kamusal Alan Olarak Tepebaşı Bahçesi'nin Düzenlenmesi

İstanbul'un kentsel dönüşüm sürecinde baş aktörü olan Beyoğlu bölgesinde yer alan Tepebaşı, 19. yüzyılın ilk yıllarında çayırlı bir alandı ve içerisinde Müslüman Mezarlığı yer almaktaydı. Dönem itibariyle bu alan bölge halkı tarafından bir gezinti alanı olarak kullanılmaktaydı. (Birsel, 2013, s. 47) 19. Yüzyıl özellikle Galata ve Beyoğlu bölgelerinde fazlaca yapılaşmaya açılmış ve bu kısa sürede görece plansız olan gelişme süreci sıkışık bir kent mekânı oluşmasına sebep olmuştur. Bu yapı karmaşası içerisinde bölgenin en büyük yeşil alanlarından birini Tepebaşı Mezarlığı oluşturmuştur. 1870 yılında yaşanan büyük yangın sonrasındaki planlama çalışmalarıyla bölge değerlenmiş ve mezarlık alanının daha farklı fonksiyonlarda kullanımı gündeme gelmiştir. (Keyvanoğlu, 2017, s. 171)

Tepebaşı, özellikle 19. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde bölgede mülk arazilerle vakıf arazileri karışık olarak yer aldığı için parsele göre farklı bürokratik süreç yönetimi ihtiyacı doğmuştur. Mezarlık alanı yapılaşma için en çok üzerine düşülen alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Sultan Abdülaziz'den alınan özel izinle görev yapan Altıncı Daire Belediyesi, Evkaf Nezareti ile yaşanan gerilimli ilişkilere rağmen detaylı bir imar faaliyetine girişilmiştir. 20. Yüzyılın başlarına kadar mezarlık alanının değişime odak olma özelliğini koruduğu söylenebilir. (Şenyurt, 2024, s. 544)

Bu süreçte Tünel'in yapımını üstlenen firma ile anlaşma yapılarak kazı çalışmaları sonucunda açığa çıkan hafriyatın mezarlık alanına taşınmasına karar verilmiştir. Bu şekilde alanın düz olması sağlanmaya çalışılmış ve firmadan alınan ödenek ile de imar faaliyetlerine bütçe oluşturulmuştur. Buna rağmen para sıkıntısı kesin olarak çözülememiş ve bölge halkından sekizer bin lira destek alma sürecine gidilmiştir. Altın Daire mezarlık alanında bina yapılmamasını taahhüt etmiş ve hane sahipleri de evlerinin değerlenecek olması sebebiyle bu değişime olumlu yaklaşmıştır. (Gülersoy, 1993, s. 19-27)



Şekil 4. *Tepebaşı mezarlığı toprak dökülmüş durumu*

İnşaat faaliyetlerinin başlamasıyla bölge, elçilik binaları, otel ve apartman yapılarına ev sahipliği yapmaya başlamış fakat yapı fonksiyonları bunlarla sınırlı kalmamıştır. 1860'lı yıllarda bir Pazar yeri inşası gerçekleştirilmiş bunun yanında bir karakol ve telgrafhanenin de varlığı dönemin arşiv belgelerinde tespit edilmektedir. (Şenyurt, 2024, s. 547)

Mezarlık üst kotundan seyredilebilen Haliç manzarasıyla alan yerleşimcilerde cazibe uyandırmıştır. Mekanda var olan bu kamusallık fonksiyonu varlığı baskın şekilde hissedilen mezarlık kapsamı ile bir çelişki oluşturmuştur. Daha yüzyılın başlarında var olan bu çelişkiyi İngiliz yazar Pardoe'nin "eşsiz manzara sunan Müslüman ölü kalıntıları sebebiyle kutsal bir yer" alıntısı ve İngiliz sefaretinin bölgede uzun süre yaşayan rahibinin, normal bir mezarlık gibi ağır başlı bir yer olarak değerlendirilemeyecek ciddiyetten uzak bir alan olduğunu belirtmesi ortaya çıkarmaktadır. (Gülersoy, 1993, s. 19-27)



Şekil 5. *L'Orient adlı kitaptan, Flandin'in gravürü*

19. yüzyılın ideal olan mekânsal düzene ulaşma amacında olan Altıncı Daire Belediyesi, kentsel mekanda güncel ve farklı fonksiyonlara ait kamusal mekan üretiminin bir gereklilik olduğunun bilincindeydi. Kentsel gelişime yönelik olarak yapılan müdahaleler Osmanlı geleneğinde mevcut olarak yer alan mesire kültürünü farklı bir çehrede kent merkezlerine taşıyarak kamusal bahçeler oluşturmayı hedeflemekteydi. Bu amaç kapsamında planlamayı sınırlayan mezarlık alanları elverişli olarak nitelendirilmekte ve bu alanların herkesin kullanıma açık bahçelere dönüşümü zorunluymuşçasına kontrollü şekilde hedeflenmekteydi. Bahçeler, kent merkezinde sosyalleşme amacı taşıyan alanlardı ve sıkışık kent mekanı içerisinde ferah, aynı zamanda da giriş ücreti sebebiyle kazanç kapsamına girmektedir. Her ne kadar kent içerisinde kalan ve mekânsal gelişmeyi sınırlayan mezarlık alanlarının taşınması günde edilse de Osmanlı yönetimi için mezarlık alanının farklı bir şekilde kullanıma ve hatta yapılaşmaya açılması sıradan olarak değerlendirilecek bir durum değildir. Bu süreçlere rağmen 1881 yılında bahçe açılışı gerçekleştirilecekti. Yaşanan bu dönüşüme zorunlu ifadesini kullanmak yanlış olmayacaktır. Mezarlık alanın bahçeye dönüşmesi bir süreci kapsamakta ve dönemin karar vericilerinin de istekleri ve girişimleriyle gerçekleşmiştir. (Schild, 2015, s. 109-115)



Şekil 5. *Kamusal mekan olarak tepebaşı bahçesi*

SONUÇ

Kamusal mekanlar kentlerin tarihi süresince özel mekanın dışında gelişim gösteren, farklı fikir ve kökenden insanların bir araya gelmesine olanak sağlayan, etkileşim ve düşünsel paylaşımı içinde barındıran ortak kullanım alanları olarak tanımlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu, Avrupalı anlamda kamusal mekan üretiminde uzunca yıllar yok sayılmıştır. Özellikle Habermas'ın tanımında farklı fikirlerin etkileşim alanı olarak yorumlanan kamusal alan, siyasi erke karşı fikirlerin geliştirildiği bir alan olarak tanımlanmıştır. Bu tanımda ayrıca basın varlığı ve etkisi de yer almaktadır.

Bu kapsamda bakıldığında özellikle İslami kimliğin imparatorluk kentlerinde kamusal mekan üretimine engel teşkil edeceği yönünde bir kabul olduğu göze çarpmaktadır. Her ne kadar kabul edilmese de Osmanlı İmparatorluğu'nda kamusal mekan gelişimi, Avrupa kentlerinin çok öncesine dayanmaktadır. Özellikle bir ibadet mekanı olarak kabul edilen camilerin aslında toplumsa etkileşim alanı olarak kabul edilmemesi kavramın mevcut tanımlamasına ters bir değerlendirmedir. Çünkü camiler toplumun farklı kesimlerinden bireylerin bir araya gelerek fikir alışverişinde de bulunduğu alanlar olarak göze çarpmaktadır. Ki bu etkileşim ve kullanım amacı devamında camilerin farklı fonksiyonlarla külliyelere evirilmesi sonucunu doğurmuş ve bu şekilde ibadet harici etkileşim imkanı daha da artmıştır. Buna ek olarak özellikle Habermas tarafından kamusallığın merkezi olarak değerlendirilen 19. Yüzyıl kahvehaneleri, onun kapsamından çokta farklı olmayacak şekilde 15,16. Yüzyıllarda imparatorluk kentlerinde mevcuttur. Bu anlamda Habermas siyasi otoriteye dair eleştirilerin temel olduğu bir alan olarak kahvehaneleri tanımlamıştır. Bazı padişahlarca yasaklanan

kahvehanelerin tespiti de mevcutta yer alan mekanların bu kapsamın çokta uzağında olmadığını ortaya koymaktadır. Bunlara ek olarak pazar yeri, hamam vb. etkileşim alanlarının da varlığı düşünüldüğünde Osmanlı İmparatorluğu'nda kamusal geçmiş birikiminin mevcut olduğunu söylemek kesinlikle yanlış olmayacaktır.

19. Yüzyıla gelindiğinde her alanda olduğu gibi kentsel gelişim alanında da değişiklikler yapılması farklı ihtiyaçların oluşmasına sebep olmuştur. Bu kapsamda var olan alanlar üzerinden Avrupalı anlamda bir kamusal alan üretme ihtiyacı bir karar ve değişiklikten öte olarak zorunluluk olmuştur. Kentsel mekanının gelişimine bir sınır olarak ket vurduğu düşünülen mezarlık alanları bu anlamda değerlendirilmesi en kolay alanlar olarak ön plana çıkmıştır. Osmanlı toplum yapısının ötesinde bir gezinti ve eğlence mekanları için temel oluşturacak bir oluşum zarureti, dönüşüm etkenleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kapsamda incelenen Tepebaşı Bahçesi oluşum süreci itibariyle bir arayışlar dönemi ürünü olarak karşımıza çıkmış ve amacı kapsamında gelişme göstermiştir. İmparatorluğun değişim sürecindeki kent mekanına yaklaşımı ve kamusal mekan kavramındaki dönüşüm süreci parkın oluşumu üzerinden incelenmiştir. Bu mekânsal üretimin bir amaç veya keyfi bir uygulama olmasının ötesinde dönemin getirdiği bir zorunluluk olarak yorumlanması yanlış olmayacaktır.

Bu şekilde Osmanlı'daki değişim sürecinin objektif olarak incelenmesi üzerine çalışılmış ve bu çalışma kamusal alan kavramı üzerinden temellendirilmiştir. Konuyla ilgili günümüz çalışmalarının belirli kalıplar ekseninde kalmasının önüne geçmek amacıyla kavramsal değerlendirme yapılmıştır. Geçmiş yüzyıllarda olduğu gibi günümüzde de mekan üzerinde siyasi ve ekonomik sistemin etkileri kesin olarak yansımaktadır. Kavramı mekânsal değişim ve dönüşüm üzerinden inceleyerek kesinlikle farklı bir görüş alanı sağlamaya çalışılmış ve çalışmayla bu okumanın başlangıcını oluşturmak hedeflenmiştir.

Katkıları belirtilmeli, uygulamaya yönelik olası etkileri ve gelecekte yapılabilecek çalışmalar için öneriler sunulmalıdır.

KAYNAKÇA

Aydın, M. (2002). Bir Siyasal Mahremiyet Alanı Olarak "Kamusal" ve Kılık Kıyafet Sorunu. *Umran*(96).

Birsel, S. (2013). *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Gülersoy, Ç. (1993). *Tepebaşı: Bir Meydan Savaşı.* İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.

Habermas, J. (2005). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Heper, M. (1974). *Bürokratik Yönetim Geleneğ.* Ankara: ODTÜ GELİŞTİRME VAKFI YAYINCILIK.

Keyvanoğlu, C. M. (2017). 1870 Büyük Beyoğlu Yangını. *OTAM*, 170-187.

Kömençoğlu, U. (2009). Homo Ludens ve Homo Sapiens Arasında Kamusalllık ve Toplumsallık: Osmanlı Kahvehaneleri. A. Yaşar içinde, *Osmanlı Kahvehaneleri: Mekân, Sosyalleşme* (s. 49-84). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Mahçupyan, E. (1998-99). Osmanlı'dan Günümüze Parçalı Kamusal Alan ve Siyaset. *Doğu Batı Düşünce Dergisi, 2*(5), 22-47.

Ortaylı, İ. (2012). *Türkiye Teşkilat ve İdare Tarihi.* Ankara: Cedit Neşriyat.

Özcan, K. (2006). Tanzimat'ın Kent Reformları: Türk İmar Sisteminin Kuruluş Sürecinde Erken Plânlama Deneyimleri (1839–1908). *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 149-180.

Papila, A. (2011). Osmanlı'da Kamusal Alan-Osmanlı Külliyeleri. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 64-82.

Salikov, A. (2018). Hannah Arendt, Jürgen Habermas,and Rethinking the Public Sphere in the Age of. *Russian Sociological Review, 4*(17), 88-102.

Sankır, H. (2010). Osmanlı İmparatorluğu'nda Kamusallığın Oluşumu Sürecinde Kahvehanelerin Rolü Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 185-210.

Schild, G. R. (2015, Haziran). 19. Yüzyılda Beyoğlu'nda Bir Kalkınma Aracı Olarak Yapısal Dönüşüm. *Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Şenyurt, O. (2024). Osmanlu'nın Son Dönemlerinde İstanbul'da İnşaatların ve Müdahalelerin Odağında Bir Semt: Tepebaşı. *Stratejik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 544-564.

Timur, T. (2012). *Habermas'ı Okumak.* İstanbul: Yordam Kitap.

Tomrukçu, Ç. (2024). Habermas ve Arendt'in Kamusal Alan Kavramsallaştırması ve Osmanlı Kahvehaneleri. *The Journal of Academic Social Science Studies, 17*(99), 473-488.

Torun, T. (2020). Jürgen Habermas'ın Kamusal Alan Kavrayışı: Rasyonel Politik İrade Oluşumu. *Kaygı*, 220-238.

Yavuzçehre, S. P. (2016). Batı'da ve Osmanlı'da Kamusal Mekanın Tarihsel Süreçteki Değişimi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 505-519.

Zabcı, F. (1997). Siyasal Kuramda Kamusal Alan Sorunsalı: Habermas ve Arendt. *Doktora Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bergama Kazıkbağları Reşadiye İskelesinde Bulunan Eski Gümrük Binasının Tarihi Gelişim Süreci

Onur Can Baloğlu,* Prof. Dr. Can Şakir Binan[2]*

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0009-0004-0084-3312*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-5916-3352*

**oonurbaloglu@gmail.com*, *binancb@yildiz.edu.tr*

GİRİŞ

Bu araştırmanın amacı İzmir ili, Bergama ilçesi Kazıkbağları Mevkiinde yer alan Reşadiye İskelesi'nin geçmişten günümüze kadar geçirdiği tarihsel süreci ele almaktır. Çalışma kapsamında iskele yakınında yer alan Elaia Antik Kenti'nden bahsedilmiş, iskelenin deniz ticaretindeki rolü açıklanmıştır. İskelede yer alan Abdulkadir Geylani Cami, Eski Zeytinyağı Fabrikası, Eski Gümrük Binası ve Antrepo Binası hakkında da bilgiler verilmiştir. Literatürde Elaia Antik kentine ait bilgilere ulaşılmakta, fakat Reşadiye İskelesi hakkında doğrudan ilişkili kaynağa rastlanmaktadır. Bu çalışmada iskele hakkında toplanan sınırlı bilgilerle literatürde bulunan bu boşluğa bir katkı sağlamak hedeflenmiştir. İskelede yer alan eski yapıların koruma sorunlarına yönelecek akademik çalışmalara da ışık tutulması amaçlanmıştır.

Reşadiye İskelesi

Reşadiye İskelesi; İzmir İli, Bergama İlçesi'nin güneybatısında, Zeytindağ kasabasının Kazıkbağları Mevkiinde yer almaktadır. İskele Çandarlı Körfezi'ne yakındır. İskelenin Kuzeybatısında Bakırçay (Kaikos) nehrinin Ege deniziyle karıştığı bir delta yer almaktadır.



Harita 1. *Reşadiye İskelesi (Google Maps, 2025)*

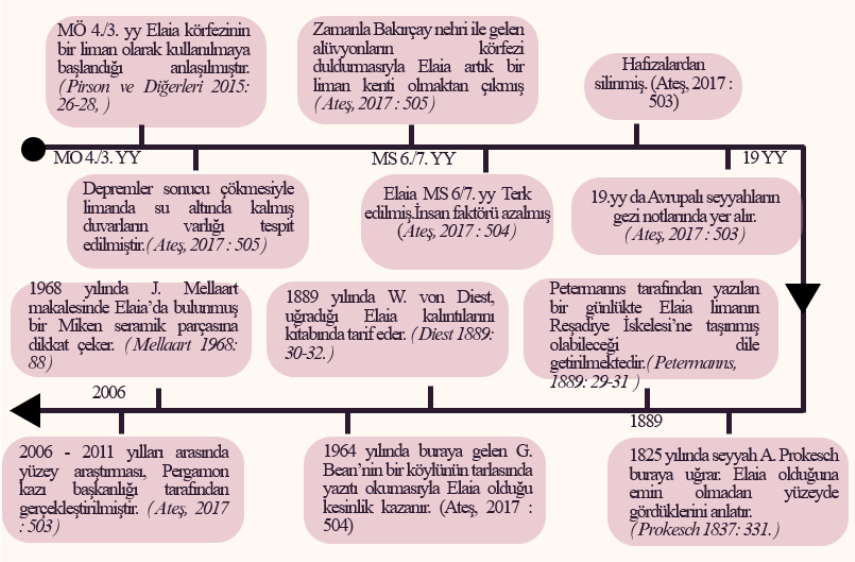
İskelenin Kuzeyinde MÖ 5. Yüzyıldan itibaren Elaia antik kentinin kalıntıları yer almaktadır. Bu kent Bergama'ya 26 km uzaklıktadır. Elaia Bakırçay Nehrinin Ege deniziyle karıştığı deltada yer alan eski bir liman kentidir. "Yazılı kaynaklara göre Elaia kenti Strabon'a göre (MÖ 63 - MS 23), Troia Savaşı'nda Atinalıların ortak komutanı Menesthus tarafından kurulmuştur. Elaia antik kentinin tarihi MÖ.5. Yüzyıla kadar uzanmaktadır. (Pirson ve diğ. 2015: 24-26; Strabon XVII.: 3-5-13; Akt. Ateş: 2017:502)".

Kaynaklarda Elaia kentinin MÖ. 3. Yüzyılın sonu / 2. Yüzyılın başından itibaren Pergamon'un liman kentine dönüştüğü yer almaktadır. Coğrafyacı Strabon Elaia limanından bahsederken "Epineion" (ἐπίνειον) sözcüğünü kullanmaktadır. Epineion "ticaret limanı", "dış liman" anlamlarına gelmektedir. Yani eski kaynaklar kentin deniz çıkış kapısı olarak Elaia tanımladığı anlaşılmaktadır (Strabon, Geographika, XIII : 1. 67; Akt, Gören 1996:17).



Harita 2. *Reşadiye İskelesi (Google Maps, 2025)*

Elaia Antik kenti MS. 6./7. Yüzyıldan itibaren terk edilmiştir (Ateş, 2017, 503). 19.Yüzyıla kadar Elaia hakkında net bir bilgiye rastlanmamaktadır. 19. Yüzyılda Avrupalı seyyahların gezi notlarında bazı bilgiler yer almaktadır. Seyyah A. Prokesch 1825 yılında bölgeye gelmiş ve harabe halindeki Elaia'ya uğrayarak bazı kalıntılara rastlamıştır (Prokesch 1837: 331; akt. Ateş: 2017: 504). W. Von Diest tarafından hazırlamış olan bir haritada Elaia kenti kalıntılarından bahsedilmiş ve harita üzerinde çeşitli işaretlemeler yapılmıştır (Diest 1889: 30-32. akt. Ateş: 2017: 504). Elaia kentine ilişkin M.Ö. 4. Yüzyıldan günümüze kadar geçen süredeki belli başlı tespitler Şekil 1'de oluşturulan kronoljide verilmiştir.



Şekil 6. *İskele yakınındaki Elaia Antik Kenti Kronolojisi. (Baloğlu, 2025)*

2006–2011 yılları arasında Alman Arkeoloji Enstitüsü Pergamon Kazı Başkanlığı Elaia'da ilk sistemli bilimsel çalışmaları gerçekleştirmiştir. Araştırma sonuçlarına göre M.Ö.

4./3. Yüzyıllardan itibaren limanda bir kent yaşamının olduğunu, fakat liman zeminin muhtemel depremler dolayısıyla çökmüş olduğu ve sular altında kaldığı tespit edilmiştir. M.S. 7. Yüzyıldan itibaren de zamanla insan faktörünün ortadan kalktığı belirtilmiştir. (Pirson ve Diğerleri 2015: 26-28; akt. Ateş: 2017: 504).



Harita 2. *Elaia'daki jeofizik ölçümlerin sonuçlarının yer aldığı kent planı. (Ateş, 2017: 515)*

Elaia'nın güneydoğusunda yer alan Reşadiye İskelesi'nin doğal kıyı olarak MS 5./7. Yüzyıllarda oluştuğu tespit edilmiştir. İskele 10. ve 12. Yüzyıllarda kırma taş yığmasıyla yapay olarak yükseltilmiştir. İskelenin demirleme fonksiyonunun da Orta Çağ'a kadar kullanıldığı tahmin edilmektedir (Pirson akt. Yanık 2015: 277). Elaia'ya ilişkin bilgileri günlüğüne yazan Alman coğrafyacı Petermanss'a göre Elaia'nın alüvyonlar ve doğal afetler etkisiyle kullanılmaz hale geldiği ve Reşadiye İskelesinin Gümrük limanı olarak kullanılması için taşınmış olabileceği belirtilmektedir (Petermanns, 1889: 29-31; akt. Gören 1996: 49).

Reşadiye İskelesi günümüzde Bergama İlçesi Zeytindağ Kasabasının idari sınırları içerisindedir. Arşiv kayıtlarına bakıldığında 1890 yılında hazırlanan Kipert haritasında Zeytindağ Kiliseköy olarak adlandırılmıştır. (Heinrich Kipert, Westliches Kleinasien (15 pafta), Riemer Verlag Berlin 1890-91).



Harita 3. *Nº. 27: Asiatische Türkei. Kiepert, Heinrich, 1818-1899 Date 1891 (*Old Maps Arşivi: 2025).

Yine Petermanns'ın günlüğünde Kiliseköy önündeki iskeleye gelen gemilerin, İzmir'e post, zeytin ve deri tabaklamakta kullanılan palamutu götürmek için demirledikleri ifade edilmektedir (Petermanns, 1889: 29-31; Akt. Gören 1996: 50). "Outlines of Greece" adlı 1819 haritasına bakıldığında Zeytindağ'ın Kiliseliköy olarak adlandırıldığı, Elaia antik kentini ve Kiliseliköy iskelesinden Çandarlı limanına bir deniz ticaret rotası çizildiği Harita 4'te görülmektedir.



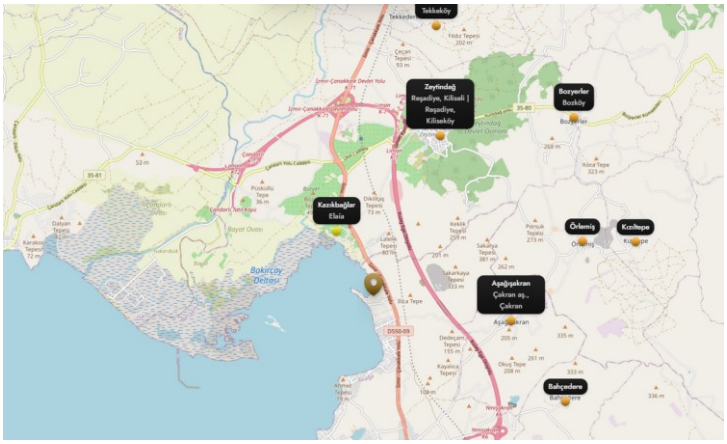
Harita 4. *Outlines of Greece. Arrowsmith, 1819 (*Old Maps Arşivi: 2025).

Zeytindağ, 1911 yılında Erkân-ı Harbiye-i Umumiye ve Müdafaa-i Miliye Vekâleti 1:200.000 ölçekli haritalarında [1909-1927] Kiliseli/Reşadiye ismiyle adlandırılmıştır.



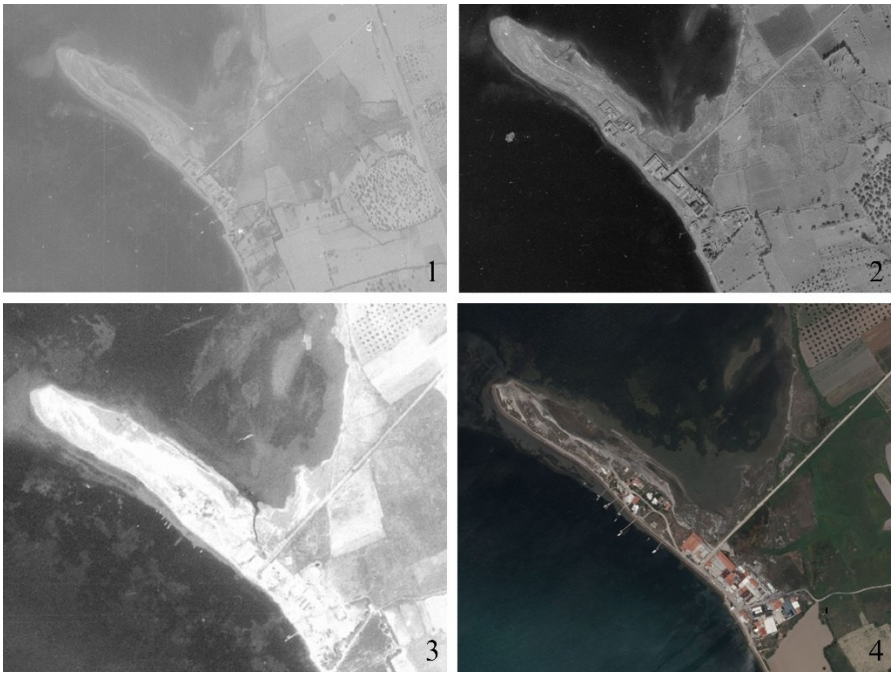
Harita 5. *Erkân-ı Harbiye-i Umûmiye Ayvalık (2-S) Mikyas 1:200000 yani bir santimetre iki kilometredir. (1912-1913) (Salt Research)*

Osmanlı padişahı V. Mehmet Reşat'ın tahta çıkmasıyla Enver Paşa, Cemal Paşa ve Talat Paşa Padişaha sevgilerini göstermek için piyasaya onun adını taşıyan Reşat Altın'ını sürmüş ve pek çok Anadolu kasabası ile köyüne "Reşadiye" adını vermişlerdir. Kiliseliköy ya da Kiliseli olarak bilinen Zeytindağ 1928 yılındaki T.C. Dahiliye Vekaletinde Reşadiye olarak adlandırılmıştır (TC Dahiliye Vekaleti, Son Taksimatı Mülkiyede Köylerimizin Adları, Ankara 1928). Bu isim değişikliklerine "Nişanyan Yeradları" adlı web sitesinden de erişim sağlanmaktadır (https://www.nisanyanyeradlari.com/).



Harita 6. *Reşadiye İskelesi. (Sevan Nişanyan Yer Adları Haritası, 2025)*

Reşadiye İskelesi'nin geçmiş tarihlerdeki durumunu görmek için Harita Genel Müdürlüğü'nden bölgenin hava fotoğrafları talep edilmiştir. 1957 yılı, 1970 yılı, 1995 yılı, 2012 yılı ve 2024 yılı hava fotoğrafları Harita 7' ve Harita 8'de sunulmuştur.



Harita 7. *1. Görsel 1957 yılı Reşadiye İskelesi. (Harita Genel Müdürlüğü talep edilen hava fotoğrafları, 1957 yılı 854-506), 2. Görsel 1970 yılı Reşadiye İskelesi (Harita Genel Müdürlüğü talep edilen hava fotoğrafları, 1970 yılı 2288-4130), 3. Görsel 1995 yılı Reşadiye İskelesi.(Harita Genel Müdürlüğü talep edilen hava fotoğrafları, 1995 yılı 4459-7500), 4. Görsel 2012 yılı Reşadiye İskelesi. (Harita Genel Müdürlüğü talep edilen hava fotoğrafları, 2012 yılırev-1124)*



Harita 8. *Altlık olan Harita 2024 yılı Reşadiye İskelesi. (Harita Genel Müdürlüğü talep edilen hava fotoğrafları, 2024 yılı izmirurla-77370)*

Eski hava fotoğraflarına baktığımızda iskeledeki yapıların geçmişten günümüze değişimi görülmektedir. Eski yapıların yanına zaman içerisinde yeni yapılar inşaa edilmiştir. İskelenin konumu deniz ticaretinin yapıldığı bir bölgedir. Bu bölgede endüstri mirası olarak nitelendirebileceğimiz yapılar yer almaktadır. Şekil 2 ve Şekil 3'te iskelenin 2023 yılında çekilmiş drone fotoğrafları görülmektedir.



Şekil 2. Kazıkbağları İskelesi Drone Fotoğrafları 1. (Baloğlu, 2023)



Şekil 3. Kazıkbağları İskelesi Drone Fotoğrafları 2. (Baloğlu, 2023)

Reşadiye İskelesinde 2 Nolu İzmir Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından 2003 yılında tescil edilmiş bazı eski eserler bulunmaktır. Bunlar Abdülkadir Geylani Cami, Eski Zeytinyağı Fabrikası, Eski Gümrük Binası ve Antrepo yapıları adıyla anılmaktadır.

İskelede yer alan Abdülkadir Geylani Cami bir ibadet mekanıdır. Caminin minaresi, yapıdan belirli bir mesafede ayrı bir konumdadır. Eski fotoğraflarında pencerelerinin kapalı olduğu ve hava fotoğrafında da minerasinin olmadığı görülmüştür. Restore edilmiş bu yapı günümüzde cami fonksiyonunda kullanılmaktadır. Bölgede yaşayanlar eskiden bu Cami'nin bir kilise veya şapel olduğunu ifade etmektedirler. Fakat konuya ilişkin olarak literatürde herhangi bir yazılı kaynağa ulaşılmamıştır. Gelecekte yapılacak araştırmalarla bu konu hakkında literatüre önemli katkılar yapılabileceği söylenebilir.



Şekil 4. Kazıkbağları İskelesi Abdulkadir Geylani Cami Drone Fotoğrafları. (Baloğlu, 2023), Kazıkbağları İskelesi Abdulkadir Geylani Cami Drone Fotoğrafları. (Baloğlu, 2025)

Caminin 2025 yılında çekilmiş görsellerine bakıldığında çimento harçlı derzleme yapılmış olduğu görülmektedir. Cami, kargir taş malzeme kullanılmış sıvasız kemerli pencere mimarisi ve kiremit çatı elemanlarına sahiptir.



Şekil 5. Kazıkbağları İskelesi Abdulkadir Geylani Cami Fotoğrafı ((c) Alman Arkeoloji Enstitüsü İstanbul, Bergama Kazısının Arşivi EL07-Sy-01_094)

İskelede Endüstri mirası olan eski bir zeytinyağı fabrikası bulunmaktadır. Eski fabrika mal kabul, avlular, depolar ve imalathane mekanlarına ayrılmıştır. Duvarlar kargir taş ile inşa edilmiştir.



Şekil 6. Eski Zeytinyağı Fabrikası 1. ve 2. Görseller (Baloğlu 2023), 3.-4.-5. Görseller (Şahin)

Yapının bir kısmı restore edilmiştir. Ancak geri kalan kısmında özgün durumlar bulunmakta ve muhdes eklerle kapatılan pencereleri de mevcuttur. Eski Zeytinyağı Fabrikası giriş binasının Bergama'daki Yay İnşaat tarafından rölöve restitüsyon ve restorasyon projeleri hazırlanmış ve restorasyonu yapılmıştır.

İskelede Eski bir Gümrük Binası bulunmaktadır. Yapılış tarihi tam olarak bilinmemektedir. Yapıda kargir taş malzeme kullanılmıştır. Günümüzde harabe haldedir. Yapı ayakta kalırken dış etkilere maruz kalmaya devam etmektedir. Ön tarafta deniz içerisinde kalmış iskelesi de bulunmaktadır.

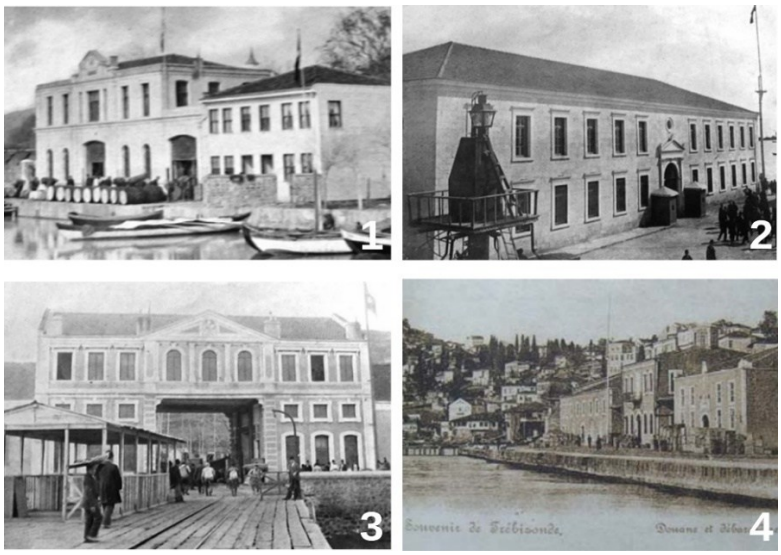


Şekil 7. *Eski Gümrük Binası Drone Fotoğrafları 1. (Baloğlu, 2023)*

19. Yüzyılda Osmanlı devletindeki deniz ticareti yapılan liman kentlerinde yapılmış olan gümrük binaları incelendiğinde yapılarının birbirlerine benzer şekilde inşa edildiği görülmektedir. Bu yapılara örnek olarak İstanbul da Eminönü Limanı ve Gümrük Binası, Galata Gümrük Binası, Haydarpaşa Gümrük Binasını, İzmir Gümrük Binası Trabzon Gümrük Binası, Mersin Gümrük Binası, İzmit Gümrük Binası, Mudanya Gümrük Binasını örnek verilebilir. Şekil 8' ve Şekil 9'da bu binaların örnek görselleri verilmiştir.



Şekil 8. *1. Görsel, Eminönü Gümrük Baş Müdürlüğü. Maliye Nezareti (1914–1915), Rüsumat Salnamesi, İstanbul. 2. Görsel, Galata Gümrük Binası. Maliye Nezareti (1914–1915), Rüsumat Salnamesi, İstanbul. 3. Görsel, Haydarpaşa Gümrük Binası., Maliye Nezareti (1914–1915), Rüsumat Salnamesi, İstanbul. 4. Görsel, Haydarpaşa Gümrük Binası, Eken (haz); (1992), Kartpostallarda İstanbul, İstanbul, ss.140.*



Şekil 9. *1. Görsel İzmit Gümrük Binası. 2. Görsel, Mersin Gümrük Binası 3. Görsel Mudanya Gümrük Binası. Maliye Nezareti (1914–1915), Rüsumat Salnamesi, İstanbul., 4. Görsel Trabzon Gümrük Binası, (1910'lar). Bölükbaşı (2006), Anılarda Trabzon, I, Trabzon.*

Araştırma kapsamındaki gümrük binasının özellikle Ege bölgesindeki İzmir Gümrük Binası ile oldukça benzerlik gösterdiği dikkat çekicidir. Şekil 10'da verilen ve 1906 yılında çekilmiş olan bir kartpostal incelendiğinde İzmir Gümrük Binası'nın birbirini takip eden yapılarla inşa edildiği görülmektedir. Bu yapı, kırma çatılı büyük kapı açıklıklarının ve üst kotta pencerelerin olduğu kalkan duvarlı bir gümrük binasından oluşmaktadır.



Şekil 10. 1906 French Levant Izmir Smyrne Harbor (Kaynak: Levantine Heritage Web Arşivİ)

Yine aynı şekilde Şekil 11'de, 1906 yılında hazırlanmış başka bir kartpostal incelendiğinde İzmir gümrük binasının deposu, fenerli çatısı ve kemerli taş söveli pencereleri ile kapı açıklıklarını başka bir açıdan görmek mümkündür.



Şekil 11. Turkey Izmir Smyrna 1902 French Levant to London (Kaynak: Levantine Heritage Web Arşivi)

Araştırma kapsamındaki iskelede bir Antrepo Binası da yer almaktadır. Bu bina, bölge mimarisine uygun tuğla kemerli pencereler, moloz taş duvar örgüsü ve fenerli çatı mimarisine sahiptir.



Şekil 12. Antrepo Binası Drone Fotoğrafları 1. (Baloğlu, 2023)

Antrepo binasının girişinde 1905 tarihli bir taş levha bulunmaktadır. Bu taş ile yapının tarihini net olarak belgemek mümkündür. İzmirdeki gümrük binası ile benzer mimaride olduğu net olarak görülmektedir.



Şekil 13. *Antrepo Binası İç Mekan Fotoğrafları. (Baloğlu, 2023)*



Şekil 14. *Üst İki Fotoğraf (Baloğlu, 2023), Alt İki Fotoğraf Reşadiye İskelesi Eski Gümrük Binası Fotoğrafları. (Baloğlu, 2025)*

SONUÇ

İzmir ili Bergama ilçesi Kazıkbağları Mevkii Reşadiye İskelesi'nin geçmişi MÖ 5. Yüzyıla kadar uzanmaktadır. İskele yakınında yer alan Elaia Antik Kenti eski bir liman şehridir. MÖ 3. Yüzyılın sonu / 2. Yüzyılın başından itibaren Pergamon Uygarlığının liman kentine evrilmiştir. Elaia Antik Kenti, bölgede yaşanan depremler nedeniyle zemin çökmesine uğramış ve sular altında kalmıştır. Bakırçay nehrinin getirdiği alüvüyonlar ise kentin üstünde adeta bir dolgu oluşturmuştur. MS 7. Yüzyıldan itibaren bu kentte yaşam sona ermiş, fakat bu kentin yakınındaki Reşadiye İskelesi Gümrük Limanı olarak kulllanılmaya başlanmıştır.

Reşadiye İskelesi Zeytindağ Kasaba'sının idari sınırları içerisindedir. Arşiv kayıtlarına bakıldığında 1890 yılındaki Kipert Haritasında Zeytindağ Kiliseköy, 1911 yılındaki Erkân-ı Harbiye-i Umumiye ve Müdafaa-i Miliye Vekâleti 1:200.000 ölçekli haritalarında da [1909-1927] Kiliseli/Reşadiye, 1928 yılındaki T.C. Dahiliye Vekaletinde Reşadiye olarak adlandırılmıştır. İskelenin geçmiş yıllarda çekilmiş hava fotoğraflarına bakıldığında geçmişten günümüze değişimi görülebilmektedir. Eski yapıların yanına zaman içerisinde yeni yapılar inşaa edilmiştir. İskelesinde 2 Nolu İzmir Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından 2003 yılında tescil edilmiş bazı eski eserler bulunmaktır. Bunlar Abdülkadir Geylani Cami, Eski Zeytinyağı Fabrikası, Eski Gümrük Binası ve Antrepo yapıları adıyla anılmaktadır.

Eski gümrük binası, mimari olarak İzmir Gümrük Binası'na oldukça benzerlik göstermektedir. Reşadiye İskelesindeki Antrepo binasında 1905 yılı yazılı taş levha bize bu yapının inşa edildiği dönemi göstermektedir. Günümüzde iskelede yer alan yeni ve eski birçok yapı iç içe geçmiştir. İskelede yer alan eski yapıların koruma sorunlarının tespitinin yapılması ve yeni kullanım önerileriyle gelecek kuşaklara aktarılarak yaşatılması önemlidir. Reşadiye İskelesi geçmişten günümüze içinde barındırdığı Endüstri Mirası yapılarıyla önemlidir. Şekil 14.'te yer alan iki görsel incelendiğinde birinin 2023 diğerinin ise 2025 yılında çekilmiş olduğu görülecektir. İki yıl içerisindeki deformasyon oldukça fazladır. Bu yapıların koruma sorunları ivedilikle tespit edilerek gerekli restorasyon çalışmaları yapılmazsa bu mirasın kısa bir süre sonra kaybolup yok olacağı söylenebilir.

KAYNAKÇA

Alman Arkeoloji Enstitüsü Bergama Kazısının Arşivi

Ateş, G. (2017). Son Araştirmalar Işiğinda Elaia Antik Kenti ve Seramik Üretimi. Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 15(01), 499-530.

Bülent Şahin Arşivi

Doğru, G. B. (2018). Mimari koruma ve yeniden işlevlendirme kavramı, Konak Pier örneği (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Google.(2025). https://www.google.com/maps adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 09.07.2025)

Gören, C. (1996). The Ancient Harbour of Elaia (Master's thesis, Dokuz Eylul Universitesi (Turkey)).

Harita Genel Müdürlüğü'nden Talep Edilen Hava Fotoğrafları, 2025.

Kaya, Ş. (2010). Bazı Liman Kentlerindeki Örnekler Işığında Tanzimat Dönemi ve Sonrasında İnşa Edilen Gümrük Binalarının Mimari Özellikleri. Sosyal Bilimler Dergisi, (1), 73-92.

Levantine Heritage.(2025). https://www.levantineheritage.com/ adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 09.07.2025)

Nişayan Yer Adları. (2025). https://www.nisanyanyeradlari.com/?l=38.94341%2C27.05&o=u adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 09.07.2025)

Old Maps Arşivi. (2025). https://www.oldmapsonline.org/enadresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 09.07.2025)

Pirson ve Diğerleri (2015), Felix Pirson, Güler Ateş, Melanie Bartz, Helmut Brückner, Stefan Feuser, Ulrich Mania, Ludwig Meier, Martin Seeliger, "Elaia: Eine aiolische Polis im Dienste der hellenistischen Residenzstadt Pergamon?" In: Albrecht Matthaei – Martin Zimmermann (Ed.), Urbane Strukturen und bürgerliche Identität im Hellenismus, Heidelberg 2015, 22-55.

Pirson, F. (2004). Elaia, der (maritime) Satellit Pergamons. Istanbuler Mitteilungen, 54, 197-213.

Salt Research. (2025). https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/118949 adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 09.07.2025)

Albert Louis Gabriel'in Diyarbakır Ulu Cami İncelemeleri

Özge LALE*, Prof. Dr. Mücahit YILDIRIM[2]*

[1] *Dicle Üniversitesi, 0000-0001-9173-3995*

[2] *Dicle Üniversitesi, 0000-0002-3858-8781*

* *ozge.sengul@dicle.edu.tr*

[2]* *yildirim@dicle.edu.tr*

GİRİŞ

Bu bildirinin amacı, Albert Louis Gabriel'in Diyarbakır Ulu Cami incelemelerine bakarak günümüze ulaşamayan, özgünlüğünü koruyan veya zaman içerisinde değişen kısımlarını tespit edebilmektir. Bununla birlikte yapının geçirmiş olduğu evreler hakkında Gabriel'in bilimsel verilerle gerekçelendirdiği görüşlerini ortaya koymaktır.

Gabriel'in Diyarbakır'daki tarihi yapılar (özellikle de surlar) hakkındaki görüşlerine atıf yapan birçok çalışma tespit edilmiştir. Metin Sözen'in "Diyarbakır'da Türk Mimarisi" (1971), Şevket Beysanoğlu'un "Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi"(1987), Orhan Cezmi Tuncer'in "Diyarbakır Camileri"(1996) ve "Diyarbakır Surları" (2012), Canan Parla'nın "Diyarbakır Surları ve Kent Tarihi" (2005) ve "Surları Ve Türk Dönemi Dokusuyla Diyarbakır Kenti" (2012) bunlardan yalnızca birkaçıdır. Ancak Gabriel'in Diyarbakır Ulu Cami incelemelerini tarihsel bağlamı içerisinde değerlendiren, yapıyı nasıl ele aldığını ve belgelendirdiğini sorgulayan herhangi bir çalışma tespit edilememiştir. Bu bildiri literatürdeki bu boşluğu doldurmayı denemektedir.

Gabriel'in anlatımlarını değerlendirebilmek için önce onun kısa yaşamöyküsüne, daha sonra Türkiye'deki tarihi yapılarla ilgili yaptığı önemli çalışmalara değinilecektir. Bu çalışmalar içerisinde Diyarbakır Ulu Cami hakkındaki tespitleri mevcut literatürle karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Albert Louis Gabriel'in Kısa Yaşamöyküsü

1883 yılında Fransa'da doğan Albert Louis Gabriel, Ecole Nationale des Beaux-Arts'dan yüksek mimar, Paris Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nden ise edebiyat doktoru unvanını alır (Martiny, 1973:90; Eyice, 1973: 321-322; Pinon, 2006c:243). 1908-1911 yılları arasında Atina Fransız Okulu'nun Delos'taki kazı çalışmalarına katılır, ardından 1911'de Rodos Adası'na

giderek Saint Jean Şövalyeleri'ne ait yapıların tespitini yapar. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte Fransız donanmasına katılır ve 1919 yılında terhis edilir (Pinon, 2006c:244; Belger, 1959:143; Eyice, 1973: 323; Martiny, 1973:90).

1923'de Caen Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Sanat Tarihi Doçenti, 1925'de Strasbourg Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Sanat Tarihi Profesörü olur. 1926 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Arkeoloji-Sanat tarihi dersleri vermeye başlar (Eyice, 1973: 325-326). İstanbul Üniversitesi'ndeki görevi sürerken Maarif Vekaleti Gabriel'den Anadolu'daki önemli İslami yapıların bir dökümünü ve sınıflandırmasını yapmasını ister. 1927-1930 yılları arasında Kütahya, Afyon, Akşehir, Konya, Karaman, Niğde, Nevşehir, Aksaray, Kayseri, Ankara, Sivas, Tokat, Niksar, Amasya, Niğde, Adana, Tarsus, Mut, Karaman, Konya, Divriği'de araştırma gezileri yapar. (Pinon, 2006a: 28). Bu gezilerdeki incelemelerini sonraki yıllarda kitaplaştırarak yayınlar.

Gabriel, 1931-1941 ve 1946-1956 yılları olmak üzere iki dönem boyunca İstanbul'daki Fransız Arkeoloji Enstitüsü'nün müdürlüğünü yapar. (Thobie, 2006: 209-216; IFEA, t.y.; Eyice, 1973: 325-326). 1941 yılında Collége de France'da "Müslüman Doğu Sanatları Tarihi" kürsüsüne profesör olarak atanır. 1953 yılında Collége de France'dan, 1956 yılında İstanbul Arkeoloji Enstitüsü'nden emekli olur (Martiny, 1973:91; Pinon, 2006a: 34). 1956 yılında Fransa'ya kesin dönüş yapar. 23 Aralık 1972 tarihinde Bar-sur-Aube'de vefat eder (Pinon, 2006a:36; Pinon, 2006b:11).

Gabriel "Türk Mimarlığı ve Sanatı" üzerine yaptığı çalışmalarla Türk akademik çevrelerinde büyük takdir görür. Türk Tarih Kurumu şeref üyesi, Ankara Üniversitesi şeref profesörü, İstanbul Üniversitesi şeref doktoru, Bursa ve İstanbul fahri hemşerisi olur (Pinon, 2006a: 30-31).

Albert Louis Gabriel'in Türkiye'deki Tarihi Yapılarla İlgili Çalışmaları

Gabriel, hayatının son yıllarına kadar bilimsel çalışmalarına devam eder. Semavi Eyice'nin 1973 yılında onun çalışmaları hakkında yayınladığı bibliyografyada 103 adet kitap, bildiri, makale, ansiklopedi maddesi bulunur. Bunlardan büyük çoğunluğu "Türk Mimarlığı" ile ilgilidir. Bu durum onun kariyerinin büyük bölümünü Türk mimarlığını araştırmaya adadığının göstergesidir. En önemlileri ve hacimlilerinden bazıları "Monuments turcs d'Anatolie" (1931), "Voyages archéologiques dans la Turquie orientale" (1940), "Chateaux Turcs du Bosphore" (1943), "Une capitale turque: Brousse, Bursa" (1958)'dır.

"Monuments Turcs d'Anatolie" adlı eserinde, Kayseri, Niğde, Amasya, Tokat ve Sivas şehirlerinin tarihçesini, topografyasını, camilerini, medreselerini, türbelerini, sivil mimarisini ve anıtlarını inceler (Gabriel,1931; Gabriel,1934; Gabriel, 2021). "Voyages Archéologiques dans la Turquie Orientale" adlı çalışmasında Mardin, Dunaysır (Kızıltepe), Hasankeyf, Diyarbakır, Meyyafarikin (Silvan), Bitlis, Ahlat, Harput, Pertek, Malatya ve Urfa'daki yaklaşık 77 tarihi yapıyı ele alır (Gabriel, 2014: 10-12; Gabriel, 1940a; Gabriel, 1940b). "Châteaux Turcs du Bosphore" eserinde ise İstanbul Boğazı'ndaki önemli askeri yapılardan olan Anadoluhisarı, Rumelihisarı ve Yedikule Hisarı'nı inceler (Gabriel, t.y.a). "Une Capitale Turque, Brousse" adlı kitabında Bursa'nın tarihi kalesini, sarayını, camilerini, bedestenlerini, hanlarını, çarşılarını, tekkelerini, türbelerini, hamamlarını, kaplıcalarını ve geleneksel evlerini detaylı bir şekilde ele alır (Gabriel, 2010).

Gabriel'in yayınları incelendiğinde ortak bir yöntem kullandığı göze çarpar. Önce kentin tarihi hakkında açıklama yapar, daha sonra anıtlarını listeler ve kentin planını çizer. Yalnızca

arkeolojik bakımdan önemli anıtları inceler, betimler, özelliklerini vurgular ve tarihlendirmeler önerir (Pinon, 2006a: 38).

Diyarbakır Ulu Cami

Bu bölümde, Albert Gabriel'in Diyarbakır Ulu Cami üzerine yaptığı çalışmalara değinmeden önce yapının kısa bir tanıtımını yapmak, geçirdiği dönüşümleri açıklamak amaçlanmaktadır.

Ulu Cami Diyarbakır Suriçi'nin kuzey batısında Cami-i Kebir Mahallesi'nde bulunur. Anadolu'nun en eski camilerinden biridir. İslam aleminin 5. Harem-i Şerifi olarak görülmektedir. Erken İslam dönemi eserlerinden olan Şam Emeviye Cami'ne benzetilmektedir (Halifeoğlu;Cesur;Güleç, 2017:3).

Şevket Beysanoğlu, Metin Sözen, Orhan Cezmi Tuncer gibi bazı yazarlar Ulu Cami'nin Diyarbakır'ın 639 yılında Araplar tarafından fethedilmesiyle Mar Toma Kilisesi'nden camiye dönüştürüldüğünü düşünmektedir. (Beysanoğlu, 1987:271; Sözen,1971:29; Tuncer,1996: 38). Ancak camiye dönüşmeden önce kilisenin durumu, planı ve hangi yapılardan oluştuğuna dair bilgi paylaşmamaktadırlar.

1046 yılında Mervanoğulları'nın yönetimi sırasında şehre gelen Nasır-ı Hüsrev camiden şöyle bahsetmektedir:

"*Öyle bir mükemmel yapıdır ki ondan daha düzgün, ondan daha sağlam yapılmasına imkan yoktur. Caminin içinde iki yüz küsur taş direk vardır. Her direk yekpare taştandır. Direklerin üstüne, hepsi taştan olmak üzere kemerler yapılmıştır. Kemerlerin üstünde de öbür direklerden kısa direkler, o büyük kemerlerin üstünde yine bir sıra küçük kemerler vardır. Bu mescidin bütün damları kubbelerle örtülmüş, her tarafı oyma işleriyle, nakışlarla süslenmiş, boyanmıştır."* (Nasır-ı Hüsrev, 1988:13-14)

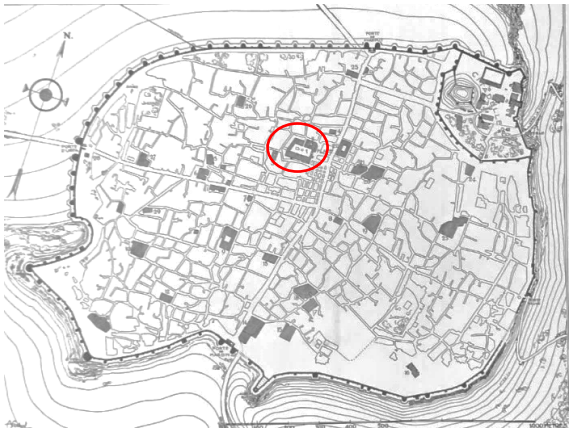
Ulu Cami, Büyük Selçuklu Sultanı Melikşah'ın buyruğu ile Amidüddevle tarafından 1090 tarihinde onarım geçirir. (Beysanoğlu,1971:255,272; Tuncer,1996: 38). Selçukluların onarımı sonrasında 1115 tarihinde gerçekleşen büyük yangında Nasır-ı Hüsrev'in bahsettiği kubbeler, direk ve başlıklar yıkılır (Metin Sözen Ulu Cami'nin hiçbir dönemde kubbeyle örtülmediğini düşünmektedir) (Sözen,1971:29; Tuncer,1996: 38). Caminin inşasına ve onarımına ancak iki veya üç sene sonra başlanabilir. Yangından kalan yapı malzemeleri dış cephe tamiri için kullanılır ve yapının planı değişikliğe uğrar. Maksure, kütüphane ve medreselerin avluya bakan yüzlerindeki renkli mermer, sütunlar, korint başlıklar, üzümdalı süsler bu dönemde cami enkazından veya antık bir tiyatronun cephesinden sökülerek yapıya eklenir (Beysanoğlu, 1971:272).

Ulu Cami daha sonra da Diyarbakır'ı yöneten çeşitli medeniyetler tarafından yaptırılır, onarılır, devamlı yeni yapılar eklenir ve bugünkü şekline ulaşır (Sözen, 1971:30). Bugünkü vaziyet planına bakıldığında güneyde Hanefiler bölümü (Gabriel bu hacimden dua odası olarak bahseder); kuzeyde Şafiler bölümü, Mesudiye Medresesi revakları, Mesudiye Medresesi, bir giriş açıklığı, helalar ve bir ev; doğuda orta eksende bir giriş, revak, daha önce Muvakkithane olduğu söylenen kütüphane; batıda revak, Kur'an kursu dershaneleri, Zinciriye Medresesi'ne giden yola açılan bir giriş bulunur. Avluda bir şadırvan, namazgah, havuz ve güneş saati vardır (Halifeoğlu;Cesur;Güleç, 2017:3-4).

Albert Louis Gabriel'in Diyarbakır Ulu Cami İncelemeleri

Gabriel Diyarbakır Ulu Cami'ni "Voyages archéologiques dans la Turquie orientale" isimli kitabında inceler. Ulu Cami'ye değinmeden önce Diyarbakır'ın tarihini, coğrafi özelliklerini, seyyahların tasvirlerini açıklar. Diyarbakır'ın 1932 yılındaki durumunu gösteren planda 5 kilise, 1 cezaevi, 3 idari bina, 15 cami, 2 medrese, 4 hamam, 3 mescid, 2 han olmak üzere 35 yapıyı işaretleyerek listeler (Gabriel, 2014: 95-97). Ancak bunlardan surlar haricinde yalnızca Ulu Cami, Kale Cami, Mesudiye Medresesi, Zinciriye Medresesi, Deliller Hanı, Hasan Paşa Hanı'nı ayrıntılı olarak inceler (Şekil 1).

Diyarbakır planında 18 dini yapıyı işaretlese de sadece Ulu Cami (Büyük Cami) ve Kale Cami'ni ayrı bir başlık altında, çizimlerini aktararak anlatır. Yalnızca Ulu Cami'nin (Büyük Cami) plan, kesit, kabartmaların bulunduğu yönlerden kısmi görünüşlerini verir. Bu duruma diğer camilerin askeriyenin kontrolünde olması ve içlerinde serbestçe dolaşılamamasını sebep gösterir. (Gabriel, 2014: 179).



Şekil 1. *Gabriel'in çizdiği, Diyarbakır'ın 1932 yılındaki durumunu gösteren plan ve Ulu Cami (Gabriel, 2014:97)*

Plan ve Strüktür

Gabriel Diyarbakır Ulu Cami'nin her kenarı yaklaşık 80 metre olan kare bir alanı kapladığını; bir avlunun çevresinde dört ayrı yapıdan oluştuğunu; doğu, kuzey ve batı yönlerinde üç girişi olduğunu yazar. Güneyde dua odası(harim), doğuda ve batıda maksureler, kuzeybatıda bir mescit ve kuzeydoğuda Mesudiye Medresesi'nin revaklarının olduğundan söz eder (Gabriel,2014:168-169).

Dua odasının(harim) uzunluğunu 73 metre, genişliğini 16 metre 40 santimetre olarak ölçer. Üç ayrı sahına bölündüğünü, ortadakinin 10 metre 75 santimetre ölçülerinde olduğunu yazar. Buradaki kemer ayaklarının sivri kemerlerle bağlı olduğunu, hem orta sahının hem de yan sahınların çift eğimli(beşik) çatı ile örtülü olduğunu belirtir (Gabriel,2014:168).

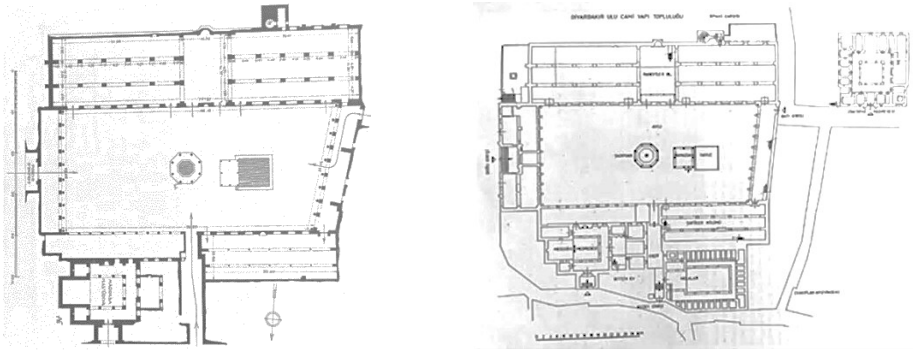
Minarenin güney duvarına bitişik, kare kesitli, son taraçasının konik çatılı silindirik bir sütun olduğunu yazar. Merdiveninin kuzeydoğu tarafına yerleştirilmesinin olağan olmadığını bir tadilat sonucunda değiştirilmiş olabileceğini söyler (Gabriel,2014:168). Bugün 19. yüzyılın

ortalarında Ulu Cami minaresinin kaidesi hariç tamamen baştan yapıldığı bilinmektedir (Akok, 1969:123). Bu durum Gabriel'in minare hakkındaki tespitini doğrulayabilir.

Doğu maksuresini iki katlı, 9 açıklıklı ve batı maksuresine benzer olarak tanımlar. Doğu maksuresinin batı maksuresinin aksine 1932 yılı için çatısının olmadığını da ekler (Gabriel,2014:168-169). Daha sonraki yıllarda bu hacmin üstü betonarme ile kapatılacak ve kiremit çatı ile örtülecektir (Akok,1969:115-119).

Kuzey maksuresinin dar bir sokakla iki ayrı kısımdan oluştuğunu, kuzeybatı yönünde bir mescidin(Şafiler bölümü), kuzeydoğu tarafında ise 10 açıklıklı bir revağın bulunduğunu belirtir. Kuzeybatı yönünde bulunan mescidin askeri depo olarak kullanıldığını söyler. Bu hacim Gabriel'in ölçümlerine göre 30 metre 60 santimetre uzunluğunda, 10 metre 50 santimetre genişliğindedir. İki sıra sütunla ayrılmış 3 sahına bölünmüş yapının güney duvarında bir mihrap bulunmaktadır (Gabriel,2014:168-169).

Gabriel Ulu Cami'ye değindiği bölümde yayınladığı planda helalara ve Zinciriye Medresesi'ne yer vermez. Doğu maksuresi altındaki girişin çektiği fotoğraflara dayanarak 1932 yılında meydan kotundan aşağıda kaldığı, bu nedenle bir merdivenin eklendiği görülebilir. Çizdiği planda ne bu merdivene ne de bu merdivenin kuzey ve güneyinde yer alan mekanlara yer vermemesi dikkat çekicidir. (Şekil 2-3)



Şekil 2. *Solda: Albert Gabriel'in çizdiği Ulu Cami Planı (Gabriel, 2014: 167) Sağda: Orhan Cezmi Tuncer'in çizdiği Ulu Cami Planı (Tuncer, 1996:37)*



Şekil 3. *Solda: Albert Gabriel'in 1932 yılında fotoğrafladığı doğu maksuresi girişi (Gabriel, 2014: 378). Sağda: Günümüzde doğu maksuresi girişi (Diyarbakır.net: 2024).*

Malzeme

Gabriel çalışmasında Ulu Cami'nin yapımında kullanılan ahşap, kiremit, kil, taş gibi malzemelerden bahseder (Gabriel,2014:168-170). Ancak taşıyıcılarda ve cephelerde kullanılan mermerlerden, duvarlarda yer yer kullanılan tuğlalardan bahsetmez.

Cephe

Gabriel, dua odasının(Hanefiler bölümü) avluya bakan cephesindeki kare ve sivri kemerli pencerelerden bahseder. Orta sahında bulunan yüksek pencerelerin yarım daire kemerler ile oluştuğunu söyler. Bu cephede silme ya da söve pervazı bulunmadığını sadece üst pervazın kabartmalı amblemlerle süslü olduğunu yazar (Gabriel, 2014: 168-170).

Doğu maksuresinin korint düzenli, süslemeli sutunlar ve saçaklık içerdiğini yazar. Giriş katındaki sütunların iki veya üç parça olduklarını, birinci kattakilerin ise tek parça olarak yerleştirildiklerini söyler. Saçaklar korniş ve frizlerle kolonlar doğrultusunda sonlanır. Giriş katında cephenin orta aksında konumlanan ve Bursa kemeriyle (kendi deyimiyle iki tane çeyrek daire şeklinde kemer ile kesilmiş) oluşturulan açıklığa değinir. Bu açıklığın iki yanındaki pencerelerin ise sivri kemerlerle oluşturulduğundan bahseder. Birinci kat pencerelerinin kare şeklinde olduğunu, bu pencerelerin lentoları üzerinde yarım daire kemerle bir açıklığın daha oluşturulduğunu yazar. Sütun pervazlarının altından geçen kalker taştan bantlara ve üzerlerindeki Küfi bezemelere değinir (Gabriel, 2014: 168-170). Gabriel'in 1932 yılında çektiği fotoğraflarda doğu maksuresi revaklarının ve pencere açıklıklarının kapatıldığı dikkat çekmektedir. Sonradan yapılan bu ekler günümüzde yapıdan temizlenmiş durumdadır. (Şekil 4).

Batı maksuresinin doğu maksuresi ile neredeyse aynı olduğunu ancak bazı farklılıkların göze çarptığını yazar. Batı maksuresindeki bu farklılıkları şöyle sıralar: Giriş katındaki sivri kemerlerin üzeri silme kemer alınlarıyla süslüdür. 1. Kattaki sütun dizeleri geometrik motif ağı ile kaplıdır ve pencerelerin üst pervaz boşaltması 5 santimetre boşluk bırakarak basık kemerle oluşturulmuştur. Ayrıca pencerelerin köşelerini destekleyen konsolların kesiti doğu maksuresiyle farklıdır. Tüm kalker bantlarda yazı vardır (Gabriel, 2014: 169-170). Gabriel'in batı maksuresi fotoğraflarında pencerelere boşluklarından bazılarının kapatıldığı, bazılarının da pencere olmadan doğrudan açık olduğu göze çarpmaktadır. Bugün kapatılan pencere boşlukları tamamen açılmış ve her birine pencere eklenmiştir (Şekil 5).

Gabriel avlunun kuzeydoğu yönünde bulunan on açıklıklı revağın korint düzenli sütunlardan meydana geldiğini söyler. Kemer alınlarının silmelerle süslendiğini ve duvarın tam da bu noktada sonlandığını yazar (Gabriel, 2014:170) Mesudiye Medresesi cephe duvarıyla bu revakların nasıl bağlantı kurduğu hakkında bir görüş beyan etmez. Fotoğraflarında da revakların üstünün açık olduğu göze çarpar. Bugün ise ahşap bir çatı ile örtülüdür ve revakların üzerine 4 taş sırası eklenmiştir (Şekil 6).

Geçirmiş Olduğu Evreler

Gabriel'e göre caminin bazı ögeleri antik dönemden kalmadır ve M.S. 4. Yüzyılla tarihlenebilir. Ancak antik ögelerin hangi yapıdan geldiğine dair kesin veriler paylaşmaz. Bu ögeler haricinde binaların tamamının İslami dönemden kaldığını aktarır. (Gabriel,2014:171).

Ulu Cami'nin sadece restorasyon ve onarım çalışmaları geçirmediğini aynı zamanda büyük yeniden inşa çalışmalarına uğradığını iddia eder. Bu varsayımın mevcut kaynaklarda göz önünde bulundurulmamasının sebebini yazıtların yerlerinin ve içeriklerinin tartışmasız kabul

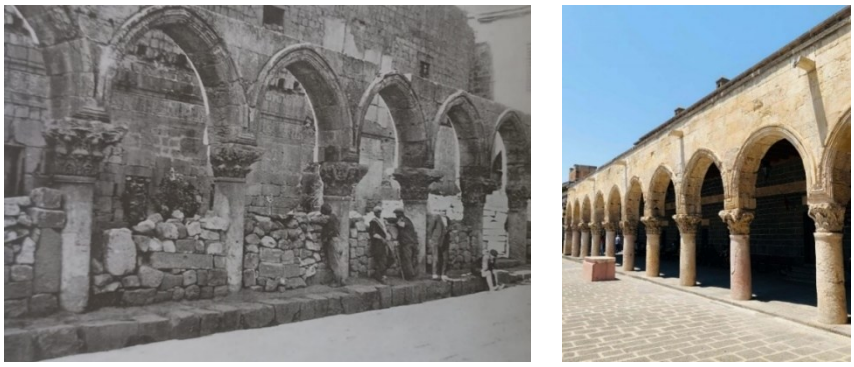
edilmesi olarak gösterir. Ayrıca Gabriel'e göre yazıtlar Ulu Cami'ye çok benzeyen başka bir esere de ait olabilir (Gabriel,2014:172).



Şekil 4. *Solda: Albert Gabriel'in çektiği Ulu Cami'nin doğu bina kolu fotoğrafı (Gabriel,2014:377) Sağda: Günümüz Ulu Cami doğu bina kolu fotoğrafı (Türkiye Kültür Portalı, t.y.)*



Şekil 5. *Solda: Albert Gabriel'in Ulu Cami'nin batı bina kolu fotoğrafı (Gabriel, 2014:377) Sağda: Günümüz Ulu Cami batı bina kolu fotoğrafı (Selçuklu Mirası, t.y.)*

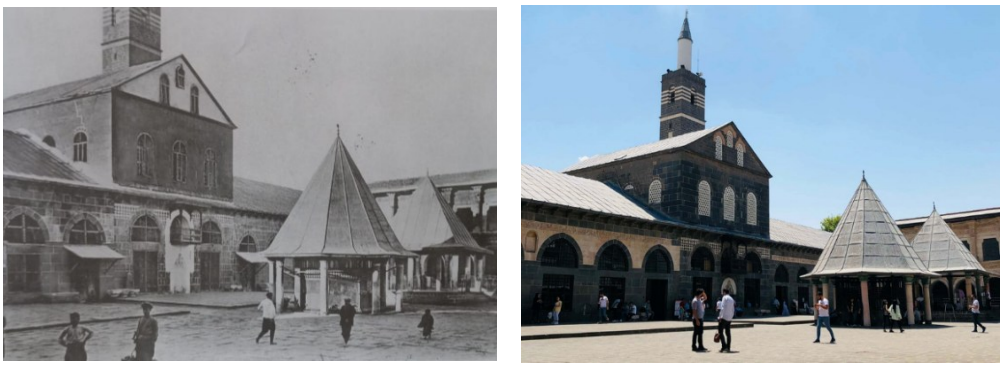


Şekil 6. *Solda: Albert Gabriel'in Ulu Cami'nin avluya bakan kuzeydoğu cephesi fotoğrafı (Gabriel, 2014:377) Sağda: Günümüz Ulu Cami avluya bakan kuzeydoğu cephesi fotoğrafı (Olgar,2021)*

Yapıdaki müdahaleleri tespit edebilmek için ilk olarak 11. yüzyılın ortalarında Diyarbakır'ı ziyaret eden Nasır-ı Hüsrev'in Sefernamesi'ne başvurur. Burada anlatılan Ulu Cami'nin, Urfalı Mateos'un aktarımlarına dayanarak, 1115/1116 (Hicri 509) yılında tamamen yandığını söyler. Yapı yeniden inşa edildikten sonra 1711 tarihinde tekrar yanar. Dua odasının(harim)merkez bölümünün tavanı bu son yangından sonra, 1712/1713 tarihlerinde yenilenir (Gabriel, 2014:172-173).

1711 yılındaki yangın öncesinde dua odasının(harim) orta bölümünün kubbeyle kapatılmış olabileceğine dair görüşlerin doğrulanamaz olduğunu söyler. Ona göre "güney alınlığın eksenel sahının içinde olması ve yan sahınlarda orta açıklığa denk gelen kemerin yükselmesi" bu hacmin yangın öncesinde de beşik çatıyla kaplandığını düşündürür (Gabriel,2014:173).

Gabriel Diyarbakır Ulu Cami'nin inşası ve zaman içerisinde geçirmiş olduğu değişimlerle ilgili dört önemli tespit yapar. İlk olarak yapının eski bir kilisenin camiye dönüştürülmesiyle oluşturulduğu görüşünü reddeder. Ona göre cami eski bir kilisenin üzerine inşa edilir. İkinci olarak minarenin İslami döneme ait olduğunu ve Osmanlı döneminde merdivenin yenilendiğini söyler. Üçüncü olarak yazıtlara bakarak Sultan Melik Şah'tan 16. ve 17. yüzyıl Osmanlı sultanlarına kadar birçok yöneticinin camide değişiklik yaptığını yazar. Ayrıca dua odasının (harim) 1711 yangınından sonra en büyük değişimini geçirdiğini belirtir. Dördüncü olarak doğu girişindeki bantlar ve rölyefler, dua odasının avluya bakan yüzündeki bazı ögeler, avlunun doğu ve batı tarafı dışında caminin ilk yapımından kalan başka dekoratif unsurun olmadığını vurgular Ona göre tüm bunlar Ulu Cami'nin tipik bir tarihi eser olarak değerlendirilmesine engel olur. (Gabriel,2014:174).



Şekil 7. *Solda Albert Gabriel'in Ulu Cami Avlu Fotoğrafı (Gabriel, 2014:375)*
Sağda: Günümüz Ulu Cami Avlu Fotoğrafı (Olgar, 2021)

SONUÇ

Albert Gabriel Diyarbakır Ulu Cami'ne "Türk Mimarlığı ve Sanatı" ile ilgili yazdığı önemli kitaplarından biri olan Voyages archéologiques dans la Turquie orientale (1940)'de değinir. Güneydoğu ve Doğu Anadolu bölgelerinde yer alan Mardin, Dunaysır (Kızıltepe), Hasankeyf, Diyarbakır, Meyyafarikin (Silvan), Bitlis, Ahlat, Harput, Pertek, Malatya ve Urfa'daki 76 tarihi yapı ile birlikte ele alır. Plan, kesit, kısmi görünüşlerini ve 1932 yılındaki durmuna tanıklık eden 13 adet fotoğrafını yayınlar. Onun çalışması Ulu Cami'nin 1930'lu yılların başındaki durumunu görsel ve yazılı olarak belgeler.

Gabriel'in Ulu Cami ile ilgili incelemeleri güncel literatür ile karşılaştırmalı olarak incelendiğinde yapının ciddi onarımlar, restorasyonlar, yeniden düzenlemeler geçirdiği tespit edilebilir. Doğu ve batı maksuresi, Mesudiye Medresesi önüdeki revaklar, doğu girişi ve minare bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Gabriel, Voyages Archéologiques dans la Turquie Orientale'de genellikle ele aldığı tarihi yapıların özgün durumlarına odaklanmayı tercih eder. Temel amacı, yapıların Ortaçağ'daki durumunu yeniden tespit etmektir (Beyazıt, 2006:115). Ulu Cami'nin planını çizerken bazı detaylara yer vermemesi bu yaklaşımının bir sonucu olabilir.

Gabriel kendinden önce Ulu Cami hakkında yazan Nasır-ı Hüsrev, Evliya Çelebi, Niebuhr, Texier, Bell gibi isimlerden haberdardır. Bu isimlerin öne sürdüğü bazı görüş ve tarihlendirmeleri bilimsel gerekçelerle reddederken, 1930'lu yıllarda yapı hakkında yeni sayılabilecek bazı yaklaşımlar ortaya koyar. Hala önemini koruyan ve bildiride ele alınan bu yaklaşımlar Ulu Cami hakkında yapılacak olan bilimsel çalışmalara geçmişte olduğu gibi günümüzde de yol göstermeye devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Akok, M. (1969). Diyarbakır Ulu Cami Mimari Manzumesi. *Vakıflar Dergisi*,(8), 113-114.

Belger, N. R. (1959). İktibaslar: Fahrî İstanbul Hemehrisine Dâir: Albert Gabriel Hayatı, Yetişme Tarzı ve Eserleri. *İstanbul Enstitüsü Mecmuası*, (5), 142-144.

Beyazıt, D. (2006). Mardin Ortaçağ İslam Mimarisi. K. E. Erdur (Edt.). *Albert Gabriel (1883-1972) Mimar, Arkeolog, Ressam, Gezgin içinde* (s.109-126). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Beysanoğlu, Ş. (1987). *Anıtları ve Kitabeleriyle Diyarbakır Tarihi- Birinci Cilt*, Ankara: Diyarbakır Belediyesi Diyarbakır'ı Tanıtma Yayınları.

Diyarbakır.net (2014). *Diyarbakır'daki kitabeleri biliyor musunuz?*. https://www.diyarbakir.net/diyarbakirdaki-kitabeleri-biliyor-musunuz adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 10.03.2025)

Eyice, S. (1973). Prof. Albert - Louis Gabriel. *Belleten*, *37*(147), 321-364.

Gabriel, A. (t.y.a). *İstanbul Türk Kaleleri* (A. Ilgaz, çev.). İstanbul: Tercüman.

Gabriel, A. (2010). *Bir Türk Başkenti Bursa* (N. Er, H. Er ve A. Kazancıgil, çev.). İstanbul: Osmangazi Belediyesi.

Gabriel, A. (1931). *Monuments turcs d'Anatolie I. Paris*: E. de Boccard.

Gabriel, A. (1934). *Monuments turcs d'Anatolie II. Paris*: E. de Boccard.

Gabriel, A. (1940a). *Voyages archéologiques dans la Turquie orientale: I, texte*. Paris: E. de Boccard.

Gabriel, A. (1940b). *Voyages archéologiques dans la Turquie orientale : II, planches*. Paris: E. de Boccard.

Gabriel, A. (2014). *Şarki Türkiye'de Arkeolojik Geziler* (İ. Çetin, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Gabriel, A. (2021). *Anadolu'daki Türk Anıtları- Birinci Cilt I* (T. Şekercigil, çev.). İstanbul: Türk Arkeoloji ve Kültürel Miras Enstitüsü Yayınları.

Halifeoğlu, F. M., Cesur, C. & Güleç, A. (2017). Diyarbakır Ulu Camii Hanefîler Bölümünde Yer Alan Minber Kapısını Koruma Çalışmaları, *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, (20), 3-10.

IFEA. (t.y.). *IFEA'nin tarihi 1929-1989*. https://ifea-istanbul.net/index.php/tr/ifea-nin-gecmisi adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 10.03.2025)

Martiny, V.G. (1973). Albert Gabriel (1883-1972). *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 55, 90-94.

Nasır-ı Hüsrev (1988). *Sefername* (A. Tarzi, çev.). İstanbul: Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları.

Olgar, İ. K. (2021). *Diyarbakır Ulu Cami*. https://kulturenvanteri.com/tr/yer/diyarbakir-ulu-camii/#17.1/37.912446/40.2359 adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 10.03.2025)

Parla, C. (2005). Diyarbakır Surları v Kent Tarihi. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi,22* (1), 57-84.

Parla, C. (t.y.). *Surları Türk Dönemi Dokusuyla Diyarbakır Kenti.* https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/PARLA-Canan-SURLARI-VE-T%C3%9CRK-D%C3%96NEM%C4%B0-DOKUSUYLA-D%C4%B0YARBAKIR-KENT%C4%B0.pdf adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 10.03.2025).

Pinon, P. (2006a). Albert Gabriel'in Yaşamı ve Yapıtları. K. E. Erdur (Edt.). *Albert Gabriel (1883-1972) Mimar, Arkeolog, Ressam, Gezgin* içinde (s.17-60). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pinon, P. (2006b). Albert Gabriel'in Yeniden Keşfi. K. E. Erdur (Edt.). *Albert Gabriel (1883-1972) Mimar, Arkeolog, Ressam, Gezgin* içinde (s.11-15). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pinon, P. (2006c). Kronoloji. K. E. Erdur (Edt.). *Albert Gabriel (1883-1972) Mimar, Arkeolog, Ressam, Gezgin* içinde (s.234-250). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Selçuklu Mirası (t.y.). *Diyarbakır Ulu Cami.* https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/diyarbakir-ulu-camii# adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 10.03.2025).

Sözen, M. (1971). *Diyarbakır'da Türk Mimarisi.* İstanbul: Diyarbakır Tanıtma ve Turizm Derneği Yayını.

Thobie, J. (2006). Albert Gabriel ve İstanbul Fransız Arkeoloji Enstitüsü (IFAS). K. E. Erdur (Edt.). *Albert Gabriel (1883-1972) Mimar, Arkeolog, Ressam, Gezgin* içinde (s.209-216). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tuncer, O. C. (1996). *Diyarbakır Camileri Mukarnas Geometri Orantı*. Ankara: Diyarbakır Kültür ve Sanat Yayınları.

Tuncer, O.C. (2012). *Diyarbakır Surları.* Ankara: T.C. Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları.

Türkiye Kültür Portalı (t.y.). *Diyarbakır Ulu Cami.* https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/diyarbakir/gezilecekyer/ulucam adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 10.03.2025)

Dolmabahçe Vadisi'nin 17. Yüzyıldan 1923'e Kadar Değişim ve Dönüşüm Süreci

Rumeysa Ebrar İzmirli*, Prof. Dr. Can Şakir Binan[2]*

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0009-0005-9648-0276*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-5916-3352*

r.ebrarizmirli@gmail.com, binancb@yildiz.edu.tr

GİRİŞ

İstanbul'un tarihsel gelişim sürecinde özgün topoğrafyası, stratejik konumu ve peyzaj dokusuyla öne çıkan Dolmabahçe Vadisi, farklı dönemlerin sosyal, idari, ekonomik ve kentsel politikalarını yansıtan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Kent peyzajının biçimlenmesinde ve sosyokültürel yaşamın gelişiminde belirleyici bir rol üstlenen bu alan hem kentsel bellek hem de mekânsal süreklilik açısından taşıdığı önem nedeniyle çalışma alanı olarak seçilmiştir. Çalışma alanı, güneyde Dolmabahçe Cami ve kıyı şeridinden başlayarak kuzeyde Harbiye ve Maçka sırtlarına, batıda Taksim Meydanı ve Gümüşsuyu'na, doğuda ise Vişnezade Mahallesi'ne kadar uzanan sınırlar içerisinde tanımlanmıştır. Bu sınırlar, alanın doğal topografyası, tarihsel gelişimi, mekânsal dokusu ve çevresiyle kurduğu ilişkiler esas alınarak belirlenmiştir (Şekil 1).



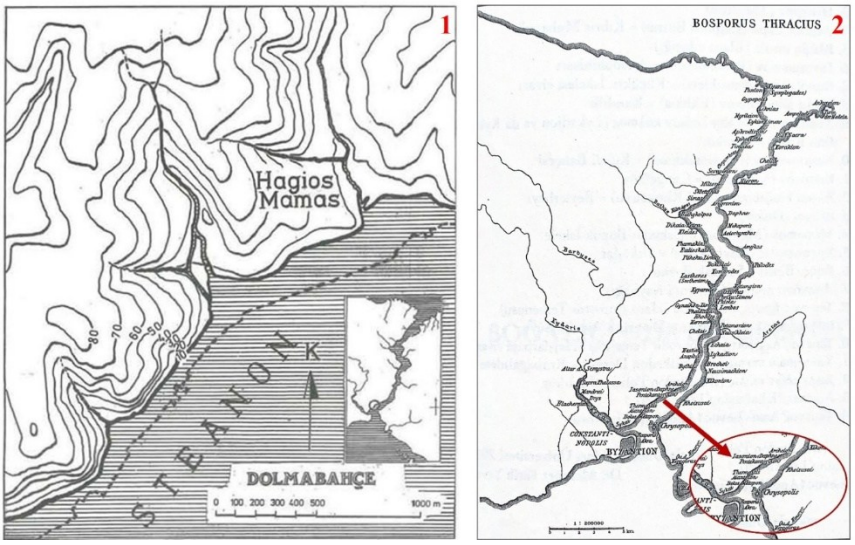
Şekil 1. *Dolmabahçe Vadisi çalışma alan sınırları*

Bu çalışmanın amacı, Dolmabahçe Vadisi'nin 17. yüzyıldan 1923 yılına kadar geçirdiği mekânsal, sosyal, kültürel ve işlevsel dönüşüm süreçlerini kronolojik olarak analiz etmektir. Bu kapsamda konuyla ilişkili yazılı kaynaklar, tezler, makaleler, bildiriler, süreli yayınlar ve seyahatnameler incelenmiş; eski haritalar, arşiv belgeleri, planlama çalışmaları, gravürler ve fotoğraflardan yararlanılarak 1/1000 ölçekli dönemsel restitüsyon haritaları hazırlanmıştır. Hazırlanan dönemsel restitüsyon haritaları ile Dolmabahçe Vadisi'nin tarihsel gelişim süreci doğrultusunda biçimlenen fiziksel yapısı ve mimari dokusu belgelenmiştir. Bu doğrultuda, kentsel gelişim dinamikleri, planlama kararları ve yönetim politikaları bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmiştir.

Çalışma kapsamında, Dolmabahçe Vadisi'nin tarihsel süreç boyunca geçirdiği değişim ve dönüşüm, belirli dönem başlıkları altında kronolojik olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda tarihsel süreç, Bizans döneminden başlayarak, Osmanlı dönemine ait 1453–1600, 1600–1700, 1700–1800, 1800–1850 ve 1850–1923 yıllarını kapsayan alt dönemler halinde incelenmiştir. Her bir dönem, kendi iç dinamikleri ve mekânsal gelişmeleri çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Bizans Dönemi

Bizans döneminde Dolmabahçe Vadisi, vadi tabanı boyunca akan derenin denize ulaştığı noktada oluşan küçük bir koya sahiptir. Bu koy, dönemin kaynaklarında "Pantekontarikon" olarak geçmekte olup, adın elli kürekli gemi anlamına gelen Pentekonter'lerden kaynaklandığı belirtilmektedir (Byzantios, 2010: 54). Bizans dönemini gösteren haritada Dolmabahçe Koyu açık biçimde gösterilmekte olup Antik Çağ'ı gösteren İstanbul Boğazı haritasında Dolmabahçe Koyu "Pantekontarikon" adıyla tanımlanmıştır (Şekil 2). Bu dönemde koy liman işlevi görmüş, balıkçılık amacıyla kullanılmış ancak sürekli yerleşim alanı olmaktan çok bostanlık ve kırsal nitelikli bir kullanım sahası olarak değerlendirilmiştir (Mülayim, 2010: 11).



Şekil 2. *Bizans dönemindeki kıyı şeridi (Mülayim, 2010) Antik Çağ'da İstanbul Boğazı'nda yer alan Pantekontarikon Koyu'nun konumu* (Byzantios, 2010)

Boğaziçi kıyılarında erken yerleşimlerin görüldüğü alanlardan biri olan Beşiktaş bölgesi, kökeni Bizans öncesine dayanan bir yerleşim alanıdır. Bu bölgede I. Leon döneminde (457–474) "Ayios Mamas" adıyla bilinen bir yazlık saray inşa edilmiştir. Sarayın, Dolmabahçe ile Beşiktaş arasında konumlandığı düşünülmekle birlikte bu konu tartışmalıdır. Yerleşimde saray yapılarının yanı sıra bir hipodrom, liman ve denize açılan yarım daire biçiminde bir revak bulunduğu aktarılmaktadır (Berger, 1998: 14-15).

Osmanlı Dönemi

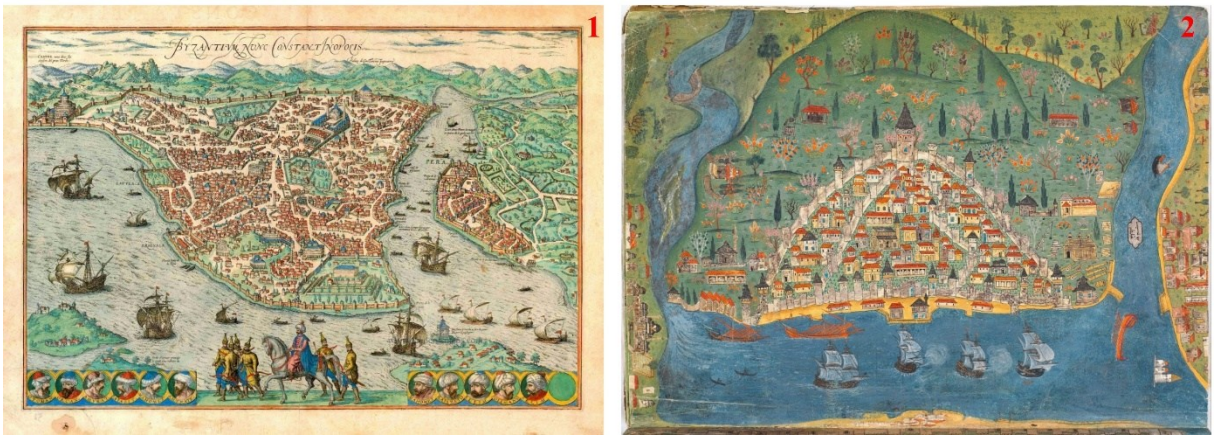
1453-1600 Yılları Arası

Fetihten sonra Dolmabahçe ve çevresi, Osmanlı donanmasının sefere çıkmadan önce toplandığı, hazırlıkların yapıldığı ve geleneksel törenlerin düzenlendiği önemli bir geçiş noktası haline gelmiştir (Ayverdi, 1968: 129). II. Bayezid döneminde Beşiktaş Bahçesi ile Hayreddin İskelesi arasında, kaptan-ı deryalar için "Cağaloğlu (Cigalzade) Yalısı" inşa edilmiştir (Akbayar, 1998: 17; Yumrukçağlar, 2010: 9). Bazı kaynaklara göre kaptan-ı deryalara tahsis edilmesi nedeniyle "Kaptan Paşa Yalısı" olarak anılan Cağaloğlu Yalısı, zamanla padişahların kullanımına geçmiş bu süreçte bulunduğu alan "Beşiktaş Bahçesi" adıyla bir hasbahçeye dönüşmüştür. Yapı, Beşiktaş kıyısındaki saray yerleşimlerinin öncüsü olup, ilk saray inşaatının II. Bayezid dönemine uzandığı belirtilmektedir (Artan, 1994a: 163, 1994b: 171).

Kanuni Sultan Süleyman döneminde Dolmabahçe çevresi yazlık ikametgâh olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde ileriki yıllarda inşa edilecek olan Bayıldım Köşkü'nün bulunduğu tepe üzerinde ''Süleyman Sarayı" ve Taşlık mevkiine Süleymaniye Mescidi inşa edilmiştir. Bu yapılar, çevresinde bir yerleşim dokusunun oluşmasına zemin hazırlamış ve bölge zamanla Süleymaniye Mahallesi ve Vişnezade Mahallesi olarak gelişmiştir (Akbayar, 1998: 17; Çetintaş, 2005: 30-32). Sarayın önündeki kıyı "Kale Bahçesi" olarak tanımlanmış, daha sonra "Karabali Bahçesi" olarak anılan bu alan, mesire yeri olarak düzenlenmiştir (Yumrukçağlar, 2010: 9).

Boğaziçi kıyılarındaki yerleşmeler, tarım ve balıkçılıkla geçinen köyler, köşkler ve hasbahçelerden oluşmuştur. Bu yapısal düzen Fatih Sultan Mehmed döneminde şekillenmiş, Kanuni döneminde gelişmiştir (Çubuk, 1994: 272). Evliya Çelebi, Dolmabahçe'deki en eski yapılardan birinin II. Selim dönemine ait olduğunu, Karabali Bahçesi'nde havuzlu köşklerin bulunduğunu belirtmektedir (Çelebi, 2021: 244). Sedad Hakkı Eldem, Karabali Bahçesi çevresindeki yamaçların otlak, bostan ve kır kahveleriyle çevrili olduğunu; vadideki derenin açıkta aktığını ve buranın Boğaziçi'nin en büyük mesirelerinden biri olduğunu belirtmiştir (Eldem, 1976: 367). Bu durum, alanın saray çevresi dışında halk tarafından da kamusal olarak kullanıldığını göstermektedir.

Bu döneme ait doğrudan Dolmabahçe Vadisi'ni gösteren harita bulunmamakla birlikte, 1572 tarihli kuşbakışı İstanbul haritası ile Matrakçı Nasuh'un minyatürü, bölgenin kıyı hattı ve çevresel ilişkilerini anlamada yardımcı olmaktadır (Şekil 3).

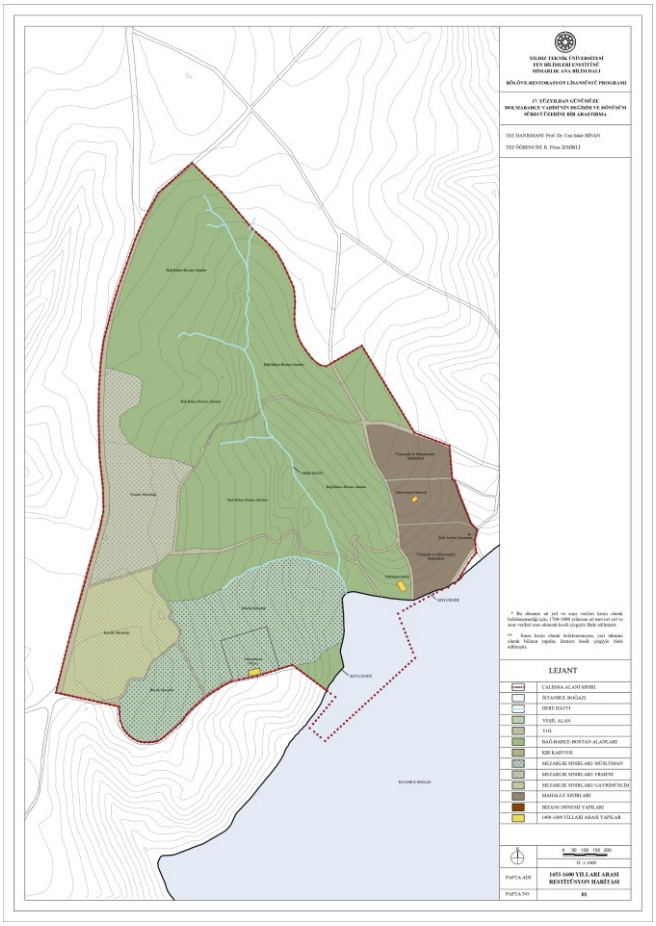


Şekil 3. *G. Braun ve F. Hogenberg'in 1572 tarihli kuşbakışı İstanbul haritası (Yetişkin Kubilay, 2010) Matrakçı Nasuh'un 16. yüzyıl betimlemesinde Galata'dan Dolmabahçe'ye Boğaziçi Sahilleri (Matrakçı, 1537)*

Dolmabahçe Vadisi'nde mezarlık alanları önemli bir yer tutmuştur. Bizans döneminden itibaren İstanbul'un çevresine yayılan mezarlık alanları, defin dışında halkın dinlenme ve gezinti alanı olarak da kullanılmış, özellikle Taksim çevresi, dönemin estetik anlayışı ve sosyal kullanımlarına göre mesire alanlarına dönüşmüştür (Çetintaş, 2005: 24). 1560 yılındaki büyük veba salgını sonrasında, Taksim çevresi geniş bir mezarlık alanı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Müslüman mezarları, Dolmabahçe, Fındıklı ve Ayaspaşa yamaçlarında "Büyük Mezarlık'" olarak adlandırılan bölgede yoğunlaşırken; gayrimüslim topluluklara ise Harbiye'ye kadar uzanan geniş bir alan ayrılmıştır. Bugünkü Taksim Gezi Parkı'nda Katolik, ardından Katolik ve Protestan toplulukların defnedildiği Frank Mezarlığı yer almış; Surp Hagop Ermeni Mezarlığı ise Divan Oteli'nden Radyoevi'ne kadar uzanan alanı kaplamıştır (Johnson, 2015). Diğer Müslüman mezarlıklarından biri olan ve günümüzde halen varlığını sürdüren Maçka Mezarlığı, Bayıldım Caddesi üzerinde yer almaktadır. Mezarlıkta 1600'lü yıllara ait mezar taşlarının bulunması, buranın 17. yüzyıla kadar uzanan bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir (Çetintaş, 2005: 149).

Hazırlanan 1453–1600 yılları arası restitüsyon haritasında görüldüğü gibi, vadinin doğal eğimli yapısı, mezarlık alanları ve kırsal peyzaj karakteri nedeniyle sınırlı bir yerleşim alanı

oluşmuş; Dolmabahçe Vadisi'nin büyük bölümü bağ, bahçe, bostan ve mesire alanı olarak kullanılmıştır. Vadinin eğimli topografyası ile vadi taban boyunca akan Dolmabahçe Deresi, bu doğal peyzajın biçimlenmesinde belirleyici unsurlar arasında yer almaktadır. Bu dönemde vadide yer aldığı tespit edilen diğer yapılar arasında, Ayaspaşa bölgesinde konumlanan ''Samsunhane'' yapısı ile Bizans dönemine tarihlenen ve günümüze ulaşan ''Kırk Azizler Ayazması'' yer almaktadır (Şekil 4). Evliya Çelebi, 16. yüzyılda Samsunhane yapısını padişahın köpeklerinin barındırıldığı bir yapı olarak tanımlamış; çevresini ise "Samsunhane Mesiresi" olarak adlandırmıştır (Çelebi, 2021: 239; Durhan, 2016: 96).



Şekil 4. *1453-1600 yılları arası restitüsyon haritası (İzmirli, 2025) (Kaynak: Bu harita, 2025 tarihli "17. Yüzyıldan Günümüze Dolmabahçe Vadisi'nin Değişim ve Dönüşüm Süreci" başlıklı yüksek lisans tezi kapsamında hazırlanmıştır.)*

1600-1700 Yılları Arası

16. ve 17. yüzyıllarda İstanbul'da gözlenen kentsel gelişim süreçleri Boğaziçi kıyılarında da etkili olmuş; imar faaliyetleri, toplumsal değişim ve kültürel etkileşimler bölgenin mekânsal ve sosyal yapısını dönüştürmüştür (Çubuk, 1994: 272). Bu bağlamda, Dolmabahçe Vadisi de 17. yüzyılda hem mekânsal hem işlevsel açıdan bir dönüşüm sürecine girmiş ve bu dönemde önem kazanmaya başlamıştır. Vadinin iç kısımlarındaki Küçük Levend Çiftliği'ne kadar uzanan Dolmabahçe Koyu, bu dönemde doldurulmuş, inşa edilecek köşkler ve saray yapıları için geniş düzlükler elde edilmiştir (Arslan, 1995: 102-103). Kıyı hattında gerçekleştirilen bu müdahale, yalnızca bölgenin fiziksel yapısını değil, kullanım biçimini de değiştirerek yeni işlev

alanlarının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu sürecin başlangıcı konusunda kaynaklarda farklı ifadeler bulunmaktadır.

İnciciyan bu konuda, Gyllius'a göre Dolmabahçe'deki koyun doldurulma sürecinin Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520–1566) başladığını ancak alanın I. Ahmed döneminde genişletilerek daha belirgin bir forma kavuştuğunu belirtmektedir (İnciciyan, 1976: 118). Evliya Çelebi, servilerle çevrili küçük bir bağ olan Dolmabahçe'deki koyun dolgu faaliyetlerinin II. Osman döneminde (1618–1622) başladığını, yaklaşık 400 arşınlık bir alanın denizden doldurulduğunu ve buraya "Dolmabahçe" adının verildiğini aktarmaktadır. Bu düz alanda Osman Han'ın cirit oynadığı, sonrasında ise alanın bahçeye dönüştürüldüğü ifade etmektedir (Çelebi, 2021: 244). Eremya Çelebi ise bu sürecin I. Ahmed döneminde (1603–1617) başladığını ifade etmektedir (Kömürciyan, 1988: 39). Bu bilgiler doğrultusunda, kıyı alanının dolgu yoluyla elde edilmeye başlandığı sürecin 16. yüzyıl ortalarında başladığı, ancak asıl biçimini 17. yüzyılın ilk yarısında aldığı söylenebilir. Kıyı dolgusu ile kazanılan alan, hanedana tahsis edilerek hasbahçe olarak düzenlenmiş, bu süreçte sahil köşkleri ve saray yapılarının inşası hız kazanmıştır (Sözen, 1994: 504).

Bu sürece ilişkin erken dönem haritalarından biri olan 1688 tarihli O. Dapper'in Boğaziçi haritasında Dolmabahçe Koyu açık biçimde gösterilmiş ve bölge "Dolmabahçe" adıyla tanımlanmıştır. Her ne kadar ayrıntılı bir yerleşim düzeni sunmasa da dönemin kaynaklarında adın geçtiği ve kıyı biçiminin haritada yer aldığı anlaşılmaktadır. Bu döneme ait Dolmabahçe Vadisi'ni ayrıntılı gösteren başka bir harita ya da görsel kaynağa ulaşılamamıştır (Şekil 5)

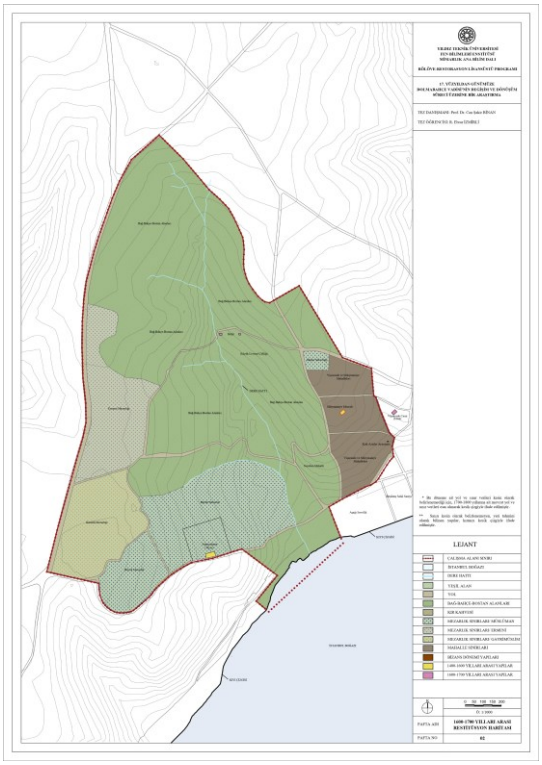


Şekil 5. O. Dapper'in 1688 tarihli Boğaziçi haritası (Yetişkin Kubilay, 2010)

Beşiktaş Bahçesi'nin bulunduğu alanda, ilerleyen süreçte Beşiktaş Sarayı'nın inşasına zemin hazırlayan köşk ve sahil sarayları yapılmaya başlanmıştır. Bu kapsamda Sultan I. Ahmed, şadırvanlı ve fıskiyeli havuzlarla süslenmiş, yedi kubbeli bir köşk inşa ettirmiştir. Ancak yapının ne kadar süre ayakta kaldığı bilinmemektedir (Kömürciyan, 1988: 39). Dolmabahçe, denizin doldurulmasıyla elde edilen düzlüklerin önce cirit meydanı olarak kullanılması, ardından köşkler ve bahçelerle donatılmasıyla zamanla bir sayfiye alanına dönüşmüştür. I. Ahmed ve II. Osman dönemlerinde düzenlenen cirit, güreş ve kır eğlenceleri sayesinde hem hanedan üyelerinin hem de halkın bir araya geldiği bir mesire alanı haline

gelmiştir (Ayverdi, 1968: 129-133; Tanman, 1994: 96-97). IV. Mehmed döneminde, Cağaloğlu Yalısı'nın deniz yönündeki yüksek duvarları dışındaki tüm harem yapıları yıkılmış, arkada yer alan bostanlar saray bahçesine eklenmiş alana yeni köşkler, kasırlar ve hizmet yapıları inşa edilmiştir (Silahdar, 1928: 732). Bu dönemde "Beşiktaş Sahil Sarayı" adıyla anılacak yapı kompleksinin ilk örnekleri ortaya çıkmaya başlamış; önce Çinili Köşk, ardından Kasr-ı Zibâ inşa edilmiştir (Arslan, 1995: 103). Bu dönemde Beşiktaş Bahçesi önemli bir hasbahçeye dönüşmüş; Vişnezade, Maçka ve Abbasağa yamaçlarında da yerleşim yayılmaya başlamıştır (Akbayar, 1998: 18-19).

Hazırlanan 1600–1700 yılları arası restitüsyon haritasında görüldüğü gibi, Dolmabahçe Koyu'nun doldurulmasıyla elde edilen düzlükler saray çevresi tarafından hasbahçe olarak düzenlenmiş; kıyı hattı boyunca yapılaşma yoğunluk kazanmıştır. İç kesimlerdeki bağ, bahçe ve mezarlık alanları korunmuş, mesire işlevi ise devam etmiştir (Şekil 6). Bu süreçte Dolmabahçe Vadisi, tören ve eğlence işlevleriyle çok yönlü bir kullanım kazanmış; bu gelişmeler, 18. yüzyılda inşa edilecek kalıcı saray yapıları için zemin hazırlamıştır.



Şekil 6. *1600-1700 yılları arası restitüsyon haritası (İzmirli, 2025) (Kaynak: Bu harita, 2025 tarihli "17. Yüzyıldan Günümüze Dolmabahçe Vadisi'nin Değişim ve Dönüşüm Süreci" başlıklı yüksek lisans tezi kapsamında hazırlanmıştır.)*

1700-1800 Yılları Arası

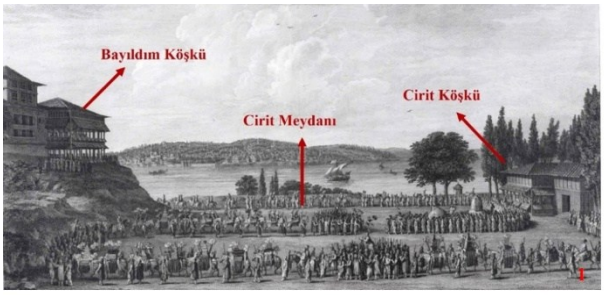
18. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nda siyasal, kültürel ve mekânsal dönüşümlerin hız kazandığı bir dönem olmuştur. Topkapı Sarayı'nın merkezi konumunun zayıflamasıyla hanedanın Boğaziçi kıyılarındaki saraylara yönelmesi, Beşiktaş ve Dolmabahçe çevresindeki yapılaşmayı artırmıştır. 17. yüzyılda temelleri atılan Beşiktaş Sarayı, III. Ahmed döneminde yapılan eklemelerle yapılaşmada doruk noktasına ulaşmış ve sürekli ikamete uygun bütüncül bir saray kompleksine dönüşmüştür (Artan, 1994b: 172; Yumrukçağlar, 2010: 13). Bu

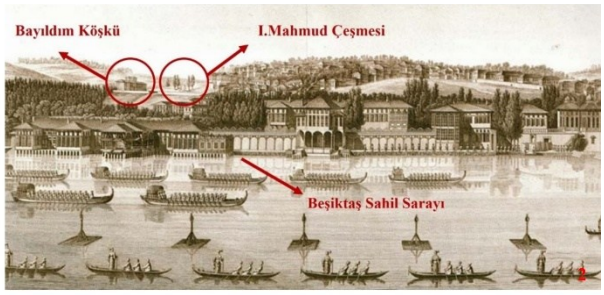
dönemde, Osmanlı kent yaşamında siyasal, kültürel ve mekânsal dönüşümlerin belirginleştiği bir dönem olmuştur. Lale Devri'yle (1718–1730) Boğaziçi kıyılarında artan hanedan ilgisi, Beşiktaş ve Dolmabahçe çevresinde yoğun bir yapılaşmayı beraberinde getirmiştir (Özlü, 2016: 45-46). Dolmabahçe'de sürekli ikamete uygun bir saray kompleksinin oluşması amacıyla, III. Ahmed döneminde başlatılan Beşiktaş Sarayı'na yönelik yapısal düzenlemeler, I. Mahmud ve III. Mustafa dönemlerinde genişletilerek sürdürülmüştür (Kömürciyan, 1988: 253).

I. Mahmud (1730–1754) döneminde birçok köşk inşa ettirilmiş, saray alanı tepe yamaçlarına kadar genişletilmiştir. Bu kapsamda, 22 sütunlu "Kasr-ı Dilârâ" adlı köşk ile 1748 ve 1753 yıllarında Dolmabahçe sırtlarında, kesin konumları tespit edilemeyen ancak kaynaklarda Kasr-ı Cihannüma, Sâyeban-ı Hümayun, İftariye ve Servilik adlarıyla geçen çeşitli köşk ve kasırların da I. Mahmud tarafından inşa ettirildiği belirtilmektedir (Artan, 1994b: 172). Bu dönemin öne çıkan yapıları arasında, Dolmabahçe sırtlarında inşa edilen Bayıldım Köşkü ile I. Mahmud Çeşmesi ve kıyıdaki Cirit Köşkü yer almaktadır. Her iki köşkün de 1748 tarihli masraf defterlerinde kayıtlı olduğu belirtilmektedir (Eldem, 1974: 231). Bayıldım ve Cirit Köşkleri, yalnızca saray çevresine değil, büyük tören ve kutlamalarla halkın katılımına da açık mesire ve etkinlik alanları olarak işlev görmüştür (Tanman, 1994: 96-97).

18. yüzyılda Beşiktaş çevresinde artan yapılaşma ve nüfus, su ihtiyacını önemli bir sorun haline getirmiştir. Bu sorunu çözmek amacıyla III. Ahmed döneminde çeşitli girişimlerde bulunulmuş ancak yetersiz kalmıştır. 1731 yılında, I. Mahmud döneminde tamamlanan "Taksim Suyu Tesisleri" ile Bahçeköy'den sağlanan su, Taksim Maksemi aracılığıyla Beşiktaş ve Ortaköy'e dağıtılmıştır (Çeçen, 1994: 200). Bu hatlar üzerinden birçok çeşme beslenmiş, Beşiktaş Sarayı'nın ve civardaki bostanların su ihtiyacını karşılamak için Maçka yamaçlarındaki sarnıç ve su depoları inşa edilmiştir. Bu yapılar, Galatasaray'daki su kaynaklarından döşenen künk hatlarıyla beslenmiştir (Silahdar, 1928: 168).

III. Selim döneminde Beşiktaş Sarayı'nın asıl önem kazandığı dönem olmuştur. Sarayın sürekli kullanıma uygun hale getirilmesi amacıyla mimar Melling görevlendirmiş kapsamlı onarımlar ve yeni yapılar gerçekleştirilmiştir (Artan, 1994b: 172). 18. yüzyılda Beşiktaş, mimari ve toplumsal dönüşümün hızlandığı bir dönem olmuş; Beşiktaş Sarayı ise padişahın reformlarının uygulandığı başlıca alan olarak öne çıkmıştır. Bölge, artan imar faaliyetleriyle modernleşme sürecinde önemli bir merkez haline gelmiştir (Özlü, 2016: 45-47). Bayıldım ve Cirit Köşkleri, 18. yüzyıl sonunda D'Ohsson tarafından yayımlanan gravürlerde ayrıntılı biçimde betimlenmiş ve genel yerleşimleri açık biçimde gösterilmiştir. Beşiktaş Sahil Sarayı'nın görüldüğü diğer bir D'Ohsson gravüründe, sarayın arka yamacında 1748 yılında inşa edilen Bayıldım Köşkü ve yakın çevresinde I. Mahmud Çeşmesi yer almaktadır. Bu yapılar dışında, Dolmabahçe Vadisi'nin bu bölümünde herhangi bir yerleşim dokusu görülmemekte, alanın yoğun servi ve ağaç dokusuyla çevrili olduğu dikkat çekmektedir (Şekil 7).





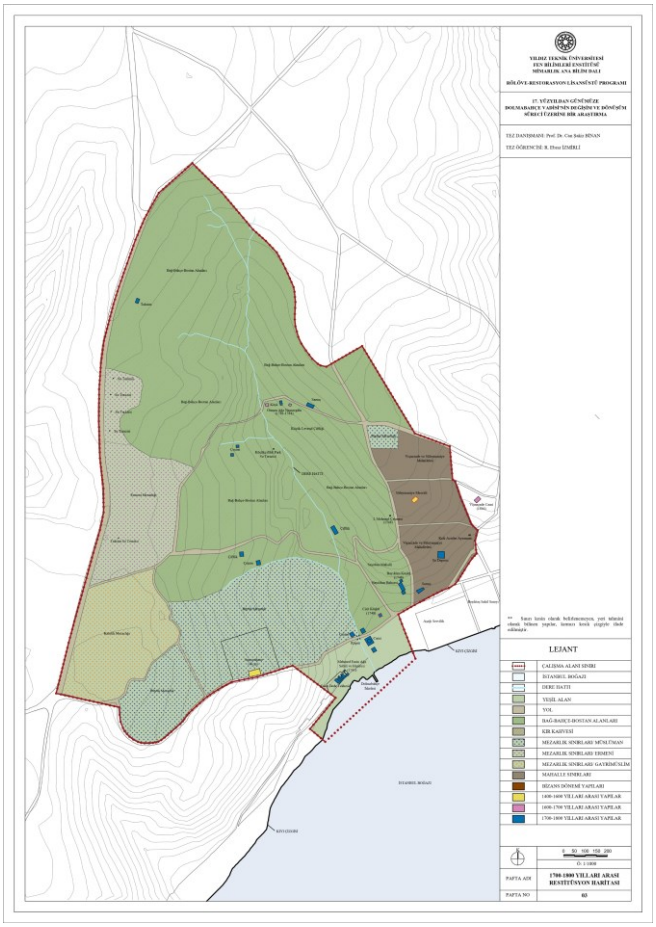
***Şekil 7.** Bayıldım ve Cirit Köşkü, D'Ohsson, 1787 (Arslan, 1995), Beşiktaş Sarayı ve çevresi, D'Ohsson, 1790 (Arslan, 1992)*

İstanbul'un ilk bilimsel ölçekli haritası olan, 1786 tarihli François Kauffer ve J. B. Le Chevalier tarafından hazırlanan harita, 18. yüzyıl sonu Dolmabahçe Vadisi'nin yerleşim ve peyzaj dokusunu ayrıntılı biçimde belgelemektedir (Yetişkin Kubilay, 2010). Yerleşimin kıyı hattında yoğunlaştığı; iç kesimlerde bağ, bahçe, bostanlar ile Ermeni, Katolik ve Müslüman mezarlıklarının yer aldığı görülmektedir. Ayrıca Beşiktaş Sahil Sarayı, Dolmabahçe Deresi ve "Küçük Levend Çiftliği" haritada açıkça gösterilmiştir (Şekil 8)



***Şekil 8.** İstanbul'un ilk bilimsel ölçekli haritası, François Kauffer ve J. B. Le Chevalier, 1786 (Fransa Ulusal Kütüphanesi Koleksiyonu)*

Hazırlanan 1700–1800 yılları arası restitüsyon haritasında görüldüğü gibi Dolmabahçe Vadisi, kıyı hattında yoğunlaşan saray yapıları ve iç kesimlerde yer alan bağ, bahçe, bostan ve mezarlık alanları korunmaya devam etmiştir. Söz konusu alanlar hem işlevsel birer mesire hem de kamusal alan olarak kullanılmış aynı zamanda vadinin doğal peyzaj karakterinin korunmasına katkı sağlamıştır. Mezarlıkların varlığı, yapılaşmanın iç kesimlere yayılmasını sınırlamış ve kıyı hattında yapılaşmanın yoğunlaşmasına neden olmuştur (Şekil 9). Bu dönemde Beşiktaş Sarayı çevresinde yürütülen inşa faaliyetleriyle vadi, yalnızca hanedana ait bir alan olmaktan çıkmış, yönetim ve toplumsal işlevlerin kesiştiği merkezi bir yerleşime dönüşmüştür. 18. yüzyılda gerçekleşen bu dönüşüm süreci, 19. yüzyıldaki kalıcı saray ve askeri yapılaşmaların zeminini hazırlamıştır.



Şekil 9. *1700-1800 yılları arası restitüsyon haritası (İzmirli, 2025) (Kaynak: Bu harita, 2025 tarihli "17. Yüzyıldan Günümüze Dolmabahçe Vadisi'nin Değişim ve Dönüşüm Süreci" başlıklı yüksek lisans tezi kapsamında hazırlanmıştır.)*

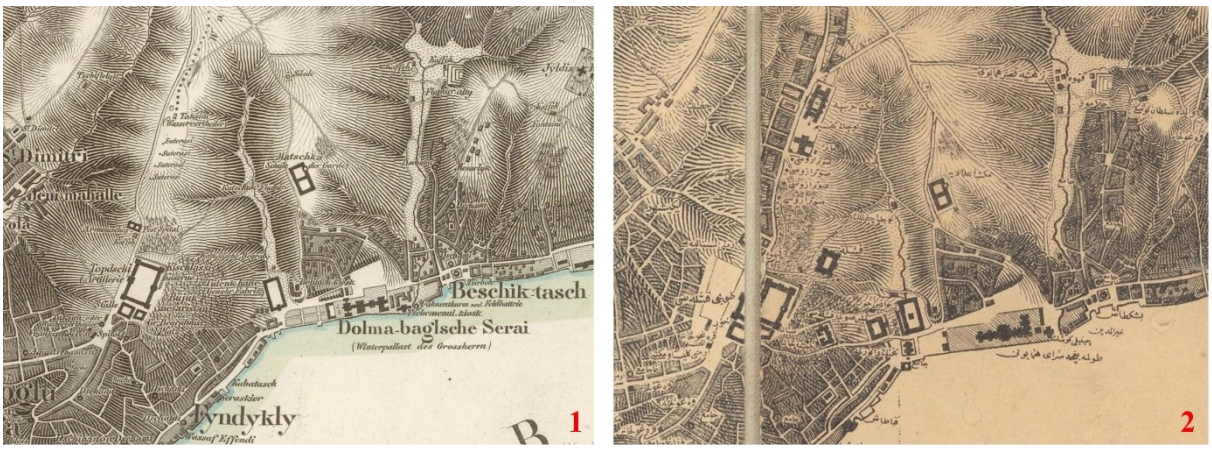
1800-1850 Yılları Arası

19.yüzyılın ilk yarısında Dolmabahçe Vadisi, yalnızca mekânsal yapısında değil, işlevsel kullanımı ve sosyal dinamikleriyle de kapsamlı bir dönüşüm süreci geçirmiştir. III. Selim döneminde başlayan yenileşme hareketleri, II. Mahmud döneminde daha da genişlemiş bu süreçte Dolmabahçe, Topkapı Sarayı'nın yerine sürekli ikamet ve yönetim alanı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Beşiktaş'ın Boğaziçi kıyısındaki stratejik konumu ve Batı etkili reform arayışları, II. Mahmud'un bu tercihini belirleyen temel etkenlerden biri olmuştur (Sözen, 1994: 504). 18.yüzyıldan itibaren özellikle askeri alanda etkisini gösteren modernleşme süreci, Dolmabahçe Vadisi'nde mimari üretimi ve mekânsal kurguyu belirgin biçimde etkilemiştir (Cezar, 1991: 55). Bu döneme kadar mezarlıklar ve kırsal nitelikli kullanımların ağırlıkta olduğu Dolmabahçe Vadisi, 19. Yüzyılda Osmanlı hanedanının Dolmabahçe kıyılarına taşınmasıyla birlikte, birlikte yeni bir kentleşme sürecine girmiştir. Saray inşaatının yanı sıra çevrede inşa edilen askeri yapılar da bu dönüşümde belirleyici rol oynamış, bölgenin kentsel kimliğinin oluşumunda etkili olmuştur (İkiz, 2016: 152).

18.yüzyılın sonlarında başlayan reformlarla birlikte, modern tarzda eğitim verecek yeni askeri birliklerin oluşturulması hedeflenmiş ve bu durum, büyük ölçekli askeri yapılara olan ihtiyacı artırmıştır. Bu ihtiyaç doğrultusunda sur içindeki yoğun dokunun dışına çıkılarak,

Boğaziçi çevresi gibi seyrek yerleşimli alanlar tercih edilmiştir (İkiz, 2016: 150-151). Söz konusu askeri reformlar III. Selim döneminde hız kazanmış; Nizam-ı Cedid ordusuna hizmet etmek üzere Selimiye ve Levend Çiftliği Kışlası inşa edilmiştir. Kapıkulu ocaklarına bağlı teknik birlikler için de topçu ve top arabacılarına yönelik büyük ölçekli kışlalar yapılmış, Dolmabahçe vadisinde ise 1806 yılında Taksim Topçu Kışlası inşa edilmiştir (Cezar, 1991: 57; Tuğlacı, 1993: 65). III. Selim döneminde inşa edilen Taksim Topçu Kışlası'nın ardından, Dolmabahçe Vadisi'nde II. Mahmud tarafından Osmanlı ordusunun silah ihtiyacını karşılamak üzere ilk silah deposu niteliğindeki Tüfekhane-i Âmire (1833–1834) inşa edilmiştir (Şehsuvaroğlu, 1986: 102). Dolmabahçe Vadisi'nde daha sonra II. Mahmud dönemine tarihlenen Maçka Kışlası ile Abdülmecid döneminde inşa edilen Taşkışla (Mecidiye Kışlası) (1846–1852), Mekteb-i Harbiye-i Şahane (1847–1864), Gümüşsuyu Askeri Hastanesi (1849) ve Gümüşsuyu Kışlası (1850–1862) inşa edilerek vadinin farklı noktalarına konumlandırılmıştır. Bu askeri yapıların vadide stratejik ve planlı bir yerleşim anlayışıyla yerleştirilmesi, bölgenin yalnızca mekânsal dönüşümünü değil, aynı zamanda Dolmabahçe'nin Osmanlı modernleşmesinin bir temsil ve güç odağı olarak yeniden tanımlanmasını da beraberinde getirmiştir (Çiftçi, 2004).

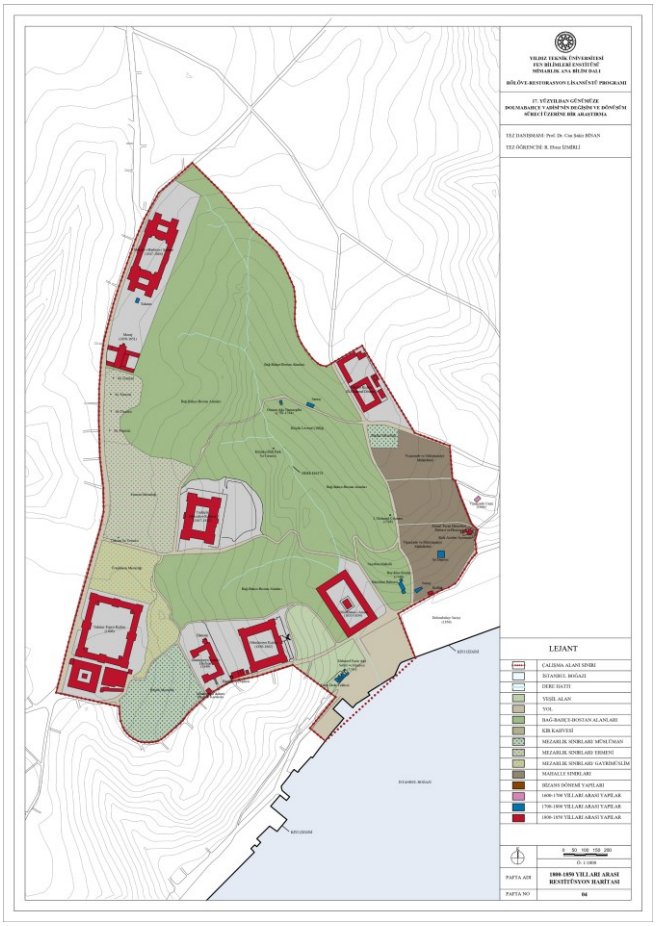
Döneme ait 1836–1837 tarihli Moltke haritası ile 1851–1852 yıllarında Osmanlıca olarak yeniden yayımlanan versiyonu, Dolmabahçe Vadisi'nin 19. yüzyılın ilk yarısındaki mekânsal dönüşümünü belgeleyen önemli kaynaklardandır. Bu haritalarda, dönemin askeri reformları doğrultusunda inşa edilen yapılarla birlikte vadideki mekânsal kurgu izlenmektedir. Mezarlık alanları, kıyı düzenlemeleri ve yapılar arasındaki yol bağlantıları üzerinden dönüşüm süreci açıkça takip edilebilmektedir (Şekil 10)



Şekil 10. *1836-37 (1) (Yetişkin Kubilay, 2010) ve 1851-1852 tarihli Moltke haritası (2) (David Rumsey Map Collection)*

Hazırlanan 1800–1850 yılları arasına ait restitüsyon haritasında da görüldüğü gibi, bu dönemde Dolmabahçe Vadisi, Osmanlı'nın askeri reformları doğrultusunda büyük ölçekli yapılarla donatılmıştır. Mezarlıklar ile bağ, bahçe ve bostan alanlarının varlığı devam ederken, askeri yapılar bu alanlar içinde belirli noktalarda konumlandırılmış; bu yapılanma, çevrede yeni mahalle oluşumlarını da beraberinde getirmiştir. Böylece vadi, saray, askeri ve yönetsel işlevlerin kesiştiği çok işlevli bir kentsel merkez niteliği kazanmıştır (Şekil 11). Bu süreçte Dolmabahçe Vadisi, Osmanlı'nın modernleşme ve yeniden yapılanma politikalarının mekânsal

bir yansıması haline gelmiş, 1850 sonrasında başlayacak saray inşası ve kentsel gelişmeler için gerekli mekânsal ve işlevsel altyapının temelini oluşturmuştur.



Şekil 11. *1800-1850 yılları arası restitüsyon haritası (İzmirli, 2025) (Kaynak: Bu harita, 2025 tarihli "17. Yüzyıldan Günümüze Dolmabahçe Vadisi'nin Değişim ve Dönüşüm Süreci" başlıklı yüksek lisans tezi kapsamında hazırlanmıştır.)*

1850-1923 Yılları Arası

17. yüzyıl sonlarından 19. yüzyıl ortalarına kadar Beşiktaş kıyı şeridinde gelişen saray yerleşimi zamanla genişlemiş ve hanedanın farklı işlevlerini barındıran bir merkez haline gelmiştir. III. Ahmed döneminde başlayan Batılılaşma eğilimleri, II. Mahmud döneminde hız kazanmış; 1839 yılında Sultan Abdülmecid'in tahta çıkışıyla Tanzimat Fermanı ilan edilmiştir. Bu dönüşüm, mimari ve mekânsal tercihler üzerinde de etkili olmuştur (Ortaylı, 2011: 132-133). Sultan Abdülmecid, Topkapı Sarayı'nı tamamen terk eden ilk Osmanlı padişahı olmuş ve Avrupa'daki örneklerle karşılaştırılabilir nitelikte, anıtsal ve büyük ölçekli yeni bir saray inşa ettirmeye karar vermiştir. Bu doğrultuda, tarihsel geçmişi ve stratejik konumuyla öne çıkan Beşiktaş Sarayı'nın bulunduğu alan, yeni sarayın inşa edileceği yer olarak tercih edilmiştir. 1843 yılında başlanan Dolmabahçe Sarayı, 1856'daki resmi açılışın ardından hanedanın yeni ikametgâhı olmuştur. Bu süreçte, mevcut geleneksel yapılar yerine Batı anlayışında bir saray inşa edilmiştir (Arslan, 1995: 110-111; Göncü, 2008: 60-62).

Dolmabahçe Sarayı çevresinde saray yaşamını destekleyen yapılar planlanmış ve zamanla kapsamlı bir yerleşim düzeni oluşturulmuştur. Bu dönemde sarayın güneyinde, Kabataş yönünde yer alan Hamlahane yapısı yer almakta olup, yapım tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Bu dönemde sarayın güneyinde, Kabataş yönünde yer alan Hamlahane yapısı yer almakta olup, yapım tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Dolmabahçe Sarayı'nın güney kesiminde, sonradan doldurulan kıyı alanına yakın bir noktada inşa edilen Dolmabahçe Cami (Bezm-i Alem Valide Sultan Cami), 1855 yılında ibadete açılmıştır. Caminin ön kısmına ise Muvakkithane ile Seraskerlik Dairesi, diğer adıyla Karakol Binası, eklenmiştir. Caminin karşısında, doğu-batı doğrultusunda konumlanan Dolmabahçe Sarayı Tiyatro'su 1859 yılında açılmıştır. Dolmabahçe Sarayı'nın kuzeyine Istabl-ı Amire (Has Ahır) inşa edilmiş, sarayın enerji ihtiyacını karşılamak üzere aynı alana 1853 yılında Dolmabahçe Gazhanesi inşa edilmiştir. II. Abdülhamid döneminde saray ile cami arasında kalan meydana 1890-1894 yılları arasında Dolmabahçe Saat Kulesi inşa edilmiştir (Öner, 1995: 116-125). Bu döneme ait fotoğraflarda, inşa edilmiş yapılar ve çevreleriyle kurdukları mekânsal ilişkiler açık biçimde görülmektedir (Şekil 12).



Şekil 12. *Istabl-ı Amire ve Bayıldım Köşkü, James Robertson, 1853 (1), Dolmabahçe Cami, avlusu, Muvakkithane ve Seraskerlik Dairesi (Karakol Binası), Abdullah Frères, 1862–63 (2), Dolmabahçe Vadisi ve Taşlık mevkiinde Aziziye Camii temelleri,1875 (3), Dolmabahçe Gazhanesi, Maçka Silahhanesi, Gümüşsuyu Kışlası ve Gümüşsuyu Hastanesi ve en arkada görülen servilik alan Ayaspaşa Mezarlığı, 1880 (4), Maçka Silahhanesi ve Karakolu ile çevresi, Guillaume Berggren, 1880 (5) ve Istabl-ı Amire ve Dolmabahçe Gazhanesi, 1920 (6) (Hayalleme Eski İstanbul Fotoğraf Arşivi; Suna ve İnan Kıraç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Arşivi)*

Saray inşaatı devam ederken, Sultan Abdülmecid döneminde kısmen boşaltılan Vişnezade ve Süleymaniye mahallelerinden geriye kalan yapıların büyük bir kısmı da Abdülaziz tarafından yıktırılmıştır. Bu dönemde Bayıldım Köşkü yıkılmış, bahçe sınırları genişletilip duvarlarla çevrilmiş, giriş kapısı inşa edilmiş ve alan hasbahçe olarak düzenlenmiştir (Çetintaş, 2005: 69-71). Abdülaziz döneminde Maçka yamacında Maçka Silahhanesi, Maçka Karakolhanesi, marangozhane ve tecrübehane inşa edilmiştir (Batur, 1994: 237; Tuğlacı, 1993: 663-664). Bu dönemde Süleymaniye Cami yıkılarak yerine Aziziye Camii

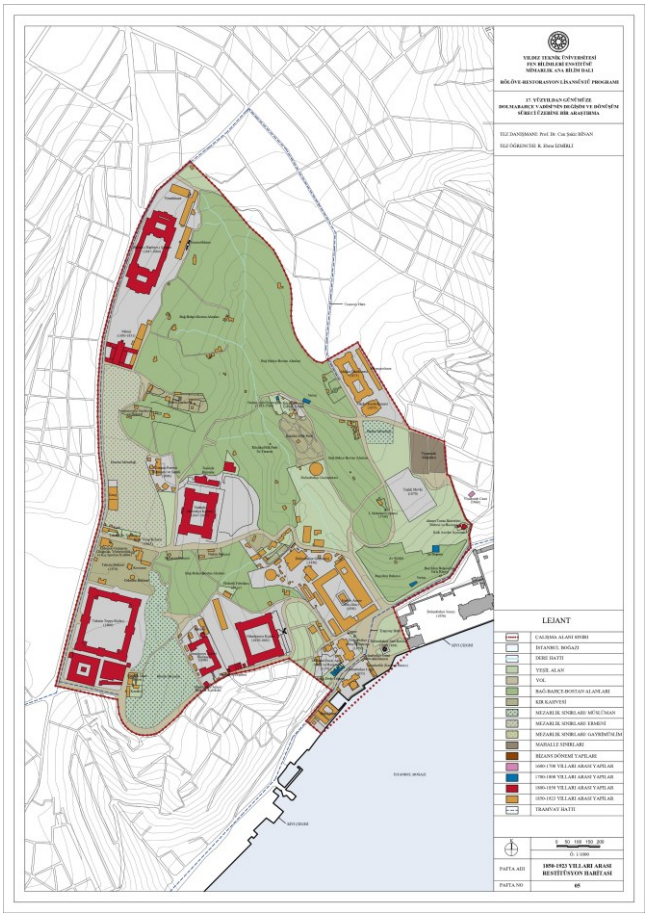
yaptırılmak istenmiş ancak Sultan Abdülaziz'in 1876 yılında tahttan indirilmesiyle inşaat yarım kalmış, temellerin uzun süre bölgede kalması nedeniyle alan ‘‘Taşlık" olarak anılmıştır (Eyice, 1994: 510). 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Galata ve çevresi hızlı bir kentsel dönüşüm sürecine girmiş, 20. yüzyıl başlarında yerleşim dokusu kuzey ve kuzeybatı yönünde genişlemiştir. Özellikle Taksim'den Harbiye'ye uzanan güzergâh, II. Abdülhamid döneminde yoğun bir inşa faaliyetinin merkezi haline gelmiştir. Dolmabahçe Sarayı'nın tamamlanmasının ardından Beşiktaş'ın Boğaz'a bakan yamaçlarında yeni mahalleler gelişmiştir. Bu bölgeler, 1865 sonrası Harbiye üzerinden Taksim–Şişli yoluna bağlanarak gelişen konut alanları arasında yerini almıştır (Çelik, 1986: 35-36). Kentsel gelişim süreciyle birlikte ulaşım sistemleri de gelişmiştir. 1869 yılında İstanbul Tramvay Şirketi kurulmuş ve böylece kent içi ulaşımı düzenlemek amacıyla sistemli bir toplu taşıma altyapısının temelleri atılmıştır. İstanbul'daki ilk atlı tramvay hattı, 1871 yılında Azapkapı–Beşiktaş hattının hizmete açılmasıyla faaliyete geçmiş, ardından diğer hatlar da devreye alınmıştır. 1872 yılında ise Harbiye–Pangaltı hattında omnibüs taşımacılığı başlamış, ancak kısa süre içinde sona ermiştir (Engin, 2015: 398–400). 1914 yılı başında Silahtarağa Elektrik Fabrikası'nın faaliyete geçmesiyle birlikte elektrikli tramvay hatları aşamalı olarak hizmete girmiştir. Harbiye ve Maçka yönüne uzanan bu yeni hatlar ile sahil hattı arasında bağlantı sağlanmış; böylece Dolmabahçe çevresi kent merkezine doğrudan erişim imkânı kazanmıştır (Çetintaş, 2005: 112; Engin, 2015: 402-409).

1865 yılında yaşanan kolera salgını sonrasında, Pera'ya olan yakınlığı nedeniyle Pangaltı'daki Surp Hagop Mezarlığı defin işlemlerine kapatılmış ve mezarlık alanının güneyinde, Surp Krikor Lusavoriç adına Khor Virap Kilisesi inşa edilmiştir (Miroğlu, 2008). Frank Mezarlığı ise 1863–1864 yıllarında boşaltılmış; yerine 1870 yılında, Osmanlı'da modern anlayışla tasarlanan ve halka açılan ilk kamusal park olan Taksim Bahçesi düzenlenmiştir (Çelik, 1986: 40; Johnson, 2015: 423). II. Abdülhamid döneminde, 1896 yılında Taşkışla'nın karşısında Fransız Pastör Hastanesi inşa edilmiş; Küçük Levend Çiftliği ise Küçükçiftlik Parkı olarak düzenlenmiş ve bu park içerisinde 1865 tarihli Küçük Levend Köşkü yer almıştır (İBB Şehir Planlama Müdürlüğü, 2009: 93-95). Ayrıca döneme ait haritalarda "Elektrik Fabrikası" olarak tanımlanan yapının, 20. yüzyılda varlığı bilinen bu yapının inşa tarihine ilişkin kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır. Vadinin üst kotlarında yer alan Gümüşsuyu Hastanesi ve Kışlası çevresinde, dönemin sosyal mekânları olan Bellevue ve Nektar bahçeleri ile Belvü ve Yorgancıoğlu gazinoları konumlanmıştır. Bu sosyal ve kamusal yapılar, Dolmabahçe Vadisi'nin yalnızca saray yapılarıyla sınırlı kalmadığını aynı zamanda İstanbul'un sosyal yaşamına açılan çok işlevli bir kentsel bölgeye dönüştüğünü göstermektedir. Dolmabahçe Sarayı çevresinde 19. yüzyılda şekillenen yapısal düzeni yansıtan 1922 tarihli İstanbul haritası ile 1913 tarihli Alman Mavileri haritası, bu dönemin mekânsal kurgusunu ayrıntılı biçimde ortaya koyan önemli belgelerdendir. Haritalarda yapıların konumları, kütle özellikleri ve gelişen ulaşım hatları açık biçimde izlenebilmektedir (Şekil 13).



Şekil 13. *1913 tarihli Alman Mavileri haritaları (1) (İBB Atatürk Kitaplığı Arşivi) ve 1922 tarihli İstanbul haritası (Harvard Harita Koleksiyonu)*

Hazırlanan 1850–1923 yıllarını kapsayan restitüsyon haritasında da görüldüğü üzere, bu dönemde Dolmabahçe Vadisi yalnızca bir saray çevresi olmaktan çıkarak; askeri, idari, eğitim, sağlık ve sosyal işlevlerin bir arada kurgulandığı çok işlevli bir kentsel yerleşim alanına dönüşmüştür. Bu süreçte vadinin üst kesimlerinde yeni yerleşim alanları oluşmuş; ulaşım hatlarının gelişimiyle birlikte bölgenin kentsel yayılımı hız kazanmıştır. Dolmabahçe Sarayı'nın inşasıyla birlikte saray yaşamının bu bölgeye taşınması, alanı merkezi yönetim işlevlerinin yürütüldüğü yeni bir idari merkez haline getirmiştir. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren vadide konumlanan anıtsal nitelikteki askeri yapılar, yalnızca güvenlik işleviyle sınırlı kalmamış; aynı zamanda Osmanlı'nın ideolojik ve temsili yönelimlerini yansıtan sembolik yapılar olarak kent peyzajında yer edinmiştir. Bu dönemdeki gelişmeler, saray merkezli yerleşim modelinin idari, askeri ve sosyal işlevlerle birlikte yeniden tanımlandığını göstermektedir. Saraya ayrılan alanlar genişletilmiş, iç kesimleri ise yönetsel, askeri ve teknik altyapı işlevleriyle donatılarak işlevsel bir mekânsal kurgu oluşturmuştur. Bu süreçte bağ, bahçe bostan, mezarlık ve kamusal açık alanlar gibi doğal ve kültürel peyzaj unsurları da gelişen yapılaşma sürecine rağmen korunmuştur (Şekil 14). Vadideki ulaşım, güvenlik ve yönetim işlevlerinin birlikte planlanması, Dolmabahçe Vadisi'ni hem hanedana ait bir ikamet alanı hem de Osmanlı'nın yönetim anlayışını ve temsile dayalı mekânsal stratejilerini yansıtan bir merkez haline getirmiştir. Dolmabahçe çevresinde gelişen bu yapılaşma süreci, Osmanlı'nın son dönem kentleşme politikalarını somut biçimde ortaya koymaktadır.



Şekil 14. *1850-1923 yılları arası restitüsyon haritası (İzmirli, 2025) (Kaynak: Bu harita, 2025 tarihli "17. Yüzyıldan Günümüze Dolmabahçe Vadisi'nin Değişim ve Dönüşüm Süreci" başlıklı yüksek lisans tezi kapsamında hazırlanmıştır.)*

SONUÇ

Dolmabahçe Vadisi, tarihsel süreç içerisinde geçirdiği mekânsal, işlevsel ve kültürel dönüşümler sonucunda İstanbul'un çok katmanlı kentsel alanlarından biri haline gelmiştir. Vadinin doğal yapısını belirleyen başlıca unsurlardan biri olan ve erken dönemlerde vadi boyunca akarak denize ulaşan Dolmabahçe Deresi'nin oluşturduğu küçük bir koya sahiptir. Bu özgün coğrafi yapı, alanın tarihsel gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır. Bizans döneminde doğal peyzaj karakteri ve kırsal nitelikli kullanımlarıyla öne çıkan vadi, Osmanlı döneminden itibaren siyasal, yönetsel, toplumsal ve ekonomik dinamiklerin etkisiyle biçimlenmiş; saray çevresinde gelişen idari, askeri ve sosyal işlevlerle önemli bir yerleşim alanı haline gelmiştir. 17. Yüzyılda, kıyı dolgusuyla başlayan mekânsal dönüşüm, vadinin fiziksel yapısının biçimlenmesinde belirleyici bir dönem olmuştur. Koyun doldurulmasıyla geniş düzlükler elde edilmiş ve alan hasbahçe olarak düzenlenmiştir. Bu gelişmeyle, Dolmabahçe Vadisi önem kazanmaya başlamış ve mekânsal kurgusunda belirleyici bir dönüm noktası yaşanmıştır. 18. yüzyılda vadide mesire alanları, cirit sahaları ve tören meydanlarıyla birlikte kamusal kullanımlar çeşitlenmiş; alan, yönetim ve toplumsal işlevlerin kesiştiği merkezi bir yerleşim alanı haline gelmiştir. 19. yüzyılda ise Osmanlı modernleşme sürecinin etkisiyle, yönetimsel, askeri, kültürel ve temsili işlevlerin yoğunlaştığı; ulaşım altyapısının geliştiği ve mekânsal

kurgunun yeniden biçimlendiği çok işlevli bir kentsel merkeze dönüşmüştür. Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar uzanan bu süreçte, dönüşüm daha geniş zaman dilimlerine yayılarak görece dengeli biçimde ilerlemiş, alanın özgün topoğrafyası, peyzaj dokusu, mekânsal bütünlüğü ve işlevsel çeşitliliği büyük ölçüde korunmuştur. Bu çalışma kapsamında, Dolmabahçe Vadisi'nin 17. yüzyıldan 1923 yılına kadar geçirdiği değişim ve dönüşüm süreci, dönemsel başlıklar altında kronolojik olarak analiz edilmiştir. Belirlenen tarih aralıklarına ait 1/1000 ölçekli restitüsyon haritalarıyla, vadinin saray, askeri ve kamusal yapılarla şekillenen mekânsal kurgusu belgelenmiş ve bu kurgunun tarihsel gelişimi bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmiştir.

KAYNAKÇA

Akbayar, N. (1998). Osmanlı Dönemi. N. Akbayar (Edt). *Dünden Bugüne Beşiktaş* içinde (s.17-28). İstanbul: Beşiktaş Belediye Başkanlığı.

Arslan, N. (1992). *Gravür ve seyahatnamelerde İstanbul: XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyıl*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı.

Arslan, N. (1995). Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Beşiktaş Sahilinde Saray Yerleşimi. *Milli Saraylar 1994/1995* içinde (s. 102-114). İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını.

Artan, T. (1994a). Beşiktaş. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* içinde (C. 2: 161-163). İstanbul: Kültür Bakanlığı & Tarih Vakfı.

Artan, T. (1994b). Beşiktaş Sarayı. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* içinde (C. 2: 171-173). İstanbul: Kültür Bakanlığı & Tarih Vakfı.

Ayverdi, S. (1968). *Boğaziçi'nde Tarih*. İstanbul: İstanbul Fethi Cemiyeti.

Batur, A. (1994). Maçka Silahhanesi. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* içinde (C. 5: 237). İstanbul: Kültür Bakanlığı & Tarih Vakfı.

Berger, A. B. (1998). Bizans Dönemi. N. Akbayar (Edt). *Dünden Bugüne Beşiktaş* içinde (s. 14-16). İstanbul: Beşiktaş Belediye Başkanlığı.

Byzantios, D. (2010). *Boğaziçi'nde Bir Gezinti*. (Mehmet Fatih Yavuz, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cezar, M. (1991). *XIX. yüzyıl Beyoğlusu*. İstanbul: Akbank.

Çeçen, K. (1994). Taksim Suyu Tesisleri. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* içinde (C. 7: 200). İstanbul: Kültür Bakanlığı & Tarih Vakfı.

Çelebi, E. (2021). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.

Çelik, Z. (1986). *Değişen İstanbul: 19. Yüzyılda Osmanlı başkenti*. Tarih Vakfı Yurt yayınları, İstanbul.

Çetintaş, M. B. (2005). *Dolmabahçe'den Nişantaşı'na: Sultanların ve Paşaların Semtinin Tarihi*. İstanbul: Antik A.Ş.

Çiftçi, A. (2004). 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Askeri Mimari ve İstanbul'da İnşa Edilen Askeri Yapılar. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Çubuk, M. (1994). Boğaziçi. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* içinde (C. 2: 266-281). İstanbul: Kültür Bakanlığı & Tarih Vakfı.

David Rumsey Map Collection. (t.y.). *Constantinople, Turkey.* https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~320546~90089708:Constantinople,-Turkey?qvq=q:moltke;lc:RUMSEY~8~1&mi=3&trs=4 adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 09.07.2025)

Durhan, S. (2016). Ayaspaşa'da Kentsel Dönüşümün İzleri. B. Kaya (Edt.). *Dolmabahçe Mekânın Hafızası* içinde (s. 93-114). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Eldem, S. H. (1974). *Köşkler ve Kasırlar II*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Bölümü Rölöve Kürsüsü.

Eldem, S. H. (1976). *Türk Bahçeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Engin, V. (2015). İstanbul'da Kara Ulaşımı. *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* içinde (C. 6: 392-413). İstanbul: İBB Kültür AŞ. & İSAM.

Eyice, S. (1994). Aziziye Cami. İçinde *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 1: 510). İstanbul: Kültür Bakanlığı, Tarih Vakfı.

Fransa Ulusal Kütüphanesi Koleksiyonu. (t.y.). *Carte de Constantinople / Levée par F. Kauffer et J.B. Lechevalier.* https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10100568w?rk=21459;2 adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 09.07.2025)

Göncü, C. (2008). Dolmabahçe Sarayı'nın Mimari Kadrosu, İnşa Süresi ve Maliyeti Üzerine Yeni Tespitler. *Milli Saraylar*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını.

Harvard Harita Koleksiyonu. (t.y.). *Map of Constantinople, 1922 The Urban Imagination*. https://hum54-15.omeka.fas.harvard.edu/items/show/1492 adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 09.07.2025)

Hayalleme Eski İstanbul Fotoğraf Arşivi. (t.y.). *Eski İstanbul Fotoğrafları*. https://hayalleme.tumblr.com/ adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 09.07.2025)

İBB Atatürk Kitaplığı Arşivi.

İBB Şehir Planlama Müdürlüğü. (2009). *Şişli Tarihsel Sit Alanı Doğal Yapı Raporu*. İstanbul: İstanbul Büyük Şehir Belediyesi.

İkiz, D. (2016). Dolmabahçe Bölgesi'ndeki Güvenlik Çemberi: Askeri Yapılar. B. Kaya (Edt.). *Dolmabahçe Mekânın Hafızası* içinde (s. 147-166). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

İnciciyan, P. Ğ. (1976). *XVIII. Asırda İstanbul*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Johnson, B. (2015). 1453'ten Bugüne İstanbul'un Hristiyan ve Yahudi Mezarlıkları. İçinde *İstanbul Tarihi* içinde (C. 5). https://istanbultarihi.ist/547-istanbuls-christian-and-jewish-cemeteries-from-1453-until-today adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 09.07.2025)

Kömürciyan, E. Ç. (1988). *İstanbul tarihi: XVII. asırda İstanbul*. İstanbul: Eren.

Matrakçı, N. (1537). *Matrakçı Nasuh'un İstanbul ve Galata betimlemesi*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Matrak%C3%A7%C4%B1_Nasuh_-_%C4%B0stanbul.jpg adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 09.07.2025)

Miroğlu, A. (2008). *Pangaltı Ermeni Mezarlığı- Surp Hagop Mezarlığı*. HyeTert. https://hyetert.org/2008/07/07/pangalti-ermeni-mezarligi-surp-hagop-mezarligi/ adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 09.07.2025)

Mülayim, S. (2010). Dolmabahçe Topografyasında Mimari Oluşum. *Milli Saraylar* içinde (s.9-16). İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını.

Ortaylı, İ. (2011). *Tanzimat Devrinde Osmanlı Mahallî İdareleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Öner, S. (1995). Dolmabahçe Saray Kompleksini Oluşturan Yapıların Değerlendirilmesinde Yeni Bulgular. *Milli Saraylar 1994/1995* içinde (s.114-136). İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını.

Özlü, N. (2016). "Dolmabahçe Sarayı"ndan Evvel Dolmabağçe. B. Kaya (Edt.). *Dolmabahçe Mekânın Hafızası* içinde (s. 39-62). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Silahdar, F. M. A. (1928). *Silahtar Tarihi*. İstanbul: Devlet Matbaası.

Sözen, M. (1994). Dolmabahçe Sarayı. *TDV. İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 9: 503-507). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi Yayını.

Suna ve İnan Kıraç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Arşivi.

Şehsuvaroğlu, H. (1986). *Boğaziçi'ne Dair*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını.

Tanman, M. B. (1994). Bayıldım Köşkü. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* içinde (C. 2: 96-98). İstanbul: Kültür Bakanlığı & Tarih Vakfı.

Tuğlacı, P. (1993). *Osmanlı Mimarlığı'nda Balyan Ailesi'nin Rolü*. İstanbul: Yeni Çağrı Kitabevi.

Yetişkin Kubilay, A. (2010). *İstanbul haritaları: 1422-192*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası & Denizler Kitabevi.

Yumrukçağlar, İ. (2010). Beşiktaş Sahil Sarayı ve Yakın Çevresinin Tarihsel Gelişimi. *Milli Saraylar* içinde (s. 9-22). İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını.

Türk Saray Mimarisinde Türk Kozmolojisi İzleri

Sabiha Mümine KALKAN*, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian[2]*

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0009-0002-1247-6244*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi ve Kuramı, 0000-0002-0021-2076*

[1]*mumine.kalkan@std.yildiz.edu.tr* , *sabihakalkn@gmail.com*

[2]*pvarian@yildiz.edu.tr* , *pvarian@gmail.com*

GİRİŞ

Türklerde saray yapıları yalnızca yönetim işlevinin karşılandığı yapılar topluluğu değil, evren anlayışlarının mimari düzleme aktarılmış halidir. Bu bağlamda saraylar, hem hükümdarın sembolü hem de kutsal dikey aks kavramının fiziki izdüşümüdür. İslamiyet öncesi Orta Asya'dan Osmanlı'ya uzanan bu gelenek Türk kozmolojisinin etkileriyle şekillenmiştir. Literatürde saray mimarisi sıklıkla plan tipolojileri, sanatsal unsurlar veya dönemsel analizler açısından ele alınmıştır. "Dört yön evren tasavvuru" ve bu tasavvurun mimarideki izdüşümü gibi konulara sınırlı sayıda çalışma değinmektedir. Bu durum hem literatürdeki belirli bir boşluğa hem de metodolojik bir zorluğa işaret etmektedir. Çünkü söz konusu kavramlar hem tarihsel hem de mitolojik okumaları aynı anda gerektirmektedir.

Bu çalışma, Türk saray mimarisinde etkili olan kozmik ilkeleri ve bu ilkelerin mimariye nasıl yansıdığını incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle "dört yön" kavramı ile merkezî düzen fikri arasındaki ilişki ve bu ilişkinin şehir-saray planlamasına etkileri, gökyüzü ile yeryüzü arasında kutsal bir bağlantı kurduğu düşünülen "Temür Kazuk" ekseninin, çadır kültüründen saray mimarisine uzanan süreçteki izleri ele alınacaktır.

Saray Kavramı

Diğer pek çok kültürde olduğu gibi Türk kültüründe de saray kavramı hükümdarın ve devletin üst düzey yöneticilerinin ikamet ettiği yapıları tanımlamak için kullanılmıştır. İslam öncesi Orta Asya Türk devletlerinde hükümdarın çadırının veya köşkünün bulunduğu kalelere

ya da sefer zamanı kurulan ordugaha, ordu adı veriliyordu. Yani Ordu kavramı saray kavramına karşılık geliyor, hükümdarın çadırını ve bazen yaşadığı şehri tanımlamak için kullanılıyordu.

Türk saray mimari geleneği; İslamiyet öncesi Orta Asya Türk devletlerinden Osmanlı'ya uzanan geniş bir coğrafya ve kültürler mozaiği içinde şekillenmiştir. Bugün, bu geleneğin pek çok örneğinde Türk kozmolojisinin izlerini sürmek mümkündür. Türklerin devlet düzenleri, şehir yerleşimleri ve hükümdar makamlarının şekillenişi Türklerin evren tasavvurlarının ve kozmolojik inançlarının mimariye yansımasıyla şekillenmiştir. Kurulan şehirler, halkın ve maiyetin yerleşimi, hükümdarın makamı ve mekânsal ögelerin temsilleri Türklerin ilk inancına dayanmaktadır.

Türk Kozmolojisi

Türk Kozmolojisi, Türklerin evreni tanımaya, anlamlandırmaya yönelik ortaya koyduğu fikirler ve inançlar bütünüdür. Orta ve İç Asya'da tarihin erken devirlerinden, Türklerin İslamlaşmaya başladığı devreye kadar biçimlenmiş ve oluşum süreci devam etmiştir. Hatta Türklerin İslamiyeti kabulünden sonra dahi Türk toplumlarının yaşayışlarında kozmolojik izlere rastlamak mümkündür.

İlk inanç dendiğinde akla gerek üzerinde yapılmış pek çok tartışmadan gerekse genel kabullerden ötürü Şamanizm gelir. Ancak Türklerin dini Şamanizm değil, benzerlerine Çin ve Japonya'da rastlanan düalist ve ahenkçi bir gök-yer din (dikotomi) sistemidir. Emel Esinin aktardığı Eberhard*'ın araştırmasına göre Proto- Türk olan Choulardan önce, Şang sülalesi döneminde Kuzey Çin'de Ti adlı Gök tanrısına, doğa güçlerine ve atalara ibadet edilirdi. Ancak Şang kozmolojisi dağınık inançlardan oluştuğu için, evrenin çeşitli tezahürlerini ve düzenini açıklama çabası proto- Türk kabul edilen Choulara atfedilmiştir. (Esin, 1978: 19),(Ülken, 1969: 4).

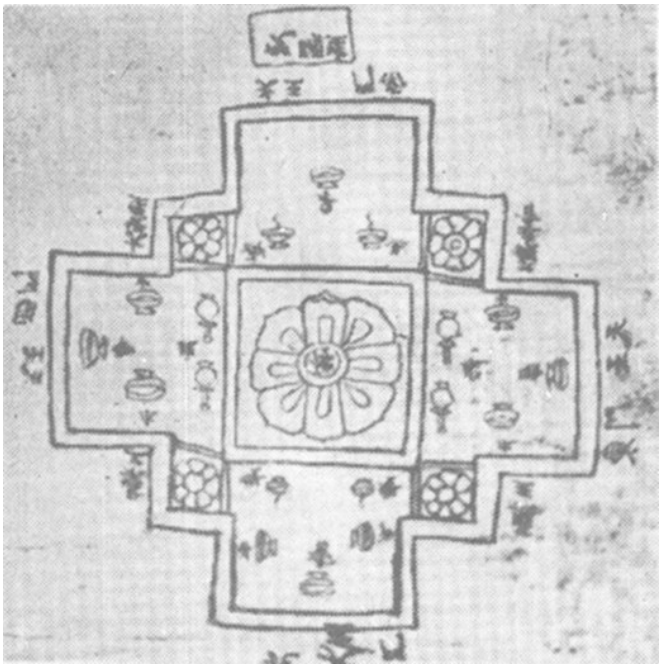
Yine Çinlilere benzer şekilde, Choular, Hunların ataları olarak gösterilen Hsiung-nular, Hunlar ve Kök Türkler yeryüzünü dikdörtgen ya da dörtgen şeklinde tasavvur etmişlerdir. Bu dikdörtgen içinde gökyüzünü temsil eden bir daire, Merkezinde Türkler tarafından kutsal kabul edilen "Temur Kazug" olarak adlandırılan bir dağın bulunduğu bir model olarak hayal etmişlerdir. *(Esin, 1978:40).* Bu düalist inanç sistemi, evren algılarını şekillendirmiştir. Ve nihayetinde mekanlara yansımıştır. Şehrin tepelik alanda kurulması tercihi de, bu kutsal dağ inancıyla doğrudan ilişkilidir. (Öğel, 1971: 278).

Yeryüzü dört köşeli bir düzlem olarak düşünülürken, gökyüzü bir kubbe şeklinde tasavvur edilmiştir. Merkezde yer alan ve "Temur Kazuk" olarak adlandırılan kutsal dağ, bu iki kozmik bölgeyi birbirine bağlayan ekseni simgeler. Bu model hem düşünce dünyasında hem de mimari düzlemde mekânsal örgütlenmenin temelini oluşturmuştur.

Çalışmamızda bu inanç sisteminin şehir yerleşimlerine, mimari planlamaya ve mekansal ögelere yansıması iki ana başlık altında ele alınmıştır. İlki dört yön evren tasavvuru bu inanışı yansıdığı Türk şehirleri ve sarayları üzerinden ele alacağız. İkincisi yeryüzü ve gökyüzünü birbirine bağlayan dikey aks olan Temur kazuk inancı. Bu aksı hükümdar mekanlarındaki temsilleri olan tepe açıklıkları üzerinden inceleyeceğiz.

İlk kavramımız olan dört yön evren inancının kökenlerine inmek gerekirse Türklerin kabul ettiği kozmik yasalara göre bir pusula oluşturulduğunu görürüz. Pusulada yönler, dört büyük yıldız takımı, onlara atfedilen renkler, gezegenler, mevsimler ve günün evreleri birbirleriyle bağlantılı bir sistem içerisinde düşünülmüştür. Bu sistem, merkezde "toprak"

unsurunun bulunduğu ve yönlere göre şekillenmiş bir kozmik pusula aracılığıyla somutlaştırılmıştır.

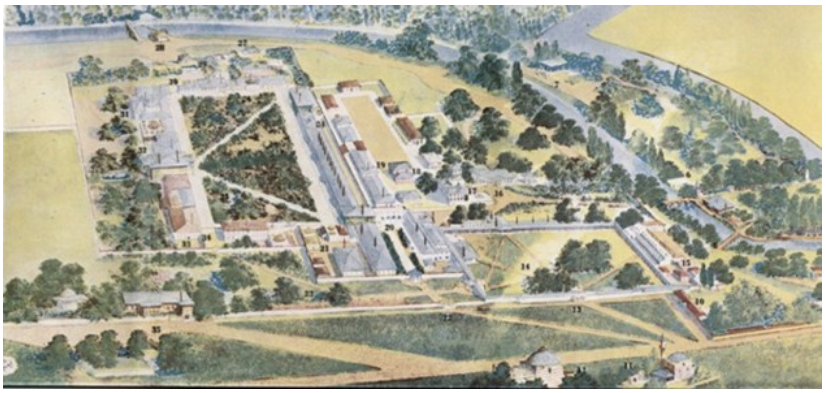


Şekil 2. *Tun-hang'da bulunmuş bir mandala (dünya ve kral şehri planı)(Esin, 1968: 199).*

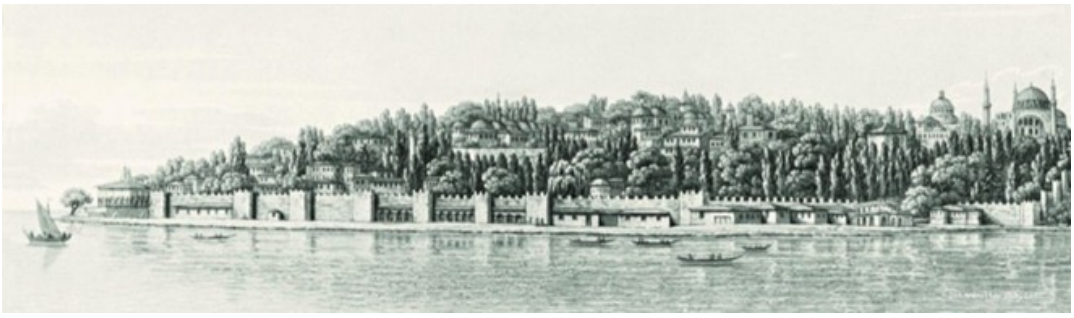
Bu pusula, Türklerin kozmik inanışlarının kompakt bir göstergesidir. Pusulada olduğu gibi Türkler, dünyayı algılayış biçimlerini yaşadıkları çadırlarda, inşa ettikleri şehirlerde ve Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olduğuna inandıkları hükümdarların meskenlerinde de göstermişlerdir. Dört yön ve merkez kavramı, çadırlardan şehir planlarına ve hükümdar saraylarına kadar her ölçekteki mekânsal organizasyonun belirleyici bir unsuru olmuştur. Bu düzen, yalnızca yatay bir yerleşim şeması sunmakla kalmamış; dikeyde de tepe açıklıklarıyla tamamlanmıştır.

Dört yön dünya tasavvurunun pek çok Orduya* sirayet ettiği yazılı kaynaklarda (Öğel, Esin) belirtilmiştir. Emel Esin, Hunların ataları olan Chou dönemine ait şehirlerin ve bu şehirlerdeki hükümdar meskenlerinin yerleşimi hakkında şu bilgileri sunar: "Dört yöne doğru, şehir duvarları ve kapıları olan bir ordugahta, Chou beylerinin çadırları mensup oldukları illerin coğrafi durumuna göre dört yöne dizilmiştir. Hükümdarın çadırı ise muhtemelen ortada ya da kuzey tarafında, kapısı ise güney yönünde konumlandırılmıştı.

Bu dört yönlü dünya tasavvuru, yalnızca Choular döneminde değil, Türk tarihindeki pek çok ordugah ve saray planında da kendini göstermiştir. Bahaeddin Ögel ve Emel Esin'in aktardığı yazılı kaynaklarda, sarayın kimi zaman şehrin kuzeyinde, kimi zaman ortasında; bazen şehirden doğal bir setle ayrılmış biçimde (Şekil 3) ve çoğunlukla da topografyanın hâkim tepelerinde (Şekil 4) konumlandığı anlaşılmaktadır.



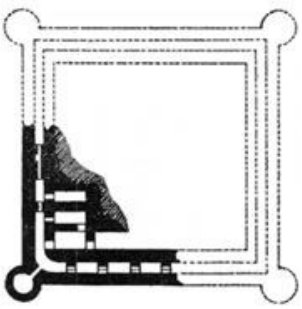
Şekil 3. *Edirne sarayı rekonstrüksiyonu (çizim: Rıfat Osman)*



Şekil 4. *Topkapı sarayı gravürü*

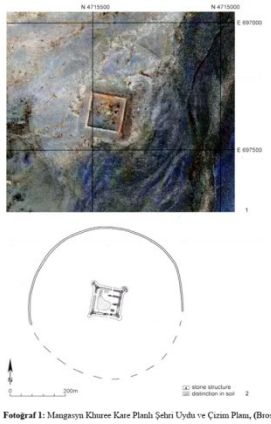
Yukarıdaki alıntıdan hareketle dört yönlü dünya tasavvurunun Türklerin yerleşiminde ve hatta çadır içi düzenlerinde görüldüğünü söylemek mümkündür. Türklerin kozmolojik algısının somut örnekleri Orta Asya'daki arkeolojik buluntulardan ve çadır içi düzenlemelerinden okunmaktadır.

Dört yön evren tasavvurunun şehir uygulamalarındaki örneklerini incelemeye Göktürk çağına tarihlendirilen Ak-tepe'den başlayacağız. Aktepe, Karluk şehirlerinden biridir. Arkeolojik kazılar ışığında şehrin dört köşeli olduğu ve ortasında da yine dört köşeli bir saray yapısının bulunduğu ortaya çıkmıştır. Varlığını XI. yüzyıla kadar sürdüren Karluk şehirlerinden Ak-Tepe'de şehrin ortasında dört köşeli bir saray ve bir havuzun bulunduğu arkeolojik kazılar ile tespit edilmiştir. (Cezar, 1977). (Şekil 5)



Şekil 5. *Taşkent yakınındaki Ak-tepe'de ordu (Esin, 1972: 192)*

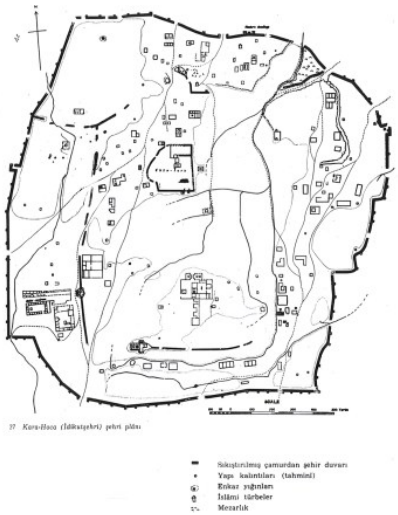
Moğolistan'da, kuzeybatı Galbyn Gobi'de Hun devletine ait Mangasyn Khuree şehri kare planlı surlarıyla bu anlayışın en erken temsilcilerindendir "Canavar Dairesi" şeklinde de adlandırılan bu surlarla kaplı bölge'nin içinde kare planlı şehir açıkça görülmektedir. (Sazak, 2014 : 66). (Şekil 6)



Fotoğraf 1: Mangasyn Khuree Kare Planlı Şehri Uydu ve Çizim Planı, (Brosseder 2011).

Şekil 6. *Mangasyn Khuree şehri uydu fotoğrafı ve plan çizimi (Brosseder, 2011).*

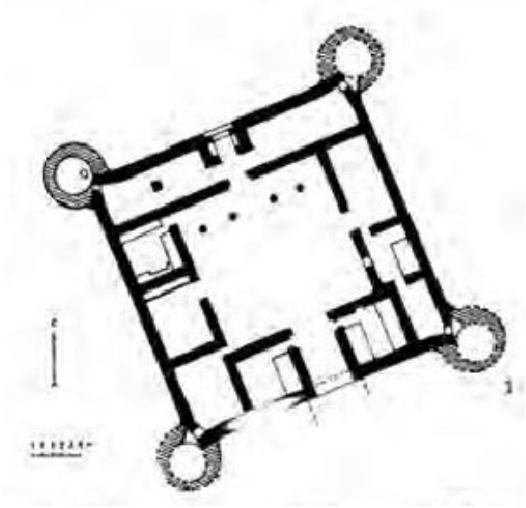
Benzer bir yaklaşım, Türgişlerin ve ardından Uygurların döneminde kullanılan Turfan'ın 30 km güneydoğusunda bulunan İdikut (koço) şehri planında da gözlemlenir. Dört kenarlı sur ve merkezde konumlanmış hükümdar sarayı, bu fikrin fiziksel temsilidir. Mimari inşa malzemesi olarak kerpiç kullanıldığından yapıların yıkıntısı dahi günümüze ulaşamamıştır (Cezar, 1977: 72), (Yongacı, 2019:23). Kare biçimindeki kent 75 burçlu bir sur ile çevrelenmiş ve aksiyal caddelerle bölünmüştür. Hükümdar sarayı (Han Tura) şehrin merkezindedir ve etrafı duvarla çevrilidir (Cezar,1977: 65*). (*Şekil 7)



Şekil 7. *İdikut şehir planı (Cezar,1977: 66).*

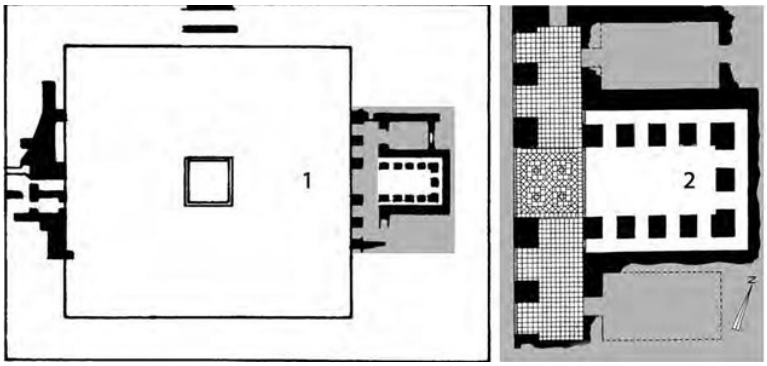
Bu dört yön planlama anlayışı, yalnızca İslamiyet öncesi Türk devletlerinde değil, Karahanlı, Selçuklu, Osmanlı saray mimarisinde de süregelmiştir. Türklerin kozmik dünya

tasavvurunun bir yansıması olarak, bu saray yapılarında da kare ya da dört köşe plan şeması temel alınmıştır. Örneğin, Karahanlılar'ın IX- XII yüzyılları arasında hüküm sürdüğü bugünkü Kırgızistan Çüy'de bir Karahanlı köşkü vardır. Bu köşkün yapı malzemesi kerpiç olduğu için zamana direnememiştir. Köşk kare planlı olup 18 x 17 metre ölçülerinde 40 x 40 x 20 cm. boyutlarında kalın kerpiç bloklar ile inşa edilmiştir, yapının dışı silindirik kuleler ile desteklenmiştir. Yapının merkezinde avlu mevcuttur. Yapı iki katlı olarak inşa edilmiştir. (Rustamova, 2019: 537). (Şekil 8)



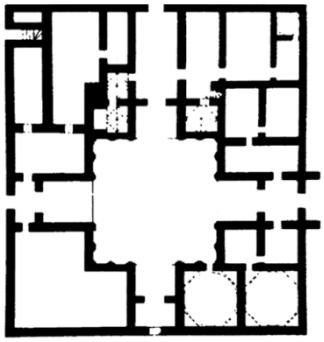
Şekil 8. *Krasnaya Reçka'da bulunan Karahanlı Köşkü plan çizimi (a.g.e., 539)(çizim: Kojamyako).*

Benzer şekilde, Tirmiz Sarayı da dört yönlü planlama geleneğinin devamını gösterir. Gazneliler tarafından inşa edilmiş, XII. yüzyıl başlarında Karahanlılar tarafından onarılıp, duvar panoların yeniden bezenmiştir. Şehrin dışında yaklaşık 200 metre kare alana inşa edilmiş, etrafı yüksek surlar ile çevrilmiştir. Ortasında bir avlu, avlunun merkezinde havuz bulunmaktaydı. Saray kabul köşkü, çeşitli etkinliklerin gerçekleştirildiği bölüm ve haremden oluşmaktaydı. (Rustamova, 2019: 559). (Şekil 9)



Şekil 9. *Tirmiz Köşkü Planı. (a.g.e., 561)(Arşavskaya).*

Merv'de Selçuklu sarayı merkezi avlu etrafında düzenlenmiş mekanları ve aksiyal yerleşimleriyle, bu kozmik düşüncenin devamlılığını yansıtan saray yapısı örneğidir. Türkmenistan sınırları içerisinde yer alan Büyük Selçuklu sarayı dört eyvanlı avlu etrafında düzenlenmiş mekânlardan oluşan bir yapıdır, eyvanlar ve odaların büyük kısmı tonozla, kare odaların bazıları kubbeyle örtülmüştür. (Taşer, 2022: 79). (Şekil 10)



Şekil 10. *Merv Selçuklu arayı (Cezar, 1977: 196)*

Tüm bu örnekler, dört yönlü kozmik düzenin ve dört köşe plan şemasının, İslamiyet öncesinden başlayıp Karahanlı dönemine ve sonrasında Selçuklu-Osmanlı saray mimarisine kadar belirli örneklerle yaşatıldığını göstermektedir.

Başta değindiğimiz iki ana unsuru birbirine bağlayan dikey bir aks tasavvur edilmiştir. Ve Türkler bu aksı yüksek dağlar ile ilişkilendirmiştir. Bu tasavvurda yer alan dağa ise Temur Kazuk adını vermişlerdir. Bu inanç, evren tasavvurunun temelini oluşturmuş ve Türk şehirlerinin mekânsal kurgusunu doğrudan etkilemiştir. Nitekim Chou, Hun, Göktürk ve Uygur şehirlerinin bir kısmı bu kozmik model doğrultusunda planlanmış; şehrin merkezinde konumlanan hükümdar köşkü, dağın zirvesini simgeleyen bir odak noktası olarak yer almıştır.

Bir Uygur Budist mabedinde yer alan kozmolojik duvar resmi bu düşüncenin somut göstergesidir. Rekonstrüksiyona göre, evrenin merkezinde hükümdar köşkü yer almakta, çevresinde Güneş, Ay, Deniz ve Dağlar, kozmik düzenin diğer parçaları olarak betimlenmektedir. Bu resim, Türklerin evreni merkez-çevre ilişkisi üzerinden nasıl yorumladığını ve hükümdar köşkünün, insanın evrendeki yerini simgeleyen mikro ölçekte bir kozmik model olduğunu gösterir. (Şekil 11)

Kozmik dağlar ve köşkler arasındaki bu ilişki, zaman içinde Anadolu'ya taşınmıştır. II. Gıyaseddin Keyhüsrev tarafından Kayseride yüksek bir tümülüs üzerine inşa ettirilen Erkilet Hızır İlyas Köşkü, bu inancın Selçuklu dönemindeki somut mimari yansımalarından biridir. (Şekil 12)



Şekil 11. *Bezeklide bulunan kozmik dağ tasviri rekonstrüksyonu (Esin, 1968: 142).*



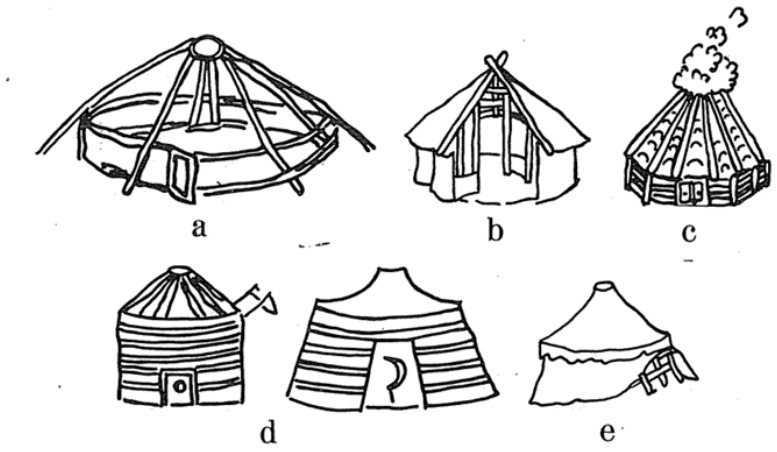
Şekil 12. *Erkilet Hızır İlyas Köşkü Hava Fotoğrafı.*

Budist mabedinin duvarında yer alan evren tasavvuru çiziminde hareketle Türklerin dünyayı algılayış biçimleri dört yön kavramı ile sınırlı kalmadığını; çadır mimarisinde, konutlarda, köşklerde ve saraylarda kullanılan tepe açıklıklarıyla, dikey bir kutsal eksen tahayyül ettiklerini söyleyebiliriz. Böylelikle yer ve gökyüzü olmak üzere iki ana kozmik bölge tayin edilmişti. Kutup yıldızının ekseninde yer aldığı kubbe biçimindeki gök, dört köşeli olarak tasavvur edilen yeri örtmekteydi. Bu kozmik yapı çadırla temsil edilmiş ve konar göçer Türk çadırı, bir evren modeli olarak sembolleştirilmiştir. Temur kazuk inancı yalnızca yükseklik tercihleriyle sınırlı kalmamış yapıların tepe açıklıkları ile de tamamlanmıştır.

Çadır mimarisinde bu, "Tündük" adı verilen tepe açıklığıyla somutlaşır. (Şekil 13). Tündük, yalnızca bir havalandırma elemanı değil, hükümdarın Tanrı'ya yöneldiği kutsal aksın mimari temsilidir. Çadırın merkezindeki ocak yeryüzünü, tündük ise gök kubbenin merkez noktasını simgeler. Bu inanç, Osmanlı dönemine kadar mekânsal bir süreklilik göstermiştir. Saraylardaki kubbelerin tepe açıklıkları (aydınlık fenerleri) çadırın tündüğünün sonraki dönem saray mimarisindeki karşılığı olmuştur.



Şekil 13. *Türk çadırı rekonstrüksüyonunda tündük elemanı*



Şekil 14. *Farklı çadır tipolojilerinde tündük açıklığı temsilleri*

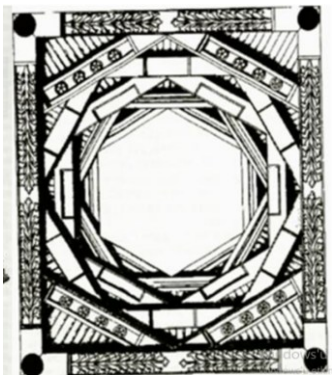
Türklerde gök ile bağlantı sağlayan açıklık elemanı yalnızca çadırlarda değil, çadırlardan önce M.Ö. 3700-3500 yıllarında Kuzey Kazakistan'da Kalkolitik döneme tarihlenen Botay yerleşiminde konutlarda ve diğer yapılarda ahşap tütekli örtü olarak kullanılmıştır. (Şekil 15). Arkeolojik veriler ışığında Tunç Çağı'ndan itibaren bu örtü uygulamasının Botay'dan batıya Urallar ve Karadeniz'in kuzeyi ile Kafkasya'ya, diğer yönden Altaylar ve Sibirya'nın derinliklerine, güneye doğru ise Orta ve Güney Kazakistan'a, daha sonra oradan, Doğu Türkistan'a, Özbekistan ve Tacikistan'a doğru yayıldığı anlaşılmıştır.



Şekil 15. *Botay konutları rekonstrüksiyonunda tepe açıklığı*

Son yıllarda yapılan genetik çalışmalar sonucunda Botay kültürü mensuplarının Proto Hint-Avrupalı dil konuşan topluluklarla hiçbir bağlantısı olmadığı aksine Doğu Asyalı Ata soyundan geldikleri ve günümüzde Orta Asya ve Sibirya coğrafyasında yaşamakta olan Türk dilli halklarla ilişkili olduğu tespit edilmiştir.Prof. Dr. Viktor Zaibert'e göre Botay konutlarında saptanan neredeyse bütün bulguların geleneksel Türk çadırlarının iç mekân düzenlemesiyle benzer veya uyumlu olduğu görülmektedir. Botay kültürü üzerine araştırma yapan arkeologlar "kırlangıç" veya tütekli örtüye sahip dairesel planlı konutların Türk çadırlarının prototipi olduğu konusunda hemfikirdir. (*Kutlu*, 2020).

Tütekli örtü Hunlar, Kanglı dönemi Türkleri, Göktürkler ve devam eden Türk devletleri tarafından da kullanılmıştır. Kullanım alanı konutlarla sınırlı kalmamış, anıtsal ve dini mimaride de kullanılmıştır. Ahşap kalasların çapraz şekilde üst üste bindirilmesiyle oluşturulan bu sistem, hem yapısal bir çözüm, hem de kozmik aksı sembolize eden bir tasarım olarak öne çıkmıştır. Orta Asya'da en eski Türk saray yapılarının Türgişler döneminde yapıldığı tahmin edilmektedir. Dolayısıyla bu uygulamanın, saray yapılarındaki izlerini de Türgiş devri saraylardında aramaya başlamak isabetli olacaktır. Tacikistan sınırları içerisinde yer alan 8. Yüzyıl türgiş dönemine tarihlenen Urtakurgan sarayı çalışmamız kapsamında tepe açıklığı izine rastladığımız ilk saray yapısıdır. (Şekil 16)

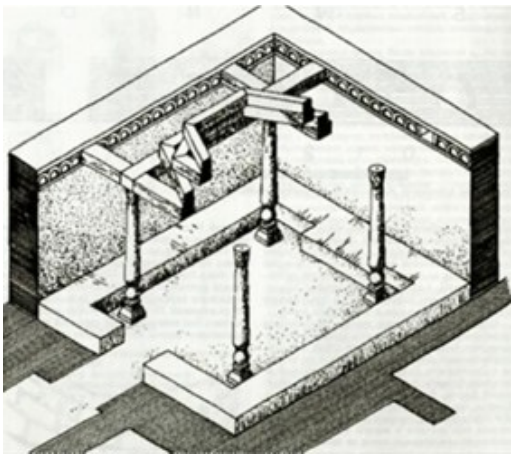


Şekil 16. *Urtakurgan sarayı, tepe açıklığı elemanı (a.g.e), (çizim:Hmelnitsky)*

Bir diger örneğimiz de yine Tacikistanda bulunan 5.-8. yüzyıllar arasında Göktürk ve Türgiş dönemine tarihlenen Pencikent sarayının 41 nolu kabul salonunun merkezinde konumlandırılan dört adet ahşap direkle taşınan üst örtüde bu tepe açıklığı tespit edilmiştir. (Şekil 17a-b)

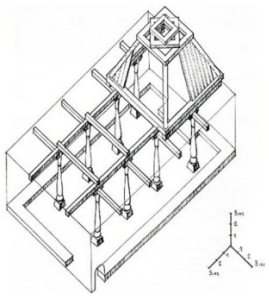


Şekil 17.a. *Pencikent sarayı, tepe açıklığı elemanı (a.g.e.)*



Şekil 17.b. *Pencikent sarayı, 41n. salonun örtü restitüsyonu(a.g.e.)*

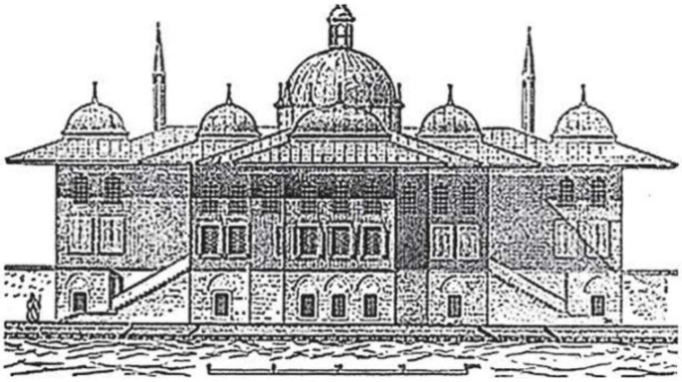
Günümüz Özbekistan'da Varahşa şehrinde bulunan Buhar-Hudat Sarayının kabul salonlarında aynı tip tepe açıklığı elemanlarına rastlanmıştır (a.g.e). (Şekil 18)



Şekil 18. *Varahşa sarayındaki mavi salonuntepe açıklığı elemanı (a.g.e.)*

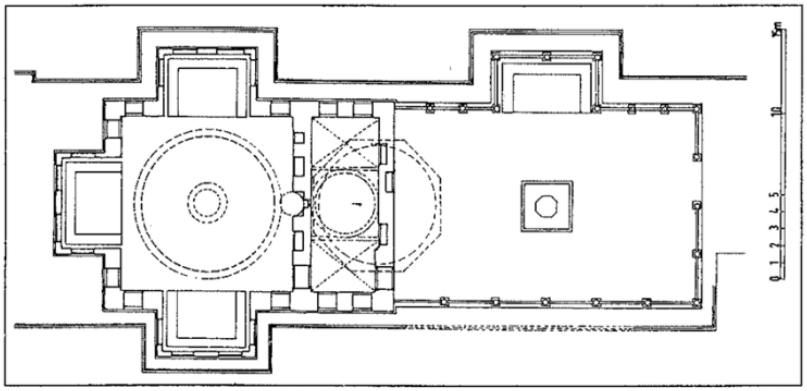
Aynı simgesel bağlam, yerleşik dönemlerde saray mimarisine taşınarak, hükümdar makamının merkezde konumlandığı kubbeli mekânlarda ve özellikle aydınlık feneri uygulamalarıyla devam ettirilmiş; Osmanlı döneminde sofalı divanhane plan şeması ve kubbe altındaki aydınlık fenerleri bu geleneğin mimari sürekliliğini yansıtan özgün örnekler haline gelmiştir.

Osmanlı saray mimarisinde de bu geleneğin devam ettirildiği görülmüştür. Topkapı Sarayı, Çinili Köşk, Sepetçiler Kasrı ve Revan Köşkü gibi yapılar, kozmolojik düzenin mimari anlatımını sürdüren örneklerdir. Özellikle sarayların divanhanelerinde yer alan aydınlık fenerleri, hükümdarın Tanrı ile bağlantısını vurgulayan bu kutsal aks düşüncesinin Osmanlı saray yapılarındaki devamıdır. Aynı anlayış, plan şemasında da kendini gösterir. Üç yada dört sofalı divanhane plan düzeninde merkezi mekânın kubbe ile örtülmesi ve bu kubbenin tepe kısmında aydınlık fenerinin bulunması, tündüğün ve dört yön evren tasavvurunun işlevini simgesel olarak üstlenir. (Pilehvarian, 2011: 16).

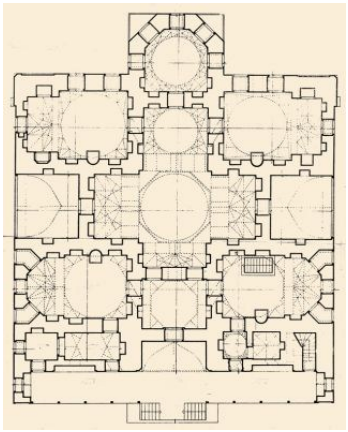


Şekil 19. *Çinili köşk restitüsyonu, Eldem*

Kültürel süreklilik, mekânsal temsilin zamanla değişse de, anlamın sabit kaldığını göstermektedir. Konar-göçer Türk çadırının "Tündük" açıklığından başlayarak, Osmanlı saraylarının kubbelerine ve divanhane plan şemalarına kadar uzanan bu gelenek, hükümdarın Tanrı ile olan bağını ve evrenin merkezindeki konumunu mekân üzerinden sürekli olarak yeniden üretmiştir.



Şekil 20. *Sepetçiler kasrı*



Şekil 21. *Çinili köşk, arkeoloji müzesi*

SONUÇ

İslamiyet öncesi Türk devletlerinden Osmanlı'ya kadar uzanan süreçte, Türk saray mimarisinde gözlenen mekânsal düzenler sadece estetik veya işlev kaygısıyla değil; kozmolojik düşünceyle şekillenmiştir. Dört yön ve merkez fikri, Temur Kazuk inancı, çadır tündüğü ve sarayların dört sofalı divanhanelerindeki aydınlık fenerleri gibi unsurlar, Türklerin evrene bakışını ve bu bakışın mimariye nasıl yansıdığını gösterir. Konar-göçer Türk çadırından saraya taşınan bu anlayış, şehirlerin ve hükümdar konutlarının yer seçiminden, yapıların plan şemasına ve yapı elemanlarına kadar kendine yer bulmuştur. Böylece Türk saray mimarisi temsil ettikleriyle, kozmik düzenin yeryüzündeki bir yansıması haline gelmiştir.

Dört yönlü evren tasavvuru, Mangasyn Khuree, İdikut (Koço) ve Krasnaya Reçka gibi Orta Asya yerleşimlerinde şehir ölçeğinde uygulanmış; Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde ise Kubâd-Âbâd Sarayı, Merv Selçuklu Sarayı, Çinili Köşk, Sepetçiler Kasrı ve Revan Köşkü gibi yapılarda hem dört yön odaklı planlama hem de merkezi tepe açıklığı kavramı aracılığıyla devam ettirilmiştir. Bu mimari anlayış, hükümdarın Tanrı'dan 'kut' aldığına ve sarayın evrenin mikro ölçekteki temsili olduğuna dair inancın sürekliliğini yansıtmaktadır.

Erken dönem Türk çadır yapılarında, daha sonra ise saray mimarisinde görülen tepe açıklığı elemanları, söz konusu kozmolojik anlayışın fiziksel bir tezahürüdür. Özellikle hükümdarlara ait yönetim birimlerinde yer alan bu tepe açıklıkları, hükümdarın ilahi kaynakla olan ilişkisini vurgulayan bir mimari unsura dönüşmüştür. Bu inanışın etkisiyle yönetici meskenlerinin tepelik alanlara konumlandırılması, çadırlarda üst açıklık elemanı olan tündüklerin, tütekli örtüleri nihayetinde Osmanlı'da kubbelerde bulunan tepe açıklıklarına dönmüş ve Türk tarihinde geleneksel bir unsur olarak şekillenmiştir. Araştırma sürecinde, bu geleneksel düşünce sisteminin farklı dönemlerdeki mimari pratiklerle nasıl yeniden üretildiğini göstermek, kaynak sınırlılıkları sebebiyle zorluklar içermiştir. Ancak literatürde yer alan çizim, plan, restitüsyon ve görsel veriler aracılığıyla konu hem tarihsel hem de simgesel yönleriyle analiz edilebilmiştir.

Sonuç olarak, Türk saray mimarisinde dört yönlü evren tasavvuru ve dikey eksen Temur Kazuk inancı, yalnızca geleneksel mimari anlayışları değil, aynı zamanda kültürel sürekliliği

ve kozmik bir dünya görüşünü mimariye taşıyan güçlü temsillerdir. Bu inanç sisteminin izleri, geçmişten günümüze uzanan kültürel mirasın yapısal belleğinde kendine sağlam bir yer edinmiştir.

KAYNAKÇA

Cezar, M. (1977). Anadolu öncesi Türklerde şehir ve mimarlık. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Esin, E. (1968). Orduğ (Başlangıçtan Selçuklulara kadar Türk hakan şehri). Tarih Araştırmaları Dergisi*, (10)*, 135–215.

Esin, E. (1971). Türk kozmolojisine giriş. İstanbul: İstanbul Matbaası.

Esin, E**.** (1976). *Ordu:* Türk saray mimarisinin 15. asırdan önceki tarihçesi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kutlu, M. (2020). Orta Asya'da tütekli (kırlangıç) örtünün kökeni ve tarihî gelişim aşamaları üzerine bir değerlendirme. History Studies: International Journal of History*, 12*(5), 2455–2486.

Öğel, B. (1993). Türk mitolojisi II. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Pilehvarian, N. (2011). Beşiktaş Sahil Sarayı Çinili Köşkü. Milli Saraylar Kültür Sanat Tarih Dergisi*,* (7)*,* 45–60.

Roux, J. P. (1994). Türklerin ve Moğolların eski dini (A. Koca, Çev.). Ankara: Kabalcı Yayıncılık.

Rustamova, M. (2019*)*. Karahanlı devri mimarisi ve bezemeleri (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi).

Sazak, G. (2014). Hun dönemi Türk motif ve sembollerinin sanata ve hayata yansıması (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi).

Taşer, N. (2022). Türk kültüründe saray kavramı ve Osmanlı öncesi mimari gelişimi. Milli Saraylar, (23), 66-85.

Ülken, H. Z. (1969). Anadolu örf ve adetlerinde eski kültürlerin izleri. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (4)*, 1–20.

Yongacı, T. (2019). Karabalsagun örneğinde inanç-kent ilişkisi (Yüksek Lisans Tezi, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi).

Oryantalist Söylemin Ürünü Olarak İslam Mimarisi/Sanatı Kavramı Üzerine Bir İnceleme

Safa Meral*, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian[2]*

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-9344-2224*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-0021-2076*

**sfmeral@gmail.com*

GİRİŞ

"İslam Mimarisi" veya "İslam Sanatı" kavramları, 19. yüzyıldan itibaren oryantalist araştırmacılar tarafından kullanılmaya başlanmış ve zamanla yerleşik hale gelmiştir. Bugün hem mimarlık ve sanat tarihi yazımında hem de eğitim müfredatlarında yaygın şekilde kullanılmakta olan bu kavramlar, çoğu zaman sorgulanmadan kabul edilmekte ve neredeyse evrensel kategoriler gibi ele alınmaktadır. Ancak bu kavramların kapsamı, içeriği ve sınırları üzerine düşünmek, onların ne ölçüde açıklayıcı, kapsayıcı veya ideolojik olduğuna dair önemli soruları gündeme getirmektedir.

Bir kavram, bir tanımla birlikte vücuda getirilir. Bu sebeple, her şeyden önce, "İslam Mimarisi" ve "İslam Sanatı" kavramının neyi ifade ettiğini sormak gerekir. "İslam Mimarisi" veya "İslam Sanatı" nedir? Müslümanların ürettiği tüm mimariye İslam Mimarisi denilebilir mi? Bu tanımı kabul ettiğimizi varsayarsak, Müslümanların inşa ettiği bir saray yapısı veya bir kale yapısı da İslam Mimarisi 'ne ait midir? Yoksa İslam Mimarisi, dini bir mimari midir? Eğer öyleyse, Müslümanların inşa ettiği saray yapıları hangi başlık altında değerlendirilmektedir? Peki İslam Mimarisi, coğrafya temelli midir? Müslümanların hâkim olduğu coğrafyada üretilen tüm mimari bu başlık altında değerlendirilebilir mi? Mesela, 16. yüzyılda Osmanlı hâkimiyetindeki gayrimüslimlerin inşa ettikleri kilise yapıları İslam Mimarisi'ne mi aittir? Yok eğer öyle değilse, bu yapılar hangi başlık altında değerlendirilmelidir? Bu tür sorular ve daha nicesi, esasında bu kavrama yönelik net bir tanımın yapılamayacağını ortaya koymaktadır. Bir kavramın ne olduğuna yönelik bu kadar çok sorunun varlığı, onun ne kadar bulanık bir kavram olduğunu aşikâr etmektedir. Kavramın tam olarak nasıl bir tanıma karşılık geldiğine yönelik onlarca cevap verilebilir; lakin aynı zamanda hepsi rahatlıkla çürütülebilir.

Bununla birlikte, yaklaşık on dört yüzyılı ve çok geniş bir coğrafyayı kapsayan İslam'ın vücuda getirdiği medeniyetler, tekil ve yekpare bir mimari üslup içinde değerlendirilemeyecek

kadar zengindir. Aynı yüzyılda Osmanlı İstanbul'unda inşa edilen bir cami ile Fas'taki veya İran'daki bir cami arasında önemli yapısal, estetik ve sembolik farklar bulunmaktadır. Dolayısıyla "İslam Mimarisi" kavramı, bu tarihsel ve coğrafi çeşitliliği baskılayan, onu tek bir söylem içinde homojenleştiren bir çerçeve sunma riski taşımaktadır.

Bu noktada, çalışmada sıklıkla başvurulan "Doğu" ve "Batı" kavramlarının hangi anlamda kullanıldığının baştan açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Bu çalışmada "Batı" (Garb) ve "Doğu" (Şark) kavramları, coğrafi yönleri ya da sabit mekânsal alanları değil; oryantalist söylem içerisinde tarihsel, siyasal ve epistemolojik olarak inşa edilmiş kavramsal kategorileri ifade etmektedir. "Batı", özellikle 19. yüzyıldan itibaren Avrupa merkezli olarak kurumsallaşan, akılcılık, ilerleme ve uygarlık söylemleri üzerinden kendisini merkeze ve özne konumuna yerleştiren hegemonik bir bilgi ve temsil rejimini tanımlamak üzere kullanılmaktadır. Buna karşılık "Doğu", Batı'nın bu özne konumunu pekiştirmek amacıyla kurguladığı; özellikle İslam coğrafyası etrafında somutlaşan, tarihsel olarak homojenleştirilen ve bilgi nesnesi hâline getirilen ideolojik bir "öteki" alanı ifade eder. Bu bağlamda Doğu–Batı ayrımı, coğrafi bir karşıtlıktan ziyade, modernlik, akılcılık ve güç ilişkileri üzerinden kurulan söylemsel ve hiyerarşik bir ayrım olarak ele alınmaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı, "İslam Mimarisi" ve "İslam Sanatı" kavramlarının tarihsel arka planını, özellikle 19. yüzyıldaki oryantalist bilgi üretim süreciyle ilişkili olarak incelemektir. Bu bağlamda, kavramların Avrupa merkezli söylem içinde nasıl üretildiği, hangi bağlamlarda meşrulaştırıldığı ve zamanla nasıl içselleştirildiği analiz edilecektir. Ayrıca, kavramların günümüz mimarlık tarihi yazımındaki konumu sorgulanacak, mevcut kavramsal belirsizliklere karşı eleştirel bir perspektif geliştirilmeye çalışılacaktır.

Çalışma, tarihsel metin çözümlemeleri, kavramsal tartışmalar ve literatür değerlendirmeleri yoluyla ilerlemektedir. Oryantalist söylem analizinden postkolonyal kurama, mimarlık tarihi kuramlarından kültür kuramına kadar çeşitli yaklaşım biçimlerinden yararlanılarak disiplinlerarası bir değerlendirme hedeflenmiştir.

Yapılan literatür taraması göstermektedir ki, söz konusu kavramlar, kimi araştırmacılar tarafından eleştirilse de akademik alanda varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Kavramların tanımı konusundaki güçlükler birçok çalışmada ifade edilmekle birlikte, bu problemi dile getiren pek çok araştırmacı yine de aynı kavramları kullanmayı sürdürmektedir. Öte yandan, bu kavramların kendisini merkeze alan çalışmaların azlığı dikkat çekicidir. Bu bağlamda, bu çalışma yalnızca bir kavramsal sorgulama sunmakla kalmayacak, aynı zamanda literatürdeki bu boşluğun giderilmesine yönelik mütevazı bir katkı da sağlayacaktır.

Kavramsal Arka Plan: "İslam Mimarisi/Sanatı" Kavramının Ortaya Çıkışı

"İslam Mimarisi/Sanatı" kavramının oluşum sürecini anlayabilmek için, bu kavramın şekillendiği entelektüel ve ideolojik zemin olan oryantalizmin tarihsel gelişimi ve epistemolojik çerçevesi öncelikle ele alınmalıdır. Oryantalist söylem, 19. yüzyıldan itibaren yalnızca bir ilgi alanı olmaktan çıkıp, Batı'nın Doğu'yu tanımlama ve temsil biçimine dönüşerek, sanat ve mimarlık tarihi yazımını da derinden etkilemiştir. Bu nedenle kavramın ne şekilde inşa edildiği, ancak oryantalizmin yapısal mantığı içerisinde anlam kazanabilir.

Oryantalizm, genellikle Batı'nın Doğu'ya olan merakı ve bu merakın sonucu olarak ortaya çıkan, Doğu'yu inceleme, tanımlama ve temsil etme biçimi olarak tanımlanır. Bu kavram, kültürel ve hatta ideolojik bir muhakeme biçimi olup, arkasında kurumlar, ilimler, tasvirler, öğretiler ve kavramlar barındırır.(Sarı, 2008, 3) Edward Said'e göre oryantalizm, Batı'nın "Doğu'ya hükmetmek, onu yeniden kurmak ve onun amiri olmak için" bulduğu bir yoldur (Sarı,

2008, 45). Bu, aynı zamanda Batı dışındaki toplumları öğrenme, yönlendirme ve kullanma çabalarının bütünü olarak da ifade edilir (Sarı, 2008, 4). Oryantalizm basit bir "Doğu bilimi" olmanın ötesinde, bir tür "Doğu kültür ve medeniyetlerinin mühendisliği" olarak da görülebilir (Sarı, 2008, 10).

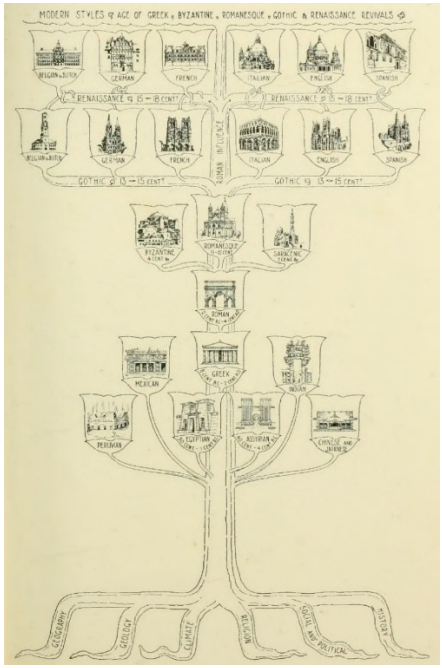
Bu zihinsel altyapının kökenlerine dair farklı görüşler bulunmakla birlikte, bazı araştırmacılar ilk oryantalist girişimlerin 1312 yılında toplanan Viyana Konsili'ne dayandığını ifade eder (Aksoy, 2018, 5); bu dönemde kilise kontrolünde Doğu dillerinin ve kültürlerinin anlaşılması amacıyla eğitim kurumlarında bölümler açılmıştır (Karaaslan, 2021, 102). Daha erken bir tarih öneren bazı yorumlara göre ise Doğu-Batı karşıtlığının ilk biçimleri, Persler ile Yunanlılar arasındaki savaşlarda görülmüş; bu süreçte Yunanlılar, kendilerinden olmayanları "barbar" olarak tanımlayarak kültürel bir hiyerarşi inşa etmişlerdir (Aksoy, 2018, 70). Oryantalist zihniyetin şekillenmesinde Haçlı Seferleri ile başlayan ve Coğrafi Keşiflerle derinleşen süreçler de etkili olmuş (Sarı, 2008, 7); Batı'nın İslamiyet karşısındaki sübjektif, önyargılı ve mücadeleci tavrı, bu dönemde belirginleşmiştir (Sarı, 2008, 19). Öte yandan VIII. ve IX. yüzyıllarda İslam dünyasında yapılan çeviri faaliyetlerinin Batı medeniyetine kaynaklık etmesi, Avrupa'nın bilgiye olan ilgisini artırmış; bu süreçte Salerno Tıp Okulu gibi kurumlar ilk oryantalist araştırmaların yapıldığı yerler olmuştur (Kırpık, 2008, 244). Oryantalizm her ne kadar tarihsel olarak erken dönemlere uzansa da, modern anlamda bir akademik disiplin olarak 18. ve özellikle 19. yüzyılda kurumsallaşmıştır (Dikici, 2014, 46). Bu dönemde Doğu'ya ilişkin olarak "şehvet düşkünlüğü", "despotluk eğilimi", "sapık zihniyet", "yanlış gözlem" ve "hafıza geriliği" gibi kalıp yargılar yaygınlaşmış (Sarı, 2008, 26); 20. yüzyılın başlarında ise oryantalizm, modern bilimin söylem araçlarını kullanarak Doğu'yu entelektüel anlamda Batı'nın nesnesi haline getirmiştir (Sarı, 2008, 38).

Oryantalizm, çok boyutlu ve ideolojik bir söylem alanı olarak temelde Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden işleyen bir ötekileştirme mekanizmasıdır. Bu bağlamda Batı, kendisini "medeni" bir konumda tanımlarken, Doğu'yu "ilkel", "barbar" ve "vahşi" bir öteki olarak konumlandırır (Karadeniz, 2003, 124). Bu ikili yapı, yalnızca kültürel farklılıkları değil, aynı zamanda Batı'nın Doğu üzerindeki tahakkümünü meşrulaştırma amacını da taşır. Oryantalizm, bilgi üretimi ile iktidar arasında doğrudan bir ilişki kurar (Bulut, 2004, 119); Batı, hâkimiyet kurmak istediği toplumları anlamaya yönelik bilgi üretimini bir hegemonya aracı olarak kullanır (Özçelik, 2015, 174). Bu çerçevede oryantalist söylem, Batı'nın sömürgeci, emperyalist ve soykırımcı projelerine entelektüel bir meşruiyet zemini sağlar (Karaaslan, 2021, 96); oryantalistler de bu sürecin adeta özel ajanları gibi çalışırlar (Sarı, 2008, 96).

19. yüzyılda oryantalizmin kurumsallaşmasıyla birlikte, Batılı sanatçıların Osmanlı İmparatorluğu'na ve genel olarak Doğu'ya yönelik sanatsal ilgisi yoğunlaşmış (Kaya, 2017, 655); edebiyattan resme kadar pek çok disiplinde üretimde bulunmuşlardır. Harem, hamam, saray yaşamı, esir pazarları, dervişler, İstanbul peyzajları, Eyüp, kapalı çarşılar ve kahvehaneler gibi mekânlar sıklıkla resmedilmiş (Kaya, 2017, 655; Başkan, 2000, 746); bu tasvirlerde erotizm, egzotizm ve fantezi ögeleri ön plana çıkarılmıştır (Karaaslan, 2021, 133). Özellikle harem gibi yabancı erkeklerin erişimine kapalı alanların detaylı biçimde betimlenmesi, bu sahnelerin gerçeklikten çok Batılı sanatçının hayal gücüne ve Batı kamuoyunun beklentilerine hitap ettiğini gösterir (Kaya, 2017, 656). Her ne kadar bazı oryantalist eserlerde belgeselci bir gerçeklik öne çıkarılmış olsa da, bu gerçekçilik dahi genellikle "köhne" bir Doğu algısını pekiştirmeye hizmet etmiştir (Başkan, 2000, 747; Coşkun, 2019, 230). Mimarlık bağlamında ise oryantalist yaklaşım, İslam coğrafyasında üretilen mimariyi orijinal olmaktan uzak, Yunan ve İran etkilerinin sentezi olan bir kültür biçimi olarak değerlendirmiştir (Sarı, 2008, 49). Klasik Osmanlı mimarisi ise sıklıkla "Ayasofya'dan türetilmiş çeşitlemeler" olarak nitelendirilmiştir

(Karaaslan, 2021, 285). Oysa selâtin camileri özelinde yapılan güncel okumalar, Osmanlı'nın Ayasofya ile bilinçli bir mimari diyalog kurarak taklitten ziyade özgün bir üslup geliştirdiğini ortaya koymaktadır (Karaaslan, 2021, 286).

"İslam Mimarisi/Sanatı" kavramı ise özellikle 19. ve 20. yüzyılın oryantalist dünyası içerisinde üretilmiş, Avrupa merkezli mimarlık tarihi yazımında "öteki"nin mimarisi olarak yer bulmuştur. Bu dünyanın bilim adamları, sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllardaki "altın çağ"a bakarak, onu çağdaş dünyaya yansıtmışlardır (Blair ve Bloom, 1994). Avrupa merkezli mimarlık tarihi yazımında, Banister Fletcher gibi önemli figürlerin eserleri, "İslam Mimarisi/Sanatı"nın konumlandırılmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Bu konumlandırma genellikle indirgemeci ve Batı üstünlüğü anlatısını pekiştiren bir çerçevede gerçekleşmiştir. Banister Fletcher'ın meşhur "Mimarlık Ağacı" şeması, mimarlık tarihçiliğinde Avrupa merkezli önyargıların belirgin bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir (Charitonidou, 2021, 2). Şema, mimari evrimi ve ilerlemeyi klasik Yunan ve Roma mimarileri üzerinden Romanesk'e, oradan da Avrupa'nın modern dönem canlanmalarına kadar uzanan doğrusal ve Avrupa merkezli bir gelişim çizgisiyle sunarken, Batı dışındaki mimari gelenekleri tali ve ikincil dallar şeklinde betimlemektedir. Bu bağlamda İslam mimarisi, ağacın ana gövdesinden sarkan cılız yan dallardan birine yerleştirilmiş; Batı mimarisiyle olan bağlantısı ya tamamen önemsizleştirilmiş ya da etkisi küçümsenerek marjinalize edilmiştir. Fletcher'ın "Karşılaştırmalı Yöntemle Mimarlık Tarihi" adlı eserinde İslam mimarisi "Sarasenik Mimari" (Saracenic Architecture) terimiyle ele alınmıştır, ki bu, Müslüman coğrafyasının genişliğini ve çeşitliliğini tek bir çatı altında toplama çabasıdır. Osmanlı mimarisi ise doğrudan "Osmanlı" terimiyle değil, "Türk Saraseniği" (Turkish Saracenic) adı altında, Bizans mimarisiyle ilişkisi vurgulanarak incelenmiştir (Fletcher, 1896, 653-654). Dolayısıyla "Mimarlık Ağacı", Batı mimarisini ana akım ve evrensel ilerlemenin temsilcisi olarak konumlandırırken, İslam mimarisi gibi diğer gelenekleri mimarlık tarihinin kıyısında ve tali bir etkide sunan dışlayıcı bir sınıflandırma pratiği örneğidir.



Şekil 7. *Banister Fletcher'a ait Mimarlık Ağacı*

Avrupa merkezli mimarlık tarihi yazımı ve oryantalist söylemlere karşılık olarak, Türk mimarlık tarihi yazımında ve düşünsel zeminde belirgin tepkiler gelişmiştir. Bu bağlamda, Osmanlı mimarisine ilişkin kaleme alınmış ilk teorik Osmanlı metni olma özelliğini taşıyan Usûl-i Mi'mâri-i Osmânî, söz konusu tepkiselliğin kurucu yapı taşlarından biri olarak değerlendirilmektedir. 1873 Viyana Sergisi için Nafia Nazırı İbrahim Edhem Paşa başkanlığındaki bir heyet tarafından hazırlanmış ve Türkçe, Fransızca ve Almanca olmak üzere üç dilde basılmış olan bu eser, Banister Fletcher gibi isimlerin Osmanlı mimarisini "üslupsuz" veya "tarih dışı" olarak nitelendirmesine karşı doğrudan bir reddiyeci tutum sergilemekte ve Osmanlı mimarlık usullerinin özelliklerini ve güzelliklerini kanıtlama amacı taşımaktaydı (Boncukçu, 2019, 76). Bu, Osmanlı Devleti'nin kendi mimari kimliğini uluslararası alanda tanıtma ve Batı'nın oryantalist bakış açısına karşı koyma çabasının somut bir göstergesiydi. Usûl-i Mi'mâri-i Osmânî'de sergilenen yaklaşım, kendisinden sonra gelen "Birinci Ulusal Mimari Akımı"nın şekillenmesine ve daha "Türk" olarak nitelendirilen saf bir üsluba ulaşılmasına örnek teşkil etmiştir. Mimar Kemaleddin gibi isimler, eserlerinde oryantalizm ve eklektizmden kopmayı amaçlamışlardır (Boncukçu, 2019, 112). Ancak, Usûl-i Mi'mâri-i Osmânî'nin kendisi de bir paradoks içermekteydi. Osmanlı mimarisinin özgünlüğünü vurgulamakla birlikte, metinlerinin oluşturulduğu yöntemler, teorik önermeler ve sunum teknikleri açısından Avrupa'ya, özellikle de Fransa'ya ait kabul edilmekteydi (Boncukçu, 2019, 81). Bu durum, Tanzimat'tan itibaren Osmanlı politik kültürünün hâkim temalarından biri olan ve Cumhuriyet dönemine de miras kalan "içselleştirilmiş oryantalizm"in bir yansıması olarak görülebilir (Babaoğlu, 2024, 143). Bu süreçte Türk aydınları, Batı'yı bir yandan düşman olarak görürken, diğer yandan onun medeniyet dairesine dâhil olmayı zorunlu görmüş, kendi toplumlarını ve geçmişlerini "geri kalmış" veya "Şarklı" olarak eleştirmek için oryantalist motifleri kullanmışlardır (Babaoğlu, 2024, 143; 148-149).

Bu bağlamda, Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî'ye eleştirel bir mesafeden yaklaşan Mimar Kemaleddin, eseri, süsleme açısından faydalı bulsa da mimari prensipler konusunda yanıltıcı olduğunu, Türk geleneğine uymadığını ve genç mimarlar için "tehlikeli bir kaynak" olabileceğini belirtmiştir. Özellikle Montani Efendi'nin Osmanlı mimari tarzını Batılı atlaslardaki gibi farklı tarzlara bölerek ve Batılı adlandırmalarla (örn. "mücevheri tarz") ele almasını eleştirmiştir (Öktüren, 2023, 142-143). Mimar Kemaleddin de Avrupa merkezli mimarlık tarihi yazımına karşı bir duruş sergilemiştir. Osmanlı mimarisinin olgunlaşmış bir Türk mimarisi olduğunu güçlü bir şekilde vurgulamıştır. Osmanlı-Türk mimarisinin kendine özgü değişmez ilkelere ve hatta kuramsal bir çerçeveye sahip olduğunu iddia etmiştir. Bu ilkeleri, yapı kültüründen, yani sütun oranları, kemer birleşimleri, kare kesitten dairesel geçişler gibi yapı tekniklerinden türetmiştir. Bu ilkelerin, Arap, İran ve Bizans mimari kültürlerinden farklı, Türk'e özgü bir mimari kültürünün kanıtı olduğunu savunmuştur (Tuztaşı, 2010, 103).

Mimar Kemaleddin'in bu yaklaşımı, 1909 yılında yayınladığı bir kitapta "Türk Sanatı" kavramını ilk defa kullanan Celal Esad Arseven'in görüşleriyle de örtüşmektedir. Arseven, "Türk Sanatı" kitabının önsözünde; batılı sanat tarihçilerinin, "İslam Sanatı" adı altında Müslüman memleketlerinin sanat görüşlerindeki bunca çeşitliliği tek bir sanat çatısı altında toplama fikrinin bir hata olduğunu belirtir. Arseven, İslam dünyasındaki sanat yaratıcılığı ve ilerleyişinin büyük ölçüde Türk sanatının özgün ve ilham verici niteliğinden kaynaklandığını savunur. Ayrıca Türk sanatının kendi özgün özelliklere sahip olmasına rağmen, çoğu zaman haksız yere göz ardı edildiğini ve "İslâm sanatının bir kolu" olarak gösterilmesinin büyük bir yanlış olduğunu belirtir. Dahası, Hristiyan Avrupa'nın Türkler'e karşı yüzyıllardır beslediği kin ve önyargının, Türklerin sanatsal katkılarını doğru değerlendirmelerini engellediğini ileri sürer (Arseven, 1984, 5-7).

"İslam Mimarisi/Sanatı" Kavramının Tanımı/Tanımsızlığı

Oryantalist bir bakış açısının ürünü olarak ortaya çıkan "İslam Mimarisi/Sanatı" kavramı üzerinde, üretildiği 19. yüzyıldan günümüze kadar hem Avrupa'da hem de Türkiye'de birçok araştırma yapılmıştır. Yapılan bu araştırmalarda Müslüman coğrafyasında üretilen mimariler her bir araştırmacının kendi bakış açısı ve tanımlamaları doğrultusunda "İslam Mimarisi/Sanatı" üst başlığı altında ele alınmıştır.

Bu kapsamda, 20. yüzyılın ilk yarısında Kuzey Afrika'nın tarihsel ve kültürel mirası üzerine çalışan Fransız şarkiyatçı Georges Marçais, İslam sanatının özgünlüğünün tartışılmaz olduğunu savunarak, bu sanatın "göreli birliğini" vurgular. Marçais'e göre bu birlik, İslamiyet'in damgasını vurduğu, eski medeniyetlerden miras alınarak dönüştürülmüş unsurlar aracılığıyla oluşmaktadır (Marçais, 1962). Marçais'in yaklaşımı, farklı coğrafyalardaki üretimlerin ortak bir estetik ve anlam dünyası içinde değerlendirilebileceği fikrini desteklemektedir.

Benzer bir biçimde, İran arkeolojisi üzerine uzun yıllar çalışmış olan André Godard, İslam sanatını malzeme ve biçim farklılıklarına rağmen evrensel ve yekpare bir bütün olarak değerlendirir. Godard, bu sanatın temelinde, İslam'ın taşıdığı "Semitik ruh"un etkili olduğunu ve bu ruhun Mağrib'ten Çin'e kadar uzanan geniş bir coğrafyada sanata yön verdiğini savunur (Kuban, 1982). Bu görüş, İslam sanatının coğrafi çeşitliliğine rağmen dini birlik üzerinden tanımlanabileceğini ileri sürmektedir.

Gelenekselci ekolün temsilcisi olan Titus Burckhardt ise İslam sanatı ile Kur'an arasındaki en derin bağlantının "Kur'an'ın şeklinde değil hakikatinde, biçime girmeyen özünde ve daha özel olarak tevhid, yani birlik ve vahdet anlayışı ve akidesinde yatar" şeklinde açıklar. Burckhardt'a göre, "İslami sanat… özü itibarıyla İlahî Birlik'in belli bazı yön ve boyutlarının görsel düzeydeki izdüşümü ya da izharıdır." (Burckhardt, 2019, 80). Bu, İslam sanatının temel felsefesinin tevhid ilkesine dayandığını gösterir.

Benzer bir dinsel vurgu, Suut Kemal Yetkin'in yorumlarında da görülür. Yetkin, farklı coğrafya ve dönemlerde, farklı topluluklarca üretilen İslam sanat eserlerinin belirli bir "aile"ye mensup olduğunu ileri sürerek, bu benzerliğin temelinde İslam'ın koyduğu ilkelerin bulunduğunu belirtir. Ona göre İslam sanatının merkezinde cami yapısı yer almakta, dolayısıyla bu sanat esasen dini bir karakter taşımaktadır (Yetkin, 1954, 5). Yetkin'in yaklaşımı da, İslam sanatını homojenleştirici bir bakış açısıyla değerlendirir.

Ancak bu tür genellemeci ve tek tipleştirici yaklaşımlara eleştirel bir perspektifle yaklaşan araştırmacılar da mevcuttur. Örneğin Oleg Grabar, "İslam sanatı" terimindeki "İslam" sıfatının, "Hristiyan sanatı" ya da "Budist sanatı" gibi kavramlarla aynı şekilde ele alınamayacağını vurgular. Grabar'a göre bu sıfat, nüfusun çoğunluğunun veya egemen sınıflarının Müslüman olduğu toplumlara ait kültürel üretimleri kapsamakta, dolayısıyla yalnızca dini bağlamla sınırlı kalmamaktadır. Grabar, İslam sanatının etnik ve coğrafi geleneklerle etkileşim hâlinde olan, çok katmanlı ve melez bir yapı arz ettiğini belirtir (Grabar, 1988, 3-4).

Bu eleştirel bakış, Alman sanat tarihçisi Ernst J. Grube'un yaklaşımında daha da belirginleşir. Grube, "İslam mimarisi" diye bir kavramdan söz ederken, bu terimin kapsamını sorgular; yalnızca dini yapıları mı, yoksa Müslüman coğrafyadaki tüm mimari üretimleri mi içerdiğini tartışmaya açar. Ona göre "İslami" terimi dini bir niteleme değilse, bu kavramı kültürel bir fenomenin ürünü olarak değerlendirmek gerekir. Grube, İslam mimarisinin ayırt edici bazı özellikler taşıdığını (örneğin iç mekân vurgusu ve süsleme anlayışı) savunur (Michell, 1984, 10).

Genellemeci ve tek tipleştirici yaklaşıma karşı farklı bir bakış açısı getiren bir diğer isim ise Hilmi Ziya Ülken'dir. Ülken, "İslam sanatı" ifadesinin tekil bir üslup yanılsaması doğurduğunu belirterek, bunun yerine "İslam milletleri sanatı" kavramının tercih edilmesi gerektiğini ileri sürer. Ona göre, çok geniş bir zaman ve mekân aralığında ortaya çıkan sanat ürünlerini tek bir şemaya indirgemek yanlış olup, her bölgenin ve dönemin kendine özgü üslup ve karakteristikleri dikkate alınmalıdır (Ülken, 1948, 3). Bu görüş, Batılı tarih yazımında sıkça rastlanan indirgemeci anlayışa karşı eleştirel bir duruş sergiler.

Son olarak, Doğan Kuban da benzer şekilde "İslam sanatı"nın birlik içinde, uzun soluklu ve değişmez bir yapı arz ettiği yönündeki görüşleri reddeder (Kuban, 1982, 2). Kuban, farklı coğrafyalarda aynı yüzyılda yapılmış cami örneklerini kullanarak (Sultanahmet, Şah Abbas, Badşahi), mekân ve bezeme anlayışlarındaki farklılıklara dikkat çeker (Kuban, 1982, 22). Ona göre "İslam Sanatı'nın Bütünlüğü" kavramı, oryantalist bir geleneğin ürünüdür ve büyük ölçüde yüzeysel bir genelleme ve soyutlamaya dayanır (Kuban, 1982, 15). Bu nedenle İslam sanatı veya mimarisi ifadesi, tanımsal değil, eleştirel olarak yeniden değerlendirilmesi gereken bir söylemdir.

SONUÇ

Bu çalışma, "İslam Mimarisi/Sanatı" kavramını tarihsel, ideolojik ve kuramsal çerçevede ele alarak, bu kavramın oluşum sürecini, problematik yapısını ve günümüz akademik literatüründeki yerini sorgulamayı amaçlamıştır. Elde edilen bulgular doğrultusunda, bu kavramın 19. yüzyılda oryantalist söylemler bağlamında şekillendiği; Avrupa merkezli mimarlık tarihi yazımında diğer medeniyetleri indirgeme eğiliminin bir yansıması olduğu ortaya konmuştur.

Oryantalist düşüncenin temel mekanizmalarına odaklanan bu çalışma, Banister Fletcher'ın "Mimarlık Ağacı" gibi görsel temsiller üzerinden, İslam mimarisinin marjinalleştirilme biçimlerini analiz etmiştir. Edward Said'in oryantalizm tanımı çerçevesinde, bu kavramın Doğu'yu indirgeme ve Avrupa merkezli normları evrenselleştirme çabasıyla nasıl iç içe geçtiği gösterilmiştir. Bununla birlikte, Türk mimarlık tarihi yazımında bu kavrama yönelik eleştirilerin tarihsel izleri de değerlendirilmiştir. Usûl-i Mi'mâri-i Osmânî'nin reddiyeci tutumu, Mimar Kemaleddin'in kuramsal çabaları ve Celal Esad Arseven'in "Türk Sanatı" vurgusu, bu bağlamda önemli örneklerdir.

Araştırma ayrıca, "İslam Mimarisi/Sanatı" kavramına dair akademik görüş ayrılıklarını da sistematik biçimde irdelemiştir. Bir yandan Georges Marçais, André Godard, Titus Burckhardt gibi araştırmacıların genellemeci yaklaşımları; diğer yandan Oleg Grabar, Ernst Grube, Hilmi Ziya Ülken ve Doğan Kuban gibi isimlerin eleştirel perspektifleri, kavramın çok katmanlı yapısını ve teorik tartışmaların derinliğini ortaya koymaktadır.

Çalışma, "İslam Mimarisi/Sanatı" kavramının tanımsal olarak ciddi belirsizlikler taşıdığını ve bu nedenle yalnızca epistemolojik değil, aynı zamanda metodolojik sorunlar da içerdiğini göstermektedir. Özellikle, bu kavramın coğrafi, kültürel ve tarihsel farklılıkları görmezden gelerek homojenleştirici bir anlayışı meşrulaştırdığı tespit edilmiştir. Buna rağmen, kavram hem Avrupalı hem de Müslüman akademisyenler tarafından eleştirilere rağmen kullanılmaya devam etmekte, bu da kavramın entelektüel dolaşımda sahip olduğu gücü ve direnci göstermektedir.

Tam bu noktada, yerel bağlamda "içselleştirilmiş oryantalizm" kavramının yansımaları görülmektedir. Türk mimarlık tarihi yazımının başlangıcında, indirgemeci oryantalist söylemlere karşı güçlü bir tepki gösterilmişken, sonraki dönemlerde bu söylemlere karşı

eleştirel yaklaşımın zayıfladığı ve "İslam Mimarisi/Sanatı" kavramının Türk mimarlık tarihçiliği genelinde benimsendiği gözlemlenmektedir. Oryantalist mimarlık tarihçilerinin söylemlerini Türkçeye çevirerek kendi mimari eserlerini kendisine ait olmayan fikirler ya da Batılı bir perspektif aracılığıyla anlamaya çalışan bu tarih yazımı biçimi, söz konusu kavramın kullanımındaki en önemli direnç noktalarından birini oluşturmaktadır. Öte yandan, kavramı oluşturan "İslam" sıfatı, kavrama "dini" bir çağrışım yüklediğinden, Müslüman araştırmacılar açısından Avrupa merkezli ötekileştirici ve indirgemeci tutuma karşı bir sığınak olarak görülmekte; bu durum da kavramın kullanımındaki bir başka direnç noktasını temsil etmektedir.

Bu çalışma, literatürdeki önemli bir boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. "İslam Mimarisi/Sanatı" kavramı üzerine yapılmış çalışmalar genellikle bu terimi araçsal bir şekilde kullanmakta, ancak onun tarihsel oluşumu, ideolojik çerçevesi ve içerdiği genellemelere yeterince odaklanmamaktadır. Bu bağlamda, çalışma yalnızca kavramsal bir sorgulama sunmakla kalmamakta, aynı zamanda alana eleştirel bir derinlik ve tarihsel farkındalık kazandırmayı hedeflemektedir.

Son olarak, "İslam Mimarisi/Sanatı" kavramının içerdiği tanımsızlık ile bu kavram başlığı altında kurulmaya çalışılan mimarlık tarihi anlatısının hiçbir şekilde örtüşmediği açıkça görülmektedir. Gerçekte "İslam Mimarisi/Sanatı" diye tekil ve homojen bir olgudan söz edilemez; 14 asır boyunca Müslümanların yaşadığı coğrafyalarda, Müslümanların kendi inanç ve yaşam biçimlerinden hareketle ürettikleri çeşitli mimariler vardır. Dolayısıyla tüm bu mimari üretimleri tek bir üslup altında birleştirme çabasından vazgeçilmelidir. Eğer amaç, "İslam Mimarisi/Sanatı" kavramı aracılığıyla Müslümanların ortaya koyduğu mimariyi anlamak ve anlatmaksa, öncelikle bu kavramın terk edilmesi; yerine temelleri sağlam ve bize ait kavramlarla yeni bir kuramsal çerçeve geliştirilmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Aksoy, Ö. (2018). *Oryantalizmin felsefi temelleri* (Yüksek Lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Arseven, C. E. (1984). Türk sanatı. Cem yayınevi.

Başkan, S. (2000). XVIII. ve XIX. yüzyıl Avrupa sanatında "Osmanlı" "Turquerie" ve "oryantalizm". *Yeni Türkiye, 6*(34), 736-747.

Babaoğlu, R. (2024). Self-oryantalizm penceresinden kemalizmin taşrasına bakmak, *Tezkire: Düşünce, Siyaset, Sosyal Bilim,* (87), 137-160.

Blair, S., Bloom, J., & Ettinghausen, R. (1994). *The art and architecture of Islam 1250-1800.* New Haven: Yale University.

Burckhardt, T. (2019). *İslam sanatı dil ve anlam.* (T. Koç, Çev.). İstanbul: Klasik.

Boncukçu, S. Ç. (2019). *19. yüzyıl Osmanlı mimarisinde oryantalizmin benimsenmesinde gotik etki: gotik üslubun İslami kökenlerine değin söylemler ve sonuçları* (Yüksek Lisans tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Bulut, Y. (2004). Edward W. Said'e ve oryantalizme dair. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi, 3*(8), 113-159.

Charitonidou, M. (2021) Rethinking urope's position in the formation of architectural histories: is a non-eurocentric narrative possible? *III. AhAU Uluslararası Kongresi "İnşa Edilen ve Düşünülen: Mimarlık Tarih Yazımında Avrupa ve Transatlantik Yazışmalar*, Madrid, İspanya.

Coşkun, Z. (2019). Oryantalizm, Edward Said ve sanat tarihinde değişimler. *SSAD: Stratejik ve Sosyal Araştırmaları Dergisi, 3*(2), 215-247.

Dikici, E. (2014). Doğu-Batı ayrımı ekseninde oryantalizm ve emperyalizm. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 3*(2), 45-59.

Fletcher, B. (1896). *A history of architecture on the comparative method.*

Grabar, O. (1988). *İslam sanatının oluşumu* (N. Yavuz, Çev.). İstanbul: Hürriyet Vakfı

Karaaslan, E. (2021). *Oryantalizmin zihin dünyası: doğu, İslam ve Osmanlı* (Doktora tezi, Gazi Üniversitesi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Karadeniz, S. (2003). Uygarlaşma süreci ve oryantalizm. *Tezkire: Düşünce, Siyaset, Sosyal Bilim,* (34), 122-131.

Kaya, Y. (2017). Oryantalizm – postkolonyalizm ve sanat, *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6*(30), 647-665.

Kırpık, G. (2008). Oryantalizm ve Necip el-Akîki'ye göre oryantalizmin bazı önemli temsilcileri. *Gazi Akademik Bakış, 2*(3), 243-258.

Kuban, D. (1982). Türk ve İslam sanatı üzerine denemeler, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat

Marçais G. (1962). *L'art Musulman,* Paris: Universitaires De France

Michell, G. (Ed.). (1984) *Architecture of the Islamic World : Its History and Social Meaning.* Londra: Thames & Hudson

Öktüren, Y. (2023). *Mimarlık tarih yazımı bağlamında Mimar Kemaleddin ve dini yapılarını yeniden düşünmek* (Yüksek Lisans tezi, Çankaya Üniversitesi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Özçelik, T. G. (2015). Doğu ve batı dikotomisinin yarattığı gerçeklik: oryantalizm - oksidentalizm. *Internatıonal Journal Of Eurasıa Socıal Scıences, 6*(6), 168-193.

Sarı, O. (2008). *Oryantalizm üzerine bir araştırma* (Yüksek Lisans tezi, Fırat Üniversitesi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Tuztaşı, U. (2010). İdeal Osmanlı üslûbu arayışında üç mimar: Montani Efendi, Kemâlettin Bey ve Vedat Bey. *MSGSÜ Sosyal Bilimler* (2), 98-107.

Ülken, H. Z. (1948). *İslam sanatı*, İstanbul: Teknik Üniversite Matbaası

Yetkin, S. K. (1954). *İslam sanatı tarihi*, Ankara: Güven Basımevi

Savaşların Mimariye Etkisi

Sara Ibrahim K AL HOURANI *, Dr. Öğr. Üyesi Meryem Müzeyyen FINDIKGİL [2]*

[1] *İstanbul Gelişim Üniversitesi, 0009-0004-8933-6068*

[2] *İstanbul Gelişim Üniversitesi, 0009-0004-9810-0962*

**sihourani@gmail.com*

** *mmfindikgil@gelisim.edu.tr*

GİRİŞ

Savaş, yapılı çevreyi biçimlendiren en güçlü etkenlerden biri olmuştur. Bina ve altyapının doğrudan tahrip edilmesinin ötesinde, silahlı çatışmalar şehirlerin işleyişini, toplulukların mekânla ilişkisini ve kolektif belleğin korunma ya da silinme biçimini de dönüştürmektedir. Mimarlık hem fiziksel hem de kültürel bir ürün olarak bu dönüşümleri yansıtır; çatışmalar sona erdikten çok sonra bile şiddetin, kaybın, direncin ve toparlanmanın izlerini taşır. Bu çalışma, farklı tarihsel dönemlerdeki savaşların mimari biçim, kentsel planlama ve yapılı çevreye yüklenen anlam üzerindeki etkilerini incelemektedir.

Antik ve orta çağ savaşlarından modern ve çağdaş çatışmalara uzanan süreçte şehirler, değişen askeri, siyasi ve toplumsal gerçekliklere sürekli uyum sağlamıştır. Savunma yapıları, yeniden yapılanma stratejileri ve savaş sonrası planlama modelleri, mimarinin yalnızca yıkıma değil; aynı zamanda korkuya, hayatta kalmaya ve sürekliliğe duyulan arzuya nasıl yanıt verdiğini ortaya koymaktadır. Binalar yalnızca birer barınak değildir; tarihin, kimliğin ve kolektif deneyimin birer deposudur. Hasar gördüklerinde ya da yok edildiklerinde bunun etkisi fiziksel kaybın çok ötesine geçerek etkilenen topluluklar için psikolojik ve kültürel sonuçlar doğurur.

Bu çalışma, Varşova, Musul, Gazze ve Halep gibi ağır savaş yıkımı yaşamış şehirlere odaklanarak karşılaştırmalı ve tarihsel bir yaklaşım benimsemektedir. Makale, örnek çalışmalar aracılığıyla yıkım ve yeniden yapılanmanın tekrarlayan örüntülerini; siyasi bağlam, teknolojik kapasite ve kültürel öncelikler tarafından şekillendirilen farklılıklarla birlikte ele almaktadır.

Özellikle savaş sonrası yeniden yapılanmanın tarihi mirası koruma ile çağdaş kentsel gereksinimlere uyum sağlama ihtiyacı arasında nasıl bir denge kurduğuna dikkat çekilmektedir.

Savaşın uzun vadeli mimari ve kentsel sonuçlarını çözümleyen bu çalışma, çatışmaların şehirleri ve toplumları nasıl yeniden biçimlendirdiğine dair daha derin bir anlayışa katkı sunmayı amaçlamaktadır. Bulgular; mimar, kentsel plancı ve politika yapıcılarına, tarihsel belleğe saygı gösterirken sürdürülebilir kalkınmayı da destekleyen kültürel açıdan duyarlı ve dayanıklı yeniden yapılanma stratejilerinin önemini aktarmayı hedeflemektedir.

TARİH BOYUNCA SAVAŞLAR

Savaş ile mimarlık arasındaki ilişkiyi kavrayabilmek için, çatışmanın uzun tarihsel süreçler boyunca insan yerleşimlerini nasıl biçimlendirdiğini incelemek zorunludur. Savaş hiçbir zaman yalnızca savaş alanıyla sınırlı kalmamış; şehirlerin planlanma, savunulma, yıkılma ve yeniden inşa edilme biçimlerini de sürekli olarak etkilemiştir. Tarih boyunca savaşa verilen mimari yanıtlar, güvenlik, iktidar, teknoloji ve kolektif hayatta kalma önceliklerindeki değişimi gözler önüne sermektedir. Günümüzdeki yıkımları yalnızca başlı başına bir olgu olarak değil tarihsel çözümleme açısından değerlendirdiğimizde, bugün savaştan etkilenen şehirlerin çok daha uzun bir yıkım ve toparlanma sürekliliğinin parçası olduğu anlaşılmaktadır.

Tarihöncesi ve antik çağlara uzanan erken dönem çatışmalar çoğunlukla toprak ve kaynak rekabetinden kaynaklanmaktaydı. Erken dönem savaşlara ait kalıntılar gibi arkeolojik kanıtlar, en ilkel toplulukların bile yapılı çevrelerini şiddete karşı bir yanıt olarak uyarladığını göstermektedir. Yerleşimler savunma amacıyla konumlandırılmış, inşaat yöntemleri ise korumayı ve dayanıklılığı esas almıştır. Toplumlar karmaşıklaştıkça mimarlık da giderek daha fazla askeri ihtiyaçları, toplumsal hiyerarşiyi ve toprak kontrolünü yansıtır hale gelmiştir.

Orta çağ döneminde savaş, tahkimatlar, şehir surları, kaleler ve savunma kulelerinin inşası aracılığıyla kentsel formu derinden biçimlendirmiştir. Bu yapılar yalnızca kuşatma savaşına pratik birer yanıt değil, aynı zamanda güç ve denetimin güçlü simgeleriydiler. Şehirler uzun süreli çatışmalar sırasında halkı korumak üzere tasarlanmış, yoğun ve içe dönük bir yapıya sahipti. Haçlı Seferleri ve Moğol istilaları gibi dinî ve imparatorluk savaşları, Avrupa, Orta Doğu ve Asya'daki şehirleri daha da dönüştürerek bugün hâlâ kentsel morfolojiyi etkileyen tahkimatlı peyzajlar bırakmıştır.

Erken modern dönem, silah teknolojisindeki gelişmelerin mimari stratejileri dönüştürmesiyle köklü değişiklikler getirdi. Barut ve topçunun gelişimi, pek çok ortaçağ savunmasını geçersiz kılarak top ateşine dayanacak biçimde tasarlanmış yıldız kaleler gibi yeni askeri mimari formların ortaya çıkmasına yol açtı. Aynı zamanda ulus devletlerin ve merkezi iktidarın yükselişi, mimari odağı özellikle başkentlerde siyasi egemenliği ve ulusal kimliği dışa vuran anıtsal yapılara yöneltti.

II. Dünya Savaşı'nin ardından yeniden yapılanma, belirleyici bir mimari sorun haline geldi. Şehirler konut sağlama, altyapıyı yenileme ve kentsel kimliği yeniden tanımlama konusunda acil bir ihtiyaçla karşı karşıya kaldı. Bu dönem, verimliliği, işlevselliği ve dayanıklılığı ön plana alan yeni mimari hareketlerin ortaya çıkışına sahne oldu. Modernist ve Brütalist yaklaşımlar ön plana çıkarak çoğunlukla hızlı inşaat tekniklerini ve betonarme ile çelik gibi yeni malzemeleri tercih etti. Yeniden yapılanma çabaları büyük farklılıklar gösterdi; bazı şehirler tarihi formları özgün biçimiyle yeniden inşa etmeyi hedeflerken diğerleri modernliği bir yenilenme simgesi olarak benimsedi.

Soğuk Savaş, ideolojik rekabetin şehir planlamasını ve anıtsal tasarımı biçimlendirmesiyle mimari ve kentsel gelişimi de derinden etkiledi. Mimarlık siyasi bir mesaj aracına dönüştü; farklı sistemler iktidarı, ilerlemeyi ve istikrarı yapılı çevre aracılığıyla dışa vurdu. Bu dönemdeki vekâlet savaşları ve bölgesel çatışmalar, özellikle Asya, Orta Doğu ve Afrika'daki şehirleri sarsmayı sürdürerek çatışmalar ile mekânsal dönüşüm arasındaki köklü bağı bir kez daha pekiştirdi.

Günümüz çatışmalarını bu tarihsel çerçeve içinde konumlandırdığımızda, savaşın mimari değişim için sürekli bir katalizör işlevi gördüğü açıkça ortaya çıkmaktadır. Yıkım, yeniden yapılanma ve uyum, geçmiş ile bugünkü deneyimleri birbirine bağlayan tekrarlayan temalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tarihsel sürekliliği kavramak; modern çatışmaların mimari sonuçlarını yorumlamak ve yalnızca fiziksel hasara değil, kültürel belleğe ve toplumsal ihtiyaçlara da yanıt veren yeniden yapılanma stratejileri geliştirmek açısından büyük önem taşımaktadır.

SAVAŞLARIN KENTSEL PLANLAMA VE ALTYAPI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Savaşlar, günlük yaşamı ve temel hizmetleri sekteye uğratarak şehirler üzerinde derin ve çoğunlukla yıkıcı etkiler bırakmaktadır. Çatışmalar patlak verdiğinde kentsel alanlar sıklıkla hedef alınır; binalar, yollar ve köprüler gibi kritik altyapının tahribi fiziksel peyzajı mahvederek halkın temiz suya, elektriğe ve sağlık hizmetlerine erişimini güçleştirir (Yarwood 2010; Larkham 2022).

Orta çağda savaşlar, güç ve otoritenin simgeleri olan kalelerin ve şehir surlarının inşasına yol açtı. Askeri teknoloji ilerledikçe bu yapıların tasarımı da gelişti. Erken modern dönemde barut ve topçunun sahneye çıkması, top ateşine dayanacak biçimde yıldız kalelerin yapılmasını beraberinde getirdi. Dünya Savaşları şehirlerde ve kültürel yapılarda büyük tahribata yol açtı; Varşova, Dresden ve Hiroşima gibi kentler ağır bombardımanlara maruz kalarak derin izler bıraktı. Savaşların ardından ham ve işlenmemiş beton kullanan Brütalizm gibi yeni mimari üsluplar doğdu. Varşova, Berlin ve Tokyo gibi şehirler geleneksel ve modern tarzları harmanlayarak yeni kentsel peyzajlar oluşturdu. Son dönem çatışmalarda, özellikle Suriye ve Irak'ta, kentsel planlamanın ve kültürel miras alanlarının tahrip edilmesi ciddi bir kaygı kaynağına dönüştü. Bu alanların yeniden inşası; kültürel ve tarihsel önemlerinin derinlemesine kavranmasını ve yenilikçi yönetim planlarını gerektirmektedir. (Larkham 2022; re-thinkingthefuture.com (*çatışmada mimarlık*)).

Bunun yanı sıra, nitelikli profesyonellerin çatışma nedeniyle göç etmesiyle ortaya çıkan beyin göçü de önemli bir sorun oluşturmakta; bu durum kentsel altyapının geliştirilmesini ve sürdürülmesini güçleştirmektedir. Ekonomik ve toplumsal sorunlar da geniş çaplı bir hal almakta; uzun süreli çatışmalar ağır ekonomik gerilmelere, yerinden edilmelere ve kalkınma sürecinin aksamasına yol açmaktadır. İnsancıl yardım kuruluşları bu etkileri hafifletmede belirleyici bir rol üstlenerek altyapının onarılmasına ve sağlık tesislerinin desteklenmesine katkı sağlamaktadır. Sivillerin korunması, çatışmalardan en fazla etkilenenler olmaları nedeniyle kritik bir öncelik taşımaktadır. Yeniden yapılanma çabaları, kentsel çevreleri yenileme ve iyileştirme amacıyla yenilikçi kentsel planlamanın yanı sıra süregelen insancıl yardımı da gerektirmektedir. Kentsel alanların dayanıklılığı ve uyum kapasitesi, toparlanma ve sürdürülebilir kalkınma için vazgeçilmez bir öneme sahiptir (World Bank 2017; ICRC n.d.).

ÇATIŞMALAR SIRASINDA MİMARİ ÜSLUPLARDAKİ DÖNÜŞÜM

Binlerce yıl boyunca çatışma tehdidi, insanların ev ve şehir inşa etme biçimini sessiz sedasız şekillendirdi. Orta çağın belirsizliği içinde topluluklar kendilerini yalnızca birer savunma unsuru olarak değil; tehlikeli bir dünyada güvenliğin, umudun ve hayatta kalmanın simgeleri olarak kalın surlarla ve yüksek kalelerle kuşattılar. Örneğin Suriye'deki Krak des Chevaliers, kuşatmalara dayanacak biçimde tasarlanmış kalın duvarları ve stratejik planıyla bu anlayışın somut bir örneğidir. Rönesans ve Barok dönemlerinde mimarlık daha görkemli ve etkileyici bir hal alarak çoğunlukla askeri zaferleri kutladı ve gücü sergiledi. Paris'teki Zafer Takı gibi zafer kemerleri askerleri onurlandırmak amacıyla inşa edildi. Dramatik ve karmaşık özellikleriyle Barok üslubu, askeri başarıları ve yönetici seçkinleri yüceltmek için kullanıldı (Britannica; kaarwan.com; Archup.net).

Sanayi Devrimi ve Dünya Savaşları mimarlıkta köklü değişimler getirdi. Savaşların yol açtığı yıkım, yeniden inşayı ve dayanıklılığı ön plana çıkaran yeni üslupların doğmasına zemin hazırladı. Betonarme ve çeliğin kullanımı daha sağlam ve dayanıklı yapıların ortaya çıkmasını sağladı. 1889 Dünya Fuarı için inşa edilen Eyfel Kulesi bu dönemin iyi bir örneğidir. II. Dünya Savaşı'nın ardından sert ve yaalın beton formlarıyla tanımlanan Brütalist üslup ortaya çıktı. Bu üslup, şehirlerin hızlı ve etkili biçimde yeniden inşasını hedefliyordu. Le Corbusier tarafından tasarlanan Marsilya'daki Unité d'Habitation bu üslubun kayda değer bir örneğidir (re-thinkingthefuture.com; *heritage tribune 2023* (*Le Corbusier's Unité d'Habitation*).

Modernist hareket ise işlevselliği ve minimalizmi ön plana çıkardı. Le Corbusier ve Mies van der Rohe gibi mimarlar, yeni bir başlangıcı temsil eden net hatları ve açık mekânları savundu. Soğuk Savaş döneminde mimari üsluplar siyasi gerilimleri yansıttı. Sovyetler Birliği gücünü göstermek amacıyla görkemli ve anıtsal yapılar inşa ederken Amerika Birleşik Devletleri sadelik ve işlevselliğe odaklandı (Wikipedia "Main building of Moscow State University").

Son yıllarda mimarlık, sürdürülebilirlik ve dayanıklılık taleplerine yanıt verecek biçimde dönüşüm geçirmiştir. Çevre kaygılarına yönelik artan bir farkındalığı yansıtır biçimde yeşil teknolojiler ve çevre dostu malzemeler giderek daha fazla kullanılmaktadır. Çağdaş mimarlar çoğunlukla pratik ve kültürel açıdan anlamlı yapılar oluşturmak için geleneksel ve modern unsurları harmanlayarak bir araya getirir. Topluluk ve toplumsal uyuma verilen önem de tasarımı etkileyerek etkileşimi besleyen ve refahı artıran mekânlara odaklanılmasını beraberinde getirmiştir. Böylece çatışma dönemlerinde mimari üslupların evrimi, ortaçağ tahkimatlarından günümüzün sürdürülebilir tasarımlarına uzanan dinamik bir seyir izlemiştir. Bu süregelen dönüşüm, zorluklara karşı yenilik yapma ve yeniden inşa etme kapasitemizi ve dirençli insan ruhunu yansıtmaktadır (archup.net; simplykalaa.com).

VARŞOVA, POLONYA

I. Dünya Savaşı'nın ardından Varşova, yeni bağımsızlığını kazanan Polonya'nın parçası oldu; ancak siyasi ve ekonomik güçlüklerle yüzleşmek durumunda kaldı. II. Dünya Savaşı sırasında Varşova, müzeleri, sanat galerileri, tiyatroları, kiliseleri, parkları ve tarihi yapılarıyla birlikte binalarının yüzde seksen ila doksanının hasar gördüğü ya da yıkıldığı en ağır kentsel yıkım vakalarından birini yaşadı. Tarihi merkez en ağır hasarı gördü; 1944 Varşova Ayaklanması sırasında yüzde seksen beşi aşkın bir yıkım oranına ulaşıldı. Yaygın tahribatın sorumlusu, Heinrich Himmler önderliğindeki Nazi Almanyası'nın Genel Plan Ost stratejisi idi. Savaşın ardından, savaş öncesi plan ve tarihi belgelerden yararlanılarak kapsamlı yeniden yapılanma çalışmaları başlatıldı. Varşova Eski Kenti bu planlara dayanılarak restore edilerek

günümüzde UNESCO Dünya Mirası statüsüne ulaşmıştır. Almanlar tarafından tahrip edilen Kraliyet Şatosu, şehrin yeniden dirilişinin simgesi olarak titizlikle yeniden inşa edildi. Bu çabalar yalnızca binaları onarmakla kalmayıp şehrin kültürel ve tarihsel özünü de yeniden hayata geçirerek Varşova'nın dayanıklılığına ve mirasını koruma kararlılığına uluslararası alanda saygınlık kazandırdı.

Varşova Ayaklanması yaklaşık 16.000 Polonyalı direniş savaşçısının ve 200.000'e varan sivilin hayatını kaybetmesine yol açtı. Pek çok sakin ya şehirden kaçarak ya da zorla başka yerlere taşınarak yerinden edildi. Psikolojik yıkım son derece ağır oldu; ancak Varşova halkı şehirlerini ve yaşamlarını yeniden kurmak için olağanüstü bir direniş sergiledi (Britannica; Hughes & Royde-Smith 2024). Savaşın ardından Varşova'nın yeniden doğuşu, tarihsel özünü yeniden kazandırırken altyapısını da modernize eden ana planlarla şekillendi. Artan nüfusa yanıt vermek amacıyla yeni konut mahalleleri, kamu binaları ve altyapı oluşturuldu; şehrin ulaşım sistemi genişletildi ve yenilendi. Diğer alanlarda modern mimari üsluplar benimsenerek savaş sonrası dönemin iyimserliği ve geleceğe dönük ruhu dışa vuruldu.

Savaş sırasında pek çok tarihi alan ve kültürel yapı yitirildi; ancak geride kalanları koruma ve restore etme çabaları sürdürüldü. Eski Kentin ve diğer tarihi alanların yeniden inşası büyük bir başarı olarak tarihe geçti. II. Dünya Savaşı ve Varşova Ayaklanması'nın anısını yaşatmak amacıyla anıtlar ve müzeler oluşturuldu. Eski Kent, Kraliyet Şatosu ve Varşova Ayaklanması Anıtı, korunan ve restore edilen bu hayati mekânların yalnızca birkaçı olup Varşova'nın zorlu tarihini ve halkının dayanıklılığını hatırlatmaktadır (UNESCO listing; whc.unesco.org; Larkham 2022).

21. YÜZYILDA SAVAŞLAR

21. yüzyıl, kültürel ve tarihsel dinamikler üzerinde derin izler bırakan pek çok savaşa ve çatışmaya sahne olmuştur. Bunların en dikkat çekicilerinden biri, 1948'de başlayan ve günümüzde de sürmekte olan İsrail'in Filistin İşgali'dir. Bu çatışma, çok sayıda Filistin köyünün ve kültürel alanın tahrip edilmesine yol açarak önemli bir kültürel miras kaybına neden olmuş ve Filistin halkının tarihsel ile kültürel kimliğini tehdit etmiştir. Filistin'deki kentsel planlama ve altyapı da büyük zarar görmüş; pek çok bölge terk edilerek daha da kötü bir duruma sürüklenmiştir.

Gazze özellikle büyük bir tahribatla yüz yüze gelmiştir. 2023 Gazze savaşı, altyapı, konutlar ve kamu binalarında kapsamlı bir yıkıma yol açmıştır. Hava saldırıları ve kara harekâtları da dahil olmak üzere İsrail'in askeri operasyonları altyapıyı hedef alarak yaygın tahribata ve sivil kayıplara neden olmuştur. Metnin kaleme alındığı dönemde savaş sürmekte; yıkılan yapı sayısı ve sivil kayıplar artmakta idi. İsrail ablukası durumu daha da ağırlaştırarak Filistinlileri su gibi temel kaynaklara erişimden mahrum bırakmış, bu durum ciddi sağlık sorunlarına ve acılara yol açmıştır (Amnesty International 2024; UNOSAT n.d.; *Gazze'de Kültürel Mirasın Tahrip Edilmesi* (palestine-studies.org); Al Jazeera 2024; Le Monde 2024).

Gazze'deki tahribatın boyutu benzeri görülmemiş bir düzeye ulaşmıştır. Dünya Bankası, Avrupa Birliği ve Birleşmiş Milletler'in ortaklaşa yürüttüğü değerlendirme; gıda üretimi, konut, su, sanitasyon, sağlık, yollar ve enerji sistemleri dahil olmak üzere kritik altyapının ciddi hasar gördüğünü ortaya koymuştur. Tahribat, eşi benzeri görülmemiş biçimde yıkıcı olarak nitelendirilmekte olup hasarın büyük bölümü çatışmanın ilk iki ayında gerçekleşmiştir. Gazze halkı üzerindeki psikolojik etki derin ve karmaşık bir boyut taşımakta; nüfusun en az yüzde doksanı en az bir kez yerinden edilmiş, bu durum çaresizlik, kaygı ve depresyon duygularını beraberinde getirmiştir. Çocuklar özellikle kırılgan bir konumdadır; gelişimsel gecikmeler ve

uzun vadeli psikolojik sorunlar yaşamaktadırlar. Gazze'deki kentsel planlama ve mimari de ağır hasar görmüştür. Uydu görüntüsü analizlerine göre 163.000'i aşkın yapı hasar görmüş ya da tahrip edilmiş olup bu rakam Gazze Şeridi'ndeki toplam yapıların yaklaşık yüzde altmış altısına karşılık gelmektedir. Han Yunis ve Refah valilikleri en yüksek hasar artışını yaşayan bölgeler olmuştur. 150'yi aşkın kültürel ve dini alanın hasar görmesi ya da yıkılmasıyla tarih, bellek ve önemli mekânların yitirilmesi yaklaşık 319 milyon ABD dolarına mal olmuştur. Anthedon Limanı, Paşa Sarayı Müzesi, Samiriyeli hamamı, Büyük el-Ömerî Camii ve Saint Porphyrius kilise kompleksindeki bir bina gibi önemli yapılar zarar görmüştür. Kütüphaneler, kültür merkezleri, tiyatrolar, üniversiteler ve müzeler de dahil olmak üzere diğer önemli alanlar da yıkılmıştır (Amnesty International 2024; UNOSAT n.d.; *Gazze'de Kültürel Mirasın Tahrip Edilmesi* (palestine-studies.org); Al Jazeera 2024; Le Monde 2024).



Şekil 1. *Mayıs 2022 ve Ekim 2024 uydu görüntüleri, Gazze'deki Cebaliye kampının el-Faluca bölgesinde İsrail saldırılarıyla vurulan binaları göstermektedir (Pecherski, Old Town, Varşova, 1950'ler, Biuro Odbudowy Stolicy, APW / Forum).*



Şekil 2. *Gazze'nin en eski camisi olan el-Ömerî Camii, 5 Ocak 2024'te İsrail bombardımanıyla hasar gördü (Felipe Dana (Associated Press), photograph of devastation in Mosul's Old City, July 2017, AP Images Blog, accessed July 2025).*

İkinci Körfez Savaşı olarak da bilinen Irak Savaşı, 2003-2011 yılları arasında sürmüş ve Irak'ın kültürel mirası ile kentsel altyapısı üzerinde derin izler bırakmıştır. Çatışma, Bağdat'taki Ulusal Müze'nin yağmalanmasına ve Musul'daki Nergal Kapısı ile Yunus Peygamber Camii gibi tarihi alanların tahrip edilmesine yol açmıştır. Bu kayıplar yalnızca Irak için değil, tüm dünya için büyük bir kültürel trajedi niteliği taşımaktadır. Irak'ın ikinci büyük şehri olan Musul, 2016-2017 yıllarında IŞİD'den geri alınma sürecinde muazzam bir yıkımla yüzleşmiştir. 10.000'den fazla konut yıkılmış; yollar, köprüler ve kamu binaları gibi kritik altyapı da büyük hasar görmüştür. el-Nuri Camii ve Musul Eski Kenti gibi önemli yapılar ciddi biçimde tahrip edilmiştir. Bu yıkım binlerce sakini yerinden ederek insancıl bir krize yol açmıştır (Garcia 2007; Isakhan 2024; Palumbo 2005; Reuters 2017; Al Jazeera 2017).

Musul'daki yeniden yapılanma çabaları yavaş ve zorlu bir seyir izlemiştir. Uluslararası yardıma karşın bürokratik engeller ve güvenlik sorunları ilerlemeyi sekteye uğratmıştır. 2024 itibarıyla yıkılan konut ve binaların yalnızca küçük bir bölümü restore edilebilmiştir. Irak hükümeti ve uluslararası bağışçılar yeniden inşa için çalışmakta; ancak siyasi istikrarsızlık ve kaynak yetersizliği süreci güçleştirmektedir. Çatışma, Musul halkı üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Binlerce sivil hayatını kaybetmiş ya da yaralanmış, pek çoğu yerinden edilmiştir. Psikolojik yıkım ağır olmuş; yaygın travma, kaygı ve depresyon baş göstermiştir. Tüm bu zorluklara karşın Musul halkı olağanüstü bir direniş sergilemiştir. Savaş ayrıca kentsel planlamayı ve altyapıyı da yerle bir etmiştir. Yeniden yapılanma çabaları hem tarihi yapıların restorasyonuna hem de şehrin modernize edilmesine odaklanmaktadır.



Şekil 3. *Musul Kentinin Tahribi, (Battle for Mosul," The New Arab, July 11, 2017)*

Musul'un tahrip edilmesi, şehrin tarihi ve kültürel mirasında büyük bir kayba yol açtı. El-Nuri Camii'nin ve diğer önemli alanların yerle bir edilmesi, şehrin kimliğini derinden sarstı. Önemli yapıların yeniden inşası ile anıtların ve müzelerin kurulması, Musul'un kültürel sürekliliğinin ve mirasının korunması açısından kritik bir önem taşımaktadır. Birleşik Arap Emirlikleri tarafından finanse edilen el-Nuri Camii'nin yeniden inşası, Musul'un kültürel

mirasını korumaya yönelik kilit bir proje niteliğindedir. Geri dönen sakinlere ev sahipliği yapabilmek amacıyla yollar, köprüler ve kamu hizmetleri gibi altyapının güçlendirilmesi çalışmaları da sürdürülmektedir. Tüm zorluklara karşın Irak'ta kırılgan bir kültürel canlanma yaşanmaktadır. 2023 yılında Ulusal Müze'nin yeniden açılması Irak kültürünün direncini simgeleyen önemli bir dönüm noktasıdır. Tarihi alanların izlenmesi için modern teknoloji ve eğitim programlarını kapsayan koruma girişimleri, Irak'ın kültürel mirasının yaşatılması ve yeniden canlandırılması için hayati bir önem taşımaktadır (Garcia 2007; Isakhan 2024; Palumbo 2005; Reuters 2017; Al Jazeera 2017).

2011'de başlayan Suriye Devrimi, Suriye'nin kültürel mirası ve kentsel altyapısı üzerinde ağır tahribata yol açmıştır. Halep ve Humus gibi kadim şehirler büyük yıkımla yüzleşmiş; pek çok tarihi bina ve anıt tahrip edilmiş ya da yağmalanarak Suriye'nin zengin kültürel mirasında derin bir kayba neden olunmuştur. Bir zamanlar canlı bir şehir olan Humus çatışmadan derinden etkilenmiştir. Şehir, Suriye hükümetinin kuşatma ve yıkım stratejisine maruz kalarak yaygın bir tahribatla karşı karşıya kalmıştır. 'Humus'a Dönüş Yok' raporu, hükümetin Sünni çoğunluklu mahalleleri sistematik biçimde nasıl boşalttığını gözler önüne sermekte ve bu uygulamayı savaş suçları ile insanlığa karşı işlenmiş suçlar kapsamında değerlendirmektedir. Bu durum, Humus sakinleri için kitlesel bir yerinden edilmeye ve ev ile geçim kaynaklarının ciddi ölçüde yitirilmesine yol açmıştır (Bandarin 2022; World Bank 2017; HRW 2024; UN Human Rights Office 2016).

Suriye'nin en büyük şehri ve eski ticaret merkezi olan Halep, çok daha büyük bir yıkımla karşı karşıya kalmıştır. Konut, okul, hastane ve kültürel miras alanları dahil olmak üzere şehrin altyapısı büyük hasar görmüştür. İki milyonu aşkın kişi şehri terk etmek zorunda kalmış; yoğun çatışmalar sırasında 25.000'den fazla kişi hayatını kaybetmiştir. Tahribat şehri harabeye çevirmiş; pek çok bölge hâlâ güvensiz olup sakinler rejimin güvenlik güçlerinin tacizleriyle mücadele etmektedir.

Dünyada kesintisiz olarak iskân edilen en eski şehirlerden biri olan Halep, Suriye Devrimi sırasında, özellikle 2012'den itibaren büyük bir tahribata uğradı. Halep Kalesi, Emeviyye Camii ve tarihi Medine Çarşısı gibi önemli yapılar ciddi hasar gördü ya da tahrip edildi. Tahribat, şehir sakinleri üzerinde derin bir etki bıraktı; binlerce kişi hayatını kaybetti, yaygın bir yerinden edilme yaşandı ve ağır psikolojik travmalar ortaya çıktı. Halep'teki yıkımın boyutu son derece büyüktür. Süregelen çatışma, 20.000'den fazla konutun yitirilmesine ve yollar, köprüler ve kamu binaları dahil olmak üzere temel altyapının ciddi biçimde zarar görmesine yol açmıştır. Suriye hükümeti birkaç yeniden yapılanma projesi başlatmış olsa da tahribatın büyüklüğü ve süregelen çatışma kapsamlı bir yeniden yapılanmayı güçleştirmektedir. Siyasi ve güvenlik sorunları nedeniyle kısıtlanan uluslararası yardım ve yatırımlar hayati bir önem taşımaktadır. Halep'in maruz kaldığı yıkım şehrin sakinlerini derinden etkiledi. Binlercesi hayatını kaybetti ya da yaralandı; sayısız kişi ülke içinde ya da başka ülkelerde mülteci olarak kaçmak zorunda kaldı. Süregelen şiddet ve tahribat halk arasında TSSB, kaygı ve depresyon gibi ciddi psikolojik sorunlara yol açtı. Konutların, işlerin ve topluluk bağlarının yok edilmesi gündelik yaşamı sekteye uğrattı ve toplumsal bağları zayıflattı (Bandarin 2022; World Bank 2017; HRW 2024; UN Human Rights Office 2016).



Şekil 4. *Halep'te kale yakınındaki bölgedeki tahribat. Görsel: Francesco Bandarin*

Halep'in maruz kaldığı yıkım, kentsel planlama ve mimarlık önünde ciddi engeller oluşturmuştur. Şehrin altyapısının ve tarihi alanların ağır biçimde tahrip edilmesi, kapsamlı yeniden yapılanma ve restorasyon girişimlerini zorunlu kılmıştır. Kentsel plancılar ve mimarlar, şehrin tarihi ve kültürel mirasını yeniden kazandırma ile çağdaş kentsel gelişmenin gereksinimlerini karşılama arasında bir denge kurmanın güçlüğüyle yüzleşmektedir. Etkin bölgeleme, kamusal alanların oluşturulması ile yeşil alanların ve yenilenebilir enerji çözümlerinin entegrasyonunu vurgulayan ana planların geliştirilmesini de kapsayan sürdürülebilir ve dayanıklı kentsel planlama anlayışı giderek daha fazla ön plana çıkmaktadır. Halep'in tahribi, paha biçilmez tarihi ve kültürel mirasın yitirilmesiyle sonuçlandı. Binlerce yıla uzanan şehrin tarihi; mimarisinde, anıtlarında ve kültürel alanlarında somutlaşmaktaydı. Bu yerlerin yok olması, insanlık tarihinin ve belleğinin önemli sayfalarını sildi. Medine Çarşısı'nın tahrip edilmesi, yalnızca bir ticaret merkezinin yitirilmesini değil; yüzyıllar boyunca Halep sakinlerinin hayatının merkezinde yer alan kültürel ve toplumsal bir mekânın da ortadan kalkmasını simgelemektedir. Tarihi ve kültürel alanların yitirilmesi, Halep halkının kolektif belleğini ve kimliğini de sarstı; geçmiş ve miras ile bağ kurulmasını güçleştirdi. Tahribatın ekonomik yansımaları son derece ağırdır. Çatışma, işlerin çöküşüne, altyapının hasar görmesine ve temel hizmetlerin aksatılmasına yol açarak yerel ekonomileri çökertmiştir. Milyonların yerinden edilmesi, pek çok kişinin işini kaybetmesi ve evine dönememesiyle birlikte ekonomi üzerindeki baskıyı daha da artırmaktadır. Dünya Bankası, çatışmanın Suriye halkı ve ekonomisi için neredeyse hayal bile edilemeyecek bir yıkıma ve kayba yol açtığını vurgulamaktadır. Bu tahribat yüz binleri yerinden ederek ve su, elektrik, sağlık ve eğitim gibi hayati hizmetleri ciddi biçimde zedeleyerek insancıl bir krizi alevlendirdi. Uluslararası Kızılhaç Komitesi (ICRC), kamu hizmetlerinin tamamen felç olduğunu ve on binlerce kişiyi yardımsız bıraktığını

bildirmiştir. Temel hizmetlerin yokluğu siviller için ciddi bir tehdit oluşturmakta; zaten içler acısı olan insancıl durumu daha da kötüleştirmektedir. Humus, Halep ve diğer şehirlerde yeniden yapılanma çalışmaları başlamış olsa da önemli zorluklarla karşılaşılmaktadır. BM ve diğer insancıl yardım kuruluşları bu sürece dahil olurken yerinden edilmiş nüfus ne bu girişimlere katılmakta ne de bunlardan yararlanmaktadır. Dikkatli bir biçimde ele alınmadığı takdirde yeniden yapılanmanın toplumsal bölünmeleri derinleştirebileceği ve gelecekteki uzlaşma çabalarını engelleyebileceği kaygısı giderek ön plana çıkmaktadır (Bandarin 2022; World Bank 2017; HRW 2024; UN Human Rights Office 2016).

SONUÇ

Savaş yalnızca binaları yıkmaz; gündelik yaşamın dokusunu da paramparça eder. Bir zamanlar kahkaha ve alışılmış rutinlerle dolu sokaklar enkaza dönüşür; nesiller boyu bellekte yaşayan yapılar saniyeler içinde yok olur. Ne var ki tarih bize çarpıcı bir şeyi öğretmektedir: yıkımın en ağır anlarında bile insanlar yeniden inşa eder. Yalnızca duvarları değil, kimliği, onuru ve umudu da yeniden kurarlar. Varşova gibi şehirler bunun canlı kanıtıdır. II. Dünya Savaşı'nda, özellikle 1944 ayaklanmasının ardından neredeyse yok olan Varşova tarihin derinliklerine gömülebilirdi. Ancak halk, eski fotoğrafları, tabloları ve kolektif belleği kullanarak şehrin sevilen Eski Kenti'nin sabırla yeniden yarattı. Bu eylem yalnızca tuğla ve harçla ilgili değildi; bir şehrin ruhunun silinmesine izin vermemekle ilgiliydi. Savaşın ardından yeniden inşa etmek hiç kolay değildir; ama yeniliğin çoğunlukla başladığı yer de burasıdır. Aileleri yeniden barındırma, okulları açma ve kopuk altyapıyı yeniden bağlama aciliyetiyle karşı karşıya kalan mimarlar ve plancılar, daha hızlı ve verimli inşaat yöntemlerine yönelir. Betonarme ve prefabrike bloklar gibi malzemeler yalnızca hız değil, aynı zamanda sağlamlık araçlarına dönüşür. Savaştan zarar görmüş pek çok yerde yeni yapılar, geçmişle örtüşmek için değil geleceğe bakmak için yükselir; dayanıklılık, işlevsellik ve hayatta kalma kaygısı gözetilerek inşa edilir. Ancak savaş sonrası mimarlık yalnızca fiziksel yaşamla ilgili değildir; neyin yanlış gittiğinden ders çıkarmakla da ilgilidir. Savaşlar bir şehrin tasarımındaki zayıf noktaları açığa çıkarır. Yollar darboğaza dönüşür. Binalar kolayca çöker. Acil servisler kesilir. Toz duman dağıldıktan sonra şehirler planlarını yeniden düşünmeye başlar. Depreme dayanıklı evler, daha güvenli kamu binaları ve daha akıllı altyapı; korkudan değil, orada yeniden yaşamak zorunda kalanlara duyulan özenle planlanır. Bu bir tür mimari empatidir; bir kez yaşananın bir daha yaşanmaması için verilen sessiz bir sözdür. Şimdi ise her zamankinden daha fazla olarak yeniden inşa, gezegene de bakmak zorundadır. Pek çok modern savaş sonrası bölgede enerji ve kaynaklar kıttır. Bu zorluk inanılmaz bir yaratıcılık kıvılcımı çaktı: güneş enerjisiyle çalışan konutlar, yeşil çatılar, su tasarrufu sağlayan sistemler; bunların hepsi yalnızca sürdürülebilir fikirler olarak değil, zorunlu can simitleri olarak ortaya çıktı. Suriye'nin bazı bölgelerinde, savaşın temel hizmetleri mahvettiği yerlerde, bu fikirler artık 'modern lüksler' değil; hayatta kalma stratejileridir. Savaştan yükselen yalnızca beton değil, cesarettir. Yeniden inşa edilen her ev, restore edilen her sokak, her yeni mahalle; pes etmeyi seçmeyen insanların hikâyesini anlatır. Onlar kaybın anısını taşırlar; ama aynı zamanda yeniden başlama gücünü de. Savaş sonrası şehirler evet, yasın simgelerine dönüştü; ama aynı zamanda büyümenin de. Mimarlığın yalnızca tasarımdan ibaret olmadığını, direncin görünür kılındığını bize gösterirler. Ve geçmişe derinden önem veren, geleceği hayal etmeye cesaret edenlerin elinde iyileşme ve umut için bir araca dönüşür (Yarwood 2010; Larkham 2022; Bandarin 2022; World Bank 2017).

Sonuç olarak savaşlar, antik çağdan günümüze dek şehirleri ve mimari şaheserleri derinden etkileyerek yalnızca fiziksel yıkıma değil, aynı zamanda kentsel planlama, altyapı ve mimari üsluplarda da köklü değişimlere yol açmıştır. İncelenen örnek çalışmalar —İsrail'in

Filistin İşgali, Irak Savaşı ve Suriye Devrimi— çatışmaların topluluklar ve çevreleri üzerindeki yıkıcı etkilerine ilişkin çağdaş bir perspektif sunmaktadır. Çözümleme, savaş döneminde tarihi ve kültürel yapıların tahrip edilmesinin kolektif bellek ve kimliği derinden sarstığını; bu yapıların bünyesinde barındırdığı toplumsal ve kültürel bağlamı yeniden inşa etme ve restore etme çabalarını daha da güçleştirdiğini ortaya koymaktadır. Topluluklar savaşın ardından toparlanma sürecinde olağanüstü bir dayanıklılık ve uyum kapasitesi göstererek çevrelerini yeniden inşa etmek ve miraslarını korumak için çalışmaktadır. Bu direniş, toplulukların kentsel planlamaya ve mimari yeniden yapılanmaya nasıl yaklaştığında kendini belli etmekte; tarihlerine saygı gösterirken geleceğe bakan mekânlar yaratmak amacıyla çoğunlukla geleneksel üslupları modern gereksinimlerle harmanlayarak bir araya getirmektedir. Öte yandan II. Dünya Savaşı ile yapılan karşılaştırmalı çözümleme, çeşitli çatışmaların kentsel peyzajlar ve kültürel alanlar üzerindeki etkisindeki benzerlikleri ve farklılıkları gözler önüne sermiştir. Bu çözümleme, savaşın yapılı çevre üzerindeki uzun vadeli sonuçlarını anlamanın gerekliliğini; bu sonuçların çatışmanın hemen ardından çok öteye uzandığını vurgulamaktadır. Makale, geçmişteki çatışmalardan çıkarılan derslerin gelecekteki yeniden yapılanma çabalarını yönlendirmesini sağlamak amacıyla tarihsel farkındalığı ve kültürel duyarlılığı bünyesinde barındıran kapsamlı bir kentsel planlama yaklaşımını savunmaktadır. Bu çalışma; mimar, kentsel plancı ve politika yapıcılara, mimarlığın ortak bellek ve kimliğimizi şekillendirmedeki vazgeçilmez rolünü tanımaları için bir çağrı niteliği taşımaktadır. Savaşın yol açtığı güçlükleri ve kültürel mirası korumanın değerini kabul ederek, o topraklarda yaşayanların ruhunu taşıyan mekânları yeniden inşa edebiliriz. Bu mekânlar yalnızca birer bina olmaktan öteye geçer; anıları barındırır, hikâyeler anlatır ve silinmeyi reddeden toplulukların gücünü yansıtır. Savaşın mimarlık üzerindeki kalıcı etkisi kavrandığında, yalnızca güçlü ve kalıcı değil; aynı zamanda yaşam dolu, tarihe kök salmış ve anlam yüklü şehirler yaratmanın kapısı aralanır.

KAYNAKÇA

Amnesty International. (2024, December 15). Israel/Occupied Palestinian territory: 'You feel like you are subhuman': Israel's genocide against Palestinians in Gaza - Amnesty International. https://www.amnesty.org/en/documents/mde15/8668/2024/en/

Bandarin, F. (2022, September 20). The Destruction of Aleppo: The Impact of the Syrian War on a World Heritage City. Cultural Heritage and Mass Atrocities. https://www.getty.edu/publications/cultural-heritage-mass-atrocities/part-2/10-bandarin/

Garcia, E. P. (2007). The destruction of a cultural heritage: with reference to the problems of Iraq. *New Library World*, 108(7/8), 354–369. https://doi.org/10.1108/03074800710763644

Hughes, T. A., & Royde-Smith, J. G. (2024, December 19). World War II | Facts, Summary, History, Dates, Combatants, & Causes. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/event/World-War-II

Isakhan, B. (2024). Iraqi and Syrian Responses to Heritage Destruction under the Islamic State: Genocide, Displacement, Reconstruction, and Return. Deakin. https://www.academia.edu/121008777/Iraqi_and_Syrian_Responses_to_Heritage_Destruction_under_the_Islamic_State_Genocide_Displacement_Reconstruction_and_Return

Larkham, P. J. (2022). Replanning and rebuilding cities damaged by catastrophe: the Planning Perspectives contribution. *Planning Perspectives*, 37(5), 1097–1102. https://doi.org/10.1080/02665433.2022.2114529

Palumbo, G. (2005). The state of Iraq's cultural heritage in the aftermath of the 2003 war. *The Brown Journal of World Affairs*, 12(1), 225–238. https://www.jstor.org/stable/24590678

Philip Kennedy, *Twentieth-Century Theologians: A New Introduction to Modern Christian Thought* (London: I.B. Tauris, 2010), (accessed December 2024), https://dokumen.pub/twentieth-century-theologians-a-new-introduction-to-modern-christian-thought-9780755626250-9781845119553.html.

UN Human Rights Office of the High Commissioner, Lostal, M., Cunliffe, E., The Hague University of Applied Sciences, & Institute of Archaeology, University of Oxford. (2016). Submission to Study on Intentional Destruction of Cultural Heritage. https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Issues/CulturalRights/DestructionHeritage/NGOS/M.Lostal_E.Cunliffe.pdf

UNOSAT. (n.d.). https://unosat.org/products/3984

World Bank. (2017). The Toll of War. In *The Economic and Social Consequences of the Conflict in Syria*. https://openknowledge.worldbank.org/bitstream/handle/10986/27541/The%20Toll%20of%20War.pdf

Yarwood, J. (2010). Urban Planning after War, Disaster and Disintegration: Case Studies. Cambridge Scholars Publishing. https://www.cambridgescholars.com/resources/pdfs/978-1-4438-2342-5-sample.pdf

Al Jazeera. "Mosul: A City Reduced to Rubble." *Al Jazeera*. July 23, 2017. (Accessed October 2024). https://www.aljazeera.com/news/2017/7/23/mosul-a-city-reduced-to-rubble.

ArchUp. "The Impact of War on Architecture." *ArchUp*. (Accessed October 2024). https://archup.net/the-impact-of-war-on-architecture/.

ArchitectureCourses.org. "Architecture Styles." *ArchitectureCourses.org*. (Accessed November 2024). https://www.architecturecourses.org/learn/architecture-styles.

BBC News. "Gaza War's 'Darkest Moment' Unfolding in North, UN Says." *BBC News*. (Accessed December 2024). https://www.bbc.com/news/articles/cz0m4xlg093o.

Britannica. "List of Wars." *Britannica*. (Accessed November 2024). https://www.britannica.com/topic/list-of-wars-2031197.

Heritage Tribune. "UNESCO: Le Corbusier's Cité Radieuse, Marseille, Could Lose World Heritage Status." *Heritage Tribune*. [2019]. (Accessed January 2025). https://heritagetribune.eu/france/unesco-corbusiers-cite-radieuse-marseille-could-lose-world-heritage-status/.

History.com Editors. "World War II History." *History.com*. (Accessed November 2024). https://www.history.com/topics/world-war-ii/world-war-ii-history.

HistoryNet. "World War I." *HistoryNet*. (Accessed November 2024). https://historynet.com/world-war-i/.

Human Rights Watch. "Extermination and Acts of Genocide: Israel 'Deliberately Depriving Palestinians in Gaza.'" *HRW*. December 19, 2024. (Accessed January 2025).

https://www.hrw.org/report/2024/12/19/extermination-and-acts-genocide/israel-deliberately-depriving-palestinians-gaza.

International Committee of the Red Cross. "War in Cities: What's at Stake?" *ICRC*. (Accessed October 2024). https://www.icrc.org/en/document/war-cities-what-stake-0.

Le Monde. "Israeli Bombs Are Wiping Out Gaza's Heritage and History." *Le Monde*. February 14, 2024. (Accessed November 2024).

https://www.lemonde.fr/en/international/article/2024/02/14/israeli-bombs-are-wiping-out-gaza-s-heritage-and-history_6524666_4.html.

MilitarySaga. "The Impact of Warfare on Architecture." *MilitarySaga*. (Accessed October 2024). https://militarysaga.com/the-impact-of-warfare-on-architecture/.

The New Arab. "Battle of Mosul Death Toll May Never Be Known." *The New Arab*. (Accessed December 2024). https://www.newarab.com/analysis/battle-mosul-death-toll-may-never-be-known.

Psychology Today. "World War II and Mental Health." *Psychology Today*, November 2020. (Accessed October 2024). https://www.psychologytoday.com/us/blog/short-history-mental-health/202011/world-war-ii-and-mental-health.

Re Thinking the Future. "World War and the Architecture That Was Left Behind." *Re Thinking the Future*. (Accessed October 2024). https://www.re-thinkingthefuture.com/architectural-community/a7708-world-war-and-the-architecture-that-was-left-behind/.

ReliefWeb. "Shelter/NFI Cluster North West Syria: Shelter NFI Response Overview, March 2024." *ReliefWeb*. (Accessed November 2024). https://reliefweb.int/report/syrian-arab-republic/shelternfi-cluster-north-west-syria-shelter-nfi-response-overview-march-2024.

Reuters. "Gaza in Rubble and Ruin." *Reuters Graphics*. (Accessed October 2024). https://www.reuters.com/graphics/ISRAEL-PALESTINIANS/ANNIVERSARY-GAZA-RUBBLE/akveegbnlvr/.

State Magazine. "Warsaw Poland's Capital Rises Again to Face New Challenges." *State Magazine*. April 2023. (Accessed December 2024). https://statemag.state.gov/2023/04/0423pom/.

ThingsToDoInParis.com. "Arc de Triomphe." *ThingsToDoInParis.com*. (Accessed December 2024). https://www.thingstodoinparis.com/attractions/arcdetriomphe/.

UNESCO. "Bordeaux, Port of the Moon." *UNESCO World Heritage List*. (Accessed November 2024). https://whc.unesco.org/en/list/1229/gallery/.

UNESCO. "Durmitor." *UNESCO World Heritage List*. (Accessed January 2025). https://whc.unesco.org/en/list/30/.

USA History Timeline. *The Cold War and Its Effect on Global Politics*. (Accessed October 2024). https://www.usahistorytimeline.com/pages/the-cold-war-and-its-effect-on-global-politics.php

Endüstriyel Mirasın Kamusal Mekâna Dönüşümü: Prag Holešovice ve İstanbul Bomonti Bira Fabrikalarının Yeniden İşlevlendirilmesi Üzerine Bir İnceleme

Selinay ÇETİNER*, Dr. Öğr. Üyesi Pınar ŞAHİN[2]*

[1]Bahçeşehir Üniversitesi, 0009-0006-5100-9787

[2] Bahçeşehir Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, 0000-0003-3956-9440

**cetinerselinay@gmail.com*

[2] pinar.sahin@bau.edu.tr*

GİRİŞ

Sanayileşmenin simgesi olarak kentlerin gelişiminde önemli rol oynamış olan endüstriyel yapılar, günümüzde fiziksel eskime ve ilk işlevlerini yitirmeleri sonucu terk edilerek kullanılmayan alanlara veya harebelere dönüşmektedir. Bu durum, tarihsel, kültürel ve sosyal açıdan önemli bir yere sahip olan bu yapıların, farklı işlevlerle yeniden değerlendirilmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır. Endüstriyel yapılar, sahip oldukları geniş iç hacim ve açık alan nitelikleri ile yeniden işlevlendirme çalışmalarında öne çıkan yapı türlerindendir (Cantell, 2005: 3). Özellikle kentin tarihi bölgelerinde, yeni ve eski doku arasındaki iletişimi güçlendiren bu yapılar, geçmişin mekânsal katmanlarını kamusal yaşantılarla bir araya getirerek, hem belleğin sürekliliğini sağlar hem de kentsel mekânda toplumsal karşılaşmalara zemin hazırlar. Bu bağlamda, endüstriyel yapıların yeniden işlevlendirilmesi, kentlerin sosyal ve fiziksel dönüşüm süreçlerine çok yönlü katkılar sunan stratejik bir müdahale biçimi olarak değerlendirilebilir.

Bir koruma yaklaşımı olarak yeniden işlevlendirme, özgün işlevini yitirmiş yapıların varlıklarını sürdürebilmeleri ve gelecek kuşaklara aktarılabilmeleri için yapılan uygulamalar şeklinde ifade edilebilir (Kuban, 2000: 30). Yeniden işlevlendirme yaklaşımları, yapıların kullanılabilir hale gelmesini sağlamakla birlikte, aynı zamanda toplumsal etkileşimi destekleyen ve kentsel belleği güçlendiren kamusal alanların oluşturulmasına da katkı sunmaktadır. Kamusal alanlar, toplumda eşitlikçi bir paylaşım alanı yaratan, mekânsal ve

sosyal sınırlar arasında geçişler, etkileşimler sağlayan kentsel unsurlardır. Bu çerçevede, kent dokusu içinde önemli bir yer tutan endüstriyel yapıların yeniden işlevlendirilmesi, kamusal alan üretiminde üstlendikleri potansiyel rolü de gündeme getirmektedir. Yeniden kullanım uygulamaları, endüstriyel yapılara ait terk edilmiş avluların ve atıl durumda kalmış açık alanların, kentin aktif mekânsal ve işlevsel ağlarıyla yeniden bütünleşmesini sağlayarak, kent yaşamına entegre edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır (Cherci, 2015: 257). Bu bağlamda, endüstriyel yapıların yeniden işlevlendirilmesi, hem kültürel mirasın korunmasını hem de kentsel çevrenin sosyo-kültürel yapısına katkıda bulunan ve mekansal ilişkilerini güçlendiren kamusal alanların oluşmasını sağlamaktadır.

Günümüzde kamusallık, kamusal mekân gibi kavramlar önemli tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Özellikle bu kavramların tanımı, kapsayıcılığı ve kimleri dışladığı gibi konular literatürde geniş yer bulmaktadır (Lefebvre: 1968; Mitchell: 2003; Harvey: 2012). Bunun yanı sıra, son dönemde kamusal alanın özelleştirilmesi, bu durumun mevcut ayrımcılık kalıplarını pekiştirmesi ve mekan-mülkiyet ilişkileri konuları da ön plana çıkmaktadır (Kohn: 2004; Minton: 2012; Wang: 2019). Bu çerçevede, kent mekanında yeniden işlevlendirilen endüstriyel yapıların ne ölçüde kamusal erişim sunduğu, toplumsal etkileşimlere ne derece olanak tanıdığı ve kentsel yaşama nasıl katkı sağladığı, güncel meseleler arasında yer almaktadır. Bu tartışma zemini, çalışmanın da çıkış noktasını oluşturmuş, farklı kentsel bağlamlarda yer alan endüstriyel yapıların yeniden işlevlendirilmesi ve kamusal mekan oluşturma potansiyelleri konularının değerlendirilmesini gerekli kılmıştır. Bu bağlamda, endüstriyel yapıların yeniden işlevlendirme süreçlerinin kamusal mekân üretimiyle nasıl kesiştiğini, farklı tarihsel ve kültürel bağlamlarda ne tür yaklaşımlarla ele alındığını sorgulamak, bu çalışmanın temel çıkış noktalarından birini oluşturmuştur. Çalışmada, yeniden işlevlendirilen Prag'daki Holešovice ve İstanbul'daki Bomonti Bira Fabrikaları, farklı coğrafyaları, tarihsel arka planları ve sosyo-kültürel özellikleri ile varlık gösteren iki önemli örnek olarak ele alınmıştır. Çalışma, bu yapıların kentsel mekânla kurdukları ilişkiler üzerinden yeniden işlevlendirme stratejilerini incelemeyi amaçlamış; kamusallığın ne ölçüde sağlandığını ve bu yapıların toplumsal etkileşimlere katkılarını değerlendirmeye odaklanmıştır.

Çalışma, literatür taraması, yerinde gözlemler ve karşılaştırmalı analiz adımlarını içeren nitel bir araştırma yaklaşımını benimsemiştir. Çalışmanın literatür araştırmasını oluşturan ilk kısmında, yeniden işlevlendirme, kamusal mekan ve endüstriyel miras konuları üzerinde durulmuş, bu bağlamda mevcut yaklaşımlar ve stratejiler incelenmiştir. İkinci kısımda, Prag Holešovice Bira Fabrikası (Holešovický Měšťanský Pivovar) ve İstanbul Bomonti Bira Fabrikası (Bomontiada), literatür araştırmaları ve yerinde gözlemler sonucu belirlenen, kamusal mekân oluşumuna etki eden faktörler çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu doğrultuda, söz konusu yapıların yeniden işlevlendirilme süreçleri sonucunda, toplumsal etkileşimi mümkün kılan kamusal kullanım olanakları karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Çalışma, konuya dair genel çıkarımlar, değerlendirilmeler ve öngörülerle sonlandırılmıştır.

Çalışmanın literatür araştırması bölümünde öncelikle endüstriyel miras kavramı üzerinde durulmuş, Endüstri Devrimi ile birlikte ortaya çıkan yeni üretim yapılarının kent mekanı üzerindeki etkileri tartışılmıştır. Tarihsel çerçevede bu yapıların korumasına yönelik uluslararası yaklaşımlardan bahsedilmiş, ilgili kurumlar, konferanslar ve kararlar üzerinden koruma politikaları değerlendirilmiştir.

Araştırmanın ikinci kısmında, kamusal mekân kavramının kuramsal arka planı tartışılmış, yeniden işlevlendirme pratiklerinin kamusal mekan oluşturma potansiyeli irdelenmiştir. Bu doğrultuda kamusal mekân anlayışının dönüşümü ve kamusallığın niteliği konuları, literatürde

öne çıkan görüşler çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, çalışmanın sonraki aşaması için teorik bir altyapı sunmuştur.

Endüstriyel Miras Kavramı

18. yüzyılın sonlarında İngiltere'de başlayan ve kısa sürede dünyada etkisini gösteren Endüstri Devrimi, insanlık tarihindeki en köklü dönüşüm süreçlerinden biri olmuştur. Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü'nde endüstri, "hammaddeleri yapılmış eşya haline getiren iş ve etkinliğin tümü, uran, sanayi" şeklinde ifade edilmiştir (Hasol, 1988 :180). Bu bağlamda, endüstri kavramının basit mekanik düzeneklerden geniş ölçekli üretim komplekslerine uzanan fiziksel ve işlevsel bir alanı kapsadığı söylenebilir. Endüstrinin bu kapsamlı alanı üretimin mekanını da etkilemiş, işlevselliği önceleyen mimari yaklaşımlarıyla ön plana çıkan endüstri yapıları, kentlerde sanayileşmenin mekânsal izdüşümünü oluşturmuştur. Bu çerçevede, fabrikalar, depolar, enerji santralleri gibi yapı tipolojileri, dönemin teknolojik gelişmeleriyle birlikte hızla kent dokusuna entegre olmuştur.

21. yüzyıla yaklaşırken dünya sanayi çağından bilgi çağına, endüstri toplumundan post-endüstriyel topluma, kentleşmeden kentsel yüzyıla doğru ilerlemiştir. Bu süreçte başta metropollerde olmak üzere, kentlerde geleneksel endüstrilerin yerini finans, ticaret, teknoloji, bilgi ve kültür gibi işlevler almıştır (Wang & Nan, 2007: 474). Bu durum, özellikle kent merkezlerinde bir dönemin temsilcileri olan endüstriyel yapılara olan gereksinimi zamanla ortadan kaldırmış ve bu yapıların atıl kalmasına neden olmuştur. Günümüzde *endüstri mirası* olarak değerlendirilen bu yapılar, tarihsel üretim süreçlerini yansıtan teknik donanımları ve yapısal bileşenleriyle, toplumların sosyo-ekonomik geçmişlerine dair önemli izler taşımaktadır. Endüstri mirası kavramı "mekanik araçlar ve düzeneklerle mal ve/veya hizmet üretme etkinliğinin gerçekleştiği özgül mimariden oluşan kültürel miras" şeklinde tanımlanmaktadır (Tanyeli, 2000: 50). Bu tanım, yapıların yalnızca fiziksel özelliklerine değil, aynı zamanda üretim süreçlerine, mekânsal organizasyonlarına ve tarihsel bağlamlarına da işaret etmektedir. Dolayısıyla endüstri yapılarının, sahip oldukları çok katmanlı değerler nedeniyle bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmesi önem taşımaktadır.

Sanayileşmenin mekansal bir tezahürü olarak nitelendirilebilecek endüstri yapılarının korunmasına yönelik birçok ulusal ve uluslararası çalışma gerçekleştirilmiş, bu doğrultuda çeşitli kurum ve organizasyonlar faaliyet göstermiştir. Sanayi Devrimi'nin fiziksel kalıntılarını ifade etmek için "endüstriyel arkeoloji" terimi ön plana çıkmıştır (Nevell, 2006: 31). 1955 yılında bu terimin ilk olarak The Amateur Historian isimli dergide, *"Industrial Archaeology"* başlıklı makalede Michael Rix tarafından kullanıldığı bilinmektedir (Falconer, 2005: 23). Endüstriyel arkeoloji terimi, 1950'lerin sonları 1960'ların başlarında, dünyada da hızla benimsenmiştir. Council for British Archaeology, 1959 yılında dünyanın ilk endüstriyel arkeoloji araştırma komitesini kurmuş, ilk ulusal dergi ise 1964 yılında, Newcomen Society desteğiyle yayımlanmaya başlanmıştır (Nevell, 2006: 31). *Endüstriyel miras* kavramı ise, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, sanayileşme sürecinin ardında bıraktığı yapılar ve üretim alanlarının tarihsel, kültürel ve teknolojik değer taşıdığının fark edilmesiyle birlikte dikkat çekmeye başlamıştır. Özellikle 1970'li yıllar, bu farkındalığın kurumsallaşmaya başladığı bir dönem olmuştur. 1973 yılında düzenlenen Birinci Uluslararası Endüstri Anıtlarını Koruma Konferansı (FICCIM), Kuzey Avrupa ve Kuzey Amerika'yı kapsayan sekiz ülkeden gelen 61 delegenin katılımları ile endüstriyel miras konusunun ilk kez uluslararası bir platformda sistematik biçimde ele alınmasına olanak sağlamıştır (Falconer, 2005: 24; Trinder, 2000: 13). Aynı yıl, daha önce Bradford ve Glasgow gibi kentlerde gerçekleştirilen ulusal düzeydeki

endüstriyel arkeoloji konferanslarının ortak çağrısıyla, Association for Industrial Archaeology (AIA*),* resmi olarak Isle of Man'da yapılan bir konferansla kurulmuştur. Bu gelişmeler, endüstriyel miras alanında kurumsal ve bilimsel temelli bir yaklaşımın benimsendiğini göstermektedir (Falconer, 2005: 24). FICCIM'in başarısı, 1970'li yıllar boyunca benzer uluslararası toplantıların yapılmasına da öncülük etmiştir. 1976 yılında Almanya'nın Bochum kentinde düzenlenen *SICCIM* ve 1978'de İsveç'te gerçekleştirilen *TICCIM* konferansları, bu alandaki küresel iş birliğinin yaygınlaştığını ortaya koymaktadır. Bu toplantıların başlıklarında "monument" (anıt) kavramına özellikle vurgu yapılmış olması, o dönemde endüstriyel yapıların tıpkı tarihî anıtlar gibi korunmaya değer görüldüğünü göstermektedir.

Endüstriyel miras kavramı zaman içinde yalnızca teknolojik veya mimari nitelikleri olan yapıları değil, üretim biçimlerini, toplumsal ilişkileri ve kentsel dönüşüm süreçlerini de içeren çok katmanlı bir alan olarak değerlendirilmiştir (Nevell, 2006: 32). Gelişen bu anlayışla birlikte, UNESCO ve ICOMOS gibi uluslararası kurumlar, fiziksel korumanın ötesine geçen, kültürel, ekonomik ve sosyal bağlamları gözeten politika ve ilkeler geliştirmiştir (Carman, 2002: 62-65). Özellikle 2003 tarihli ICOMOS Nizhny Tagil Bildirgesi, endüstriyel mirasın makinelerden işçi konutlarına, üretim süreçlerinden sosyal hafızaya kadar geniş bir bakış açısı ile ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Avrupa Birliği destekli "Working Heritage" (2003) ve "European Route of Industrial Heritage" gibi projeler, endüstriyel mirasın yalnızca korunmasını değil, aynı zamanda kentlerin geleceğini planlamada aktif bir unsur olarak kullanılmasını sağlayan önemli girişimler arasında yer almaktadır (Falconer, 2005: 24). Öte yandan, değişen çağla birlikte, kültürel mirasa yönelik tehditler de ortaya çıkmıştır. 2006/2007 ICOMOS Dünya Raporu, bu küresel tehditlerin boyutlarını ve çeşitliliğini ortaya koymayı amaçlamıştır. ICOMOS'un "Heritage at Risk" serisi, küresel düzeyde korunması gereken kültürel mirasın durumuna ilişkin çok katmanlı bir bakış sunmuştur. ICOMOS'un amacı, yalnızca mevcut tehditleri ortaya koymak değil, aynı zamanda koruma bilincinin yaygınlaştırılmasını sağlamak ve uzun vadeli sürdürülebilir çözümler geliştirmektir. Tehlike altındaki mirasa zamanında müdahale edilebilmesi için bu raporların düzenli olarak yayımlanması, büyük önem taşımaktadır (ICOMOS, 2006: 12-15). Bu bağlamda, koruma uygulamalarının yalnızca mevcut tehditlere yanıt vermesi değil, aynı zamanda önleyici ve sürdürülebilir stratejiler geliştirmesi gerekmektedir. Kültürel miras, yalnızca geçmişin bir kalıntısı değil; toplumsal aidiyetin, kimliğin ve kolektif belleğin bir taşıyıcısıdır (ICOMOS, 2006: 12-17). ICOMOS, bu rapor aracılığıyla yalnızca sorunları belgelemeyi değil, aynı zamanda çözüm odaklı bir yaklaşım geliştirmeyi ve kültürel mirasın korunmasına yönelik uluslararası iş birliğini güçlendirmeyi hedeflemektedir.

Günümüzde, kullanım ömrünü tamamlamış endüstriyel yapılar, taşıdıkları endüstri mirası nitelikleri değerlendirildikten sonra, çeşitli amaçlarla yeniden işlevlendirilerek dönüştürülmektedir (Cengizkan, 2006: 9). Bu yapılar, gerek iç mekânda sağladıkları esnek kullanım imkânları, gerek açık alanlarda sundukları kullanım potansiyelleri ile önemli dönüşüm olanakları barındırmaktadır. Endüstriyel mirasın uyarlanabilir yeniden kullanımı, sadece yapıların değil, aynı zamanda daha geniş kentsel alanların dönüşümünü de destekleyen stratejik bir süreçtir (Grecchi, 2022: 53). Bu bağlamda, yeniden işlevlendirilen endüstriyel binaların, yapısal ölçekten kent ölçeğine yayılan geniş bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür.

Yeniden İşlevlendirme ve Kamusal Mekan Üretimi

Yeniden işlevlendirme pratikleri, yalnızca tarihi yapıların korunması ya da ekonomik değer kazanması ile sınırlı kalmamakta; aynı zamanda kent yaşamına yeni kamusal mekânların

entegre olmasına da imkan sağlamaktadır. Kültürel mirasın önemli bir parçası olan bu yapılar sahip oldukları avlular, meydanlar ve bahçeler ile kent yaşamı için önemli bir potansiyel oluşturmaktadır. Dolayısı ile, kent mekanı ile bu yapılar arasındaki sınırların kalkması ve yeni bağlantıların kurulması, şehirlerin yeniden canlandırılması için de fırsatlar sunmaktadır (Cherci, 2015). Yeniden işlevlendirme uygulamaları aracılığıyla, geçmiş fonksiyonunu yitirmiş olan yapılara ait açık alanlar, sosyal etkileşime, toplumsal karşılaşmalara imkan veren kamusal alanlara dönüşmektedir. Bu bağlamda, yeniden işlevlendirme sadece fiziksel bir dönüşüm değil, aynı zamanda kamusal mekan üretme potansiyeli taşıyan bir müdahale biçimi olarak da değerlendirilebilir.

Kamusal mekan kavramı, Antik Çağ'dan 20. yüzyıla kadar birçok toplumsal, kültürel ve ekonomik dinamikler doğrultusunda değişim göstermiştir. Kentsel gelişim süreçleri, ekonomik faktörler ve kentleşme politikaları ile bu kavram, günümüz kent tartışmalarında da önemli bir mesele haline gelmiştir (Tekeli, 2023: 4; Jacobs, 1961: 23-45). Kamusallık olgusunu kavrayabilmek için, öncelikle "kamu" kelimesine odaklanmak gerekir. "Kamu" sözcüğü Eski Türkçe'de "tüm, bütün, hepsi" anlamına gelen *kamaġ*, *kamuġ* sözcüğünden evrilmiştir (nisanyansozluk). Almanca'da *öffentlich*, İngilizce'de *public* ve Fransızca'da *publique* kelimeleri ile karşılanan kamusallık kavramı (Keleş, 1980: 62), toplumun tüm fertlerinin erişimine açık olma ifadesiyle açıklanabilir. Türk kent bilimcilerinin de literatürde kamusallık kavramına dair tanımlamaları bulunmaktadır. Ruşen Keleş'in KentBilim Terimleri Sözlüğü'nde, kamu ve kamu türevli sözcüklerin tanımlarında "*halkın özgürce bulunabildiği*" olgusu ortak bir fikir olarak belirtilmektedir (Keleş, 1980: 62-63). İlhan Tekeli (2023: 11) ise bir toplumun bireylerinin yalnızca kendi özel yaşamlarında var olamayacaklarını; aidiyet duyguları beraberinde eşit bir yaşam sürdürebilmeleri için çevrelerindeki bireyler ile etkileşim içinde oldukları, fikir alışverişinde bulundukları ve toplumsal aktiviteler için biraraya geldikleri kamusal alanlarda yer almalarının tartışılmaz olduğunu ifade etmiştir. Kamusal mekân kavramı, yalnızca yerel bağlamda değil, küresel ölçekte de kuramsal tartışmalara konu olmuştur. Madanipour (2003: 40-68), kamusal mekanı fiziksel olarak erişilebilir, toplumsal etkileşimin ve aktivitelerin yer aldığı, herkesin kullanımına açık mekânlar olarak tanımlamaktadır. Arendt'e göre ise kamusal mekan, bireylere ait olmayan, herkesin erişebildiği ve paylaşabildiği ortak bir dünya anlamına gelir (Arendt, 1994: 95). Kamusal mekan üzerine yapılan tanımları çeşitlendirmek mükündür. Ancak genel olarak kuramcıların vurgusunun, kamusal mekânların erişilebilirliği ve paylaşımı üzerine yoğunlaştığı dikkat çekmektedir.

18. yüzyıldan itibaren teknolojik ilerlemeler ve değişen yaşam biçimleri, kamusal mekânın dönüşüm sürecini de hızlandırmıştır. Sanayileşmeyle birlikte kentlerin mekânsal yapıları yeniden şekillenmiş; modernleşme ve küreselleşme süreçleri ise kamusal alanların erişilebilirliğini etkileyen yeni dinamikleri beraberinde getirmiştir. Bu dönemde, güvenlik kaygılarının artmasıyla birlikte, kamusal mekânın kullanımına yönelik çeşitli sınırlamalar gündeme gelmiştir. Benzer yaklaşımlar, yeniden işlevlendirilen yapılarda da kendini göstermiş; bu yapılara ait açık alanlar, çoğu zaman sınırlı bir kamusallık üreterek kent mekanına katılmışlardır. Jane Jacobs'a göre yeniden inşa süreçleri, çoğu zaman kamusal sokakların çok işlevli ve herkes tarafından erişilebilir olma niteliğini ortadan kaldırarak, mekansal özgürlüğü ve şehir yaşamının kapsayıcılığını zedelemektedir (Jacobs, 1961: 70). Jacobs (1961: 55), bir kentsel yerleşim alanında iç avlu gibi mekanlara sınırlar çizerek güvenliği sağlamaya çalışmayı, sokakların güvensizliğinden kaçmak için etkisi olmayan ve yanıltan bir strateji olarak değerlendirmiştir. Bu durum, Dovey'in kontrol ve gözetim mekanizmalarının hâkim olduğu, tüketim odaklı normların ön plana çıktığı alışveriş mekânları üzerinden tartıştığı "sözde kamusal mekân" (pseudo-public space) kavramı ile de örtüşmektedir (Dovey, 1999: 133).

Wang (2019) "sözde kamusal mekân" kavramını, ticari komplekslerin veya alışveriş merkezlerinin mülkiyet sınırları içinde yer alan ve bu nedenle mülk sahipleri veya geliştiriciler tarafından bakımı, yönetimi ve kontrolü yapılan, ancak aynı zamanda çevredeki kentsel kamusal alanlarla fiziksel olarak birleşmiş ve halka açık olan alanlar olarak yorumlamıştır. Bu çerçevede, yeniden işlevlendirme uygulamaları, modern kentlerde mekânsal adaletin sağlanması ve toplumun farklı kesimlerinin kamusal alana eşit biçimde katılım gösterebilmesi gibi konularda tartışmalı sonuçlar ortaya koyabilmektedir.

KAMUSAL İŞLEV KAZANAN ENDÜSTRİYEL YAPILAR ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI BİR DEĞERLENDİRME

Çalışmanın Modeli ve Örneklemi

Bu çalışmada, üretim odaklı kullanım amacıyla inşa edilmiş, zamanla işlevini yitirerek atıl duruma düşen ve günümüzde yeniden işlevlendirilerek kullanıma açılan Prag Holešovice Bira Fabrikası ile İstanbul Bomonti Bira Fabrikası'nın kamusal mekân ilişkileri karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Her iki yapının aynı endüstriyel işlevler doğrultusunda tasarlanmış olması, tarihsel süreçte benzer dönüşüm evreleri geçirmeleri ve günümüzdeki kullanım biçimleri açısından örtüşen nitelikler taşımaları örneklem seçiminde etkili olmuştur. Ayrıca, açık-kapalı alan kurguları ve yerleşim düzenlerinde benzer mekânsal organizasyonlara sahip olmaları da karşılaştırmalı analiz için uygun bir zemin oluşturmuştur. Bunun yanı sıra, incelenen yapıların farklı coğrafi ve sosyo-kültürel bağlamlarda konumlanmaları, yapıların yalnızca fiziksel nitelikler üzerinden değil; aynı zamanda kentsel bellekteki yerleri ve bulundukları yerin toplumsal yaşamına katkıları çerçevesinde çok yönlü olarak değerlendirilmesini mümkün kılmıştır.

Çalışma çerçevesinde incelenen ilk yapı olan Holesovice Bira Fabrikası, 19 yy. sonlarında Prag kentinin Holesovice Mahallesi'nde inşa edilmiştir. Holesovice 1900'lü yıllarda sanayi bölgesi olarak bilinmekteydi. Vltava Nehrine yakınlığı ile avantaj sağlayan Holesovice Bira Fabrikası yükseliş dönemini yaşamış fakat 1947 'de kamusallaşması ile eski başarısını gösterememiştir (Dobrovodsky, 2013: 39). Bira fabrikası şirketinin Smichov'e taşınması ile 1998 yılında üretim durmuş ve fabrika kapanmıştır (Duchek, 2015: 26-27). 2002 yılında yaşanan büyük sel fekaleti sonucunda yapı zarar görmüş ve atıl durumda bırakılmıştır. 2008 yılında endüstriyel miras olarak değerlendirilip yeniden işlevlendirilerek komplex bir yapıya dönüştürülmüştür. Yaklaşık 36.000m ^{2}'lik bir alan üzerinde konumlanan yapı, sekiz adet yapı bloğundan oluşmaktadır. Günümüzde süper maket, yeraltı otoparkı, ofis, polis karakolu, restaurant ve loft daire gibi birçok farklı fonksiyon barındıran proje, zemin kat fonkisyonlarını besleyen ve kamusal kullanıma imkan veren avlusuyla da dikkat çekmektedir (Şekil 1).



Şekil 1. *Prag Holesovice Bira Fabrikası, yeniden işlevlendirme öncesi ve sonrası (Kaynak: První pražský měšťanský pivovar.(t.y.).* https://ceskepivo-ceskezlato.cz/pivovar-mestan/*; yazarın kendi arşivinden)*

Çalışma çerçevesinde ele alınan bir diğer yapı olan Bomonti Bira Fabrikası, 19 yy. sonlarında sanayileşme hareketleri kapsamında, İstanbul'da inşa edilmiş ve bulunduğu bölgeye ismini ismini vermiştir. Farklı dönemlerde blokların birbirlerine eklenmesiyle oluşan yapı, 17.600 m2 yer kaplamaktadır (Tanyeli & İkiz, 2009: 112). Fabrika 1991 yılında boşaltıldıktan yedi yıl sonra koruma altına alınmış ve 2005 yılına kadar alanla ilgili bir çalışma yapılmamıştır (Turhan, 2018: 100). Uzun süre atıl kalan, daha sonra yeniden işlevlendirilerek 2015 yılı itibarıyla kullanıma açılan yapı, günümüzde kültür-sanat etkinlikleri, gastronomi ve sosyal faaliyetler gibi çok işlevli bir karma kullanıma ev sahipliği yapmaktadır. Genellikle yeme-içme mekânlarının açık alan ihtiyacını karşılayan iç avlu ise, dönemsel olarak açık hava etkinlikleri, konserler ve film gösterimleri gibi amaçlar için kullanılmaktadır (Şekil 2).



Şekil 2. *Bomonti Bira Fabrikası yeniden işlevlendirme öncesi ve sonrası (Kaynak: Eda Yiğit arşivinden; yazarın kendi arşivinden)*

Çalışmada, Prag Holešovice Bira Fabrikası ve İstanbul Bomonti Bira Fabrikası yapılarının mekânsal dönüşümleri ve kamusal işlevleri bütüncül bir yaklaşımla incelenmiştir. Bu süreçte her iki yapının kent içindeki yeri, tarihi ve kamusal kullanım potansiyelleri analiz edilmiştir. Bunun yanı sıra, yeniden işlevlendirme uygulamalarının kamusal mekân üretimine katkısı, toplumsal etkileşimdeki rolü ve kent yaşamına entegrasyonu değerlendirilmiştir. Karşılaştırmalı incelemede, endüstriyel mirasın kamusal mekana dönüşümü, belirlenen kriterler üzerinden ele alınmış, bu bağlamda iki yapı karşılıklı olarak değerlendirilmiştir.

Bulgular

Çalışmada, yeniden işlevlendirme uygulamalarının kamusal mekana etkilerini değerlendirebilmek amacıyla öncelikle mevcut literatür incelenmiş, etkin bir kamusal mekanın oluşturulmasında belirleyici olan faktörler araştırılmıştır. Elde edilen kuramsal altyapı çerçevesinde öne çıkan temel kavramlar, seçilen iki örnek yapı -Prag Holešovice ve İstanbul Bomonti Bira Fabrikası- özelinde yeniden değerlendirilmiş, böylelikle daha rafine bir analiz yapılmasına olanak sağlanmıştır. Yapılan araştırma doğrultusunda, yeniden işlevlendirilen endüstriyel yapıların kamusal mekan ilişkilerinde aşağıdaki beş temel kriterin ön plana çıktığı dikkat çekmiştir:

- İç avlu
- Erişilebilirlik ve sirkülasyon
- Çevresel ilişkiler
- Toplumsal dinamikler
- Kültürel ve tarihsel değerler

Prag Holešovice ve İstanbul Bomonti Bira Fabrikası örnekleri, belirlenen beş temel kriter doğrultusunda karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda, kuramsal bölümde ele alınan kamusallık tartışmalarının, kimi noktalarda projelerin mekânsal ve işlevsel yaklaşımlarıyla örtüştüğü, bazı kriterlerde ise projelerin farklılıklar gösterdiği gözlemlenmiştir. Söz konusu beş kriter, yalnızca fiziksel mekânın organizasyonunu değil, aynı zamanda kullanıcıların mekâna katılım düzeylerini anlamada da belirleyici olmuştur. Bu bağlamda, kamusal mekânın niteliğini sorgulamak ve değerlendirmek açısından çalışmaya eleştirel bir bakış açısı geliştirme imkânı sunmuştur.

İç avlu: Endüstriyel yapıların iç avluları, inşa edildikleri dönemlerde üretim, lojistik ve dolaşım gibi amaçlarla kullanılmış, sosyal çevreleriyle etkileşimde bulunmayan ve erişim bakımından görece sınırlı imkanlar barındıran alanlar olmuşlardır. Bu alanlar, yapıların yeniden işlevlendirilmeleri sürecinde, kamusal mekana dönüşüm potansiyelleri ve gündelik yaşama katılımları açısından tasarım stratejilerinin temel unsurlarından biri haline gelmiştir. Çalışma çerçevesinde ele alınan Prag Holesovice Bira Fabrikası'nın iç avlusu, fiziksel olarak kullanıcı deneyimine imkan sağlayan, erişime açık bir yaklaşımla yeniden tasarlanmıştır. Sosyal bir iç bahçe işlevi gören bu alan, aynı zamanda caddeler arası geçiş imkanı sunan, kentin günlük dolaşım rotalarından biri haline gelmiştir. Bu durum tarihi bira fabrikasının daha davetkar ve kapsayıcı bir niteliğe sahip olmasında etkili olmuştur. Öte yandan, Bomonti Bira Fabrikası'nın yeniden işlevlendirme yaklaşımları, iç avlu mekanının erişim açısından denetime tabi ve belirli kullanıcı gruplarına yönelik bir nitelik sergilemesine neden olmuştur. Her ne kadar bu alan, kamuya açık bir yaklaşımla tasarlansa da bu alanın etkin kullanımı genellikle tüketim odaklı ilişkiler üzerinden yapılanmaktadır. Bu durum iç avlunun toplumun tüm fertlerinin özgürce bulunabildiği, erişebildiği ve zaman geçirebildiği bir yer olmasının önüne geçmektedir. Kamusal mekanlar toplumsal ilişkilere ve etkileşimlere fırsat sağlayan demokratik alanlar olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda, Bomonti örneğinde iç avlu mekanının, Holešovice örneğine göre daha seçici bir kamusallık sergilediği söylenebilir.

Erişilebilirlik ve sirkülasyon: Yeniden işlevlendirilen yapılarda erişilebilirlik ve sirkülasyon kararları, kullanıcıyla etkileşimi belirleyen önemli tasarım stratejilerini oluşturmaktadır. Bu durum, yapıların kentsel çevre ile ilişkilerini güçlendirmenin yanı sıra, kullanıcı deneyimini zenginleştiren mekansal diyalogların oluşmasında da etkili olmaktadır.

Prag Holešovice Bira Fabrikası örneğinde, yapı farklı akslardan erişime imkan verecek bir yaklaşımla tasarlanarak iç-dış mekân arası entegrasyon sağlanmış, böylelikle daha geçirgen bir mekân düzeni oluşturulmuştur. Bununla birlikte yönlendirme tabelaları, alternatif geçiş yolları ve farklı giriş noktaları, kullanıcıyı mekânla etkileşime davet eden kapsayıcı bir dolaşım planı sunmuştur. Öte yandan, Bomonti Bira Fabrikası'nın dönüşümü sonrasında mekanlara erişim görece daha kısıtlı kalmıştır. Holesovice örneğine nazaran yapının daha az noktadan giriş imkanı sunması, kontrol mekanizmalarının yoğunluğu, mekân içerisinde yönlendirme unsurlarının eksikliği gibi faktörler daha kısıtlı bir mekan deneyimine neden olmaktadır. Bu durum, endüstriyel yapıların dönüşüm aşamalarında erişim, yönlendirme, açıklık, geçirgenlik ve dolaşım gibi özelliklerin kamusal mekân deneyimini doğrudan etkilediğini ortaya koymaktadır.

Çevresel ilişkiler: Tarihsel belleğin taşıyıcıları olan endüstriyel yapılar, kentsel kimliğin sürekliliğini sağlamada önemli bir araç olarak dikkat çekmektedir. Dolayısı ile, bu yapıların dönüştürülmesi ve kamusal mekâna kazandırılması sürecinde, yapının çevresiyle kurduğu ilişki ve bulunduğu bölgenin sosyal ve fiziksel dokusuyla entegrasyonu kritik bir rol oynamaktadır. Prag Holešovice Bira Fabrikası'nın dönüşüm sürecinde, yapının geçmişten gelen içe dönük tavrından uzaklaşılarak, fiziksel ve işlevsel sınırlar büyük ölçüde ortadan kaldırılmıştır. Eski sanayi yapısının çevresiyle kurduğu sınırlı ilişki, çağdaş kent yaşamının açık ve geçirgen yapısına evrilmiş, yapı mevcut dokuyla etkileşime giren bir kimliğe bürünmüştür. Bunun yanı sıra, Holešovice bölgesinin son dönemde değişen demografik yapısı, kültürel odaklı gelişimi ve artan kamusal talepleri, yapının çevresel ihtiyaçlara uyumlu bir işlevsellikle kurgulanmasında etkili olmuştur. Öte yandan, İstanbul Bomonti Bira Fabrikası, bulunduğu çevreye karşı daha sınırlı ve kontrollü bir tavır sergilemektedir. Yapı, geçmişte mahalle halkı tarafından sıkça kullanılan "bira bahçeleri" ile toplumsal hafızada önemli bir yer edinmesine rağmen, günümüzde çevresiyle ilişki kurmayan, kent yaşamından ayrışmış, etkinlik odaklı bir alan olarak faaliyet göstermektedir. Yapının bulunduğu çevre ile etkileşiminin sınırlı kalması ve içe dönük tavrı, sosyal kapsayıcılıktan uzak bir "kentsel etkinlik adası" haline gelmesine sebebiyet vermiştir.

Toplumsal dinamikler: Endüstriyel yapıların yeniden işlevlendirme uygulamaları yalnızca fiziksel olmayıp, aynı zamanda yapının sosyal çevreyle olan bağını da etkilemektedir. Bir yapının sosyal çevresiyle olan entegrasyonu, toplumsal hayattaki rolünü, kullanıcı çeşitliliğini ve toplumsal kapsayıcılığını belirlemektedir. Bu nedenle dönüşüm süreçlerinin, toplumsal tabakalar arasındaki etkileşim ve gündelik yaşam ile kurduğu ilişki açısından ele alınması önem taşır. Prag'daki Holešovice Bira Fabrikası'nın dönüşüm süreci, bu açıdan sosyal kapsayıcılığı ön planda tutan bir yaklaşım benimsemiştir. Yapı, başlangıçta üretime odaklanan bir işlevden, çeşitli sosyal grupların bir araya geldiği çok yönlü ve günlük yaşamın bir parçası haline gelen bir kamusal merkez olarak yeniden şekillendirilmiştir. Bu yeni kullanım türü; kültürel etkinlikler, açık dinlenme alanları ve günlük aktiviteler ile farklı kullanıcı gruplarının bir arada bulunmasını sağlamaya yöneliktir. Böylece yapı, fiziksel dönüşümün yanı sıra toplumsal dönüşümü de yaşayarak, kentsel yaşamın bir parçası olmuştur. Buna karşılık, İstanbul'daki Bomonti Bira Fabrikası, sosyal bakımdan daha sınırlı bir dönüşüm süreci göstermiştir. Yeniden işlevlendirildikten sonra yapı, çoğunlukla gastronomi amaçlı işletmeler ve özel etkinlik alanları ile belli bir sosyo-ekonomik gruba yönelik, tüketim temelli bir kamusal alan haline gelmiştir. Dolayısı ile yapı, farklı sosyal sınıfların bir arada bulunabileceği kapsayıcı bir kamusal alan oluşturmak yerine, gündelik kent yaşamıyla sınırlı ilişki kuran ve özel etkinliklere odaklanan seçici bir mekân niteliği taşımaktadır.

Kültürel ve tarihsel değerler: Yeniden işlevlendirilen sanayi yapılarının kültürel ve tarihsel kimliklerinin korunması, mekânsal sürekliliğin sağlanması kadar, geçmişle olan bağın da devam etmesi açısından öneme sahiptir. Özellikle bir dönemin tanığı olan bu yapılar tarihsel üretim süreçlerine, çalışma kültürüne ve dönemin sosyal yapısına dair önemli ipuçları barındırır. Holešovice Bira Fabrikası, geçmişin izlerini hem fiziksel hem de kültürel açıdan geleceğe aktaran bir dönüşüm örneğidir. Yapının dış yüzeylerinde dönemin mimari nitelikleri büyük oranda korunmuş, çağdaş eklentiler belirgin bir eski-yeni ayrımı oluştaracak şekilde ve özgün yapısal elemanlar dikkate alınarak tasarlanmıştır. Bu tasarım yaklaşımı, tarihsel katmanların okunabilirliğine de olanak sağlamıştır. Bomonti Bira Fabrikası'nda ise, cephelerin büyük ölçüde korunmuş olması olumlu bir yaklaşım sunmakla birlikte, yeni işlevlerin getirdiği bazı eklentiler yer yer yapının özgün karakterinin önüne geçmiştir. Öte yandan her iki yapıda da iç mekanlar büyük oranda yeni işlevlerden kaynaklı olarak değişim geçirmiştir. Yer yer korunan malzemeler ve geçmiş kullanıma ait mimari ve teknik detayların muhafaza edilmesi anlamlı olsa da, özellikle ticari kullanımı önceleyen yaklaşımlar, yapıların tarihsel kimliğini oluşturan temel unsurların arka plana itilmesine ve mekânsal belleğin zayıflamasına neden olmuştur.

SONUÇ

Endüstriyel yapılar, gerek strüktürel nitelikleri, gerek iç mekanda sağladıkları esnek tasarım imkanları ile yeniden işlevlendirme potanisyeli yüksek olan yapılardır. İlk işlevlerinden kaynaklı çok parçalı plan şemaları ve bu durumun bir sonucu olarak sahip oldukları açık mekanlar, bu yapıları farklı kamusal alan alternatifleriyle de ön plana çıkarmaktadır. Bu yönleriyle, endüstriyel yapılar yalnızca fiziksel değil, toplumsal karşılaşmalara aracılık eden sosyal mekânlar haline gelmektedirler.

Son dönemde, tüketim örüntülerinin şekillendirdiği sosyal tabakalaşma ve kentsel mekanın metalaşması, literatürde de sıkça tartışılan kamusallığın niteliği konusunu gündeme getirmektedir. Özellikle belli sosyo-ekonomik gruplara yönelik, tüketim temelli bir yaklaşımla işlevlendirilen yapılarda, kamusal alanların kapsayıclığına dair eleştiriler ön plana çıkmaktadır. Bu tartışmalar, çalışmanın kuramsal perspektifini şekillendirmiş ve araştırma için metodolojik bir çerçeve sunmuştur. Bu bağlamda çalışmada, farklı fonskiyonlarla yeniden işlevlendirilen Prag Holesovice Bira Fabrikası ve İstanbul Bomonti Bira Fabrikası yapıları, kamusal alan ilişkileri bağlamında karşılıklı olarak değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, yapıların yeniden işlevlendirme yaklaşımlarında benzerlikler içermelerine karşın, kamusallık bağlamında farklı stratejiler benimsediğini ortaya koymuştur. İç avlu, erişilebilirlik-sirkülasyon, çevresel ilişkiler, toplumsal dinamikler ve kültürel-tarihsel değerler üzerinden yapılan değerlendirmede, Prag'da bulunan Holešovice Bira Fabrikası'nın daha geçirgen, kapsayıcı ve çevresiyle bütünleşik bir kamusal mekân anlayışı sunduğu, öte yandan İstanbul'da bulunan Bomonti Bira Fabrikası'nın daha seçici, tüketim odaklı ve belirli kullanıcı profillerine hitap eden bir kamusallık sergilediği sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda, Holesovice Bira Fabrikası örneğinde çevre ile kurulan gündelik yaşam ilişkisinin ön plana çıktığı, Bomonti Bira Fabrikası örneğinde ise daha içe dönük bir anlayışın benimsendiği belirlenmiştir.

Yeniden işlevlendirme uygulamaları salt yapısal bir müdahale olmanın ötesinde, kentli bireylerin ortak belleğini ve gündelik yaşantısını yeniden tanımlayan sosyal bir müdahale olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, bir döneme tanıklık eden endüstriyel miras yapılarının yeniden işlevlendirilme süreçlerinde, fiziksel koruma yaklaşımlarının yanı sıra, kent yaşamına

olan katkıları ve toplumsal ilişkileri ile bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmeleri önemlidir. Bu bağlamda, çalışmanın, toplumsal adaletin sağlanması, sosyo-kültürel etkileşimlerin güçlendirilmesi ve kentli katılımının teşvik edilmesi gibi çok katmanlı sosyal konularda da sonraki çalışmalara faydalı bir perspektif sunacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Arendt, H. (2014). İnsanlık durumu (B. S. Şener, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Cantell, S. F. (2005). The adaptive reuse of historic industrial buildings: regulation barriers, best practices and case studies. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Virginia Polytechnic Institute and State University.

Carman, J. (2002). *Archaeology & heritage*. London: Continuum.

Cengizkan, N. M. (2006). Endüstri yapılarında yeniden işlevlendirme: 'İş'i biten endüstri yapıları ne 'iş'e yarar?. H. Zelef (Ed.), *Bülten 45 Dosya 03: Endüstri Mirası* içinde (s. 9–13). Ankara: Mimarlar Odası Ankara Şubesi.

Cherchi, P. I. E. R. (2015). Adaptive reuse of abandoned monumental buildings as a strategy for urban liveability. *Athens Journal of Architecture,* 1(4), 253-270.

Dobrovodský, M. (2013). *Podoby udržitelného využití bývalých pražských pivovarů*. Bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií.

Dovey, K. (2014). *Framing places: Mediating power in built form.* Routledge.

Duchek, D. (2015). *Problematika brownfields se zaměřením na pražské pivovary*. Bakalářská práce, Bankovní institut vysoká škola Praha, Katedra podnikání a oceňování.

Falconer, K. (2005). Industrial archaeology goes universal. *Industrial Archaeology Review*, 27(1), 23–26.

Grecchi, M. (2022). Industrial Heritage: Sustainable Adaptive Reuse. *In Building Renovation* (Springer Briefs in Applied Sciences and Technology). Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-89836-6_4

Harvey, D. (2012). *Rebel Cities, From the Right to the City to the Urban Revolution.* Verso, London.

Hasol, D. (1998). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları A3.

ICOMOS. (2003). The Nizhny Tagil Charter For The Industrial Heritage.

Jacobs, J. (2011). Büyük Amerikan şehirlerinin ölümü ve yaşamı (B. Doğan, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Keleş, R. (1980). Kentbilim terimleri sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kohn, M. (2004). *Brave new neighborhoods: The privatization of public space.* Routledge.

Kuban, D. (1980). Mimarlık kavramları: Mimarlığın kuramsal sözlüğüne giriş. İstanbul: Çevre Yayınları.

Kuban, S. (2000). Tarihi Çevre korumanın mimarlık boyutu: Kuram ve uygulama. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Güzel Sanatlar Matbaası.

Lefebvre, H. (1968). *Le droit à la ville.* Anthropos, Paris

Minton, A. (2012). *Ground Control: Fear and happiness in the twenty-first-century city.* Penguin UK.

Mitchell, D. (2003). *The right to the city: Social justice and the fight for public space.* Guilford press.

Nişanyan S. (2025, 23 Mart). *Kamu.* Nişanyan Sözlük. https://www.nisanyansozluk.com/kelime/kamu (Erişim Tarihi 17.06.2025)

Nevell, M. (2006). A major change in human evolution. *British Archaeology*, (86).

Tanyeli, G. (2000). Endüstri Arkeolojisi Yapılarının Korunması ve Yeniden İşlevlendirilmesi. *Domus*, (8), 50-51.

Tanyeli, G., & İkiz, D. (2009). İstanbul'da Bir Endüstriyel Miras Örneği: Bomonti Bira Fabrikası. *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, (7), 109-121.

Tekeli, İ. (2023). Yaşamda kamusal ve özel alan ayrımı. KA Akademi, Sayı 7, Şubat 2023. Ankara: Kalkınma Atölyesi Yayınları.

Turhan, D. (2018). Asırlık Fabrikanın Dönüşümü: Bomontiada. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 4(8),* 95-106.

Wang, J., & Nan, J. (2007). Conservation and adaptive-reuse of historical industrial building in China in the post-industrial era. *Frontiers of Architecture and Civil Engineering in China,* 1, 474-480.

První pražský měšťanský pivovar. (t.y.). *České pivo – České zlato*. https://ceskepivo-ceskezlato.cz/pivovar-mestan/ adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 21.05.2025)

Wang, Y. (2019). *Pseudo-public spaces in Chinese shopping malls: Rise, publicness and consequences.* Routledge.

Yiğit, E. (2010). Emek tarihinden kente bakmak: Bomonti ve bira fabrikası örneği (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi.

Şanlıurfa'da Roma İmparatorluk Dönemi Mezar Yapıları Üzerine Bir Değerlendirme

Süedanur OLĞUN*, Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU[2]*

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, 0000-0001-8669-969X*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, 0000-0002-6451-193X*

**olgunsuedanur@gmail.com*

***nururfalioglu@msn.com*

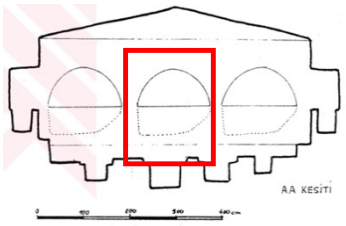
GİRİŞ

Şanlıurfa'nın Roma İmparatorluk Dönemi mezar mimarisi, hem bölgenin tarihsel ve kültürel zenginliğini hem de ölüm sonrası inançlarını ve toplumsal yapısını yansıtan önemli bir araştırma konusudur. Şanlıurfa'da bulunan nekropoller, özellikle Roma İmparatorluk dönemine ait kaya mezarlarıyla dikkat çeker. Çalışma kapsamındaki il genelinde Bulaklı, Bozova, Çakmaklı, Durak, Gülaçan, Günece, Gürkuyu, Kızılkoyun, Kale Eteği, Kırkmağara, Macunlu, Yaylak başta olmak üzere toplam 18 nekropol incelenmiş olup, bu nekropollere ilişkin bilgiler sunulmaktadır. Elde edilen veriler, Roma İmparatorluk Dönemi'ne ait nekropollerin Urfa'nın hemen hemen tüm ilçelerine yayıldığını ve bölgenin bu dönemde yoğun bir yerleşim alanı olduğunu göstermektedir. Bu bulgular, Roma Dönemi'ndeki mezar mimarisinin kentteki dağılımını anlamamıza katkı sağlamakla birlikte, kentsel ve kırsal alanlardaki ölü gömme geleneklerine dair önemli ipuçları sunar. Kent merkezine yakın nekropollerdeki mimari düzenlemeler, mimari bezeme unsurları açısından kırsal alanlardaki daha temel örneklerden ayrılmakta olup kentin, dönemindeki merkezi ve kültürel önemini yansıtan önemli buluntular sunmaktadır. Nekropollerdeki mezarlar, İmparatorluk Dönemi'ne ait mezar yapılarının çeşitliliğini de gözler önüne sermektedir. Kale Eteği Nekropolü'ndeki mezar odalarının yanı sıra, Kızılkoyun ve kırsal kesimlerdeki nekropollerde bulunan mezarlar, Roma döneminde kullanılan farklı mezar tiplerini ve bu yapılar arasındaki geçiş sürecini ortaya koymaktadır. Ayrıca, bazı mezarların kökeninin Tunç Çağı'na kadar uzandığı ve Roma döneminde de kullanıldığı bilgisi, Şanlıurfa'nın tarih boyunca önemli bir yerleşim ve dini merkez olduğunu kanıtlamaktadır. Şanlıurfa'daki Roma İmparatorluk dönemi mezar mimarisi, Syria ve Mezopotamya eyaleti içerisindeki diğer kentlerle hem benzerlikler hem de farklılıklar

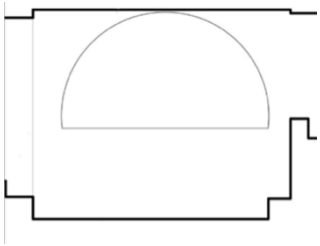
göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Bu bağlamda bu çalışma, bu eyalette bulunan günümüzde Türkiye sınırları içerisinde bulunan kentlerdeki Roma dönemi nekropolleri ile karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılması, bölgesel mimari etkileşimlerin, kültürel alışverişin, yapısal özelliklerinin, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve dini bağlamda bölgenin mirasının daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Şanlıurfa'da Roma İmparatorluk Dönemi Mezar Tipleri

Arcosolium, Latincede "*arcus*" (kemer) ve "*solium*" (tabut, lahit) kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. Terim olarak, bir kaya kütlesinin ya da tonozlu bir mezar yapısının duvarına cephede kemerli bir görünüm oluşturularak oyulan, büyük bir niş şeklindeki mimari elemanı ifade eder (Cherstich, 2008: 108) Şekil 1 ve 2'de görüldüğü gibi bu mezarların içinde, ölülerin yerleştirilmesi için hazırlanmış *pseudo sarcophagus* (yalancı lahit) (Şekil 1) veya *kline* (ölü yatağı) bulunur (Şekil 2). *Arcosolium*un kökenine dair bazı farklı görüşler bulunmaktadır.



Şekil 1. *Pseudo sarcophagus arcosolium planı*



Şekil 2. *Klineli arcosolium planı*

Bunlardan biri, bu tipolojisinin Anadolu kökenli olduğu yönündedir. Ancak, Roma İmparatorluğu'nun egemen olduğu diğer bölgelerde de MÖ 2. yüzyıldan itibaren bu mezar türünün görülmesi, kökeni konusunda bazı soru işaretleri oluşturmaktadır. Bu durum, *Arcosolium* mezarlarının belirli bir coğrafyaya özgü olmadığı, farklı kültürel ve mimari etkilerle şekillendiğini düşündürmektedir. Bu mezar tipi, Anadolu ve Roma İmparatorluğu'nun hâkim olduğu diğer bölgelerde en yaygın olarak Roma İmparatorluk Dönemi'nde, özellikle MS 1. ve 3. yüzyıl arasında kullanılmıştır (Kortanoğlu, 2006: 53). Bu yüzyıllar, Roma'nın mezar mimarisinde önemli gelişmelerin yaşandığı bir süreç olduğunu, *Arcosolium* mezarlarının da geniş bir coğrafyaya yayıldığı dönem olduğunu söylemek mümkündür. Bu mezar tipolojisi, Dağlık Kilikya bölgesinde olduğu gibi Syria ve Mezopotamya Eyaleti içindeki diğer kentlerde de yaygın görülen plan tiplerinden birisidir.

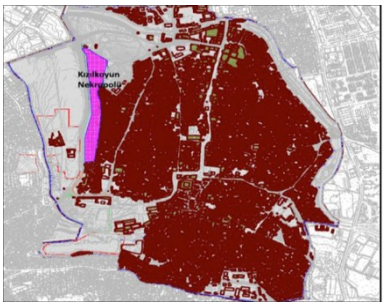


Şekil 4. *Şanlıurfa Makamlı Nekropolü 1, Üçgen kemer formlu pseudo sarcophagus arcosolium tipi defin (İlaslan, 2019)*

Şekil 3. *Şanlıurfa Durak Nekropolü dromos girişi, Çok arcosolium detayı (İlaslan, 2019)*

Şekil 5. *Şanlıurfa Çakmaklı Nekropolü klineli arcosolium tipi defin (İlaslan, 2019)*

Şanlıurfa'da Roma İmparatorluk Dönemi mezar yapıları incelendiğinde, kırsal kesimlerde yer alan örneklerin daha sade bir mimari plan şeması ve bezeme özellikleri sergilediği gözlemlenirken, kent merkezine doğru yaklaşıldıkça, mimari plan şemasında bir gelişim olduğu ve bezeme unsurlarının daha zengin bir şekilde kullanıldığı dikkat çekmektedir. Mezar mimarisi genel hatlarıyla ele alındığında, kırsal alandaki başlıca nekropoller Durak (Şekil 3), Yaylak, Macunlu (Şekil 4), Çakmaklı (Şekil 5), Bulaklı (Şekil 6), Gülaçan ve Günece nekropolleri (Şekil 7) olarak öne çıkmaktadır. Mezarların büyük bir çoğunluğu tek odalı, *dromos* girişli plan tipinde inşa edilmiştir. Kalkerli bir tepe üzerinde konumlanan bu kaya mezarlarında, *dromos* kısmından geçilerek tek odalı ve üç adet *kline*li *arcosolium*a sahip ana mekâna ulaşılmaktadır. Halfeti'nin Bulaklı beldesindeki nekropol alanında mezarlar üç *klineli arcosolium* tipi mimariye sahip iken bir adet *pseudo sarcophagus arcosolium* tipi de gözlemlenebilir. Bunun dışında, Halfeti'nin Macunlu beldesi, Durak beldesi ile Bozova'nın



Şekil 8. *Şanlıurfa Kızılkoyun Nekropolü vaziyet planı (Öztürk Tel & Kuloğlu Yüksel, 2017)*

Çakmaklı beldesindeki nekropollerin mezar yapılarının çoğu *dromos* girişli tek odalı ve üç



Şekil 6. *Şanlıurfa Bulaklı I Nekropolü, Klineli ve pseudo sarcophagus Arcosolium tipli mezarlar (İlaslan, 2019)*

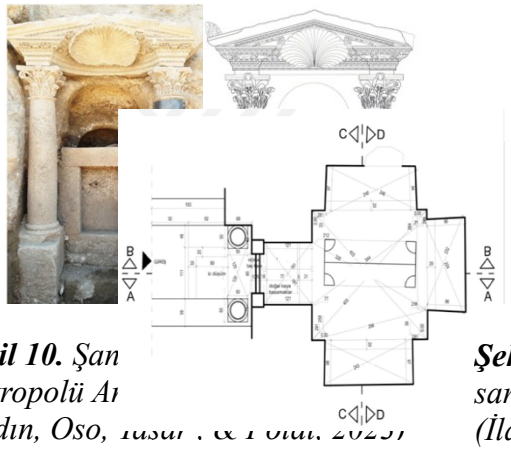


Şekil 7. *Şanlıurfa Günece Nekropolü Dromos girişi ve klineli arcosolium (İlaslan, 2019)*

*kline*li *arcosolium* özelliği gösterirken, Halfeti'nin Gülaçan beldesinde *dromos* ile giriş sağlanan tek odalı mezar odasında üç *pseudo sarcophagus arcosolium* bulunmaktadır. Bu durum kırsal kesimde her iki tipin de görüldüğünü fakat kent merkezinden farklı olarak daha sade tasarlandığını göstermektedir.

Kent merkezine yakın olan Kızılkoyun Nekropolü, Tılfındır Tepesi olarak adlandırılan bölgenin batıya yamacında konumlanmaktadır. (Albayrak, 2020: 110; Aydın, Oso, Yaşar, & Polat, 2023: 38) (Şekil 8) Nekropolde yer alan mezarlar mimari planları açısından çeşitlilik göstermekte olup *dromos* girişli tek odalı *arcosolium*lu ve çok odalı *arcosolium*lu olarak karşımıza çıkmaktadır (Albayrak, 2020: 110). *Arcosolium*ların düzeni ise tek odalılarda üç *arcosolium*lu *kline*li ya da *pseudo sarcophagus arcosolium* tipi olarak, çok odalı mezarlarda ise

beş *arcosolium*lu ve temel *chamosorium* tipinin bir arada görüldüğü karma özellik gösteren mezarlar şeklinde sınıflandırılabilir.



Şekil 10. *Şan Nekropolü Ar (Aydın, Oso, Yasar . & Polat. 2023)*



Şekil 11*. Anıtsal cephe bezemeli pseudo sarcophagus arcosolium tipi defin (İlaslan, 2019)*

Şekil 9. *Anıtsal cephe girişli mezar planı ve kesiti (İlaslan, 2019)*

Mezar odalarının iç mekân düzenlemeleri, farklı mimari özellikler sergileyen yapılardan oluşmaktadır. Nekropol alanında dikkat çeken mezar örneklerinden birisi, anıtsal cepheye sahip kaya mezarıdır (Şekil 10). Bu mezara, kompozit başlık ile donatılmış iki sütunun taşıdığı, üçgen alınlıklı anıtsal bir kapıdan giriş sağlanmaktadır. Yarım daire biçiminde oyulmuş alınlığın merkezinde yer alan deniz tarağı motifi, *akantus* yaprakları ve yumurta dizisi bezemeleri arasında yer almaktadır. Söz konusu mimari bezeme detayları ve mezar içerisinde yer alan yazıtlar doğrultusunda, bu yapının M.S. 2. yüzyıl sonlarına tarihlendirilmesi mümkündür. Yapı, tek odalı olup üç adet *pseudo sarcophagus arcosolium* tipine sahip bir mimari plan düzenine sahiptir (Şekil 9). Girişin karşısında konumlanan *arcosolium*, üçgen alınlığı ve kompozit başlık taşıyan yüksek kabartma sütunlarıyla, anıtsal bir cephe bezemesine sahiptir (Şekil 11). Diğer iki *arcosolium*da ise herhangi bir cephe bezemesi bulunmamaktadır. Mezar odasının ortasında, zemin üzerine kaide ile yükseltilmiş lahit tipi *chamosorium* ya da yarı serbest lahit özelliği göstermeyen, yapıya muhtemelen sonradan eklenmiş bir serbest lahit yer almaktadır.

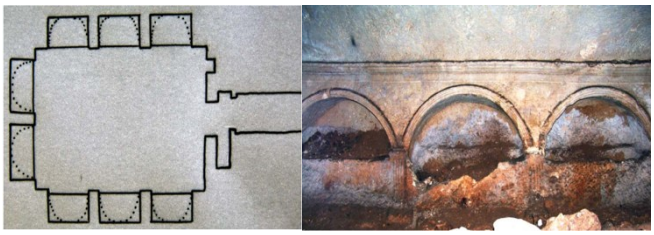
Benzer anıtsal cephe ve süslemelere sahip mezarların bulunduğu bir diğer nekropol alanı ise kent merkezinin batısında konumlanan Kırkmağara nekropol alanıdır. Söz konusu pagan mezarlarından biri, taşıdığı özel kabartmalar ve yazıtla dikkat çekmektedir. Mezarın girişinde yer alan Süryanice bir yazıtta, mezarın MS 201–202 yıllarına, yani Edessa Kralı Büyük Abgar'ın hükümdarlık dönemine tarihlendiği belirtilmektedir. Mimari olarak tek odalı bir plana



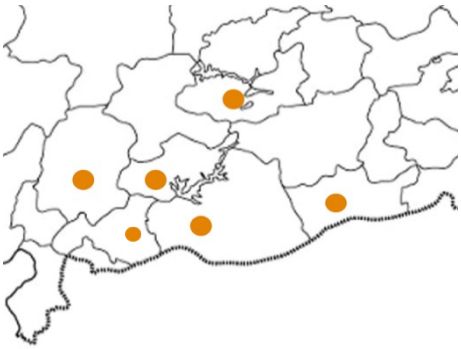
Şekil 12. *Şanlıurfa Kırk Mağara nekropolü anıtsal cepheli giriş (Segal, 1970)*



Şekil 13. *Şanlıurfa Kırkmağara anıtsal bezemeli pseudo sarcophagus arcosolium tipi defin (Segal, 1970)*



Şekil 14. *Adıyaman Yukarı Söğütlü Nekropolü pseudo sarcophagus Arcosoliumlu mezar (Zeyrek, 2007)*



Şekil 15. *Şanlıurfa çevresi Syria Mezopotamya Roma İmp. Eyaleti geneli arcosolium tipinin dağılımı*

sahip olan bu mezarda, anıtsal cephe formuna sahip olan üçgen kemer ve yarım daire kemer formunda üç adet *pseudo-sarcophagus arcosolium* yer almaktadır (Şekil 13). Mezar odasının merkezinde konumlanan *arcosolium*un üzerinde yer alan mezarda ise mezarda yatan bireye ait olabilecek yüksek kabartma bir şölen sahnesi tasvir edilmiştir. Şanlıurfa çevresinde Roma İmparatorluğu'nun Syria ve Mezopotamya eyaletleri sınırları içerisinde yer alan Gaziantep Doliche, Adıyaman Perre ve Turuş nekropol alanlarında ortaya çıkarılan mezar yapıları, bölgede belirli bir gömüt tipolojisinin hâkim olduğunu göstermektedir (Şekil 15). Bu yapılar, yalnızca mezar mimarisine ilişkin değil, aynı zamanda bölgenin yerel inşa geleneği ile Roma İmparatorluk dönemine ait mimari etkilerin nasıl sentezlendiğini anlamak açısından da dikkate değer. Mezarların çoğu kayaya oyularak inşa edilmiş olup, giriş bölümleri *dromos* ile sağlanmaktadır. İç mekân düzenlemesi ise tek veya çok odalı olacak şekildedir. Kare ya da



Şekil 16. *Şanlıurfa Gürkuyu Nekropolü temel chamosorium tipi mezar (İlaslan, 2019)*

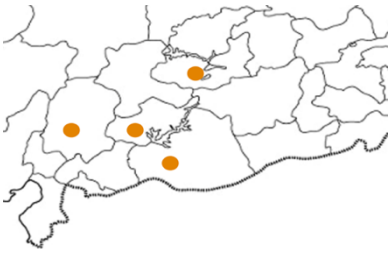


Şekil 17. *Şanlıurfa Macunlu Nekropolü temel chamosorium tipi mezar (İlaslan, 2019)*

dikdörtgen plana sahip bu yapılar, Kommagene'nin özgün mezar geleneğini yansıtırken, özellikle niş düzenlemeleri ve iç mekân tasarımı Roma İmparatorluğu kültürünün etkisini de açıkça ortaya koymaktadır. Adıyaman Yukarı Söğütlü'de tespit edilen yapılar, bu mimari sentezin somut örneklerindendir. Her iki mezar da Kommagene'nin geleneksel gömü anlayışının Roma mimarisinin biçimsel unsurlarıyla bir arada kullanıldığını ve eyaletteki diğer kentlerdeki yapılar ile de benzer özellikler taşıdığını göstermektedir.

Antik Çağ Anadolu'sunda ölü gömme geleneklerinin çeşitliliğini yansıtan önemli arkeolojik buluntular arasında yer alan *chamosorium* tipi mezarlar, sade yapılarıyla dikkat çekmektedir. Bu mezar tipi ise mimari özelliklerine göre iki temel tipe ayrılmaktadır (Kortanoğlu, 2006, s. 30). İlk tip, genellikle sade gömü uygulamalarıyla ilişkilendirilmiş ve ana kayanın dikdörtgen biçiminde oyulmasıyla elde edilen temel *chamosorium*lardır. Herhangi bir

dış mimari bezeme ya da sembolik detay içermeyen bu mezar tipleri, genellikle düşük statülü bireylerin mezar alanları olarak değerlendirilmiştir (Waelkens, 1986: 92). İkinci tip ise dıştan bakıldığında taşınabilir lahitleri andıracak şekilde ana kayanın üç boyutlu olarak oyulmasıyla oluşturulan lahit tipi *chamosorium*lardır (Çetinkaya, 2011: 10). Lahit tipi *chamosorium*lar,



Şekil 18. *Chamosorium tipi mezarların dağılım haritası*

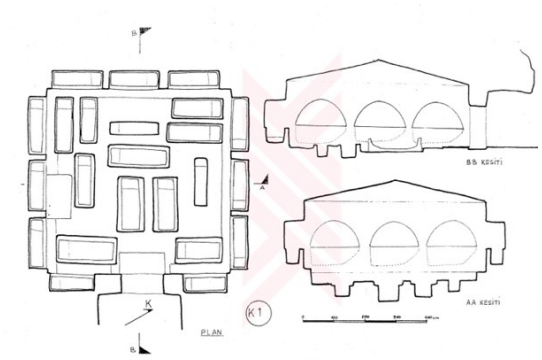
özellikle Roma İmparatorluk Dönemi'nde yaygınlaşan anıtsal mezar geleneğiyle doğrudan ilişkilidir (Toy, 2014: 56; Çevik, 2007: 148). Dolayısıyla *chamosorium* tipolojisi hem biçimsel hem de sembolik açıdan bir değerlendirme yapılmasını sağlar. Şanlıurfa'da temel *chamosorium* tipi mezarlara Gürkuyu ve Macunlu nekropollerinde rastlanmaktadır (Şekil 16-17). Ayrıca, bu tip mezarlar pek çok nekropolde, mezar odası içerisinde mezarın zemininde dikdörtgen bir şekilde oyularak düzenlenmiş şekilde görülmektedir. Şanlıurfa dışındaki bölgelerde de temel *chamosorium* planlı mezarların yaygın biçimde kullanıldığı gözlemlenmektedir (Şekil 18). Adıyaman'da yer alan Yukarı Söğütlü ve Perre nekropolleri (Şekil 19), bu plana sahip mezarların temsilcisi konumundadır. Elazığ'da, Keban Barajı kurtarma kazıları kapsamında incelenen Bademli, Ağın ve Kombaşı nekropollerinde de benzer *chamosorium* planına sahip kaya mezarları ortaya çıkarılmıştır. Bu mezarların buluntuları, mimari özellikleri ve stratigrafik bağlamları göz önüne alındığında, genellikle Traianus dönemi ile Commodus dönemi arasına tarihlendirilmektedir (Danışmaz & Demir, 2019). Ayrıca, Ağın ve Kombaşı nekropollerinde hem temel hem de lahit tipi *chamosorium* örneklerine rastlanmış; bezeme özellikleri ve buluntular doğrultusunda bu mezarların MS 2. ve 3. yüzyıllara tarihlendirilebileceği anlaşılmıştır (Serdaroğlu, 1970) (Şekil 20). Doliche nekropolünde olduğu gibi diğer nekropol alanlarındaki örnekler ile karşılaştırıldığında mezar mimarisi içerisinde standartlaşmış bir biçiminin olduğunu göstermektedir. Nekropoldeki ilk örnekte, kare planlı tek odalı bir mezar odasında *pseudo-sarcophagus arcosolium* ile birlikte zemine yerleştirilmiş temel *chamosorium* gözlemlenmektedir (Şekil 21). İkinci örnekte ise, mezar odasının mimari planı daha işlevsel bir biçimde farklılaşmakta olup, iki odalı düzene sahip olan yapının ilk odasında iki adet *pseudo-sarcophagus arcosolium*, ikinci odasında ise üç adet lahit tipi *chamosorium* bulunmaktadır (Şekil 22).



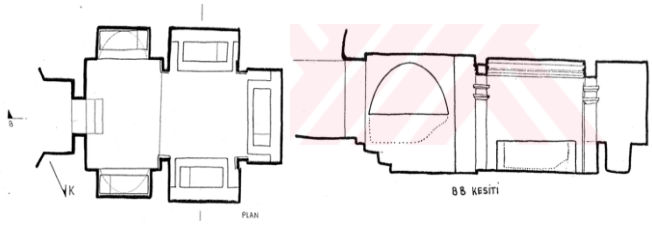
Şekil 19. *Adıyaman Perre Nekropolü Temel chamosorium tipi mezar. (Yağız, Alkan, Turan, Bigeç , & Ersönmez,*



Şekil 20. *Elâzığ Kombaşı nekropolü, lahit formlu chamosorium tipi mezar (Danışmaz & Demir, 2019)*



Şekil 21. *Gaziantep Doliche Nekropolü Pseudo Sarcophagus arcosolium ve temel chamosorium içeren karma tipolojili mezar odası (Ergeç, 1995)*

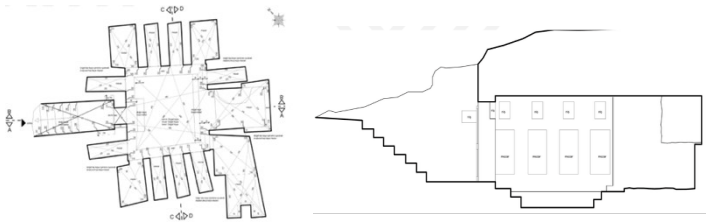


Şekil 22. *Gaziantep Doliche Nekropolü Lahit formlu chamosorium içeren mezar odası planı (Ergeç, 1995)*

Loculus, kaya veya hali hazırda bulunan mezar odalarının duvarlarına oyulmuş, dikey ya da yatay dikdörtgen biçimli nişleri tanımlamaktadır. Bir insan bedeninin sığabileceği ölçülerde açılan bu nişler, alanın verimli kullanılmasını sağladığı gibi küçük alanlara birden fazla gömü yapılmasına olanak tanımaktadır. Şanlıurfa Kale Eteği Nekropol alanı, Eyyübiye İlçesi, Yakubiye Mahallesi'nde, III. derece arkeolojik sit alanı olarak belirlenen Urfa Kalesi'nin eteğinde yer almaktadır (Şekil 23). Şanlıurfa Kalesi'nin batı ve kuzeybatı yamaçlarında MS. II-IV. yy. arasına tarihlendirilen 76 kaya mezar odası ortaya çıkarılmıştır (Tekeli & Demir, 2021: 1819-1837). Nekropolde, *dromos* girişli veya koridorsuz kaya mezar odaları yer almaktadır. Günümüze kadar korunabilen 44 kaya mezarına dayanarak, Kale Eteği Nekropolü'ndeki kaya mezarlarını *dromos* girişe sahip tek odalı ve çok odalı, üç *arcosolium*lu, beş *arcosolium*lu mezarlar ile *Loculus* tipi kaya mezarı olarak ayırmak mümkündür (Albayrak, 2017: 269-279). Nekropol alanı, günümüze ulaşmış yedi adet *Loculus* mezar geleneğinin önemli örneklerini içermesi bakımından dikkat çekicidir. LM-43 numaralı mezar baz alındığında mezar *dromos* girişe sahip olup, kare planlı ve tek odalıdır (Şekil 24).



Şekil 23. *Şanlıurfa Kale Eteği Nekropolü vaziyet planı (Albayrak, 2018)*

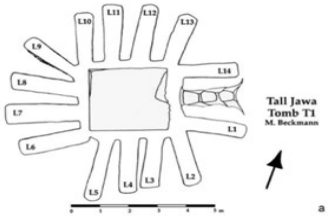


Şekil 24. *Şanlıurfa Kale Eteği Nekropolü 43M numaralı Loculus tipi mezar planı (Albayrak, 2017)*

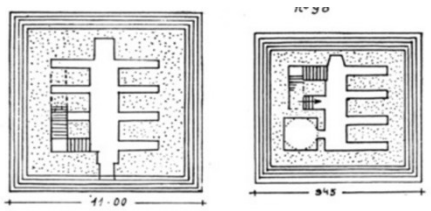
Giriş kapısının hemen sağında ve solunda birer *loculus*, sağ ve sol duvarlarda dörder *loculus*, karşı duvarın köşelerinde ise birer *loculus* yer almaktadır (Şekil 25). Doğu duvarında ortada bulunan kısma üç basamak ile çıkılmaktadır. Burada bulunan kısımda üç basamak ile çıkılan, yoğun tahribata uğramış lahit tipi bir *chamosorium* olduğunu söylemek mümkündür. Bu odanın hemen sağında ise başka bir oda yer almaktadır. Bu odaların gömü ihtiyacı dahilinde ek oda olarak açıldığı söylenebilir (Albayrak, 2017: 269-279) *Loculus*ların üst kısımlarında, mezarda yatan bireylerin portrelerinin ya da kremasyon yöntemiyle yakılan kişilere ait küllerin, bir *urne* içerisine konularak bu alanlara yerleştirildiği nişler bulunmaktadır. Günümüze ulaşan buluntular doğrultusunda, *Loculus* tipi mezarların en erken örneklerine İtalya'nın Gabii bölgesinde rastlanmaktadır (Toynbee, 1971: 80). Bu mezar odaları, MÖ 6. ve 5. yüzyıllara tarihlendirilmekte olup, erken dönem mezar mimarisinin önemli örnekleri arasındadır (Evans, 2018: 68). Yalnızca Roma ve İtalya'da değil, İmparatorluğun farklı eyaletlerinde de rastlanmaktadır. Bu örneklerden biri, Suriye'nin Amrit kenti yakınlarında MÖ.4.yy'a tarihlenen bir mezarda yer almaktadır. Özellikle bölgeye en yakın yerlerde bulunan Suriye'de Palmira ve Dura Europos kentlerinde (Will, 1949: 87-116), Ürdün'de Tell Jawa (Şekil 26) ve Yasileh nekropollerinde, Mısır'da İskenderiye ve yakınındaki Shatby Nekropolü'nde rastlanmaktadır (Daviau 2016, 173; Toynbee, 1971: 220; Muheisen 2008: 315). Bununla birlikte Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde, benzer tipolojiye sahip mezar mimarisi örnekleri arasında en yakın örneği, Kommagene Krallığı'na ait nekropol alanlarında gözlemlenmektedir. Özellikle Kale Eteği olarak adlandırılan bölgede yer alan *Loculus* tipi mezar yapıları, Kommagene nekropolündeki mezarlarla yapısal ve işlevi açısından önemli benzerlikler taşımaktadır (Şekil 28). Bu mezarlar aynı şekilde ana kayaya tek oda şeklinde oyularak loculus nişleri inşa edilmiş olup, girişleri *dromos* ile sağlanmıştır (Ergeç, 1995: 112)



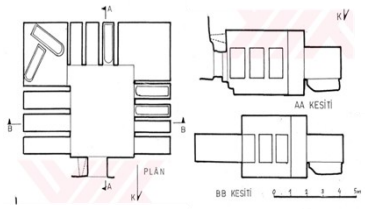
Şekil 25. *Şanlıurfa Kale Eteği Nekropolü Loculus tipi Kaya Mezarı (Albayrak, 2018)*



Şekil 26. *Ürdün Tell Jawa Nekropolü Loculus tipi kaya mezarı Planı (Battenfield, Beckmann , Daviau, & Judd, 2000)*



Şekil 27. *Suriye Palmyra Antik kenti nekropolü Loculus tipi mezar planı (Ergeç,1995)*



Şekil 28. *Kommagene Nekropolü Loculus tipi mezar (Ergeç, 1995)*

Columbarium mezarları, Roma İmparatorluk Dönemi mezar mimarisinin en önemli yapıları arasında yer almaktadır. Yer altına inşa edilmiş bu toplu mezar odaları, modern araştırmacıların ilgisini sürekli olarak cezbetmektedir. Kökeni ve işlevleri uzun süre belirsiz kalmış olsa da bu mezarlar, genellikle köleler ve özgür bırakılmış köleler gibi Roma toplumunun alt sınıflarına mensup bireyler için tasarlandığı için kendine özgü bir özellik taşır. (Borbonus, 2014: 41) Müşterek defin uygulaması, söz konusu bireylerin Roma toplumunda karşılaştıkları dışlanmayı örten bir topluluk oluşturma girişimi olarak değerlendirilebilir. Bu durum aynı zamanda Augustus döneminin yeni politik gerçekliklerini de yansıtır. (Galeazzi, 2010: 5) Tipik bir *columbarium*, genellikle tamamen ya da kısmen yer altında bulunan büyük bir mezar odası olarak karşımıza çıkar. Duvarlarında, yarım daire veya dikdörtgen biçimli, birbirine çok yakın nişler yer alır. Bu nişler, ölülerin küllerinin yerleştirildiği *urne* veya küpleri barındırmak amacıyla tasarlanmıştır. Bu mimari düzenleme, "güvercinlik" anlamına gelen *columbarium* adının kökenini de açıklar. (Toynbee, 1971: 189) Şanlıurfa ili sınırları içerisinde

columbarium tipi mezar yapısına ilişkin bazı örnekler tespit edilmiştir. Bu örneklerden ilki, Bozova ilçesinde yer alan bir tarım arazisinde yüzeyde açığa çıkmış olsa da yapıya ilişkin sistematik bir arkeolojik kazı veya bilimsel çalışma henüz başlatılmamıştır. Mevcut durumda yapı, arkeolojik açıdan değerlendirilmek için belirsizlik taşımaktadır. Diğer *columbarium* ise Harran'a yakın olan Küçük Senem mağarası (Senemığar) olarak adlandırılan yerde bulunmaktadır (Şekil 29). Bu *columbarium*, ana kayaya oyularak oluşturulmuş dikdörtgen planlı tek mekânlı bir odadan oluşmaktadır. Yapının iç duvarlarında, küçük ebatlarda ve kare ile dikdörtgen biçimde düzenlenmiş çoklu defin amacı taşıyan çok sayıda niş ile dikkat çekmektedir. Ayrıca yapı üzerinde gözlemlenen mimari değişiklikler, söz konusu *Columbarium*'un zaman içerisinde geçirdiği denöüşüme ve olası yeniden kullanımına işaret etmekte olup, mezarın kullanım süreci ve sosyo-kültürel bağlamı hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Anadolu'da sayıca az olmakla beraber çeşitli şehirlerde *columbarium* örnekleri ortaya çıkmıştır (Şekil 30).

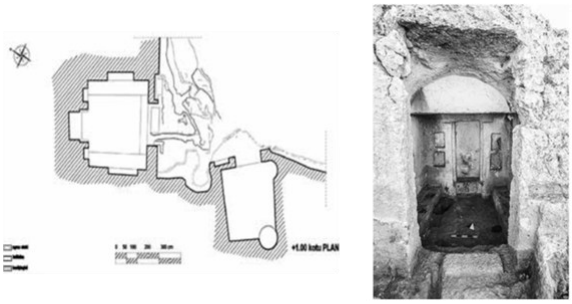


Şekil 29. *Şanlıurfa Senemığar Columbariumu (AA,2025)*

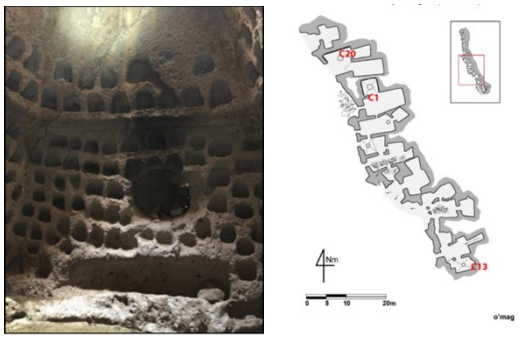


Şekil 30*. Anadolu'da Roma İmparatorluğu dönemi Syria Mezopotamya Eyaletine yakın columbarium örnekleri*

Bunlardan birisi Galatia Kappadokia eyaletine dahil olan Kayseri ilinin Melikgazi ilçesinde Koramaz vadisindedir (Yazlık, 2019: 673) (Şekil 31). Söz konusu vadide yer alan *columbarium* mezarlarının tamamı, mimari açıdan iki temel plan tipine sahiptir: kubbeli ve dikdörtgen planlı yapılar. Bu iki plan tipinin dışında herhangi bir form tespit edilememiştir (Yazlık, 2019: 698). Yapıların tümünde ortak bir mimari anlayışın benimsendiği, inşa tekniklerinin ve iç mekân organizasyonunun benzerlik gösterdiği gözlemlenmektedir. Diğer bir örneği ise Olba/Silifke akropolisinde kuzeydoğu yamaçta bulunmaktadır (Akçay, 2016: 31) (Şekil 32) Güneydoğu Anadolu bölgesinde Kommagene nekropolünde bir *columbarium* örneğinin varlığından söz edilse de yoğun bir deformasyona uğradığı için net bir tanımlama söz konusu değildir (Ergeç, 1995: 165).



Şekil 31. *Olba nekropolü columbarium planı (Akçay, 2016)*



Şekil 32. *Koramaz vadisi Columbarium vaziyet planı ve C1 Numaralı columbarium (Yazlık, 2019)*

SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Roma İmparatorluk Dönemi mezar mimarisi konusunda önemli bir yer tutan *arcosolium* tipi mezarlar, özellikle Anadolu'nun güneydoğusunda, Şanlıurfa ve çevresindeki nekropol alanlarındaki kaya mezarlarında yayılım göstermektedir. Hem mimari hem de sembolik yönleriyle dönemin defin ve ritüel geleneklerine ışık tutar. Bu mezar tipi *kline*li veya *pseudo sarcophagus* niş planında düzenlendiği gibi kemerli cephe formunun yanı sıra üçgen kemer formuna sahip mimari varyasyonları içermesi bu yapıların mimari çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Kırsal alanlarda yer alan mezarlar genellikle sade ve tek odalı plana sahipken, kent merkezine yakın alanlarda bulunan mezarlarda anıtsal cephe düzenlemeleri, sütunlu girişler ve figüratif kabartmalar gibi daha gelişkin mimari unsurlar, mezarların bulunduğu alana göre mimari plan ve süslemede farklılıkları olduğunu göstermektedir. Bu durumda, Şanlıurfa genelindeki ve çevresindeki *arcosolium* tipi mezarların mimari ve tipolojik çeşitliliğine bakıldığında mezar sahiplerinin sosyal statüsü ile mezar mimarisi arasında doğrudan bir ilişki olduğunu söylemek mümkündür. Kızılkoyun, Kırkmağara ve Kale Eteği gibi nekropollerde yaygın görülen bu mezar tipleri; *dromos* giriş sistemleri, tek veya çok odalı planları, sayı ve tasarım açısından değişen *arcosolium* plan tipi ile geniş bir tipolojik yelpaze sunmaktadır. Bununla birlikte Pagan inancının hâkim olduğu mezar tipolojisi Hristiyanlık öncesi yerel kültürel ögelerle nasıl sentezlendiğini göstermesi bakımından önem arz etmektedir. Kırk Mağara'daki bu örnek, Kommagene ve Edessa (Urfa) bölgelerinde hem mimari hem de bazı mezarlarda görülen özellikle monogram ve birer temsil ve anı detayı olan ikonografik bezemeler, Roma İmparatorluk dönemine tarihlendirilen mezarların dinsel bağlamını ve kronolojisini belirlemede kritik rol oynamaktadır. *Arcosolium* mezar tipinin Şanlıurfa ve

çevresinde yaygın olması şehrin Roma İmparatorluğu döneminde önemli bir merkez olduğunu da göstermektedir (Tablo 1). Syria Mezopotamya eyaletindeki kentlere özgü yerel inşa bilgisinin Roma mimarisiyle sentezlendiği bu mezar yapıları, kültürel etkileşimlerin somut izlerini taşımaktadır. Hem yapım teknikleri hem de bezeme ögeleri açısından bu mezarlar, sadece ölü gömme geleneklerini değil, aynı zamanda dönemin sosyo-kültürel yapısını da anlamaya olanak tanımaktadır. Bu etkileşimi diğer mezar tiplerinde de takip etmek mümkündür. Antik Çağ Anadolu'sunda görülen *chamosorium* tipi mezarlar, dönemin ölü gömme geleneklerinin yalnızca mimari kısmını değil, aynı zamanda toplumsal ve ekonomik ilişkileri de ortaya koymaktadır. Temel ve lahit tipi olmak üzere iki ana tipe ayrılan bu mezarlar, mimari özellikleri üzerinden sadece statü farklılıkları dışında bireyin mezar mimarisiyle ifade ettiği kimlik ve toplumdaki temsilini de yansıtmaktadır. Temel *chamosorium*, sade yapıları daha çok mütevazı gruba ait ekonomik ve kültürel tercihleri yansıtırken; lahit tipi örnekler, mezardaki bireyin sosyal konumunun ve toplumdaki yerinin daha belirgin şekilde vurgulanmak istendiği anıtsal yapılar olduğunu mimari buluntular üzerinden anlamak mümkündür. Bu mezar tipinin Anadolu'daki yayılımı ve biçimsel farklılıkları, eyaletin kültürel yapısını ve geçmişini bununla birlikte yerel geleneklerle imparatorluk ideolojisinin mimaride nasıl iç içe geçtiğini anlamak açısından önemli bir arkeolojik bilgi sunmaktadır. Şanlıurfa, Adıyaman, Elâzığ ve Gaziantep gibi Syria Mezopotamya eyaletine dahil kentlerinde tespit edilen *chamosorium* örnekleri, bu mezar tipinin bölgesel farklılığını ve farklı kültürel etkileşimler sonucu biçimlendiğini kanıtlamaktadır. Özellikle Gaziantep Doliche nekropolünde gözlenen karma mimari planları, *chamosorium* tipi mezarların yalnız teknik değil, aynı zamanda antik toplumların mezardaki bireyler ile kurduğu ilişkinin, statünün ve mimari estetik anlayışının somut izlerini taşır. Şanlıurfa'da kırsal kesimlerdeki 8 nekropolde görülen temel *chamosorium* tipi ile kent merkezindeki bir nekropolde görülen lahit tipi *chamosorium* örneği de bu fikri destekler niteliktedir.

Mezar Tipi / Nekropol	Arcosolium	Loculus	Chamosorium	Columbarium	Münferit M.
Bulaklı	X		X (Temel)		
Bozova I				X	
Çakmaklı	X				
Durak	X				
Gülaçan	X				
Günece	X		X (Temel)		
Gürkuyu			X (Temel)		
Gölebakan	X		X (Temel)		
İnik	X		X (Temel)		
Kızılkoyun	X		X (Temel)		
Kale Eteği	X	X	X (Lahit)		
Kırk Mağara	X				
Macunlu	X		X (Temel)		
Soğmatar	X				X
Senemığar				X	
Tavşanören	X				
Yaylak	X				
Yukarı Göklü	X		X (Temel)		
18 Nekropol	**15 Nekropol**	**1 Nekropol**	**9 Nekropol**	**2 Nekropol**	**1 Nekropol**

Tablo 1. *Şanlıurfa'da Roma İmparatorluk dönemi mezar mimarisi dağılımı*

Loculus tipi mezar mimarisi, Antik Çağ'dan itibaren farklı coğrafyalarda görülen yaygın ve işlevsel mezar mimarisi geleneğini göstermektedir. Hem mezar alanının verimli kullanılması hem de birden fazla bireyin aynı mekânda defnedilmesine olanak tanıması, *Loculus* tipi mezarların dönemin mezar mimarisi içerisinde önemli bir konuma taşımaktadır. İtalya'nın Gabii'de ortaya çıkan erken örnekleri bu tip mezar mimarisinin Roma İmparatorluğu öncesinde de kullanımda olduğunu ortaya koymaktadır. Geniş bir coğrafyada gözlenen *Loculus* tipi mezar uygulamaları; Suriye, Ürdün, Mısır, Kıbrıs, Kuzey Afrika ve Yunanistan örnekleriyle birlikte değerlendirildiğinde bu mimari formun Roma İmparatorluk dönemi boyunca eyaletler içinde yaygınlaştığını ve mimarisinin yerel geleneklerle etkileşim içinde şekillendiğini göstermektedir. Şanlıurfa Kale Eteği Nekropolü'nde tespit edilen *Loculus* tipi mezarlar hem tipolojik çeşitlilik hem de mimari ayrıntılar bakımından Anadolu'daki benzer örneklerle karşılaştırıldığında önemli veriler sunmaktadır. Güneydoğu Anadolu Bölgesi özelinde özellikle Kommagene Krallığı'na ait nekropollerdeki uygulamalarla benzerlik göstermesi, planlama ve işlevsellik, Roma İmparatorluğu'nun mimari unsurlarının yerel geleneklerle sentezlendiğini ortaya koymaktadır. *Dromos* giriş düzeni, birden fazla *loculus* açıklığına sahip mezar odaları ve bazı örneklerde birlikte görülen *chamosorium* uygulamaları, nekropolün hem teknik hem de simgesel açıdan gelişmiş bir ölü gömme kültürüne işaret ettiğini göstermektedir.

Columbarium tipi mezar yapılar ise Roma İmparatorluk Dönemi'nin sosyal yapısı, ölüm anlayışı ve mimari tasarımı üzerine önemli bilgiler sunmakla birlikte anıtsal mezarlarda olduğu gibi toplum bilinci üzerinde şekillenen, sosyal açıdan daha kapsayıcı bir mezar yapısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle köleler ve azatlılar gibi Roma toplumunun alt sınıflarına mensup kişilerin defin ihtiyaçlarını karşılamak üzere inşa edilen bu mezarlar, aynı zamanda söz konusu bireylerin toplum içinde bir yere ait olma isteklerinin mimari ve mekânsal bir yansımasıdır. Anadolu'da *columbarium* mezar örnekleri daha sınırlı sayıda olmakla birlikte, Bozova, Harran, Kayseri-Koramaz Vadisi ve Olba gibi Anadolu örnekleri, Roma mezar mimarisinin yalnızca merkezde değil, İmparatorluğun diğer eyaletlerindeki kentlerinde de güçlü bir etki oluşturduğunu ve yerel kültürlerle etkileşim içinde bulunduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

Akçay, T. (2016). Olba'da Kremasyon. *Seleuvia VI*, 21-45.

Albayrak, Y. (2017). Şanlıurfa Kale Eteği Nekropolü Kaya Mezarları. *Karadeniz Uluslar Arası Bilimsel Dergi 36*, 269-279.

Albayrak, Y. (2018). Şanlıurfa'da Loculuslu Kaya Mezarları. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi 37*, 179-187.

Albayrak, Y. (2020). *Edessa Nekropolleri*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları *164*, 107-117.

Aydın, İ., Oso, C., Yaşar , M., & Polat, N. (2023). Tarihi Kızılkoyun Nekropol Alanı İçerisinde Bulunan M54 No.lu Kaya Mezarındaki Kapının Yersel Fotogrametrik Yöntemle 3B Modellenmesi: Belgeleme. *Türkiye Fotogrametri Dergisi 5*, 36-42.

Battenfield, J. R., Beckmann , M., Daviau, P., & Judd, M. (2000). A Roman Period Tomb at Tall Jawa: Excavations in 1994 and 1995. P. M. (Ed.) içinde, *Culture and History of the Ancient Near East* (Cilt Volume 5: Survey, Zooarchaeology and Ethnoarchaeology). Leiden, The Netherlands: Koninklijke Brill.

Becker, J. (2015). Results about the Halaf and Ubaid Periods in Northern Mesopo-tamia after the Excavations at Tell Ṭawīla and Tell Ḥalaf as well as the WādīḤamar Survey. *Seminar für Orientalische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1-7.

Borbonus, D. (2014). *Columbarium Tombs and Collective Identity in Augustan Rome.* New York: Cambridge University.

Cherstich, L. (2008). The role of Alexandria in Cyrenean Cemeteries From Ptolemaic to Roman Times. D. L. O. Menozzi içinde, *SOMA 2005: Proceedings of the IX Symposium on Mediterranean Archaeology, Chieti (Italy)* (s. 129-142). Oxford: Archeopress.

Çıvgın, İ. (2020). Kuzey Mezopotamya Ve Kuzey Levant'ta "Halaf Dönemi" (Mö 6100-5300/5100): Maddi Kültür, Geçim Ekonomisi Ve Kültürel Temas. *CEDRUS VIII*, s. 1-63.

Çetinkaya, H. (2011). Roma ve Bizans İmparatorluklarında Ölüm Algısı ve Mezar Türleri. *MSGSÜ Sosyal Bilimler 3*, 18-38.

Çevik, N. (2007). *Likya Bölgesi'nde Roma Dönemi Lahitleri.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Danışmaz, H., & Demir, B. (2019). Elazığ ilçesi Ağın Nekropolü. *Arkeoloji ve Sanat Yayınları* , 67-80.

Demir, M. (2019). Şanlıurfa Kızılkoyun ve Kale Eteği nekropolü kurtarma kazısı ve temizlik çalışmaları. *Harran ve Çevresi Arkeoloji I* (s. 251-270). Şanlıurfa: Şurkav.

Ergeç, R. (1995). Güney Kommagene Bölgesindeki Antik Dönem Nekropol ve Mezarlar. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Ergeç, R. (1995). *Kommagene Nekropolü*. Konya: Konya Selçuk Ünivesitesi.

Galeazzi, C. (2010). L'antico insediamento di San Lorenzo (Viterbo - Lazio). *Opera Ipogea 1/2*, 4-8.

İlaslan, A., & İlaslan, Z. N. (2019). *Geçmişin İzinde Şanlıurfa Paleolitik Çağ'dan Roma Dönemi'ne Arkeolojik Yerleşimler.* Şanlıurfa: Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi.

Kortanoğlu, R. E. (2006). Hellenistik Ve Roma Dönemlerinde Dağlık Phrygia Bölgesi Kaya Mezarları. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Muheisen, Z. A. (2008). Archeological Excavations At The Yasileh Site In Northern Jordan. *Syria*, 317-337.

Öngen, S., & Kırman, K. (2021). Antik Dönemden Günümüze Tabula Ansata ve Titulus Ansata (Titulus): Kullanımı ve Günümüze Yansımaları. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi (KOUSBAD) 13*, 19-40.

Öztürk Tel, H., & Kuloğlu Yüksel, F. (2017). Kızılkoyun Nekropolü Arkeolojik Sit Alanı'nın Koruma-Planlama Kapsamında Değerlendirilmesi. *İnönü University Journal of Art and Design*, 1-16.

Segal, J. (1970). *Edessa The Blessed City.* London: Oxford University.

Serdaroğlu, Ü. (1970). 1968 Ağın ve Kalaycık Kazıları Ön Raporu. *Keban Projesi 1968 Yaz Çalışmaları* (s. 29-40). içinde Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi Keban Projesi Yayınları.

Tekeli, E., & Demir, M. (2021). Kale Eteği Nekropolü (Şanlıurfa) Kaya Oda Mezarında Trepanasyon Örneği. *Turkish Studies - Social 16(5)*, 1819-1837.

Toy, B. (2014). *Antik Dönem'de Anadolu'da Kaya Mezarları: Tipoloji ve Sembolizm.* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Toynbee, J. (1971). *Death And Burial In The Roman World.* Baltimore - London: Johns Hopkins University Press.

Waelkens, M. (1986). *Die kleinasiatischen Sarkophage: Typologie und Ikonographie.* Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

Will, E. (1949). La tour funéraire de Palmyre. *Syria. Archéologie, Art et histoire 26-1*, 87-116.

Yazlık, B. (2019). Koramaz Vadisi Columbarium Mezarları. *Turkish Studies - Historical Analysis 14*, 669-733.

Yağız, K., Alkan, M., Turan, M., Bigeç , Ü., & Ersönmez, Y. (2023). Perre 2022 Kazıları. *43. Kazı Sonuçları Toplantısı* (s. 421-433). içinde Ankara: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü.

Zeyrek, T. (2007). Yukarı Söğütlü Nekropollerinden Kaya Mezarları. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 6(2)*, s. 117-114.

Yıldız Saray'ında 25 Yıllık Geçici Bir Strüktür: *İane Sergi Binası*

Sümeyra ADIGÜZEL*

[1] *İstanbul Teknik Üniversitesi, 0009-0009-9674-6539*

adiguzel20@itu.edu.tr

GİRİŞ

II. Abdülhamid son dönem padişahların arasında belki de en fazla üzerinde yazı yazılan padişahtır. Onun dini, siyasi, sosyo-kültürel, sosyo-politik ve daha nice görüşleri hep dikkat çekici olmuş ve bu konular çeşitli başlıklar üzerinden ele alınmıştır. II. Abdülhamid ve onun dönemi hakkında kaynaklar bu denli çeşitli ve fazlayken Yıldız Sarayı mimarisi ile ilgili kaynaklar maalesef bu kadar çeşitli değildir. Yıldız Sarayı'nın tarihini ve yapılarını ele alan kaynakların en eskisi Fuad Ezgü'nün 1962'de yazmış olduğu *'Yıldız Sarayı Tarihçesi'* adlı kitaptır. (Ezgü, Fuad. 1962) Yıldız Sarayı'nın Osmanlı İmparatorluğundaki önemini, mimari özelliklerini ve tarihi gelişimini anlatan bir çalışmadır. Kitapta, Yıldız Sarayı'nın vaziyet planını gösteren haritaya yer verilmiş olsa da Yıldız Sarayı ile ilgili yeterli derinliği bu kitap da yakalayamıyoruz. Osmanlı son sarayını daha geniş bir perspektiften belgeler üzerinden ayrıntılı bir şekilde görmek için Deniz Türker'in '*Accidental Palace'* adlı kitabına bakmak gerekir. (Türker, Deniz. 2023) Türker, imparatorluk sarayının yapılışındaki *'tesadüfi'* yönlere dikkat çekiyor. Yani, yapının tamamlanma sürecinde değişen ihtiyaçlara göre yeniden şekillendirilmesi, zamanla kazandığı yeni anlamlar ve dönemin tarihi olaylarının mimariye etkisini ele alıyor. Fakat Yıldız Sarayı genel yapıları ve tarihi hakkında bilgi aldığımız bu kitapta bir zamanlar Yıldız sarayı bahçesinde geçici bir strüktür olarak kurulan İane Sergi binası ile ilgili herhangi bir bilgiye rastlamamaktayız. Halkbank Yayınlarının çıkardığı *'Yıldız Sarayı'* kitabı bu sergiye kitabın sonunda küçükte olsa bir bölüm ayırarak bahsetmiştir. (Özyetgin, A. Melek, Engin, Vahdettin, Yüksel Ersay, Ayşe. 2021) Sergi binasıyla ilgili genel bilgileri buradan edinsek de maalesef derinlemesine bilgiyi buradan elde edememekteyiz. Bu yüzden Yıldız Sarayı yapıları ve tarihi ile ilgili kitaplarda geniş yer verilmeyen bu İane sergi binası bu araştırmanın konusunu oluşturmuştur. Başta geçici bir strüktür olarak kurulan bu sergi binasının neden 25 yıldır ayakta kaldığı sorusu araştırmanın temel sorusudur. Bununla birlikte mimarın kim olduğu sorusu da tartışılacaktır.

Tam adıyla Evlâd-ı Şühedâ ve Malûlîn-i Guzât-ı Asâkir-i Şâhane İâne Sergisi'nin (Osmanlı Ordusu'nun Yaralı Gazileri ve Şehit Çocuklarına Yardım Sergisi) binası ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır ve bu çalışma üç başlık üzerinden yürütülecektir. İlk olarak İane kelimesinin ne anlama geldiğinden bahsedilip serginin hazırlık aşamasında oluşturulan iane sergi komisyonunun kurulmasından ve sergilenen birkaç eşyadan bahsedilecektir. İlk başlık

daha çok sergi binasının ön hazırlığıyla ilgili olacaktır. İane Sergisi, Yıldız Sarayı'nda, Osmanlı padişahı II. Abdülhamid'in emriyle, 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı'nda yaralanan gazilere ve şehitlerin çocuklarına yardım amacıyla düzenlenmiş kapsamlı bir bağış etkinliğidir. Sergide, Osmanlı topraklarının yanı sıra Almanya İmparatoru, Avusturya Kralı, İran Şahı gibi önemli liderlerin de katkılarıyla çeşitli değerli eşyalar sergilenmiş ve satışa sunulmuştur. Bu konuda Necmettin Alkan'ın *"1897 Yunan Harbi'nde Şehit Olanların Yakınları ve Gaziler İçin Düzenlenen İâne Sergisi"* adlı eseri dönemin tarihi ve iane sergisi hakkında oldukça detaylı bilgiler sunuyor. (Alkan, Necmettin. 2014) Yine aynı şekilde Ziya Şakir ve Fatih Ürekli'de Osmanlı-Yunan zaferi ve akabinde gerçekleşen iane sergisi hakkında ayrıntılı tarihi bilgiler veren bir diğer yazarlardandır. Sergide sergilenen eşyaları ve sergi binasının fotoğraflarını İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesinden ulaşılabilmekteyiz. Ayrıca serginin bastırılmış albümünü görmek de mümkün ve Salt Arşivlerinde bu albüme erişebilmekteyiz. Serginin görsel kaynaklarına sadece arşivlerden ve nadir eserler kütüphanesindeki fotoğraf albümlerinden ulaşmıyoruz. Aynı zamanda dönemin dergisi olan Servet-i Fünun Dergisi'nin bu sergi için hazırladığı bir sayı mevcut ve burada da sergi resimleriyle karşılaşmaktayız. (Servet-i Fünun Dergisi, Yıl. 1897: S. 342)

İkinci başlıkta ise sergi binasının konumundan bahsedip arşiv belgeleri üzerinden de bina için harcanan masraflar ele alınacaktır. Ve burada alt bir başlık ekleyerek sergi mimarına yönelik çıkarımlardan biri olan İtalyan mimar Raimondo D'Aronco olma ihtimali üzerinde durulacaktır. İtalyan mimar Raimondo D'Aronco'ya ait sergi kapısı giriş çiziminin olması bu binanın mimarının da kendisi olduğuna dair düşünceleri akıllara getirmektedir. Raimondo D'Aronco ait çizimlerin derlendiği İstanbul Araştırmaları Enstitüsü tarafından gerçekleştirilen sergi ve sergi kataloğu olarak çıkarılan *"Osmanlı mimarı D'ARONCO İstanbul Projeleri 1893-1909 Restorasyonlar, Projeler, Kitaplar"* adlı kitap bu noktada iyi bir referans oluşturmaktadır. (İstanbul Araştırmaları Enstitüsü. 2006) Ayrıca Osmanlı arşivlerinde sergiyle ilgili bir planın olması binanın mimarıyla ilgili çıkarımlarda bulunmamıza yardımcı olacaktır. (BOA, PLK.p. No.6536) Uluslararası sergilerin revaçta olduğu bir döneme denk geldiği için uluslararası sergi binalarına da bakmak araştırmayı derinleştirecektir. Bunun için de İstanbul Fuar merkezinin yayınlamış olduğu *"Türkiye Fuar Albümü, Osmanlı dönemi"* adlı kitabı, uluslararası sergiler hakkında bilgi sahibi olmamızı ve sergiler için uluslararası bir perspektif kazanmamızı sağlar. (Işıklı, Aytaç. 2012)

Son başlıkta, üçüncü başlıkta ise sergi binasının zamanla geçirdiği işlevsel farklılıklar ele alınacaktır. Sergi binası 1922 yanarak yıkılmıştır ve günümüze maalesef gelememiştir. Bu tarihe kadar ise sergi binası farklı işlevlere sahip olmuştur. Sergi tamamlandıktan sonra toplanan nakdin dağıtımı meselesi ön planda olmuş, sergi binasını kaldırma meselesi yerine. Belki de sergi binası gibi mimari bir yapının varlığına ihtiyaç vardı. O yüzden de sergi binası farklı işlevlerde kullanıldı. Nedeni tam olarak bilinmese de sergi binasının varlığı farklı işlevlerde sürdürüldüğü bilinmektedir. Osmanlı arşivlerinde yer alan 1906 tarihli Yıldız Sarayı civarındaki sergi dairesinde bulunan fotoğraf odalarının tamir masrafları adlı belgede buranın bir dönem fotoğrafçılık için kullanıldığı anlaşılmaktadır. (BOA, HH.İ. No.187-15) Daha sonra Fatma Ürekli, Muzaffer Ürekli'nin kaleme aldığı *"Osmanlı-Yunan Savaşı'nda Yardım Kampanyaları ve Toplumsal Dayanışma Üzerine Değerlendirme"* adlı makalede burasının kumandanlık dairesi olarak kullanıldığı söylenmektedir. (Ürekli, Fatma, Ürekli, Muzaffer. 2018). Ve arşivlerde karşılaşılan 1908 tarihli bir belgede sergi binasının daha sonra ikinci Firka Kumandanlığına tahsisi talebiyle askeriyeye verildiğini görüyoruz. (BOA. BEO. No.3472-260327-1) Son işlevi hakkında da haritalarda yer alan tasvirlerle buranın mektep olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Yani 1922 sergi binası yanarak ortadan kalkana kadar farklı işlevlerde varlığını sürdürmüştür, yanmasaydı belki de farklı işlevlerle günümüze kadar

varlığını sürdürecekti. Aslında bu başlıkta neden 25 yıldır ayakta kaldığını biraz cevaplayacağız.

Özetlemek gerekirse, Yıldız Sarayı mimari yapılarını anlatan kitaplarda İane sergi binasına ait karşılaştığımız yetersiz bilgi bu araştırmanın başlamasını gerekli kılmıştır. Neden 25 yıldır ayakta kalmış bir yapı olduğu ile ilgili ve mimarının kim olduğu ile ilgili daha fazla ayrıntı elde etmek amaçlı, birincil kaynak olarak kabul edilen Osmanlı arşiv belgelerinden faydalanılarak bu araştırma yapılacaktır.

1. 1897 Yunan Harbi İçin Düzenlenen İane Sergisi

İane sergi binasına geçmeden önce sergi ve serginin hazırlık aşamasıyla ilgili konuşmak ve hatta iane kelimesinin anlamından başlamak anlamlı olacaktır. İane kelimesi Osmanlılar' da 19. yüzyılda olağan üstü giderler için halktan toplanan malî yardımları ifade eden terim olarak TDV İslam Ansiklopedisi'nde tanımlanmıştır. (Özcan, Abdulkadir. 1999) Osmanlı Devleti'nde daha önce *"iâne-i cihâdiyye"* [1] adıyla savaşlar için iane toplanmış olsa da 1897 Osmanlı-Yunan savaşı ianesini farklı kılan bir durum vardır. İane toplanması için ilk defa bir sergi düzenlenmiştir.

1897 yılında gerçekleşen Türk-Yunan muharebesi Türk ordusunun zaferi ile sonuçlanmıştır. Bunun sonucunda 4 Haziran 1897'de barış müzakereleri başlamıştır, biraz uzun sürmüş ancak 4 Aralık 1897'de tamamlanarak anlaşma imzalanmıştır. (Ürekli, Fatma, Ürekli, Muzaffer, 2018: 152) Fakat barış antlaşmasının sonuçlanması beklenmeden, savaşın bitiminin hemen sonrasında sergi hazırlıklarına başlanılmıştır. II. Abdülhamid'in iane sergisinin düzenlenmesiyle alakalı isteğinin geçtiği vesikada, adı geçen savaşta şehit olanların ailelerine ve yaralılara "[...] *miistehak oldukları miktarın fevkinde maaşlar tahsis* [...]" olunduğunun altı çizilmektedir. Fakat bununla yetinmek istemeyen Sultan, "[...] *refah üzere olmaları için bir iane sergisi tertib-i tasavvur isterim*", iradesiyle bir kermesin düzenlenmesi gerektiğini açıkça belirtmiştir. (Şakir, Ziya, 1994: 161) (BOA. Y. PRK. KOM. No.9-37-1) Sultan'ın bu isteği üzerine harekete geçilerek söz konusu serginin düzenlenme hazırlıklarına başlanılmıştır.

Sergi hazırlıklarının ilk ayağını oluşturan kısım ilk önce bu sergi için bir komisyon oluşturmak olmuş. Osmanlı arşiv belgelerinde iane komisyonuna ait belgelerin sonunda komisyon üyelerinin mühürleri görülmektedir. Bu sayede sergi açılısından önce komisyon oluşturulmuş olup sergiye kabul edilen eşyaların tasnifi ve kabulü gibi işlerle uğraştıklarını görmekteyiz. (BOA. Y. PRK. KOM. No.9-39-1, No.9-38-1) Ayrıca iane sergisi komisyonu üyelerinin komisyona seçilmeleri dolayısıyla yaptıkları teşekkürü gösteren belgede de üyeleri ve görevlerini net bir şekilde görmekteyiz. (BOA. Y. PRK. KOM. No.9-59-1) Komisyon, Selim Melhame paşa başkanlığında askeriyeden Muhasebat Dairesi Başkanı Sadeddin Paşa, Ahmed Zülküfl Paşa, Dahiliye Müsteşarı Ahmed Refik Bey ve Hariciye Teşrifatçısı İbrahim Bey gibi üyelerden oluşacaktır.

Sergi hazırlık aşamasında Louis Sabuncu'nun padişaha sunduğu layihalardan kendisinin yurtdışında bir çok sergide bulunduğunu ve bu serginin nasıl yapılması gerektiği ile ilgili tekliflerde bulunduğunu da görmekteyiz. Layihada teklifler şu şekilde geçmektedir: "*Londra'da gördüğüm sergileri anlattım. Paris'te 1871, 1889'da Boston, 1872'de Newyork, 1883 'te Kalkita'da açılan sergileri ziyaret intibalarımı kaydettim. Sergide mızıka ve büfe*

[1] XIX. yüzyıl başlarında vuku bulan Osmanlı-Rus savaşları ile Sırbistan, Mora ve Eflak isyanları devlet giderlerini aşırı derecede arttırdı. Bu yüzden devlet savaş yardım kampanyası oluşturmuştur. Bunların ilki 1810 yılından itibaren alınan "iâne-i cihâdiyye"dir. Bu uygulama ile vezirler ve taşradaki zenginler cihada yardıma çağrıldı; gümüşü olandan gümüş, akçesi olandan da akçe talep edildi. *TDV Ansiklopedisi, Abdülkadir Çzcan, 1999, 19.cilt, ss. 228-232.*

bulundurulmasını teklif ettim. Yerli mallardan sergiye eşya getirilir, satış hesabından bir kısmı sergi hesabına alıkonursa gelirin artacağına ve yerli malın tanınıp sürülmesine hizmet olacağını ileriye sürdüm. Serginin yabancı memleket gazetelerine aksettirilmesini istedim. Böyle olursa eski eserlere merakı olanların çoğu görmeye gelir. Bu merakı gıcıklamak için hazinede saklı eşyadan bir kısmı da teşhir için buraya getirilebilir dedim." (Alberi, Sabuncuzade, Louis. 2007: 145-146)

İane sergisine ilgi çok fazla olmuş ve her yerden sergiye eşya bağışı yapılmış. Bunların içerisinde hem Almanya İmparatoru, Avusturya Kralı, İran Şahı gibi bürokrasiden kişiler olmuş hem de halkın her kesiminden insan bağışta bulunmuş. Hem arşiv belgelerinde hem de hatıratta bahsedilenlere göre sergideki yoğun eşya bağışını takip edebilmekteyiz. [2] Yıldız Sarayı sakinlerinden II. Abdülhamid'in kızı Ayşe Osmanoğlu'na ait hatırat da kendisinin de bu sergi için köy manzaralı bir halı ve mavi atlas üzerine küpe çiçekleri işlediği bir elişini bağışladığından bahsetmektedir. (Osmanoğlu, Ayşe. 1986) II. Abdülhamid'in de bu sergiye çokça bağışta bulunarak kendisinin başı çektiğini görüyoruz. Bağışladığı eşyalardan bazıları; Yıldız Sarayı Marangozhanesinden fildişi ve sedefle süslenmiş kıymetli sigara takımı; Arap tarzı imal edilenlerden, 2 metre yüksekliğinde, işlemeli büyük camlı dolap; Hereke Fabrikası'nda üretilen, yirmi üç metre, kare şeklinde kıymetli büyük halı; Çini Fabrikası'nın üretimlerinden bir metre yirmi beş santimetre yüksekliğinde büyük vazo. (Ürekli, Fatma, Ürekli, Muzaffer, 2018. ss.186) Sergi için bağışlanan eşyalar önce bir ambarda depolanmış; ihtiyaç doğrultusunda belirli aralıklarla buradan alınarak sergi yerine götürülmüştür ve orada teşhir edilmiştir. (Alkan, Necmettin, 2014: 19) Sergide teşhir edilen eşyaların birkaçıyla oluşturulmuş sergi albümü Almanya'da bastırılmıştır. 75 parça eşyanın özgün resimlerinden oluşan bu albümün başında, *"padişahın himayesi altında son savaşın şehit evlatları ve malûl askerler için düzenlenen iane sergisinde bulunan eşyadan boyalı olarak tersîm ve tab'a en ziyade elverişli olan bazı nefis eşyanın resimlerini havi albüm"* ifadesi yer alır. [3] (Şekil 1)

Son olarak İane Sergisi'nin açılış günüyle ilgili konuşmak gerekirse *"İane sergisinin açılışına dair gerekli izin belgesi"* başlıklı belgeye bakmak anlamlı olacaktır. (BOA. Y. PRK. KOM. No.9-38-1) (Şekil 2) Belgenin başında geçen "[...] *tüm masrafları halife hazretlerinin merhametiyle karşılanan İane Sergisi'nin inşaatı, yüce halifelik makamının himayesiyle bu defa başarıyla tamamlanmıştır.* [...]" ifadesi ilginçtir.[4] Bu defa başarıyla tamamlanma ifadesi acaba iane serginin inşasında başarısız bir olaya yapılan bir atıf mıydı yoksa 1894 yılında deprem dolayısıyla açılamayan Dersaadet Ziraat ve Sanayi sergisi için mi kullanılan bir ifadeydi bilemiyoruz. 25 ağustos 1897 tarihli belgenin geri kalan kısmında ise yarın itibarıyla sergiye getirilecek eşyaların taşınmasına başlanmasına karar verilmiş olduğunu görmekteyiz. Sergi açılışıyla ilgili diğer bir ipucunu sergi bahçesindeki bahçe parmaklıklarının değişmesi için yazılan bir belgede görmekteyiz. (BOA. İ. ŞE., 10-14-2) Arşivdeki bu belgede sergi alanında bulunan ve Belediye İdaresi'ne ait olan bahçelerin çevresindeki parmaklıklar ve kapı bölgesi, sergi binalarının zarif görünümüne uygun olmadığından, çirkin bir halde bulunduğundan

[2] Sergiye gelen ve sergilenen eşyaların ve sergi hasılatlarının detaylı bilgilerine ilgili olanlar Osmanlı arşiv belgelerinden İane sergi Komisyonun tuttukları tutanaklardan ulaşabilirler. *BOA. Y.PRK. KOM. No. 9-37, No. 9-41 No. 9-59, No. 9-66.*

[3] **N**ürnberg'de F. Schneller Şürekâsı Matbaası'nda 1898'de basılmıştır. *(Kunstantalt v. Fritz Schneller&Cie Nürnberg 1898)*. Albüm için bkz. *SALT-Galata Arşivi, nr.AFDIVCG001.*

[4] Sadeleştirilmemiş haline bkz. *"[...] ma'lûlîn-i guzât-ı asâkir-i mülukanelerine âid olarak bi'l-cümle masârıfı merhameten cânib-I şeref-câlib-i cenâb-ı şehinşâhîlerinden ihsân ile te'sîsi emr u fermân buyurulan iâne sergisi inşââtı sâye-i muvaffakiyet-vâye-i hazret-i hilâfet penâhîlerinde bu kerre rehîn-i hüsn-i hitâm olmuş[...]"*

bahsedilmektedir. Yine aynı belgenin devamında normalde bu tür işlerin ihale yoluyla yapılması gerekse de, sergi binalarının açılışının halifenin tahta çıkış yıldönümüne denk gelen kutlu günde gerçekleşecek olması nedeniyle işlerin bu tarihe kadar tamamlanması zorunlu hale geldiğini ve bu nedenle, Dördüncü Belediye Dairesi'nin derhal çalışmalara başladığı belirtilmiştir. (28 ağustos 1897) Ayrıca bu belgeden şunu da anlamaktayız sergi binasının bahçe parmaklıklarına bile gereken özen verilmiş adeta binanın da sergilenen bir eşya olarak düşünüldüğünü söyleyebiliriz. Gereken hazırlıklar vakit almış ki istenilen cülus gününde açılış gerçekleştirilememiş. Dönemin dergisi olan Servet-i Fünun dergisine baktığımız zaman 30 eylül 1897 tarihli basılmış dergi kapağında yer alan İane sergi binasının ana mekanını ve binanın kendisini görmekteyiz. Yani açılış eylül ayında gerçekleşmiş ki dergi de reklamı yapılarak insanların dikkati çekilmeye çalışılmış. Servet-i Fünun dergisinin bu sayısında yazılı olarak sergi binasıyla ilgili bir bilgiye rastlamamaktayız, genel kahramanlık hikayeleri anlatılmış. Fakat birincil kaynak olarak sergi binasının resmini ve eşyaların sergileniş tarzını bize göstermiştir. (Şekil 3)



Şekil 1. *Taht-ı Himâye-i Mufahhame-i Hazret-i Padişahi'de Muharebe-i Ahire Evlad-ı Şüheda ve Ma'lulin-i Askeriyye İane Sergisi. İş bu sergide bulunan eşyadan boyalı olarak resim ve tab'a en ziyade elverişli olan bazı eşya-ı nefisenin resimleri havi albüm. Ön kapak ve arka kapak.*

Taht-ı Himâye-i Müfahhame-i Hazret-i Pâdişâhî'de Muhârebe-i Ahîre Evlâd-ı Şühedâ ve Ma'lûlîn-i Askeriyye İâne Sergisi Komisyonu

Asâkir-i nusret-meâsir-i cenâb-ı hilâfet-penâhîleri hakkında lütfen ve inâyeten mütemadiyyü'l-lema'ân olan a'tâf-ı celîle-i cenâb-ı veliyy-ni'met-i bî-minnet-i a'zamîlerine ez-ser-nev bir ilâve-i cemîle ve âtıfet olmak üzere menâfi'i hukūk-ı meşrû'a e mukaddese-i saltanatı seniyye-i hazret-i şevket-penâhîlerinin muhâfazası uğrunda nûş-ı câm-ı şehâdetle vâsıl-ı cennât-ı âliyât olan şühedâ evlâdıyla ailesini beslemeğe ve iş ve güç görmeğe muktedir olamayan ma'lûlîn-i guzât-ı asâkir-i mülukanelerine âid olarak bi'l-cümle masârıfı merhameten cânib-i şeref-câlib-i cenâb-ı şehinşâhîlerinden ihsân ile te'sîsi emr u fermân buyurulan iâne sergisi inşââtı sâye-i muvaffakiyet-vâye-i hazret-i hilâfet-penâhîlerinde bu kerre rehîn-i hüsn-i hitâm olmuş olduğundan bi-mennihi'l-Kerîm yarınki günden i'tibâren eşyâ-yı mevrûdenin nakline mübâşeret edilmesi komisyon-ı ubeydânemizce tezekkür olunmuş olmağla resm-i küşâdın sûret-i icrasıyla muhâfaza ve inzibât ve musika ve bâyi'ler hakkında şeref-sânih olacak irâde ve fermân-ı hikmet-beyân-ı hazret-i zıllu'llâhîlerine tevfîk hareket farîza-i uhde-i memlûkiyyet olduğunun arz ve istîzânına cür'et kılındığı ma'rûzdur. Katıbe-i ahvâlde emr u fermân hazret-i veliyyü'l-emr efendimizindir.

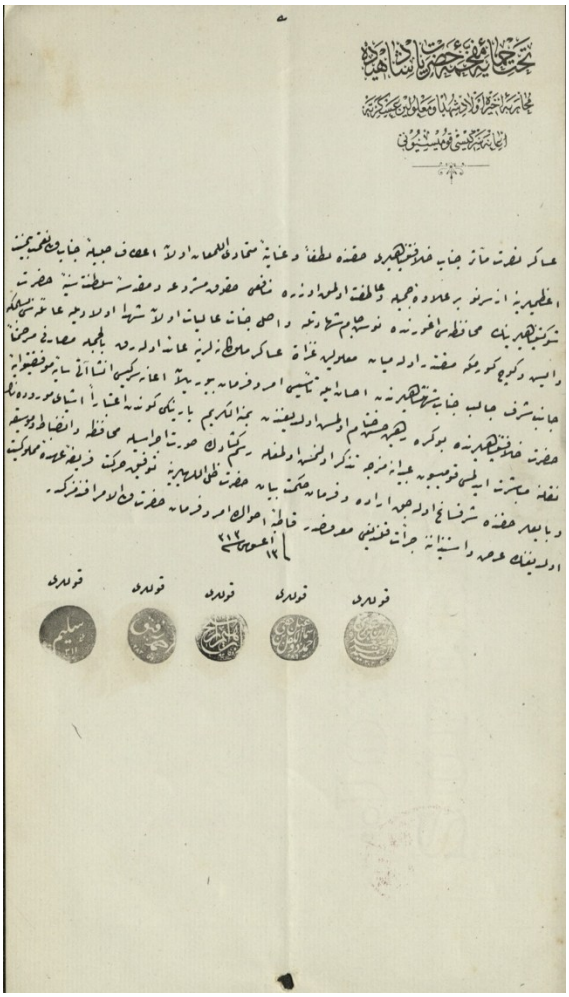
Fî 13 Ağustos sene [1]313.

[Komisyon üyeleri:] Selim [mühür],

Ahmed Refik [mühür], İbrahim Râsih [mühür]

İsmail Hakkı bin Ahmed Zülküfl [mühür],

Es-Seyyid Mehmed Sadeddin bin Şükrü [mühür]



Şekil 2: *İane Sergisinin Açılışına Dair Gerekli İzin Talebi ve çeviri, 25 Ağustos 1897*







Şekil 3: *Servet-i Fünun Dergisi, Eylül 1897, sayı 342.*

2. Yıldız Sarayı İane Sergi Binası

Aynı zamanda halk tarafından *'Şefkat sergisi'* olarak da adlandırılan İane sergisi için mekan olarak Yıldız Sarayı civarında, tam olarak sarayın karşısındaki talimhane meydanı seçilmiştir. Fotoğraflardan da anlaşılacağı üzere serginin bulunduğu konumda bugün Barbaros bulvarı üzerine denk gelmektedir. (Şekil 4) Pervititch'in Beşiktaş için çizdiği 10. Pafta haritasına baktığımızda da serginin tam konumunu görebilmekteyiz. (Pervititch, Jacques. 1922) (Şekil 5) Haritada 1922 tarihinde yangınla yıkıldığı notu da düşülerek yapı kesik çizgilerle ifade edilmiştir.

İane sergi binası Osmanlı arşiv belgelerinde *"[...] Yıldız Saray-ı Hümâyûnu civârında kâin ahâlînin tezehhününe mahsûs bağçede ta'yîn olunan münâsib bir mahallin birinin hâsılâtı muhârebe-i ahire şühedâ ve mecrûhîn-i askeriyyesi âilelerine iâne edilmek ve diğerinde vukū' bulacak vâridât te'sîsât-ı askeriyyeye tahsîs olunmak ve târih-i küşadından i'tibâren altı ay devâm etmek ve lede'l-hâce müddet-i mezkûre temdîd kılınmak üzere iki şubeli bir küçük sergi veya pazar mahalli inşasına mübâşeret olunduğundan[...]"* ifadeleriyle tanımlanmıştır. (BOA. BEO., 965-72326) Yani geçici süreliğine kurulan iki şubeli halka açık bir pazar yeri olarak bahsedilmektedir. Geçici bir yapı olarak düşünülmüş hatta altı aya kadar açık tutulması düşünülmüş. Fakat sergi binası farklı işlevlerle yaklaşık 25 yıldır ayakta kalmıştır. İşlev farklılıklarıyla ilgili ayrıntıları dördüncü başlıkta aktardığım için burada bunlardan bahsetmeyeceğim.

Sergi binasının planı ile ilgili konuşmak gerekirse serginin planına Osmanlı arşivlerinden ulaşmak mümkündür. (BOA, PLK.p. No.6536) (Şekil 6) Bu serginin hasılatı askeriyeye ve gazi-şehit yakınlarına ayrılacağı için sergi binası planı da iki bölüme ayrılmıştır. Bunu, plan üzerinde yazılanlara göre sağ taraf gaziler için sol tarafın da askeriye için ayrıldığını görüyoruz. Yine aynı plandan uzunluğunun 30 metre ve derinliğinin de 6 metre olduğunu okuyabilmekteyiz. Sağda ve solda kulelerin yükseldiği serginin asıl büyük kısmı, bir baştan öbür başa uzanan dikdörtgen salonudur. Bu salonun ortasındaki camekanlı sofanın sağındaki salon, Padişahın gönderdiği hediyelere ayrılmıştır. Burada, vazoları, saksıları, sofra takımları yanında padişahın bizzat yaptığı masa, yazıhane, sandalye, sigara sehpası ve diğer marangoz eşyaları bulunuyordu. Diğer salonda ise, Hereke Fabrikası'nın nefis kumaşları ve kıymetli halıları, Çini Fabrikası'ndan nadide çini ve porselenler yerleştirilmiştir. Duvardaki camekânlara da sefirlerin, yabancı ileri gelenlerinin ve Sanayi Mektebinden gönderilen eşyalar yerleştirilmiştir. (Şakir, Ziya.1994: 156-157.)

İane sergi binası için haziran ayının on beşinden ağustos ayının on dördüne kadar geçen süre zarfı içindeki yapılan masraflar tek tek kayıt altına alınmış ve İane sergi komisyonuna sunulmuştur. (BOA. Y. PRK. KOM., No. 9-38-1, No.9-39-1, BOA. Y. MTV., No. 163-137-1, No. 162-38-1) Sergi binası için Haziran ayının 15'inden aynı ayın 21. Cumartesi akşamına kadar yapılan masrafları gösteren cetvele baktığımızda sergi inşasına gelen malzemenin cins ve miktarına ve amelelerin yevmiyelerini görmekteyiz. (BOA. Y. MTV., No. 162-38-1) Söz konusu bu tabloda geçen bazı malzemenin adları bize yapının prefabrik olma konusunda ipucu vermektedir. Mesela Bartın latası, Birinci ve ikinci nev' fabrika tahtası gibi malzemeler belirli ölçü ve standartlarda üretilmiş malzemeleri ifade etmektedir. Bu malzemeler hakkında ayrıntılı bilgileri Damla Acar'ın Doktora tezinde görebilmekteyiz. Acar, 19.yüzyılda İstanbul'da ahşap yapım sistemlerinin Batı Avrupa'daki bilimsel, teknolojik ve endüstriyel gelişimlerin etkisinde kalarak rasyonelleştirilmiş bir yapım sistemine doğru evirildiğini savunmaktadır. (Acar, Damla. 2015: 61) Bu evrim süreci içerisinde belgelerde karşımıza çıkan malzemelere de değinen Acar, 1880'li yılların başından itibaren Ebniye-i Seniyye Anbarı Müdürlüğü'nce düzenlenen aylık masraf ve yıllık icmal defterlerinde listelenen malzemeler arasında karşımıza çıkan *"fabrika*

tahtası" malzemesine de değinmiştir. [1] Tıpkı iane sergi masraf cetvelinde karşımıza çıkan birinci ve ikinci nev' fabrika tahtası gibi. Bu kayıtlarda geçen "*fabrika tahtası*" nın paralel bıçaklı hızarlara benzer makinelerle standart kalınlıkta kesilen tahtalara verilen isim olduğu düşünülmektedir. Hızarların İstanbul'daki atölyelerde yaygın kullanılmadığından, "*fabrika tahtası*" nın Tersane-i Amire' den ya da Şirket-i Hayriye'nin tersanesinden sağlandığı düşünülmektedir. (Acar, Damla. 2015: 42) Ayrıca yine aynı doktora tezinde iane sergi masraf cetvelinde de adı geçen "*Bartın tahtası*" ayrıntılı incelenmiştir. Keşif ve masraf defterlerinde "*Bartın koğuşu*" ya da "*Bartın tahtası*" olarak adlandırılan tahtaların Tersane-i Amire'de bulunan hızarlarla kesildiği ancak bağdadi çıtası haline şantiyede istihdam edilen *neccar*larca (dülgerlerce) getirildiği düşünülmektedir. (Acar, Damla. 2015: 198) İane sergi masraf cetvellerinde yevmiyesi verilen işçi sınıflarından biri de dülgerler olduğuna göre bahsedilen malzemenin de aynı olduğunu görebiliyoruz. Yani Sergi inşası standardize edilmiş malzemelerin kullanımı sayesinde kısa sürede bitmiştir.

Ayrıca sergi binası için Haziran ayının 15'inden aynı ayın 21. Cumartesi akşamına kadar yapılan masrafları gösteren cetvele tekrar baktığımızda sonundaki mühürlerden birinde *"ebniye-i mezkure kalfası"* olarak *"Franç"* ismini görmekteyiz. *"Franç"* ismini Osmanlı arşivlerinde arattığımız zaman karşımıza anlamlı çıkan sonuçlardan mimar Mösyö Franc Van Ofm/Ofum'u görmekteyiz. (BOA.İ.TAL. No.463-44). 1910 Brüksel sergisi için kendisine nişan verildiğini, Osmanlı arşivlerinden *"Bin dokuz yüz on senesinde Brüksel'de küşad olunacak sergi-i umumide tesis edilen Osmanlı şubesinin mimarı Mösyö Franc Van Ofum'a nişan itası"* başlıklı belgede görmekteyiz. (BOA.BEO. No.3679-275854) Osmanlı arşiv belgelerinde yabancıların isimleri genellikle okunduğu gibi yazıldığından, yabancı kaynaklarda arattığımızda ise bu telaffuza yakın Belçikalı mimar Frans(z) Van Ophem çıkmaktadır. Belçikalı mimarın 1910 Brüksel sergisinde Çin ve Brezilya pavyonu gibi birçok pavyonun yanında Osmanlı pavyonunun da mimarı olarak anılmaktadır. (Livre d'Or de l'Exposition Bruxelles 1910) Yani kendisinin bir sergi mimarı olarak Brüksel'deki Osmanlı şubesini tasarladığını net bir şekilde görmekteyiz. Yine bir sergi mimarı olarak da İane sergi binasını da tasarlamış olma ihtimali yüksektir. Sergi binasına ait masraf cetvelinin altında da mührünün olması bu ihtimali kuvvetlendiriyor. 1910 Brüksel sergisi için tasarladığı pavyona bakacak olursak İane sergi binası gibi lineer bir yapı olduğunu yine sergi binasının her iki yanında bulunan kulelere benzer daha küçük kulelerin kullanılmış olduğunu görüyoruz. (Şekil 7) Tabi direkt bakıldığında benzer iki yapı görmesek de bu detaylardaki benzerlikler acaba İane sergi binasının da mimarının Mösyö Franc'ın olabilme ihtimalini düşündürüyor.

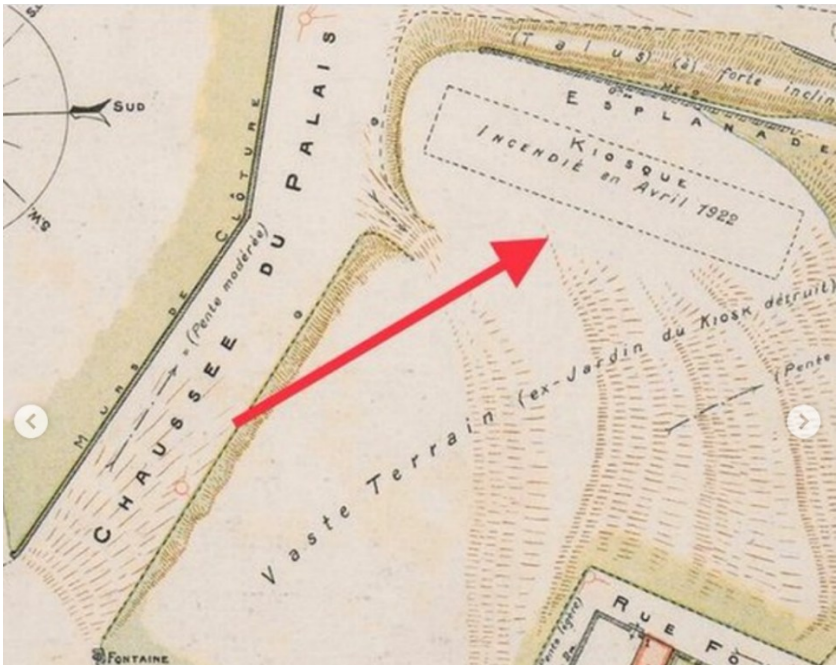
Sergi mimarıyla ilgili genellikle ikincil kaynaklarda kabul edilmiş bir ihtimal isim de Raimondo D'Aronco'dur. D'Aronco, Osmanlı devletine Dersaadet Ziraat ve Sanayi sergisi için 1894 yılında bir sergi mimarı olarak gelmiş ve deprem dolayısıyla yaptığı projeyi uygulayamamıştır. Fakat kendisi Osmanlı devletinde kalmaya devam etmiş hatta Orman ve Maadin ve Ziraaat nezaretinde memur olarak nakli gerçekleştirilmiş. Bu durumu Osmanlı arşivlerindeki *"Sergi-i umumiyle ilgili verilen işi bitiren Mühendis Daronko Efendi'nin mukavelesinin yenilenerek Orman ve Maadin ve Ziraat Nezareti'nde görevlendirilmesi."* bu belgenin başlığından da anlamaktayız. (BOA.İ.OM. No.2-17) Yani 1895 yılında, sergi açılışından iki yıl önce, İane sergi komisyonunun bağlı olduğu nezarete memur olarak naklinin gerçekleşmesi sergi binasının da mimarı olabileceği ihtimalini oluşturuyor. Bir diğer sergi mimarının D'Aronco olma ihtimali ise kedisine ait sergi kapısı çizimin olmasıdır. (Şekil 8)

[1] Ebniye-i Seniyye Anbarı Müdürlüğü'nce düzenlenen aylık masraf ve yıllık icmal defterlerinde listelenen malzemelere bakmak için Osmanlı Arşivlerinden şu belgelere bkz. *BOA, HH.EBA. 23/65, s.3-4; HH.EBA. 26/7, s. 21; HH.EBA. 26/17, s.4-5; HH.EBA. 26/73, s.2.*

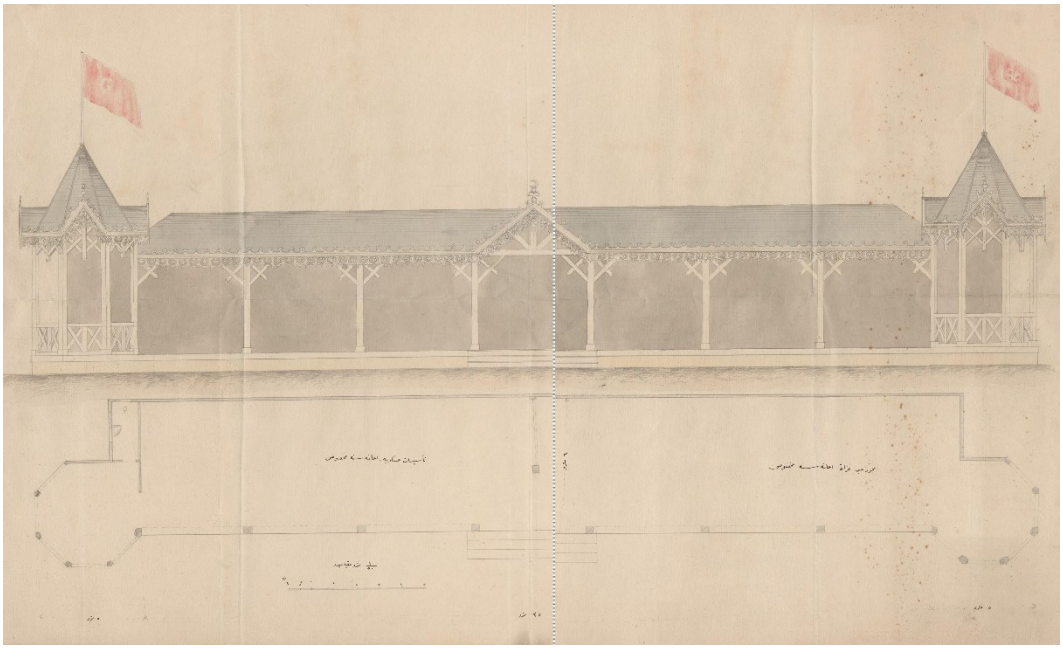
Afife Batur Türkiye ansiklopedisinde *"Batılılaşma Dönemi'nde Osmanlı Mimarlığı"* yazısında sergi kapısı çiziminin olması ve üzerinde de *"Bazar de Charite"* yardım pazarı anlamına gelen Fransız yazının olması nedeniyle sergi mimarının Raimondo D'Aronco olması ihtimalinden bahseder. (Batur, Afife. 1985: 93) Belki de İane sergisi için kendisinden bir çizim yapılması istenilmiş ve bu uygulanmamış olabilir. Çünkü dönemin sergi binası fotoğraflarına baktığımızda böyle bir kapının varlığından söz edemeyiz.



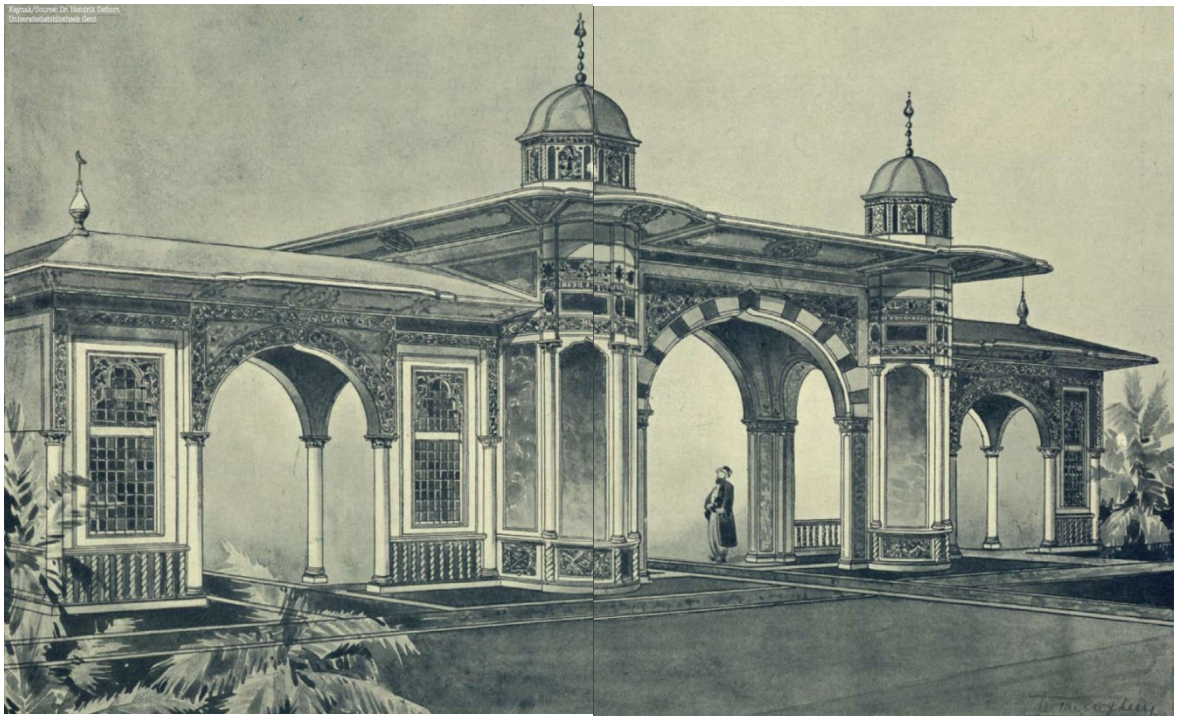
Şekil 4: *Eski İstanbul Fotoğrafları, Beşiktaş, Yıldız, 1919. Kaynak: The Sultan's guard. U.S.S North Dakato.*



Şekil 5: *Plan Cadastral d'assurances. Béchiktache. No: 10. Jacques Pervititch,1922.*



Şekil 6: *Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi İane Sergisi Planı.*



Şekil 7: *Mösyö Franc Van Ofm/Ofum'un 1910 Brüksel sergisi için tasarladığı Osmanlı Şubesi.*



Şekil 8: *Raimondo D'Aronco' ya ait sergi kapısı suluboya çizimi*

2. İane Sergi Binasının Geçirdiği İşlevsel Farklılıklar

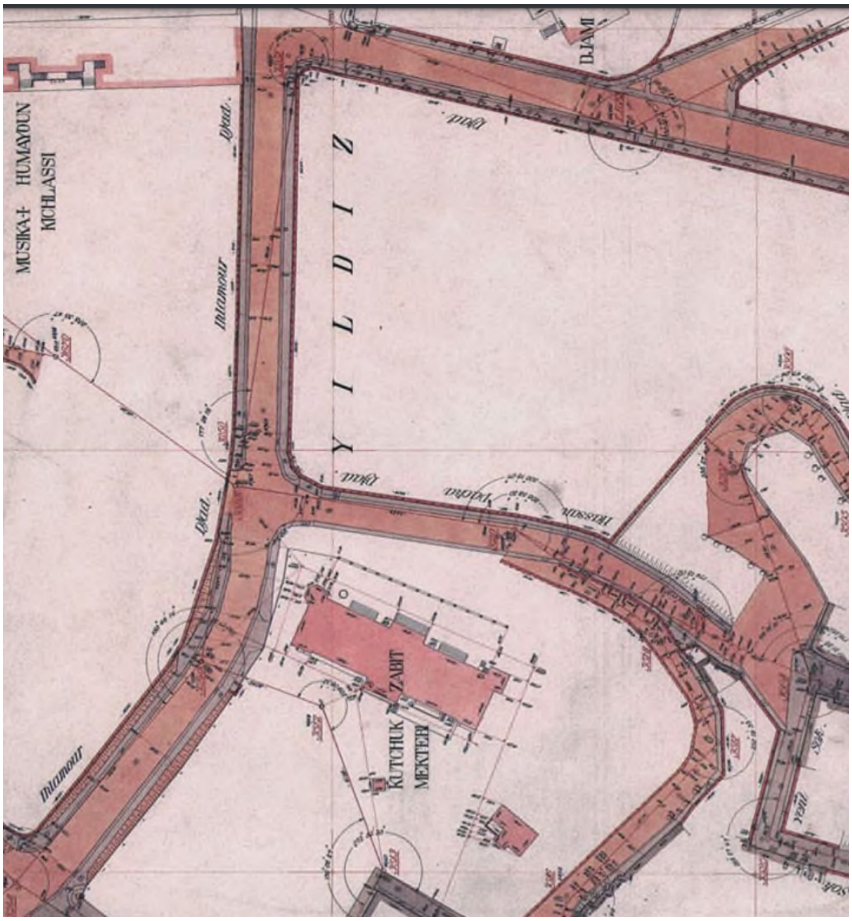
İane sergisi açılırken altı ay gibi bir süre açık kalması planlanmıştı. Fakat planlanan süreden fazla yaklaşık iki yıl açık kalmıştır. Bunu Osmanlı arşivinde yer alan 18 temmuz 1899 tarihli belgede [...]" *Son savaşta şehit olan askerlerimizin yetim ve dul ailelerine yardım amacıyla kurulan ve açılan İâne Sergisi, padişahımızın yüce iradesi sayesinde 70 bin lira gelir elde ederek başarıyla tamamlanmıştır.* "[...] bu ifadeden serginin iki yıl sonra bittiğini anlıyoruz. (BOA. Y. MTV. No.192-68) Serginin sonunda elde edilen nakdin ihtiyaç sahiplerine nasıl ulaştırılmalı konusunda fikir birliğine varmak biraz zaman almıştır. Bu durum belli ki sergi tamamlanmasına rağmen sergi binasının bir süre daha varlığını sürdürmesine neden olmuştur. Tam bu noktada Osmanlı arşiv belgelerinde geçen ilginç bir öneri dikkat çekmektedir. Komisyon farklı bir çözüm önerisi olarak, söz konusu meblağ ile büyük bir bina yaptırarak kiraya verilmesi ile yaklaşık 5 bin lira gelirin, daimi olarak şehit ailelerine dağıtılması önerisinde bulunur. (BOA. Y. MTV. No.192-68, Ürekli, Fatma, Ürekli, Muzaffer, 2018: 198) Hatta bu bina için Beyoğlu Altıncı Belediye Dairesi karşısındaki eski mezarlık arazisi, 30 yıldan uzun süredir kullanılmamış ve üzerine bina yapılması mümkün hale geldiği için buranın uygun bir yer olabileceği konusu da konuşulmuştur. (BOA. Y. MTV. No.192-68) Keşke bu seçeneği seçmiş olsalardı bugün belki burada mimarlık tarihi açısından konuşabileceğimiz bir yapı daha olurdu. Fakat herhalde masraflı ve sorumluluk isteyen bir iş olması sebebiyle, inşası ve işletilmesindeki güçlükler sebebiyle, bundan vazgeçilmiştir. Nihayet, toplanan meblağın belli bir temettü (kâr payı) ve vade ile 5 sene müddetle Osmanlı Bankası'nda bulundurulması, düzenlenen taksitli koçanların ise hak sahiplerine teslim edilmesi daha pratik bir çözüm olarak kabul görür. (BOA. Y. MTV. No.190-67) Belli ki nakdin dağıtımı konusunda süren tartışmalar sayesinde sergi binasının da kaldırılması konusu gündeme gelmemiş. Hatta 1899 tarihli belgede Evlâd-ı şühedâ ve malûl gaziler yararına düzenlenen yardım sergisi önündeki bir yere bina inşa edildiğinden ve ilgili olarak kim tarafından yapıldığı ve hangi yapı izniyle inşa edildiği soruşturulmuştur. (BOA. Y. PRK. HH. No.31-20-1)Yani sergi binasının kaldırılması gibi bir niyetin olmadığını hatta sergi binasının etrafına da yapı inşa edilmesine müsaade edilmediğini görüyoruz.

1905 yılında, Yıldız Sarayı'nda bir patlama meydana gelmiş ve Sultan'a suikast girişiminde bulunulmuş. Bu suikast girişimi üzerine bomba sanıklarını soruşturan *"Olağanüstü Heyet"* toplantılarının da iane sergi binasında yapıldığı söylenmektedir. (Özyetgin, A. Melek, Engin, Vahdettin, Yüksel Ersay, Ayşe. 2021: 524)

Heyet toplantılarından sonra ise İane sergi binasında fotoğrafçılık ile ilgili birimlerin yer aldığını görmekteyiz. 14 Ekim 1906 tarihli belgede Sergi binası Yıldız Sarayı civarındaki sergi dairesi olarak tasvir edilir ve burada bulunan fotoğraf odalarının tamir masraflarının karşılanmasından bahsedilmektedir. (BOA. HH. İ. No.187-15, 30) Ve 1907 tarihli belgede de Yıldız Sarayı civarında kain sergi dairesinin ihtiyaç duyulan kısımlarının tekrar tamir edildiğini görüyoruz. (BOA. HH. İ. No.190-49) Yani ihtiyaç doğrultusunda sergi binası ortadan kaldırılmamış ve burası fotoğraf odası olarak kullanılmış ve ayrıca yine ihtiyaç doğrultusunda bu odalar tekrar tamir ettirilmiş. 14 Aralık 1908 tarihli Osmanlı arşiv belgesine göre İkinci Fırka-i Hümayun Kumandanlık Dairesi'nin yetersizliği ve son Yunan Savaşı sırasında inşa edilip şu an boş durumda olan Sergi Dairesi'nin uygunluğu dikkate alınarak, bu binanın geçici olarak kumandanlık dairesi olarak kullanılmak üzere askeri makamlara tahsis edilmesi talep edilmiştir. (BOA. BEO. No.3472-260327-1) Bu hususta gerekli izin alınmış olup, ileride başka uygun bir yer bulunması durumunda kumandanlık dairesinin buradan çıkacağı belirtilmiş.

Sergi binasının son işlevi hakkında çıkarımda bulunmak gerekirse, İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından yayınlanan I. Dünya Savaşı öncesi İstanbul Haritaları kitabının birinci

cildinde yer alan 1913-1914 Alman mavileri haritasında, bu yapının ismi "*küçük zabitler mektebi*" olarak geçmesi bize büyük bir ipucu vermektedir. (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphane ve müzeler Müdürlüğü, 2006.) (Şekil 9) Yine aynı şekilde Harvard Harita koleksiyonunda bulunan 1922 tarihli İstanbul şehir haritasında da sergi binası mektep olarak nitelendirilmiştir. (Şekil 10) Osmanlı arşivlerinde "*Yıldız'da küçük zabit mektabi onbaşı taburunda askerlik yapmakta olan Manastır'ın Debre-i Bala ahalisiden Züfer oğlu Yakub'un memleketinde zaruret içinde bulunan ailesine maaş tahsis edilmesi talebi üzerine icra olunan tahkikat sonucunda aileye maaş bağlanmasına karar verildiği* " şeklinde geçen belgeden de anlaşılacağı üzere Yıldız'da bir küçük zabit mektebinin var olduğu anlaşılıyor. (BOA. HR.SFR.04 No.577-31) Yani Yıldız'da bir zabit mektebinin varlığı ve haritalarda bu sergi binasının mektep olarak gösterilmesi birbirini destekleyen bilgiler olduğundan dolayısıyla yıkılmadan önce son işlevinin astsubay okulu olduğunu söyleyebiliriz. Sergi binasının mektep işlevi günümüze kadar belki de sürecekti ya da bina boş kalsaydı sergi binası belki de yeniden değerlendirilecekti. Fakat Sergi binası Nisan 1922'de yanarak ortadan kalktığı için bu ihtimallerin hiçbirini maalesef göremiyoruz. (Batur, Afife. 2011: 149)



Şekil 9: *Alman Mavileri 1913-1914 I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları, Cilt I, 2006, No.E14/4 Paftası, ss. 212. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphane ve müzeler Müdürlüğü.*



Şekil 10: *Plan d'ensemble de la ville de Constantinople, 1922 Şehir Haritası. Yayınlayan, Societe anonyme ottomane d'etudes et d'enterprises urbaines*

SONUÇ

Evlâd-ı Şühedâ ve Malûlîn-i Guzât-ı Asâkir-i Şâhane İâne Sergisi binası, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde geçici bir strüktür olarak tasarlanmış olsa da, Yıldız Sarayı kompleksindeki varlığıyla beklenenden çok daha uzun bir süre devam etmiştir. Serginin altı ay kadar açık tutulması beklenirken, beklenenden daha fazla, yaklaşık iki yıl kadar sergi açık kalmıştır. Yani 1897-1899 yılları arası yardım sergisi olarak kullanılmış ve 70 bin lira gelir elde edilmiştir. Bu gelir, ihtiyaç sahiplerine yardımla dağıtılmıştır. Sergiye gelen eşyaların tahmin edilenden daha fazla olması, serginin tahmin edilenden daha fazla ilgiyle karşılanması ve sonunda toplanan gelirin dağıtılmasında da fikir birliğine varılması zaman aldığı için bunlar sergi binasının kaldırılmasını ertelemiştir. Daha sonra sergi binası 1905-1906 yılları arasında, Yıldız Sarayı'ndaki bomba suikast girişimi sonrası, "Olağanüstü Heyet" toplantılarının yapıldığı bir mekân olarak işlev görmüştür. Daha sonra 1906-1908 yılları arasında, Yıldız Sarayı çevresindeki fotoğraf odalarının yer aldığı bir alan olarak değerlendirilmiştir. Belgelerde, bu dönemde fotoğraf odalarının tamir masraflarından bahsedilmektedir. Yani sergi sonrası binaya verilen bu iki işleve baktığımızda, olağanüstü heyet toplanma yeri ve fotoğraf odası, saraya olan yakın mesafesinden dolayı sarayın o dönemki ihtiyaçlarına binaen kullanılmasında bir mani bulunmamış. Bu işlevler için tekrar bu binanın yıkılıp yeni bir oda ya da yapı inşa etmektense, bu binanın içinde ufak tefek tamiratla istenilen işlev için kullanılması ekonomik bulunmuş olsa gerek. Fakat asıl nedeni büyük ihtimalle saraya olan yakın konumu etkili olmuştur. 1908-1914 yılları arası, Askerî amaçlarla "İkinci Fırka-i Hümayun

Kumandanlık Dairesi" olarak tahsis edilmiştir ve 1913'ten 1922 çıkan yangınla yıkılmasına kadar son işlevinin Küçük Zabitler Mektebi (Astsubay Okulu) olarak kullanıldığını görmekteyiz. Dönemin haritalarında bu işlev açıkça belirtilmiştir. Sonuç olarak, geçici bir yapı olarak tasarlanan iane sergi binasının 25 yıl boyunca ayakta kalması, binanın hem mimari özelliklerinin hem de dönemin ihtiyaçlarına uygun şekilde yeniden işlevlendirilmesinin bir sonucudur. Binanın farklı işlevlerle uzun süre kullanılmasının altında, mimari niteliklerinin yanı sıra saray kompleksine entegrasyonu ve dönemin ihtiyaçlarına cevap verme kapasitesi yatmaktadır.

Sergi binasının mimari özellikleriyle ilgili bir sonuca gelecek olursak, araştırmalar, binanın Osmanlı modernleşme sürecindeki mimari pratiklerin bir yansıması olduğunu göstermektedir. Kullanılan malzemelerin standardizasyonu, hızlı inşa teknikleri ve dönemin teknolojik olanakları, yapının inşasını hızlandırmış ve maliyetini azaltmıştır. Özellikle "Bartın tahtası" ve "fabrika tahtası" gibi malzemelerin seçimi, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki endüstriyel gelişimlerin mimari yapılara nasıl entegre edildiğini ortaya koymaktadır. Binanın mimarı konusunda yapılan araştırmalar, İtalyan mimar Raimondo d'Aronco'nun olası katkısına işaret etmektedir. D'Aranco'nun sergi mimarı olarak İstanbul'a gelmesi, o dönemde Yıldız Sarayı'nda bazı binaların tamiri ve genişletilmesi ile ilgili projelerde yer alması ve üzerinde yardım sergisi yazısı olan sergi binası kapısı çiziminin olması gibi durumlar bunu desteklemektedir. Ancak diğer taraftan masraf cetvellerinde bina kalfası olarak Franc mührünün karşımıza çıkması, Mösyö Franz Van Ophem (Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivinde Franc Van Ofum ismiyle rastlamaktayız) isimli mimarın arşivlerde karşımıza çıkıp Brüksel Osmanlı şubesini tasarladığını dolayısıyla sergi mimarlığı yaptığını görmemiz ve Brüksel'deki sergi için de İane sergisi gibi lineer bir yapı inşa etmesi gibi durumlar binanın mimarı olma olasılığını kuvvetlendiriyor. Bu sayede İane sergi binasının mimarıyla ilgili kaynaklarda geçen tek bir muhtemel ihtimalin, Raimondo d'Aronco olmasının yanında yeni bir isimin olma olasılığını ortaya atmış oluyoruz.

KAYNAKÇA

Alberi, Sabuncuzade, L. (2007). *Yıldız Sarayı'nda Bir Papaz*. Haz. Mehmet Kuzu, Selis Kitaplar, İstanbul.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bâbıâli Evrak Odası Evrakı (BOA, BEO). No. 1016-76181, No. 965-72326.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi Hariciye Nezareti Sefaretler Evrakı (BOA, HR.SFR.04). No. 577-31.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi Hazine-i Hassa İradeler (BOA, HH.İ). No.187-30, No. 190-49, No. 187-15, No. 195-74, No. 187-29.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade Dahiliye (BOA, İ.DH). No. 1347-17.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade Şehremaneti (BOA, İ.ŞE). No. 10-14.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi Plan, Proje ve Krokiler (BOA, PLK.p). No.6536

Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Mütenevvi Maruzat Evrakı (BOA, Y. MTV). No. 163-137, No. 163-234, No. 192-68, No. 171-48.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Perakende Evrakı Baskitabet Dairesi Maruzatı (BOA, Y. PRK. BŞK). No. 56-18, No. 56-19.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Perakende Evrakı Elçilik, Şehbenderlik ve Ataşemiliterlik (BOA, Y.PRK.EŞA). No. 27-96.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Perakende Evrakı, Komisyanlar Maruzatı (BOA, Y.PRK.KOM). No. 9-37, No. 9-38, No. 9-39, No. 9-59, No. 9-66.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Perakende Evrakı Hazine-i Hassa (BOA, Y.PRK.HH). No. 31-20.

Alkan, N. (2014). 1897 Yunan Harbi'nde Şehit Olanların Yakınları ve Gaziler İçin Düzenlenen İâne Sergisi. *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, *13*, 13-42.

Batur, A. (1985). Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı Tanzimat'tan Cumhuriyete. Türkiye Ansiklopedisi, C 4, s. 93. İletişim Yayınları, İstanbul.

Batur, A. (1993) Mimar Raimondo D'Aronco ve Milli Saraylar'daki Çalışmaları. *Milli Saraylar, 12*, s. 40-65.

Batur, A. (2011). Yıldız Sarayı. Devr-i Hamid-Sultan II. Abdülhamid Ansiklopedisi, C5,s. 129-151. Haz. M. Metin Hülagü, Şakir Batmaz, Gülbadi Alan. Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri.

D'Aronco, R. (2006). *Sergi kapısı* [Suluboya çizimi]. GAMUD Koleksiyonu, Galleria d'Arte Moderna di Udine. *İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Katalogları 1*.

Göçer, F. (2003). *II. Abdülhamid Döneminde Bir İane Örneği: 1897-1898 Yılı Şehit Çocukları ve Malül Gazileri İanesi.* (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Hızlı, K. (2014). *Louis Sabuncu ve Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu Layihalar.* (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tarih Anabilim Dalı, Sosyal Bilimler Ensitüsü, İstanbul.

Işıklı, A. (2012). *Türkiye Fuar Albümü, Osmanlı Dönemi*. İstanbul: İFM Yayınları

İane sergisi planı [Plan]. (t.y.). T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA, PLK.p. No. 6536).

İstanbul Araştırmaları Enstitüsü. (2006). *"Osmanlı mimarı" D'Aronco İstanbul projeleri 1893-1909: Restorasyonlar, projeler, kitaplar*. Ed. Diana Barillari. Eylül, İstanbul.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü (2006). *Alman mavileri 1913-1914: I. Dünya Savaşı öncesi İstanbul haritaları*. Cilt 1, Pafta No. E14/4, s. 212. [Harita]. Erişim: 2025, https://katalog.ibb.gov.tr/kutuphane3/Yayinlarimiz/66880.pdf

Kocaışık, D. (2019). *II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı: Mimari Mekanlar ve Dönemin Fotoğraflardaki Temsili.* (Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kurnaz, Şahin, F. (2012). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Harp Malullerinin Sosyo-Ekonomik ve Sağlık Durumları (1877-1939)*. (Doktora Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.

Memiş, Ş. (2015). 1*9. Yüzyılda Bir Sanayileşme Stratejisi Olarak Uluslararası Fuarlar: Osmanlı Örneği.* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Osmanoğlu, A. (1986). *Babam Sultan II. Abdülhamid (Hatıralarım)*. Selçuk Yayınları, İstanbul.

Özyetgin, A. Melek, E. , Vahdettin, Y. Ersay, A. (2021). *Yıldız Sarayı*. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sultan II. Abdülhamid Uygulama Ve Araştırma Merkezi, Halkbank Yayın, İstanbul.

Pervititch, J. (1922). *Plan cadastral d'assurances: Béchiktache (No. 10)* [Harita]. Salt Araştırma. Erişim: 10 Haziran 2025, https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/107064

Rossel, Em. (1910) *Le Livre d'Or de l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles en 1910*. Publie Sous Les Auspıces Du Comite Executif.

Servet-i Fünun Dergisi, Yıl. 1897 Sayı. 342, Sayı.338. TÜBİTAK Araştırma Projesi. Erişim: 6 Mayıs 2025, http://www.servetifunundergisi.com/page/1/?s=iane+

Société Anonyme Ottomane d'Études et d'Entreprises Urbaines. (1922). *Plan d'ensemble de la ville de Constantinople* [Harita]. Harvard Map Collection, Harvard College Library. Erişim: 6 Haziran 2025, http://www.istanbulurbandatabase.com/

Şakir, Z. (1994). *Sultan Abdülhamid'in Yunan Zaferi ve Gizli Siyaseti*. 2.bs. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Tahsin Paşa (2008). *Abdülhamit Yıldız Hatıraları.* Hazl. Kudret Emiroğlu, İstanbul: İmge Kitabevi.

Taht-ı himâye-i mufahhame-i hazret-i padişahi'de muharebe-i ahire evlad-ı şüheda ve ma'lulin-i askeriyye iane sergisi: İş bu sergide bulunan eşyadan boyalı olarak resim ve tab'a en ziyade elverişli olan bazı eşya-ı nefisenin resimleri havi albüm [Albüm]. (t.y.). Salt Araştırma. Erişim: 4 Mayıs 2025, https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/125030

The Sultan's guard: U.S.S North Dakota [Fotoğraf]. (1919). Eski İstanbul Fotoğrafları, Beşiktaş, Yıldız.

Türkiye fuar albümü: Osmanlı dönemi. 1. Baskı. ss. 230-231. 2012. Erişim: 3 mayıs 2025, https://ifm.com.tr/media/pdf/turkiye-fuar-albumu-201-256.pdf

Türker, D. (2023). *The Accidental Palace- The Making of Yıldız in 19th century*. Pennsylvania State University Press, University Park 2023.

Ürekli, F., Ürekli, M. (2018). Osmanlı-Yunan Savaşı'nda Yardım Kampanyaları ve Toplumsal Dayanışma Üzerine Değerlendirme. *Osmanlı Dönemi Balkanlar'daki Kültürel ve Sosyal Hayat,* s. 111-142. Ed. Zafer Gölen, Abidin Temizer, Gece Kitaplığı, Ankara.

Yılmaz, G. (2005). Osman Devletinin Katıldığı Uluslararası Tarım, Endüstri, Sanat Sergileri ve "İane Sergisi", *Sinan Genime Armağan Makaleler*, s. 727. İstanbul.

Cumhuriyetin İlk Yıllarında Bir Liman Kenti: Bandırma'da 1923-1949 Arasında İnşa Edilen Kamu Yapıları

Sümeyra Gökçe*, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian[2]*

[1] *Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü,0009-0009-9059-0385*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Mimarlık Tarihi ve Kuramı Doktora Programı Öğretim Görevlisi İstanbul,*

0000-0002-0021-2076

** sumeyra.cevahiroglu@gmail.com*

*** pvarian@gmail.com*

GİRİŞ

Marmara Bölgesi'nin güney kıyısında konumlanan Bandırma, stratejik konumu sayesinde tarih boyunca önemli bir yerleşim yeri olmuştur. Antik dönemden itibaren limana sahip olan kent, Osmanlı döneminde Güney Marmara'nın işlek limanlarından biri olarak öne çıkmıştır. İstanbul'a olan yakınlığı ve başkent için gerekli temel emtianın temininde üstlendiği öncü rol, Batı Anadolu ve çevresinden gelen ürünlerin sevkiyatında merkezi bir noktaya dönüşmesini sağlamıştır (BOA, C.BLD., 62/3058, H. 23.11.1235; BOA, DH.İ.UM. EK., 92/42, H. 03.06.1333; BOA, DH.EUM.LVZ., 44/81, H.06.03.1337). İzmir-Bandırma demiryolunun inşasıyla (1912) ticaret hacminin artması, limanın bölgesel ve ulusal düzeydeki önemini daha da pekiştirmiştir. Bunun yanı sıra, Bandırma ve çevresindeki madenler, özellikle borasit madeni, limanın etkinliğini artırmıştır (BOA, A.MKT.NZD., 420/80, H. 25.11.1278; BOA, HR.TO., 264/71, H.13.04.1308). Geç Osmanlı döneminde Bandırma limanının modernleştirilmesine yönelik girişimlerin artış göstermesi, kentin stratejik değerinin somut bir göstergesidir. Cumhuriyetin ilanını izleyen süreçte de Bandırma limanı önemini korumuştur. Türkiye Cumhuriyeti Devleti, Osmanlı'dan intikal eden liman kentlerinin gelişimini teşvik etmek amacıyla çeşitli yatırımlar yapmıştır. Liman kentlerine yönelik kamusal yatırım politikalarının Osmanlı'dan Cumhuriyete uzanan tarihsel bir süreklilik gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu çalışmada liman kentlerinin yaşadığı dönüşüm, Bandırma kenti üzerinden

incelenmiş; henüz yeni kurulmuş, siyasi sınırları yeniden tanımlanmış olan bir devletin, kentsel ve mekansal politikaları liman kenti odaklı olarak ele alınmıştır.

Cumhuriyet dönemi mimarlık üretimini konu alan araştırmalar Ankara, İzmir, Adana gibi büyükşehirler üzerine odaklanmaktadır. Bu yaklaşım taşra ve çevre kentlerdeki çeşitli ve farklı uygulamaların göz ardı edilmesine neden olmakta; modernizmin değişik bölgelerdeki yerelleşme biçimlerinin ortaya konulmasını engellemektedir. Nitekim bu durum mimarlık tarih yazımını, öncü kentler ve başat yapılar üzerinden değerlendiren dar bir anlatıya hapsedebilmektedir. Merkez şehirlerin dışında, periferide gerçekleştirilen uygulamalar üzerinden mimarlık üretimini incelemek, dönemin mimarlığını daha geniş bir perspektiften okumamızı sağlayabilir (Ergut, 2009; Metinsoy, 2010; Ergut, 2010,). Dolayısıyla Bandırma kentinde yürütülen yapılaşma faaliyetlerinin belgelenmesi, yeni ulus-devletin periferide konumlanan bir liman kentinde uyguladığı mekansal politikaların anlaşılmasına imkan tanıyabilir. Ayrıca bir liman kentinin incelenmesi, yeni devletin liman kentlerini planlama yaklaşımlarına ilişkin özgün veriler sunması bakımından da önem arz etmektedir.

Araştırmanın tarihsel kapsamı, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte yeni devletin idari, ekonomik ve mekansal politikalarının şekillenmeye başladığı 1923 yılı ile devlet tarafından yürütülen ülke genelinde büyük ölçekli liman inşaatlarını içeren kapsamlı deniz ulaştırma altyapı programının planlandığı 1949 yılı ile sınırlandırılmıştır. Söz konusu program, liman kentlerinin ulusal ölçekte yeniden ele alındığı[1], büyük ölçekli liman projelerin planlandığı ve kapalı liman alanlarının tasarlandığı yeni bir evreyi temsil etmektedir (Bakanlık Bülteni, 1983). Çalışma, 1923–1949 yılları arasında, kapalı liman alanlarının henüz planlanmadığı dönemde, Bandırma'da gelişen yeni yapılaşma faaliyetlerini tespit etmeyi amaçlamaktadır. Bu çerçevede, kentin limanla kurduğu ilişkinin, söz konusu yıllarda gerçekleştirilen kamusal yatırımlar aracılığıyla nasıl biçimlendiği ve dönüştüğü ortaya konulmaya çalışılacaktır. Çalışma nitel araştırma yaklaşımına dayandırılmıştır. Veri toplama yöntemi arşiv/doküman taramasıdır.

20. Yüzyılın Başında Bandırma

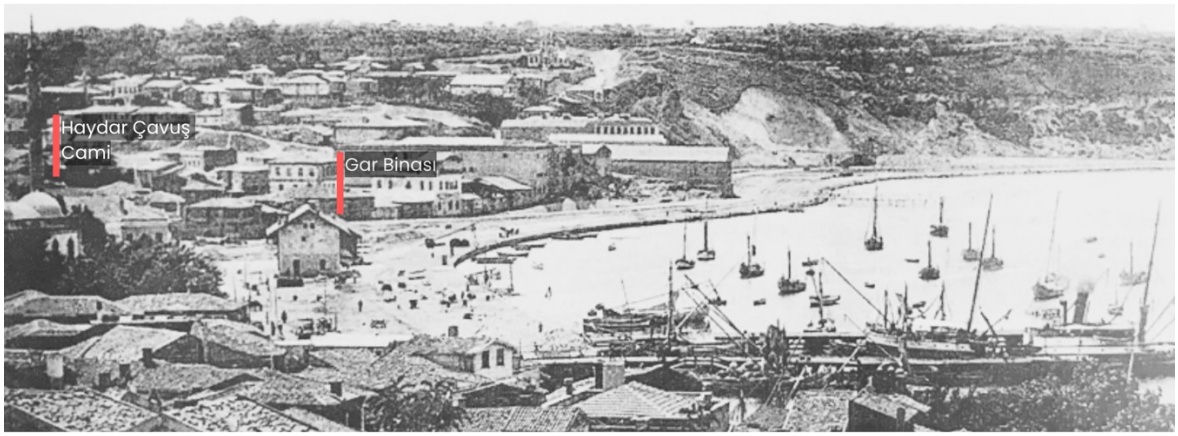
Bir kıyı kenti olan Bandırma'nın ekonomik ve mekansal gelişiminde liman ve limana bağlı faaliyetler temel bir dinamik olarak öne çıkmıştır. Limanın var olması diğer kamu projelerini de kendine çekmiştir. Ekonomik ve ticari ağların düğüm noktaları olan kıyı kentleri dışa açık yapıları nedeniyle modernleşme girişimlerinin erken temas alanları haline gelmişlerdir. Bilindiği gibi liman kentleri Osmanlı'nın son döneminden itibaren modernleşme sürecinin hızla yaşandığı, büyük ölçekli kentsel alt yapı projelerin uygulandığı ve yeni yapı tiplerinin görüldüğü yerlerdi. Limanlara sahip olmaları bu kentleri ayrıcalıklı kılmış kentsel yapı denizle ilişkili olarak gelişmiştir (Keyder, 2015; Kolluoğlu, Toksöz, 2015; Fuhrmann, 2020). Bandırma kentinin de benzer süreçlerden geçtiği, henüz 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, periferide yer alan bir liman kenti için erken sayılabilecek bir zamanda, kent limanının iyileştirilmesine yönelik çalışmaların varlığı tespit edilebilmektedir (BOA, ŞD., 1534/39, H. 16.08.1287). Liman ve çevresinin düzenlenmesine ilişkin ilk projelerin oluşturulduğu; iskele, rıhtım, rıhtım seddi, kordon, gümrük binası, deniz feneri, karantina binası gibi kıyı yapıları inşasına yönelik girişimlerin mevcut olduğu görülmektedir (BOA, ŞD., 2870/27, H. 30.07.1289; BOA, ŞD., 1187/4, H. 06.10.1305).

[1] 1949 yılından başlanarak deniz ulaştırma altyapısının yurt çapında planlanması yapılmıştır. Bu çalışmalar neticesinde Türkiye'nin başlıca deniz ticaret merkezlerini oluşturacak sistemin tüm yapıları -büyük ticaret limanları, ara limanlar, barınaklar, iskeleler- belirlenmiştir. Cumhuriyet dönemi liman kentlerinin planlanmasına yönelik daha detaylı bilgi için bkz. Bayındırlık İşleri Dergisi, 1973; Bakanlık Bülteni, 1983.

Yirminci yüzyılın başına gelindiğinde Bandırma'da demiryolu inşası, dalgakıran, iskele ve rıhtım inşası tamamlanmıştır (Şekil 1). Dönemin süreli yayınlarında da yer bulan (*Servet-i Fünun*, 1906) bu yeni yapılaşmalar yeni dolgu alanında inşa edilmiş, rıhtım ve çevresindeki doku düzenlenmiş, kentin kıyı çizgisi önemli ölçüde değişmiştir. Gar binası, hükümet konağı, Haydar Çavuş Çeşmesi gibi önemli kamu yapıları da liman çevresinde yer almaktaydı (Şekil 2).



***Şekil 1**. Bandırma liman inşasını gösteren fotoğraf, 1905 ve Bandırma kıyısında yeni inşa edilen dalgakıran, 1906 (Bandırma Belediyesi, 2016; Servet-i Fünun, 1906)*



***Şekil 2**. Bandırma 1912 yılına ait bir fotoğraf, gar binası, Haydar Çavuş Cami, gar binası liman ve rıhtım (Bandırma Belediyesi, 2016)*

Bandırma'da artan ticari etkinliklerinin sonucu olarak zamanla iskele sayısı artmış; gar binasının çevresinde depo ve ambarların miktarında dikkate değer bir artış gözlemlenmiştir. Kıyı alanının fiziksel yoğunluğu ve yapılaşma düzeyi yükselmiştir (Şekil 3). Eski geleneksel dokunun organik ve yoğun yapısına karşıt olarak, kıyı ve çevresi yeniden düzenlenerek belirgin bir değişim geçirmiştir (Bkz. Şekil 2, 3). 19. yüzyılın sonlarından itibaren liman kentlerinde

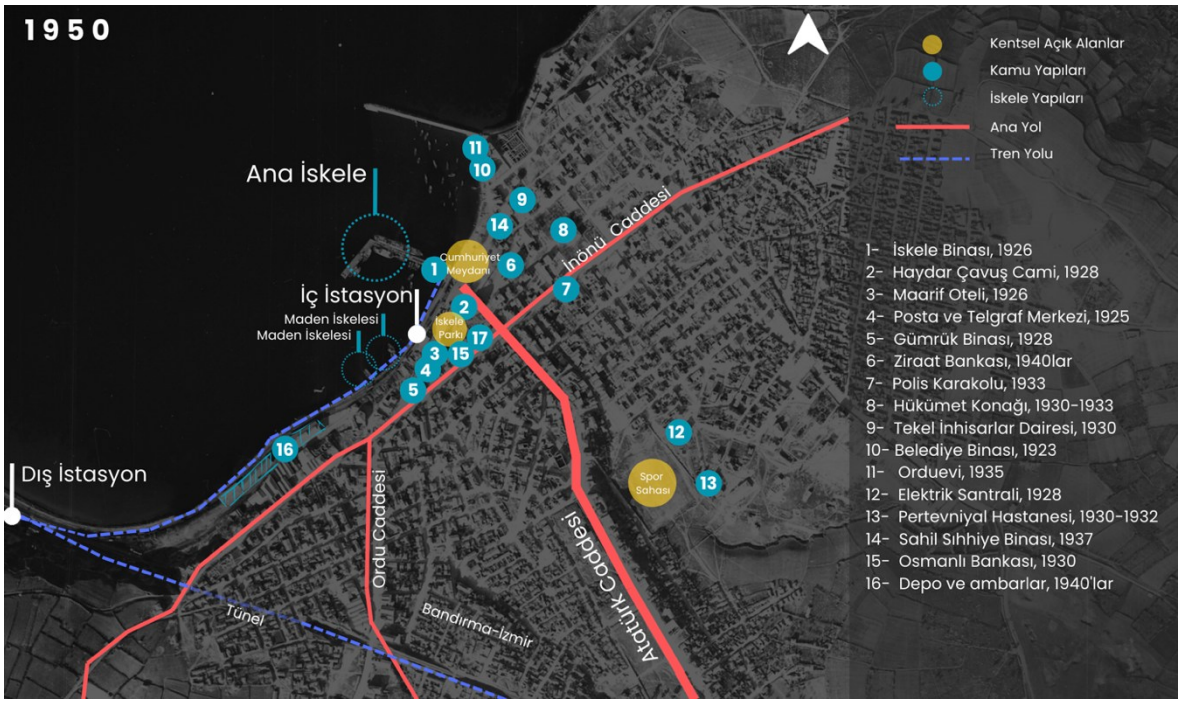
kıyı alanlarının, demiryolu ve liman inşaatları aracılığıyla ilk kez bu ölçekte mekansal müdahaleye uğradığı söylenebilir.



***Şekil 3**. Bandırma 1920 yılına ait bir fotoğraf, kıyı ve çevresinde yapılaşma artıyor (Bandırma Belediyesi, 2016)*

Cumhuriyetin İlanından Sonra Bandırma

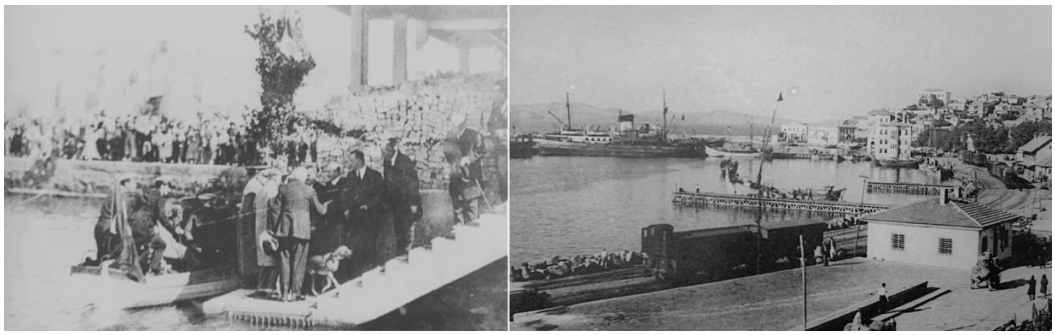
Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte Bandırma İskelesi'nin betonarme olarak yenilenmesi (1926), iskele ek inşaatı (1941), Haydar Çavuş Cami'nin yenilenmesi (1928) belediye binası (1923), iskele binası (1926), gümrük binası (1928), sahil sıhhiye binası (1937), posta ve telgraf merkezi (1925), Maarif Oteli (1926), hükümet konağı (1930-1933), elektrik santrali (1928), Osmanlı Bankası (1930), tekel inhisarlar dairesi (1930), polis karakolu (1933), Pertevniyal Hastanesi (1932), orduevi (1935), şehitler anıtı (1927), Ziraat Bankası (1940'lar), depolama tesisleri (1940'lar) gibi yapıların inşasının dışında Cumhuriyet Meydanı, İskele Parkı gibi kentsel açık alanlar ve dönemin rejimini yansıtan isimlerle anılan caddeler açılmıştır (Şekil 4). Önemli kamu yapıları, kentsel açık alanlar, kamusal etkinlikler kıyı ve çevresinde konumlanmış, limanı referans alan kentin ana yolu (Atatürk Caddesi) düzenlenmiştir. Bir ana iskele ve onu destekleyen diğer küçük iskeleler, kamusal düzeni tesis edecek binalar inşa edilmiştir. Söz konusu yapılarının yer seçiminde iskele ve çevresi bir çekim noktası olmuştur. Tüm bu yapı etkinlikleri limanın kentle olan organik ilişkisini sürdürmüştür (bkz. Şekil 4). Osmanlı döneminde ticaret, yönetim ve etkileşim alanı olan kıyı hattı, Cumhuriyet'in yapı etkinlikleriyle yeniden ele alınmıştır. Başka bir ifadeyle kıyı bölgesi, dönemin kendine özgü koşulları içerisinde yeni rejimin politikaları doğrultusunda hem simgesel hem de işlevsel olarak yeniden kurgulanmıştır. Yapılan mekansal müdahaleler, limana bağlı kıyı alanlarında, Osmanlı döneminden Cumhuriyet'e uzanan bir kentsel sürekliliğin olduğunu göstermektedir.



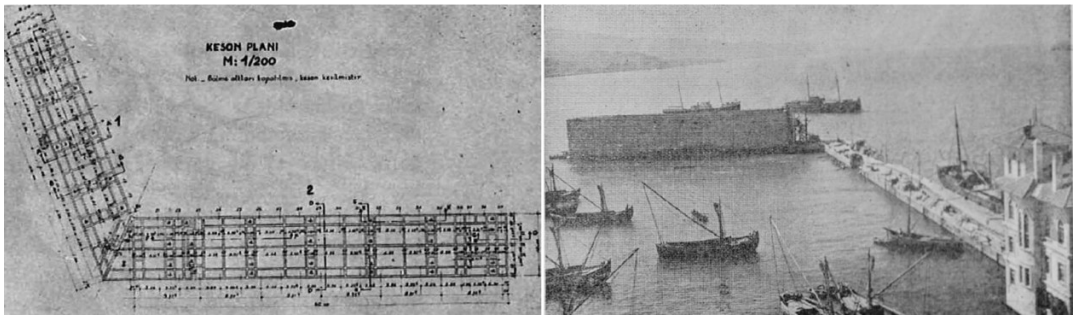
***Şekil 4**. Bandırma liman kentinde Cumhuriyet'in ilk yıllarına (1923-1949) ait yapılaşma faaliyetlerini gösteren harita (Hazırlayan: Sümeyra Gökçe)*

Cumhuriyetin ilanından sonra Bandırma'daki kamusal yatırımlar, ağırlıklı olarak liman projeleri, kamu yapılarının inşası ve kentsel açık alanların düzenlenmesi etrafında şekillendiği tespit edilmiştir (bkz. Şekil 4). Cumhuriyetin ilk yıllarında henüz büyük ölçekli liman inşaatları hayata geçirilememiştir. İlk aşamada, demiryolu inşaatlarında kullanılacak malzemelerin taşınmasını sağlamak amacıyla yeni iskelelerin inşasına yönelik bir planlama geliştirilmiştir (*Bayındırlık İşleri Dergisi*, 1941). Bu planlama doğrultusunda Bandırma'da 1920'li yılların sonuna doğru betonarme bir iskele inşa edilmiştir. Söz konusu iskelenin yanı sıra, aynı dönemde Bandırma'da iki yeni iskele daha yapılmıştır. Bu iskeleler aracılığıyla mavnalarla, büyük gemilerden mal aktarımının sağlanması hedeflenmiştir (Şekil 5).

1930'lu yılların sonlarına doğru, savunma ihtiyaçları doğrultusunda özellikle Marmara Bölgesi'nde yoğunlaşan yeni iskele projeleri planlanmış ve inşa edilmiştir. Bandırma, Lapseki, Erdek, Maltepe, Şarköy, Mudanya, Gemlik, Tekirdağ, Silivri, Çanakkale, Mersin ve İskenderun gibi kentleri kapsayan yeni liman inşaatlarında, II. Dünya Savaşı nedeniyle temini güçleşen demir malzemenin kullanımını azaltmaya yönelik alternatif yapım tekniklerinin denendiği gözlemlenmektedir (*Bayındırlık İşleri Dergisi*, 1941; *Arkitekt*, 1941; *Bayındırlık İşleri Dergisi*, 1943). Bandırma ana iskelesine yapılan yeni ek inşaatta da *dipsiz beton keson* olarak adlandırılan yenilikçi bir inşa yöntemi uygulanmıştır (*Arkitekt*, 1941) (Şekil 6).



***Şekil 5**. Bandırma betonarme iskele inşası ve mavna tekneleri için inşa edilmiş iki ahşap iskele (Bandırma Belediyesi, 2016)*



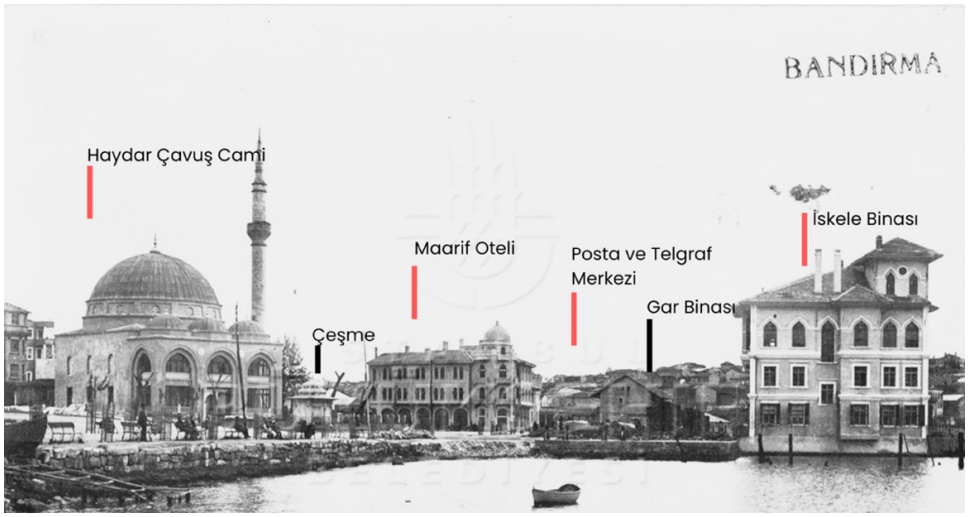
***Şekil 6**. Bandırma limanı ek iskele inşaatı; dipsiz keson planı ve uygulanışı (Arkitekt, 1941)*

Demiryoluyla gelen ürünlerin yahut denizyoluyla kente ulaşan ürünlerin aktarımı, istasyondan ana iskeleye ulaşan kıyıya paralel konumlanmış Cumhuriyet Caddesi üzerinde gerçekleşmiştir. Ulaşım ve ticaret etkinliklerin ana noktası olan bu cadde üzerinde gelen-giden ürünlerin belli bir süre depolandığı mevcut fotoğraflardan görülebilmektedir (Şekil 7). Bu yıllarda liman ve limana bağlı etkinlikler kentin içinde baskın durumdaydı. Cumhuriyet döneminde ulusal basında, özellikle kentin liman kimliği ile ticaret hacmine odaklanan haber ve yazılar ön plandadır (*Cumhuriyet*, 1931; *Akşam*, 1932; *Ulus*, 1938).



***Şekil 7**. Bandırma limanından görünüm ve rıhtım çevresinde yük vagonları, 1942 (Bandırma Belediyesi, 2016)*

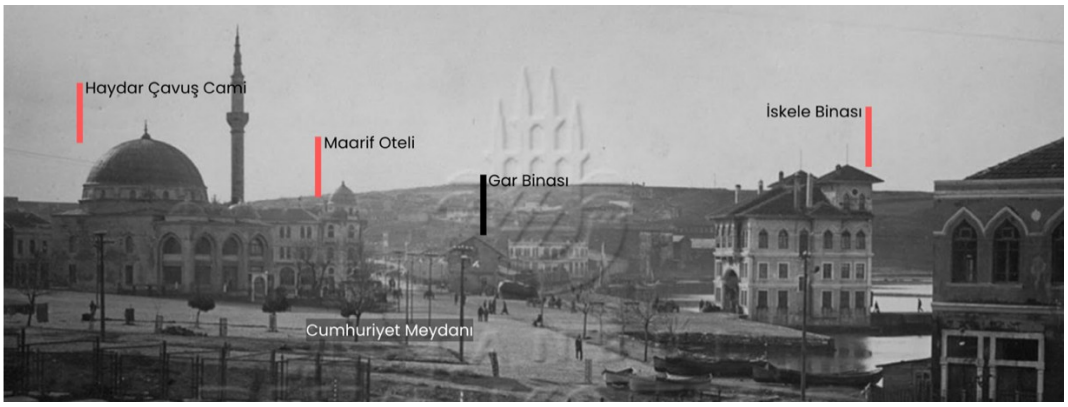
Bandırma kıyı hattında, 1920'li yılların sonlarına doğru Haydar Çavuş Cami'nin[2] yeniden inşası (1928) ile posta-telgraf binası (1925), otel (1926), iskele binası (1926) gibi yapılar inşa edilmiştir. Rıhtım ve çevresinde konumlanan bu yapılar, dönemin mimari eğilimlerini yansıtan cephe kurgularıyla dikkat çekmektedir (Şekil 8). Söz konusu yapılarda, Milli Mimari üslubuna[3] özgü simetrik ve anıtsal cephe düzenlemeleri öne çıkmakta; sivri kemer açıklıkları, çini panolar, mukarnas detayları ve geniş saçaklı çatı tasarımları gibi geleneksel unsurlar yer almaktadır (Şekil 9). Limanla ilişkili faaliyetlerin yoğunlaştığı deniz cephesinde yer alan kamu yapıları, liman altyapısı ile kent mekanı arasında henüz belirgin bir işlevsel ayrışmanın gerçekleşmediği bir döneme işaret etmektedir (bkz. Şekil 7, Şekil 9 ve Şekil 10). Bu bağlamda, liman tesislerinin kamu yapılarıyla birlikte kent merkezinde konumlanması, liman-kent etkileşiminin doğrudan ve iç içe bir biçimde kurulduğunu göstermektedir. Kentin yapılı çevresinde belirgin dönüşümlere yol açan bu inşa süreçleri, liman-kent etkileşiminin fiziksel ve işlevsel düzeyde belirli ölçüde devam ettiğini ortaya koyarken, aynı zamanda liman etkinliklerinin kıyıda yoğunlaşması, kentlinin kıyıyla kurduğu doğrudan irtibatı da giderek zayıflattığı söylenebilir (bkz. Şekil7, Şekil 10).



***Şekil 8**. Bandırma sahilden bir görünüm. Haydar Çavuş Cami, Maarif Oteli, Posta ve Telgraf Binası, İskele Binası, 1928 (Atatürk Kitaplığı Dijital Arşiv)*

[2] Haydar Çavuş Cami, 1582 yılında Sultan II. Selim döneminde, sarayın mabeyinci çavuşu Haydar Çavuş tarafından bir külliye yapısının parçası olarak ahşap malzeme ile inşa edilmiştir. 1874 yılında meydana gelen büyük yangının ardından yeniden inşa süreci başlatılmış ve yapı 1885'te kagir olarak inşa edilmiştir. 1922'de Yunan işgali sırasında bombalanarak ağır tahribata uğrayan cami, Cumhuriyet'in erken döneminde 1928 yılında üçüncü kez inşa edilmiştir. Haydar Çavuş Cami ile ilgili daha detaylı bilgi için bkz. Ekim, 2021; Ekim, 2022.

[3] Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında ilk örnekleri ortaya çıkan, Mimar Kemaleddin ve Mimar Vedat Bey öncülüğünde şekillenen ve Cumhuriyet'in ilk on yılında da etkisini sürdüren bu üslup, kendi döneminde "Milli Mimari/Yeni Osmanlı/Milli Mimari Rönesansı" olarak adlandırılmış, ancak 1970'li yıllardan itibaren yapılan yayınlarda "Birinci Ulusal Mimarlık Akımı" şeklinde ifade edilmiştir. Osmanlı bir ulus devlet olmadığı için makalede üslubun dönemindeki özgün kullanımı tercih edilmiştir. Katlı apartman, han binaları, gar binaları, iskele binaları, büyük postane binaları gibi yeni ortaya çıkan yapı türlerinde kullanılan bu üslubun temelinde, geleneksel Selçuklu ve Osmanlı mimarlığından seçilmiş kubbe, sivri kemer, çini panolar ve çıkmalı çatı konsolları gibi mimari ögelerin, çağdaş inşa teknikleriyle bir araya getirilmesi bulunmaktadır.



***Şekil 9**. Cumhuriyet Meydanı ve diğer kamu yapılarının yer aldığı fotoğraf, 1934 (Atatürk Kitaplığı Dijital Arşiv)*

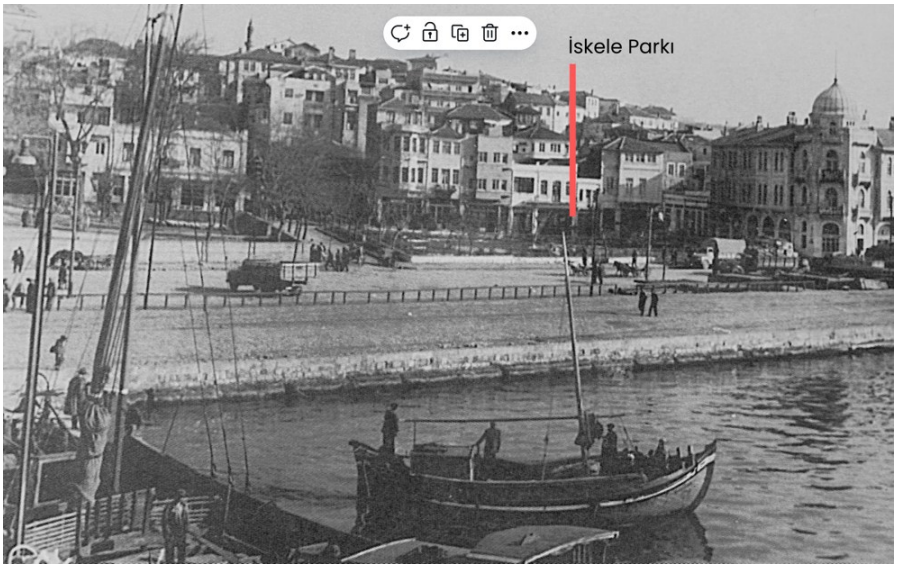


***Şekil 10**. Gar Binası ve çevresi, 1936; İskele Binası ve çevresinde yer alan yük vagonları hemen yanında düzenlenen etkinlik (Bandırma Belediyesi, 2016)*

Bandırma'da kentsel açık alanların önemli bir bölümünün limana yakın bölgelerde yer aldığı görülmektedir. Cumhuriyet Meydanı, diğer kamu yapılarıyla birlikte kentin merkezinde kıyıya oldukça yakın bir noktada yer almakta ve çeşitli bayram kutlamaları, resmi törenler ve gösterilere ev sahipliği yaparak kent yaşamında simgesel bir işlev üstlenmektedir. Denizle doğrudan görsel ilişki kuran bu meydanda, şehitler anıtı da yer almaktadır (Şekil 9 ve Şekil 11). Kentteki bir diğer dikkat çekici açık alan ise limanın karşısında Haydar Çavuş Cami'nin yanında yer alan İskele Parkı'ydı. Kentsel bellekte önemli bir yer edinen Cumhuriyet Meydanı ve İskele Parkı, sadece fiziksel değil, temsili düzeyde de kamusal yaşamın bir parçası haline gelmiştir (bkz. Şekil 12). Tüm bu örnekler, kıyı hattının Cumhuriyet dönemi kamu yatırımları açısından bir çekim merkezi haline getirildiğini ortaya koymaktadır.



***Şekil 11**. Cumhuriyet Meydanı'nda bayram kutlaması, sol alt köşede şehitler anıtı (Bandırma Belediyesi, 2016)*



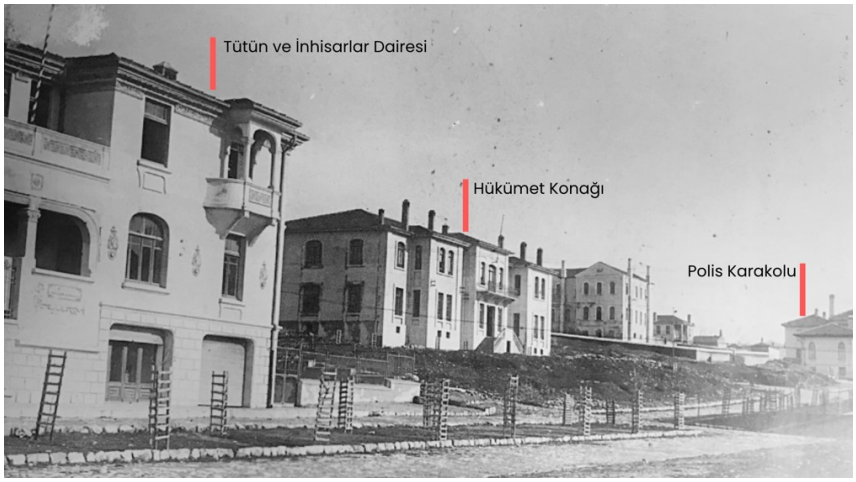
***Şekil 12**. İskele Parkı, 1940'lar (Bandırma Belediyesi, 2016)*

Cumhuriyet Meydanı'na bakan diğer kamu yapıları ise yine kıyı hattı boyunca konumlanan orduevi (1935), belediye binası (1923), sahil sıhhiye binası (1937) ile 1940'lı yıllarda inşa edilen Ziraat Bankası'ydı (Şekil 13). Meydanın çevresinde yer alan bu yapılar meydanı daha tanımlı hale getirmenin yanı sıra liman-meydan-kamu yapıları dizgisini güçlendirmekteydiler. Kentteki toplumsal, ekonomik ve kültürel hareketliliğin mekansal yansımasıydı (Şekil 13).



Şekil 13. *Orduevi, Belediye Binası, Sahil Sıhhiye Binası 1940'lar (*"Bandırma'dan Sevgilerle," t.y.*)*

Bahsi geçen yapılar dışında 1930'lu yılların başında limana yakın bir konumda, İstiklal Caddesi üzerinde, tütün inhisarlar dairesi (1930), hükümet konağı (1930-1933), polis karakolu (1933) inşa edilmiştir (Şekil 14). Kentin güneyinde, görece merkezden uzak bir alan olan Cinçukuru mevkinde ise bir spor sahası, elektrik santrali (1928) ve devlet hastanesi (1930-1932) inşa edilmiştir (Şekil 4 ve Şekil 15).



Şekil 14. *Tütün İnhisarlar Dairesi, Hükümet Konağı, Polis Karakolu, 1933 (Bandırma Belediyesi, 2016)*



***Şekil 15**. Pertevniyal Devlet Hastanesi ve Bandırma Elektrik Santrali, (Kalkınan Bandırma, 1955; Belediyeler Dergisi, 1937)*

SONUÇ

Bu çalışma, Cumhuriyetin ilanından sonra 1923-1949 yılları arasında Bandırma kentinin geçirdiği dönüşümü incelemiş; söz konusu süreçte liman inşaatları, resmi yapılar, rekreasyon alanları gibi farklı ölçek ve işlevlerde çok sayıda kamusal yatırımın gerçekleştirildiğini tespit etmiştir. Kentin yapılı çevresinde belirgin dönüşümlere neden olan bu inşa süreçleriyle liman-kent etkileşiminin fiziksel ve işlevsel düzeyde sürdürüldüğü görülmüştür. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Devleti'nde ticaret, yönetim ve etkileşim açısından merkezi bir rol üstlenen kıyı hattı, Cumhuriyet döneminde yürütülen devlet politikalarıyla yeniden değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda kıyı bölgesi önemini korumuş yeni rejimin ideolojik yönelimi ve dönemin mimari koşulları çerçevesinde şekillendirilmiştir. Dolayısıyla liman kentlerinin kritik rolü, yapılaşmalar ve mekansal müdahaleler imparatorluktan Cumhuriyetin kuruluşuna uzanan tarihsel bir sürekliliğe işaret etmektedir.

Henüz yeni kurulmuş bir devletin, Bandırma kentine bu ölçekte yatırım yapması, Bandırma'nın Osmanlı döneminden devralınan stratejik öneme sahip bir liman kenti olduğunu ortaya koymaktadır. Kentin ulusal ve bölgesel ölçekte sahip olduğu kritik rolün sürekliliği, yerleşime yönelik yatırım politikalarının yoğunlaşmasına zemin hazırlamıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren yeni ulus-devletin liman kentlerinde dış ticareti geliştirmeye ve buna bağlı ulaşım ağlarını güçlendirmeye yönelik çeşitli girişimlerde bulunduğu anlaşılmaktadır.

Şüphesiz liman, kent için yalnızca ekonomik bir aktör değil aynı zamanda kamusal alanın ayrılmaz bir parçasıydı. Zamanla liman ve çevresi hem ekonomik etkinliklerin hem de kamusal işlevlerin yoğunlaştığı önemli bir kent odağı olmuştur. Liman, meydan, park, anıt, resmi yapılar ile kıyı ve çevresi; resmi törenlerin, karşılaşmaların, ticari etkinliklerin ve gündelik yaşamın iç içe geçtiği bir mekana dönüşmüştür. Limanın varlığı kentin gelişmesinde rol oynamış, kenti temsil eden birçok prestij yapısı liman ve çevresinde konumlanmıştır. İnşa edilen yapılar dönemin yapı üretme pratikleri, süreçleri ve mimarlık eğilimleriyle paralellik göstermiştir.

Çalışmanın ele aldığı dönem itibarıyla yeni ulus-devletin liman kentlerine yönelik -kapsamlı ve büyük ölçekli olmasa da- yakın gelecekte büyütülecek mekansal müdahalelerde bulunduğu anlaşılmaktadır. Bu müdahaleler, Geç Osmanlı döneminden başlayan liman ile kent dokusunun birbirine eklemlendiği kentle bütünleşik merkez uygulamalarının devamıdır. Liman tesislerinin kent merkezlerinden uzaklaştırıldığı, kent ile liman arasındaki fiziksel ve işlevsel temasın koparıldığı ve kapalı liman alanlarının oluşturulduğu devlet planlamalarının ise 1940'lı yılların sonlarına doğru gündeme geldiği tespit edilmiştir (*Bayındırlık İşleri Dergisi, 1946*; *Bayındırlık İşleri Dergisi*, 1948, Bakanlık Bülteni, 1983). Bu durum, Cumhuriyetin ilk

yıllarında liman kentlerinin tarihsel liman kimliklerini önemli ölçüde koruyabildiklerini göstermektedir.

KAYNAKÇA

Anonim. (1941), *Dibsiz Keson İmalinde Yeni Bir Keşif*, Arkitekt (107), 63-68.

Bandırma elektrik santrali [Fotoğraf]. (1937, Mayıs). Belediyeler Dergisi, (22), 68-70.

Bandırma Marmara'nın en güzel ve en zengin limanı olmuştur. (1938, 8 Ağustos). *Ulus*, 6.

Bandırma'nın ehemmiyeti. (1931, 4 Ocak). *Cumhuriyet*, 3.

Bandırmadan sevgilerle eski nadir fotokart [Kartpostal]. Kitantik. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2025, https://www.kitantik.com/product/BANDIRMADAN-SEVGILERLE-ESKI-NADIR-FOTOKART_1br9qfwm2g6hi98139z

Batur, A. (1983). Cumhuriyet dönemi Türk mimarlığı. İçinde *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* (Cilt 5, ss. 1380-1420). İletişim Yayınları.

Bir Zamanlar Bandırma (1892-1937), Ed: İsmail Ülker, Bandırma: Bandırma Belediyesi.

BOA, A.MKT.NZD., 420/80, H. 25.11.1278

BOA, C.BLD., 62/3058, H. 23.11.1235

BOA, DH.EUM.LVZ., 44/81, H. 06.03.1337

BOA, DH.İ.UM. EK., 92/42, H. 03.06.1333

BOA, HR.TO., 264/71, H. 13.04.1308

BOA, ŞD., 1187/4, H. 06.10.1305

BOA, ŞD., 1534/39, H. 16.08.1287

BOA, ŞD., 2870/27, H. 30.07.1289

Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve ulusun inşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde mimari kültür* (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.

Ekim, Z. E. (2018, 17-19 Eylül). Eski fotoğraflarıyla ve belgelerle Haydar Çavuş Camii [Konferans sunumu]. Uluslararası Bandırma ve Çevresi Sempozyumu, Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi, Balıkesir, Türkiye.

Ekim, Z. E. (2022). Dünden bugüne Haydar Çavuş Camii ve çevresinin geçirdiği değişiklikler. İçinde Z. Çevik, U. T. Sivrioğlu & Ü. Doğan (Ed.), *Milli Mücadele dönemi ve sonrası Bandırma* (ss. 41-69). Zeus Kitabevi.

Ergut, E. A. (2009). Cumhuriyet dönemi mimarlığı: Tanımlar, sınırlar, olanaklar. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 7*(13), 121-130.

Ergut, E. A. (2010). Cumhuriyet'in mekanları/zamanları/insanları: Mimarlık tarihyazımı üzerine bir değerlendirme. İçinde *Cumhuriyet'in mekanları/zamanları/insanları* (ss. 11-22). Dipnot Yayınları.

Fuhrmann, M. (2020). *Port cities of the Eastern Mediterranean: Urban life at the interface of empire*. Cambridge University Press.

Güngören, E., ve Tuztaşı, U. (2014). Türk mimarlık tarihi yazımında ulusal/milli olanın eklektisizm ve modernizm ekseninde ayrıştırılması üzerine. *Tasarım+Kuram, 10*(18), 117-133.

İşlek bir liman, Bandırma'da iktisadi vaziyet çok iyi. (1932, 27 Temmuz). *Akşam*, 6.

Kalkınan Bandırma 1950-1955 (1955), İstanbul: Maarifet Matbaası.

Keyder, Ç. (2015). Belle époque ve liman kentleri. İçinde B. Kolluoğlu & M. Toksöz (Ed.), *Osmanlılardan günümüze Doğu Akdeniz kentleri* (ss. 17-28). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Keyder, Ç., Özveren, E., & Quataert, D. (1994). Osmanlı İmparatorluğu'nda liman kentleri: Bazı kuramsal ve tarihsel perspektifler. İçinde Ç. Keyder, E. Özveren & D. Quataert (Ed.), *Doğu Akdeniz'de liman kentleri 1800-1914* (ss. 121-157). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Metinsoy, M. (2010). Kemalizmin taşrası: Erken Cumhuriyet taşrasında parti, devlet ve toplum. *Toplum ve Bilim, 118*, 124-164.

T.C. Bayındırlık İşleri Bakanlığı. (1941). Liman ve İskelelerimizdeki İnşaat Faaliyetlerine Umumi Bir Bakış. *Bayındırlık İşleri Dergisi*, *(*5). 73-79.

T.C. Bayındırlık İşleri Bakanlığı. (1943). Limanlarımızdaki inşaat faaliyetlerinden. *Bayındırlık İşleri Dergisi*, 10(5-6), 109-113.

T.C. Bayındırlık İşleri Bakanlığı. (1946). On yıllık demiryolu ve liman inşaat programı. *Bayındırlık İşleri Dergisi*, 12(1), 99.

T.C. Bayındırlık İşleri Bakanlığı. (1948, Aralık). Limanlarımız. *Bayındırlık İşleri Dergisi*, 76-83.

T.C. Bayındırlık İşleri Bakanlığı. (1973). 50 Yılda bayındırlık. Bayındırlık İşleri Dergisi, 15-17.

T.C. Bayındırlık ve İskan Bakanlığı. (1983). İstanbul limanı tıkanıklığı nedeniyle Marmara Denizi alternatif bir liman etüdü. *Bakanlık Bülteni*, (77), 66-73.

Cengiz Bektaş ve "Yaz Okulları" nın "Mimarlık Eğitimi Anlatısı" Açısından Değerlendirilmesi

Şeyma Özdemir*, Zafer Başoğlu[2]*

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi,* [1]

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi,* [2]

[1]* *seymazdemir963@gmail.com*

[2]* *zfrbsgl@gmail.com*

GİRİŞ

Türkiye'de mimarlık eğitimi süreci Cumhuriyetle beraber devlet okullarında başlatılan bir süreç olmuş ve mimarlık okulları başlığı altında öğrenim süreleri güncel durumda 4 yıla sabitlenmiş bir eğitim sürecini kapsamaktadır. Geçen yüzyılın mimarlık eğitimini almış isimlerden biri olan Cengiz Bektaş hem Türkiye'deki erken mimarlık eğitimini almış biri olarak ve yurtdışında da bu süreci farklı açılardan deneyimlemiş ve gözlemlemiş biri olması açısından önemlidir. Bektaş, 1951 yılında DGSA'da başlamış olduğu mimarlık eğitimine daha sonra 1956 yılında Münih Teknikte devam etmiştir. Çeşitli atölye ve işliklerde yapmış olduğu gözlemler ve çalışmalar onun çağdaş mimarlık eğitimine dair önemli görüşler edinmesine ve öneriler geliştirilmemesinde rol oynamıştır. 1962 yılında ODTÜ'ne çağrıldıktan sonra orada öğretim görevlisi olması ile de Türkiye'deki mimarlık fakültelerinin mimarlık yaklaşımları ve mimarlık öğrencilerinin ne şekilde eğitim aldığını görme fırsatı yaratmıştır. Bektaş'ın Türkiye'nin birçok mimarlık bölümünde misafir ve eğitmen olarak görev aldığı düşünüldüğünde mimarlık eğitimine dair analizlerinin ortaya çıkmış olması olağan bir durum olarak okunabilir. Özellikle öğrencilerin mimarlık fakültelerinde teorik olarak daha kapsamlı bir süreçten geçtiğini gözlemlediğini aktaran Bektaş bununla beraber uygulama konusunda çok da bir edinimlerinin olmadığını ve bunun mezuniyet sonrası mimarlık öğrencisi için süreci zorlaştırdığını aktarmaktadır. Bunun kaynağına inmek gerektiğini vurgulayan söylemleri ve bu doğrultuda öğrencilerin eğitimlerini çeşitli staj, işlik ve yaz okulları ile desteklemesinin öğrenim süreci açısından mimarlık rolüne katkısı olacağını aktarmaktadır. Çağdaş mimarlık okullarında edinimleri ve ülkemizdeki mimarlık fakültelerindeki deneyimleri doğrultusunda önerdiği Yaz okulları ile söylem ve açılımlarında somut bir eğitim anlatısı üretmiştir. Bunların yanı sıra mimarlık eğitiminde öğrencilerin coğrafya üzerinden toplumsal kültür ve yer meselelerine dair

uygulamada deneyim ve edinimlerinin olmamasını da eleştirerek bu konular üzerine de çeşitli şekillerde değinmiştir. Mimarlık tanımlarını ve mimarlık eğitimini kültür, yer, yerellik meseleleri üzerinden ele alarak mimari üretimin çeşitli disiplinler arası etkileşimler üzerinden kurgulanması gerekliliğini ve coğrafya meselesi üzerinden izlediği yol ile geliştirmiştir. Ozan olması ile de bilinen Bektaş, söylemlerini sadece mimarlara değil topluma da hitap ederek kurgular. Anadolu mimarlığının üretilmesi gereken bir mesele olduğunu ve bu meselenin sadece mimarlığın değil birçok disiplinin ve toplumun çeşitli katmanlarının meselesi olması gerektiğini ifade eder. Yaz okulları konusu bu yönden hem bir mimarlık eğitimi anlatısı olarak hem de Anadolu mimarlığına dair somut bir eklenti yaratması açısından önemlidir. Cengiz Bektaş çok sayıda kaleme almış olduğu metni ile Yaz okulu, Anadoluluk, coğrafya ve kültür, yerellik, yolculuk pratiği gibi konuları mimarlık açılımları olarak ele alır. Anadolu coğrafyasının parçaları olarak kültürlerin etkisi ve mimarlığın basamak atlaması gereken bir konu olarak çağdaşlaşması meselesini uygulama pratiğinde göstermeye çalışmaktadır.

Çalışma kapsamında Cengiz Bektaş'ın mimarlık eğitimini anlatı olarak Yaz okulu meselesi üzerinden kurguladığı sürecin değerlendirmesini yaparak, onun mimarlık açılımlarını şekillendirdiği diğer meseleler ile yorumlayarak tüm bu süreç tartışılacaktır. Değerlendirme dahilinde Cengiz Bektaş'ın çeşitli kanallar ile röportajları, Arkeoloji ve Sanat Yayınları'nda yayınlanan mimarlık ve diğer disiplinler üzerine kitap ve makaleleri, Mimarlık Dergisinde yayınlanan çeşitli makaleleri incelenmiştir. Yazınsal ürünleri ve röportajları tüm bu sürecin fikirsel altyapısını okumada önemli olup, Yaz okulları meselesinin de ana hatlarına dair birçok bilgiyi aktarmaktadır. Çalışmanın ilk adımında; Bektaş'ın mimarlık tanımı ve katılımcılık konuları üzerinden gelişen söylemleri ele alınacaktır. Bununla ilintili olarak ikinci adımda; onun yerellik-kültür-anadoluluk kavramlarını nasıl bir çağdaşlık söylemi üzerinden bir mimarlık açılımı haline getirdiği yorumlanacaktır. Açılımını söylemlerinden çıkartarak bunu toplumsal bir meselenin çözülmesi gereken bir konusu olarak Yaz okulları önerisi ile geliştirmesi makalenin asıl amaçladığı şey olmuştur. Bu adımda Bektaş'ın Yaz Okulları başlığı ile 2012'de yayınlanan kitabı; süreci kendi dilinden birçok perspektif ile açıklamaktadır. Yöntem olarak izlenen bu üç adım sonucunda mimarlık eğitimi anlatısı olarak Cengiz Bektaş'ın Yaz okulu uygulaması ile ve günümüzde mimarlık okullarında sürdürülen ve geliştirilen işlik-yaz okulları arasındaki ilişkilenmelere bakılacak ve değerlendirilecektir.

Cengiz Bektaş Kimdir, Mimar Olma Süreci Nasıl Gelişti?

Cengiz Bektaş (1934-2020), mimarlık, edebiyat ve kültürel koruma alanlarında Türkiye'nin en önemli isimlerinden biri olarak tanınır. Denizli'de doğan Bektaş, Anadolu'nun sosyo-kültürel zenginlikleriyle şekillenen bir çocukluk geçirmiş ve bu deneyimler hem mimari hem de yazınsal üretimlerinin temelini oluşturmuştur. Mimarlığa ve edebiyata olan ilgisi, geleneksel Anadolu değerleriyle çağdaş mimarlık arasında bir köprü kurma arzusuyla şekillenmiştir.

Mimarlık eğitimine İstanbul'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde (DGSA) başlamış olan Bektaş, burada modernist bir eğitim alarak Türkiye'nin ilk kuşak mimar akademisyenlerinin arasında yer almıştır. Eğitimini Almanya'da Darmstadt Teknik Üniversitesi'nde tamamlayarak Avrupa'nın da modernist mimarlık anlayışını ve tekniklerini yerinde deneyimlemiştir. Almanya'da hem eğitim almış hem de profesyonel projelerde yer alarak farklı coğrafi ve sosyolojik koşulların mimari üzerindeki etkisini yakından gözlemleme fırsatı bulmuştur.

Bektaş'ın mimar olma süreci, salt bir teknik ve estetik arayışın ötesine geçerek toplumsal sorumlulukla harmanlanmış bir mimarlık anlayışını geliştirir. Almanya'daki kariyerini

bırakarak Türkiye'ye dönme kararı, Anadolu'nun yerel malzeme, kültürel kimlik ve kolektif üretim temalarını mimarlık pratiğine yansıtma isteğinden doğmuştur. 1960'lardan itibaren, mimari projelerini yerel malzemelerle ve toplumsal faydayı önceleyen bir yaklaşımla geliştirmiştir.

Cengiz Bektaş, mimarlığı kültürel bir üretim aracı olarak tanımlar ve bu anlayışını yazınsal eserleriyle de pekiştirir. "Mimarlık Nedir? Mimar Ne Yapar?" ve "Koruma Onarım" gibi eserlerinde, mimarinin yalnızca bir tasarım faaliyeti olmadığını, aynı zamanda toplumu eğiten, kültürel değerleri yaşatan ve dönüştüren bir alan olduğunu vurgular. Özellikle, Anadolu'daki mimari geleneklerin korunması, modern yaklaşımlarla sentezlenmesi ve toplumsal katılımın teşvik edilmesi konularında önemli fikirler ortaya koyar. Yazılarında sıklıkla şu görüşlere yer verir:

"Yaparken, yapılanları gerçekten kavrıyorsunuz."

"Uygulamadan öğrenmek en canlı, en gerçek öğrenme yoluydu."

Bu ifadeler, onun hem mimari hem de eğitimde uygulamalı öğrenmeye verdiği önemin altını çizer.

Bektaş'ın yaz okulları girişimi de mimarlık eğitimi anlayışının en somut örneklerindendir. 1995'te Güre'de başlayan ve 2009'a kadar devam eden bu yaz okulları, öğrencilerin hem yerel kültürle hem de mimarlık uygulamalarıyla doğrudan temas kurmasını sağlamıştır. Yaz okullarında sadece bina yapımı değil, aynı zamanda toplumsal farkındalık, kolektif üretim ve yerel değerlerin yaşatılması amaçlanmıştır.

Bektaş'ın yazıları, yalnızca mimari bir rehber değil, aynı zamanda kültürel bir koruma manifestosu olarak da değerlendirilir. Örneğin, Koruma Onarım eserinde, "Koruma ancak yaşatarak olanaklıdır" ifadesiyle kültürel mirası yalnızca korumakla kalmayıp, yeniden üreterek yaşatmanın önemini vurgular. Bu görüş, onun hem yazınsal hem de mimari çalışmalarında temel bir ilke haline gelmiştir.

Cengiz Bektaş, mimarlık ve yazın arasındaki sınırları bulanıklaştırarak her iki alanda da kültürel kimliği ön plana çıkaran bir vizyon ortaya koymuş, eserlerinde mimarlık, kültür ve toplumu birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak ele almıştır.

Mimarlık Tanımı ve Mimarlık Eğitiminde Katılımcılık

Mimarlık, tarih boyunca farklı dönemlerde, farklı düşünürler ve uygulayıcılar tarafından yeniden tanımlanmış ve yorumlanmaya çalışılmış bir disiplindir. Kendi düşünsel pratiklerine göre mimarlığa getirilmeye çalışılan tanımlamalar; mimarlığın mekânsal deneyim alanı olarak farklı açılımları ortaya koymuştur. Geçmişten bu yana baktığımızda Vitruvius, Palladio, Otto Wagner gibi isimler mimarlığın tanımlarını farklı perspektiflerden yorumlayarak "mimarlığın kullanım kılavuzu" olarak ifade etmişlerdir. Cengiz Bektaş, mimarlığa getirdiği toplumsal, kültürel ve yerel açılımlarla 20. yüzyıl için ifade ettiği mimarlıkta işlevler ve toplumsal analizler üzerinden önemli bir katkı sunmuştur. Onun açılımları, mimarlığın hem sanatsal hem de işlevsel yönlerini vurgularken, mimarlığın katılımcı yöntemlerle zenginleşebileceğini göstermiştir. Katılımcılık fikri açısından ortaya sadece bir söylem koymaz, bunu fiilen uygulamaya geçirerek mimarlık eğitimine dair bir yolculuk izlencesi önerir. Mimarlık eğitiminde katılımcılığın önemini anlamak için, tarihsel olarak üretilen bu tanımları ve yaklaşımları incelemek faydalı olacaktır.

Vitruvius ve Mimarlığın Temel İlkeleri:

Antik Roma döneminin ünlü mimarı Vitruvius, Mimarlığın On Kitabı eserinde; mimarlığı "firmitas" (sağlamlık), "utilitas" (kullanışlılık) ve "venustas" (güzellik) ilkeleri üzerinden tanımlamıştır. Bu üç ilke, bir yapının hem teknik açıdan dayanıklı olması gerektiğini, hem kullanıcı ihtiyaçlarına hizmet etmesi gerektiğini, hem de estetik bir değer taşıması gerektiğini ifade eder. Bu reçete türünden yazılan metinler; kendisinden binlerce yıl sonrasına bile yansıyan bir anlatıya dönüşmüştür. Vitruvius bu tanımı ile, mimarlığın katmanlarını işaret ederek çok yönlülüğün etkisiyle ortaya çıkan bir iş birliğinden bahseder. Bu iş birlikleri, etrafındaki her şeyle bağlantısı olduğunu ifade eden bir anlayışla ortaya konacak mimarlık tanımıdır. Öte yandan katılımcılığın özellikle "kullanışlılık" boyutunda nasıl bir rol oynayabileceğine dair temel bir bakış açısı sunar.

Palladio ve Rönesans'ın Mimarlık Anlayışı:

Rönesans döneminin önde gelen mimarlarından Andrea Palladio, mimarlıkta simetri, oran ve düzen kavramlarını vurgulamıştır. Palladio'ya göre, mimarlık tanımından her bir yaratımın döneminin kültürel ve sanatsal anlayışını yansıtarak; ekonomik, politik ve toplumsal ilişkileri de süreç içerisine dahil etmek gerektiğini ifade eder. Palladio'nun yerel bağlama ve tarihsel referanslara önem vermesi, mimarlığın yerel kültürlerle ilişkisini güçlü kılan ve çevrenin mimarlığa etkisine çeşitli açılımlar getirir. Mimarlık tanımında kullanıcı-mekân deneyimine odaklanarak mekânın çevresi üzerinden gösterge değerinin olduğunu işlevleri üzerinden vurgular. Yerel değerler ve kültürel bağlamların mimari katılımcılığa etkisini, birçok faktörün nasıl entegre edilebileceğini göstermesi açısından önemlidir.

Otto Wagner ve Modernleşme:

19.yüzyılın sonlarında modern mimarlığın öncülerinden biri olan Otto Wagner, mimarlığın günlük yaşamın bir gerekliliği olduğunu vurgulamıştır. "(…) Modern formlar çağdaş ihtiyaçları karşılamak için yeni malzemelerle uyum sağlamalı" söylemi ile mimarlığın işlevsel ve modern olmasına dair anlatısını malzeme-biçim üzerinden kurar. Özellikle kent vurgusu üzerinden gelişen mimarlık tanımı işleyiş-karışıklık-hareketlilik gibi temalarla bütüncül ve katılımcılık üzerinden geliştirir. Kentin mekanizması ve mimarlığın burada kentin inşa sürecinde ana merkeze oturması birçok disiplinin etkisini vurgular. Kent-toplum perspektiğinden bakarak, pratik uygulamalara ve işlevselliği ön plana çıkaran katılımcı yaklaşımlara ilham kaynağı olmuştur.

Le Corbusier ve Modern Mimarlık:

20.yüzyılın en etkili mimarlarından biri olan Le Corbusier, mimarlıkta "evrensel tasarım" ve "işlevsellik" ilkelerini ön plana çıkarmıştır. Le Corbusier'in yerinden etme anlatısı, modern anlatı ile beraber çevrenin yaratım sürecine dahil olmayarak yere bağlı kalmaksızın ifade ettiği mimarlık açılımları kentsel yayılımda evrensel olana geçişi vurgular. Mimarlığın teknik işlevsellik ile insan ihtiyaçlarını nasıl dengeleyebileceğine dair perspektif sunarak temel mimarlık ilkeleri oluşturmuştur. Bu anlatı, mimarlık eğitiminde öğrencilerin işlevsellik ve estetik arasındaki dengeyi öğrenmelerine yönelik bir rehber niteliği taşır.

Cengiz Bektaş ve Katılımcılık Anlatısı:

Cengiz Bektaş, mimarlık eğitimine katılımcılığı derinlemesine entegre eden yaklaşımlar sunar. Onun mimarlığı, yalnızca tasarımlar üretmek değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve yerel bağlamları anlamak ve bu bağlamlarda çözüm üretmektir. "Kendi koşullarımızda çözüm yollarını, kendi ilkelerimizi doğru saptayarak bulabileceğiz." Söylemi ile yerelliğin anlaşılması gerekliliğini vurgulayarak, ortak ve özgün bir ağ oluşturmaktan bahseder. Bektaş, mimarlık anlayışında gelenek ve çağdaşlık arasında bir köprü kurarak, yolculuk kavramını hem bir eğitim

hem de yaratım süreci olarak kullanır. Bu yaklaşım, mimarın sadece mekânsal değil, kültürel bir bağlamda da derinleşmesini, yerinde gözlem yapmasını ve farklı disiplinlerle etkileşimde bulunmasını gerektirir. Bektaş bu bütünsel yaklaşımı ile, mimarlıkta insan ölçeği ve yerel değerlerin ön planda tutulmasının gerekliliğini vurgular.

Katılımcılık ve Mimarlık Eğitimi:

Tarih boyunca farklı yaklaşımlar, mimarlığın yalnızca bir tasarım süreci olmadığını, aynı zamanda sosyal, kültürel ve yerel bağlamlarla güçlü bir ilişkiye sahip olduğunu göstermiştir. Bu bağlamda, mimarlık eğitiminde katılımcılık, öğrencilerin bu çok yönlü bağları anlaması ve tasarım süreçlerinde uygulayabilmesi için kritik bir araçtır. Cengiz Bektaş'ın yaz okulları uygulaması, öğrencilerin hem teorik hem de pratik bilgi edinmelerine olanak tanıyarak çağdaş öğrenim temalarını barındıran bir platform ortaya koymuştur. Katılımcı süreçler, öğrencilerin tasarımlarını toplumsal ihtiyaçlara göre şekillendirmelerine ve yerel değerlerle bağ kurmalarına yardımcı olarak deneyim alanlarında var olan izlenceler halini almıştır.

Yer ve Kültür Bağlamında Mimarlık Yorumları

Cengiz Bektaş'ın mimarlık anlayışında "yer" ve "kültür" kavramları, yalnızca bir tasarım sürecinin unsurları değil, aynı zamanda mimarlığın felsefi ve toplumsal temelleridir. Bektaş, mimarlığı bir "kültürel üretim" olarak tanımlamış ve tasarımlarının şekillenmesinde hem coğrafyanın hem de toplumun etkisini vurgulamıştır. Onun projelerinde ve yazılarında, Anadolu'nun tarihsel ve kültürel birikimi ile çağdaş tasarım anlayışını bir araya getirme çabası açıkça görülür.

Bektaş'ın tasarım sürecinde ilk adım, yapının inşa edileceği yerin fiziksel ve sosyo-kültürel bağlamının analizidir. Doğal çevre, iklim koşulları ve yerel malzemeler, tasarımın temel yapı taşlarıdır. Anadolu coğrafyasını çok iyi tanıyan Bektaş, bu bölgede inşa edilen geleneksel yapılar üzerinde yaptığı incelemelerle, mimarinin doğal çevreye uyum sağlama yöntemlerini çağdaş projelerine aktarmıştır.

"Bir amfi gibi yamaç bir yere yerleştiler. Böylece kimse kimsenin güneşini, havasını, görüşünü kesmedi. Kimse kimseye gölge etmedi." (Bektaş, Mimarlık Nedir? Mimar Ne Yapar? 2012: ss. 17.)

Bu sözleriyle, geleneksel Anadolu yerleşimlerinin doğayla uyumunu vurgulamış ve bu anlayışın modern mimaride de korunması gerektiğini savunmuştur.

Bektaş, yerel malzemelerin kullanımı ve geleneksel inşa tekniklerinin modern mimariyle birleştirilmesinin önemini sıkça dile getirmiştir. Bu yaklaşımıyla sürdürülebilirliği, ekonomik çözüm yollarını ve kültürel sürekliliği desteklemiştir. Projelerinde taş, ahşap ve kerpiç gibi yerel malzemeleri kullanarak, Anadolu'nun mimari mirasını modern bir yaklaşımla yaşatmıştır.

Denizli'deki Olbia Sosyal Merkezi, yerel malzemelerin çağdaş bir yorumla kullanıldığı projelerinden biridir.

Cengiz Bektaş, mimarlığı geçmişle gelecek arasında bir köprü olarak görmüştür. Ona göre, her yapının taşıdığı kültürel değerler ve toplumun yaşamsal ihtiyaçlarına verdiği yanıt, mimarinin temel unsurlarındandır. Geleneksel değerleri yadsımadan, bunları çağdaş mimarlıkla birleştiren bir yaklaşımı benimsemiştir.

"En eski ürünle en yenisi arasında kesiksiz bir bağlantı vardır." (Bektaş, Kimin Bu Sokaklar, Alanlar, Kentler, 2021: ss. 23.)

Bu söz, mimarlığın kültürel sürekliliği koruma ve yeniden üretme sorumluluğunu vurgular.

Bektaş, kültürel mirasın yalnızca korunması değil, aynı zamanda yeniden üretimle yaşatılması gerektiğini savunmuştur. Onun projelerinde ve yazılarında, korumanın durağanlık anlamına gelmediği, aksine bir dönüşüm sürecini içerdiği sıklıkla dile getirilir.

"Koruma ancak yaşatarak olanaklıdır." (Bektaş, Koruma Onarım, 2012: ss. 45.)

Bu yaklaşımıyla Bektaş, kültürel mirasın çağdaş yaşamın bir parçası haline getirilmesini ve yeni nesillere aktarılmasını hedeflemiştir.

Bektaş, yer ve kültür temelli yaklaşımını yalnızca mimarlık projelerine değil, aynı zamanda mimarlık eğitimine de taşımıştır. Yaz okulları aracılığıyla, öğrencilerin yerel kültürle ve malzemelerle birebir çalışmasını sağlamış, kültürel farkındalık kazandırmıştır. Bu eğitim modeli, yerel değerlerin mimari tasarım süreçlerine nasıl entegre edilebileceğini genç nesillere öğretmiştir.

"Bir mimarlık öğrencisinin, üzerinde bulunduğu kültürlerin bilincine erişmiş olması gerekir." (Bektaş, Yaz Okulları, 2012: ss. 12.)

Bektaş, çağdaş mimarlıkla yerel kültür arasında bir denge kurulmasının önemini vurgulamıştır. Ona göre, geçmişin değerlerinden tamamen kopmak da geçmişe sıkı sıkıya bağlı kalıp yenilikten uzak durmak da birer eksikliktir. Çağdaş mimarlık, yerel değerlerle beslenerek yeni bir anlam kazanabilir.

"Çağdaş olmadan çağımızın insanı olmadan, kültürümüzün bilincinde olamayız." (Bektaş, Koruma Onarım, 2012: ss. 28.)

Bektaş'ın yer ve kültür temelli mimarlık anlayışı, sürdürülebilirlik, toplumsal katılım ve yerel kimlik gibi günümüzün temel mimarlık meselelerine ışık tutmaktadır. Modern mimarlık uygulamaları, onun bu anlayışından ilham alarak daha insan odaklı, çevreye duyarlı ve kültürel farkındalığı yüksek projeler üretebilir.

Cengiz Bektaş'ın yer ve kültür bağlamında geliştirdiği mimarlık anlayışı, sadece estetik ve teknik bir çerçeve sunmaz; aynı zamanda toplumsal sorumluluk, çevresel farkındalık ve kültürel süreklilik gibi daha geniş kavramları da içine alır. Bu anlayış, Türkiye mimarlık tarihinde önemli bir yere sahip olmasının yanı sıra çağdaş mimarlık için de değerli bir referans noktasıdır.

Bulgular: Mimarlık Eğitiminde Uygulama Pratiği Olarak Yaz Okulları

Cengiz Bektaş, mimarlık eğitiminin yalnızca teorik bilgi aktarımıyla sınırlı kalamayacağını, gerçek anlamda bir öğrenme sürecinin ancak uygulama ve deneyim yoluyla mümkün olduğunu savunmuştur. Yaz okulları, onun bu vizyonunu hayata geçirdiği en önemli araçlardan biri olmuştur. 1995'te başlayan ve 2009'a kadar süren yaz okulları, Türkiye'de mimarlık eğitimi için yeni bir model geliştirmiştir. Bu model, öğrencilerin sahada çalışarak hem pratik becerilerini geliştirmesini hem de yerel halkla ve kültürle doğrudan temas kurarak toplumsal sorumluluk bilinci edinmesini hedeflemiştir.

Cengiz Bektaş'ın yaz okulları, belirli pedagojik ve etik ilkeler üzerine kurulmuştur:

Yerel Değerlerin Tanınması: Öğrenciler, yaz okulları boyunca çalıştıkları bölgenin tarihi, kültürü ve toplumsal ihtiyaçlarını anlamaya yönelik çalışmalar yapmıştır. Bektaş, bu süreci "bir kültürel farkındalık kazanma" olarak tanımlamıştır.

Malzeme ve Teknik Bilgi: Taş, ahşap, kerpiç gibi yerel malzemelerin kullanımı, öğrencilerin geleneksel tekniklerle modern tasarımı birleştirme becerisi kazanmasını sağlamıştır.

Toplumsal Katılım: Yaz okulları, yalnızca mimarlık öğrencilerinin değil, yerel halkın da sürece dahil olduğu bir üretim biçimidir. Bu, toplumla iş birliği yapmayı ve halkın ihtiyaçlarına duyarlı olmayı öğretmiştir.

Kolektif Çalışma: Takım çalışması, yaz okullarının temel bir unsuru olmuştur. Öğrenciler, fikirlerini paylaşarak ortak kararlar almış ve kolektif bir üretim kültürü oluşturmuşlardır.

Yaz okulları genellikle Türkiye'nin farklı bölgelerinde, özellikle kırsal alanlarda düzenlenmiştir. Her yaz, o bölgenin kültürel ve mimari özellikleri ele alınmış, bu bağlamda yeni projeler üretilmiştir. Örneğin:

1995 Güre Yaz Okulu: İlk yaz okulu olan bu çalışmada öğrenciler, köydeki yerel halkın günlük yaşamına uygun yapılar tasarlamış ve yerel malzemelerle inşa etmiştir.

Kerpiç ve Taş Çalışmaları: Yaz okullarında kerpiç ve taş gibi geleneksel yapı malzemeleriyle, doğal çevreye uyumlu projeler geliştirilmiştir.

Bu süreçte, öğrenciler yalnızca yapı tasarlamakla kalmamış; aynı zamanda, bu yapıların inşa edilme sürecine birebir katılarak mimarlık eğitiminin teoriden pratiğe nasıl geçtiğini deneyimlemişlerdir. Yaz okullarında hem tasarım hem de üretim süreçlerinin doğrudan bir parçası olmanın, öğrenciler için hayati bir öğrenme yöntemi olduğunu savunmuştur:

"Uygulamadan öğrenmek en canlı, en gerçek öğrenme yoluydu."

Bu söylem, yaz okullarının teorik eğitimin ötesine geçerek pratik bir öğrenme deneyimi sunduğunu özetler.

"Yaparken, yapılanları gerçekten kavrıyorsunuz. Böylece gezmenin, görmenin, incelemenin önemi çıktı ortaya."

Bu ifadeler, uygulamalı öğrenmenin sadece teknik bilgi kazandırmadığını, aynı zamanda öğrencilerin çevresel ve kültürel farkındalıklarını geliştirdiğini vurgular.

Yaz okullarında geliştirilen fikirlerin bazıları, daha sonra somut projelere dönüşmüştür. Örneğin, Denizli'deki Olbia Sosyal Merkezi, yaz okullarında benimsenen uygulamalı eğitim ve yerel malzeme kullanımının bir örneği olarak değerlendirilebilir. Bu proje, Bektaş'ın toplumsal sorumluluk ve kültürel farkındalık temelli mimarlık anlayışını somut bir şekilde yansıtır.

Cengiz Bektaş'ın yaz okulları, mimarlık eğitiminin teorik bilgiyle sınırlı kalmaması gerektiğini kanıtlayan başarılı bir modeldir. Bu okullar, öğrencilere yalnızca tasarım becerisi değil, toplumsal duyarlılık ve kültürel bilinç kazandırmıştır. Bektaş'ın bu uygulaması, Türkiye'de mimarlık eğitimi için yeni bir vizyon oluşturmuş ve bugünkü eğitim yaklaşımlarına önemli bir miras bırakmıştır.

Yaz Okulları Süreci ve Katılımcıların Rolleri Üzerine

"Anlatılanların, öğrendiklerimin en önemlisi, beni en çok etkileyeni, üreterek öğrenmekti… Hem de gerçekten üretilmesi gerekli olanları üreterek…"

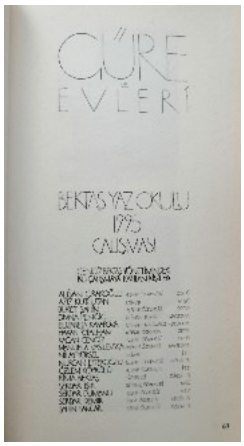
Bektaş, Anadolu'nun zengin kültürel mirasını mimarlık eğitimine taşıyarak öğrencilerin coğrafya, tarih ve yerellik gibi konularını süreç dahilinde deneyimleyerek öğrenmelerini

savunmuştur. Yaz okulları modeli, onun bu anlayışının somut bir yansımasıdır. Bektaş'ın yaz okulları, öğrencilerin yerel halkla iş birliği içinde, gerçek mekânlarda çalışarak hem pratik becerilerini geliştirdiği hem de toplumsal farkındalık kazandığı bir süreç-platformdur. Bu süreçte, öğrenciler teorik bilgi edinmenin ötesine geçerek, uygulamalı öğrenme aracılığıyla tasarım sürecine aktif olarak katılmaktadırlar. Bektaş'ın "uygulamalı öğrenme" ve "yerinde deneyim" açılımları, mimarlık eğitiminde katılımcılık ilkesinin hayata geçirilmesi adına öğrenim sürecinin düşünsel arka planı için kurucu etkenlerdir. İşlikler ve yaz okulları üzerinden öğrenme sürecinin üretim sürecine doğru akışkan bir yol haritası ortaya koyması ile "ortak sofra" açılımını yolculuk pratiğine dönüştürmüştür. "Yolculukla öğrenmek ve öğrenmeyi öğretmek düşüncesini bir mimari eğitim, öğrenim ve üretim yolu haline getirmiş olan Bektaş'ın, Bektaş Özyönetim Mimarlık İşliği'ni (1978-1984), düzenlediği yaz okullarını (1982-2009) ve üniversitelerde hâlâ vermekte olduğu derslerini, mimarlık eğitimi ve üretimini bütünleştiren bir kurgu ile gerçekleştirdiği ve bu mesleki üretim kurgusunu adeta bir "okul" ortamı şeklinde uyguladığı bilinmektedir." şeklindeki ifade, Bektaş'ın mimarlık eğitimine dair bütüncül ve gerçekçi yaklaşımını ortaya koyar.

Sürecin İşleyişi ve Katılımcıların Rolleri

Bektaş Yaz okulları, "ilk deneysel" aşamasını Manisa Mimarlık Yaz okulu başlığı adı altında başlatmıştır. 1994'te gerçekleştirilen bu yaz okulu, ilk düşünce başlığı ile belediye temsilciliğinde sürdürülmüştür. İzlence, katılımcıların kültürel çevreyle, kendileri için çalışacakları insanlarla birebir ilişkilendikleri bir süreç olarak açıklanır. Aynı zamanda topluma ve yerel yöneticilere sorumlu olmaları; duyarsızlıkları yetersiz kişilere kültür varlıklarının değerlerinin öğretilmesi gerekliliğini duyumsatmayı hedefler. Bulunulan yerin temsilcilerinin; katılımcılara çizimleri, dersleri, konuşmaları ve tartışmalarını yapabilecekleri bir yer temin ederek işleyen deneysel bir alan ortaya konmuştur. Yaz okulları sürecinde, 'Günümüzde konutlarımız, sokaklarımız ve alanlarımız nasıl olmalı?' sorusu üzerinden geliştirilen eleştiriler, apartmanlaşmanın getirdiği sorunlara dikkat çeker ve bu süreçte katılımcılığın önemini vurgular. Bir yandan çevrenin analizi ve onun izlenerek referanslarını kültürel olarak kaydediyor olması; öte yandan kendi güncelliği içerisinde inşa edilmeye çalışılan yapıların yer-mekân ilişkisi açısından değerlendirilmesine olanak tanır. Bu gözlemler, Bektaş'ın "insanca çözüm nasıl olmalı?" sorgulaması ile katılımcılığı Anadolu coğrafyasında bir mimarlık hareketi olarak eğitim süreci üzerinden açığa çıkartır.

Manisa'daki "ilk düşünce" çalışmasından sonra Güre Yaz okulu 1995'te her yıl planlanacak şekilde uygulanmaya başlamıştır. Bektaş Güre yaz okulu ile ilgili, yaz okulunun süreci ve kapsamına dair daha net detaylar aktarmaktadır: Giriş, işleyiş, sorumluluklar, katılımcıların temin etmeleri/bulundurması gerekenler. Yaz okulunun bir izlence şeklinde tasarlanıp bir takvim çıkartılarak örnek bir yapının inşa edilmesi veya dönüştürülmesi, süreci özetler (Şekil 1-2).



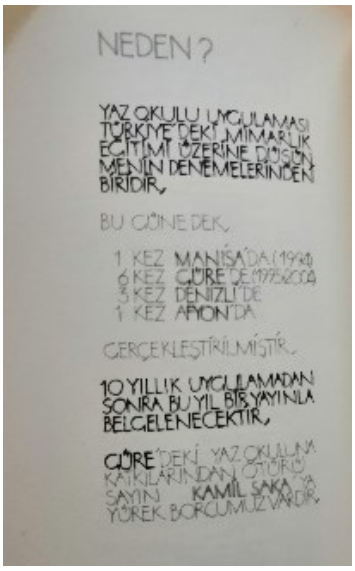
Şekil 1. *Güre evleri izlencesi*



Şekil 2. *Güre evleri izlencesi 2*

Alınan notlar-çizimler aracılığıyla da bulunulan yerin çevre-kültür-yerleşim temaları bir izleyici gözüyle deneysel bir bölgeye dair eleştirileri gözler önüne serer.

Güre 1996'da Su kültürü, tarihi yapılar; Güre 1997'de kentsel dokuda Sağlıklaştırma; Güre 1998'de Kentsel oylum, Meydan ve gündelik yaşam; Afyon 2001'de Kültür Özeği olarak hamam; Denizli 2001'de Kaleiçi; Denizli 2002'de İşleyim müzesi; Denizli 2003'te Merzeci Un Fabrikası dönüşümü; Güre 2004'te Köy alanının düzenlenmesi; Kepirtepe 2006'da köy enstitüleri ve yapısal izlek; Makedonya-Osogowsky 2007'de Herkes için kent(engelli kullanıcılar ve erişim); Karacasu 2007'de Karacasu evleri; Güre 2008'de Köy evi; Sille 2009'da coğrafya-geçmiş-yapısal izlekler başlıkları ile sürdürülmüştür. Tüm bu izlenceler kimlerin katıldıkları, incelenen/analiz edilen yapılar, çıkarımlar, fotoğraflar şeklinde ayrı ayrı belgelenmiştir. Bektaş, "Neden?" sorusuna verdiği cevap ile sürecin kendisini mimarlık eğitimi eleştirisi açısından önemli bir duruş olarak ortaya koyduğunu gösterir (Şekil 3).



Şekil 3. *Bektaş'ın mimarlık eğitimi teması*

"Yaz okulunda, tanımlanmış bir gereksinime çözüm bulmak; bunun için uygulanabilir tasarım üretmek yolu hep birlikte yaşanır. Özel işlik koşullarına yakın bir ortam oluşturulur. Üreterek var olmanın yolu gösterilir." şeklindeki açıklaması ile yerin talepleri ve mimarlığın rolü, üstlenmesi gerekenleri tanımlayabilmesi açısından bakılması ve ilişkilenilmesi gerekenleri ortaya çıkarmaktadır.

Bektaş'ın yaz okullarındaki temel öğelerden biri de yolculuk pratiğidir. Ona göre, mimarlık sorunlarına getirilecek çözümler yerinde bulunmalı ve keşif yoluyla öğrenilmelidir. Bu bağlamda, öğrenciler coğrafi, tarihsel ve kültürel bağlamları sahada deneyimleyerek tasarım süreçlerini zenginleştirirler. Ayrıca, Bektaş'ın "ortak sofra" geleneği, yaz okullarındaki kolektif üretimin bir sembolü olarak, katılımcılar arasında dayanışmayı ve öğrenme süreçlerini güçlendirir.

Bektaş'ın yaz okulları süreci, mimarın yalnızca mekânsal tasarımlar üretmekle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve yerel bağlamları anlamak zorunda olduğunu anlatmaya çalışır. Yaz okulları sürecinde, öğrenciler farklı roller üstlenerek bireysel ve kolektif öğrenme deneyimlerine katılırlar. Projelerin tasarım aşamasından uygulama sürecine kadar aktif bir şekilde yer alarak, bu süreçte yerel halkın bilgi birikiminden faydalanarak hem kültürel bir öğrenme sürecine hem de teknik bir yapı-üretim sürecine dahil olurlar. Eğitmen olarak Cengiz Bektaş, yaz okullarında rehberlik eden ve öğrencilerin yaratıcı potansiyellerini geliştirmelerine destek sağlayan bir rol üstlenir. Yerel halk ise, bilgi ve deneyimleriyle projelerin hayata geçirilmesine katkı sağlayarak bu sürecin önemli bir parçasını oluşturur. Bu çok katmanlı yapı, mimarlıkta katılımcılık meselesinin kişiler ve yetkinliklerin birleştirici rollerini tanımlar. Mimarlık eğitiminin yalnızca mesleki beceriler kazandırmakla kalmayarak aynı zamanda toplumsal farkındalığı da artırdığı ve bunları yer-kullanıcı-mimar açılımları üzerinden işleyen bir eğitim modeli sunmuştur. Bektaş'ın yaz okulları modeli, eğitimi hayatla ve mekânla bütünleştiren, özgün bir mimarlık eğitimi anlayışının önemli bir örneğidir.

Cengiz Bektaş: Yaz Okulları'ndan Güncel Mimarlık Pratiklerine

Yaz okulları, mimarlık eğitiminin statik bir öğrenim süreci olmaktan çıkıp dinamik, yerinde öğrenim ve üretim esasına dayalı bir platforma dönüşmesini sağlamıştır. Bektaş'ın Yaz

Okulları, öğrencilerin sadece mesleki becerilerini geliştirmekle kalmamış, aynı zamanda yerel bağlamları ve toplumsal duyarlılıkları tasarımlarına entegre etmelerine olanak tanıyarak aynı zamanda çağdaş mimarlık eğitimine ilham veren bir yaklaşım haline gelmiştir.

Güncel mimarlık eğitimleri, mimarlık okullarında verilenin dışında alt başlıklar halinde değişen-dönüşen içeriklerle beraber işlemektedir. Kurumlar arası iş birliklerinin süreli deneyim pratikleri olarak yaz okulu, çalıştay, işlik ve atölyeler şeklinde planlanarak sürdürülmektedir. Yerel malzemeler, toplumsal ihtiyaçlar, sürdürülebilirlik ve kullanıcı odaklı tasarım gibi kavramların daha iyi anlaşılmasını sağlayan bir araç olarak öne çıkan mimari eğitim pratikleri farklı bir kavrayışın olduğuna dair izlenimlerin ortaya konacağı platformlardır. Mimarlar Odası çalıştayları, vakıfların okul iş birlikleriyle düzenlenen yaz okulları ve fakültelerin dönem arası atölyeleri, mimarlık eğitiminde önemli saha deneyimleri sunar.

Öğrenci Çalıştayları:

Ortaklaşalığın Mimarisi (21-22 Ekim 2017, Ankara).

Değişen Kentler: Yerellik, Kimlik ve ‘Yer’in Deneyimi Çalıştayı (23-27 Ekim 2017, ODTÜ).

Bodrum Taş Atölyesi (10-20 Eylül 2024, İYTE – Bodrum Belediyesi).

“Tekrar Düşün: Fatih” Öğrenci Atölyesi (2022, Taşkışla Design Lab- Fatih Belediyesi).

5 Duyuda İstanbul: Haliç Atölyesi (18-28 Ekim 2022, İPA- Ankara Aks- Kentsel Strateji).

Archifest Mimarlık Festivali (8-9 Kasım 2024, Mimarlar Odası Bursa Şubesi).

ODTÜ Mimarlık Bölümü: Arılı Bilgisayar İşliği (2003, ODTÜ- Rize).

Mimarlık pratiğindeki bu döngüsel odaklı deneyimler önemli kazanımlardır. Başat rol olarak yapılan bu çalışmalar “deneyimleyerek öğrenme” yaklaşımını temsilen hayata geçirmiştir. Bektaş’ın yaz okulu modeli, bu bağlamda, 1990’ların sonu ve 2000’lerin başında, yerinde deneyim ve kolektif üretimin önemini vurgulayarak, öğrencilere geniş bir bakış açısı kazandırmıştır. Yaz okullarında öğrenciler, teorik bilginin ötesine geçerek, sahada öğrenme ve uygulama süreçlerini deneyimleyerek yaratıcı çözümler üretmişlerdir. Süreç içerisinde, yerel halkla yapılan iş birlikleri, tasarımların toplumsal ve kültürel bağlamlarla uyumlu hale gelmesini sağlamaktadır.

SONUÇ

Cengiz Bektaş; mimarlık tanımlarını ve mimarlık eğitiminde katılımcılık üzerinden ortaya koyduğu söylemlerini, yerellik-kültür-coğrafya açılımları üzerine inşa etmiştir. Bu açılımlar Türkiye’nin mimarlık ortamını analiz eden dış bir göz olarak yolculuk pratiğini çağdaşlık yorumu üzerinden kurmaktadır. Öte yandan mimarlık tanımlarında süreç içerisinde ortaya konan görüşler mimarlığın tekdüze bir anlatı ürünü olmayacağını ve akış içerisinde yeni olana ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Makale kapsamında hem mimarlığın tanımları hem mimarlıkta kurucu çağdaşlık söylemleri farklı görüşler ve açılımlar üzerinden okunmuştur. 20. ve 21. yüzyılda ortaya konan söylemler ile güncel ve çağdaş olanı yakalamak pratik çözümlerle mümkündür ve uygulamada harekete geçmenin gerekliliği vurgulanmaktadır. Bektaş, mimarlıkta çağdaşlık söylemini geçmişin ve geleneğin anlaşılarak yorumlanması ve modern söylemler ile beraber yeni bir kendiliğindenlik üretilmesi olarak ifade eder. Bektaş’ın yaz okulları modeli, mimarlık eğitiminin teoriyle sınırlı kalamayacağını, yerinde öğrenim ve katılımcılığın öğrencilerin mesleki ve toplumsal becerilerini geliştirmede önemli bir rol oynadığını ortaya koymuştur. Bu model, öğrencileri yalnızca teknik bilgiyle donatmakla

kalmamış, aynı zamanda yerel bağlamı, toplumsal sorumluluğu ve kültürel farkındalığı temsil eder. Mimari tasarımı merkezine yerleştiren bu anlayış bir tarafı da çağdaşlık üzerine kuran mimarlık pratiği olmuştur.

Değerlendirme kapsamında; Bektaş'ın yaz okulları, coğrafya, kültür ve toplumsal yapıların bir mimarlık eğitimi çerçevesinde ele alınabileceğini somut bir şekilde ortaya koymuş, uygulamalı öğrenmenin etkisini gözler önüne sermiştir. Yerel malzemelerin kullanımı, kolektif üretim ve yerel halkla iş birliği, öğrencilerin sadece birer tasarımcı değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün birer aktörü olmalarını sağlamıştır.

Öte yandan; güncel mimarlık eğitimi, Bektaş'ın yaz okulları modelinin de içerdiği açılımlarla beraber sürdürülebilirlik, kullanıcı odaklı tasarım ve disiplinler arası öğrenme gibi kavramları ele almaktadır. Fakültelerde düzenlenen yaz okulları, işlikler, çalıştaylar ve atölyeler, Bektaş'ın başlattığı anlayışın farklı biçimlerde sürdürüldüğünü gösterirken, bu eğitim modelinin uygulama süreçlerinde zaman zaman eksiklikler ve tıkanmaların yaşandığı gözlemlenmektedir. Örneğin, kaynak yetersizliği ve uzun vadeli sürdürülebilirlik eksikliği, yaz okullarının etkisini kısıtlayan unsurlar arasında yer almaktadır. Yerel bağlamın daha derinlemesine veya yeni açılımlar ile ele alınması ve katılımcılık mekanizmalarının çağdaş öğretiler üzerinden geliştirilmesi, bu modelin etkinliğini artırabilecek önemli adımlardır.

Sonuç olarak, Cengiz Bektaş'ın yaz okulları, mimarlık eğitimi için uygulama sürecinde alt metin niteliği taşırken, bu modelin güncel ihtiyaçlara cevap verecek şekilde yeniden ele alınması gerekmektedir. Bektaş'ın başlattığı bu yenilikçi yaklaşım, yerel bağlam ve uygulamalı öğrenimin önemini vurgulayarak çağdaş eğitim pratiklerine kaynaklık etmektedir. Yaz okullarının daha sürdürülebilir ve kapsayıcı bir yapıya evrilmesi için; yaz okulu anlatısının açılımlarını evrensel vurgular üzerinden işlemesi, kurumsallaşma niteliğinin ortaya konması gerekir. Mimarlık eğitiminde güncel pratiklerin kurumlar arası iş birlikleri ve söylemlerin/kurucu dilin gelenekçilik vurgusundan ayrışarak yeni olanı ürettiği bir mimarlık anlatısı olması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Arslan, B. (2017). *Mimarlık ve Doğa: Cengiz Bektaş'ın Eğitim Yaklaşımları. Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Bektaş, C. (1982). *Mimarlıkta Doğa ve İnsan*. Remzi Kitabevi.

Bektaş, C. (1984). *Çağdaş Türk Mimarlığı ve Kimlik Sorunu*. Bilim ve Sanat Yayınları.

Bektaş, C. (1998). "Doğal ve Kültürel Çevreyi Mimarlık Eğitimine Katmak." *Uluslararası Mimarlık Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar Sempozyumu*, Ankara.

Bektaş, C. (1999). "Yaz Okullarında Mimarlığın Sosyal Boyutları." *Arredamento Mimarlık*, 5, 78-83.

Bektaş, C. (2000). "Mimarlık ve Toplum: Gençler için Bir Yöntem Arayışı." *Mimarlık*, 6, 23-27.

Bektaş, C. (2003). *Mimar Sinan Yaz Okulu Deneyimleri*. TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.

Bektaş, C. (2006). Anadolu'lu İnsan Olmak. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Bektaş, C. (2008). Afrodisias (Genişletilmiş Baskı). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Bektaş, C. (2010). *Eğitim ve Mimarlık*. YEM Yayınları.

Bektaş, C. (2011). Sevgidir Her İşin Başı. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Bektaş, C. (2011). "Sabır ile Koruk" (2008). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Bektaş, C. (2011). Denizli. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Bektaş, C. (2011). Köpeksiz Köy. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Bektaş, C. (2011). Aigina, Poros, Hydra, Midilli, Sakız. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Bektaş, C. (2011). Anlamıyorlarsa Anlatamıyorsun. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Bektaş, C. (2011). Kent-Kültür-Demokrasi 2010. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Bektaş, C. (2012). Sevgi Örülünce Yapıda (Mimar Sinan). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Bektaş, C. (2012). Kültür Vatanımız. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Bektaş, C. (2012). Mimarlık Nedir? Mimar Ne Yapar? Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Bektaş, C. (2012). Bu Ezgi Kimin? Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Bektaş, C. (2013). Güre. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Bektaş, C. (2015). *Mimarın Sözü: Cengiz Bektaş'la Söyleşi* (F. Ertuğ, Ed.). YEM Yayınları.

Bektaş, C., & Altındere, H. (2009). *Mimar ve Toplum Üzerine Söyleşiler*. Ayrıntı Yayınları.

Corbusier, L. (2010). Bir Mimarlığa Doğru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çelik, G. (2018). *Cengiz Bektaş'ın Eğitim Anlayışı ve Yaz Okullarının Mimarlık Eğitimine Katkısı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Çelik, G. (2020). "Cengiz Bektaş ve Mimarlık Eğitiminde Uygulamalı İşlik Çalışmaları." *Mimarlık Eğitimi Dergisi*, 24(2), 45-56.

Çolak, F. (2010). *Mimarlık Eğitimi ve Sosyal Sorumluluk: Cengiz Bektaş'ın Perspektifi*. İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.

Ertuğ, F. (Ed.). (2016). *Bir Mimarlık Ustası: Cengiz Bektaş*. YEM Yayın.

Güven, G. (2015). "Mimarlık Eğitiminde Sosyal Boyut: Cengiz Bektaş'ın Yaz Okulu Deneyimleri." *TMMOB Mimarlık Dergisi*, 23(4), 50-59.

Kaya, A. (2019). "Yaz Okulları ve Genç Mimarların Uygulamalı Eğitim Deneyimleri: Cengiz Bektaş Örneği." *Mimarlıkta Eğitim ve Toplum Sempozyumu*, İstanbul.

Korkmaz, S. (2016). "Cengiz Bektaş'ın Mimarlık Eğitimine Yönelik Yöntemleri ve Etkileri." *Mimarlık ve Eğitim Araştırmaları*, 9(1), 12-19.

Özdemir, L. (2018). "Cengiz Bektaş: Mimar, Eğitimci, Toplumcu." *Mimarlık Kültürü Dergisi*, 21, 34 43.

Özkan, A. (2018). *Türkiye'de Mimarlık Eğitimi ve Yaz Okulları: Cengiz Bektaş Örneği*. Literatür Yayıncılık.

Palladio, A. (1570). I Quatro Libri Dell'Architettura .

TMMOB Mimarlar Odası Yayınları. (2015). *Mimarlık ve Toplum: Cengiz Bektaş'ın Yaz Okulları Üzerine Etkileri*. Mimarlar Odası.

Vitruvius, P., 1993, Mimarlık Üzerine On Kitap, ç. M.H. Moran, Şevki Vanlı Yayınları.

Wagner, O. (1902). Modern Architecture. (H. F. Mallgrave, Çev.) United States of America: The University of Chicago Press.

Yıldız, İ. (2017). “Mimarlıkta Yerel Uygulamalar ve Eğitim: Cengiz Bektaş’ın Katkıları.” *Akademik Mimarlık Dergisi*, 14(2), 110-121.

Yücel, A. (2010). “Cengiz Bektaş'ın Mimarlık Eğitimine Katkıları.” *Mimarlık Dergisi*, 21(3), 15-20.

19. Yüzyıl Seyahatnamelerinde Hatay ve Mimari Mirası

Türkan Hilal İPEK*, Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU[2]*

[1] *Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, 0000-0001-5625-2774*

[2] *Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, 0000-0002-6451-193X*

turkanhilalipek@gmail.com

urfali@yildiz.edu.tr

GİRİŞ

Hatay, Anadolu'nun güneyinde yer alan konumuyla, doğal güzellikleri ve birçok dönemin izlerini taşıyan çok kültürlü yapıları ile Doğu Akdeniz'in önemli şehirlerinden biri olmuştur. Asi Nehri ile Amanos Dağları arasında konumlanan bu kadim kent, yalnızca topografik güzelliğiyle değil, aynı zamanda Kudüs'e uzanan hac yolları, Baharat ve İpek Yolu gibi ticaret güzergâhları üzerindeki durak noktası olmasıyla da dikkat çeker. Stratejik konumu, çok dinli yapısı ve tarih boyunca üstlendiği ticaret merkezi rolüyle Hatay, farklı kültürlerin kesiştiği bir nokta olarak, özellikle Orta Çağ'dan 19. yüzyıla uzanan süreçte bölgeyi ziyaret eden gezginlerin ve seyyahların dikkatini çeken önemli bir geçiş ve karşılaşma mekânı olmuştur. Antakya kenti ve çevresi, özellikle 19. yüzyılda bölgeyi ziyaret eden Batılı seyyahların; ilgi odağı olmuş, bölgeye dair manzaralar, mimari unsurlar ve gündelik yaşam detayları gravürlerle kayıt altına alınmıştır. Asi Nehri, Amanos Dağları, Harbiye, Samandağ, Payas, Belen ve İskenderun gibi noktalar hem doğal hem de tarihi güzellikleriyle gravürlerde betimlenmiştir.

Bu çalışmada, John Carne, W.H. Bartlett, William Purser, Thomas Allom gibi seyyahların eserlerinde yer alan Antakya, Defne, Samandağ, Belen, İskenderun ve Payas bölgelerinin mimari mirası incelenecektir. Bu seyahatnamelerde yer alan gravürler, mekânsal analizler ve tasvirler, dönemin mimarlık anlayışına ışık tutmakla kalmayıp, aynı zamanda günümüzde bu yapıların korunması açısından önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Hatay'ın kentsel dokusunu ve anıtsal yapılarını gösteren gravürler, Ulu Cami ve çevresi, Asi Nehri üzerindeki köprüler, surlar, mezarlıklar ve sivil mimari örnekleri gibi yapıları detaylı bir şekilde betimlemektedir. Ayrıca, bölgedeki Roma, Bizans ve Osmanlı dönemlerine ait mimari izler, seyyahların gözlemleri doğrultusunda ele alınacak ve geçmiş ile günümüz karşılaştırması yapılacaktır.

Çalışmanın temel amacı, 19. yüzyıl seyahatnamelerinde yer alan mimari detayların analizi ile bu yapıların günümüzdeki durumlarını karşılaştırmak ve Hatay'ın mimarlık mirasının korunmasına katkı sağlamaktır. Ayrıca, bu seyahatnamelerde sunulan gravür ve eskizlerin mimari miras açısından nasıl bir belge niteliği taşıdığına odaklanılacaktır.

19.yüzyılda Hatay'ı Ziyaret Eden Seyyahlar ve Seyahatnameleri

Yukarıda da söz edildiği gibi ;Hatay ve Çevresi özellikle 19.yyda seyyahların gözdesi olmuş bir bölgedir diyebiliriz. 19.yy da Hatay İli ve İlçelerini ziyaret eden ve özellikle Hatay'ın doğal ve mimari güzelliklerine gravürlerde yer veren dört seyyah ve eserlerindeki gravürlerden söz etmek gerekir. Bu dört seyyah; William Henry Bartlett, John Carne, Thomas Allom ve William Purser'dır.

William Henry Bartlett (1809 – 1854); İngiliz ressam ve illüstratör olup, Britton'un kitabı için hazırladığı çizimler sayesinde kitap ressamı olarak tanınmıştır.1830'larda kapsamlı bir Ortadoğu ve Balkanlar seyahati yaptığı bilinmektedir. Metnini J. Carne'ın yazdığı 'Syria, the Holy Land, Asia Minor' (London 1836) adlı kitabın görsellerini de W. Purser ile birlikte hazırladığı bilinmektedir. John Carne (1789-1844); İngiliz gezgin ve yazardır. Suriye, kutsal topraklar ve Anadolu'ya yaptığı seyahatlerini anlattığı Syria, The Holy Land, Asia Minor adlı eseriyle tanınmaktadır. Eserde gravürlerin açıklamasını yapmaktadır. Thomas Allom (1804 – 1872); İngiliz mimar ve ressamdır. Yapıtın üçüncü cildinde çizimleri bulunan Allom'un Hatay'a seyahatinin büyük bir olasılıkla 1834 ve 1835 yılları arasına rastladığı düşünülmektedir. William Purser (1785-1856); İngiliz, ressam ve mimardır. 1820 ve 1830 yılları arasında Yakın Doğu'ya seyahat ettiği bilinmektedir. Seyahatnamede yer alan gravürlerdeki mimari çizimlere katkı sağlamıştır. Léon Galibert (1803 – 1865) ve Clément Pellé (1809 – 1862); İngiliz tarihçidirler. 1850 yılında gravürlerin aynısı kullanılarak basılan ''Voyage En Syrie Et Dans L'Asie Mineure'' isimli seyahatnamedeki metinlerin düzenlemesini ve açıklamalarını yaptıkları bilinmektedir.

Hatay ve İlçelerinin Betimlendiği 19.Yy Seyahatnamelerindeki Gravürler

Londra ve Paris'te İngilizce Syria, The Holy Land, Asia Minor, Etc adıyla ve Fransızca La Syrie, La Terre-Sainte, L'Asie Mineure adıyla olmak üzere 2 dilde 1836 yılında 2 cildi yayınlanan ve 3.cildi 1838 de yayınlanan seyahatnamelerin I. ve II. bölümdeki gravürlerin W. H. Bartlett, William Purser tarafından hazırlandığı, III. bölümdeki gravürlerin : W. H. Bartlett, Thomas Allom tarafından resmedildiği bilinmektedir. Gravürlerin açıklaması, John Carne tarafından yapılmıştır. İngilizce'den Fransızcaya çeviren ise Alexandre Sasson 'dur. Seyahatnamedeki metinlerin açıklamasını yapan John Carne 'nin Antakya'yı ziyaretinin 1831 ve 1835 yılları arasında olduğu düşünülmektedir.

Suriye, Kutsal Topraklar ve Küçük Asya olarak adlandırılan ve Anadolu'da yer alan birçok bölgeye ait çok sayıda gravürü içeren, üç ciltten oluşan bu seyahatnameler, 19. yüzyılın ortalarında Anadolu'nun ve çevresinin mekânsal ve kültürel durumunu yansıtmaktadır. Bu eserlerde Hatay'a dair gravürler de yer almakta olup, bunların büyük bir kısmını dönemin Hatay ve çevresindeki gündelik yaşama dair ayrıntıları betimleyen kent görünümleri oluşturmaktadır. Çoğunluğunu kent görünümlerinin oluşturduğu bu gravürler arasında, 19. yüzyıla ait Anadolu ve Suriye haritasını içeren çizime dayalı bir belge de bulunmaktadır (Şekil 1). Bu yönüyle söz konusu harita, dönemin mekânsal betimlemeleri açısından kayda değer bir kaynak niteliğindedir.



Şekil 1. *J. Carne, Syria The Holy Land, Asia Minor, & Illustrated (3 Vols. Bound In One) Asya Haritası / Detaylı Suriye haritası*

J. Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 2.cildinin 70. sayfasında yer alan Halep'ten Antakya'ya Yaklaşım alt yazılı gravürde, seyyah kenti çok uzaktan, Halep yolu üzerinden resimlemiştir (Şekil 2, soldaki gravür). Gravürde, sarp yamaçlar arasında uzanan dar bir patika üzerinde ilerleyen figürler yer almaktadır. Arka planda ise topografyaya uyumlu bir yerleşim dokusu ve siluet hâlinde algılanan kent, minare ve kubbe gibi yapılarla tanımlanabilir mimari öğeler barındırmaktadır.

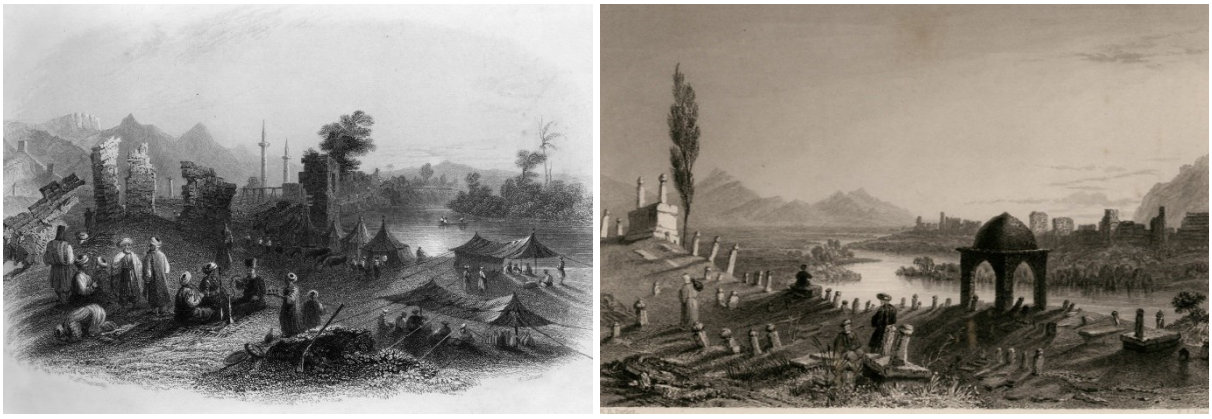
J. Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 1.cildinin 19. sayfasında yer alan Antakya'nın Batıdan Görünüşü alt yazılı gravüründe ise kent batı yönünden gösterilmiştir (Şekil 2, sağdaki gravür). Habibi Neccar dağının eteklerinde yer alan Antakya kenti silüeti, harap durumdaki surların arkasından görülmektedir. Seyahatnamede yer alan her iki gravürde de siluet halinde verilen kente bakıldığında, minarelerle birlikte çan kuleleri de belirginleştirilerek kentin çok dinli kimliği vurgulandığı yorumu yapılabilmektedir.



Şekil 2. *J. Carne, Syria the Holy Land, Asia Minör, Cilt 2,sf 70 / Cilt 1,sf 19*

J. Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 3.cildinin kapak sayfasında yer alan Antakya yakınında konaklayan hacılar alt yazılı gravürde, kentin Kuzeydoğu surları önünde çadırlarını kurmuş, yeşillikler arasından akan Asi kenarındaki kamp yerinde mola vermiş olan hacı kafilesi. Geri plânda, kenti çevreleyen Kuzeydoğu surlarının kalıntıları görülüyor. Onun arkasında minareleri görülen Antakya kenti ve dağların tepelerine doğru tırmanan surlar. En geri plânda ise, eteklerinde Antakya'nın yer aldığı Habib Neccar Dağı (Şekil 3, soldaki gravür) (Demir, 1996:167) açıklaması yapılmaktadır.

J. Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 3.cildinin 54. sayfasında (Şekil 3, sağdaki gravür) yer alan Mezarlıklar ve Antakya surları alt yazılı gravürde ise, doğu yönünden Asi nehrinin diğer yakasına bakan gravürün solunda, geri plânda Beylan (Belen) Dağları görülmektedir (Şekil 3, sağdaki gravür). Gravürde, Asi Nehri kompozisyonu ortadan ikiye ayıran belirleyici bir doğal unsur olarak yer almaktadır. Sol tarafta, sanduka biçimli lahitler ve mezar taşlarıyla tanımlanan bir Müslüman mezarlığı görülür. Nehrin karşı kıyısında ise, yıkıntı hâlindeki kent surları, geçmişteki savunma yapılarının izlerini taşımaktadır. Bu sahne, doğal çevreyle bütünleşen kutsal ve kamusal mekânların mekânsal dağılımını yansıtmaktadır. Her iki gravürde de kentin dini kimliğine vurgu yapılarak özellikle batılı seyyahları etkileyen bir Müslüman doğu kenti algısı oluşturulduğu düşünülmektedir.



Şekil 3 *J. Carne, Syria the Holy Land, Asia Minör, Cilt 1, Kapak sayfası / Cilt 3,sf 54*

J. Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 3.cildinin 11. sayfasında yer alan Antakya'nın Batı Surları alt yazılı gravüründe Antakya'nın Batı Surları olarak görülen surlar, Antakya'nın batısında bulunan ve Antakya'yı çevreleyen bütün surların en iyi durumda olan kısımlarından bir bölümdür. Birbirinden eşit uzaklıkta ve kare biçimindeki kuleler 15 ayak (yaklaşık 4,57 metre) genişliğinde ve 30-50 ayak (yaklaşık olarak 9 ila 15 metre) yüksekliğindedir (Şekil 4). (Demir,2016:158) Gravürde, yıkıntı halindeki bir kale yapısına ait surların betimlendiği görülmektedir. Seleukos ve Roma Dönemlerinde şehri ve nehir geçişini korumak amacıyla surlar yapılmaya başlandığı bilinmektedir. Özellikle kule kısmında görülen farklı malzemelerle yapılmış olan almaşık duvar ve farklı dönemlerden kalma düz taş duvarlar, Antakya'nın Doğu Roma dönemine ait mimari etkilerini yansıtmaktadır.



Şekil 4. *J. Carne, Syria the Holy Land, Asia Minör, Cilt 3, sf 11 / renklendirilmiş gravür Şehr-i Hatay HBB, sf 12*

J. Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 1.cildinin 63. sayfasında yer alan Antakya'nın harap surlarından bir bölüm alt yazılı gravürde Antakya'nın Doğusunda, Halep'e giden yol üzerindeki Demir Kapı ve bir sel yatağı üzerine kurulmuş kapının iki tarafında, dağların tepelerine doğru tırmanan harabe halindeki surların kent tarafından görünüşü (Şekil 5, soldaki gravür). (Demir,1996:165) açıklaması yapılmaktadır. Tarihte stratejik konumuyla önemli kentlerden biri olan Antakya'da, Seleukos ve Roma Dönemlerinde şehri ve nehir geçişini korumak amacıyla surlar yapılmaya başlandığı bilinmektedir. Günümüzde surlardan kalan en belirgin yapı Demirkapı'dır. Bab-ı Hadid adıyla da bilinen Demirkapı hem surların devamı niteliğinde yapılmış hem de şehrin giriş kapılarından biri olarak kullanılmıştır. Demirkapı, Habib Neccar Dağı ile Haç Dağı'nın arasındaki derin vadi üzerinde yer almaktadır.



Şekil 5. *J. Carne, Syria the Holy Land, Asia Minör, Cilt 1, sf 63 / Türkiye Kültür Portalı, 2021*

J. Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 1.cildinin 25. sayfasında yer alan Süveydiye yolundan (Kuzey'den) Antakya'nın görünüşü alt yazılı gravürde kentin genel görünüşü betimlenmiştir. Gravürde, Asi Nehri üzerinde yer alan dört kemerli köprü ve ona bağlanan Köprü Kapısı görülmektedir. Arka planda ise, kentin doğal topografyasını izleyerek dağ yamaçlarına kadar uzanan ve Antakya'yı çevreleyen surlar dikkat çekmektedir (Şekil 6). Gravürdeki mekânsal kurgu dikkatle incelendiğinde, yapılar arası hiyerarşinin ve dini kimliklerin kentsel siluete nasıl yansıdığı açıkça görülmektedir. Köprü geçişinin hemen

arkasında yer alan minare, Antakya Ulu Camii'ne; sol taraftaki daha küçük boyutlu minare ise Habib-i Neccar Camii'ne aittir. Bu yerleşim, İslam kentlerinde camilerin kent merkezinde kurucu ve yönlendirici bir rol üstlendiğini yansıtır niteliktedir. Kompozisyonun sağ kısmında betimlenen çan kuleleri ise, Antakya'daki çok dinli ve çok kültürlü yapının görsel düzeyde temsiline olanak sunar. İslam ve Hristiyan dini yapılarına ait bu düşey öğeler, farklı inançlara ait mimari karakterlerin aynı kentsel doku içinde var olduğunu göstermektedir.



Şekil 6. *J. Carne, Syria the Holy Land, Asia Minör, Cilt 1,sf 25 / renklendirilmiş gravür*

J. Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 3.cildinin 44. sayfasında yer alan Antakya'da Çarşının ve Çeşmenin Görünüşü alt yazılı gravürde, kentten bir sahne resmedilmiştir (Şekil 7, soldaki gravür). Gravürün merkezinde konumlanan çeşme etrafında, açık alanı çevreleyen dükkânlar yer almakta; böylece Osmanlı kent dokusuna özgü meydan-çeşme ilişkisi mekânsal olarak belirgin bir biçimde vurgulanmaktadır.

John Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 3.cildinin kapak sayfasında yer alan Antakya'da yer alan Ulu Cami alt yazılı gravürde ise, Ulu Cami'nin, kentin içinden bir görüntüsü resmedilmiştir (Şekil 7, ortadaki gravür). Gravürün merkezine Ulu Cami'nin minaresi yerleştirilmiştir. Seyyah anlatımında ''Antakya'nın en değerli ve en soylu camisidir. Minaresi, en güzel kilisenin kulelerinden daha güzeldir'' yorumunu yapmaktadır. 6 Şubat 2023 tarihinde meydana gelen depremler sonucunda tamamen yıkılan Ulu Cami, günümüzde yeniden inşa süreci kapsamında çalışmaların sürdürüldüğü bir yapıdır.



Şekil 7. *J. Carne, Syria the Holy Land, Asia Minör, Cilt 3,sf 44 / Cilt 3, Kapak sayfası / Antakya, 2022, İpek*

J. Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 3.cildinin 44. sayfasında yer alan Girgius Adeeb'in Evi alt yazılı gravür, Antakya'da bir evin avlusunu tasvir etmektedir (Şekil 8, soldaki gravür). Gravürün sağında, üstleri rozaslarla süslü pencereleri ile harem dairesi yer almakta. Avluda çocuklarla oynayan, kuyudan su dolduran yerel giysiler ile hizmetliler, geri plandaki eyvanda elinde çubuğu ile oturan ev sahibi Girgius Adeeb ve hemen önünde oturan misafirleri. (Demir, 1996:163)

Girgius Adeeb'in Antakya'daki evi, dönemin konut mimarisini ve yaşam kültürünü bir arada yansıtan özgün bir örnek olarak gravüre konu edilmiştir. Taş döşeli avlu etrafında gelişen yerleşim, Antakya'daki geleneksel konut tipolojisinin bir örneğidir. Avlu çevresindeki mekânsal yerleşim ve mimari detaylar, yapının iç işleyişini ve 19. yüzyıl Antakya konutlarında gündelik yaşamın nasıl biçimlendiğini yansıtmaktadır. Yapının cephesinde yer alan pencere dizileri, kapı açıklıkları ve özellikle pencere üstlerinde görülen taş bezemeler mimarlık tarihi açısından dikkate değerdir. Antakya konut mimarisine özgü taş işçiliği, estetikle işlevselliği bütünleştiren bir anlatı dili oluşturur. Cephe yüzeyindeki geometrik süslemeler, taş üzerine işlenmiş rozaslar, fanus takaları ve kuş takaları, bu mimari zenginliği yansıtan önemli bezeme elemanlarıdır.

Bu öğelerden "taka", bölgede pencere anlamında kullanılmakta olup hem ışık alımı hem de hava sirkülasyonu sağlama işlevi üstlenir (Şekil 8, ortadaki resim). Aynı zamanda, evin içerisindeki mangal dumanını dışarı aktarma amacıyla da işlevselleştirilmiştir. Zamanla güvercin ve kuşların buraya yuva yapmasıyla birlikte bu açıklıklar halk arasında "kuş fanusu" ya da "kuş takası" olarak anılmaya başlanmıştır (Çelebi, 1982: 167; Tekin, 1994a: 4–5; Tekin, 1994b: 2–11; Tekinalp, 2007: 373).

Ayrıca avluya bakan cephede taş duvara entegre edilmiş fanus takası, gece aydınlatması sağlamak amacıyla kullanılan Antakya'ya özgü gaz feneri için özel olarak ayrılmış bir yer olarak dikkat çeker. Bu tür detaylar, Antakya mimarisinin sadece estetik değil, aynı zamanda günlük yaşama uyumlu ve çevresel ihtiyaçlara cevap veren bir anlayışla inşa edildiğini göstermektedir.



Şekil 8. *J. Carne, Syria the Holy Land, Asia Minör, Cilt 1, sf 56 / Hatay, Tarihin Süslemelere Yansıması, Sibel İpek, sf 132, 2017 / Antakya TMMOB, 2022, İpek*

J. Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 3.cildinin 56. sayfasında yer alan Amanos Dağı'nda Kale alt yazılı, Belen geçidine hâkim bir noktada konumlanan gravürde, Amanos Dağları'nın sarp topoğrafyası içerisinde yükselen bir kale kalıntısı merkezî öğe olarak betimlenmiştir (Şekil 9, soldaki gravür). Bu yapı, Haçlı Seferleri dönemine tarihlenen ve bölgedeki stratejik konumuyla öne çıkan Bakras Kalesi'dir. Özellikle 19. yüzyılda bölgeyi ziyaret eden Batılı seyyahların anlatılarında kaleler, tarihî coğrafyayı tanımlayan güçlü simgeler olarak sıkça yer bulmuştur. Bu gravür de söz konusu eğilimin bir yansıması niteliğinde olup, askeri mimarinin dağlık coğrafyayla kurduğu savunmacı ilişkiyi gözler önüne sermektedir.



Şekil 9. *J. Carne, Syria the Holy Land, Asia Minör, Cilt 3,sf 56 / Belen kent arşivi,2021*

J. Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 1.cildinin 55. sayfasında yer alan Belen Geçidinden Amanos Dağının Görünüşü alt yazılı gravürde, Amanos Dağları'nın sarp coğrafyası içerisinde İskenderun'a uzanan tarihi geçiş yolu resmedilmiştir (Şekil 10, soldaki gravür). Kompozisyonun merkezinde, dağın eteklerine yaslanmış şekilde konumlanan Belen yerleşimi yer almaktadır. Tek ve iki katlı yapıların yoğunlaştığı bu yerleşim dokusu, ayrıntıdan uzak, siluet biçiminde betimlenerek kütlesel bir bütünlük içinde ele alınmıştır. Yapılar topoğrafyaya uyumlu şekilde, teraslama izlenimi verecek biçimde konumlandırılmıştır. Gravürün sağ orta bölümünde yer alan su kemeri, geçiş güzergâhının altyapı öğelerine işaret ederken; kemerin yanında konumlanan ve siluetiyle öne çıkan cami, günümüzde de varlığını sürdüren Kanuni Sultan Süleyman Cami'dir (Şekil 10, sağdaki resim). Caminin varlığı, Osmanlı dönemine ait dini ve kamusal mimarinin bu güzergâhtaki izlerini belgelemektedir.



Şekil 10. *J. Carne, Syria the Holy Land, Asia Minör, Cilt 1,sf 55 / Belen kent arşivi, 2021*

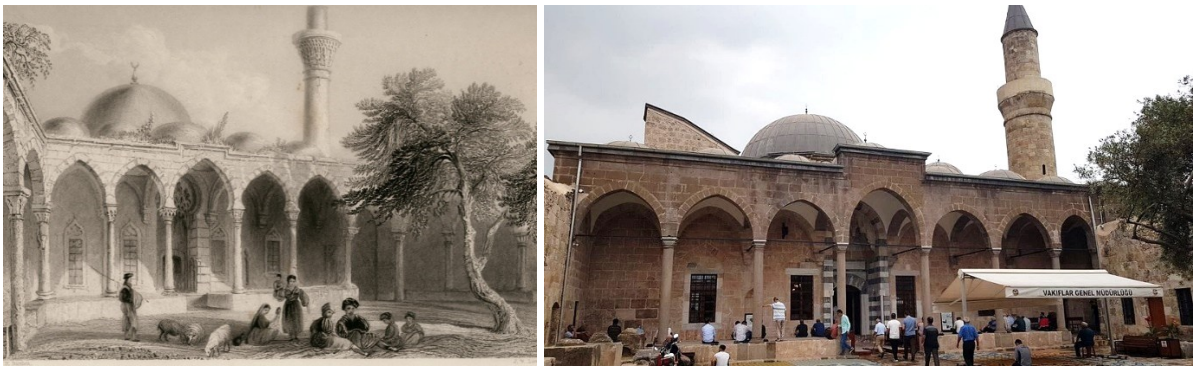
J. Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 2.cildinin 18. sayfasında yer alan Seleucia alt yazılı gravürde, Samandağ'ın antik dönemdeki adı olan Seleucia Pieria'ya atıfla adlandırılmış ve bölgenin hem doğal hem de arkeolojik dokusunu yansıtan katmanlı bir kompozisyon sunmaktadır (Şekil 11, soldaki gravür). Sağda uzanan dağ silsilesi boyunca yer alan kaya mezarları, Roma öncesi ve Roma dönemine tarihlenen nekropol alanlarına işaret ederken, bu oyuk yapılar kente özgü jeolojik formasyonla bütünleşen bir yerleşim anlayışını da ortaya koymaktadır.

J. Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 2.cildinin 7. sayfasında yer alan Suadeah Yakınlarında Seleucia Limanı ve Casius Dağı Manzarası alt yazılı gravürde ise, Antakya'nın güney kıyısında yer alan antik Seleucia Pieria limanına ait kalıntılarla birlikte, arka planda yükselen Casius (Kel) Dağı'nı betimlemektedir (Şekil 11, sağdaki gravür). Sol tarafta, kıyıya hâkim bir noktada yer alan kalıntı, antik dönemde liman çevresinde konumlanmış, savunma ya da lojistik işleve sahip bir yapı izlenimi vermektedir. Arka plandaki Casius Dağı ise hem coğrafi bir simge hem de antik ve seyyah anlatılarında mitolojik bir arka plan unsuru olarak öne çıkar.



Şekil 11. *J. Carne, Syria the Holy Land, Asia Minör, Cilt 2,sf 18 / Cilt 2,sf 7*

J. Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 2.cildinin 66. sayfasında yer alan Payas'ta, Antik İssos'a Yakın Bir Yerde Bulunan Cami alt yazılı gravürde, günümüzde halen Payas Sokullu Mehmet Paşa külliyesi içinde yer alan Sarı Selim Cami tasvir edilmiştir (Şekil 12, soldaki gravür). Cami avlusunda yer alan Payas'ın önemli simgeleri arasında yer alan zeytin ağacının da gravürde yer aldığı görülmektedir. Mimari detaylar özgün üslubuyla gravüre aktarılmış, yapı seyahatnamede bir külliye yapısı olarak tanıtılmıştır.



***Şekil 12.** J. Carne, Syria, the Holy Land, Asia Minör, Cilt 2, sf 66 / Payas belediyesi arşiv, 2022*

J. Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 3.cildinin 46. sayfasında yer alan Payas, Issus Savaş Alanı alt yazılı gravürde, Payas sahil şeridinden İssos Savaşı'nın gerçekleştiği alanlara bakış sunulmaktadır (Şekil 13, soldaki gravür). Uzak planda, Cin Kalesi ve Payas Kalesi gibi stratejik yapılar siluet halinde görünmektedir. Gravür, antik bir savaş alanının topografyası kadar, Osmanlı döneminin kıyı savunma mimarisiyle de ilişkilidir.
J. Carne'in Syria the Holy Land, Asia Minör adlı kitabının 3.cildinin 32. sayfasında yer alan Payas ovası veya Issus alt yazılı gravürde ise Karayılan sırtlarından çizilen bu panoramik gravür, Payas ovasını İssos bağlamında ele almaktadır (Şekil 13, sağdaki gravür). Gravürde, Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi, Payas Kalesi ve Cin Kalesi seçilebilmektedir. Amik Ovası ile Çukurova arasındaki geçiş güzergâhını belgeleyen bu kompozisyon, yaz aylarında kullanılan "Summer Pass" olarak işaretlenmiştir ve bölgenin tarihsel süreçte taşıdığı stratejik geçiş özelliğini görsel bir anlatımla öne çıkarmaktadır.



***Şekil 13.** J. Carne, Syria the Holy Land, Asia Minör, Cilt 3,sf 46 / Cilt 3, sf 32*

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

19. yüzyılda Batılı seyyahların seyahatnamelerinde yer alan gravürler, yalnızca görsel anlatılar değil, aynı zamanda kentsel hafıza ve mimarlık tarihinin belgeleri olarak önem taşır. John Carne'in metinleriyle, W.H. Bartlett, William Purser ve Thomas Allom'un çizimlerinden oluşan " Syria, The Holy Land, Asia Minor, Etc. (1836–1838) " adlı eser, Hatay'ın mimarlık tarihine dair çok katmanlı bir anlatı sunmaktadır. Bu gravürler, yalnızca birer görsel kaynak değil; kentsel belleği, anıtsal yapıları ve sivil mimariyi belgeleyen, dönemin yapı kültürüne dair özgün veriler sunan tarihsel kaynaklardır. Özellikle J. Carne'in Syria, The Holy Land, Asia Minor adlı eserinde yer alan "Halep'ten Antakya'ya Yaklaşım" ve "Antakya'nın Batıdan Görünüşü" altyazılı gravürlerde (Bkz.Şekil 2), kentin silueti üzerinden hem topografyanın hem de çok dinli kentsel yapının vurgulandığı görülmektedir.

"Antakya'nın Batı Surları" ve "Antakya'nın Harap Surlarından Bir Bölüm" altyazılı gravürler ise (Bkz. Şekil 4, Şekil 5), kentin savunma mimarisine dair önemli ipuçları sunar. Batı surlarında yer alan kare planlı kuleler ve almaşık taş örgü tekniği, Seleukoslar döneminde başlayıp Roma ve Doğu Roma dönemlerinde gelişen bir yapı geleneğinin izlerini taşır. Bu düzenleme, yapının yalnızca askeri değil, aynı zamanda yapısal düzen ve işlevsellik açısından

da kurgulanmış olduğunu gösterir. Doğu surlarında yer alan Demirkapı (Bab-ı Hadid), Habib-i Neccar Dağı ile Haç Dağı'nı ayıran derin bir vadi üzerine inşa edilmiştir. Hacı Kürüş Deresi'nin yol açtığı selleri kontrol altına alma amacıyla yapılmış bu duvar, surların devamı niteliğinde olup şehre giriş noktası olarak kullanılmıştır. Demir parmaklıklarla korunduğu için "Demirkapı" adını almış, aynı zamanda Antakya'nın doğu yönündeki girişlerinden biri olarak tarih boyunca stratejik bir rol üstlenmiştir (Bkz. Şekil 5). Günümüzde hâlâ ayakta olan bu yapı hem savunma işleviyle hem de kent kapısı niteliğiyle Antakya'nın çok katmanlı mimari geçmişini yansıtan özgün bir örnek olarak dikkat çekmektedir. Her iki gravür, bu çok katmanlı geçmişi yorumlamaya olanak tanıyan tarihsel belge niteliğindedir.

Kentin iç mekânına dair sahneler, 19. yüzyıl Antakya'sının gündelik yaşantıyı biçimlendiren kentsel mekân kurgusunu yansıtmaktadır. Antakya'da Konaklayan Hacılar gravürü (Bkz. Şekil 3), dini ve toplumsal yaşamı gözlemlemeye olanak tanırken, kentin merkezinde yer alan Antakya'da Çarşının ve Çeşmenin Görünüşü ile Antakya Ulu Cami gravürleri (Bkz. Şekil 7), şehir yapısının kamusal alan–mekân ilişkisini, meydan–çeşme birlikteliğini ve dini yapının kent içindeki konumunu açıkça ortaya koymaktadır. Çarşı ve çeşme sahnesi, dönemin kamusal alan düzenini yansıtırken; Ulu Cami gravürü ise sade mimarisiyle kentsel doku içindeki dini yapının konumunu öne çıkarır.

Konut mimarisi bağlamında ele alındığında, "Girgius Adeeb'in Evi" (Bkz.Şekil 8) altyazılı gravür, yalnızca mekânsal bir düzeni anlatmaz, aynı zamanda 19. yüzyıl Antakya'sında sosyal ilişkilerin mimari mekân içerisinde nasıl kurgulandığına dair tarihsel ipuçları verir. Gravürde yer alan Adeeb'in evi avlulu planı, kuş takaları ve taş bezemeleriyle Antakya'ya özgü konut tipolojisini gözler önüne sermektedir.

Kırsal yerleşimlerde ve geçiş güzergâhlarında konumlanan yapılar, bölgesel savunma ve ulaşım mimarisi açısından dikkat çekicidir. Belen, Amanos Dağı'nda Kale (Bkz. Şekil 9) ve Belen Geçidi'nden Amanos Dağı'nın Görünüşü (Bkz. Şekil 10) altyazılı gravürlerde, dağlık araziye uyumlu biçimde konumlanmış yapıların topoğrafyayla kurduğu ilişki öne çıkar. Yine aynı gravürde, Amanos Dağları'nın sarp coğrafyası içinde İskenderun'a uzanan geçiş yolu ve bu güzergâh üzerindeki Belen yerleşimi betimlenmiştir (Bkz. Şekil 10). Siluet halinde gösterilen tek ve iki katlı yapılar, yerleşimin topoğrafyaya uyumlu geliştiğini yansıtır. Kemerin yanında konumlanan cami, günümüzde hâlâ ayakta olan ve işlevini sürdüren Kanuni Sultan Süleyman Camii'dir. Bu yapı, Osmanlı dönemine ait dini ve kamusal mimarinin bölgedeki varlığını göstermektedir. Aynı bölgede yer alan Bakras Kalesi ise günümüzde hâlâ ayaktadır; ancak yeterli koruma önlemleri alınmadığı için risk altındadır.

Kıyı ve liman bölgelerinde konumlanan yapılar, Hatay'ın antik dönemden Osmanlı'ya uzanan mimari sürekliliğini yansıtır. Suadeah Yakınlarında Seleucia Limanı ve Casius Dağı Manzarası altyazılı gravür hem doğal peyzajı hem de Seleucia Pieria limanının stratejik konumunu gözler önüne sermektedir (Bkz. Şekil 11). Antik liman yapıları ve dağ silueti birlikte değerlendirilerek, Roma ve Helenistik dönem mimarisinin kıyı hattındaki varlığı belgelenmiştir. Bu yapıların çoğu günümüze ulaşamamış olsa da gravürde sunulan kompozisyon, tarihsel katmanlaşmanın izlerini taşır.

Payas'ta Antik İssos'a Yakın Bir Cami (Bkz. Şekil 12), Payas, İssos Savaş Alanı (Bkz. Şekil 13) ve Payas Ovası (Bkz. Şekil 14) gravürleri ise Osmanlı döneminin kıyı savunma mimarisine odaklanır. Bu sahnelerde, Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi, Payas Kalesi ve Cin Kalesi gibi yapılar, topografyaya uyumlu biçimde betimlenmiştir. Külliye, kale ve cami birlikteliği hem dini hem askeri hem de kamusal işlevlerin aynı mekânsal düzlemde yer aldığını gösterir. Günümüzde Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi büyük oranda korunmuş durumdadır;

sadece minaresi depremde hasar görmüştür. Bu yapılar, Osmanlı klasik dönem taşra mimarisinin belgelenmesi açısından önem taşır.

Gravürlerde yer alan yapılar, yalnızca yerleşim dokusunu değil, aynı zamanda tarihî sürekliliği görünür kılarak günümüz koruma yaklaşımları için önemli birer referans niteliği taşımaktadır. Örneğin, 2023 depremlerinde tamamen yıkılan Antakya Ulu Camii (Bkz. Şekil 7), bu görsel belgeler aracılığıyla tarihsel kaynaklara dayalı olarak yeniden değerlendirilebilir durumdadır. Buna karşılık, günümüze ulaşmış olmalarına rağmen Demirkapı (Bkz. Şekil 5) ve Bakras Kalesi (Bkz. Şekil 9) yeterli koruma önlemleri alınmadığı için risk altındadır. Kanuni Sultan Süleyman Camii (Bkz. Şekil 10) ise hem fiziksel bütünlüğünü koruyan hem de işlevini sürdüren nadir örneklerden biridir. Günümüzde büyük oranda korunmuş durumda olan Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi içinde yer alan Sarı Selim Camii'nin (Bkz. Şekil 12) yalnızca minaresi 2023 depremlerinde hasar görmüştür; gravürde, caminin mimari detayları özgün üslubuyla aktarılmış, avlusundaki zeytin ağacı gibi simgesel unsurlar da betimlenmiştir.

Bu gravürler yalnızca görsel betimlemeler sunmaz; aynı zamanda ait oldukları dönemin yapı anlayışını, kentsel dokusunu ve mimari özelliklerini tarihsel bağlam içinde kavramamıza yardımcı olur. Yapıların detaylarına ve çevreyle kurdukları ilişkilere dair sundukları verilerle, bilimsel temelli koruma yaklaşımlarının gelişimine katkı sağlarlar. Antakya gibi kültürel mirası zengin fakat büyük yıkımlara uğramış bir kentte, bu tür belgelerin kullanımı yalnızca restitüsyon ve restorasyon çalışmalarına değil, aynı zamanda mimarlık tarihi perspektifinden değerlendirilen sürdürülebilir koruma yaklaşımlarına da zemin hazırlar.

Son olarak, bu gravürler; ışık-gölge kullanımı, perspektif anlayışı ve kompozisyon kurgularıyla yalnızca estetik değer taşıyan çizimler değil, aynı zamanda 19. yüzyılda Hatay'ın mimari mirasına ve kentsel kimliğine dair çok katmanlı bir bakışı günümüze taşıyan mimarlık tarihi açısından özgün birer birincil kaynak niteliğindedir.

KAYNAKÇA

Arslan Sevin, N. (2006). Gravürlerde Yaşayan Osmanlı. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Ataman Demir. (1996). Çağlar İçinde Antakya. İstanbul: Akbank Kültür Yayınları.

Bahadır, G. (2012). İslam Fethinden Haçlılara Kadar Antakya. Antakya: Antakya Belediyesi.

Baker, J. (1876). Syria and Egypt under the Last Five Sultans of Turkey. London.

Bartlett, W. H. (1841). Working a Canoe up a Rapid. London: Geo. Virtue.

Bartlett, W. H. (1851). Footsteps of Our Lord and His Apostles in Syria, Greece and Italy: A Succession of Visits to the Scenes of New Testament Narrative. London: Hall.

Bartlett, W. H. (2018). Pictures from Sicily. London: Franklin Classics Trade Press.

Bartlett, W. H., Purser, W., & Carne, J. (1836–1838). La Syrie, La Terre-Sainte, L'Asie Mineure, etc. Gravür açıklamaları: J. Carne. Çev. A. Sasson. I. bölüm (s. 60–63), II. bölüm (s. 75–76), III. bölüm (s. 11–55). London–Paris.

Belen Kaymakamlığı. (t.y.). Kanuni Sultan Süleyman Merkez Camii. http://www.belen.gov.tr/kanuni-sultan-suleyman-merkez-camii (Erişim tarihi: 10 Haziran 2025)

Carne, J. (1836–1838). Syria, The Holy Land, Asia Minor, Etc. (3 Cilt). W. H. Bartlett ve W. Purser'ın çizimleriyle. London: Fisher, Son & Co.

Çelebi,. Y. (1982). Bir grup eski Antakya evi. Türk Etnografya Dergisi, XVII, 163-201. http://www.kulturvarliklari.gov.tr/sempozyum_pdf/turk_etnografya/17.turk.etnografya.pdf (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025)

Çetin, U. (2020). 19. yüzyılda Batılıların gözünden doğu: Ticari posta kartları üzerinden bir okuma. In T. Nağıyeva (Ed.), Atlas International Congress on Social Sciences 15–17 Batumi Georgia Proceeding Book (s. 22–23). ISPEC Publications.

Çiftyürek,. M., & Pınar, M. (2024). Fransız Konsolosluğuna Tahsis Edilen Geleneksel Bir Antakya Evi. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi(62), 319-348. https://doi.org/10.21563/sutad.1297773 (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025)

Demir,. A. (1998). Antakya ve Antakya tarihinde bir dönem (1098-1268). Mimarlık Dergisi, 281, 24-27. http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/514/7542.pdf (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025)

Dijital. Tarih. (2015, 19 Mayıs). Tarihi eski haritalar için online kaynaklar. WordPress. https://dijitaltarih.wordpress.com/2015/05/19/tarihi-eski-haritalar-icin-online-kaynaklar/ (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025)

Edition-Originale.. (t.y.). Syria, the Holy Land, Asia Minor [Kitap tanıtım sayfası]. https://www.edition-originale.com/fr/voyages-horizons-lointains/editions-originales/carne-syria-the-holy-land-asia-minor-c-1836-79004 (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025)

El-Mudarris, H. I., & Salmon, O. (2007). Romantic Travel Through Bartlett's Engravings: From Europa to the Middle East. London.

Evliya Çelebi. (1984). Seyahatname. İstanbul: Üçdal Neşriyat.

Farley, J. L. (1858). Two Years in Syria. London.

Gravürlerle Türkiye – In Gravures: Anadolu 2. (1997). Haz. M. Sevim. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Gravürlerle Türkiye – In Gravures: Anadolu. (2002). Haz. M. Sevim. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Griffiths, J. (1805). Travels in Europe, Asia Minor, and Arabia. London.

Hatay Büyükşehir Belediyesi. (2014). Osmanlı Belgeleri Işığında Antakya. Hatay.

Hatay Büyükşehir Belediyesi. (2017). Şehr-i Hatay.

Hatay Valiliği. (2011). Hatay Kültür Envanteri. Hatay.

https://www.kulturportali.gov.tr/portal/demirkapi (Erişim tarihi: 10 Haziran 2025)

Levis, B. (1956). 1641–1642'de bir Karayit'in Türkiye Seyahatnamesi (F. Selçuk, Türkçeye çeviren). Vakıflar Dergisi, (III), Ankara.

MeisterDrucke.. (t.y.). Antioch – historical art prints. https://www.meisterdrucke.uk/suche/Antioch.html (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025)

Michaud, M., & Poujoulat, M. (1841). Correspondance d'Orient (1830–1831). Brüksel.

Muhammed et-Tancı. (1983). İbni Batuta Seyahatnamesi. İstanbul: Üçdal Neşriyat.

Özdilek, B. (t.y.). Arkeoloji Yolculuğunda Hatay: Mustafa Kemal Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü Kalıcı Sergisi, Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde Gravürlerle Antakya.

Petrovic,. I. (2022). Entangled Antiquities: The Eighteenth-Century Rediscovery of Palmyra. Architectural Histories, 10(1), 1–14. https://journal.eahn.org/article/id/7527/ (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025)

Şahin. Tekinalp, P. (2007). Geleneksel Antakya evlerinde yer alan boyalı nakışlar üzerine bir değerlendirme: Başkent'ten Akdeniz'e ulaşan bezeme programı. Adalya, X, 369-386. https://akmedmedia.ku.edu.tr/Adalya/Adalya_2007/17._Pelin_Sahin_Tekinalp.pdf (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025)

Tekin, M. (1994). Osmanlı döneminde Antakya-şehir dokusu, evler ve yaşayış üzerine notlar. Güneyde Kültür, 69, 1-5.

Tekin, M. (2011). Tarihi Antakya evlerinde taş ve ahşap süslemeleri. Antakya: Hatay Kültür ve Tarih Araştırmaları Derneği Yay.

Temiz, M. & Kolay, E. (2019). Fransız işgali altındaki Antakya'nın değişen mimari çehresine bir örnek: Saray Caddesi Kuseyri binası. In A. Gündüz, H. Çoruh & S. Hatipoğlu (Eds.), Hatay Anavatana Katılışının 80. Yıl Armağanı (s. 284-313). İstanbul: Hiper Yayın.

The Imperial Bible Dictionary. (1866). Historical, Biographical, Geographical and Doctrinal – Illustrated by Numerous Engravings. London: Blackie and Son.

Travelogues. – Aikaterini Laskaridis Foundation. (t.y.). Voyage en Syrie et dans l'Asie Mineure (1839) – Antakya Gravürü. https://tr.travelogues.gr/collection.php?view=168 (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025)

University. of Wisconsin-Milwaukee Libraries. (t.y.). A general view of Antioch from the northwest. AGSL Digital Photo Archive. https://collections.lib.uwm.edu/digital/collection/agdm/id/14978/ (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025)

W. H. Bartlett, W. Purser, & T. Allom. (1836). La Syrie, La Terre-Sainte, L'Asie Mineure, etc. (I–II. bölüm: Bartlett & Purser; III. bölüm: Bartlett & Allom). Gravür açıklamaları: J. Carne. Çev. A. Sasson. London–Paris.

Wikisource.. (t.y.). Letitia Elizabeth Landon (L.E.L.) in Fisher's Drawing Room Scrap Book, 1837 – Antioch. https://en.wikisource.org/wiki/Letitia_Elizabeth_Landon_(L._E._L.)_in_Fisher%27s_Drawing_Room_Scrap_Book,_1837/Antioch (Erişim tarihi: 10 Nisan 2025)

İstanbul'un Ulus Devlet Dönemi Planlama Gelişimi ve Planlamanın Aktörleri Üzerine

Zelal Zülfiye Rahmanalı Nottrott*, Doç. Dr. Zafer Sağdıç[2]*

[1]Yıldız Teknik Üniversitesi, 0009-0005-0014-2740

[2]Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-4068-9135

**zz.rahmanali.nottrott@gmail.com*

GİRİŞ

Modern şehirciliğin ortaya çıkışı ve gelişimi, farklı coğrafyalarda, farklı tarihsel koşullar altında farklı yönelimler sergilemiş olsa da ilk ortaya çıktığı Batı Avrupa merkezli bağlamında ve tarihsel koşullarında planlama ve kamu yararı arasındaki ilişki modern şehirciliğin ortaya çıkışında kritik ve araçsal bir rol üstlenmiştir.

Avrupa eksenli modern şehircilik bağlamından bakıldığında, Ndlovu-Gatsheni ve Cupers'in (2023: 1-20) belirttiği üzere mimarların toplumsal rollerinin ve katılımlarının, kamu yararına katkıda bulunmanın çok daha eskilere dayanan 18. ve 19.yüzyıllarda Batı merkezli imparatorlukların sömürgecilik geleneğinin bir parçası olarak düşünüldüğü bir süreklilik söz konusudur. Sömürgeci dünya modelinin olumluluk vurgularıyla yüklü özgürleşme, kurtuluş ve ilerleme söylemleri ve bütün bunların herkesin yararına yeniden düzenlediği fikri ile mimarlığın kartografya, haritalama ve dünyanın planlamasına kadar uzanan bir yelpazede modernitenin söylemleriyle uyumlu hale geldiği bir süreç arasındaki sürekliliği ve benzerliği verir. (Ndlovu-Gatsheni ve Cupers, 2023:1-20). Avrupa eksenli olarak Fransa modern şehirciliğinin doğuşu bağlamında ise Rabinow'a (1995) göre teknokratik planlama çağı olarak nitelendirdiği modern şehirciliğin daha ileri bir aşamasında ise mekan, toplumsal verimlilik, bilim, ilerleme ve refah adına optimum bir sosyal çevre üretmek ve düzenlemek için bir araya gelen mimarlar, şehirciler ve sosyal bilimciler gibi kamu yararına adanmış uzmanlar tarafından düzenlenen soyut bir "sosyo-teknik" çevre olarak görülmektedir.

Türkiye modernleşmesininim kendi öznel tarihsel bağlamında, modern mimarlık ve şehircilik Cumhuriyet yönetiminin modern ulus devlet inşası sürecinde ilerlemeci bir misyonun

doğal ifadesi olarak güçlü bir araç olarak görülürken, mesleki meşruiyetini teknokratik bir dünya görüşü geleneğinden alan mimarlık ve şehircilik uzmanlık alanlarının toplumsal hayatın işleyişini yönlendirecek projeksiyonlar üretmelerini meşrulaştıracak olan rasyonellik ve evrensellik iddiaları ise modernleşme misyonunu mekansal düzenlemeler yoluyla topluma yayacak olan fail olma rolünü mimar ve şehircilere verecektir (Bozdoğan, 2002).

Bu anlamda bilgi ve uzmanlık alanları olarak mimarlık ve şehircilik modernleştirici, gelişimci ve kalkınmacı süreçlerde önemli aktörler olarak yer almaktadırlar.

Planlama ile kamu yararı kavramları arasındaki ilişki modern anlamda kamu alanının ve sınırlarının yaratılması ile araçsal nitelik kazanır. Bu alan kamusal ile özel alan arasında oluşacak modern anlamda kurulan bir sınıra dayalıdır ve bu sınırları kuran sistem modern anlamda bir harita ve kadastro sistemidir.

Toprağı sadece fiziksel değil sayısal ve yasal bir varlığa dönüştüren kadastro teknikleri arazi sınırlarını, sahiplik bilgilerini yani mülkiyeti, kamusal ve özel alan arasında birinin nerde başlayıp nerde bittiğine yönelik sınırları kayıt altına alarak kenti okunabilir ve müdahale edilebilir bir bilgi alanına dahil eder. Modern öncesi arazi sınırları sahiplik bilgileri yani mülkiyet, kamusal ve özel alan arasında birinin nerde başlayıp nerde bittiğine yönelik sınırların farklı anlamları ve biçimleri vardır ve bu anlamları ve biçimleri belirleyen şey bir kent planı değildir. Bu anlamda planlı kent ve planlı kenti mümkün kılan tekniklerinden biri olan kadastro modernleşme süreci içinde kent mekanına yönelik düzenlemeleri mümkün kılacak önemli araçlar haline gelir. Kadastro olmadan modern anlamda bir planlama mümkün olamaz.

Kadastro kent mekanının bölümlerine ve sınırlarına dair bilgiyi üretmenin dışında bu sınırlar içindeki mülkiyetleri de belirlerken hangi sınırların ve yapılamanın meşru hangisinin gayrimeşru olduğuna dair maşruiyet ve kabul çerçevelerini de çizer. Bunu yaparken yasalarla beraber çalışır. Modern kadastro teknikleri modern toplumun düzenlenmesinin temelini oluştururken bunu da mekanın fiziksel verisi üzerinden yapar.

Türkiye bağlamında Osmanlı modern şehirciliğinin ortaya çıktığı 19. Yüzyılda, imparatorluk topraklarının ve nüfusunun modern toplumsal bir yapı içinde bütünleşmesi ve düzenlenmesi için aynı zamanda merkezi modern bir yönetimsel yapının kurulumu için harita ve modern kadastro araçları merkezi rol oynamış öyle ki haritalama etkinliği Tanzimat reformlarının merkezinde yer almıştır. (Çelik, 2008).

19. yüzyılda Osmanlı yöneticilerinin, yangın alanlarının imarı, sokak genişletme projeleri, altyapı geliştirmelerini yeni teknikler ve pratikler yoluyla kentin dolaşımını oradan hareketle de toplumsal yaşamı organize eder. Sokakların uzunluğu ve büyüklüğü, bina malzemeleri, evlerin yüksekliği, yangın yeri düzenlemeleri, temizlik, dolaşım ve kamu yollarının süslenmesi gibi sokak düzenlemeleri gibi kentsel mekanla ilgili düzenlemeler, devletin toplumsal hayata kent ölçeğinde müdahale alanının bileşenleri olmuştur.

19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren büyük yangınlar kentin var olan dokusundaki yapısal ölçekteki değişiklikleri belirleyen başlıca etken haline geldiler. Söğüt'e (2016:270) göre 19. yüzyılın ortalarına kadar kentsel formun yapısal dönüşümünde belirleyici bir rol oynamamış olan yangınlar bu tarihten sonra Osmanlı yöneticileri tarafından modernleşme sürecinde kentin

modern bir yapıya evrilmesinde dönüşümü olanaklı kılacak bir yenilik olarak görülecektir. Pinon (1998), yangınların uzunca bir süre "afet" olarak değil bir "talihsizlik" olarak düşünüldüğü, "afet" olarak düşünüldüğü andan itibaren ise paradoksal olarak kentin modernizasyonu ve sigorta gibi iki gelişme yaratmış olduklarına dair saptaması mimarlık ve şehirciliğin ortaya çıkan bu değişimdeki rolleri üzerine düşünmeye davet eder. Yangının bir "talihsizlik" olmaktan çıkıp bir "afet" olarak düşünülüyor oluşuı yangın olgusunun yasak ve emirler yoluyla engellenmeye çalışılan bir alandan, rasyonel olarak hesaplanabilir ve kontrol edilebilir bir alana yani modern planlama alanına dahil edilmesi anlamını taşır. 18. yüzyılda vakalar özelinde yasak ve emirler yoluyla yapılan düzenlemeler yerine 19. Yüzyılın ilk çeyreği itibariyle Tanzimat reformlarının ana hedeflerinden biri kentsel kararların alınmasında ve kentsel mekanın düzenlenmesinde vaka bazında yasak ve emirler yoluyla değil genelleştirici kanunlar şeklinde kalıcı kurallara yani yasalara göre, yargının genel işleyişine göre düzenlenme yapmak böylece kent mekanında kalıcı düzenlemeleri sağlamak olacaktır.

Rabinow'un (1995) ifadeleriyle planlama sorun çözmekse, çözüm sorunun nasıl çerçevelendiği ve sorunun nasıl tariflendiği ile çok ilişkilidir. Bu anlamda yangın sorunu 19. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra özellikle Tanzimat reformcuları tarafından artık farklı şekilde çerçevelenmekte, planlama da bu çerçevelenmeye göre çözüm sunmaktadır.

1923''ten itibaren Cumhuriyet yeni yönetim anlayışı ile birlikte planlama yaklaşımında ve planlamanın çözeceği sorunların çerçevelenmesinde yeni bir değişim evresi başlayacak ancak esas kırılma 1930'larda ortaya çıkacaktır. Tanzimat'tan başlayarak 1930'lara kadar İstanbul'un planlama sorunları daha çok yangınların önlenmesine yönelik kentsel düzenlenmesi, yangınların düzenlenmesi, yangınların tahrip ettiği alanların imarı, yeni yerleşim alanlarının imarı ve kentin kazandığı yeni formun dağınık yerleşim düzenine bir çözüm bulmaya yönelik olarak görülmüş 1930'lardan sonra ise planlama yaklaşımı farklı bir nitelik kazanarak toplumsal sorunlar yasalar, kurumlar ve aktörler tarafından farklı şekillerde çerçevelenmiştir.

İstanbul'un Ulus Devlet dönemi planlama gelişimi ve planlamanın aktörleri üzerine odaklanan bu çalışma 1923-1950 aralığındaki dönemde plan yapımının haritacılık etkinliği alanından mimar ve şehirciliğin uzmanlık alanına dahil oluşu ile mimar ve şehircilerin planlamanın önemli ve başat aktörleri haline gelişi süreçlerini incelemektedir.

1923-1930 Arası Planlama Gelişimi ve Aktörleri Üzerine

İmparatorluğun son bulmasının ardından Cumhuriyet'in kuruluşunu izleyen ilk yıllar İstanbul için ekonomik açıdan durgun bir dönemdir ve İstanbul şehreminleri bu dönemde daha çok sokak ve kamusal alan düzenlemeleri ile yangın alanlarının imarına yönelik programlar ve uygulamalar yapmışlardır. 1923-1924 tarihlerinde Cumhuriyet'in ilk İstanbul Şehremini Haydar Bey'in döneminde Beyazıt Meydanı, ortasında oval biçimli bir havuz bulunan bir trafik düzenlemesiyle birlikte mimar Asım Kömürcüoğlu tarafından düzenlenmiştir (Bilsel, 2015).

1923'lerden sonra İstanbul'da yapılan planlama çalışmaları arasında Operatör Dr. Emin Erkul'un Şehreminliği döneminde (1924–1928), İstanbul için on yıllık kapsamlı bir kalkınma ve imar programı hazırlanması amacıyla bir komisyon kurmuş, kentin önde gelen kişilerinin fikirlerini ve önerilerini almıştır (İstanbul Şehremaneti Dergisi, 2022a., Durhan,2009). Eski şehreminlerinden Cemil Paşa'nın da yer aldığı bu komisyon İstanbul'da imar etkinliğini yönlendirmiştir (Bilsel, 2015). İmar programına ilişkin programın amacı ve hedefleri İstanbul

Şehremaneti Dergisi'nde "İstanbul'un Umranen ve İktisaden İhyası İçin On Senelik Program Tanzimi" başlığıyla yayınlanmış, komisyonun çalışmalarına ve görüşlerine dair bilgilerin dergide düzenli olarak yayınlanması hedeflendiği belirtilmiştir (İstanbul Şehremaneti Dergisi, 2022a).

Emin Erkul o güne kadar İstanbul'un imarının çok düşünülmüş olduğunu, Meşruiyetten beri buna yönelik teşebbüslerin olduğunu ama "şekl-i müstakbel"inin henüz tespit edilmediğini, belirterek kentin bayındır kılınmasının geleceğe yönelik bir hedefinin olması gerekliliğini vurgulamıştır. Programdaki imar öneriler sokak ve caddelerin uygun genişliklere sahip olması, kamusal meydan ve parkların oluşturulması, kentin tarihinin ortaya çıkarılmasına yönelik tarihi eserlerin çevresinin düzenlenmesi, kültür ve sanata yönelik faaliyetlerin ve yapıların arttırılması konuları ön plana çıkarılmış, geleceğe yönelik bir programın yapılabilmesi binaların yerlerinin belirlenebilmesi de kentin umumi bir planının yapılmasına bağlanmıştır. İleriye dönük bir planlama için bir plan olmadan yerlerin belirlenmesinin uygunsuzluğu belirtilmiştir. Umumi planın hazırlığı ve bu planların şahıslara göre değişmemesi için kanun ve nizamnamelerle kesinleştirilmesi gerekliliği vurgulanmıştır (İstanbul Şehremaneti Dergisi, 2022a).

Programın kapsamı içinde Haliç'in temizlenmesi ve sanayinin düzenlenmesi, rıhtım ve liman geliştirmeleri, sosyal ve kültürel alanların artırılması amaçlanmış, Paris belediyecilik sistemine dair çeviriler ve şehircilik kitapları ile bilgi aktarımı yapacak yayınlar gerçekleştirilmiştir (İstanbul Şehremaneti Dergisi, 2022b).

Bu program, planlı şehircilik yaklaşımının kurumsallaşmasına yönelik ilk ciddi adımlardan biri olarak kabul edilir. Ancak dönemin Ticaret ve Sanayi Odası 1924 tarihli raporunda plana yönelik çabaları "beyhude çabalar" olarak nitelendirecektir (Tekeli ve İlkin, 1989., akt. Durhan, 2009). Bu eleştirilere rağmen Emin Erkul'un şehremini olduğu 1924-1928 dönemi kentsel çalışmaların yanı sıra, şehircilik ve belediyecilik alanında yapılan yayınların yapılması ve planlama fikrinin kurumsallaşması açısından önemli bir dönemdir (Bilsel, 2015).

1924 yılında şehremini Emin Erkul dönemindeki 10 yıllık imar programın ardından 1929 yılında İstanbul Şehremini Muhittin Üstündağ döneminde yeni bir program çalışması yapılmaya başlanacaktır. (Durhan, 2009). Hazırlanan programda yer alan öneriler arasında, şehrin haritasının hazırlanması, Cerrahpaşa Hastanesi genişletilecek, Haseki Hastanesinin onarımı yapılacak, Beyoğlu- Kasımpaşa ve Halıcıoğlu yolları, buna ek olarak Aksaray Topkapı yolu ile Cerrahpaşa Caddesi, Eminönü Unkapanı yolu, Şehzadebaşı Unkapanı yolu, Gazi caddesi Azapkapı-Tarlabaşı yolu, Bebek tramvay caddesi ve Üsküdar-Beykoz yönünde istimlakler yapılacak, stadyum inşa edilecek ve Haydarpaşa geçit köprüsü ile okullar, çocuk bakım evleri, dispanserler açılacaktır (Cumhuriyet, 2 Nisan 1931., akt. Durhan, 2009)

1918 Cibali-Fatih yangını sonrasında yapılan yeniden düzenlemeler kapsamında 1925-1928 yılları arasında Fatih'ten Edirnekapı'ya uzanan Fevzi Paşa Caddesi 30 m genişliğinde bir tramvay caddesi olarak açılmış, caddenin yapımı sırasında Fatih Külliyesi'nin güneyindeki Tetimme medreseleri yıkılmıştır. Şehrin önemli tarihsel akslarından biri olan güzergâh, yapılan ulaşım düzenlemesi kentin morfolojisinin değişimine süreklilik içeren bir güzergâh olarak eklenmiştir. (Bilsel, 2015).

1923–1930 yılları arasındaki belediyecilik yaklaşımı, Osmanlı'dan devralınan dağınık ve müdahaleci olmayan yapının yerini, merkeziyetçi, planlı ve bilimsel temellere dayalı bir şehircilik anlayışına bırakma çabasını yansıtır.

Cumhuriyet yönetimine geçilmesinin ardından henüz ilk yıllarda, 1923-1924 yıllarında yapılan planlar Osmanlı şehircilik anlayışının ve pratiğinin devamlılığı niteliğinde yol istikamet planları olarak yapılmıştır (Tekeli,2012) Bu anlamda planlama yaklaşımı henüz haritacılık yaklaşımına yakındır. Uygulamaların sınırlı kaldığı ancak modern şehircilik anlayışının temelinin atıldığı, planlamanın kavramsal ve yönetsel olarak yerleşmeye başladığı bir geçiş süreci olan bu dönem uygulamaların haricinde "Şehremaneti" dergisinin yayımlanması, Mecelle-i Umûr-ı Belediye'nin Osman Nuri Ergin tarafından derlenmesi, Belediye işleyişinin sistematik hale getirilmesi, imar komisyonlarının kurulması gibi belediyeciliğe ait kurumsal gelişmelerin olduğu bir hazırlık dönemi niteliğindedir (Tekeli,2012)

Erken Cumhuriyet dönemi, imar hukukunun temellerinin atıldığı, modern belediyeciliğin kurumsallaşmaya başladığı ve şehir planlamasına bilimsel bir disiplin olarak yaklaşılmaya çalışıldığı kritik bir dönemdir. Kaynak yetersizliği, uzman eksikliği ve siyasal geçiş süreci, uygulamada birçok planın hayata geçmesini engellemiştir. Yine de bu dönem, 1930 sonrası planlama anlayışına hazırlık zemini sunmuştur.

1930-1950 Arası Planlama Gelişimi ve Aktörleri Üzerine

Bu dönemde, kent planlama, dönemin terimiyle "şehircilik" ülke kentlerini modernitenin gereklerine göre yeniden inşa etmeye yönelik bir uzmanlık alanı olarak görülmüş ve henüz kentleşme hızının yavaş olduğu bu dönemde modernleşmenin bir aracı olarak benimsenmiştir. (Bilsel, 2010a: 49-66). Tanyeli'nin (2004) ifadeleriyle "plan modern kenti ve modern toplumu ortaya çıkaracak olan modern meşruiyet çerçevesi içinde önemli bir araç, mimar da planın müellifi haline gelecektir".

Yasal ve kurumsal düzenlemeler bu plan ve mimar çiftini birbirine ayrılmaz şekilde bağlayacak olan çerçeveyi oluşturacaktır. Bu bağlamda 1930 yılında çıkarılan 1580 sayılı Belediyeler Yasası ile 1593 sayılı Umumi Hıfzıssıhha Yasası belirleyici bir kırılma yaratmış bunların arkasından 1935'lere gelinceye kadar çıkarılan 1933 tarihli 2031 sayılı Belediyeler Bankası Kuruluş Kanunu, 1933 tarihli 2290 sayılı Yapı ve Yollar Kanunu, 1934 tarihli 2497 sayılı Belediyeler İstimlak Kanunu bu dönemin yasal ve kurumsal çerçevesini belirlemiştir. Bu yasaların getirdiği yenilikler dönemim planlama yaklaşımının normlarını ve kodlarını da belirleyen temelleri ortaya koymuş olacaktır.

1580 sayılı Belediyeler Yasası ikinci fasılda belediyelerin görevleri başlığı altında 30. Maddede tanımlanan görev "Beldenin harita, kadastro ve müstakbel şekil plânlarını yaptırmak ve en az beşer senelik bir mesai imar programı hazırlayıp tatbik etmek;" şeklinde yazılmıştır (Belediye Kanunu, 1930).

1593 sayılı Umumi Hıfzıssıhha Kanunu hijyen prosedürlerini tüm kente ve oradan hareketle ülke geneline yayacaktır. Böylelikle sağlıklı bir sosyo-teknik ortamın yaratılması yoluyla sağlıklı ve üretken bir nüfusa sahip bir toplum muhafaza edilecektir. Bunun için plan bir araç ve kesinlik olacaktır.

1593 sayılı Umumi Hıfzıssıhha Yasasının beşinci fasıl 262. nolu maddesinde yer alan "Nüfusu yirmi bin veya daha ziyade olan şehir ve kasabalar belediyeleri bu kanunun mer'iyeti tarihindan itibaren üç sene zarfında şehir veya kasabanın tevsi ve ıslahı için bir müstakbel şekil projesi tanzim etmeğe mecburdur. Bu proje yeniden yapılacak veya ıslah edilecek sokakların istikamet ve genişliğini, meydanların, umumi mahallerin, bahçelerin ve abidelerin yerlerini ve vaziyetlerini gösteren bir haritayı ve yapılacak tesisatın senelere taksim edilmiş olmak üzere belediye meclisinde tasdik edilmiş bir programı ihtiva etmelidir" (Umumi Hıfzıssıhha Kanunu, 1930).

Her iki yasada da yer alan bu maddeler ile belediyelerin plan yapımı kanun tarafından belirlenmiş olmaktadır. Buna göre plan yapımı artık vaka bazında gerekli görüldüğü durumlarda değil bir zorunluluk olarak yapılacak ve kentin bütününe yönelik olacaktır.

1593 sayılı Umumi Hıfzıssıhha Yasası "Memleketin sıhhi şartlarını ıslah ve milletin sıhhatine zarar veren bütün hastalıklar veya sair muzır amillerle mücadele etmek ve müstakbel neslin sıhhatli olarak yetişmesini temin ve halkı tıbbi ve içtimai muavenete mazhar eylemek umumi devlet hizmetlerindendir." (Umumi Hıfzıssıhha Kanunu, 1930) şeklindeki 1. madde ile aynı yasada bulunan "Umumi sıhhat ve içtimai muavenet hizmetlerine ait Devlet vazaifi Sıhhat ve İçtimai Muavenet Vekaleti tarafından ifa ve hususi idarelerle belediyelere ve sair mahalli idarelere bırakılan hizmetlerin sureti icrası murakabe olunur. Milli Müdafaa teşkilatına ait sıhhi işler müstesna olmak üzere bütün sıhhat ve içtimai muavenet işlerinin mercii ve murakıbı bu Vekalettir" (Umumi Hıfzıssıhha Kanunu, 1930) şeklindeki 2. madde sıhhati sağlamayı merkezi yönetimin ve belediyelerin görevi olarak göstermekte bunun yanında da merkezi yönetim ile belediyeler memleketin sıhhatini sağlamak konusunda birlikte hareket edecek yönetimsel organlar olarak göstermektedir.

Rabinow (1995)'un ifadeleriyle önceleri hijyenist ve hayırsever bir endişe olarak başlayan yönelimler ilerleyen zamanlarda modern şehrin doğası, kamu hizmetleri ve devletin toplumsal dönüşümündeki rolünün bir tartışması haline gelecektir. Modern devlet ve modern belediye örgütlenmesi, sağlıklı modern toplumun sağlıklı ortamını da planlayacaktır.

Sonuç olarak 1850 Sayılı Belediyeler Kanunu ve 1593 Sayılı Umumi Hıfzıssıhha Kanunu belirli büyüklükteki kentlere plan yapma zorunluluğunu getirmiştir ve planlar büyük ölçüde merkezdeki devlet büroları eliyle yapılacaktır (Tekeli, 2010).

Detaylı tariflenmiş içeriğe sahip olan ve 1933 yılında çıkartılan 2290 sayılı Yapı ve Yollar Kanunu ise belediyelere plan yapma zorunluluğu getirirken yol ve istikamet düzenlemesi şeklinde gerçekleşen daha önceki uygulama biçimlerinin değişmesi anlamına gelmiştir (Tekeli, 2010). Yasa 50 yıllık bir nüfus projeksiyonuna göre plan yapılmasını ve nüfusa ve belirlenen normlara uygun şekilde farklı arazi kullanımları için alanların belirlenmesini gerekli kıldığı için :250 tarafından planlamanın yasalarca belirlenmiş değişmez bir kararlar bütünü olarak algılandığını belirtmektedir (Tekeli, 2024). Bu kararlar bütünü en neticesinde gelecekteki bir durumu öngörerek bu öngörülere göre bir toplumsal sonuç üretecektir.

2722 sayılı İstimlak Kanunu ile planların uygulanabilirliğini kolaylaştırma amacıyla İmar müdahalelerini ucuzlatacak kamulaştırmada belirlenecek değer vergiye temel olan objektif esasa belirleyecektir (Tekeli, 2013). 1938 yılında 3458 sayılı Mühendislik ve Mimarlık Kanunu

'nun çerçevesi ile kamu ve özel bütün yapıların proje ve inşaat sorumluluğu "fen adamlarının" sorumluluğu altına girmiştir (Tekeli ve Ortaylı, 1978., akt. Tekeli, 2016:250)

2290 sayılı Yapı ve Yollar Kanunu'nda uzun bir gelecekteki nüfus için hazırlanacak plan niteliğinin bugüne kadar harita mühendisleri tarafından üretilen üretilebilecek planlar niteliğinde olmaması, öngörülen planların hazırlanması doğrultusunda uzman mimar ve şehircilerden oluşan İstanbul Belediyesi'nde bir İmar Müdürlüğü kurulmuştur. Denetim ise Nafia Vekaleti içinde Yapı İmar İşleri Reisliğine bağlı olan Şehircilik Fen Heyeti tarafından yapılacaktır. Yapı ve Yollar Kanunu ile ilişkili olarak kurulan bir diğer önemli kurum ise Belediye İmar Heyeti olmuştur (Tekeli, 2013).

Tekeli'ye (2016:250) göre bütün bu yasaların bir aradalığı, dönemin modernite anlayışının ve bu anlayışın kent biçimlenişinin modelini somutlaştırmaktadırlar (Tekeli, 2016:250). Başka bir ifade ile dönemin modern kentinin normlarını tarif etmektedirler. Tekeli'ye (2010) göre bu dönemde normatif yönü ağır basan bir şehircilik anlayışına ulaşmış olan kent planlama, artık bir harita mühendisliği hüneri olarak değil sağlık ve kentin işlerliği ölçütlerine önem verilen bir tasarım hüneri olarak görülmektedir.

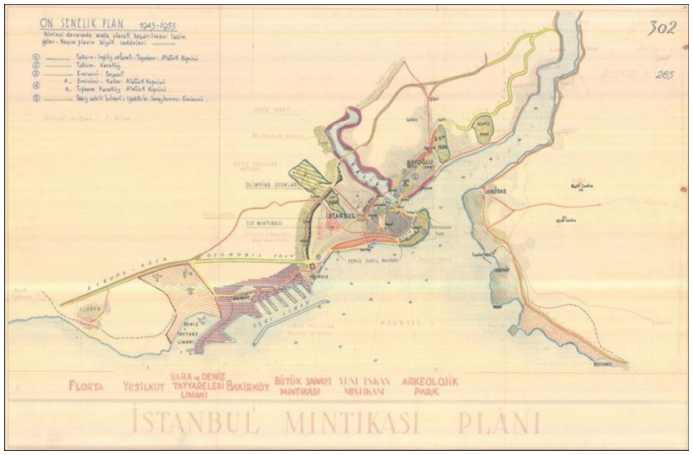
Böylece İstanbul'un imarı ile ilgili ilk çalışmalar 1933 yılında Belediye bünyesinde kuruman İmar Bürosu ile başlamıştır. Belediye'nin yayına hazırladığı tanıtım kitapçığı olan Cumhuriyet Devrinde İstanbul kitabında bahsedildiği üzere bu büro şehircilik uzmanlarının fikirlerini alarak işe başlamıştır (Cumhuriyet Devrinde İstanbul, 1994)

1933 yılında ise davetli bir yarışma yoluyla Herman Elgötz, Alfred. Agache, Henri Lambert İstanbul'un planlamasına yönelik öneriler sunmak üzere davet edilmişlerdir. Daha sonra 1935 senesinde Martin Wagner'den bir çalışma istenmiş, Martin Wagner'in çalışmasının ardından 1936 yılında Henri Prost İstanbul'un Planlamasını yapmak üzere İstanbul'a davet edilmiştir. (Cumhuriyet Devrinde İstanbul, 1994) İstanbul'un planlaması için Belediye bünyesinde bir planlama biriminin kurulması ve Fransız şehircinin bu birime danışmanlık yapması Türk yetkililerce koşul olarak getirilmiştir (Bilsel, 2010b: 101-165).

Henri Prost İstanbul ile ilgili yazışma ve notlarının çok önemli bir bölümünü Dr. Lütfi Kırdar'a hitaben yazmıştır. Buna karşılık şehircinin doğrudan Ankara'da Dahiliye (İçişleri) ve Nafia (Bayındırlık) Vekaletlerine yazmış olduğu yazılar göreli olarak az sayıdadır. Bu durum bu dönemde İstanbul'un planlamasında Vali Belediye Başkanı'nın önemli yetkisinin olduğunu göstermektedir (Bilsel, 2010b: 101-165).

Bir hazırlık dönemi olarak görülen 1936-1937 seneleri içinde Henri Prost ve büro tarafından bazı mevzi planlar hazırlanmıştır. (Cumhuriyet Devrinde İstanbul, 1994) Prost'un 1937 tarihli Avrupa Ciheti Nazım Planı, Eski İstanbul Planı ve Beyoğlu Ciheti Planı olmak üzere 1/5000 ölçekli iki ayrı plandan oluşmaktadır. Bunun ardından 1939'da Anadolu Ciheti Nazım Planı hazırlanmış, Boğaziçi'nin her iki kıyısındaki yerleşimleri düzenleyen planlar ise 1939-1948 arasında gerçekleştirilmiştir. Şehirci aynı dönemde Belediye İmar Bürosu'ndaki ekibiyle birlikte nazım planlar doğrultusunda 1/2000 ölçekli sektör planlarını ve ayrıntıda kentsel tasarım projelerini geliştirmiştir. 1943-1953 dönemini kapsayan On Senelik Plan, gelecek on yılda yapılması planlanan kentsel operasyonları sıralayan bir programdır ve bu tarihe kadar hazırlanmış olan planların sentezinin yapıldığı bir "Mıntıka Planı" (işlevsel bölgeleme–

zoning planı) içermenin yanında, nazım planlarının uygulanmasına yönelik bir uygulama programı niteliğindedir. (Bilsel, 2010a: 49-66).



Şekil 1. *On Senelik Plan 1943-1955, İstanbul Mıntıkası Planı*

Kamulaştırma ile ilgili konular bu dönemde de planlamanın sınırlarını ve yönünü belirleyen önemli bir yasal ve toplumsal konudur. Hareket özgürlüğüne konulan tek koşulun "küçük mülkiyetin çok parçalı olduğu kentte acımasız kamulaştırmalar yapmamak" olduğunu ifade eden Prost tüm planlama çalışmaları boyunca kamulaştırma engelleriyle karşılaşmış bunun için farklı kamulaştırma kanunları da önermiştir (Pinon, 2012).

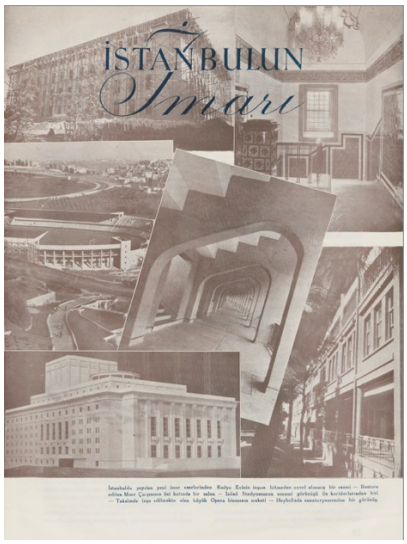
Özellikle kamulaştırma, kamusal fayda ve istimlak ile ilişkili yasalar kentin var olan yapısının dönüşümünün plan çerçevesinde mümkün olması açısından önemli yasalardır. Bu açıdan kentin var olan yapısının planlama yoluyla dönüşümünü bu anlamda da planın işlerliğini sağlarlar. Bunun aksi durumlarda dönüşüm yasanın ve planın belirlediği çerçeveler dışında işlerlik kazanır. Planın kendisi bir yandan toplumsal sonuçlar yaratırken, planın meşruiyeti ve çerçevesi içinde girmeyen toplumsal eğilimler kent mekanının dönüşümünde rol almaya başlamasıyla bu gelişmelerin planın işlevini ve etkisini ya etkisiz kılmakta ya da sürekli olarak planın revizyonunu gerektirmekle sonuçlanır.

1950'lere yaklaşırken artan göç, artan spekülatif hareketler, kentin prestijli alanları ile bu alanlar dışında gelişen çevreye doğru büyüme eğilimleri planla hedeflenen bütünleşmeyi dağıtan etkiler yaratmıştır. 1930'larla başlayan kentin planlı kentleşme yaklaşımı 1951'de Prost'un plan çalışmalarının sona ermesi ve Prost Planlarının oluşturulan bir komisyon tarafından değerlendirilmesi ve değerlendirme sonucunda bir Revizyon komisyonunun kurularak planların incelenmesi ve revize edilmesiyle farklı bir aşamaya geçecektir. Prost'un İstanbul planlaması Revizyon komisyonunu tarafından bilimsel araştırmalara dayanmak yerine, estetik kaygıları ön plana alan sezgisel bir şehircilik yaklaşımına dayandığı, bu yönüyle planlamadan çok kentsel tasarıma yakın olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir.

Bayındırlık Bakanlığı'nda kurulan Şehircilik fen Heyeti ve İçişleri Bakanlığı'na bağlı olan Belediyeler İmar Heyeti bu dönemde sayıca yüksek oranda önemli yerleşim alanlarının Yapı ve Yollar Kanunu'nun belirlediği modernist çerçeveye uygun şekilde planlarının yapılmasında rol alan merkezi kurumlar olarak yer almıştır (Tekeli, 2010).

Tekeli'ye (2010) göre Yaygınlaşan planlama çalışmalarının mimar ve şehircilere yaptırılması bu dönemde planlama pratiğinin harita mühendislerinin faaliyet alanı olmaktan çıkarak mimar ve şehircilerin uzmanlık alanı içine dahil olmaya başladığını göstermektedir Bu anlamda bu dönem merkezi yönetim, yerel yönetim (Belediye) ve uzman mimar ve şehircilerin temel aktörler olarak kentin planlanmasında rol aldıkları söylenebilir.

Dönemin şehir planlama anlayışında, modern toplumun modern yaşam biçimiyle örtüşecek şekilde kamusal alanların yaratımıyla, mekanlarda kamusallık ve toplumsallığın geliştirildiği bir ortamın planlaması, kamusal yapıların varlığı, bu dönemin kentinin belirleyici unsurları haline getirmiştir (Keskinok, 2010: 173-188).



Şekil. 2. *"Cumhuriyet Devrinde İstanbul" kitabında İstanbul'un İmarı ile ilgili bir sayfa*

Şekil 2.'de yer alan tanıtım ve bilgi sayfası Cumhuriyet döneminde merkezi yönetimin planlamaya yaklaşımını özetler niteliktedir. Resmin altında "İstanbul'da yapılan yeni imar eserleri" olarak sıralanan Radyo Evi'nin , Restore edilen Mısır Çarşısı'nın üst katından bir salon, İnönü Stadyumu, Taksim'de inşa edilen Büyük Opera Binası ve Heybeliada Sanatoryumuna ait resim karelerinin bir araya geldiği bir kolaj sayfasıdır. (Cumhuriyet Devrinde İstanbul, 1949) Sağlıklı, kültür ve sanat açısından zengin, tarihi değerlerine sahip çıkan modern kent.

1933'lerden itibaren daha yoğun olarak kent planlaması uygulamalarının artması ve yüksek öğretim kurumlarında kent planlama eğitiminin yer almaya başlaması ile ilişikli olarak şehircilik alanında 1925'lerde başlayan yayın faaliyetlerinin 1935'lerden itibaren daha yoğun bir artış göstermiştir; İstanbul Şehremaneti dergisi İstanbul belediye Dergisi olarak devam etmiş, Belediyeler Bankası ve Belediyeler Fen Heyeti'nin inisiyatifinde Belediyeler Dergisi yayınlanmaya başlamış, Bayındırlık Bakanlığı'nın insiyatifinde Şehircilik ve Fen Heyeti'nin yaptığı işleri göstermek amacıyla Bayındırlık İşleri Dergisi yayınlanmış, Mimar Zeki Sayar tarafından yayınlanan, Mimarlar Birliği'nin görüşlerini yansıtan Arkitekt dergisi ise bu dönemde devlet denetimi dışında yayın yapan önemli bir girişim olmuştur. İstanbul Üniversitesi İktisat Dergisi, Siyasal Bilgiler Okulu Dergisi, Siyasi İlimler Mecmuası İdare

Dergisi, Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi gibi farklı bilimsel alanlara ait dergilerde de şehircilik yazıları yer almıştır (Tekeli, 2010)

Tekeli'nin (2010) belirttiği üzereHenüz bir disiplin haline gelmese de şehirciliğe ilişkin derslerin öğretim programlarına girmesi bir önemli bir aşamayı oluşturmuştur.

Bu anlamda dönemin planlama yaklaşımının biçimlenmesinde merkezi yönetimin belirleyiciliği yanında dönemin eğitim ve yayın kurumları da etkili olmuştur. Mimarlık ve şehircilik uzmanlık alanı bu kurumlar ve pratikler tarafından önemli bir oranda biçimlenmiş ve mesleki meşruiyetin gelişimine katkı sağlamıştır.

SONUÇ

İlk evreyi tanımlayan 1923-1930 aralığı yeni bir yönetim anlayışına geçilmiş olmasına rağmen daha önceki planlama yaklaşımının, yasal ve kurumsal çerçevelerin bir devamlılığı görülmektedir. Ancak bu dönemde merkezi yönetim tarafından belediyelerden kentin geneli için plan ve rapor hazırlanması taleplerinin oluşması nedeniyle belediye tarafından hazırlanan planlar olmuştur. Bu planlar bir imar planı olma niteliğinden çok kent için önerilen imar çalışmaları raporları ve haritaları şeklinde ortaya çıkmıştır. Bunun en önemli sebeplerinden biri beklenen şekilde bir imar planının hazırlanabilmesi için belediyenin yeterli araçlara ve şehircilik yapmak konusunda uzmanlaşmış bir kadroya sahip olmamasıdır. Bu nedenle planlar ulaşım ve altyapı düzenlemeleri, önemli yapıların çevresinin düzenlemeleri, kentsel altyapı hizmetlerinin yapılması gibi öneriler olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde belediye yabancı mimar ve uzmanlardan planlamaya yönelik hizmetler almaya devam etmiştir.

İstanbul'un planlama gelişiminde 1923-1930 yılları arasındaki süreçte planlama yaklaşımı henüz haritacılık etkinliğine yakın olmakla beraber bu dönemin belediyecilik yaklaşımında Osmanlı son döneminden devralınan yapının yerine merkeziyetçi, planlı ve bilimsel temellere dayalı rasyonel bir şehircilik anlayışına geçme çabasını yansıtmaktadır. Bütçe yetersizlikleri, planlama sorunlarının hala yangın alanlarının imarına ve kentin dağınık yapısının düzenlenmesine yönelik sorunlar olarak görüldüğü dolayısıyla planlamanın henüz haritacılık etkinliğine yatkın olması ile ilişkili olarak kent düzenine yönelik program ve araştırmaların yapıldığı haritalamaların gerçekleştirildiği ancak uygulamaların hayata geçirilemediği, kurumsal gelişmenin ön plana çıktığı bir bu dönem 1930'lar sonrasında ortaya çıkacak planlama gelişimine bir geçiş ve hazırlık dönemi niteliği taşımaktadır.

1930 'larda bu anlayışta belirgin bir kırılma oluşmaya başlamıştır. Bu kırılmayı makro ölçekte eğilimlerde oluşan değişimle ilişkilendirilmek gerekirse bu tarihte toplumsal refah ve kalkınma anlayışıyla ilişikli olarak devlet eliyle gerçekleştirilen planlı bir modernleşme uygulama hedefi ve bununla doğrudan ilişkili olarak kentlerin bölgesel kalkınmanın ve bölgeler arası entegrasyonun ve başlıca araçları olması olarak görülebilir.

Bu yönetim anlayışını gerçekleştirmek üzere yeni yasal ve kurumsal düzenlemeler ortaya çıkmıştır. Yasalarla beraber belediyelerin kentlerin bütününe ve gelecek projeksiyonuna yönelik planların yapılması zorunlu hale gelmiş, planı yapacak kişileri mimarlık ve şehircilik bilgi alanının uzmanlığına sahip mimar ve şehirciler olarak belirlemiş ve bu planların genel ölçekte modern norm ve kodları çerçevelenmiştir.

Cumhuriyet yönetiminin toplumsal refah ve kalkınma yaklaşımı ile ilişikli olarak devlet eliyle gerçekleştirilen planlı ve bütüncül bir modernleşme uygulama hedefi, kentlerin bölgesel kalkınmanın ve bölgeler arası entegrasyonun ve başlıca araçları olması 1930'lardan sonraki planlama anlayışında belirgin bir kırılma oluşturmuştur.

Bu yönetim anlayışını gerçekleştirmek üzere yeni yasal ve kurumsal düzenlemeler ortaya çıkmıştır. Yasalarla beraber belediyelerin kentlerin bütününe ve gelecek projeksiyonuna yönelik planların yapılması zorunlu hale gelmiş, planı yapacak kişileri mimarlık ve şehircilik bilgi alanının uzmanlığına sahip mimar ve şehirciler olarak belirlemiş ve bu planların genel ölçekte modern norm ve kodları çerçevelenmiştir.

Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet döneminde başlayan planlama süreçlerinin 1930 sonrası aşamasında planlama harita mühendislerinin faaliyet alanı olmaktan çıkarak mimarlık alanının içinde görülmeye başlamıştır. Belediye örgütlenmesinde uzman mimar ve şehircilerin yer aldığı planlama büroları yer almaya başlamış, belediye ve uzmanlar tarafından hazırlanacak planların onayları güçlü merkezi yönetim kurumlarına bırakılmıştır. 1930-1950 aralığını oluşturan evreyi karakterize eden planlama aktörler merkezi yönetim kurumları, yerel yönetim kurumları ile mimar ile şehircilik uzmanlarıdır.

Sonuç olarak 1930 sonrası dönem şehircilik alanında sadece yönetimsel bir dönüşüm değil planlamanın ve planlama etkinliğini gerçekleştirecek olan mesleki uzmanlığın tanımlandığı kurumsal kimlik kazandığı, merkezi yönetimin yönlendirici ve denetim rolünün belirginlik kazanmıştır. Planlama etkinliği ise haritacılık pratiğinin teknik bilgi alanından mimarlık ve şehircilik disiplinininim evrensel, bilimsel, bütüncül ve geleceğe yönelik bir hesaplamanın alanına dahil olmuştur. Planlama, Cumhuriyet dönemi ulus devletin oluşum sürecinin önemli bir parçası olan modern kentlerin inşasında temel araç haline gelerek mesleki meşruiyet kazanmasının ve kurumsallaşmasının önü açılmıştır. Bu araştırma bu sürece İstanbul özelinde bakmıştır.

KAYNAKÇA

Bozdoğan,S. (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür.* (Tuncay Birkan, Çev.) Metis yayınları

Bilsel, F. C. (2010a). *İstanbul'un dönüşümleri: Prost Planlaması ve Modern Kenti Yaratmak*. İ.Y. Akpınar (Ed.), Osmanlı başkentinden küreselleşen İstanbul'a: mimarlık ve kent, 1910-2010 içinde (s. 49-66). Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.

Bilsel, F. C. (2010b). *Henri Prost'un İstanbul Planlaması (1936-1951): Nazım Planlar ve Kentsel Pperasyonlarla Kentin Yapısal Dönüşümü.* P. Pinon & C. Bilsel (Eds.), İmparatorluk başkentinden Cumhuriyet'in modern kentine: Henri Prost'un İstanbul planlaması (1936-1951) içinde (s.101-165). İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.

Bilsel, C. (2015). *Geç Osmanlı Döneminden Cumhuriyet'e Çağdaş Şehir Düşüncesi ve İstanbul Planlaması*. Büyük İstanbul Ansiklopedisi Cilt 8, s.496-534, TDV İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM) ve İBB Kültür AŞ, İstanbul

Cumhuriyet Devrinde İstanbul. (1949). Salt Araştırma, Hayati Tabanlıoğlu Arşivi. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul. Cumhuriyet

Çelik, Z. (2008). *Empire, Architecture, And The City French-Ottoman Encounters 1830-1914.* University of Washington Press.

Durhan,Ö,S. (2009). Erken Cumhuriyet İstanbul'unda Kentsel Değişim (1928-1950). Yayınlanmamış Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

İstanbul Şehremaneti Dergisi, (2022a). Umrani Kısım: İstanbul'un Umranen ve İktisaden İhyası İçin On Senelik Program Tanzimi. Sene 1, Sayı 2, Teşrinievvel 1340 (Ekim 1924). İBB Basın Yayın Şube Müdürlüğü Basımevi. İstanbul.

İstanbul Şehremaneti Dergisi, (2022b). Umrani Kısım: Şehremini Beyefendinin Mütalaaları ve Süreyya Paşa'nın Layihası. Sayı 3, Teşrinisani 1340 (Kasım 1924). İBB Basın Yayın Şube Müdürlüğü Basımevi. İstanbul.

Keskinok,Ç,H. (2010). Urban planning experience of Turkey in the 1930s. METU JFA 2010 / 1, (27:2) 173-188

Ndlovu-Gatsheni,S.J. Cupers, K. (2023). Architectural Expertise and the Coloniality of Knowledge: Sabelo Ndlovu-Gatsheni in Conversation with Kenny Cupers. Abe Journal 21. S.1-20

Pinon, P. (2012). *L'urbanisme D'Henri Prost Et Les Transformations D'İstanbul.* Exposition Virtuele: Henri Prost Et Le PlanDirecteur D'istanbul 1936-1951, Cité de l'Architecture et du Patrimoine,https://expositions-virtuelles.citedelarchitecture.fr/prost/00-ACCUEIL-CHAP-03.html

Rabinow, P. (1995). French Modern Norms and Forms of the Social Environment., Chicago University of Chicago Press.

Söğüt, G. S. (2016). İstanbul'un imarı ve yangınlar 1- Osmanlı Şehir Yönetiminin Modernleşme Sürecinde Yangınların Rolü. Toplumsal Tarih. S.270.

Tanyeli, U. (2004). *Düşlenmiş Rasyonalite Olarak Kent: Türkiye'de Planlama ve Çifte Bilinçlilik.* İlhan Tekeli'ye Armağan Yazıları, S.İlkin, O.Silier, M.Güvenç (Ed.), Tarih Vakfı.

Tekeli, İ. (2016). İstanbul'un Modernleşme Öyküsü. Büyük İstanbul Tarihi, s.250

Tekeli, İ. (2013). *İstanbul'un Planlamasının ve Gelişmesinin Öyküsü*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Tekeli, İ. (2010). *Türkiye'nin Kent Planlama ve Kent Araştırmaları Tarihi Yazıları.* Tarih Vakfı Yurt Yayınları

Tekeli,İ. (2012). *Cumhuriyet'in Belediyecilik Öyküsü.* Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

1580 Belediye Kanunu. (1930) Resmi Gazete. Yayım Tarihi: 14.04.1930. Sayı 1471.

1593 Umumi Hıfzıssıhha Kanunu, 1930, Resmi Gazete. Yayım Tarihi: 24.04.1930. Sayı 1489.

Erken İslam Kaynaklarında Mimari Tanımlamalar

Zeynep Dağ*, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian[2]*

[1]Yıldız Teknik Üniversitesi, 0000-0002-7940-2744

[2] Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programı
0000-0002-0021-2076

** zmerken@gmail.com*

GİRİŞ

19. yüzyıldan itibaren şekillenen İslam mimarlığı tarih yazımı, çoğu kez Batılı seyyahların ve sanat tarihçilerinin gözlemlerine dayanmış, bu gözlemler hem dönem metinlerinden kopuk hem de yerel bilgi kodlarını dışlayarak şekillenmiştir. İslam şehirlerinin plansız, içe dönük ve özgün mimariden yoksun olduğu yönündeki genel yargı, özellikle erken İslam dönemine dair mimari üretimi küçümseyen bir bakış açısının ürünüdür. Bu bildiride oryantalist söyleme karşı erken dönem İslam şehirlerinin kendi bağlamı içinde nasıl şekillendiği klasik Arapça kaynaklar üzerinden tartışılacaktır. Ahmed Zeki Yamani'nin Hz. Hatice'nin evine dair kazı ve rekonstrüksiyon çalışmaları üzerinden yürütülen analiz Ezrakî, Fâkihî ve Fâsî gibi Mekke merkezli tarihçilerin metinleriyle desteklenmiştir. Bu bağlamda erken dönem İslam mimarisinin sadece yapı üzerinden değil dil ve anlatı üzerinden de yeniden yazılması gerekliliği vurgulanacaktır.

Bu çalışma mimariyi yalnızca bir yapı olarak değil bir metin içinde tanımlanma biçimiyle de ele almayı amaçlamaktadır. Bu yüzden dönemin öz dilinde yani Arapça kaleme alınmış kaynaklara doğrudan başvurularak bu metinlerde yapıların nasıl tarif edildiği hangi kavramlarla anıldığı ve hangi anlam dünyasında yer aldığına odaklanılmıştır. Bu yolculukta Hz. Hatice'nin evi sadece fiziksel olarak değil anlatı düzeyinde de anlamı katmanlı bir yapı olarak görülmüştür. Bu bağlamda İslam arkeolojisinin önemi de burada belirginleşmektedir zira arkeolojiyle metin, yani toprakla dil birlikte okunmadıkça o döneme dair kurulan her anlatı eksik kalır. Bu çalışmada hem yazılı hem de maddi izler takip edilerek erken İslam dönemine ait mimari anlayış hem içeriden hem de çok katmanlı bir biçimde anlaşılmaya çalışılmaktadır. Çalışmanın amacı hâlihazırdaki anlatılara karşı çıkmak değil; onları zenginleştirmek, çeşitlendirmek ve alternatif bakış açılarıyla yeniden değerlendirmektir.

Çalışma kapsamında Ebü'l-Velîd el-Ezrakî'nin *Ahbâru Mekke*, Ebû Abdillâh el-Fâkihî'nin *Ahbâru Mekke* ve Takıyyüddîn el-Fâsî'nin *Şifau'l-Gharam bi-Ahbâri'l-Beledi'l-*

Haram gibi temel kaynak tarih kitaplarının yanı sıra Kudame İbn Cafer'e ait *Kitabu'l-Harac*, Yâkût El-Hamevî'nin *Mu'cemü'l-Büldân* eseri, Davud el-Belazuri'nin *Fütuhu'l-Büldân'ı* ve İbn Cübeyr'in *Tezkire bi'l Ahbâr an İttifakâti'l Esfâr* gibi eserler de incelenmiştir.

Erken Dönem Mimari Yazım Kültürü

Erken İslam döneminde "mimarlık" başlığı altında derlenmiş bağımsız bir yazın türü mevcut değildir. Ancak bu durum, mimariye dair bilgi üretiminin yokluğuna değil, farklı türler altında dağılmış olmasına işaret eder. Mescit inşası, ev yapımı, kamu binalarının işlevleri gibi konular sıklıkla siyer, tarih, ahkâm, fetihname ve coğrafya literatüründe yer alır.

Örneğin Ezrakî'nin *Ahbâru Mekke* adlı eserinde Kâbe'nin yüksekliğinin 12 zira' ve duvar kalınlığının 1 zira' olduğu ve duvar örgüsü gibi fiziksel özellikleri detaylı biçimde anlatılır (Ezrakî, 1983:233). Ayrıca eserde "Mescid-i Haram'ın genişletilmeden önceki yüzey alanı 29.127 metrekare, yeni eklentilerle birlikte 160.168 metrekareye çıkarılmıştır. Bu alan, aynı anda 300.000 kişinin namaz kılabileceği bir kapasiteye ulaşmıştır" (Ezrakî, 1983:2/337) şeklinde Mescid-i Haram'ın genişliği ve kapasitesiyle ilgili bilgiler de mevcuttur. Bunun yanı sıra kitapta Hz. İbrahim döneminde Kabe'nin inşasında meleklerin de yardımıyla civar dağlardan taşlar getirildiği geçmektedir. Kabe'nin taşları Meşref, Mekke yolu üzerindeki Mağrefa, Hirâ, Sabîr ve "Makta'" adı verilen yerlerden getirilmişti. Makta' adı, taşların çok sert olması ve ateşle ısıtılarak kesilmesinden dolayı verilmiştir (Ezrakî, 1983: 222). O dönemde ateş yardımıyla taşların kesilmesi gibi teknik bir bilgi 9. yy.'a ait bu eserde bulunmaktadır.

Fütühat anlatıları şehirlerin İslam hâkimiyetine girdikten sonraki fiziki dönüşümünü kaydederken, aynı zamanda yeni inşa edilen mescitlerin yer seçiminden yapı malzemelerine kadar çeşitli bilgileri aktarır. Belâzûrî'nin *Futûhu'l-Buldân* adlı eserinde fetih sonrası şehir planlaması konusuna dair oldukça somut teknik ayrıntılar yer alır. Örneğin Kûfe'nin fethine dair rivayette "Sâd b. Ebî Vakkâs, orada mescidini ve kardeş mescidiyle birlikte Darü'l-İmâre'sini inşa etti. Mîhabs yönü belirlenerek surları çizildi, pazar yerleri açıldı..." (Belâzûrî, 1988: 2/339) şeklinde anlatılır. Bu pasaj fetih sonrası kentsel düzeninin dinî, idari ve ekonomik yapılarla birlikte planlı şekilde oluşturulduğunu göstermektedir. Kitapta Kûfe'nin kuruluşunda cuma mescidinin yönünün belirlenmesi, merkezî alanın konumlandırılması ve ilk evlerin hangi kabilelere ait olduğu gibi veriler şehir planlamasına dair fikir verir (Belâzûrî, 1988:2/339). 9. yy.'a ait olan bu anlatılar mimariyi sadece fiziksel bir gerçeklik değil siyasî ve toplumsal bir temsil biçimi olarak da sunar.

Bu çok katmanlı yazım kültürü, dönemin mimari pratiğini doğrudan belgelemese de yapılı çevrenin sosyal ve kültürel bağlamda nasıl kavrandığını anlamaya imkân verir. Özellikle hadis derlemelerinde ve onların şerhlerinde Mescid-i Nebevî'nin yapısal dönüşümü, Hacerü'l-Esved'in konumu, Hicr-i İsmail'in sınırları gibi ayrıntılar hem fiziksel tasarıma hem de sembolik anlamlara dair ipuçları taşır (Nevevî, 1946). Bunun yanı sıra ahkâm metinlerinde vakıf müesseselerine tahsis edilen yapıların tanımları, şehirdeki mimari organizasyonu dolaylı biçimde verir. Bu tür metinlerde "harim", "satıh", "revak", "mescid", "beyt" gibi terimler mimarî dilin erken örnekleridir (Mâverdî, t.y.: 271). Benzer şekilde Yâkût'un 13. yy.'dan *Mu'cemü'l-Büldân*'ı, şehir coğrafyası aracılığıyla yapı adlandırmaları, mahalle düzeni ve mimari terimlerin anlamlarını aktaran önemli bir kaynaktır.



Şekil 8. *Mekke adının geçtiği en eski eser Batlamyus'un II. yüzyıla ait Coğrafya adlı eserine dayanan bir antik dünya reprodüksiyonu (Url1)*

Benzer içerikler, Fâkihî'nin *Ahbâru Mekke* adlı eserinde de yer alır; su kanalları ve sarnıçlar gibi altyapı unsurlarına değinilir; Mekke'nin siyasî, kültürel, sosyal tarihiyle birlikte topografik yapısı ele alınır. Takıyyüddîn el-Fâsî'nin *Şifâu'l-Gharam bi-Ahbâri'l-Beledi'l-Haram* adlı risalesi ise kutsal mekân çevresindeki yapılaşmayı tanımlayarak mescid çevresine dair adeta mikro bir coğrafya sunar ve kutsal mekân çevresinin nasıl anlamlı parçalarla mimari bir çevreye dönüştüğünü anlatır. Eserde Mescid-i Harâm'ın imarı, Harem sınırları, kutsal makamlar ile medreseler, ribâtlar, su kaynakları ve kuyulara dair detaylı bilgiler bulunur. Öte yandan İbn Cübeyr, 1183 yılında başladığı ve 2,5 yıl süren yolculuğunda İslam dünyasının pek çok şehrini gezmiş, gözlemlerini ayrıntılı tasvirlerle seyahatnamesinde aktarmıştır. Son olarak, İbn Câfer'in *Kitâbu'l-Ḫarâc* adlı eseri, Mekke'ye ilişkin tapu ve vergi sistemine dair teknik bilgiler sunmakta, mimari yapının hukukî ve iktisadî boyutlarıyla nasıl şekillendiğine dair erken dönemden önemli veriler içermektedir.



Şekil 9. *Bahsi geçen eserlerden bazıları*

SONUÇ

Bu bildiri tamamlanmamış bir doktora tezinden oluşturulmuştur. Bu kapsamda seyahatname, fütühatname, tarih, lügat, ahkam-ı sultaniye, coğrafya türündeki eserler incelenmiş ve inceleniyordur. İncelenmiş olan eserlerden elde edilen veriler çalışmanın devamında incelenecek olan eserler için de umut olmuştur zira "mimarlık tarihi ve kuramı"nın zannedilenden farklı olarak daha erken tarihli ve farklı coğrafyalardan üretilmeye başlanmış olması ihtimali araştırma kapsamında kuvvetlenmiştir.

Sonuç olarak erken dönem İslam kaynakları, "mimarlık tarihi yazımı" için alternatif bir başlangıç noktası sunar. Mimari bilgiyi ancak kurumsal belgelerde veya çizimlerde arayan

modern bakış açısı, bu tür metinsel veri kümelerini çoğu kez görmezden gelmiştir. Oysa erken dönem metinleri, mimarinin sözlü ve yazılı kültürde nasıl temsil edildiğini, yapının bir söylem nesnesi olarak nasıl anlam kazandığını gösterir. Bu bağlamda erken İslam mimarlığına dair tarih yazımı, sadece malzeme veya form üzerinden değil, aynı zamanda kavram, bağlam ve anlatı üzerinden yeniden inşa edilmelidir.

KAYNAKÇA

Bostancı, T. (2020). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde Mekke.* Kahramanmaraş: Samer Yayınları.

Cansever, T. (2016). *İslâm'da Şehir ve Mimari.* İstanbul: Timaş Yayınları.

Çelenk, V. (2019). *Hicaz Bölgesindeki Çarşılar ve Sosyal Hayata Etkileri.* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çelikkol, Y. (2002). *Cahiliye Döneminde Mekke (M. 400-600 Yılları Arası Mekke'nin Fizikî, Etnik, Dinî ve İdarî Yapısı).* (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çevik, N. (2023). *İslâm'ın İlk Üç Asrında Kâbe Tarihi*. (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Esntitüsü.

Demirci, M. (2016). İslam Tarihinin Dönemlendirilmesi Problemi. *Fırat Üniversitesi Orta Doğu Araştırmaları Dergisi*, 4(1-2), 3-44.

El-Belâzürî, Y. (1988). *Fütûhu'l-Büldân*. Beyrut: Dâr ve Mektebetü'l-Hilâl.

En-Nevevî, Ş. (1946). *Târîḫü'l-Mesâcid el-ʿAtîka elletî Sallâ fîha Farîḍat el-Cumʿa*. Kahire: Dârü'l-Kütüb el-Mısriyye.

El-Ezrakî, B. (1983). *Ahbâru Mekke*. (Ed: Rüşdi Es-Salih). Beyrut: Daru'l Endülüs

El-Fâkihi, A. (1994). *Ahbâru Mekke*. (Ed: Abdulmelik b. Abdullah). Beyrut: Daru'l Hadr.

El-Mâverdî, Ḥ. (t.y.). *El-Ahkâmü's-Sultâniyye*. Kahire: Daru'l Hadis.

Fadan, Y. M. (1983). *The Development of Contemporary Housing in Saudi Arabia (1950-1983): A Study in Cross-cultural Influence Under Conditions of Rapid Change.* (Doktora Tezi). Massachusetts Institute of Technology, Department of Architecture.

Facebook. (2025). Batlamyus'un Haritası. https://www.facebook.com/profdrenbiyayildirim/posts/170-y%25C4%25B1l%25C4%25B1nda-%25C3%25B6len-batlamyus-haritas%25C4%25B1nda-mekkeyi-macoraba-diye-belirtmi%25C5%259F/328326405530926/ adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 20.06.2025)

Faruqi, I. R., & Faruqi, L. L. (2022). *İslam Kültür Atlası*. İstanbul: İnkılab Yayınları.

King, G. R. D. (2004). The Paintings of the Pre-Islamic Ka'ba. *Muqarnas* 21, Essays in Honor of J. M. Rogers, 219-229.

Köksal, M. A. (2016). *İslam Tarihi*. İstanbul: Erkam Yayınları.

Peters, F. E. (1994). *Mecca: A Literary History of The Muslim Holy Land.* New Jersey: Princeton University Press.

Temir, H. (2021). Kutsalın Tezahürü ve Mekânın Etkisi Bakımından İslâm Öncesi Arap Yarımadası'ndaki Kâbe/Beytler?. *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* 26, 120-149.

Uluengin, N. & Uluengin, B. (2023). *Geleneksel Mekke Evleri.* İstanbul: YEM Yayın.

Yamani, A. Z. (2014). *The House of Khadijah bint Khuwaylid in Makkah al-Mukarramah.* Londra: Al-Furqan Islamic Heritage Foundation.