

**BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ MİMARLARINDAN
MUZAFFER BEY: ESERLERİ VE SANAT ANLAYIŞI**

Zeynep ERTUĞRUL

DOKTORA TEZİ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Canan PARLA

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Eylül-2007

DOKTORA TEZ ÖZÜ**BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ MİMARLARINDAN
MUZAFFER BEY: ESERLERİ VE SANAT ANLAYIŞI****Zeynep ERTUĞRUL****Sanat Tarihi Anabilim Dalı****Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2007****Danışman: Doç. Dr. Canan PARLA**

Bu çalışmada 1881–1920 yılları arasında yaşamış, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi içinde önemli bir yere sahip olan Mimar Muzaffer Bey’in yaşamı ve eserleri incelenmiştir.

Hendese-i Mülkiye Mektebi’ndeki eğitimini yarım bırakmak zorunda kalan Muzaffer Bey’in adını duyurması Kemalettin Bey, Vedat Bey, Konstantin Kiryadikis ve Alexandre Vallauray gibi mimarlarında katıldığı 31 Mart Olayı’nın anısına bir anıt yapılması için düzenlenen yarışmada birinci seçilmesi ile olur. Abide-i Hürriyet sadece bu olayın anısına dikilen sembolik bir anıt değil, aynı zamanda şehit olanların defnedilmesi için inşa edilmiş bir anıt mezarıdır. Anıtın gövdesi havaya dikilmiş top namlusu biçiminde tasarlanarak ve üzerine yerleştirilen bayrak ve süngülü tüfeklerle, şehit verilerek kazanılan özgürlüğün bedeli ve değeri vurgulanmıştır. Anıtın alt katında bu olayda şehit düşen askerlerin gömülmesi için düşünülmüş, kuruluş olarak Selçuklu kümbetlerine benzer bir mezar ve mescit odası bulunmaktadır. Anıt’ın tasarımında eşkenar üçgen ve düzgün altıgen modüler sistem kullanılmıştır. Yapının plan ve cephe kurgusunun temelinde Ortaçağ’dan beri geçerli olan ve yüceltilen bir biçim olan eşkenar üçgen ve Roma’dan beri sevilen bir biçim olan düzgün altıgenin seçilmesi, mükemmellik sayısı olan 3 ve insanı simgeleyen 6 sayılarının sembolik anlamları ile ilgilidir. Muzaffer Bey Abide-i Hürriyet’te şehitlerin anısı ile mezar yapısını yepyeni bir biçimsel sentezle ele almış ve bu iki işlevi son derece başarılı biçimde bir araya getirmiştir.

Sanatçının ölümü ile yarım kalan bir diğer anıtı da Konya'nın zirai zenginliğini simgelemesi için tasarlanan Ziraat Anıtı'dır. Anıtın baldeken tarzı kurgusu bir yandan Anadolu'daki baldeken yapılar ile ilişkilendirilebilirken, plan olarak mandala'ya bağlanabilir. Anıt'ın zengin ve neşeli süslemeleri Abide-i Hürriyet'ten farklı bir anlayışta tasarlandığını göstermektedir. Yapıda kare, sekizgen ve altın dikdörtgenler temel alınarak oluşturulmuş modüler bir sistem kullanılmıştır. Anıtta insana yakın oranlar, doğa ile ilişkili 4 sayısı karşımıza çıkmaktadır. Yapıda plastik sanatların vazgeçilmez gücü simgeleyen motifi olan aslan başları biçiminde çörtlenlerin kullanılması Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi içinde ünük bir örnektir.

Muzaffer Bey'in Konya Erkek Öğretmen Okulu ve Konya Kız Öğretmen Okulu yapıları, plan ve cephe düzenlemeleri açısından dönemin diğer örneklerine oldukça benzerdir. Her iki yapının plan ve cephelerinin düzenlenmesinde altın dikdörtgene dayanan modüler bir sistem kullanılmıştır. Ayrıca Konya Kız Öğretmen Okulu'nda dönemin klasik kemer biçimleri üzerinde oynanarak yeni kemer biçimleri yaratılmıştır.

Sanatçının Vedat Bey ile birlikte çalıştığı Hobyar Mescidi plan özellikleri ve cephelerinde kullanılan yoğun çini süslemeleri ile Birinci ulusal Mimarlık Dönemi camileri içinde farklı bir uygulamadır. Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi işlevselliği ön planda tutulmuş, serbestçe tasarlanmış küçük bir sayfiye evidir.

Bu çalışmanın en önemli sonucu Mimar Muzaffer Bey'in Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi içinde değerlendirdiğimiz yapılarının, temel ilkelerde dönem yapılarına benzer olmalarına karşın, oranları ve geometrik tasarım özellikleri açısından özel bir yere sahip olduklarının tespit edilmesidir. Sanatçı yapılarının tasarımlarında, aldığı batı temelli eğitim özellikleri ile geleneksel sanat ilkelerini son derece başarılı bir şekilde birleştirmiştir. Muzaffer Bey'in modül olarak evrensel beğeni gören eşkenar üçgen, düzgün altıgen, kare, düzgün sekizgen, altın dikdörtgen gibi geometrik biçimleri seçmesi tasarımlarını büyük bir titizlikle uygulaması, eserlerinin estetik temellerini geometri ve matematiğe oturttuğunu göstermektedir.

ABSTRACT

This study describes life and the works of Architect Muzaffer Bey (1881-1920), one of the important architects of the First National Architecture Period.

Mimar Muzaffer Bey, who had to leave his education at the School of Hendes-i Mülkiye became famous when he won the competition ran in the name of the event March 31 with his work 'Abide-i Hürriyet' among the architects Kemalettin Bey, Vedat Bey, Konstantin Kiryadikis and Alexandre Vallaury. Abide-i Hürriyet is not only a symbolic monument but also a cenotaph. The body of the monument was designed as a gun barrel directed to sky with the flag and bayoneted rifles to symbolize the value and cost of freedom gained by martyrs. The base of the monument is constructed as a grave similar to Seljuk's kumbet for martyrs and a mescid room. The monument is designed with the modular system of equilateral triangles and hexagons. The choice of an equilateral triangle, which is a popular and a divine form since Middle Ages and an equilateral hexagon, which is used since the Roman Period related to the meanings of 3, the number of perfection, and 6, the number that symbolizes human being. Mimar Muzaffer Bey treated the memory of martyrs and the form of the monument with a brand new synthesis, and he combined these two functions very successfully.

One of the monuments of the artist is the Ziraat Monument, which was left uncompleted because of his death that was designed to symbolize the agricultural wealth of Konya. The baldeken style of the monument can be related to the baldeken forms in Anatolia by its construction and to the mandala by its planning. The rich and cheery decoration of the monument indicates that it was designed in a different way when compared to Abide-i Hürriyet. The monument is constructed with a modular system that consists of a square, octagon and the golden rectangle forms. We find the human body-like rates and the number 4 which is related to the nature in the construction. The çörtens designed as a lion head, the symbol of power in plastic arts is a unique form for the First National Architecture Period.

The constructions 'Konya Erkek Öğretmen Okulu' and 'Konya Kız Öğretmen Okulu', teachers schools for men and women respectively, are similar to the other constructions of the period in terms of their designings and the fronts. A modular system of the golden rectangle was used in both planning and the front of these constructions. In addition to this, a new arch style was designed for 'Konya Kız Öğretmen Okulu' derived from the classic arch forms.

The design and the tile ornaments heavily used in the fronts of Hobyar Mescid, that was constructed in collaboration with Vedat Bey is a different application for the period. Huseyin Rahmi Gulpinar's house on the Heybeli Island, Istanbul is a small resort residence designed especially for a functional use.

The most remarkable finding of this study is that although the works of Muzaffer Bey seem to be similar to the constructions of the period, they are indeed different in terms of the rates and the geometric design features they foreground; hence they have a special place in among the constructions of the period. It was his success to combine the western architectural features and the traditional artistic principles owing to his western style educational background. This study also underlines the fact that he based the aesthetic features of his works on geometry and mathematics because he chose the universally accepted geometric forms like equilateral triangles, hexagons, squares, octagons and the golden rectangles as being his modules and he applied these forms in his designs very carefully.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Zeynep ERTUĞRUL'un "Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Mimarlarından Muzaffer Bey: Eserleri ve Sanat Anlayışı" başlıklı tezi 24 Eylül 2007 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sanat Tarihi** Anabilim Dalında **Doktora** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç.Dr.Canan PARLA
Üye : Prof.Dr.Şerife CENGİZ
Üye : Prof.Dr.İhsan GÜNEŞ
Üye : Doç.Dr.Mustafa Servet AKPOLAT
Üye : Doç.Dr.Erol ALTINSAPAN

Prof.Dr.Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Birinci Ulusal Mimarlık Döneminin önemli mimarlarından Muzaffer Bey'in eserlerini ve estetik anlayışını ele aldığımız bu çalışmada dönem ile ilgili kaynaklardan sanatçının yapıları tespit edilmeye çalışılarak bir katalog oluşturulmuştur ve incelenen yapılarının teknik ve estetik değerlendirilmeleri yapılmaya çalışılmıştır.

Bugüne kadar doğrudan Muzaffer Bey'le ilgili detaylı bir çalışma yapılmamış olması nedeniyle özellikle sanatçının hayatı ve çalıştığı yapıların tespit edilmesi uzun bir kütüphane çalışması gerektirmiştir. Bunlar sonucunda tespit edilen yapıların yerinde fotoğraf çekimleri yapılmış alınan ölçülerle plan, cephe ve kesit çizimleri yapılmıştır. Alan ve kütüphane çalışmalarının ardından Mimar Muzaffer Bey'in yapılarında oran ve modüler sistem üzerinde çalışılmıştır.

Bu çalışma boyunca yeri geldiğinde yapılarda, yeri geldiğinde masa başında şevkimin kırılmasına izin vermeden çalışan hem yardımlarını, hem de zengin kütüphanesini benden esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Canan PARLA'ya çok teşekkür ederim. Tezin tarihçe bölümünü yönlendiren özellikle arşiv belgelerine ulaşmamızı sağlayan Prof. Dr. İhsan GÜNEŞ'e ve tez raporlarında sabırla bizi destekleyen Doç. Dr. Erol ALTINSAPAN'a çok teşekkür ederim. Çalışmam boyunca sorularıma sabırla cevap veren Prof. Dr. Şerife CENGİZ'e ve bu konuyu seçmem için beni yönlendiren Doç. Dr. Mustafa AKPOLAT'a çok teşekkür ederim.

Çalışmamızda kullandığımız Osmanlıca metinlerin ve kitabelerin çevirisine yardımcı olan Yrd. Doç Dr. Ali Emre ÖZYILDIRIM ve Yrd. Doç.Dr. Ayla EFE'ye, alan çalışmalarında bana yardımcı olan Anadolu Üniversitesi Sanat Tarihi bölümü öğrencisi sevgili kardeşim Ali İhsan KEDİK'e ve Sanat Tarihçisi Ali GERENGİ'ye teşekkür ederim. Özellikle yurtdışında kütüphane araştırması için yardımlarını esirgemeyen Sanat Tarihçisi Dr. Birgül Açıkyıldız'a teşekkür ederim.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi çalışanlarına özellikle Arşiv Genel Müdür Yardımcısı Mustafa BUDAK'a, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Kütüphanesi, Türkiye Büyük Millet Meclisi Kütüphanesi ve Milli Kütüphane mikrofilm bölümü çalışanlarına, Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü ve Konya Ziraat Anıtı, Erkek Öğretmen ve Kız Öğretmen Okulu ile İstanbul Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi'nin tescil fişlerini edindiğimiz Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü çalışanlarına teşekkür ederim.

Her zaman yanımda olan sevgili aileme ve bu çalışma boyunca bana gösterdiği sabrı, anlayışı ve maddi manevi desteği için eşim Oğuz ERTUĞRUL'a çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	<u>sayfa</u>
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
ÖZGEÇMİŞ.....	ix
ÇİZİMLER LİSTESİ.....	xiii
RESİMLER LİSTESİ.....	xv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ

1. BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ ÖNCESİNDE OSMANLI MİMARİ ORTAMI.....	7
2. BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ.....	9
2. 1. Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Mimari Özellikleri.....	13
2. 2. Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Mimarları.....	16

İKİNCİ BÖLÜM

MİMAR MUZAFFER BEY VE ESERLERİ

1. MİMAR MUZAFFER BEY'İN YAŞAMI.....	20
--------------------------------------	----

2.	MUZAFFER BEY'İN MİMARİ OLDUĞU YAPILAR VE BU YAPILARIN GEOMETRİK KURGULARI	26
2. 1.	İstanbul Abide-i Hürriyet.....	26
2. 2.	Konya Ziraat Anıtı.....	70
2. 3.	Konya Erkek Öğretmen Okulu	95
2. 4.	Konya Kız Öğretmen Okulu	123
3.	MUZAFFER BEY'İN MİMARİ OLDUĞU DÜŞÜNÜLEN YAPILAR VE BU YAPILARIN GEOMETRİK KURGULARI	147
3.1.	İstanbul Hobyar Mescidi.....	147
3.2.	İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi.....	170
4.	MİMAR MUZAFFER BEY'İN RESİMLEDİĞİ POSTA PULLARI.....	184

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MİMAR MUZAFFER BEY'İN YAPILARINDAKİ GENEL TASARIM ÖZELLİKLERİ.

1.	MİMAR MUZAFFER BEY'İN YAPILARINDAKİ GENEL TASARIM ÖZELLİKLERİ.....	190
----	--	-----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DEĞERLENDİRME

1.	DEĞERLENDİRME.....	205
----	--------------------	-----

SONUÇ.....	232
EKLER.....	235
KAYNAKÇA.....	251

ÇİZİMLER LİSTESİ

- Çizim 1- İstanbul Abide-i Hürriyet alt kat planı
Çizim 2- İstanbul Abide-i Hürriyet üst kat planı
Çizim 3- İstanbul Abide-i Hürriyet giriş cephesi
Çizim 4- İstanbul Abide-i Hürriyet merdiven sahanlıkları zemin süslemeleri
Çizim 5- İstanbul Abide-i Hürriyet üst kat planı geometrik kurgusu
Çizim 6- İstanbul Abide-i Hürriyet giriş cephesi geometrik kurgusu
Çizim 7a- İstanbul Abide-i Hürriyet Merdiven sahanlığı süsleme detayı
Çizim 7b- İstanbul Abide-i Hürriyet Merdiven sahanlığı süsleme detayı
Çizim 7c- İstanbul Abide-i Hürriyet Merdiven sahanlığı süsleme detayı
Çizim 8-Konya Ziraat Anıtı planı
Çizim 9-Konya Ziraat Anıtı cephesi
Çizim 10-Konya Ziraat Anıtı kesit
Çizim 11-Konya Ziraat Anıtı planı geometrik kurgusu
Çizim 12-Konya Ziraat Anıtı planı geometrik kurgusu
Çizim 13-Konya Ziraat Anıtı planı geometrik kurgusu
Çizim 14-Konya Ziraat Anıtı kesiti geometrik kurgusu
Çizim 15-Konya Ziraat Anıtı cephesi geometrik kurgusu
Çizim 16-Konya Erkek Öğretmen Okulu giriş kat planı
Çizim 17-Konya Erkek Öğretmen Okulu üst kat planı
Çizim 18- Konya Erkek Öğretmen Okulu bodrum kat planı
Çizim 19-Konya Erkek Öğretmen Okulu güney cephesi
Çizim 20-Konya Erkek Öğretmen Okulu kuzey cephesi
Çizim 21-Konya Erkek Öğretmen Okulu doğu cephesi
Çizim 22-Konya Erkek Öğretmen Okulu planı geometrik kurgusu
Çizim 23-Konya Erkek Öğretmen Okulu giriş cephesi geometrik kurgusu
Çizim 24-Konya Erkek Öğretmen Okulu giriş cephesi geometrik kurgusu
Çizim 25-Konya Kız Öğretmen Okulu giriş kat planı
Çizim 26-Konya Kız Öğretmen Okulu üst kat planı

Çizim 27- Konya Kız Öğretmen Okulu giriş cephesi

Çizim 28- Konya Kız Öğretmen Okulu güney cephesi

Çizim 29- Konya Kız Öğretmen Okulu batı cephesi

(Metin Sözen den düzenlenmiştir Sözen (1984) s. 141)

Çizim 30- Konya Kız Öğretmen Okulu planı geometrik kurgusu

Çizim 31- Konya Kız Öğretmen Okulu giriş cephesi geometrik kurgusu

Çizim 32- Konya Kız Öğretmen Okulu yan cephe geometrik kurgusu

Çizim 33- Konya Kız Öğretmen Okulu yan cephe geometrik kurgusu

Çizim 34-İstanbul Hobyar Mescidi plan

Çizim 35- İstanbul Hobyar Mescidi kesit

Çizim 36- İstanbul Hobyar Mescidi planı geometrik kurgusu

Çizim 37- İstanbul Hobyar Mescidi planı geometrik kurgusu

Çizim 38- İstanbul Hobyar Mescidi planı geometrik kurgusu

Çizim 39- İstanbul Hobyar Mescidi kesiti geometrik kurgusu

Çizim 40- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi giriş kat planı

Çizim 41- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi üst kat plan

Çizim 42- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi kuzey cephe

Çizim 43- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi üst kat planı geometrik kurgusu

Çizim 44- Eş kenar altıgenin içindeki dikdörtgenin kenar uzunluğunun hesaplanması

Çizim 45-Roma kaldırım taşları deseni (Keith Critchlow, İslamic Pattern s. 116)

Çizim 46- İstanbul Tayyare Şehitleri Anıtı planı

Çizim 43- İstanbul Tayyare Şehitleri Anıtı cephesi

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1-Mimar Muzaffer Bey

(Nevsal-i Osmani, 1326 s: 174)

Resim 2- İstanbul Abide-i Hürriyet eski bir resmi

(<http://www.sislibelediyesi.com/yeri/sisli> (12 Ocak 2005

Resim 3- İstanbul Abide-i Hürriyet eski bir resmi

(<http://www.koleksiyon.gittigidiyor.com/kartpostal> (12 Ocak 2005)

Resim 4- İstanbul Abide-i Hürriyet eski bir kartpostal

(<http://www.sislibelediyesi.com/yeri/sisli> (12 Ocak 2005)

Resim 5- İstanbul Abide-i Hürriyet genel görünüş

Resim 6- İstanbul Abide-i Hürriyet kaide bölümü

Resim 7- İstanbul Abide-i Hürriyet merdivenlerden detay

Resim 8- İstanbul Abide-i Hürriyet kaide bölümünden detay

Resim 9- İstanbul Abide-i Hürriyet kaidesinden mermer şebeke detayı

Resim10- İstanbul Abide-i Hürriyet kaidesinden mermer şebeke detayı

Resim 11- İstanbul Abide-i Hürriyet kitabe detay

Resim 12- İstanbul Abide-i Hürriyet kitabe detay

Resim 13- İstanbul Abide-i Hürriyet kitabe detay

Resim 14- İstanbul Abide-i Hürriyet kitabe detay

Resim 15- İstanbul Abide-i Hürriyet kitabe köşeliği detay

Resim 16- İstanbul Abide-i Hürriyet gövdesinden detay

Resim 17- İstanbul Abide-i Hürriyet gövdesinden detay

Resim 18- İstanbul Abide-i Hürriyet süsleme detayı

Resim 19- İstanbul Abide-i Hürriyet bronz süslemesi

Resim 20- İstanbul Abide-i Hürriyet taç kapı ön görünüşü

Resim 21- İstanbul Abide-i Hürriyet taç kapı yan görünüşü

Resim 22- İstanbul Abide-i Hürriyet taç kapı detayı

Resim 23- İstanbul Abide-i Hürriyet taç kapı detayı

Resim 24- İstanbul Abide-i Hürriyet taç kapı detayı

Resim 25- İstanbul Abide-i Hürriyet alt kat merdiveni

Resim 26- İstanbul Abide-i Hürriyet alt kat mihrap nişi

Resim 27- İstanbul Abide-i Hürriyet alt kat destekleri

Resim 28- İstanbul Abide-i Hürriyet alt kat desteklerinden detay

Resim 29- İstanbul Abide-i Hürriyet alt kattaki sanatçı kitabesi

Resim 30- İstanbul Abide-i Hürriyet alt kat örtüsü

Resim 31- İstanbul Abide-i Hürriyet alt kat merdiven sahanlığının örtüsü

Resim 32- İstanbul Abide-i Hürriyet kubbe iskeleti

Resim 33- İstanbul Abide-i Hürriyet zemin döşemeleri detayı

Resim 34- İstanbul Abide-i Hürriyet fener altlıklarından biri

Resim 35- İstanbul Abide-i Hürriyet babalardan detay

Resim 36- Abide-i Hürriyet madalyaları

(Artuk, İbrahim **Kanûn-ı Esâsi ve Hâtırat-ı Âbide-i Meşrutiyet Madalyaları** Ankara: 1938. s. 18.)

Resim 37- Abide-i Hürriyet madalyaları detay

(Artuk, A. g. e. s. 18.)

Resim 38-Konya Ziraat Anıtı genel görünüş

Resim 39- Konya Ziraat Anıtı kuzey cephe

Resim 40- Konya Ziraat Anıtı kuzey ve batı cepheleri

Resim 41- Konya Ziraat Anıtı kuzey batı köşedeki kitabe

Resim 42- Konya Ziraat Anıtı süsleme detayı

Resim 43- Konya Ziraat Anıtı süsleme detayı

Resim 44- Konya Ziraat Anıtı köşe kulesi detayı

Resim 45- Konya Ziraat Anıtı aslan başı biçimindeki çörtenlerden biri

Resim 46- Konya Ziraat Anıtı süslemeler detay

Resim 47- Konya Ziraat Anıtı içteki köşe mukarnaslarından detay

Resim 48- Konya Ziraat Anıtı suluklardan detay

Resim 49-Konya Erkek Öğretmen Okulu giriş cephesi

Resim 50-Konya Erkek Öğretmen Okulu ikinci kat koridor

Resim 51-Konya Erkek Öğretmen Okulu ikinci kat merdiven sahanlığı

- Resim 52-Konya Erkek Öğretmen Okulu birinci kat koridor
- Resim 53-Konya Erkek Öğretmen Okulu güney doğu girişi
- Resim 54-Konya Erkek Öğretmen Okulu güney batı girişi
- Resim 55-Konya Erkek Öğretmen Okulu güney batı pencere detayı
- Resim 56-Konya Erkek Öğretmen Okulu kitabe
- Resim 57-Konya Erkek Öğretmen Okulu giriş detayı
- Resim 58-Konya Erkek Öğretmen Okulu güney cephe detay
- Resim 59-Konya Erkek Öğretmen Okulu güney cephe detay
- Resim 60-Konya Erkek Öğretmen Okulu doğu cephe
- Resim 61-Konya Erkek Öğretmen Okulu kuzey cephe
- Resim 62-Konya Erkek Öğretmen Okulu dersliklerden detay
- Resim 63-Konya Erkek Öğretmen Okulu zemin döşemesi detayı
- Resim 64-Konya Erkek Öğretmen Okulu iç mekan
- Resim 65-Konya Kız Öğretmen Okulu doğu cephesi
- Resim 66-Konya Kız Öğretmen Okulu güney cephesi
- Resim 67-Konya Kız Öğretmen Okulu doğu cephedeki ana giriş
- Resim 68-Konya Kız Öğretmen Okulu kuzey cephe detay
- Resim 69-Konya Kız Öğretmen Okulu üst kat koridor
- Resim 70- Konya Kız Öğretmen Okulu zemin kat koridor
- Resim 71- Konya Kız Öğretmen Okulu bodrum kat genel görünüş
- Resim 72- Konya Kız Öğretmen Okulu zemin süslemelerinden detay
- Resim 73- Konya Kız Öğretmen Okulu güney cephe detay
- Resim 74- Konya Kız Öğretmen Okulu güney cephe detay
- Resim 75- Konya Kız Öğretmen Okulu batı cephe detay
- Resim 76- Konya Kız Öğretmen Okulu batı cephesindeki giriş
- Resim 77-İstanbul Hobyar Mescidi genel görünüş
- Resim 78- İstanbul Hobyar Mescidi giriş cephesi
- Resim 79- İstanbul Hobyar Mescidi kitabe detay
- Resim 80- İstanbul Hobyar Mescidi mihrap ve minberi
- Resim 81- İstanbul Hobyar Mescidi eski mihrap ve minberi

- Resim 82- İstanbul Hobyar Mescidi iç mekan örtüsü
- Resim 83- İstanbul Hobyar Mescidi dış görünüş
- Resim 83- İstanbul Hobyar Mescidi güney ve doğu cephesi
- Resim 84- İstanbul Hobyar Mescidi pencere detayı
- Resim 85- İstanbul Hobyar Mescidi pencere detay
- Resim 86- İstanbul Hobyar Mescidi pencere detay
- Resim 87- İstanbul Hobyar Mescidi güney doğu cephesi detayı
- Resim 88- İstanbul Hobyar Mescidi cephe süsleme detayı
- Resim 89- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi genel görünüş
- Resim 90- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi çatı katı iç mekan
- Resim 91- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi ikinci kat iç mekan
- Resim 92- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi ikinci kat merdivenleri
- Resim 93- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi genel görünüş
- Resim 94- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi güney cephe
- Resim 95- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi girişi
- Resim 96- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi kuzey cephesi
- Resim 97-Raimondo D'Aranco'nun Şam Telgraf Anıtı
(<http://www.wikipedia.com/monument> (30 Mayıs 2007))
- Resim 98-İstanbul Tayyare Şehitleri Anıtı (Vedat Tek)
- Resim 99- İstanbul Tayyare Şehitleri Anıtı
- Resim 100- İstanbul Tayyare Şehitleri Anıtı süsleme detayı

GİRİŞ

Çalışmamızın konusunu Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi mimarlarından Muzaffer Bey'in hayatı ve sanat anlayışı teşkil etmektedir. 1908–1930 yılları arasına tarihlenen bu dönem mimarları hakkında yeterince çalışılma yapılmamış olması konunun seçilmesinde ana etmen olmuştur. Bu çalışmada, batılı anlamda İstanbul'da inşa edilen ilk anıt olan Abide-i Hürriyet'in genç yaşta ölen mimarı, Mimar Muzaffer Bey'in eserlerinin detaylı olarak incelenmesi ve sanatçının genel tasarım özellikleri ile estetik anlayışının tespiti amaçlanmıştır.

Birinci Ulusal Mimarlık Döneminin öncülüğünü Kemalettin ve Vedat Bey yapmış, dönemin en önemli çalışmaları ya kendileri tarafından ya da yakın çevrelerindeki diğer mimarlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Mimar Muzaffer Bey, yaklaşık olarak Kemalettin ve Vedat Bey'in etkin oldukları tarihlerde, 1906–1920 yılları arasında İstanbul ve Konya'da eserler vermiştir. Erken ölümüyle maalesef sınırlı sayıda eser bırakan sanatçının yapıları, tasarımlarıyla olduğu kadar teknik ve estetik özellikleriyle de dikkati çekmektedir.

Çalışmamızın birinci bölümünde Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi başlığı altında bu dönemi hazırlayan mimari ortam, dönemin genel özellikleri ve bu dönemin mimarlarına topluca bakılarak genel bir giriş yapılmıştır. İkinci bölümde Mimar Muzaffer Bey'in yaşamı hakkında bilgi verilmiş, ardından mimari eserleri incelenmeye çalışılmıştır. Araştırmamız süresince Mimar Muzaffer Bey'in yapılarının tespitinde kimi güçlükler olmuştur. Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi ve sanatçıları ile kaynaklarda Muzaffer Bey'in kesin olarak tasarladığını bildiğimiz yapılardan başka adının geçtiği farklı yapılar karşımıza çıkmıştır. İnci Aslanoğlu'nun "Reviving and Interpreting Ottoman Features in Early Twentieth Century Turkish Mosque Architecture," adlı makalesinde erken 20. yüzyıl Türk cami mimarisinde Osmanlı özellikleri yorumlanması ve canlandırılmasından bahsedilirken bu çalışma içinde ele alınan Hobyar Camisi'nin Mimar Muzaffer Bey'le ortak olarak Vedat Bey tarafından tasarlandığını belirtmektedir. İstanbul Ansiklopedisi'nde "Hobyar Mescidi" maddesini yazan Burcu Özgüven yapının

tasarımına Mimar Muzaffer Bey'in de katkısı olduğunu vurgulamaktadır. Metin Sözen **Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi** adlı eserinde Muzaffer Bey'in Mimar Vedat Bey'in bürosunda çalışmalarını sürdürürken Hoca Hubyar Mescidi'nin yapımında büyük emeği geçtiğini, yapının oluşması ve bitirilmesinde yararı dokunduğunu belirtmektedir. Tahsin Öz'ün **İstanbul Camileri** adlı eserinde yapının mimarları Vedat Bey ve Muzaffer Bey olarak verilmiştir. Afife Batur'un **Vedat Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar** adlı çalışmasında, Mescit'in Vedat Bey tarafından tasarlandığını belirtmektedir.

Bu kaynaklardan yola çıkılarak sanatçının kesin olarak mimarı olduğu bilinen yapılarının yanı sıra pek çok kaynakta adı ile birlikte anılan Hobyar Mescidi de çalışma kapsamına alınmıştır.

Muzaffer Bey'in bir diğer yapısının saptanmasında Hüseyin Köroğlu'nun, 4 ve 5 Ocak 1958 tarihli Yeni Konya Gazetesi'ndeki sanatçının oğlu Mukadder Çizer ile yaptığı görüşmeden yola çıkılmıştır. "Mimar Muzaffer Bey" başlıklı haberde Mukadder Bey, babasının İstanbul'da Abide-i Hürriyet dışında yeni Postane arkasındaki Mescit (Hobyar Mescidi) Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi gibi eserleri bıraktığını belirtmiştir. Kütüphane Çalışmasında Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi ile ilgili hiçbir bilgi bulunamamıştır. Bugüne kadar hiçbir mimara mal edilmeyen bu yapının Mukadder Çizer'in listesinde olması yapının Muzaffer Bey'in eseri olma olasılığını güçlendirmektedir.

Bu nedenlerle çalışmamızda, İstanbul Abide-i Hürriyet, Konya Ziraat Anıtı, Konya Kız Öğretmen Okulu (Dâr'ül Muallimat), Konya Erkek Öğretmen Okulu'nun (Dar'ül Muallimin) yanı sıra İstanbul Hobyar Mescidi ve İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi de ele alınarak kataloğa dahil edilmiştir. Yapıların 1/20–1/50 ve 1/100 ölçekli çizimleri üzerinde geometrik düzenleme, modüler sistem ve altın oran aranmıştır. Bulunan oranlar her bir yapı için anlaşılır biçimde çizimlerle gösterilmeye çalışılmıştır. Bu bölümde ayrıca sanatçının resimlediği posta pullarından örnekler verilmiştir.

Üçüncü bölümde sanatçının yapılarındaki genel tasarım özellikleri kullanılan biçim ve kurguların tarihsel alt yapıları verilerek temellendirilmiş, ardından her bir yapıda görülen geometrik düzenlemeler ortaya konmuştur.

Çalışmamızın dördüncü bölümünde genel bir değerlendirme yapılmış özellikle, sanatçının eserleri içinde dikkat çeken anıtlar üzerinde durulmuş, genel olarak anıt kavramına değinilerek bu dönem içinde yapılmış olan ikisi kendisine, biri Vedat Bey'e ait olan üç anıtın karşılaştırılması yapılmıştır. Ayrıca Muzaffer Bey'in anıtlarında kullandığı sembolik dil üzerinde durulmuş, yapıların plan ve cephe özellikleri verilmiştir. Sonuç ve kaynakça bölümü ile tez sonlandırılmıştır.

Kütüphane çalışmaları, Birinci Ulusal Mimarlık dönemi ile ilgili genel yayınlar, Mimar Muzaffer Bey'in hayatı ve eserleri ile ilgili yayınlar, arşiv kaynakları ve özellikle dönemin gazeteleri dışında oran, geometrik kurgu ve modüler sistem ile ilgili kaynakların taranmasıyla gerçekleştirilmiştir.

Dönem ile ilgili en kapsamlı çalışma Metin Sözen'in, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı* adlı özellikle 1923–1970 yılları arasındaki mimarlık ortamını genel özellikleri, fotoğraf ve çizimleri ile tanıtan eseridir. Yine Metin Sözen'in Mete Tapan ile birlikte hazırladıkları, *Elli Yılın Türk Mimarisi* ve İnci Aslanoğlu'nun, dönemin mimarlık ortamını Ankara örnekleri üzerinden anlattığı *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı* adlı eserleri diğer önemli yayınları oluşturmaktadır. Sibel Bozdoğan'ın, *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür* adlı eseri, dönemin kültürel alt yapısını veren çalışması ile önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Afife Batur'un, "Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı" Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi (1985) ve "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı" adlı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi'nde (1985) yer alan makaleleri, Birinci Ulusal Mimarlık dönemi ve öncesini genel olarak ele alan çalışmalardır.

Hüseyin Öztürk'ün, "Mimar Giulio Mongeri'nin Ankara'daki Yapıları" (1985) konulu bilim uzmanlığı tezi ile Nurcan İnci Fırat'ın, "1900-1930 Yılları Arasında Konya'da Türk Mimarisi" adlı doktora tezi ve *Ankara'da Cumhuriyet Dönemi*

Mimarisinden İki Örnek Etnografya Müzesi ve Eski Türk Ocağı Merkez Binası (1998) adlı çalışmaları dönemin önemli yapıları hakkında detaylı bilgiler vermektedir.

Yıldırım Yavuz'un, *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi* (1981) ile Afife Batur'un, Vedat Tek, *Kimliğinin İzinde Bir Mimar* (2003) adlı yayınları, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi içinde çalışan sanatçılar hakkında yapılmış en kapsamlı iki çalışmayı oluşturmaktadır.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nin plan ve proje bölümünün tasnif çalışmaları dolayısıyla kapalı olmasının eksikliği tüm çalışma boyunca hissedilmiştir. Sanatçı hakkında en önemli iki kaynak Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki Sicil Kaydı ile 1326 tarihli Nevsal-i Osmanî'deki Abide-i Hürriyet ve Mimar Muzaffer Bey başlıklı yazılardır. Sanatçının yaşam öyküsü ve eserleri hakkında bilgiler, Hüseyin Köroğlu'nun "Mimar Muzaffer Bey" adlı 4 Ocak 1958 de Yeni Konya Gazetesi'nde sanatçının oğlu ile görüşerek yaptığı bir haberle, Yücel Erdem'in 4 ve 5 Eylül 1971 tarihli Bizim Anadolu Gazetesinde yayınlanan "Mimar Muzaffer Bey 1881–1920" başlıklı köşe yazılarından elde edilmiştir. Metin Sözen'in *Türkiye 1923–1973 Ansiklopedisinde* yazdığı "Muzaffer Bey" maddesi de, sanatçı hakkında kısaca bilgi vermektedir. Ayrıca dönemin önemli gazetelerinden İkdam'ın 1908–1912 yılları arasındaki nüshalarının taranmasından Abide-i Hürriyet ile ilgili haberlere ulaşılmıştır. Sanatçının Konya'daki yapıları hakkında bilgi edinmek için Babalık ve Öğüt gazeteleri taranmıştır.

Mimar Muzaffer Bey'in yapıları içinde öne çıkan ve hakkında en çok yayın bulunan eseri Abide-i Hürriyet'tir. Afife Batur, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisinde*; Semavi Eyice, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisinde*; Reşad Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisinde* "Abide-i Hürriyet" maddelerini yazmışlardır. Klaus, Kreiser'in, "Abide-i Hürriyet: İstanbul İçin Bir Özgürlük Anıtı" ve "Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840–1916," adlı makaleleri ile Metin Sözen'in, *Mimarlık* dergisinde yayınlanan "Türklerde Anıt" makalesi anıt başlığı için yararlandığımız diğer önemli yayınları oluşturmuşlardır.

Hobyar Mescidi hakkındaki en önemli iki yayın İnci Aslanoğlu'nun EJOS, IV deki "Reviving and Interpreting Ottoman Features in Early Twentieth Century Turkish Mosque Architecture," ve Burcu Özgüven'in *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisindeki* "Hobyar Mescidi" makaleleridir.

Metin Sözen ve Osman Dülgerler'in birlikte kaleme aldıkları ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisinde yayınlanan "Mimar Muzaffer'in Konya Öğretmen Lisesi" adlı makalesi bu yapı hakkındaki en detaylı çalışmadır.

Sanatçının eserleri arasında bulunduğu bildirilen Umumi Meclis ve Hara Binası hakkında taranan Konya Gazetelerinde, Haşim Karpuz'un *Fotoğraflarla Geçmişte Konya*, adlı eserinde ve Konya İl Yıllıkları'nda maalesef yapıların günümüze gelemediği dışında herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır.

Çalışmamızda Mimar Muzaffer Bey'in, yapılarındaki genel tasarım özelliklerini incelediğimiz üçüncü bölümünde özellikle yöntem olarak bize yol gösteren Canan Parla'nın, "Hamamkarahisar Camii'nde Tasarlanmış Oranlar" başlıklı makalesinden yararlanılmıştır. Orhan Cezmi Tuncer'in, *Anadolu Selçuklu Mimarisi ve Moğollar* (1986) adlı yayınında bu dönemdeki yapıların ön cephelerinde modülasyon, oran ve geometrik kurgu değerlendirmesi yapılan eseri ile "Orantı ve Modül Üzerine Selçuklu Yapılarından Bazı Örnekler" adlı makalesindeki Aksaray Sultan Hanı'nın portal çizimleri çalışmamızda yol gösterici olmuşlardır. Altın Oran başlığı için kullandığımız en önemli kaynağı Mehmet Suat Bergil'in, *Doğada, Bilimde, Sanatta Altın Oran* adlı kitabı oluşturmaktadır. Kitaptaki Divriği Ulu Cami'sinde altın oranın çizimle gösterilmesi yöntem açısından bize yol göstermiştir. Özellikle Erken Osmanlı Dönemi Bursa yapıları üzerinde çalışan, Yeşil Türbe ve Camii üzerinde geometrik kurgu ve oran çalışmaları yapan Leon Parvillee'nin çalışmaları hakkında en geniş bilgi Beatrice St. Laurent'in, Harvard Üniversitesinde hazırladığı *Ottomanization and Modernization. The Architectural and Urban Development of Bursa and Genesis of Tradition 1839–1914*, (1989) isimli tezinde bulunmaktadır. Zeynep Çelik, *Şark'ın Sergilenişi 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi* adlı yayınında dönemin genel ortamı içinde Parvillee'nin çalışmalarından bahsetmektedir.

Umberto Eco'nun, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* (1999), Afşar Timuçin'in, *Estetik* (2005), Seyyid Hüseyin Nasr'ın, *İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş* (1985) isimli eserleriyle Gönül Öney'in, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü" adlı Anadolu (Anatolia) Dergisi'nde yer alan makalesi, Anne Marie Schimmel'in, *Sayıların Esrarı* adlı kitabı Muzaffer Bey'in yapılarının estetik değerlendirmesini yaparken kullandığımız kaynaklar arasında yer alırlar.

Dönemin belli kurallarının bulunduğu ve tüm mimarların aynı kuralları uygulayarak yapı inşa ettikleri yolundaki yaygın kanıya karşın, son zamanlarda Mimar Vedat Tek ile ilgili olarak yapılan yayınlarda, sanatçının kendi sanat anlayış ve üslubu olduğu yolunda yeni görüşler oluşturulmuştur.

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi mimarlarının sanat anlayışları yeterince irdelenmediği gibi aldıkları eğitim üzerinde de yeterince çalışılmamıştır. Çalışmamız, bu konudaki boşluğu doldurmak için atılmış küçük bir adımdır ve bundan sonraki çalışmalara ışık tutması en büyük amacımızdır. Bu dönemin mimarlık ürünleri sadece dönemin ortak biçimleriyle süsleme öğelerini olduğu kadar, dönemin siyasi ve sosyal çalkantılarını da büyük ölçüde yansıtmaktadır. Buna verilebilecek en güzel örneği şüphesiz Mimar Muzaffer Bey'in yaptığı Abide-i Hürriyet yapısı teşkil eder. Özellikle son zamanlarda çeşitli basın ve yayın organlarında yapı ile ilgili olarak bugün ne kadar bakımsız ve harap halde bulunduğu konusunda yapılan haberler yeterli ilgiyi çekmemektedir.

Hayatı ve ailesi hakkında detaylı bilgi sahibi olamadığımız Muzaffer Bey'in, yapılarını tasarlarken bağlı kaldığı kuralları ve estetik kaygılarını yapılarından yola çıkarak saptamaya gayret ettiğimiz bu çalışmanın, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin en önemli mimarlarından Muzaffer Bey'e ve günümüzde kendi haline terk edilen Abide-i Hürriyet Anıtı'na layık oldukları değerin verilmesine yardımcı olması en büyük dileğimizdir.

BİRİNCİ BÖLÜM

BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ MİMARLIĞI

1. BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ ÖNCESİNDE OSMANLI MİMARİ ORTAMI

Osmanlı İmparatorluğunun içine kapalı toplum yapısı yüzyıllar boyunca koruduğu siyasal güce bağlanmaktadır. 18. yüzyılın siyasal gelişmelerinin yöneticileri batıya yöneltmesiyle, özellikle Fransa ile kurulan siyasal ve ekonomik ilişkilerin imparatorluğun kültürel ortamını etkilediği bunun sonucunda da toplumsal ortamda olduğu gibi sanatta da değişikliklerin olduğu kabul edilmektedir.¹

Batı etkilerinin Osmanlı Mimarisi'ndeki ilk yansımaları Lale Devrinde (1718–1730) olmuştur. III. Ahmet zamanında Paris'e elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin² dönüşünde yazdığı Sefaretname, Osmanlı Mimarisi'nde farklı bir anlayışı oraya çıkarmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda o zamana kadar sadece ihtiyaç duyuldukça inşa edilen köşk ve kasırlar artık gösteriş amaçlı yapılmaya başlanmıştır.³ 19. Yüzyıl Osmanlıların batıya ayak uydurma çabaları ile geçmiştir. 1830'lu yıllardan itibaren batılılar kendi yararlarına olan kurumları, ekonomik temelleri bu kurumlar için hazır olmayan Osmanlı toplum yapısına sokmak için büyük çaba göstermişlerdir.⁴ Böylece Osmanlı Şehirleri'nin fiziki yapısı değişmeye başlamış, “mülki” yönetim adı altında yeni bir yönetim kurumu oluşturulmuştur. Yönetim yapısının değişmesi ile kentlerde “yönetici merkez” olarak Hükümet Konakları, “yerel yönetimin” simgesi Belediye binaları inşa edilmiş, ulaşımdaki değişmelere bağlı olarak gar binaları, posta-telgraf idaresi gibi yeni yapılar ortaya çıkmıştır.⁵

¹ Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı* (Ankara 1977) s. 46

² Bernard Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, (Ankara 1984) s. 46.

³ Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, (İstanbul: 1971) s. 2.

⁴ Stefan Yerasimos, “Tanzimat'ın Kent Reformları Üzerine” (çeviren: A. Berktoy), *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri* (İstanbul 1996) s. 5.

⁵ Sevgi Aktüre, *19. Yüzyıl Sonunda Anadolu Kenti Mekansal Yapı Çözümlemesi*, (Ankara, 1981) s. 97.

İstanbul bu yenileşme hareketinin öncülüğünü yapmıştır. 1840'lı yıllara kadar İstanbul'un en önemli yapılarını külliyeler, camiler, kapalı çarşılar ve saraylar oluşturmakta, küçük binalar ve dar sokaklardan oluşan mahalleler fiziki dokuyu belirlemekteydi. 19. yüzyılın sonunda İstanbul özellikle Galata ile Pera bölgesinde inşa edilen ticaret, okul, tiyatro, kilise, apartman ve elçilik binaları ile Avrupa kenti görünümüne bürünmüştür.⁶

III. Selim'in çağırdığı Mimar Melling, Osmanlı hanedanı ve çevresine hizmet veren ilk yabancı mimardır. Mimar Melling'in arkasından yönetici sınıf ya da İstanbullu kent soylularınca çağırılan yabancı mimar, ressam ve dekoratörlerle, batılı anlamda eğitim veren kurumlarda görev almak için kendiliklerinden İstanbul'a gelen yabancı sanatçılar, Levanten mimar ve ressamlar dikkat çekmektedir.⁷

19. Yüzyıl ortalarında Tanzimat döneminin ileri gelenleri, yitirilmiş olan imparatorluk ihtişamını yeniden yaratmak için büyük boyutlu yapıların inşasını teşvik etmişlerdir. Bu yapılarda barok ve rokoko motif ve biçimlerin yanı sıra historicizm akımıyla ortaya çıkan neo klasik ve neo rönesans üsluplarının kullanıldığı görülür.⁸

Neo klasik Yunan, Rönesans ve Fransız Ampir üsluplarından derlemeler yapan bir üsluptur. 1856'da tamamlanan Dolmabahçe Sarayı bu üslubun saltanat katında açıkça tercih edildiğinin en önemli göstergesidir. Yalnız İstanbul'da değil Anadolu'nun pek çok kentinde de neo klasik yapılar inşa edilmiştir⁹.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde mimarlık alanında seçmeci (eklektik) akımın etkinliği sürmektedir. Mimar Otto Ritter'le Helmut Cuno'nun birlikte tasarladıkları Haydar Paşa Garı'nda, Neo-Barok üslubun egemen olduğu seçmeci anlayış, cephe tasarımında etkili olmuştur. Fransız kökenli Alexandre Vallaury, Alman Kökenli Jachmund ve İtalyan kökenli Guilio Mongeri gibi yabancı

⁶ Mustafa Akpolat, "Levanten Mimar Alexandre Vallaury" Yayınlanmamış Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, (Ankara 1991) s. 37

⁷ Filiz Yenişehirlioğlu, "Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi" Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu, (1993) s. 65.

⁸ Akpolat, a.g.e., s. 38

⁹ Zeynep Çelik, 19. yüzyıl da Değişen Osmanlı Başkenti İstanbul, (çeviren: Selim Deringil), (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996) s. 113.

mimarların uygulamalarında, Avrupa Mimarisi'nin tarihsel üsluplarının yanı sıra Selçuklu ve Osmanlı Mimarileri'nin klasik biçimlerinden sivri kemer, geniş saçak, saçak destekleri, konsol ve sütun başlığı gibi mimari öğelerin yanı sıra değişik yörelerin mimarlık öğelerinin ve düzenlerinin kullanıldığı karmaşık bir seçmeci üslup görülür. Bazen Arap ve Hint Mimarileri'nden alınan öğelerin karıştırılması suretiyle doğu egzotizmi de bu seçmeci üsluba karışır. Vallaury ve D'Aranco'nun birlikte tasarladıkları günümüzde İstanbul Erkek Lisesi olarak kullanılan Duyun-u Umumiye yapısı ile günümüzde Haydar Paşa Lisesi olarak kullanılan Tıbbiye Okulu böyle inşa edilmişlerdir.¹⁰

Osmanlı'nın son dönemindeki seçmeciliğin çöküş olarak görülmesiyle, mimarisinin bu çıkmazdan kurtarılması için bir mimarlık okuluna ihtiyaç duyulmuş ancak, başlangıçta okul kurmak yerine Avrupa'ya öğrenci gönderilmesiyle yetinilmiştir. Montani ve Bogos Şaşıyan Efendilerin 1873 Viyana Sergisi için hazırladıkları Usul-u Mimari-i Osmanî adlı eserde Osmanlı Mimarisi'nin geçmişine sahip çıkılır ve yeniden canlandırılması gerektiğine işaret edilir.¹¹

Böylece Seçmeci üslup, Türk Mimarların bir başka yönde atılım yapmalarına ve kendi üsluplarını yaratmalarına neden olmuştur.

2. BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ

19. yüzyıl Avrupa milliyetçiliğinin Osmanlı elit tabakası üzerindeki etkisi Birinci Ulusal Mimarlık Döneminin ortaya çıkmasında etken olmuştur. Yüzyıllar boyunca refah içinde yaşayan din ve dil farklılığı gösteren çeşitli etnik topluluklardan oluşan Osmanlı toplum yapısı, 19. yüzyılda ortaya çıkan milliyetçilik akımıyla

¹⁰ Ayla Ödekan, "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908–1980)". *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908–1980* (İstanbul 1997) s. 509.

¹¹ Çelik, (1996) a.g.e., s. 119–121.

çözölmeye başlamıştır. Avrupa'yı özellikle Balkanları saran milliyetçilik hareketi, yeni pek çok devletin doğmasına neden olmuştur.¹²

19. yüzyıl boyunca, Osmanlı İmparatorluğunu içine düştüğü bu çıkmazdan kurtarmayı amaçlayan çeşitli ideolojiler oluşturulmuştur. Bu amaçla başlatılan reformları sürdürmek ve yaygınlaştırmak için ilan edilen Tanzimat Fermanı (1839), yönetim ve toplum yapısını modernleştiren, sürekli bir yasama ve reform dönemini başlatarak yönetimin merkezileşmesini sağlamıştır. İmparatorluk yönetimi altındaki farklı dinsel ve etnik grupları tek bir “ Osmanlı Milleti” olarak kabul eden ve bu unsurları ortak imparatorluk ideali altında bir araya getirmeye çalışan Osmancılık anlayışı, cemaat ve milliyet farklılıklarını aşan ve tüm Osmanlı topluluklarına hitap eden ilk ideolojik yaklaşımdır¹³. II. Abdülhamit döneminde İslamcılık fikrine yakınlaşılmasıyla ortaya çıkan ümmetçilik anlayışı Osmanlılık kadar geniş kabul görmemiştir. Osmanlılık anlayışı, II. Meşrutiyet'in (1908) ardından yerini Türkçülük anlayışına bırakmıştır. Ulusçuluk akımının Osmanlı İmparatorluğu'ndaki en önemli etkisi, İttihat ve Terakki Cemiyetinin Türkçülük ideolojisidir.¹⁴

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında, Avrupa'da eğitim görmüş Jön Türkleri iktidara getiren 1908 Meşrutiyetle İttihat ve Terakki Cemiyeti, Birinci Dünya Savaşına kadar ülkeyi yönetmiştir. Birinci Ulusal Mimarlık Akımı İttihat ve Terakki ideolojisinin her alanda olduğu gibi mimarlığı da etkilemesi sonucu ortaya çıkan geçmişi yansıtan bir biçimleme göstermekteydi. Darülfünun Müderrisi İsmail Hakkı Bey'in sözleriyle; “*Türkçülük felsefesi, Türkçülük siyaseti ve Türk Ocaklarının telkinleri bu temayülün giderek güçlenmesine neden olmuştur.*” Hükümet ideolojisinin mimarlığa yansımaları olan Birinci Ulusal Mimarlık üslubu, tek geçerli olan üsluptu ve belediyelerce her türlü binanın bu üslupta tasarlanması isteniyordu.¹⁵

¹² Yıldırım Yavuz, *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi*. (Ankara: ODTU Mimarlık Fakültesi Basım İşliğı, 1981) s. 27.

¹³ Afife Batur, *Mimar Vedat Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar*. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003) s. 317.

¹⁴ Fahir Armağoğlu, *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi, (1914–1990) I*. (Ankara: 1992) s. 68.

¹⁵ İnci, Aslanoğlu. “Modernizmin Başlangıç Aşamasında 1926–33 Yılları Arası Türk Mimarlığında Yaşanan Gelişmelerin Bir Değerlendirilmesi”, *Prof. Doğan Kuban'a Armağan*, (İstanbul: Eren Yayınları 1996) s. 17.

Dönemin önemli düşünürlerinden Ziya Gökalp'in (1876-1924) çeşitli sanat alanlarında ileri sürdüğü fikirlerin arasında mimariyi konu alanlar da bulunmaktadır. "Milli Terbiye ve Maarif Meselesi" başlığı altında toplanan yazılarından çıkan şu ilginç açıklaması dikkati çeker. "*Bugünkü Türkçülük de aynı davette bulunuyor. Türkleri hayata, tabiata, şe'niyete çağırıyor. Rousseau'dan feyyaz (zengin) bir romantizm doğduğu gibi, bugünkü Türkçülüğten de feyyaz bir hayatçılık doğacaktır. Fakat bu hayatçılık yalnız edebiyata münhasır olmayacak, içtimai müesseselerin hepsine şamil bulunacaktır. Mesela konuşulan lisana avdet lisanda hayatçılıktır. Halk vezinlerine rücu vezinde hayatçılıktır. Halk musikisine dönüş musikide hayatçılıktır. Halk masallarına eski Türk usturelerine rücü edebiyatta hayatçılıktır. Bu düsturu mimariye, oda ve salon tefrişatına, ressamlığa, hatta bütün ince elişlerine tatbik edersek bediiyatta (estetik bilimi) umumi bir hayatçılık husule gelir*".¹⁶

Mimarlık Tarihçileri'nin, "Birinci Milli Üslup" olarak adlandırdıkları ancak, o dönemde yaşayanların "Milli Mimari Rönesansı" dediği Milli Mimari, Milli Mimari Üslubu, Neoklasik Üslup, Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarisi olarak da adlandırılan "Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi" 1908'de başlamış ve 1930'lu yıllara kadar sürmüştür.¹⁷ Bu üslubun öncülüğünü Sanayi Nefise Mektebi hocalarından Mimar Vedat Bey ve Hendese-i Mülkiye Mektebi hocalarından Mimar Kemalettin Bey yapmışlardır. Vedat Bey Fransa'ya Kemalettin Bey Almanya'ya giderek mesleki görgülerini geliştirip eğitimlerine devam etmişlerdir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk ulusçuluğu, "*bütün muasır milletlerle bir ahenkte yürümekle beraber, Türk içtimai heyetinin hususi seciyesini ve başlı başına müstakil hüviyetini mahfuz tutmayı esas sayar, bu itibarla milli olmayan cereyanların memlekete girmesini ve yayılmasını istemez*" diye tanımlanacaktır.¹⁸

Birinci Ulusal Mimarlık Üslubunun, dönem ideolojisi ile yakından ilişkili olduğunu kanıtlamak için pek çok yayında Ziya Gökalp'in, 1927 yılında Ankara'da

¹⁶ Metin Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları 1984) s. 13. -Yavuz, (1981) a.g.e., s. 10.

¹⁷ Metin Sözen, (1984) a.g.e., s. 28.

¹⁸ Yavuz, (1981) a.g.e., s. 18.

yaptırılacak Türk Ocağı Binası için açılan yarışmanın değerlendirme kurulunda bulunduğu ileri sürülmüştür.¹⁹ Ancak, yarışmayı kazanan Arif Hikmet Koyunoğlu'nun şartnameyi alarak 1926 yılında yapının tasarımına başladığının bilinmesi 1924 yılında ölen Ziya Gökalp'in Birinci Ulusal Mimarlık Döneminin sembolü olarak kabul edilen Türk Ocağı Binasının projesini seçen jüride olamayacağını gösterir.

Bu dönemde Alexandre Vallury ve Jachmund'un uygulamalarında görüldüğü gibi Batı seçmeciliğine uygun tasarlanmış Osmanlı yapılarına tepki duyulmuştur. Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi yapılarında genellikle Selçuklu ve Osmanlı Klasik dönemi özellikle, Mimar Sinan'ın yapılarından alınan biçim ve öğelerin kullanıldığı görülmektedir.²⁰ Ulusal olma, mimarlığa duygusal yaklaşılmaya neden olarak geçmişten gelen biçimlerin kullanıldığı bir mimarlık anlayışını egemen kılmıştır.

Temel uygulama, klasik Osmanlı Mimarisi'nden alınan dekoratif ve strüktürel unsurların, özellikle yarım küre biçimli Osmanlı kubbelerinin, destekleyici dirsekleri olan geniş çatı konsollarının, sivri kemer ve çini süslemelerin yeni inşaat teknikleri ile gerçekleştirilmesi biçiminde olmuştur. 19. yüzyıl Avrupa ve Amerika'daki klasik ve gotik üslup canlanmalarında olduğu gibi bu tarz imparatorluk başkentindeki hükümet binalarının yanı sıra sinema, banka ve kamu binalarında geniş ölçüde kullanılmıştır.

Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemleri'nde bu üslup hükümetlerce desteklenmiştir. Özellikle Kurtuluş Savaşı sırasında yakılan yıkılan kentlerin yeniden inşası sırasında değişik işlevli pek çok yapıya ihtiyaç duyulmuş ve sınırlı ekonomik koşullar içinde bunların hızla üretilmesi gerekmiştir. Celal Esat Arseven bu çabaları "... *Hemen hemen bütün mimarlar Mimar Kemalettin ve Vedat Bey'in açtıkları çığırda yürüdüler. Hükümette bu hareketi teşvik etti. Okul, kışla, tren istasyonu, vb. tüm binaların milli üslupta yapılmasını ısrarla istedi. Hatta özel kişileri milli üslupta binalar yapmaya zorlayacak bir kanun çıkarılması bile istendi* " ifadesiyle belirtmiştir. Hükümet desteği ve yeni yapı ihtiyacı Birinci Ulusal Mimarlık Üslubunda yapılan binaların sadece

¹⁹ Sözen,(1984) a.g.e. s. 14.- Nurcan İnci Fırat, **Ankara'da Cumhuriyet Dönemi Mimarisinden İki Örnek Etnografya Müzesi ve Eski Türk Ocağı Merkez Binası**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998) s. 64.

²⁰ Sözen,(1984) a.g.e. , s. 14.

İstanbul ve Ankara’da değil İzmir, Konya, Kastamonu, Niğde, Bursa, Balıkesir, Erzurum vb. Anadolu’nun pek çok kentinde de inşa edilmesine neden olmuştur. Bu yapılar kamu yapılarından başlayarak konutlara kadar çeşitlilik göstermektedir.

Cumhuriyetin kuruluş aşaması geçip yeni atılımlar ve dışa açılma eğiliminin artması ile Birinci Ulusal Mimarlık Akımına bağlı mimarlara ve eserlerine yönelik eleştiriler çoğalmış, geçmişe fazla bağlı görülen bu üslup, 1930’dan sonra yerini yeni üsluplara bırakmıştır. Eleştirilerin pek çoğunun genç mimarlar tarafından yapılması ilgi çekicidir. 1931 yılında Mimar Dergisi’nde yayınlanan “Türk Mimarisi ve Beynelminel Mimarlık Vasıfları” başlıklı makalesinde Burhan Arif; “..... Zevk itibarıyla da şüphesiz Ankara’nın imarında vücut bulmuş olan sivri kemerli, kubbeli, iskalaktikli binalarda geçen devirlerin tekrar kabil olamayacağı gibi, bazı yapı sahiplerinin bir Türk Üslubu semestisi içinde Ankara, İstanbul, İzmir, Balıkesir, Bandırma gibi inkişaf etmekte olan şehirlerin mimari bünyelerini birer posta kalıbına benzettiklerini” belirterek dönemi eleştirmiştir.

Mimarlık konularına ilgi duyan Ahmet Haşim ise, “Genç şairler parmak hesabı ile mani düzmeye başlayalı bazı yenilik taraftarları, Türk sazını değneklerle idare etmeye kalkışalı, mimarlarımız arasında da ne isimle yad edeceğimizi bilemediğimiz mahut medrese mimarisi yayılmaya başladı... otel, banka, mektep, iskele, şimdi dışarıdan minaresi ve içeriden minberi eksik birer cami karikatürüdür. Bu tarz inşa usulüne mimarlarımız Türk Mimarisi diyorlar” diyerek en acımasız eleştirilerden birini yapmıştır.²¹

2. 1. Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Mimari Özellikleri

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi, Osmanlı İmparatorluğu’ndaki kültürel yozlaşmaya bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde geleneksel Osmanlı Mimarisi’nden alınan öğeler yeni bir içerikle değerlendirilmiştir.²² Bu akımın öncülüğünü yapan mimarlar geçmiş mimarlık öğelerini büyük bir coşkuyla incelemeye ve bunlardan yararlanmaya gayret etmişlerdir.

²¹ Sözen,(1984) a.g.e., s. 20.

²² Ödekan, a.g.e. s. 511.

a) Plan özellikleri

Osmanlı Mimarisi'nin anıtsal yapılarda görülen gelişmiş mekân düzenlemesi bu dönem mimarlarını etkilememiştir. Yeni yapı türlerinde olduğu gibi planlar da batıdan alınmıştır. Yapılarda Fransız Güzel Sanatlar Akademisi'nde (Beaux Arts) öğretilen mimariye yönelik tasarım özelliklerinin uygulandığı görülmektedir. Bu dönem yapılarında çoğunlukla planların giriş eksenine göre simetrik olarak düzenlenmesine özen gösterilmiştir. Üslup yalnız cephelerde arandığı için plan ve yerleşme planı ikinci durumda kalmıştır.²³ Bu konuda Behçet Ünsal dönemin iki önemli mimarının düşüncelerini şöyle dile getirmiştir. *“Planda Türkcülüğün ne olduğu belirlenmemiştir. Mongeri planları değil evvela fasadları görelim derdi. Zira mimariyi fasad sanatçılığı olarak yorumluyordu.... Vaziyet planı ise pek aranmazdı. Vedat Bey siz iyi bir proje yapmaya bakın iyi bir proje nereye olsa uyar demiştir.”*²⁴

b) Cephe Özellikleri

Bu dönemin mimarları eğitim kurumlarında sürekli cephe tasarımıyla yetiştiklerinden uygulamalarında özellikle cephelerin düzenlenmesine özen göstermişlerdir. Birinci Ulusal Mimarlık dönemi yapılarının değişmez özelliği giriş eksenine göre cephelerin ve planların simetrik olarak düzenlenmesidir. Cephelerde basık, sivri veya düz, Osmanlı ve Selçuklu dönemlerinde denenmiş değişik biçimli kemerler yeni bir düzen içinde kullanılmıştır. Bu kemerlerle hareketlendirilmiş cephelerin bazen iç mekân ile ilişkilerinin sağlam kurulamadığı görülür. Kemer aralıklarına taş rozetler, baklavalı ya da mukarnaslı sütun başlıkları, kat aralarında silmeler ve desenli çini panolar süsleme unsurları olarak kullanılmıştır. Bu tip öğeler yapının önemine göre sadece ön cephede kullanılabilir. Bu cephenin cadde ya da sokaktan görünmesiyle de ilişkilidir. Yan ve arka cepheler çoğu zaman daha sade tutulur.²⁵

²³ Yıldırım Yavuz, a.g.e. s. 27.

²⁴ İnci Aslanoğlu, **Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (1923–1938)**. (Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, 1980), s.15.

²⁵ Sözen, (1984) a. g. e., s.30.

Cephelerde karşımıza çıkan çini süslemeler Kütahya atölyelerinde üretilmiştir. 16. yüzyılın üsluplaştırılmış bitkisel motifli İznik Çinileri'nin yeniden ele alınışının dışında, kufi ve örgülü kufi şeritler bağlayıcı olarak kullanılırlar. Taş, çini, madeni bezemenin yanı sıra yapılarda vurgulanması gereken noktalarda, cephelerde, bazen girişlerde bazen de köşelerde kubbeler kullanılmıştır. Bu kubbelerin bir kısmı yalancı kubbe olarak düzenlenmiş, özellikle anıtsal görünme kaygısıyla ele alınmışlardır.²⁶

Cephelerde görülen elemanlardan biri de çıkmalardır. Cephelerin köşeleri ile girişin bulunduğu orta kısımlar dışarı taşınmışlardır. Bu çıkmalar bazen değişik biçimli konsollarla desteklenen cumbalar olarak ortaya çıkmaktadır. Yapılarda balkonların korkuluklarında dikey yerleştirilmiş kargir parmaklıklar veya geometrik biçimlerin iç içe geçmesiyle oluşturulan Selçuklu desenleriyle Osmanlı mermer şebekeleri kullanılmıştır. İki ve üç katlı yapılarda çoğunlukla katların döşemeleri seviyesinden geçen yatay silmeler karşımıza çıkmaktadır. Pencereilerin kemer eğrilerini izleyen veya üst kat pencereleri üzerinden geçen dandanlı silmeler cephelerde karşılaşılan bir diğer özelliktir.²⁷ Yapılarda sokağa bakan cephelere ve girişlere önem verilmiştir. Girişlerde Selçuklu dönemi portallerini anımsatan uygulamalar ve kemerli düzenlemeler görülmektedir.²⁸ Yapıların giriş ve çıkmalarında desteklerle taşınan geniş saçaklar, ana kütleinin belirli bölümlerini vurgulayan bir öge olarak kubbe kullanılmıştır.

Bu dönemde yapıların iç süslemeleri çoğunlukla banka holleri, otel girişleri ya da istasyon bekleme salonları gibi mekânlarda yer alır.

Yapıların önemli bir bölümünde yeni yapı teknikleri ve malzemesi kullanılmakla birlikte cephelerde kullanılan süsleme öğelerini kullanabilmek için bu durum dışa yansıtılmamıştır.

²⁶ Sözen (1984) a. g. e., s. 17.

²⁷ Nurcan, İ. Fırat, XX. Yüzyıl Başlarında Görülen Osmanlı Mimarisi, Yeni Türkiye S. 34/701 s. 447.

²⁸ İnci Aslanoğlu, a.g.e., (1980), s.15.

2. 2. Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Mimarları

Batılılaşma ile birlikte özellikle yeni askeri gereksinimlerin gereği kışlaların ve diğer askeri yapıların Avrupalı mimarlar ve askeri mühendisler tarafından zamanın Fransa'sında geçerli olan "neo klasik" tarza uygun biçimlenmesine neden olmuştur. Bu biçimlenmede sadece değişen yaşam tarzından ortaya çıkan stil kaygısı etkin olmamıştır. Usta çırak ilişkisiyle yetişen Osmanlı mimarlarının daha çok geleneksel Osmanlı toplumunun gereksinimi olan bir tasarım ve uygulama becerisi edinmeleri nedeniyle Osmanlı Hassa Mimarları Ocağı'nın büyük yapı tasarım ve uygulamalarının ihtiyaçlar karşısında yetersiz kalmaları, değişmekte olan çağla birlikte yerli mimarların iş alanlarını, sonuçta neo klasik üslubun yerleşmesine neden olacak biçimde tümüyle yabancı ya da azınlık kökenli mimarlara kaptırmalarına sebep olmuştur. Neticede, sadece Osmanlı mimarları işsiz kalmamış, mimarlık mesleği de artık tercih edilmez olmuştur.²⁹

Osmanlı İmparatorluğu'nda 1840'lı yıllardan başlayarak Ermeni Balyan ailesi üyelerinin Paris'te eğitim almaları bir gelenek haline almıştır. Daha sonraları İstanbul'a çalışmaya gelen yabancı mimarlar içerisinde Fransız Mimarlar ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin (Beaux Art) klasizmi özellikle tercih edilecektir. Özellikle Sanayi Nefise Mektebi'nde ders veren Alexandre Vallaury 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Türk Mimarları'nın eğitiminde etkili olmuştur.

19. yüzyıl başlarında gözden düşen ve Türkler arasında ilgi görmeyen mühendislik ve mimarlık gibi teknik meslekler, yüzyıl boyunca yalnız yabancılarla azınlıkların tekelindedir. 1882'den sonra Sanayi Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla resim ve heykelle birlikte mimarlık da özgün bir eğitim alanı olarak değerlendirilmiştir. Daha önce 1734'te Hendesehane ve 1795'te Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un kurulması ile batı anlamında örgütlenmeler başlamışsa da Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilk kez toplumun ihtiyaçlarına yanıt verecek bir mimarlık eğitimi başlamıştır. Batılılaşma dönemi içinde azınlık ve yabancı mimarların eline geçen bayındırlık

²⁹ Yavuz, Y.-Özkan, S. "Osmanlı Mimarlığının Son Yılları", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, (İstanbul: 1985 C. 4) s. 1078-79.

eylemlerinde Türk mimarları 20. yüzyıl başında yeniden görev almaya başlamışlardır.³⁰ 1888 yılında Hendese-i Mülkiye Mektebi'nden ilk kez diploma alan on üç Türk Mühendisi devletin önemli teknik kadrolarına yerleştirilmiştir.

Osmanlı Mimar ve Mühendislerinin bir örgüt kurması için ilk girişim Meşrutiyet'in kurulmasından kısa bir süre sonra 15 Ağustos 1908'de başlamıştır. (Eylül 1324) 1908 tarihinde resmen kurulduğu anlaşılan "Osmanlı Mimar ve Mühendisler Cemiyeti"nin bu tarihte yirmi bir üyesinin bulunduğu, mimar olarak kayıtlı olan on bir kişiden sadece üçünün Türk asıllı olduğu görülmektedir. Bunlar Kemalettin, Vedad ve Halil Ethem Beylerdir.³¹

Birinci Ulusal Mimarlık Üslubu Ankara ve İstanbul başta olmak üzere İzmir, Konya, Kastamonu vb. pek çok kentte uygulanmıştır. Bu dönemdeki sınırlı sayıdaki mimarların tamamı bu akıma bağlı kalmışlardır.

Kemalettin Bey, 1870 yılında İstanbul'da doğmuş 1887 yılında Hendese-i Mülkiye Mektebi'ne girmiştir. 1891 yılında mezun olduktan sonra aynı okulda mimari tasarım hocası olan Mimar Jachmund'un yanına asistan olarak girmiştir. Bu dönemde aynı zamanda okul dışında özel büro açtığı ve ilk yapılarını tasarladığı bilinmektedir.³² 1895 yılında Almanya'ya gönderilmiş ve Berlin'de Charlottenburg Technische Hochschule'de iki yıl mimarlık eğitimi görmüştür. Bir süre Berlin'de çalışmıştır. Kendisine Osmanlı Devlet Mimarı ünvanı verilmiştir. 1900'de İstanbul'a dönmüş ve Hendese-i Mülkiye ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ders vermeye başlamıştır.³³ 1908'de Osmanlı Mimar ve Mühendis Cemiyeti'ni kurmuştur. 1919'da Mescid-i Aksa ve Ömer Camileri'nin onarımı için Kudüs'e gitmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra Ankara'ya giderek burada önemli yapılar gerçekleştirmiştir. 1927 yılında Ankara'da vefat etmiştir. İstanbul'da Yeşilköy Mecidiye (1909), Bostancı Bebek (1913) ve Bakırköy (1913–1924) Camileri'ni inşa etmiştir. Gazi Osman Paşa (1901–1902) Eyüp Sultan ve V. Mehmet Reşat (1911–1912) Türbeleri'nin ardından Birinci Vakıf Hanı (1918), İkinci

³⁰ Ödekan, a. g. e. s. 511.

³¹ Yavuz, a.g.e., s. 13-17.

³² Yavuz, a g.e., 1981 s. 14.

³³ Ödekan, a.g. e., s. 512.

Vakıf Hanı ve Beyoğlu Üçüncü Vakıf Hanı ile Dördüncü Vakıf Hanı (1916–1926) Sanatçının yapıları arasındadır. Ankara’da Gazi İlk Muallim Mektebi (1927–1930), Ankara Palas (1927) ve Devlet Demir Yolları Genel Müdürlüğü (1927) Kemalettin Bey’in tasarımını yaptığı diğer yapılarıdır.³⁴

Vedad Tek, 1873 İstanbul doğumludur. Galatasaray Lisesi’ndeki eğitiminin ardından Fransa’ya gitmiş önce Ecole Monge’u bitirmiş sonra Julian Akademisi’nde resim eğitimi almıştır. Ecole Centrale’da mühendislik derslerini izlemiş ardından Ecole National des Beaux Arts’da mimarlık eğitimi almıştır. Fransız olmadığı için kabul edilmediği Roma Ödülü bursu yarışmasına Fransa devlet başkanının özel izniyle katılmış ve yarışmadaki çalışması Legion d’Honneur nişanıyla ödüllendirilmiştir. 1897’de İstanbul’a dönmüş ve 1899’da İstanbul Şehremaneti Mimarlığı’na atanmıştır. Cemil Topuzlu’nun Şehreminliği süresince Heyet-i Fenniye reisi olarak çalışmıştır.³⁵ 1905’te Posta Telgraf Nezareti Mimarlığı’na atanmış ve Sirkeci Büyük Postane yapısını gerçekleştirmiştir. 1908’de Baş Mimarlığa getirilmiş ve bir yandan da Sanayi-i Nefise Mektebi’nde hocalık yapmıştır. Ankara’da çalışan ilk mimarlardan biri olan Vedad Bey burada Çankaya Gazi Köşkü (1924), Cumhuriyet Halk Fırkası Mahfeli (II. T. B. M. M. 1924) yapılarını inşa etmiştir. İstanbul’daki Defter-i Hakani (Tapu ve Kadastro Müdürlüğü) Kastamonu Hükümet Konağı (1901–1902), İstanbul Fatih Tayyare Abidesi (1912), Veli Efendi Hipodromu, Haydarpaşa ve Moda Vapur İskeleleri, Karaköy Sabit Bey ve Muradiye Hanları (1915), Maçka Azim (1928) ve Çemberlitaş Halit Bey Apartmanları (1934) diğer önemli yapılarıdır. 1942 yılında İstanbul’da vefat etmiştir.³⁶

Gulio Mongeri, Milano Brera Akademisi’nde Camillo Boito’nun en iyi öğrencilerinden biridir. Mongeri, 1900–1930 arasında aralıklı olarak İstanbul’da ve Ankara’da çalışmıştır. 1900’de İstanbul’a gelmiş ve Osman Hamdi Bey bu kurumun başındayken 1909’da Sanayi-i Nefise Mektebi’nde mimarlık dersleri vermeye başlamıştır. 1912’de Halil Edhem Bey döneminde ülkesine dönmüştür. 1918’de yeniden İstanbul’a dönen Mongeri İstanbul Ankara ve Bursa’da çalışmıştır³⁷. Mongeri Birinci

³⁴ Sözen, a.g.e., s.30.

³⁵ Üstün Alsaç, “Tek Mehmet Vedat” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* C. 2 (İstanbul:Yem Yayın 1997) s. 1754.

³⁶ Sözen, (1984) a. g. e., s.36-37.

³⁷ Anonim “Mongeri Giulio” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* C. 2 (İstanbul :Yem Yayın 1997) s. 1292.

Ulusal Mimarlık Dönemi'nde karşımıza çıkan tek yabancı mimardır. En önemli yapıları Ankara'da Osmanlı Bankası (1926), Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü (1926–1929), İş Bankası Genel Müdürlüğü (1929), Tekel Baş Müdürlüğü (1928) dır. Bursa Çelik Palas ve İstanbul Sainte-Antoine Kilisesi diğer yapılarıdır.³⁸

Arif Hikmet Koyunoğlu, 1881'de İstanbul'da doğmuştur. 1907 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin mimarlık bölümüne girmiştir. Vallaury ve Mongeri'den dersler almıştır. Genç yaşta babasını kaybedince, Osman Hamdi Bey ve kardeşi Halil Edhem Eldem yardımıyla Asar-ı Atika Müzesi'nde (İstanbul Arkeoloji Müzesi) çalışmıştır. Birinci Dünya Savaşı başlayınca askere alınmış ve Erzurum'a gönderilmiştir.³⁹ 1914 yılında Erzurum İttihad ve Terakki Kulübü Binasını yapmıştır. Savaş sonrasında İstanbul'a dönmüş işgal altındaki kentte mimarlık yapamadığı için yaşamını tabelacılık, fotoğrafçılık ve foto muhabirliği yaparak sağlamıştır. İşgal güçleri tarafından izlenince İstanbul polis müdürü Nevzat Tandoğan'ın yardımıyla Ankara'ya kaçmıştır. 1921'de Ankara'da serbest mimar olarak çalışmaya başlamıştır. Türk Ocağı Merkez Binası (1927–30) ve Etnografya Müzesi (1925), Gümrük ve Tekel Bakanlığı Binası, Kültür Bakanlığı (1927), Bursa Tayyare Sineması ve İş Hanı (1930) sanatçının önemli yapılarıdır.⁴⁰

Bugüne kadar dönem mimarlarından Kemalettin Bey, Vedat Tek, Guilio Mongeri ve Arif Hikmet Koyunoğlu hakkında detaylı çalışmalar yapılmıştır. Dönemin isimleri bilinen diğer mimarları şunlardır; Alaaddin Özaktaş, Ali Talat, Aram Hancıyan, Ahmet Burhanettin Tamcı, Cemil Denari, Ekrem Hakkı Ayverdi, Falih Ülkü, Galip, İbrahim Beykozlu, Hafi, Hüsnü Tümer, İrfan, Kavafyan, Kıryadikis, Mehmet Fesçi, Mesut Özok, J. D. Armı, Mehmet Nihat, Mukbil Kemal, M. D. Çurvidas, Kemal Altan, Leon Güreğyan, M. D. Çurvidas, Nafilyan, Necmeddin Emre, Nesim Sisa, Nuri Nafiz, Pappa, Peçilas, Rafael Rus, Tahsin Sermet, Tanaş Yamas, Taşçıyan, Terziyan, U. Ferrari, Vangel, Vasfi Egeli, Yahya Ahmet, Yorgiadis Ziya ve Zühtü Başar.⁴¹

³⁸ Hüseyin, Öztürk, "Mimar Guilio Mongeri'nin Ankara'daki Yapıları", Yayınlanmamış Bilim Uzmanlığı Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1985, s.65.

³⁹ Üstün Alsaç, "Koyunoğlu Ahmet Arif Hikmet" **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2** (İstanbul: Yem Yayınları 1997) s. 1053.

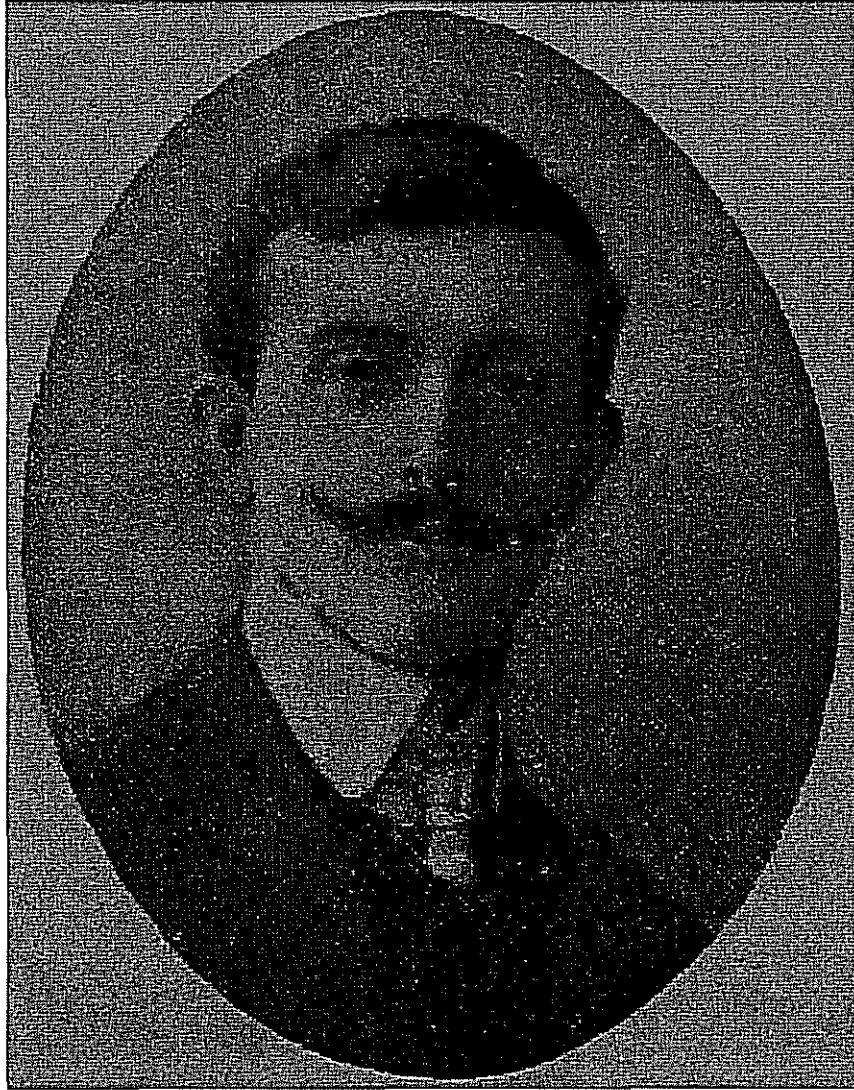
⁴⁰ Nurcan İnci Fırat, **Ankara'da Cumhuriyet Dönemi Mimarisinden İki Örnek Etnografya Müzesi ve Eski Türk Ocağı Merkez Binası** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları 1998) s. 144-145.

⁴¹ Sözen, (1984) a.g.e, s.33.

İKİNCİ BÖLÜM

MİMAR MUZAFFER BEY VE ESERLERİ

1. MİMAR MUZAFFER BEY



Resim 1-Mimar Muzaffer Bey
(Nevsal-i Osmani, 1326 s: 174)

Muzaffer Bey'in hayatı hakkındaki en detaylı bilgi Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki DH. SAİD. 0194 tescil numaralı sicil kaydından öğrenilmektedir.

Muzaffer Bey (Res.1), kısa yaşamı içinde yaptığı çok yönlü çalışmaları ve ilginç sanatçı kimliği ile dikkati çekmektedir. Sanatçı Posta Telgraf Müdürlüğü başkâtibi Ramiz Bey ile Saim Hanım'ın⁴² oğludur. 1881 M. yılında (1297 R.) İstanbul'da doğmuştur. İbtidai ve Rüştiye öğreniminin ardından bir süre Mühendishane-i Berri Hümayun'un ile Hendese-i Mülkiye Mektebi'ne devam etmiştir. Hendese-i Mülkiye'de özellikle resim ve desen derslerinde arkadaşlarının arasından sıyrılmış, hocalarından Vedat Bey'in kardeşi Yusuf Razi Demirbel'in dikkatini çekmiştir. Muzaffer Bey onyediy yaşında okulu bırakmak zorunda kalınca, Yusuf Razi Bey inşaat komisyonunun zorlukla iznini alarak yirmi kuruş yevmiye ile resimhaneye kabul edilmesini sağlamıştır. Hem burada hem de yapım kısmında inşaat üzerinde çalıştırılmıştır. Yaradılıştan yetenekli olan Muzaffer Bey, böylece inşaatın planlama ve uygulama kısımlarını en küçük detayına kadar takip etmiştir. Yusuf Razi Bey tarafından Avrupa'dan dönen Vedat Bey'e tavsiye edilmiş ve onun yanında çalışmaya başlamıştır. İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra Kadastro Fen Heyeti'nde görev almış, bir taraftan da Hendese-i Mülkiye Mektebi'nde mimari öğretmen yardımcılığı yapmıştır.⁴³

Fransızca bilen Muzaffer Bey, 1 Temmuz 1325 R. (14 Temmuz 1909 M.) senesinde 1500 kuruş maaşla Posta Telgraf Müdüriyeti Umumiyye Memurluğu'na tayin olmuştur. 16 Mart 1327 R. (29 Mart 1911 M.) tarihinden itibaren terfi ederek 2500 kuruş maaşla Efkafi Hümayun Nezareti Celilesi Heyet-i Fenniyesi'ne tayin edilmiştir. 1 Mart 1328'de R. (14 Mart 1912 M.) Nezaret-i Levazım-ı Mabeyn Dairesi Memurluğu'na atanmıştır. 27 Kânunuevvel 1326 R. (9 Ocak 1911 M.) tarihinde 640 kuruş maaşla Mühendis Mektebi'nin mimarlık dersi öğretmenliğine devam etmesine izin verilmiştir. 9 Mart 1328 R. (22 Mart 1912 M.) tarihinde maaşına 104 kuruş ilave edilerek kara kalem derslerine de girmesine karar çıkarılmıştır. Bir dönem Posta ve Telgraf ve Telefon Nezareti Baş Müdürlüğü'ne vekâlet etmiştir.⁴⁴

⁴² Yücel Erdem, "Mimar Muzaffer" **Bizim Anadolu Gazetesi** 4 Eylül 1971 s. 6.

⁴³ Erdem, a g. m." s. 6.

⁴⁴ BOA DH. SAİD. 0194 tasnif nolu belge.

Sanatçı İstanbul Sirkeci Büyük Postane yapısında olduğu gibi Vedat Bey'in yanında çalışmalarını sürdürmüştür. Ardından Posta ve Telgraf Nezareti Mimarlığı'na getirilmiştir. İngiltere, Fransa, Almanya ve İtalya'da getirttiği posta binalarının projeleri üzerinde çalışan sanatçı, belirli posta merkezlerine göre seri projeler geliştirmiştir. Ancak bunların uygulamalarını görme olanağı elde edememiştir. Posta Nazırı Oskan Efendi Londra'da basılması kararlaştırılan posta pullarının resimlerini hazırlama işini Muzaffer Bey'e vermiştir. İstanbul ve Osmanlı Mimarisi'nin önemli örneklerini konu alan resimleri İngilizler tarafından gerçek bir sanatçı işi olarak nitelendirilmiştir.⁴⁵

Sanatçının adını duyurması 31 Mart Olayında şehit düşenler için yapılacak anıt için açılan yarışma ile olur. 1909 yılında açılan bu yarışmaya dönemin ünlü mimarlarından Kemalettin ve Vedat Beyler ile Konstantin Kiryakidi ve Alexandre Vallury katılmıştır. Muzaffer Bey yarışmayı kazanarak ününü arttırmıştır.⁴⁶ Abide-i Hürriyet'in yapımından sonra Muzaffer Bey'e 1913 (1329 R.) yılında bir sanayi madalyası verilmiştir.⁴⁷ Sanatçının bu arada İstanbul'da Münevver Hanım ile evlendiği ve Ali Mukadder adlı bir oğlu olduğu bilinmektedir.⁴⁸ 1914'de Vali Hüsnü Bey'in çağrısı üzerine Vilayet Baş Mimarı olarak Konya'ya gitmiştir. Konya'da Dârül Muallimin (Erkek Öğretmen Okulu) günümüzde Konya Lisesi (1917), Dârül Muallimat (Kız Öğretmen Okulu) günümüzde Konya Selçuk Üniversitesi Rektörlüğü (1917), Ziraat Abidesi, Umumi Meclis, Konya Harası Binalarını yaparak Selimiye Cami'nin onarımında çalışmıştır. Konya'da gerekli koşulların var olmadığını gören Muzaffer Bey büyük çabalar ve zorluklarla yerli işçi ve usta yetiştirilmesi için çalışmıştır. Bir çok yapının inşasında ve eski yapıların onarımında Muzaffer Bey ile birlikte çalışan Arif Hikmet Koyunoğlu, sanatçının uygulatmak istediği ayrıntıları önce ustalara uzun uzun anlattığını daha sonra belirli bir ölçekte modellerini sabun kalıbından oyarak

⁴⁵ Metin Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi*, (Ankara:Türkiye İş Bankası Yayınları 1996) s. 28. Posta pulları için bkz. İkinci bölüm Muzaffer Bey'in Resimlediği Posta Pulları

⁴⁶ Metin Sözen-Osman Dülgerler, "Mimar Muzaffer'in Konya Öğretmen Lisesi", *ODTÜ. Mimarlık Fakültesi Dergisi* (Sayı 1 bahar Ankara:1978) s. 122.

⁴⁷ BOA İ. MBH. 6 1329 B-023 1329 2 tasnif nolu belgelerde belirtilmektedir.

⁴⁸ Hüseyin Köroğlu, "Konya Lisesi Projesini Yapan Mimar Muzaffer Bey", *Yeni Konya Gazetesi* (5 Ocak 1958) s. 2'de yer alan haberden yola çıkılarak Muzaffer Bey'in bugün hayatta olan akrabalarına ulaşılmaya çalışılmış ve sanatçının oğlunun da meslek olarak mimarlığı seçtiği görülmüştür. Ailesi Cumhuriyetten sonra Çizer soyadını almıştır. TMMOB-Mimarlar Odası İstanbul Büyükşehir Şubesindeki kayda göre Ali Mukadder Çizer Almanya'da mimarlık eğitimi almıştır. Evli ve iki çocuk babası olan Mukadder Çizer 1972 yılında vefat etmiştir.

hazırladığını belirtmektedir.⁴⁹ Başladığı ve geliştirdiği bazı yapıları sağlığının bozulması nedeniyle mimar Falih Ülkü yürütmüştür. Mimar Muzaffer Bey'in oğlu Mukadder Çizer ile görüşen Hüseyin Koroğlu yazısında sanatçının özellikle Konya Erkek Öğretmen Okulu'nun (Dar'ül Muallim'in) inşası sırasında inşaata sedye ile gelerek kontrollerini yaptığını anlatarak bu özverisi ve çalışkanlığının hala hatırlandığından bahsetmektedir. Mukadder Çizer, çocukluğunun Konya'da geçtiğini, evlerinin Atatürk Anıtı'nın sağındaki çıkmalı sıra evlerden istasyon tarafından sonuncusu olduğu ve babasının bu evde öldüğünü anlatmıştır.⁵⁰ Muzaffer Bey 26 Mart 1920'de Konya'da ölmüştür. Mimar Muzaffer Bey'in mezarı Şeyh Sadrettin-i Konevi Camisi'nin avlusundadır. Sonraları mezar kırılıp kaybolmuştur.⁵¹

Mukadder Çizer, Yeni Postane arkasındaki Mescid (Hobyar Mescidi), Çifte Havuzlar Şhremini Cemil Bey Köşkü⁵² ve Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi'nin babasının İstanbul'da çalıştığı yapılar olduğunu belirtmiştir.⁵³

Nevsal-i Osmani'de⁵⁴ onun ile görüşen İsmet Bey adındaki yazar, Muzaffer Bey'in çalışkanlığı ve sanat hırsından övgüyle bahsederek çalışmalarında mükemmelliği yakalamaya çabaladığını, hazırladığı projelerin aynen ve hatasız tatbik edilmesini istediğini, genç yaşında böyle bir yarışmayı kazanan ince ruhlu bir sanatkâr olarak şöhret, servet, debdebe gibi konulara ise heves etmediğini belirtmekte ve şöyle devam etmektedir;⁵⁵ *“Mimar Muzaffer’i memleketin en büyük ve mükemmel anıtının çizimleri sırasında tanımıştım. Her gün sabahları mesaisine çok erken gelen ve gecenin üçüne dördüne kadar mesaisinin başından ayrılmayan Muzaffer’in sanatına karşı aşkını ve saygısını anlamak için onun yanında bulunmak yeterliydi. Bir resim yapar bir daha*

⁴⁹ Sözen-Dülgerler, a. g. m., s. 122.

⁵⁰ Koroğlu, a. g. m., 4 Ocak 1958 s. 2.

⁵¹ Sözen- Dülgerler a. g. m. s: -118-Konya İl Yıllığı 1973s. 314.

⁵² Afife Batur, **Vedat Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003)s: 124-126'da Cemil Topuzlu Köşkü'nün mimarının oldukça tartışmalı olduğunu vurgulayarak, Vedat Bey'in yapılarının listesinde bu köşkün isminin yer aldığını ancak, pek çok yayında köşkün mimarı olarak Alexandre Vallaury'nin adının geçtiğini belirtmektedir. Vallury'nin müdür olduğu Sanayi Nefise Mektebi'nde Sanat ve Mimarlık Dersleri veren Vedat Bey'in bu projeye katılmış olması güçlü bir olasılıktır. Mukadder Bey'in bu yapıyı sayması Vedat Bey ve asistanlık yapan Muzaffer Bey'in bu yapıda çalışma olasılığını güçlendirmektedir.

⁵³ Koroğlu a. g. m. s. 2.

⁵⁴ Nevsal-i Osmani'deki metni günümüz Türkçesine çeviren Burcu Eynur ve Ayla Efe'ye burada bir kez daha teşekkür ederim. Nevsal-i Osmani s: 178.

⁵⁵ Nevsal-i Osmani s. 171-178.

yapar, her bir parça için özellikle çok sevdiği mukarnaslar için üç dört resim yapılır. Sonra içlerinden biri kopya edilir ufak tefek ilaveler eklenir. Nihayet kopyası da biten resim basılır artık iş bitmiş sayılırken Muzaffer Bey için asıl iş şimdi başlar. Ustaya işler uzun uzun anlatılır ustaya anlayıp anlamadığı sorulur usta anlatır o dinler. Adamcağız anlamazsa resim üzerine çizerek anlatır. Daha da olmazsa alçı bir kopyası yapıp verilir. O resim harfi harfine uygulanmalıdır. Muzaffer üzerinde saatlerce uğraştığı sanatı için her fedakârlığı yapar. Hiçbir detayı kaçırmaz hiçbir kusurla karşılaşmaz. Abidenin inşasına başlayınca kadar Muzaffer'in bütün hayatı ve sanatı böyle bir asabiyet içinde geçmiştir. Muhterem babasının zalimin zindanlarında kaldığı bu günlerde Muzaffer hayatının acı, ihtiras ve kaderi altında eziliyordu. Fakat bu derin sanat sevgisi hayatının tek tesellisiydi. Bu günlerde Muzaffer'in sanat rekabeti ve hırsı maddi bir gaye ya da ihtiras için değildi. O sanatını huzur ve teselli verdiği için sevmiştir. Abide için yarışma resimlerini büyük bir gayretle beş gün içinde hazırlamıştı. Onun nasıl çalıştığını ve sanatını tanıdığım için sonucu doğal buluyorum. Muzaffer artık bütün sanatını ve kuvvetini Abide için sarf etmiş, tüm safhalarında çalışarak anıtı bir senede tamamlamıştır".⁵⁶

Onun en büyük ideali İkdâm'da⁵⁷ yazdığı makalelerde söylediği gibi milli mimarimizi düştüğü ihmalden kurtarmak ve ona yeniden hayat vermektir.⁵⁸ Röportajda Muzaffer Bey; "Şimdiye kadar asırların vakarını milli mimarimizle temsil etmiş asırların değeri üzerinde yükselen bir miras ne için ihmal edilmekte neden unutulmaktadır. Onun maddi ihyasına çalışmak unutmaktan başka bir şey değildir. Sadece konuşmak da bir şey yapmış olmak değildir. Biz milli mimariyi yüceltmeye çalışmazsak memleketimizde mimariye hizmet edilmiş olmaz. Çünkü bizce fen mimarı, mimari Osmanî demektir. Meslek-i mimariye uzak ihtisas-ı milliye doğmuş olduğundan Osmanlı mimarisinin ihyası da muhterem Osmanlı mimarlarının çalışmasıyla mümkündür. Bugün Fransız Usul-ü mimarisinde bir Fransızlık, Alman tarzında bir Almanlık yani bir zevk-i hususi milli görürseniz Osmanlı modern mimarisinde de Osmanlılık görülebilmelidir. Aslında nitelik ve teşkilat açısından doğu üslup mimarisi

⁵⁶ Nevsal-i Osmanî s. 171.

⁵⁷ Nevsal-i Osmanî'den yola çıkılarak 1908–1912 yılları arasındaki İkdâm gazeteleri taranarak sanatçının makalelerine ulaşılmaya çalışılmış ancak Muzaffer Bey adı ile yayınlanan makalelere rastlanmamıştır.

⁵⁸ Nevsal-i Osmanî s. 176.

yabancılar için gerçek zenginliktir. Özellikle güçlü bir sanatta milli mimarimiz harikalar yaratabilecek bir niteliğe sahiptir. Hiç olmazsa yolu açık bırakılan bu sanat bizim doğal ürünlerimiz olsun. Hiç olmazsa milli sanatımız asırlardır milletin gurur duyduğu mili mimarimizi kurtardı” diyordu.⁵⁹ Buradan da anlaşıldığı gibi 28 yaşında böyle bir anıtı tasarlayan Mimar Muzaffer, Osmanlı mimarisinin maddi gücü ve maneviyatının en büyük hayranı ve uygulamada taraftarıdır. Milli mimarimizin yüceltilmesi için azimle çalışan sanatçılardan biridir.

Mimar Muzaffer Bey, Ziya Gökalp’ın oluşturduğu Ulusçuluk düşünceleri içinde kendi ulusal mimarimize dönme eğilimlerinin ilk uygulayıcıları arasında yer alır. Muzaffer Bey’in köklü bir eğitim almamasına rağmen ilginç denemelere girişmesi yaşadığı dönemde büyük yankılar yaratmıştır.⁶⁰

Alexandre Vallaury, Muzaffer Bey için *“Türklerden Muzaffer Bey gibi büyük bir sanatçının yetişmesini görmekten büyük gurur duyuyorum. Onun güzel sanatlara karşı üstün yeteneği, Türk mimarlığının gelişimi açısından bize çok büyük umutlar vermektedir.”* diyerek sanatçının yeteneğini takdir etmiştir.⁶¹

⁵⁹ Nevsal-i Osmanî s. 178.

⁶⁰ Sözen- Dülgerler a g. m. s. 121.

⁶¹ Metin Sözen,(1996) a. g. e. s: 28–29.

2. MİMAR MUZAFFER BEY'İN MİMARİ OLDUĞU YAPILAR VE BU YAPILARIN GEOMETRİK KURGULARI

2. 1. İstanbul Abide-i Hürriyet

İnceleme Tarihi: 23. 07. 2005–19. 05. 2006

Yapının Adı: Abide-i Hürriyet

Yeri ve Konumu: Yapı İstanbul'da Şişli İlçesi'nde, kuzeybatıdaki birinci çevre yolu ile Şişli-Kâğıthane caddesi arasındaki park içinde bulunmaktadır. Anıt, demir parmaklıklarla çevrili her kenarı 50 metre uzunluğundaki altıgen⁶²biçimli üç girişi olan bir bahçe içine inşa edilmiştir. Bugün şehitlik olarak düzenlenmiş bu bahçenin tek kapısı kullanılmaktadır. Bahçe içindeki çam ağaçlarıyla anıtın etrafına dikilen çınar ağaçlarından çok az bir bölümü günümüze gelebilmiştir.⁶³ Şehitlikte, ayrıca Mahmud Şevket Paşa'nın Türbesi⁶⁴, Talat ve Enver Paşa'nın mezarları bulunmaktadır.

Abide-i Hürriyet'in 31 Mart olayında şehit düşenlerin gömüldüğü tepeye inşa ettirildiğinin Nevsal-i Osmanî'de belirtilmesi⁶⁵, pek çok kaynakta yapının alt katından türbe odası diye bahsedilmesine sebep olmuştur.

Kitabesi: Anıt gövdesinin üç yüzüne nesih yazı ile yazılmış kitabeler bulunmaktadır. Bunlardan ilkinde 31 Mart olaylarında ölen şehitlerin altıgen biçimli panolar içine işlenmiş adları bulunur. Gövdenin ön yüzünde V. Mehmed Reşad'ın tuğrası diğerlerinde “Tarih-i İstirdad-ı Hürriyet, 10 Temmuz 1325 R. (Hürriyet'i Geri Alma Tarihi 23 Temmuz 1909 M.) ve Timsal-i Meşrutiyet, 12 Temmuz 1325 (Meşrutiyet

⁶² Reşad Ekrem Koçu, “Abide-i Hürriyet”, *İstanbul Ansiklopedisi*, C.1(İstanbul: 1958), s. 169–170. Koçu 1946 yılında bu bahçenin 10 gen olduğunu belirtmektedir.

⁶³ Semavi Eyice, “Âbide-i Hürriyet,” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C:1(İstanbul: 1998) s. 309.

⁶⁴ Mimar Kemalettin'in tasarladığı bu yapı için bakınız Yıldırım Yavuz, *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi*, (Ankara: ODTÜ mimarlık Fakültesi Basım İşliği, 1981) s. 142–146.

⁶⁵ *Nevsâl-i Osmanî* III. 1326. s. 169–175.

Sembolü 24 Eylül 1909 M.)” yazılarının bulunduğu kitabeler yer almaktadır. (Resim 11-13)

Anıt gövdesinin merdivenlere bakan yüzlerine yazılmış bulunan 3 subay ve 68 erden oluşan şehitlerden subaylara ait olan isimler, Erkânıharp Binbaşlarından Ahmed Muhtar Emin Bey, Bahriye Binbaşlarından Ali Kabuli bin Salih Bey ve mülazimisani (üsteğmen) Mehmed Bin Bekir Efendi, erlere ait olan isimler ise Hüseyin bin Mustafa, Hakkı bin Memduh Efendi, Hüseyin bin Şakir, Ahmed bin Hacı Şevket, Mehmed bin Hacı Remzi, Bayram bin Hacı Şehabeddin, Mehmed bin Ömer, Eyyub bin Yunus, Said bin Abdülkerim, Bekir bin Bekir, İdris, bin Yusuf, Mahmud bin Rüstem, Mustafa bin Ahmed said, Hüseyin bin Derviş, Hasan bin Neşat, Timur Melek bin Ali Mustafa, Hüseyin bin Mehmed, Osman bin Mahmud, Maksud bin Ali, Rıza bin Mahmud, Mehmed bin Hüseyin, Arab Mustafa bin Şuayib, Nusret bin Ahmed, Şahin bin Ahmed, Ramazan bin Abdülbaki, Edhem bin Bahtiyar, Mehmed bin Hüseyin, Hayreddin bin Kamber, İsmail bin Mehmed, Mahmud bin Ali, Ömer bin Mustafa, Recep bin Latif, Mehmed bin Hüseyin, Hafız Ahmed bin Hüseyin, Celal bin Zeynel, Naim bin Süleyman, Ramiz bin Halil, Recep bin Yakub, Ahmed bin Osman, Rüstem bin Mahmud, Mehmed Ali bin Abdülatif, Recep bin Latif, Ahmed bin Mustafa, Abdürrahman bin Salih, Hüseyin bin Mustafa, Hüseyin bin Ali, Refik bin İbrahim, Mehmed bin Halil, Zekeriya bin Osman, Ali bin Süleyman, Ali bin Ahmed, Hüseyin bin Mustafa, Yusuf bin Yakub, Paşo bin Salih, Abdülvahid bin Mehmed, İsmail bin Süleyman, Hüseyin bin Osman, Hüseyin bin Musa, Said bin Ahmed, Ömer bin İbrahim, Mehmed bin Abdullah, Kadir bin Kadir, Bekir bin Seyid, Mehmed bin Hamid ve Selko bin Dalyan olarak okunmaktadır.⁶⁶ (Resim 12)

Abide-i Hürriyet’e ittihatçıların önde gelen isimlerinden Kıvrımlı Ali Rıza Bey’in de defnedildiği çeşitli kaynaklarda belirtilse de ismi anıtta yazmamaktadır.⁶⁷

Anıtın toprak altında kalan yayınlarda türbe odası olarak belirtilen kapalı mekânına inilen kapının üzerindeki üçgen alınlıkta bulunan kitabede “Makber-i Şüheda-

⁶⁶ Koçu, a.g.m., s. 169-170.

⁶⁷ İbrahim Temo, *İbrahim Temo'nun İttihat ve Terakki Anıları*, (İstanbul: Arba Yayınları, 1987) s. 198.

i Hürriyet⁶⁸” (Hürriyet Şehitleri Mezarı) yazılıdır.(Resim-22) Bu mekânın içinde merdivenlerin solundaki destek üzerinde doğu yüzde damla biçiminde sülüs yazılı bir kitabe yer almaktadır. Kitabede; “- Ketebehu El- hac Es-seyyid Hasan Rıza İmam-ı Musika-i Hümayun gufire lehu 1325” (Onu yazan Mızıka-i Hümayun imamı hacı Hasan Rıza efendi hakkında 1909 M.)⁶⁹ yazmaktadır. (Resim 29) Ayrıca mezar odasında yer alan mihrap nişinin üstündeki duvara işlenmiş Ali İmran suresinin yazılı olduğu bir kitabe bulunmaktadır. (Resim 26)

Tarihi: 31 Mart Olayında⁷⁰ 1908 Nisanında ölenlerin gömüldüğü, şehitlik alanı olan hürriyet tepesine bir özgürlük anıtı yapılması için ilk çabalar 1908’de başlamıştır. Ayasofya’nın bulunduğu alana dikilmesi düşünülen bu anıtın tasarlanması için Mimar Vedat Bey görevlendirilmiş, ancak Vedat Bey bu tasarımı gerçekleştirmemiştir.⁷¹ Olayın birinci yıldönümüne gelen 1909 Nisan ayında, ayaklanmayı bastırırken şehit düşen ilerici subay ve erlerin anısına bir özgürlük anıtı dikilmesi için Osmanlı padişahı tarafından bir yarışma açılmıştır. Yarışmaya dönemin ünlü mimarlarından Kemalettin ve Vedat Beyler ile Konstantin Kiryakidi ve Alexandre Vallury de katılmıştır.⁷² Yarışmayı Muzaffer Bey kazanmış ve anıtın yapımına 1909 Temmuz ayında başlamıştır. Kaynaklarda yapının 23 Temmuz 1911 yılında açıldığı belirtilmektedir.⁷³

Başbakanlık Osmanlı Arşivindeki DH-İD 13-1-1328 tasnif nolu anıtın açılışını duyuran belgede törenin 3 Temmuz 1327 R./ 20 Recep 1329 H./ 17 Temmuz 1911 M. tarihinde gerçekleştirileceği belirtilmekle yetinilirken, BOA İ. MBH./6 1329 B-020

⁶⁸ Abide-i Hürriyet’in Kitabelerini okuyan Ali Emre Özyıldırım’a burada bir kez daha teşekkür ederim.

⁶⁹ Semavi Eyice, a. g. m., s. 309’da kitabede adı geçen Hasan Rıza ismi Hasan Sabri olarak okunmuş, Hasan Sabri’nin Mızıka-i Hümayun’un İmamı olduğunu belirtmiştir. Hasan Rıza Efendi (1849-1920) Son dönemdeki en ünlü hattatlardan biridir. Böyle bir anıtta Hasan Rıza Efendi gibi tanınmış bir hattatın çalışmış olması daha doğru görünmektedir. Hattatlar hakkında daha fazla bilgi için bakınız. M. Kinal Son Hattatlar –M. Serin Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar-A. Alparslan Osmanlı Hat Sanatı Tarihi – Hat sanatı org

⁷⁰ Sina Akşin, Şeriatçı Bir Ayaklanma 31 Mart Olayı, (Ankara: İmge Kitabevi, 1994), s. 31’de 31 Mart (R. 1325) (13 Nisan 1908 M.) olayının askerlerle bazı dinci sivillerin birlikte hareket ederek hükümete karşı yaptığı sonuçsuz kalmış bir darbe girişimi olduğu, İstanbul’daki 1. Ordunun olayları bastıramaması sebebiyle Selanik’teki 3. Ordu’nun (Hareket Ordusu) demir yolu ile İstanbul’a geldiği ve ayaklanma bastırıldığı anlatılmaktadır. Akşin, a. g. e., s. 175’de Hareket Ordusu’na bir çok mektepli subay, Harbiye, Tıbbiye, Hukuk, Mülkiye ve Ticaret öğrencilerinin gönüllü olarak katıldıkları, Orduda Rum ve Bulgar gönüllülerden başka yedi yüz Yahudi gönüllüsünün de bulunduğu belirtilmektedir.

⁷¹ Tanin 12 Teşrinsani 1324 (25 Kasım 1908) s. 2.

⁷² Sözen- Dülgerler, a. g. m., s. 122.

⁷³ Afife Batur, “Abide-i Hürriyet”, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi C. 1,(İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayımları, 1994) s. 58.- Eyice, S. a. g. m., s. 309.

nolu belgede 10 Temmuz milli bayramında yapılacak merasimden bahsedilmekte ve Meclis'i Mahsus-i Vükela'ca hazırlanan programa göre Abide-i Hürriyet'in açılış töreninde Harbiye Nazırı ile Seryaver'in hazır buldukları anlatılmaktadır.⁷⁴ Abide-i Hürriyet, Osmanlı İstanbul'unda bir ayaklanmanın bastırılmasında şehit olanların anısına dikilen ilk anıt olarak dikkati çekmektedir.

Anıtın yapılmasının ardından basılan 5 altın ve 28 gümüş madalyonun⁷⁵, bir yüzünde Sultan Mehmed Reşad'ın tuğrası ile anıtın resmi, diğer yüzünde “Tarih-i İstirdad-ı Hürriyet 10 Temmuz 1324 R./23 Eylül 1908 M.” ve “Timsal-i Meşrutiyet 11 Temmuz 1325 R./24 Eylül 1909 M.” yazıları bulunmaktadır.⁷⁶

Yaptıran Kişi veya Kurum: 11 Temmuz 1325 R. /24 Eylül 1909 M. tarihinde yapımına başlanan anıtın inşası için Padişahın yanı sıra 6. Belediye Daire Reisi Hacı İhsan ve Sabah Gazetesi sahibi Abud Efendi ve Kaymakam Ebulfevait Refiki Beyler de para verişlerdir. Başbakanlık Osmanlı arşivindeki bir belgeye göre ayrıca 1909 yılında memurlardan da anıtın inşası için bağış toplanmıştır.⁷⁷

Mimarı: Mimar Muzaffer Bey.⁷⁸

Yapıda Çalışan Ustalar: Muzaffer Bey dışında yapıda çalışan inşa ile ilgili başka sanatçı ve usta adı bilinmemektedir. Ancak yapının kitabelerini dönemin önemli hat sanatçılarından hattat Hacı Hasan Rıza Efendi yazmıştır. Sanatçının adına alt kattaki “-Ketebehu El- hac Es-seyyid Hasan Rıza İmam-ı Musika-i Hümayun gufire lehu 1325” (Onu yazan Mızıka-i Hümayun imamı hacı Hasan Rıza efendi hakkında 1909 M.) yazılı kitabede rastlanmaktadır.⁷⁹ (Resim 26)

⁷⁴ BOA DH-İD 13-1-1328 ve İ. MBH. /6 /1329 B-020 1329-1 tasnif nolu belgeler.

⁷⁵ Anonim, “Abide-i Hürriyet”, *İstanbul Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, C.1 (İstanbul: 1982) s. 220.

⁷⁶ Artuk, İbrahim. *Kanûn-ı Esâsi ve Hâtırat-ı Âbide-i Meşrutiyet Madalyaları*. VIII. (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, Türk Tarih Kongresi III. Ciltten Ayrı Basım 1938) s. 17.

⁷⁷ BOA ZB. 602. 59. 1325. nolu belge.

⁷⁸ Muzaffer Bey'in Hayatı için bkz. İkinci Bölüm Muzaffer Bey'in Hayatı

⁷⁹ Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul, 1999, s. 164–165'de Hasan Rıza Efendi'nin (1849–1920) Üsküdar'da doğduğu 1865 yılında İstanbul'da Mızıka-i Hümayun'a kayıt olduğu, 1871'de Mızıka-i Hümayun İmamlığı'na, 1879 yılında da hat hocalığına tayin edildiği, 1914 'de açılan Medresetü'l Hattatin'de sülüs-nesih, reyhanî hocalığı yaptığı, sanat hayatının en verimli devresi olarak kabul edilen 1878–1912 tarihleri arasında celi sülüs, nestalik, ve celi nestalik yazılarda pek çok eser verdiği, asıl ustalığını sülüs ve nesih yazılarda gösterdiği belirtilmektedir.

Yapının Geçirdiği Onarımlar ve Bugünkü Durumu: Yapı bugün ayakta olmasına rağmen kaderine terk edilmiş ve çok bakımsız durumdadır. Merdiven başlangıcındaki fenerler, anıtı çevreleyen babalar, bunlar arasındaki zincirler, alt katı örten cam kubbe ve ortasındaki avize günümüze gelememiştir. Alt katı aydınlatan açıklıkların mermer şebekeleri kırılmıştır. Yapının alt katına inen kapı pek çok kez değiştirilmiş olmasına rağmen yine kırıktır. Alt kat, biriken su ve atılan çöpler yüzünden girilemeyecek haldedir. Anıtın tabanını su bastığı için alt kat döşemelerinin kaldırılması yolunda oluşan düşüncelerin,⁸⁰ yerinde yaptığımız incelemede üst kat taban zemininin kaplamasına benzer zemin kaplamalarının yerinde durduğunun tespit edilmesiyle hayata geçirilemediği anlaşılmaktadır.

Plan: Anıt, Toprak altında bulunan ve türbe olarak adlandırılan kapalı bir mekan ile toprak üstündeki alana kurulan platform üstüne yerleştirilmiş gövde kısmından oluşur. Yapının toprak altı ve üstünde kalan bölümlerinin planlanmasında temel olarak üçgen ve altıgenlerden oluşan bir geometrik şemanın uygulandığı görülmektedir. Alt katın planı, köşeleri kesilerek dar birer yüzeye dönüştürülmüş olmakla birlikte, temelde eşkenar üçgen biçimine dayanan, birbirleriyle kıyaslandıklarında çok uzun ve çok kısa tutulmuş kenarlarının birer atlamalı yerleştirildiği düzgün olmayan altıgen biçimindedir. (Çizim 2)

Alttaki bu mekana, anıtın toprak üstündeki bölümünün güney cephesinin eksenine yerleştirilmiş bir kapıdan, kapının hemen kuzeyinden ve ardından başlayarak toprak altına inilmesine hizmet eden, kuzey-güney doğrultusunda uzanan bir merdiven yardımıyla girilmektedir. 11 basamaklı bu merdiven, mekana basık kemerli bir kapıyla açılmaktadır. Kapının hemen önüne, güney duvarına dayanan kare planlı bir sahanlık yapılmıştır. Sahanlığın batısından başlayan, güney duvarına dayanmış, 6 basamaklı bir merdiven kolundan inilerek zemine ulaşılır. (Çizim 1)

Duvarların sınırları içinde kalan alanın ortasına, daha küçük boyutlu tutulmuş bir eşkenar üçgenin köşelerini oluşturacak biçimde, beşer cepheli birer destek yerleştirilmiştir.(Resim 27) Dış köşeleri, planın geometrisine uydurularak diğer

⁸⁰ Reşad Ekrem Koçu, a. g. e. , s. 170.

kenarlarına oranla çok dar tutulmuş desteklerin, birbirlerine basık kemerlerle bağlanmasıyla, ortada bir merkezi bölüm oluşturulmuştur. Merkezi bölümü, kemerler ile duvarlar arasında kalan dar bir koridor çevrelemektedir. Mekânın güneydoğu duvarında beş cepheli bir mihrap nişi bulunmaktadır. (Resim 26)

Üç desteğe oturan kemerler, merkezi bölümün kubbe örtüsünün iskeletini taşırlar. Çevre koridoru, mütemadi olarak yapının üst bölümünü dolanarak çevreleyen sivri kemer profilli yarım beşik tonozla örtülmüştür. Merdiven sahanlığını yarım çapraz tonoz örtüsü, 11 basamaklı merdiven kolunun sivri kemer profilli beşik tonozuna birleşmektedir. (Resim 30)

Anıtın, toprak seviyesinin üzerindeki arazinin düzenlenmesinde, alt katın temelde eşkenar üçgen şeması üzerine kurulmuş, köşelerinin kesilmesiyle altıgene dönüştürülmüş planı tekrarlanmıştır. (Çizim 2) Altıgenin uzun kenarları 16.53 m. kısa kenarları 4.00 m. ölçüsündedir. Altıgenin kısa kenarlarına planın geometrisine uygun olarak, üçer cepheli birer merdiven yerleştirilmiştir. (Resim 7) Beşer basamaklı ilk merdiven sırası ile dört cepheli yamuk planlı birer sahanlığa ulaşılmaktadır. Bu sahanlık, planda altıgen biçiminde ayrılmış bir alanın alt yarısını oluşturmaktadır. Altıgenin üst yarısına, anıtın yer aldığı platforma çıkılarak ulaşılmasını sağlayan beşer basamak yerleştirilmiştir. Platformun merkezine, birbiri üzerine bindirilmiş iki kaide ile üstteki kaideye oturtulmuş daire planlı asıl gövde yerleştirilmiştir. (Resim 5) Anıtı dıştan çevreleyen bölümlerle, merdiven sahanlığı ve platform zemininde üçgen ve altıgen biçiminde kesilmiş üç değişik renkteki taşların birbirinden farklı kompozisyonlar oluşturacak biçimde birleştirilmesiyle oluşturulmuş zemin döşemeleri bulunur. (Resim 31)

Dış Tasvir: Anıtı, en dıştan mozaik döşemeli bir gezinme yolu çevrelemektedir. Bu yolun, planın geometrisine uygun olarak köşelerine gelen kısımlarında yer alan iki kademeli merdivenlerin her bir kademesinde altışar rıht bulunur. (Çizim 2-Resim 7)

Anıtının birbiri üzerine bindirilmiş iki kaideden alttaki iki kademelidir. Alttaki kaidenin ilk kademesi, üçgen prizma biçimindedir. İkinci kademe alttaki

bölümün köşelerine gelen bölümlerde geri çekilerek bu bölümleri boş bırakmak suretiyle, oluşturulmuş, planın geometrisini tekrarlayan ancak daha küçük boyutlarda tutulmuş altı cepheli piramidal bir kuruluş sergiler. (Resim 6) Bu bölümün köşelere gelen kesimlerdeki yüzeyleri oldukça dar tutulmuştur. Bu yüzeylerin önüne, alttaki kademenin üstünde bırakılan köşe boşluklarının üstüne gelecek biçimde, 60'ar cm. yüksekliğinde hereke taşından yapılmış birer küre⁸¹ oturtulmuştur. Anıt top biçiminde tasarlandığı için bu kürelerin gülle olduğu düşünülebilir. Altı cepheli bu kademenin dar kenarlarının bulunduğu bölümü üstte pahlanmıştır. İkinci kademenin kenarlarının, aşağıdan yukarıya doğru, bir yandan geri çekilen bir yandan daraltılmasıyla, kademenin yaklaşık ortalarından başlayan ve bitimine kadar devam eden her kenarı yukarıya doğru daralmakla birlikte birbiriyle eşit genişlikte bulunan, bir altıgen prizma elde edilmiştir. Bu kademenin alt bölümünde kalan uzun kenarlarının oluşturduğu yüzeyler, kademenin alt yarısındaki bölümde, şeritlerle belirlenmiş üçgen alınlık kuruluşu sergilerler. Bu yüzeylerin ortalarında, alt katın ışık almasını sağlayan beşgen biçimli birer pencere yer alır. Pencere, farklı bir düzenlemeye sahip şebekelerle kapatılmıştır. (Resim 9-10) Üç pencereden birinin şebekesi tamamen yok olmuştur. İkinci şebekenin bir kısmı sağlamdır ve burada kıvrık dallarla rumilerden oluşan bir bezeme kullanılmıştır. Sağlam kalan tek pencere şebekesinde ise, boşluklarda palmetler oluşacak biçimde simetrik olarak yerleştirilmiş kıvrık dallar arasında düğüm oluşturan örgülü palmetler bulunmaktadır.

Pencerelerin iki yanına profilli silmelerle çevrelenmiş üçgen biçimli birer çökertme yüzey işlenmiştir. Üçgen yüzeylerin içleri Yıldız Demiriz'in, bileşik form olarak adlandırdığı tipte rumilerle⁸² bezenmiştir. Üçgen alınlık gibi duran bu bölümün kenarlardaki üçgen yüzeylerin üstüne gelen bölümleri rumi ve palmetlerden oluşan bir bordür ile sonlanmaktadır. (Resim 17-18)

⁸¹ Anıt Top biçiminde olduğu için gülle olduğunu düşündüğümüz bu küreler hakkında Günkut Akın "Tanzimat ve Bir Aydınlanma Simgesi" **Osman Hamdi Bey ve Dönemi** (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları 1993) s: 123-131' de bu taş kürelerin ilk örneğinin II. Mahmut Türbesi ve buna bağlı yapılar grubunun önünde bulunduğu, mimarlıkta küre biçiminde tasarımların Fransa'da geç aydınlanma dönemine özgü olduğunu, kürenin ussal bir perspektifle yeniden başlamayı simgelediğini ve bu örnekle Tanzimat'ın batı türünde bir geometrik algıya yöneldiğinin görüldüğünü belirtmektedir. Bu küreler Günkut Akın tarafından modernizmin simgesi olarak kabul edilmektedir. Birinci Ulusal Mimarlık dönemi içinde bu kürelerin Ankara Palas (1924-28) Ankara İkinci Meclis (1924) gibi yapılarda kullanılmaya devam edildiği görülmektedir.

⁸² Demiriz Yıldız, **Osmanlı Mimarisinde Süsleme Erken Devir (1300-1453)**, (İstanbul 1979) s. 98-100.

Kaidenin üst bölümündeki, cephelerin birer atlamalı olarak yaklaşık aynı biçimde düzenlendiği görülür. Bunlardan pencere üstlerine denk gelen cephelerin ortasına büyük boyutlu daire biçimli birer madalyon yerleştirilmiştir. Madalyonları, yatay ve dikey eksenlerde birer küçük düğüm yapan içleri yan yana sıralanmış küçük üçgenlerle hareketlendirilmiş profilli silmeler çevreler. Aynı silmeler, düğüm motiflerinden çıkarak madalyonların bulunduğu çökertme yüzeyin sınırlarını belirlerler. Gövdenin giriş yönüne bakan güneyde yer alan madalyonunda Sultan, V. Mehmed Reşad'ın kabartma tuğrası, (Resim 19) diğerlerinde nesih yazıyla tarih veren kabartma kitabeler bulunur. Madalyonların içlerinde yer aldıkları yüzeylerin köşelerinde her birinde farklı olarak biçimlendirilmiş kıvrık dallardan çıkan bileşik formda rumilerle natüralist üslupta çiçeklerden oluşan bezemeler bulunur. Diğer cephelerin çökertme yüzeyleri de, aynı tarzdaki profilli silmelerle çevrelenerek belirlenmiştir. Bu yüzeylere oyulan eş boyutlu, az derinlikli altıgen biçimli madalyonlara şehitlerin adları yazılmıştır. (Resim 12)

Kaidenin üst bölümü, aşağıdan yukarıya doğru birbiri üzerine dışa taşırılarak bindirilen üç mukarnas sırasıyla nihayetlenir. Mukarnas sıralarının üzerine dışa taşkın 12 cepheli bir tabla yerleştirilmiştir. Bu tablanın çok az yükseklikteki ensiz cephelerini palmet ve rumilerden oluşan bir süsleme bordürü bezer. Dışa taşkın bu cephelerin altındaki kaideye aşağıdan yukarıya doğru dışa çıkıntılı 12 cepheli, dar eğimli yüzeylerle birleştikleri görülmektedir. Bu yüzeyler, üçgen kuşak oluşturacak biçimde oyularak hareketlendirilmişlerdir. (Resim 17)

Tablanın üstünde, minare pabuçluklarını hatırlatır tarzda, üçgen kuşak biçiminde hareketlendirilmiş, tablanın kenarlardan geriye çekilmiş, 12 cepheli ikinci kaide bulunur. Kaide üstte dışa taşkın kalın bir kaval silme ile sonlanır. Bu kaide ile anıtın aşağıdan yukarıya doğru daralan top namlusu biçimli silindirik gövdesinin arasında, yüzeyi baş aşağı işlenmiş mukarnas dilimlerinin yan yana sıralanmasıyla bezenmiş, gövdeden de kaideden de geriye çekilmiş bir şerit yer alır. (Resim 17)

Top namlusu biçimli gövdenin giriş eksenine bakan bölümüne bronzdan yapılmış daire biçimli bir can simidi ile onu saran halatlarının işlendiği bir kabartma

yerleştirilmiştir. Can simidinin içerisine ayrıca bir gemi çıpası ile dalgalı biçimde işlenmiş Ay-yıldızlı bayrağı taşıyan bayrak direği yerleştirilmiştir. Can simidinin altından süngülu tüfekler çıkmaktadır. (Resim 19)

Yapının eski resimlerinde, merdiven başlangıçlarının iki yanında üzerlerine fener yerleştirilen sütunların bulunduğu görülmektedir. (Resim 2) Bu sütunların arasına üçer, altıgen prizma biçimli gövdeleri bulunan mermer baba yerleştirilmiştir. Kenar sütunları ve babalar birbirlerine zincirlerle bağlanmıştır. Bugün babalardan biri ile fener sütunlarının sadece tabanları, ayaktaadır. Fener sütunlarının kaideleri altıgen prizma gövdelidir. Kaidelerin yüzeyleri aşağıdan yukarıya doğru daralmaktadır. (Resim 34) Her bir yüzünde, üç dilimli kemerlerle oluşturulan yüzeysel nişler bulunur. Üst kısımda yer alan çift mukarnas sırasının üstünde dış yüzeyi üçgen kuşaklı biçimde girintili çıkıntılı üçgen yüzeylerle biçimlendirilmiş silindirik gövdeli bir ikinci kaide yer alır. (Resim 34) Günümüze gelebilmiş baba ise, yine altıgen gövdelidir ve gövdenin her yüzünde kenar ortalarına yerleştirilen üç dilimli kemerli yüzeysel birer niş bulunur. Tek sıra mukarnas dilimi ile genişletilen bu bölümün üzeri altı dilimli kubbemsi bir örtü ile sonlandırılmıştır. (Resim 35)

Anıtın ön cephesi, güney cephesinin ortasına yerleştirilmiş, mezar odasına inen merdivenlere açılan taç kapı ile vurgulamaktadır. Kapı sadece geleneksel mimariyi anımsatan bir öge değildir. Bu taç kapıya sırtına yerleştirilen basamaklarla ayrıca minber görüntüsü vermiştir.(Resim 21) Kapının üzerindeki üçgen alınlıkta bulunan kitabede “Makber-i Şüheda-i Hürriyet⁸³” (Hürriyet Şehitleri Mezarı) yazılıdır. (Resim 22) Taç kapının iki renk taşın almaşık kullanımıyla oluşturulmuş, sivri at nalı kemerli bir girişi vardır. Kemerin hemen üzerinde, iki sıra mukarnaslı yatay bir şerit bulunur. Kapı kuruluşu, bu şeridi de içine alacak biçimde üç yandan dikdörtgen biçimli enli, düz bir şeritle çerçevelenmiştir. (Resim 20) Taç kapının üst kısmında, iki sıra mukarnaslı bir saçak kullanılmıştır. Bunun üzerinde yüzeyi, küçük üçgen yüzeylerin yanyana sıralanmasıyla hareketlendirilmiş dar bir şerit bulunmaktadır. Bu şeridin üstündeki, yüzeyine rumi ve palmet motiflerinin işlendiği kalın düz bir silmeyle taç kapının üst kısmı sonlanır. Taç kapının en üstüne, eksene, beşgen biçimli kitabe panosu

⁸³ Abide-i Hürriyet'in Kitabelerini okuyan Ali Emre Özyıldırım'a burada bir kez daha teşekkür ederim.

yerleştirilmiştir. Kitabe panosunu, dıştakinin oldukça enli tutulduğu düz silmeler çevrelemektedir. Panonun çökertme yüzeyinin ortasına, dıştakinin daha kalın alttakinin daha dar tutulduğu, ensiz iki silmeyle çerçevelen yuvarlak yazı madalyonu yerleştirilmiştir. Madalyonun küresel bir görüntü verecek biçimde kabartma yüzeyinde yazı bulunur. Madalyonun dışında kalan yüzey, rumi ve palmet motifleriyle bezenmiştir.(Resim 22) Anıtın platformundan başlayan basamaklar, giderek yükselmek suretiyle kapı kuruluşunun arka yüzeyine dayanırlar. Böylelikle anıt platformu ile kapı kuruluşu, basamaklarla onların oturduğu yan duvarlar vasıtasıyla, kapıya arka kısmında bir minber görüntüsü vermek suretiyle birleştirilmiş olur. Taç kapının iki yanındaki dar duvarlarının alt kısmına, ağızları bu duvarlara dayanacak biçimde minyatür birer top heykeli yerleştirilmiştir. (Resim 24) Bu topların tekerleklerinin yüzeyi, dışa taşkın birbirine bitişik dilimleriyle açılmamış bir gonca görüntüsü veren göbeği ile enli ve çok ensiz sekizer diliminin birer atlamalı olarak sıralandığı, açılmış büyük bir çiçek biçiminde işlenmiştir. Kapının yan yüzeylerinin üst kısmında mukarnashı konsollara oturtulan bir çıkma yapılmıştır. Kapının yan duvarlarını üst kısmını ön tarafın saçak bölümüyle çevrelenerek tamamlanmıştır. (Resim 23)

Taç kapı kuruluşuna sonradan anıta yakışmayan bir demir kapı eklenmiştir. Reşad Ekrem Koçu, özgününde bu kapının yerinde kanatları oymalı bronz bir kapının bulunduğunu belirtmektedir.⁸⁴

İç Tasvir: Mezar odasına kapıdan, onsekiz rıhtlı basamaklarla inilmektedir. Alt katta üç taşıyıcı destek bulunmaktadır. (Çizim 1) Merdiven basamaklarının ulaştığı sahanlık, bugün pek çok kısmı tahrip olmuş mermer korkulukla çevrilidir. (Resim 25) Sahanlığın üzerinde iki ayrı yöndeki tonozun dik kesilmesiyle oluşan yarım çapraz tonoz benzeri bir tonoz örtüsü kullanılmıştır.(Resim 30) Düzgün olmayan beşgen kesitli destekler, altta yüzeylerinden az çıkıntı yapan kaidelere otururlar. Desteklerin üst kısımlarının mekanın ortasına bakan, birbirine komşu iki yüzüne üç sıra mukarnashı başlıklar yerleştirilmiştir. En üstteki mukarnas sırasının, mukarnaslar arasında kalan bölümlerine, rumi ve palmetler işlenmiştir.(Resim 28) Destekleri bağlayan basık kemerlerin, birer

⁸⁴ Reşad Ekrem Koçu, a. g. m., s. 170.

atlamalı olarak mermer ve hereke taşıyla örülmeleri, malzemelerin renk farkının dikkate alındığını göstermektedir.

Güneydoğudaki desteğin doğu yüzeyine damla biçiminde işlenmiş kitabe, anıtın yazılarını yazan sanatçının adını⁸⁵ vermektedir. Mekânın çok dar tutulmuş güneydoğu duvarına hemen hemen duvar genişliğinde beş cepheli bir niş⁸⁶ yerleştirilmiştir. Mihrap nişinin kavsarası, büyük boyutlu üç mukarnas sırasından oluşmaktadır. Mihrap nişinin üzerindeki duvara, dikdörtgen biçimli bir mermer pano üzerine işlenmiş ayet kitabesi yerleştirilmiştir. (Resim 26) Kaynaklarda bu mekânın rumi motifleri ile süslenmiş renkli camlı bir kubbe ile örtülü olduğu ve kubbenin ortasında bir avizenin bulunduğu belirtilmiştir.⁸⁷ Bugün sadece kubbenin metal iskeleti bulunmaktadır. (Resim 32) Ortadaki merkezi bölümün etrafında dolanan mütemadi dar koridorun, sivri kemer profilli yarım beşik tonoz örtüsü, dış duvarların üst kısmına yerleştirilen içe doğru eğimli tavan silmelerinin üstünden başlayarak kemerlerin üstündeki bölüme doğru atılmıştır.

Malzeme Teknik: Yapıda top gövdesinde kesme taş, anıt kaidesinde mermer, alt katta ve alt kata inen taç kapının anıta birleştiği yerlerde pembe taş, taç kapı ile iki yanındaki süslemeler ve alt kat desteklerinin üst bölümünde mermer kullanılmıştır. Alttaki bölümü örten kubbenin iskeletinde demir, aralarda renkli cam, top gövdesinin üzerinde bulunan süngü ve bayrak motiflerinde bronz kullanılmıştır. Ayrıca anıtı çevreleyen babaları birleştiren zincirler ve bunların arasında kalan fenerlerde demir kullanılmıştır. Anıtın başlangıç zemini ile merdiven sahanlıklarının zemin döşemelerinde pembe, siyah ve beyaz renkli taşlar kullanılmıştır. Merdiven aralarındaki bölümler sıvalıdır.

Süsleme: Yapının zeminlerindeki mozaik taş döşemelerde üçgen ve altıgenler üzerine kurulu geometrik düzenlemeli süsleme bulunur. Ayrıca mermer şebekelerde rumi ve palmetlerden oluşan bitkisel bezemeler kullanılmıştır. Taç kapıda mukarnas, üçgen kuşak gibi geleneksel öğelerden oluşan bir süsleme anlayışı bulunur.

⁸⁵ Kitabe metni için bakınız sf: 20.

⁸⁶ Bu niş Koçu, a. g. m., s. 170; Eyice, a. g. m., s. 309'da olduğu gibi yayınlarda mihrap olarak adlandırıldığından tarafımızdan da bu isimle adlandırılması uygun bulunmuştur.

⁸⁷ Batur, a. g. m. s. 58.

Geometrik Kurgu:

Cizim 5

Çalışmalarımız, anıtın geometrik kurgusunun, merkeze yerleştirilen düzgün bir altıgenin etrafında gelişen, eşkenar üçgen birimlere dayanan modüler bir sisteme dayandığını ortaya koymuştur.(Çizim 5-6a-6b-6c)

Anıtın dış sınırının belirlenmesinde, köşelerinden kesilerek altıgene dönüştürülmüş büyük boyutlu bir eşkenar üçgenin temel alındığının anlaşılması, anıt gövdesinin oturduğu birbiri üzerine binmiş iki kaideden alttakinin eşkenar üçgen, üsttekinin altıgen kesitli oluşu, geometrik kurgusunun temelinde eşkenar üçgen ve altıgenlerin bulunduğunu en başından hissettirmekteydi. Anıtın dış sınırını belirleyen, birer atlamalı kenarları birbirine eşit, AaBbKkNnSsMm altıgeninin dar kenarları, uzun kenarlarının 1/3 ü uzunluğundadır. Böylelikle, AaBb,KkNn,MmSs doğru parçalarının, AaCc,CcEe,EeKk,NnPp,PpRr,RrSs, BbDd,DdHh,HhMm doğru parçalarına, geometrinin gereği olarak EeFf, FfGg, GgHh ile CcFf, FfLl, LlRr ve DdGg, GgLl, LlPp doğru parçalarının birbirine ve yukarıda sayılan doğru parçalarına eşit olduğu geometrik bir şema oluşmaktadır. (Çizim 5)

Anıt kütlelerini üç köşeden merdivenlerin, tam merkezde anıt gövdesinin belirleyişi geometrik kurgusunun plan düzleminde, AaCcFfGgDdBb; EeKkNnPpLlFf ve GgLlRrSsMmHh düzgün altıgenleri ile bu altıgenler arasında kalan FfGgLl eşkenar üçgenine dayandığının tespitini sağlamıştır. (Çizim 5)

Anıtın ikinci kaidesinin kesitini oluşturan AECDFB düzgün altıgeninin FfGgLl eşkenar üçgeninin içine kenarları, üçgenin kenarlarına çakışacak biçimde oturması, bu altıgenin AE, CD ve BF kenarlarının iki yana uzatılarak kesiştirilmesiyle elde edilen abc eşkenar üçgeninin anıtın ilk kaidesinin sınırlarını belirlediğinin tespitine yol açmıştır. Anıt platformunun merkezindeki ilk kaidenin kesitini oluşturan abc eşkenar üçgeni FfGgLl eşkenar üçgeniyle *Mührü Süleyman* olarak adlandırılan altı kollu yıldız biçimini oluşturmaktadır. (Çizim 5)

İkinci kaidenin kesitini oluşturan AECDFB düzgün altıgeninin köşelerinin içine karşılıklı kenarlarını birleştirecek biçimde çizilen ABCD, AEDF, ECBF, dikdörtgenleriyle daha küçük boyutlu bir *Mührü Süleyman* biçimi oluşmaktadır. ABCD dikdörtgenine, AB kenarı ortak olmak üzere ABC1D1; ECBF dikdörtgenine EC kenarı ortak olmak üzere ECB2F2, AEDF dikdörtgenine DF kenarı ortak olmak üzere DFA3E3 dikdörtgeni eklendiğinde, bu dikdörtgenlerin C1D1, B2F2 ve A3E3 kenarlarının kaidenin oturtulduğu platformun kısa kenarlarına çakıştıkları görülmektedir. Bu kenarlar, birer kenarını oluşturacak biçimde A1E1C1D1F1B1, A2E2C2D2F2B2 ve A3E3C3D3F3B3 düzgün altıgenlerinin çizilmesiyle merdivenlerin ikinci kademesinin bulunduğu sahanlık ve basamakların bu altıgenlerin içine oturduğu görülmüştür. Bu altıgenlerin E1F1, A2D2 ve C3B3 doğru parçalarıyla eşit iki parçaya bölündükleri, üstte kalan E1C1D1F1, A2B2F2D2 ve C3E3A3B3 yarılarına eş genişlikte beşer basamak yerleştirildiği alt yarıların ise sahanlığı oluşturduğu görülür. (Çizim 5)

Platform merkezindeki AECDFB düzgün altıgeninin Çizim 5’de kesik çizgiyle gösterilen EF, CB ve AD köşegenleri uzatıldığında elde edilen aabb, codd ve eeff doğru parçalarının merdiven sahanlıklarının alt kademesinin yan kollarının sınırı ile üst kademenin başlangıç sınırını belirleyen E1F1, A2D2 ve C3B3 doğru parçalarıyla kesiştiklerinde en alt kottaki merdivenlerin ilk basamaklarının dış köşelerini belirledikleri görülmektedir. Bu noktalara anıtı çevreleyen fenerler dayanmaktadır. (Resim 2)

Böylelikle üç cephesi belirlenen alt sıra merdivenlerinin bulunduğu alanlar A1’E1’C1’D1’F1’B1’, A2’E2’C2’D2’F2’B2’ ve A3’E3’C3’D3’F3’B3’ düzgün altıgenlerine tamamlandığında, altıgenlerin C1’D1’, B2’F2’ ve A3’E3’ kenarlarının uzatılarak kesiştirilmesiyle bulunan X,Y,ve Z noktaları arasında bir eşkenar üçgenin belirdiği görülmektedir. Bu üçgenin X,Y ve Z köşeleri anıtın, merdiven başlangıçlarından geçen A1E2’, C2’D32 ve B1’F3’ doğru parçalarını tam ortadan ikiye bölerler. Z noktası ayrıca, taç kapı kemerinin bulunduğu yüzeyin tam ortasını belirlemektedir.

Bölümleme işlemi devam ettirildiğinde, eşkenar üçgen birimlerin modül seçildiği bir ızgara sistemi üzerinden yapının planlandığı görülmektedir. Ancak, anıt kütesinde öne çıkan merdiven kuruluşlarının planının altıgen şemaya oturması, altıgen planlı ikinci kaidenin altıgen prizma biçimli gövdesi, göze çarpan somutlaştırılmış modüllerin altıgenler olduğuna işaret ederler.

Cizim 6:

Anıtın alt katının yükseklik ölçülerini, zeminine dolan pis sular nedeniyle sağlıklı bir biçimde alamadığımızdan kesit üzerinden her hangi bir araştırma yapamadık. Buna karşın, anıt cephesi üzerinde yaptığımız çalışmalar, cephe tasarımında da belli bir geometrik kurgunun dikkate alındığını göstermiştir.

Tüm cephelerinin ölçüsü aynı olan anıtın, giriş cephesi üzerinde yapılan araştırmalarda; üç cepheli merdiven kuruluşunun girişe bakan yan kanatlarının ilk basamaklarının dış köşelerini belirleyen B ve C noktaları ile bu basamakların zemininden geçirilen hattın oluşturduğu ABC eşkenar üçgeni çizildiğinde, A noktasının, zemine dik yerleştirilmiş top namlusu biçimli anıt gövdesinin namlu ağzının dış sınırını belirleyen hattın tam orta noktasını oluşturduğu görülür. Yan merdiven kolunun basamaklarının dış köşelerini birleştirecek biçimde çizilen BaC ikizkenar üçgeninin “a” noktasının top namlusunun ateşleme bölümünün başlangıç hattını belirleyen silmeyi ortaladığı görülmektedir.

Merdivenlerin ortadaki kolları dikkate alındığında, yine ilk basamak zemininden geçirilen hat üzerinde bulunan ve ilk basamakların dış sınırlarını belirleyen D ve E noktalarının A noktası ile birleştirilmesiyle ADE ikizkenar üçgeni elde edilmektedir. Merdivenin bu bölümünün basamaklarının dış köşelerini birleştirecek biçimde DbE ikizkenar üçgeni çizildiğinde, “b” noktasının, taç kapı üzerinde yer alan kitabe çerçevesinin ekseninden çerçeveye ait silmenin alt sınırını belirleyen en üst noktasını oluşturduğu görülür.

İkinci kademe merdiven basamaklarının dış köşelerinden geçen hatlar çizilerek FeG ikizkenar üçgeninin kenarlarının uzatılarak DbE ikizkenar üçgeninin Db ve Eb kenarlarıyla kesiştirildiklerinde, elde edilen “f” ve “g” noktalarının taç kapının üstünde bulunan yatay bandın üst dış köşelerini belirledikleri görülmektedir.

Yüksekliği olmayan birer rampa oluşturarak, ikinci merdiven kademesindeki basamakları yanlardan sınırlayan enli bant biçimindeki örgünün dış sınırlarını belirleyen, Çizim 6’da xx’ ve yy’ olarak gösterilen hatların, anıt kaidesinin yukarıya doğru pahlanan yüzlerinin eğim hattına çakıştıkları; xx’ ve yy’ hatlarının Fg ve Gf hatlarıyla kesiştikleri “c” ve “d” noktalarından çıkılan dikmelerin anıt kaidesinin üçgen prizma biçimli alt kademesinin köşelerini belirledikleri görülmektedir.

Çizim 7:

Yapının alt katının, anıtı çevreleyen altı kenarlı dolanma yolunun, merdiven sahanlıklarıyla, kaidenin oturduğu platformun, eşkenar üçgen modüllerin temel alınarak pembe, siyah, beyaz ve gri renkli taşlarla oluşturulmuş mozaik tekniğinde zemin döşemeleri bulunur.

Çizim 7a:

Anıtı çevreleyen yol ile anıt tabanının zemininde aynı geometrik kurgu kullanılmıştır. Bu kurgunun temelinde *Mührü Süleyman* motifi ile onu içine alan bir düzgün altıgen bulunur. Merkezdeki altı kollu yıldızın kollarını oluşturan eşkenar üçgenler aynı renkli, bu kolların sınırladığı en ortadaki küçük altıgen yüzey, farklı renkli taşlardan kesilmişlerdir. *Mührü Süleyman* motifini içine alan altıgenin yıldız kolları arasında kalan eşkenar dörtgen biçimli yüzeyler beyaz renkli taşlarla oluşturulmuşlardır.

Mührü Süleyman motifini içine alan altıgenin kenarlarına bu kenarlar ortak olmak üzere birer eşkenar üçgen parça yerleştirilmiştir. Böylelikle oluşturulan daha

büyük boyutla altı kollu yıldızların eşkenar üçgen biçimli kollarından yan yana ikisi aynı renkte, bu parçaların iki yanındaki tek üçgen parçalar farklı, tek üçgenlerin diğer yanlarında kalan iki üçgen parça ise, diğer iki üçgen parçayla aynı renkte taşlardan kesilmişlerdir. Bu geometrik kurgunun, ortak merkezli *Mührü Süleyman* motifinin çevresinde tekrarlanmasıyla her seferinde boyutları büyüyen iç içe yerleştirilmiş mozaik tekniğinde işlenmiş döşemeler oluşturulmuştur.

Cizim 7b:

Bu kurgunun temelini, *Mührü Süleyman* motifi ile onu içine alan düzgün altıgenlerin yan yana sıralandığı bir düzenleme teşkil eder. Merkezdeki altı kollu yıldızın kollarını oluşturan eşkenar üçgenler aynı renkli, bu kolların sınırladığı en ortadaki küçük altıgen yüzeyler üçgen kollardan farklı, ancak birbiriyle aynı renkteki taşlardan kesilmişlerdir. *Mührü Süleyman* motifini içine alan düzgün altıgenlerin yıldız kolları arasında kalan eşkenar dörtgen biçimli yüzeyler beyaz renkli taşlarla oluşturulmuşlardır. Bu sıralanmada, altıgenlerin kenarlarının arasında kalan eşkenar üçgen biçimli yüzeyler, kendi içlerinde merkezdekinin beyaz diğerlerinin *Mührü Süleyman* motiflerinin ortasındaki altıgenlerle aynı renkte olduğu dört eşkenar üçgene ayrılmıştır. Bu düzenlemenin her yönde tekrarıyla Çizim 6a' da açıklanan mozaik düzenlemesinden farklı olmakla birlikte, eşkenar üçgenlerin modül alındığı yeni bir geometrik şema ve mozaik teknikli yeni bir döşeme elde edilmiştir.

Cizim 7c:

Bu düzenlemede, *Mührü Süleyman* motifinin çevresine köşeleri, yıldız kollarının köşeleriyle ortak olacak biçimde, *Mührü Süleyman* motifini içine alacak boyutta birer düzgün altıgen yerleştirilmiştir. Bu altıgenler, kenar ortalarından geçirilen hatlarla tepeleri merkezde birleşen altışar dörtgene ayrılmıştır. İçlerindeki bu bölünmeyi oluşturan parçalar birer atlamalı olarak iki farklı renkte taştan kesilmişlerdir. Bu altıgenlerle *Mührü Süleyman* motifinin yıldız kolları arasında kalan dörtgen yüzeylerle *Mührü Süleyman* motifinin ortasındaki altıgen yüzey beyaz renkli taşlardan, yıldız kollarını oluşturulan eşkenar üçgenler ise, birbiriyle aynı olmakla birlikte düzenlemede

kullanılan diğerk renklerden farklı renkteki taşlardan kesilmişlerdir. Bu düzenlemenin her yönde tekrarıyla Çizim 6a ve 6b' de açıklanan mozaik düzenlemelerinden farklı olmakla birlikte, yine eşkenar üçgenlerin modül alındığı yeni bir geometrik şema ve mozaik teknikli yeni bir döşeme elde edilmiştir.

Yapının Mimari Olarak Değerlendirilmesi: Yapının planı ve mozaik döşemeleri, eşkenar üçgen temel üzerine kurulmuş eşkenar üçgen ve altıgenlerin birlikteliğinden oluşan modüler sisteme dayanan bir geometrik düzene dayanmaktadır.

Kısa Değerlendirme: Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi eserlerinden biri olan anıt, Osmanlı başkentinde yapılan ilk anıt olması açısından, Osmanlı Mimarisi içinde de ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Batılı anlamda ele alınan anıtta geleneksel mezar yapıları ile anıt olma niteliklerinin çok iyi bir biçimde sentezlenerek yepyeni bir uygulamanın ortaya çıktığına tanık olunmaktadır.

Seçme Kaynakça:

Anonim “Abide-i Hürriyet” **Tanin** 12 Teşvinsani 1324 (25 Kasım 1908) s: 2.

Anonim “Abide-i Hürriyet” **İkdam** 23 Temmuz 1909 s: 4 .

Artuk, İbrahim. **Kanûn-ı Esâsi ve Hâtırat-ı Âbide-i Meşrutiyet Madalyaları**. VIII. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, Türk Tarih Kongresi III. Ciltten Ayrı Basım 1938.

Batur, Afife. “Abide-i Hürriyet”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi** C. 1, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994, s: 58.

BOA DH. SAİD. 0194

BOA ZB. 377/63

BOA ZB. 602/59 1325

BOA DH. MUI. /11-1 /38/ 1327

BOA İ. MBH. 6 1329 B-023 1329

BOA ZB. 602. 59. 1325

Eyice, Semavi. “Âbide-i Hürriyet,” **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**. C:1, İstanbul: 1998 s. 309.

Koçu R. Ekrem, “Abide-i Hürriyet”, **İstanbul Ansiklopedisi**, c. 1, İstanbul: Neşriyat Kolektif Şirketi, 1958 s: 169-170.

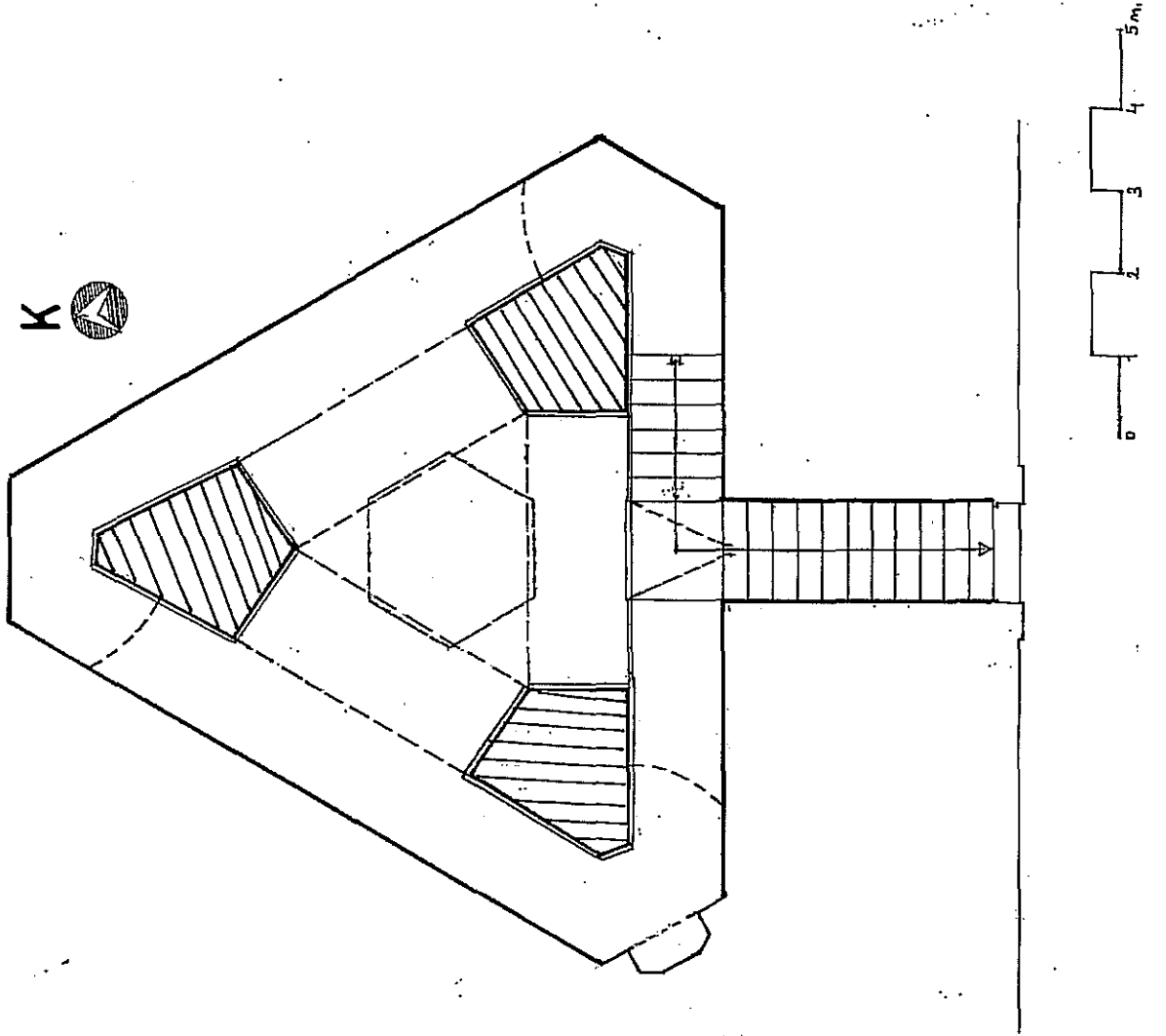
Kreiser. Klaus, “Abide-i Hürriyet: İstanbul İçin Bir Özgürlük Anıtı”, İstanbul im Wandel der Jahrhunderte (18-20 Jahrhundert) : Internationales Symposium, am Donnerstag, den 27 Januar 2005 an der Ludwig- maximilians-Universität München s: 2.

Kreiser, Klaus. “Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916,”

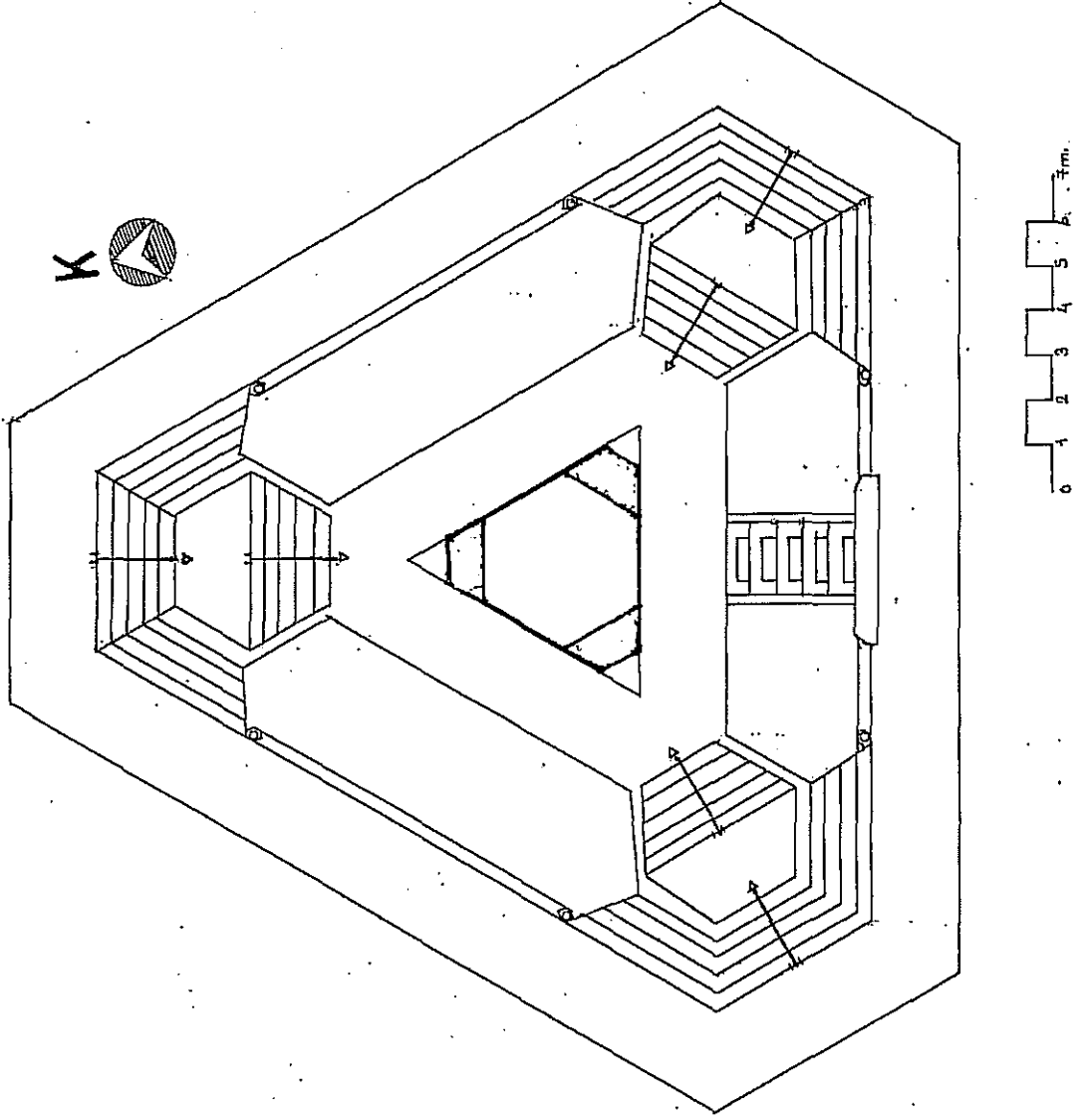
Nevsâl-i Osmanî III. s: 169–175 1326.

Sözen, Metin. **Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı**. Birinci basım. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.

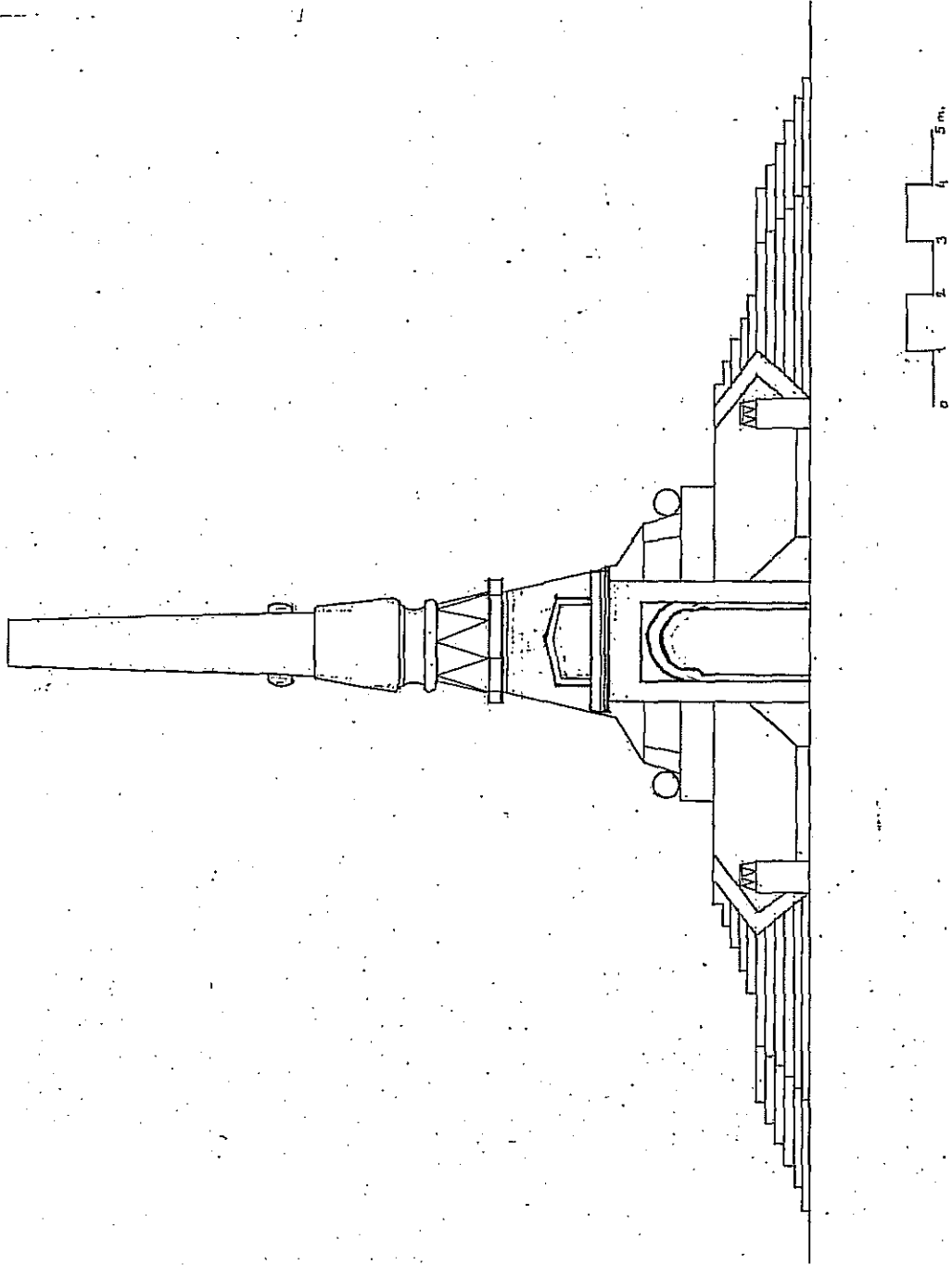
Yalçın, Soner. “Osmanlı’nın Anıtkabir’i Abide-i Hürriyet” **Hürriyet Gazetesi**, 29 Nisan 2007 Pazar.



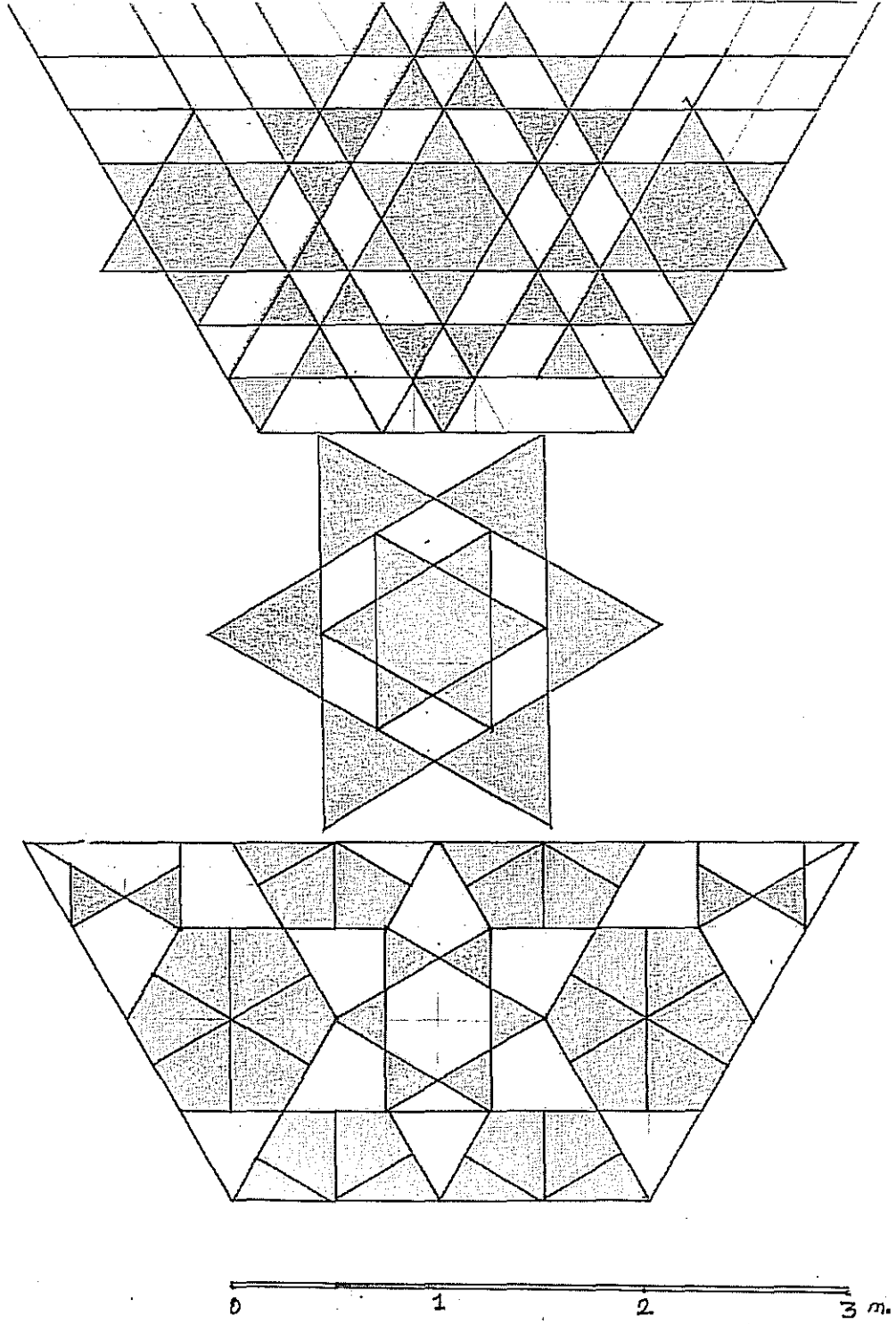
Çizim 1- İstanbul Abide-i Hürriyet alt kat planı



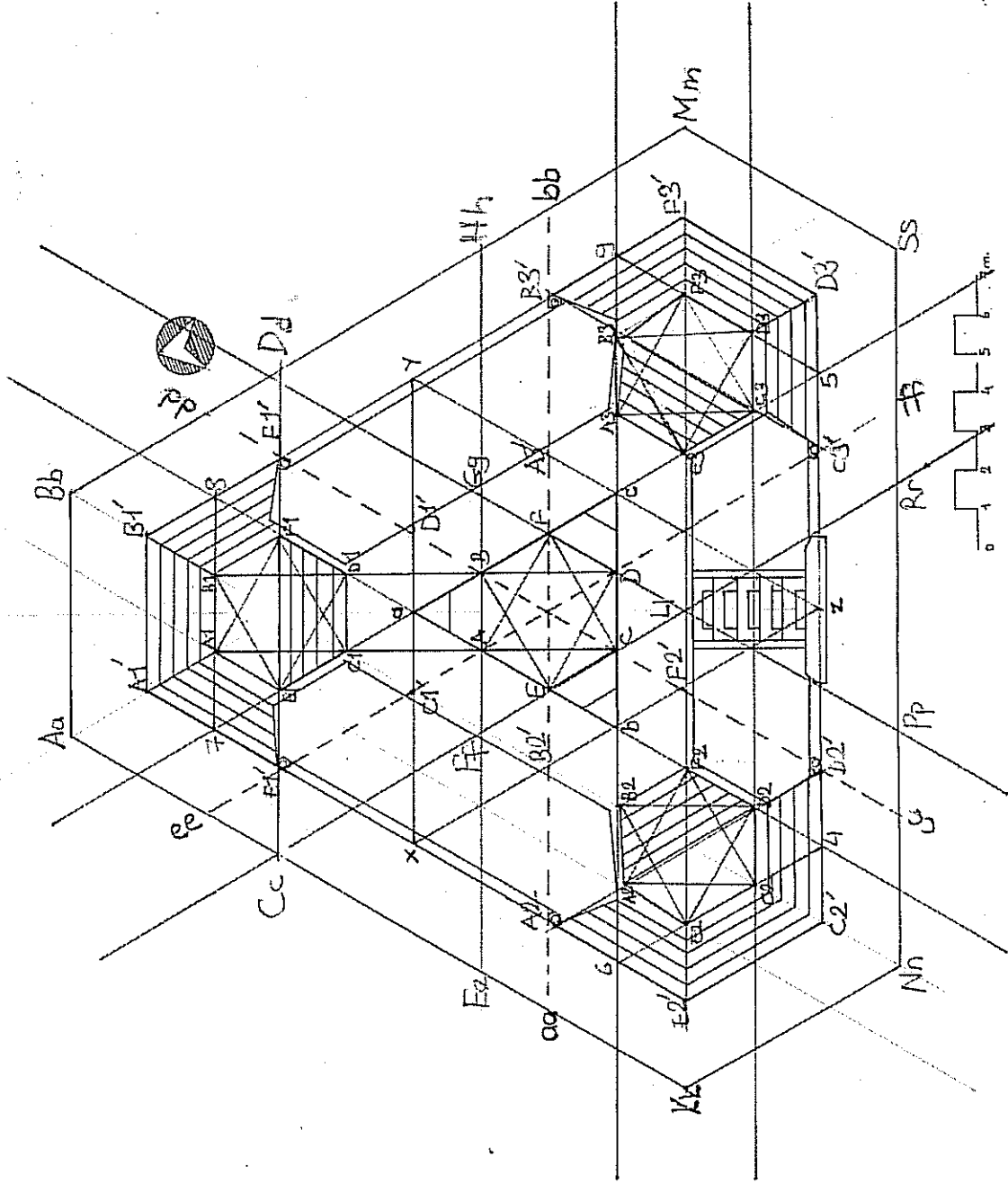
Çizim 2- İstanbul Abide-i Hürriyet üst kat planı



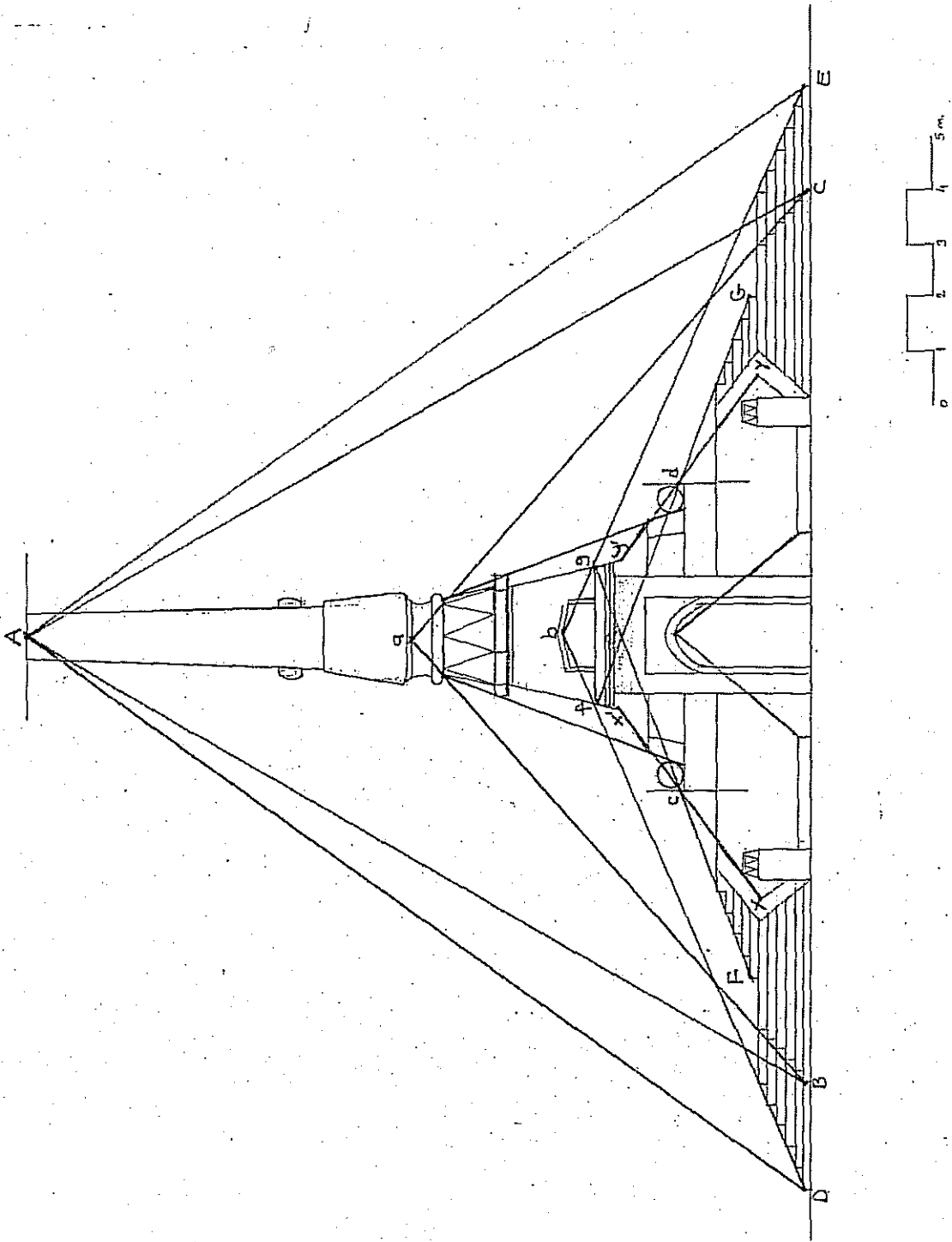
Çizim 3- İstanbul Abide-i Hürriyet giriş cephesi



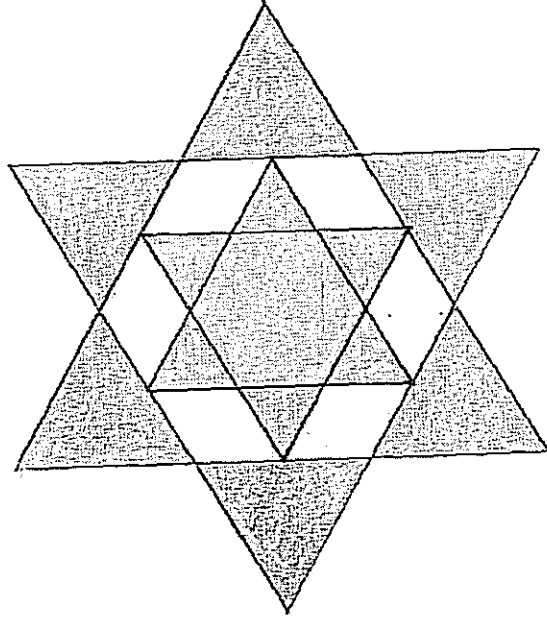
Çizim 4- İstanbul Abide-i Hürriyet merdiven sahanlıkları zemin süslemeleri



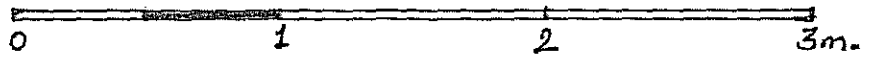
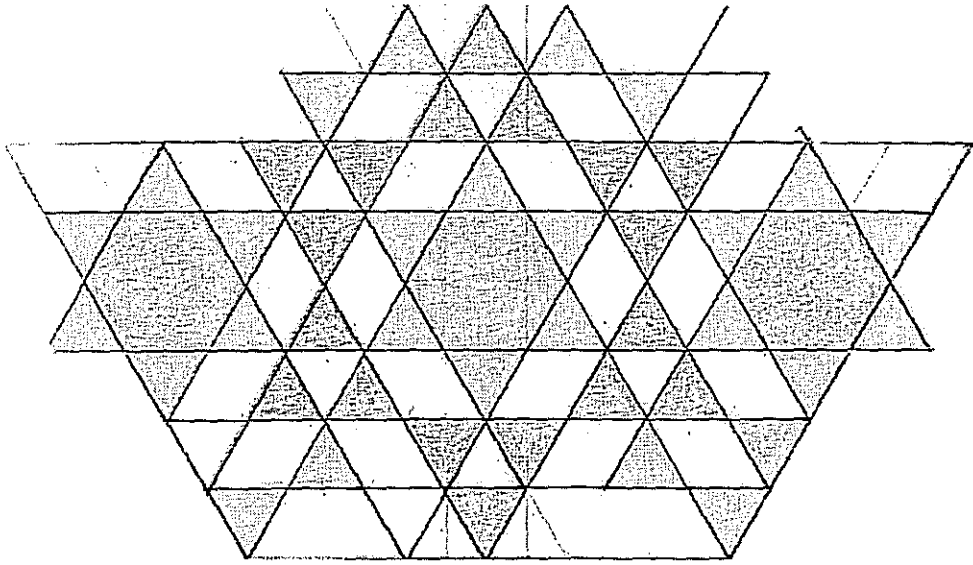
Çizim 5- İstanbul Abide-i Hürriyet üst kat planı geometrik kurgusu



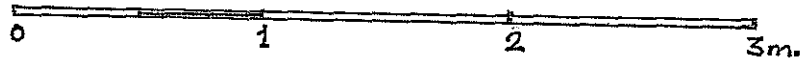
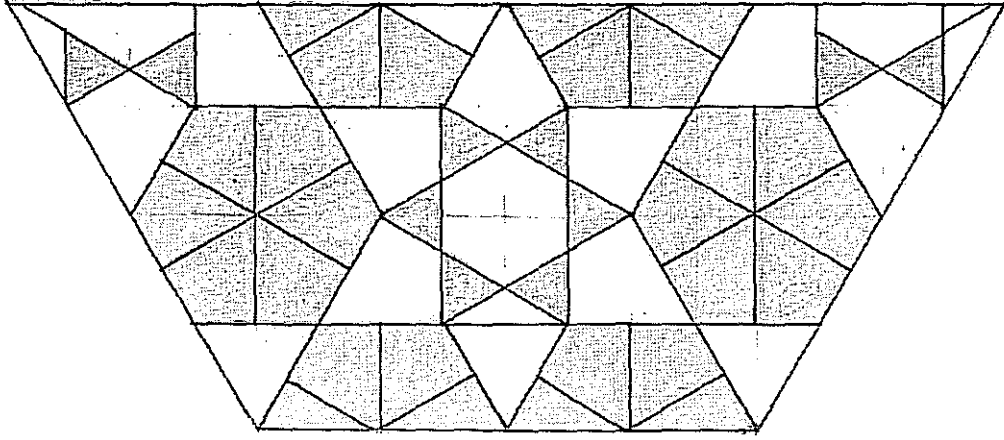
Çizim 6- İstanbul Abide-i Hürriyet giriş cephesi geometrik kurgusu



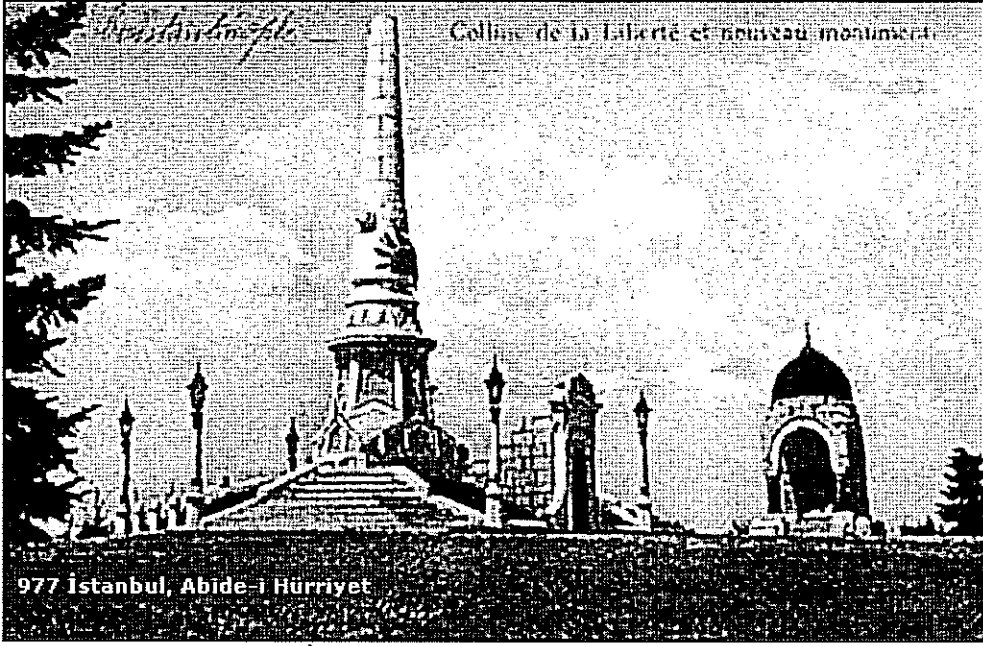
Çizim 7a- İstanbul Abide-i Hürriyet Merdiven sahanlığı süsleme detayı



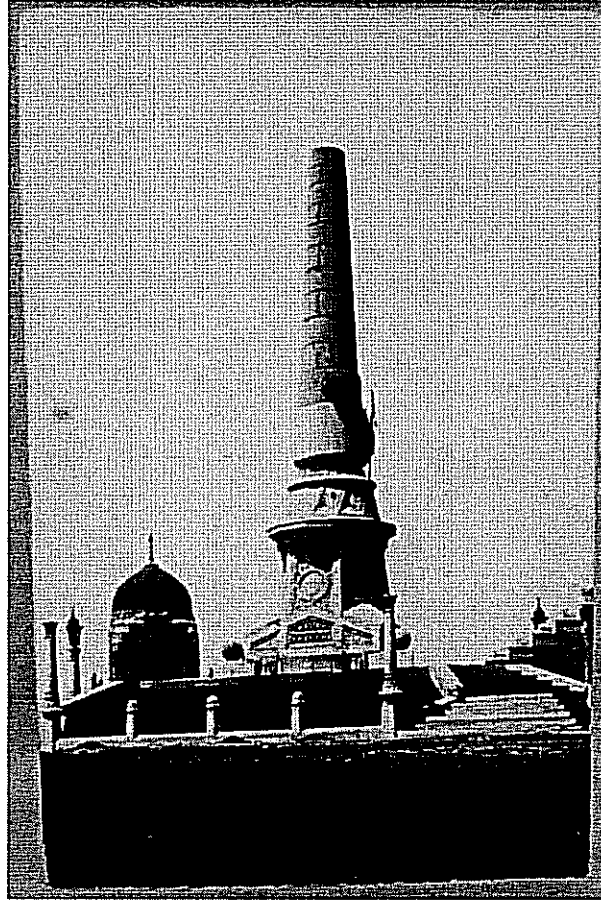
Çizim 7b- İstanbul Abide-i Hürriyet Merdiven sahanlığı süsleme detayı



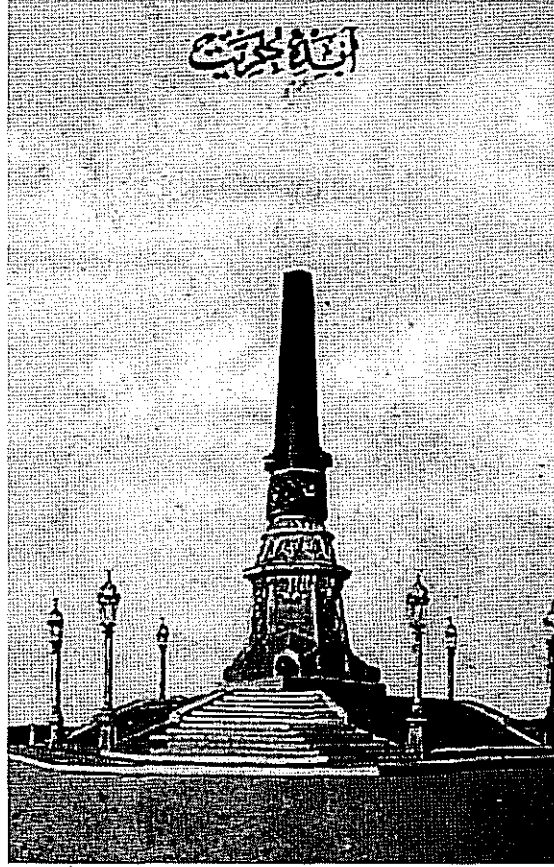
Çizim 7c- İstanbul Abide-i Hürriyet Merdiven sahanlığı süsleme detayı



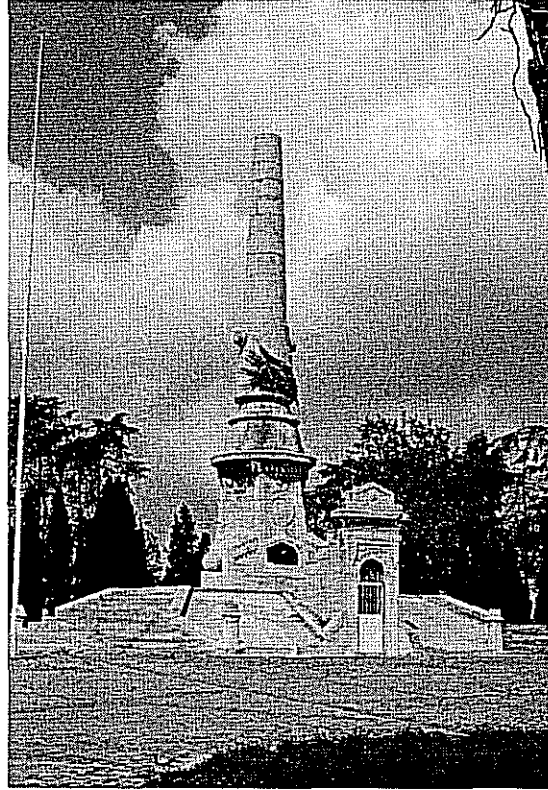
Resim 2- İstanbul Abide-i Hürriyet eski bir resmi
(<http://www.sislibelediyesi.com/yeri/sisli> (12 Ocak 2005))



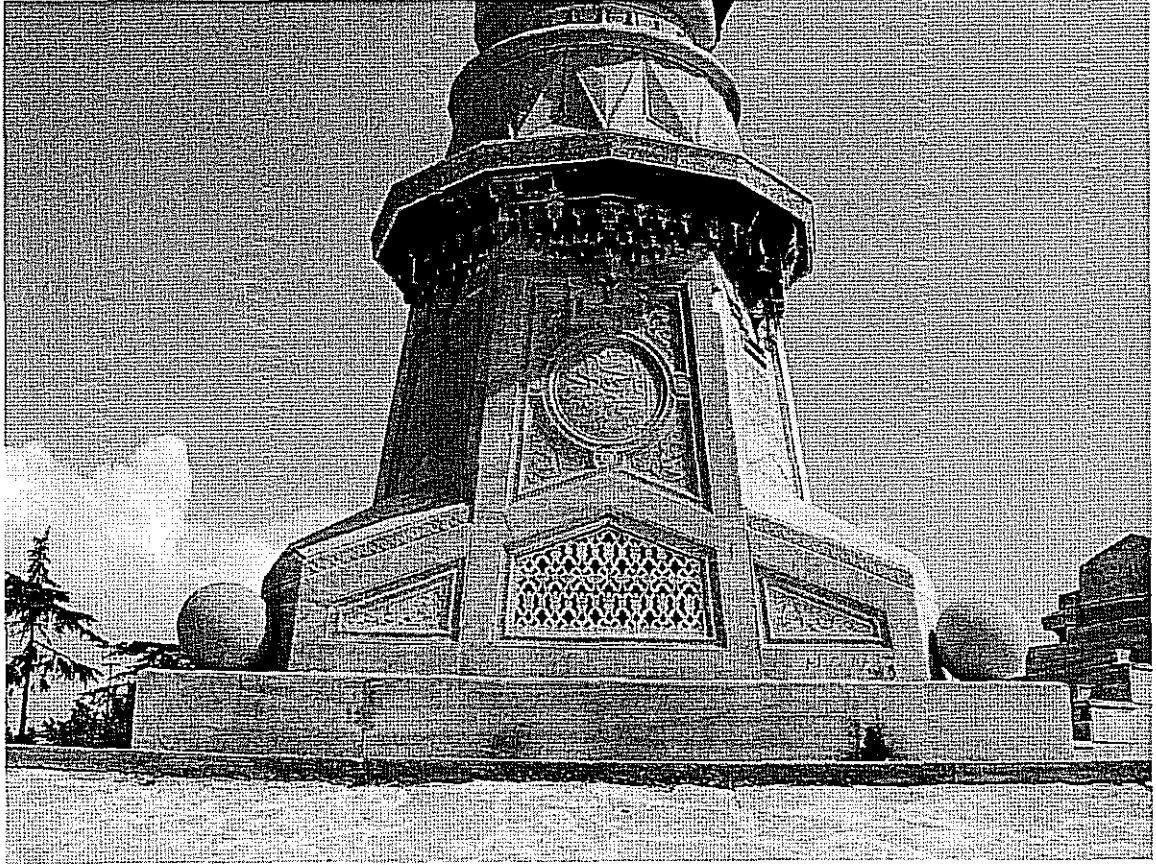
Resim 3- İstanbul Abide-i Hürriyet eski bir resmi
(<http://www.koleksiyon.gittigidiyor.com/kartpostal> (12 Ocak 2005))



Resim 4- İstanbul Abide-i Hürriyet eski bir kartpostal
(<http://www.sislibelediyesi.com/yeri/sisli> (12 Ocak 2005))



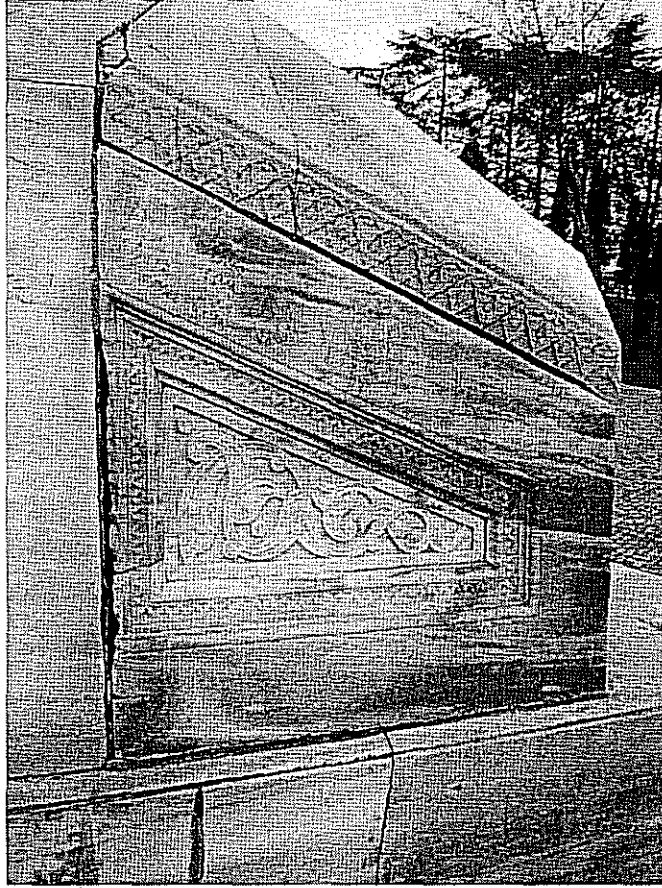
Resim 5- İstanbul Abide-i Hürriyet genel görünüş



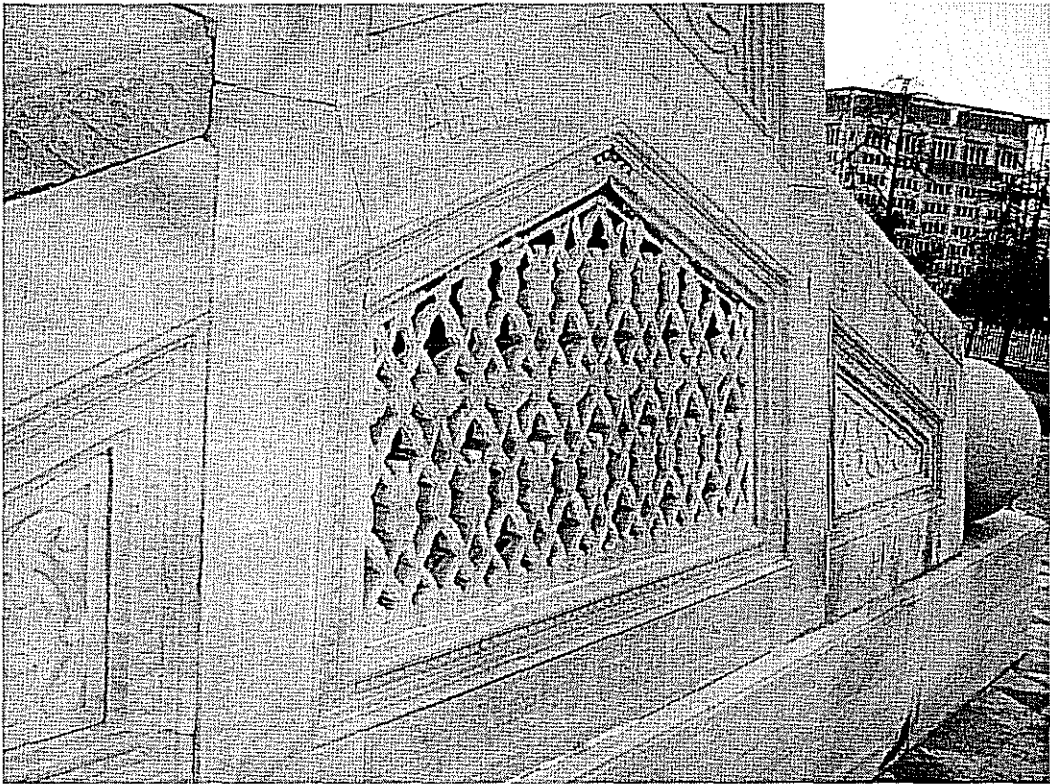
Resim 6- İstanbul Abide-i Hürriyet kaide bölümü



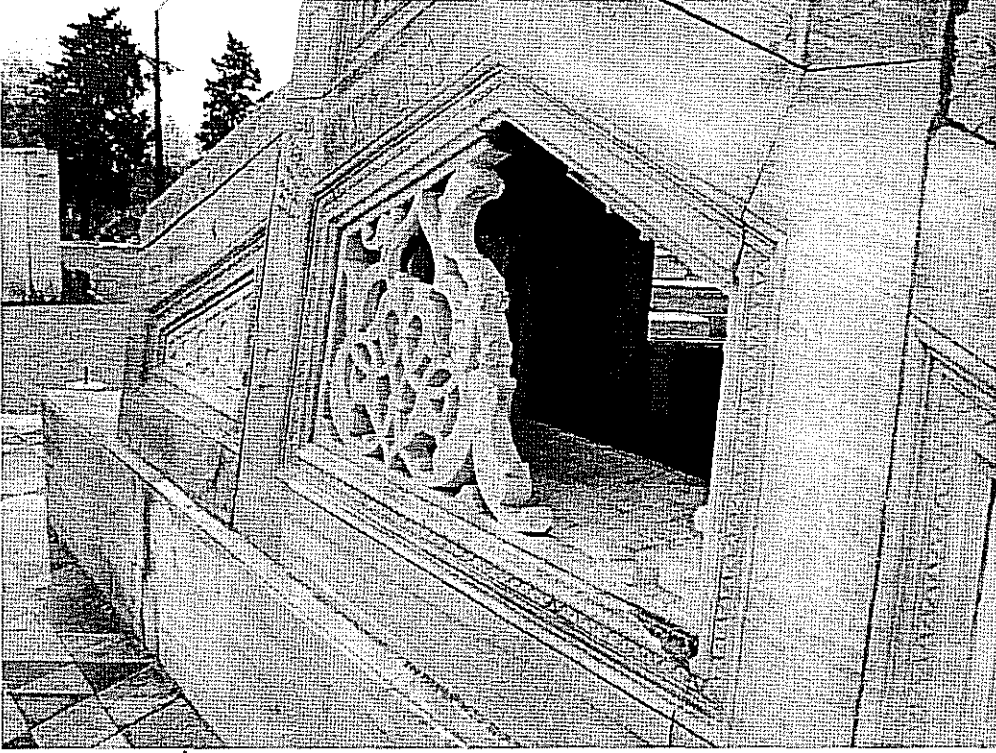
Resim 7- İstanbul Abide-i Hürriyet merdivenlerden detay



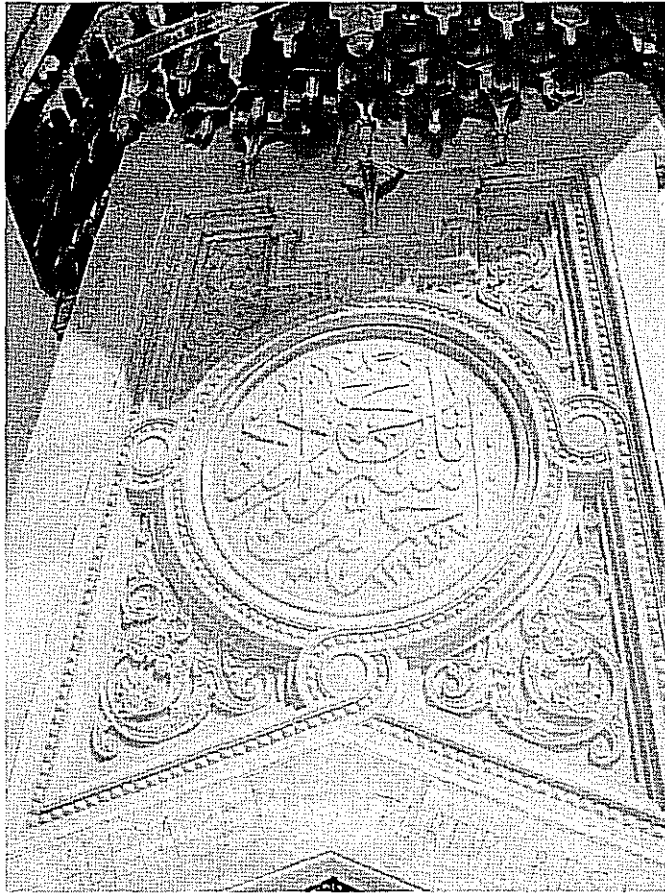
Resim 8- İstanbul Abide-i Hürriyet kaide bölümünden detay



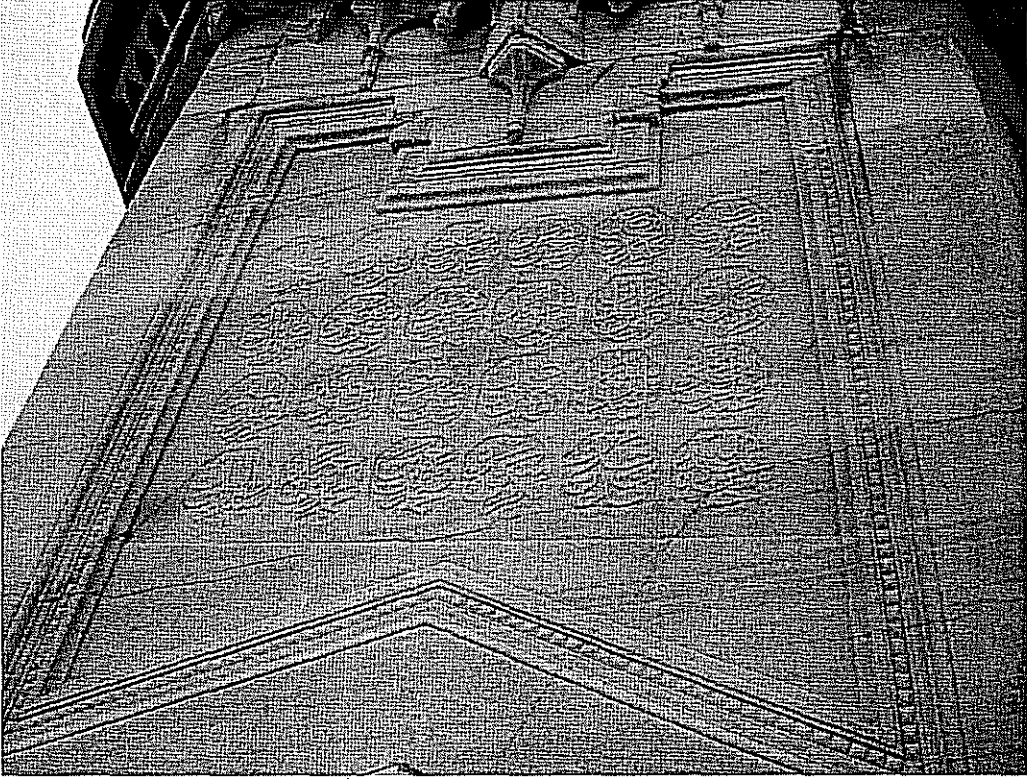
Resim 9- İstanbul Abide-i Hürriyet kaidesinden mermer şebeke detayı



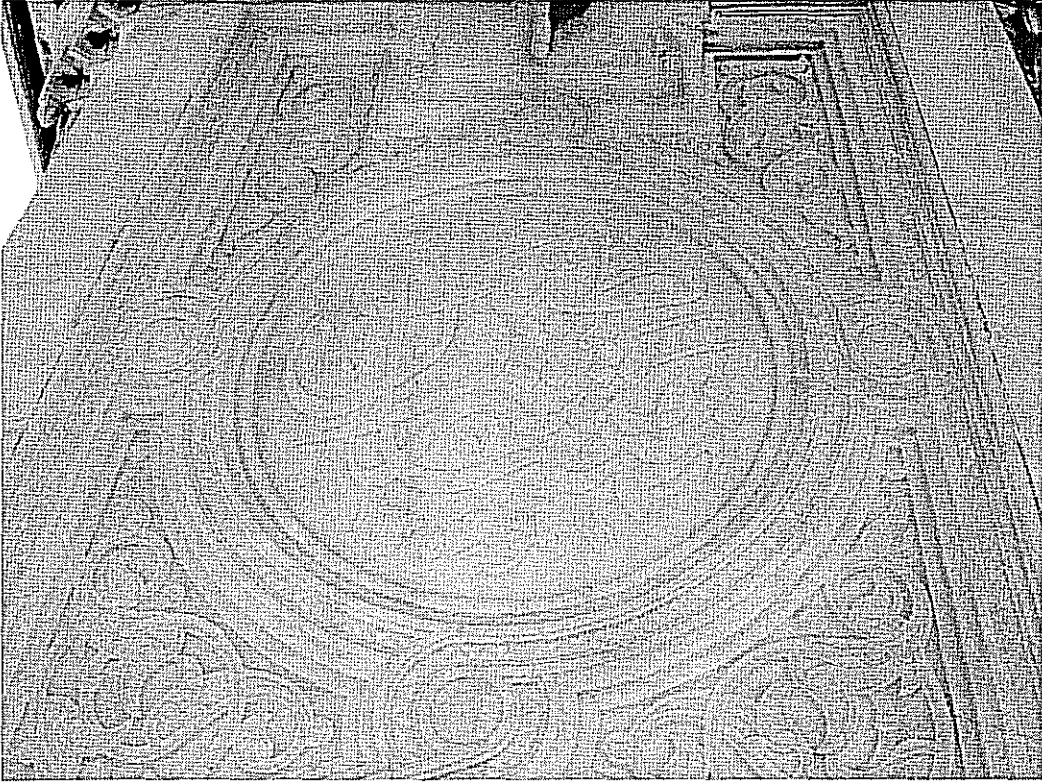
Resim10- İstanbul Abide-i Hürriyet kaidesinden mermer şebeke detayı



Resim 11- İstanbul Abide-i Hürriyet kitabe detay



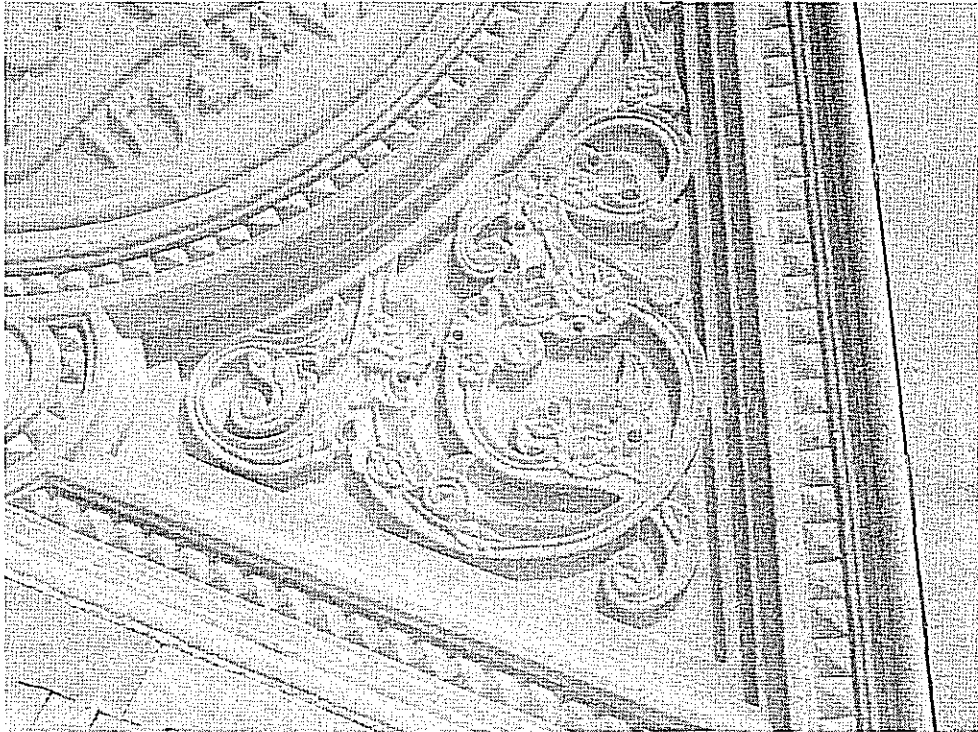
Resim 12- İstanbul Abide-i Hürriyet kitabe detay



Resim 13- İstanbul Abide-i Hürriyet kitabe detay



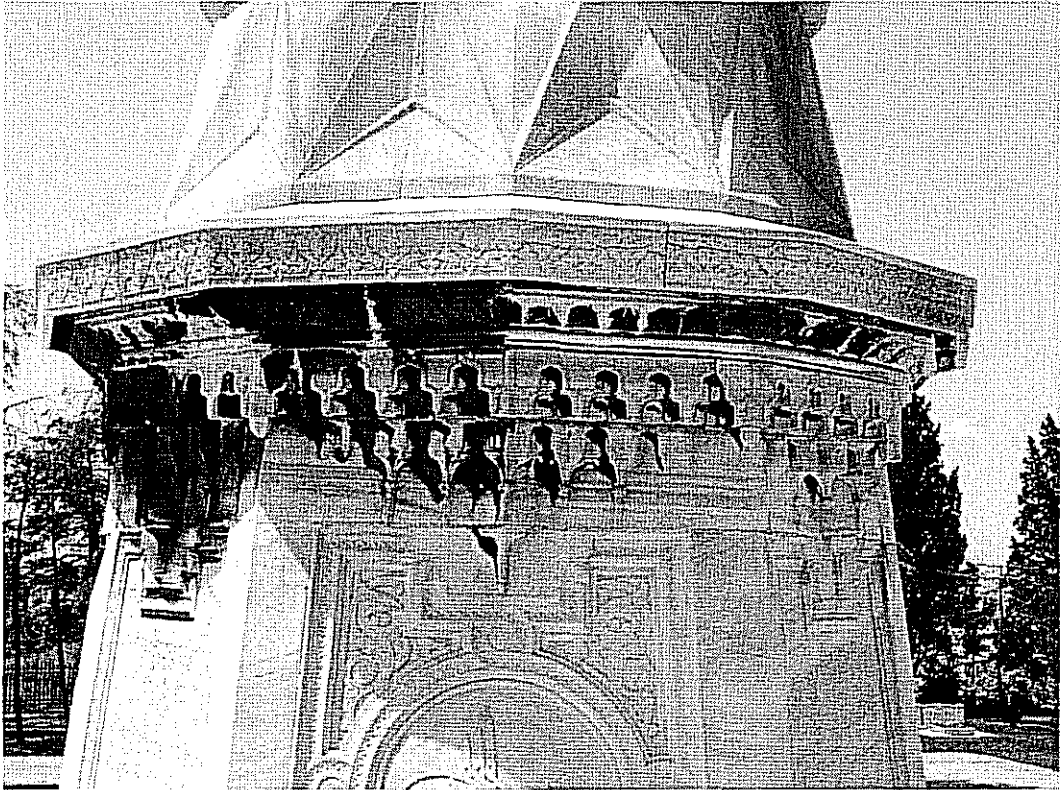
Resim 14- İstanbul Abide-i Hürriyet kitabe detay



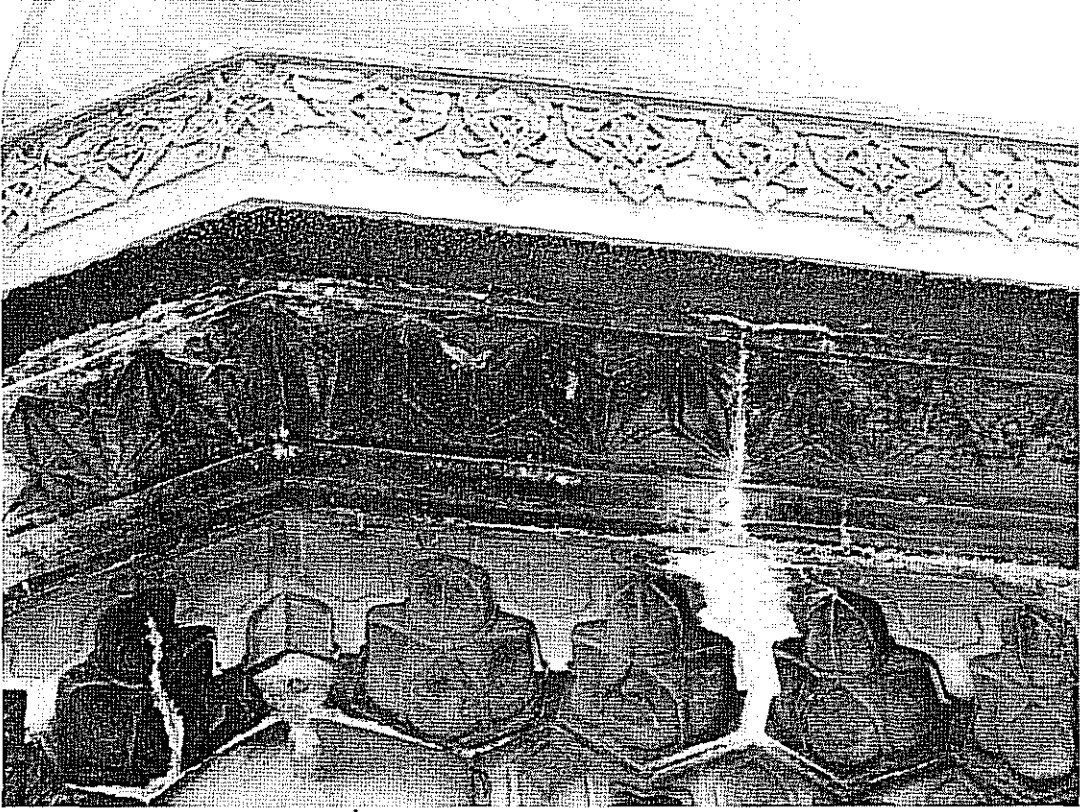
Resim 15- İstanbul Abide-i Hürriyet kitabe köşeliği detay



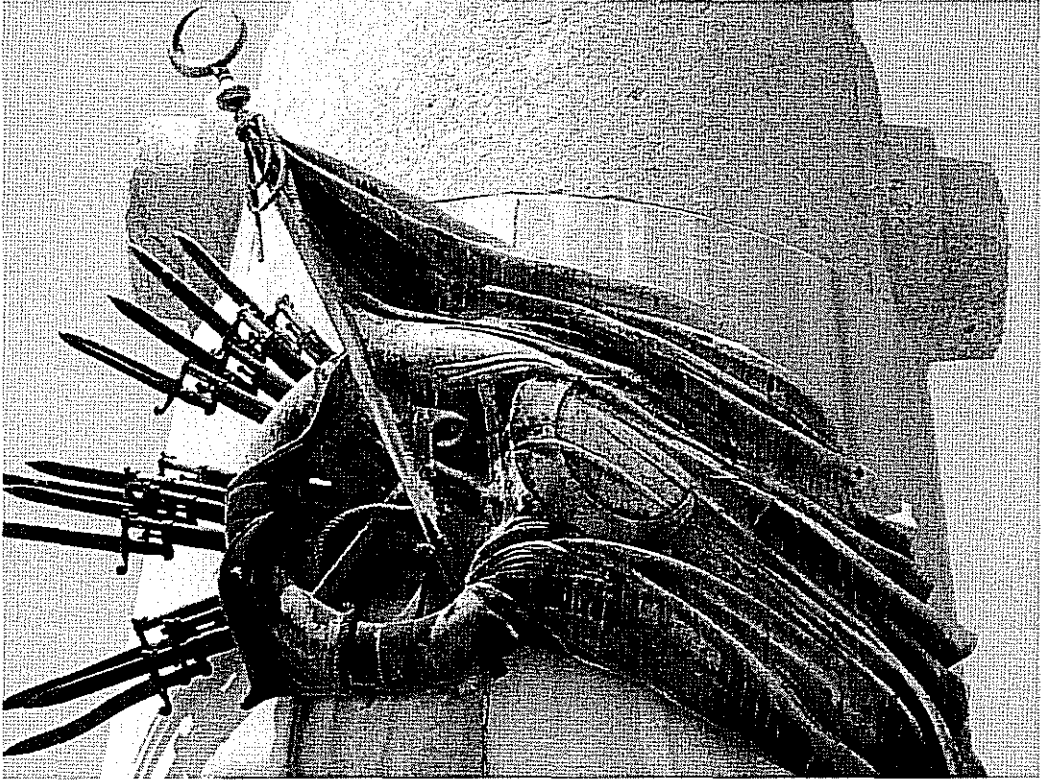
Resim 16- İstanbul Abide-i Hürriyet gövdesinden detay



Resim 17- İstanbul Abide-i Hürriyet gövdesinden detay



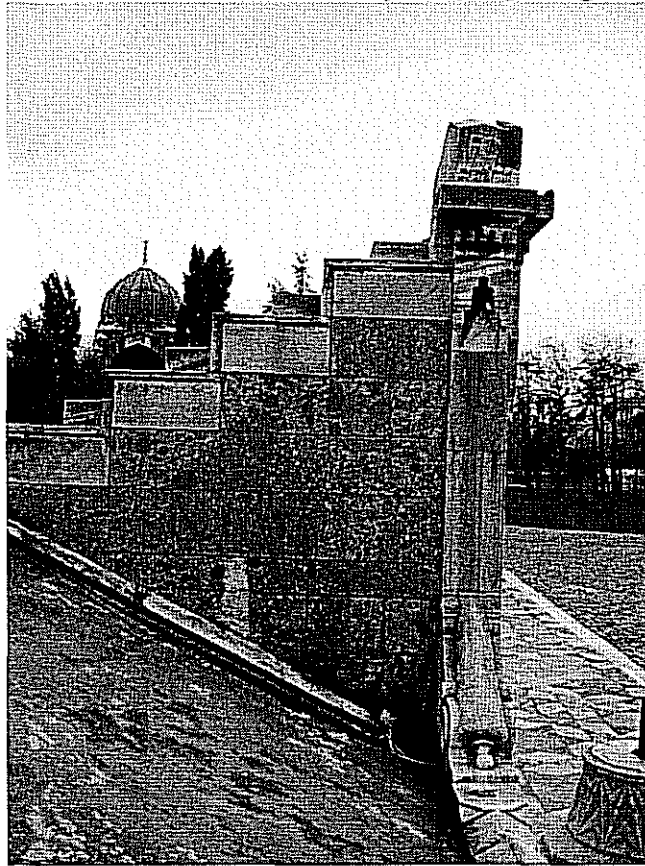
Resim 18- İstanbul Abide-i Hürriyet süsleme detayı



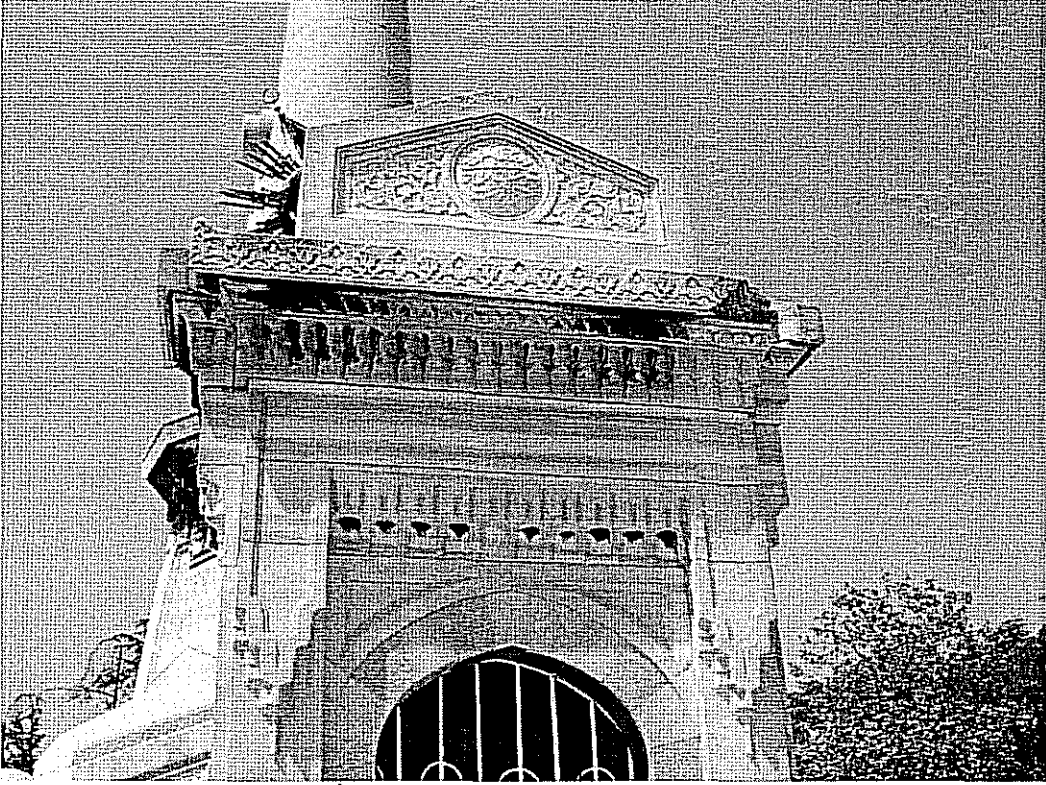
Resim 19- İstanbul Abide-i Hürriyet bronz süslemesi



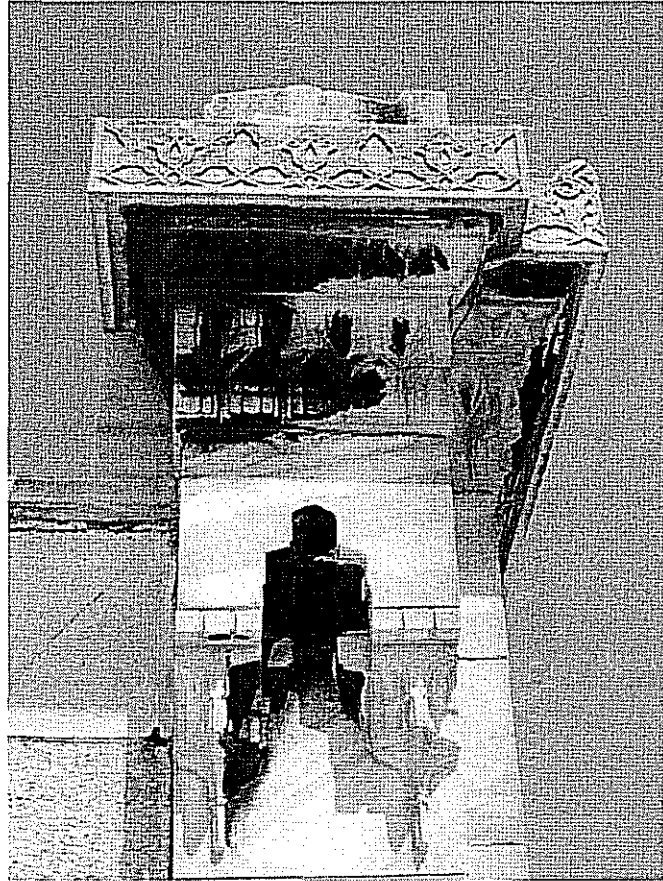
Resim 20- İstanbul Abide-i Hürriyet taç kapı ön görünüşü



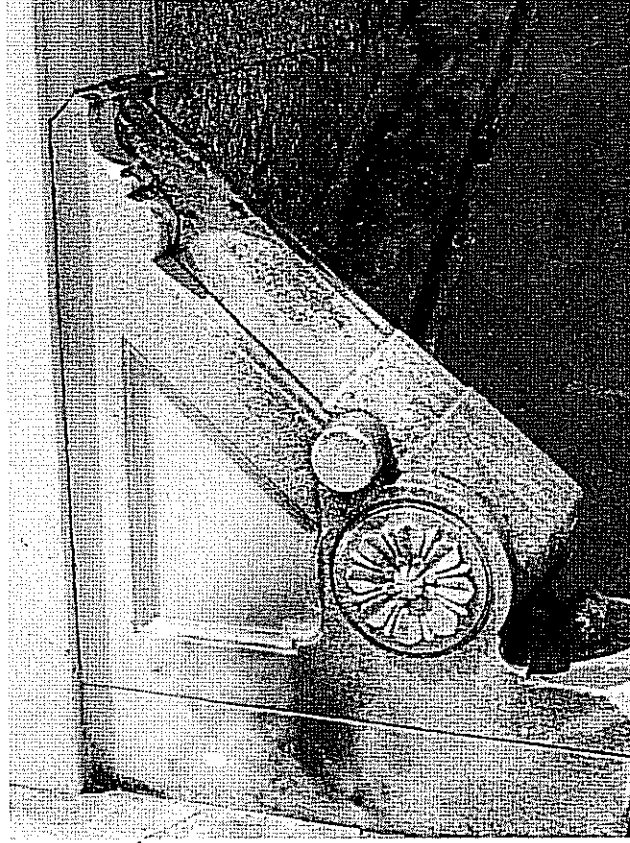
Resim 21- İstanbul Abide-i Hürriyet taç kapı yan görünüşü



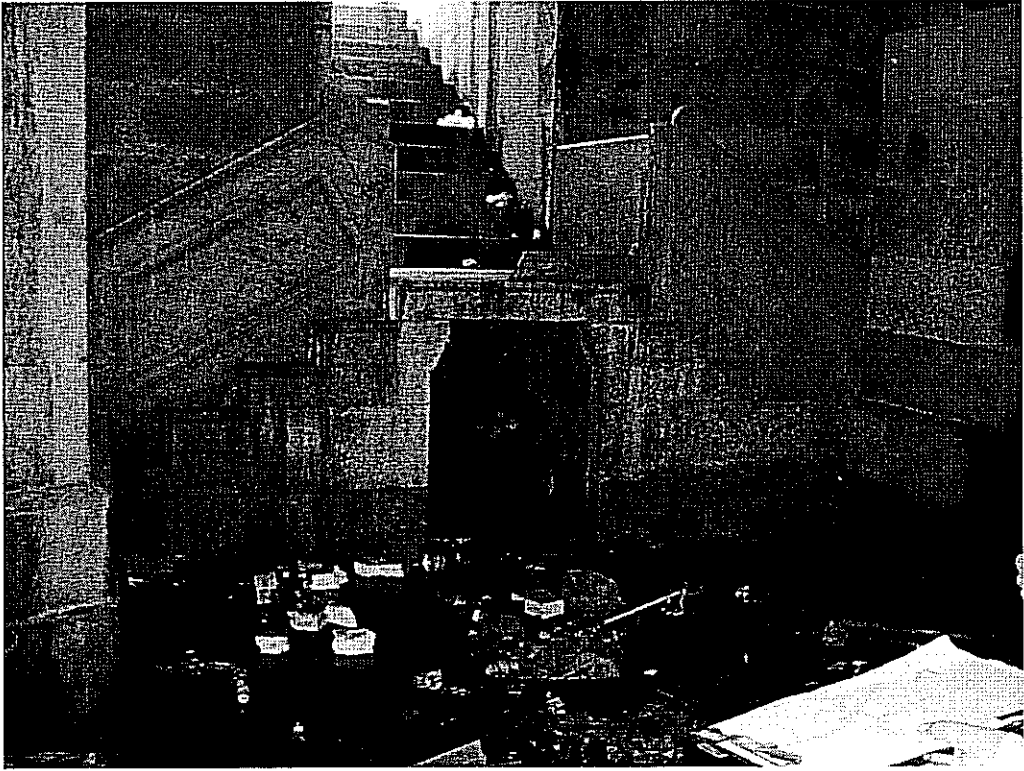
Resim 22- İstanbul Abide-i Hürriyet taç kapı detayı



Resim 23- İstanbul Abide-i Hürriyet taç kapı detayı



Resim 24- İstanbul Abide-i Hürriyet taç kapı detayı



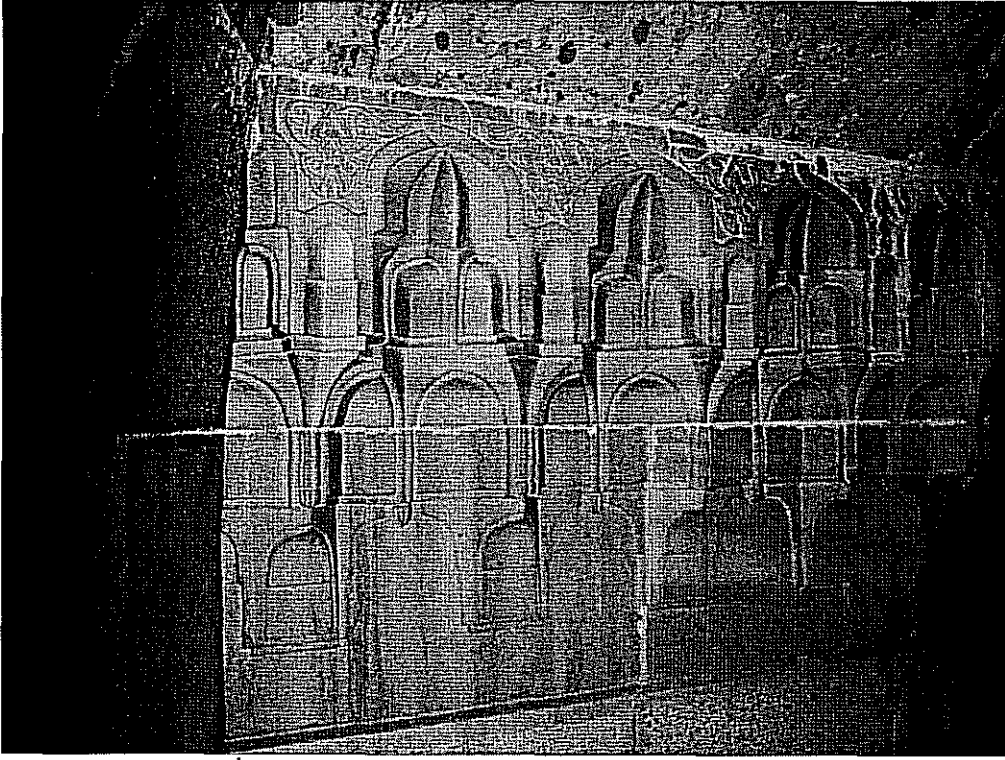
Resim 25- İstanbul Abide-i Hürriyet alt kat merdiveni



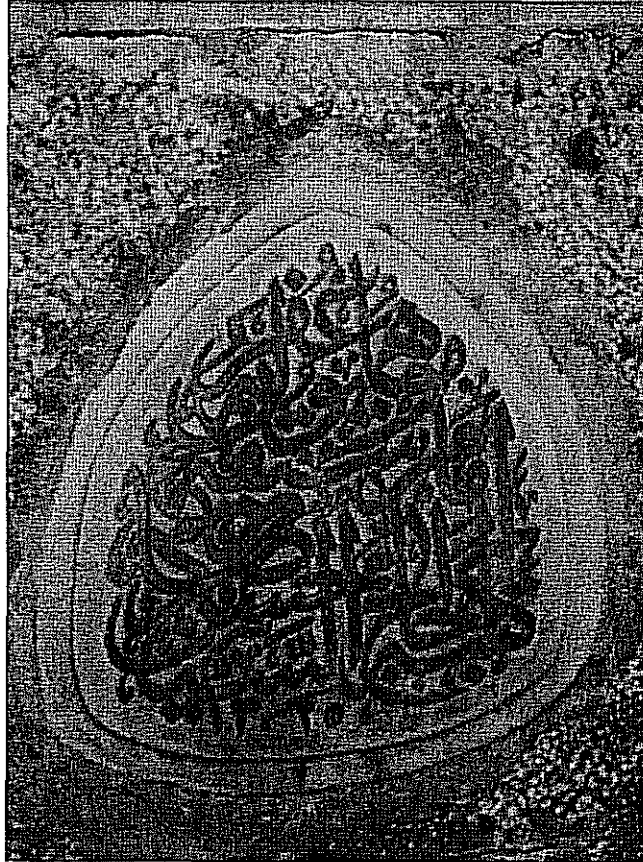
Resim 26- İstanbul Abide-i Hürriyet alt kat mihrap nişi



Resim 27- İstanbul Abide-i Hürriyet alt kat destekleri



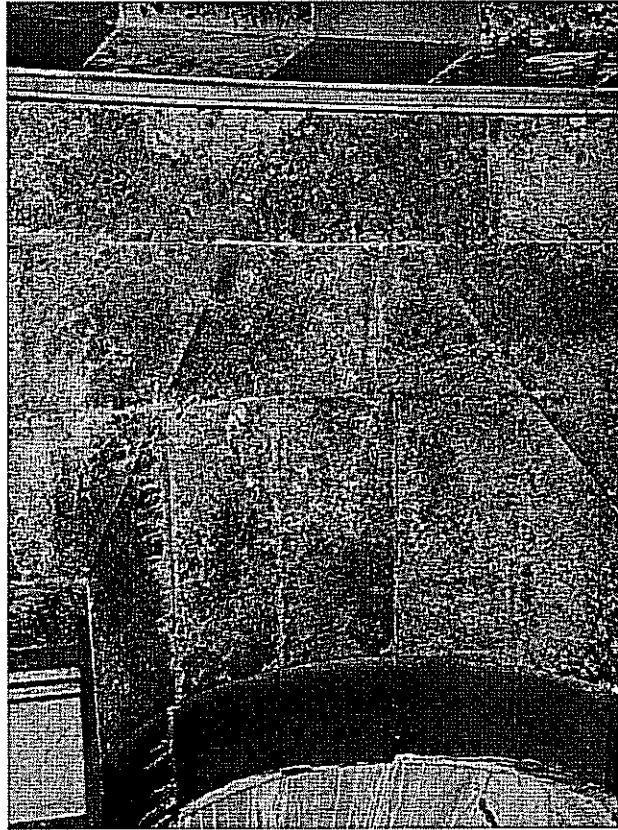
Resim 28- İstanbul Abide-i Hürriyet alt kat desteklerinden detay



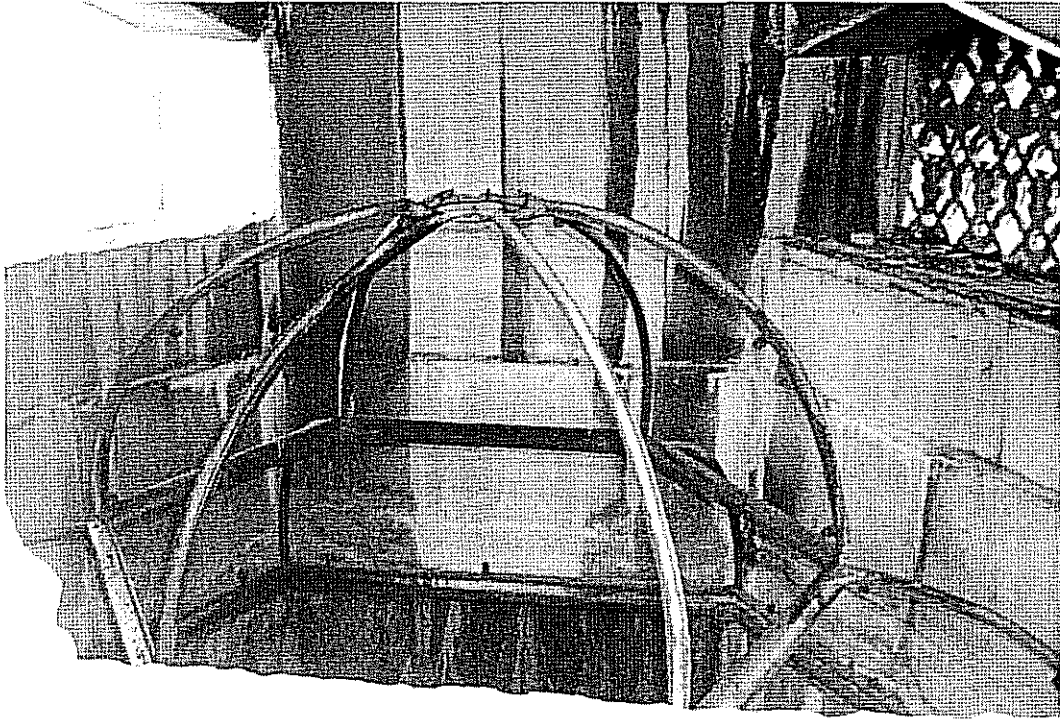
Resim 29- İstanbul Abide-i Hürriyet alt kattaki sanatçı kitabesi



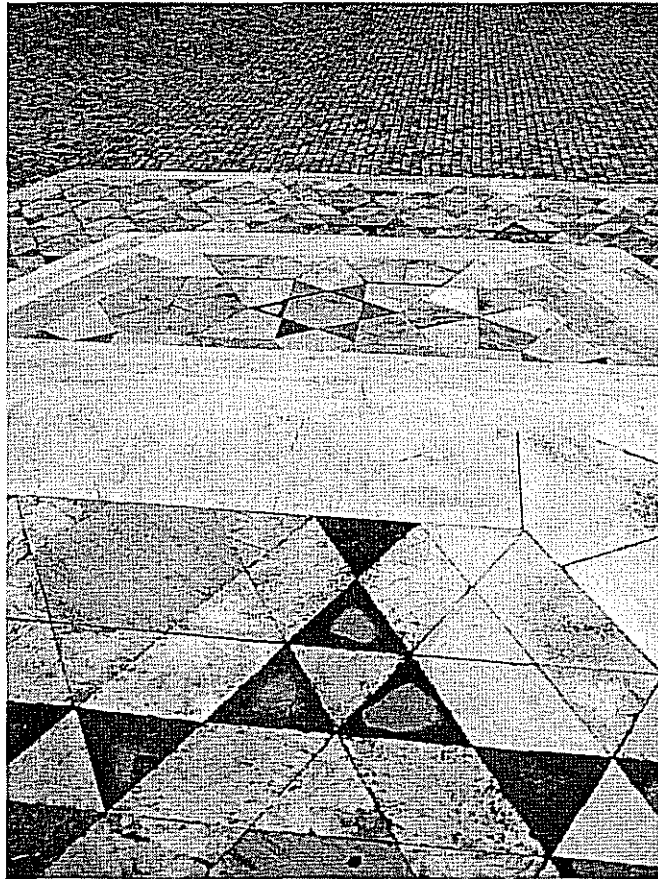
Resim 30- İstanbul Abide-i Hürriyet alt kat örtüsü



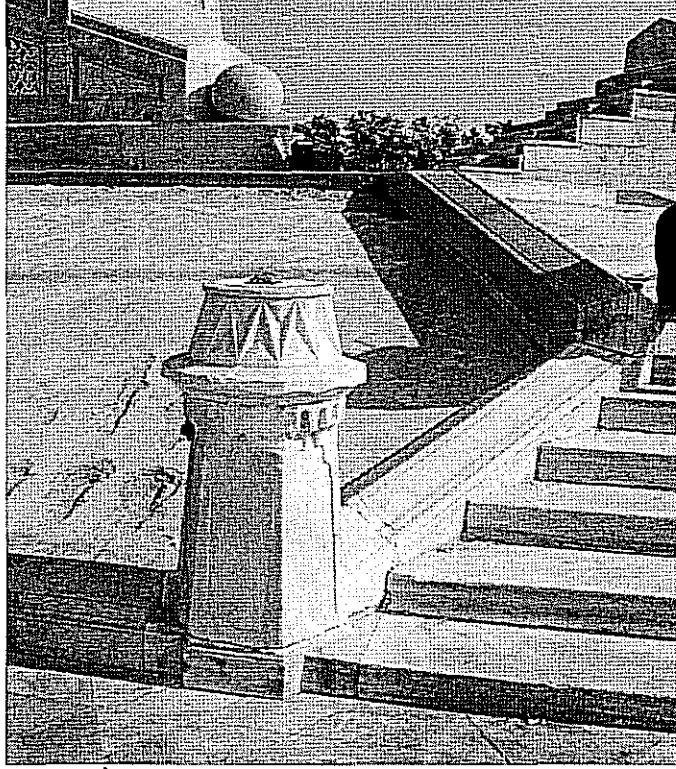
Resim 31- İstanbul Abide-i Hürriyet alt kat merdiven sahanlığının örtüsü



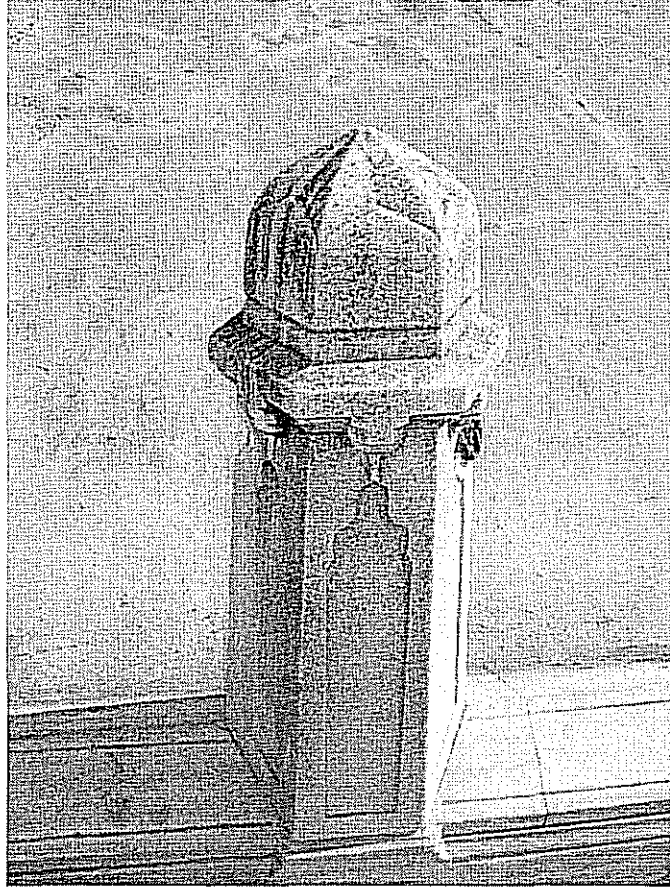
Resim 32- İstanbul Abide-i Hürriyet kubbe iskeleti



Resim 33- İstanbul Abide-i Hürriyet zemin döşemeleri detayı



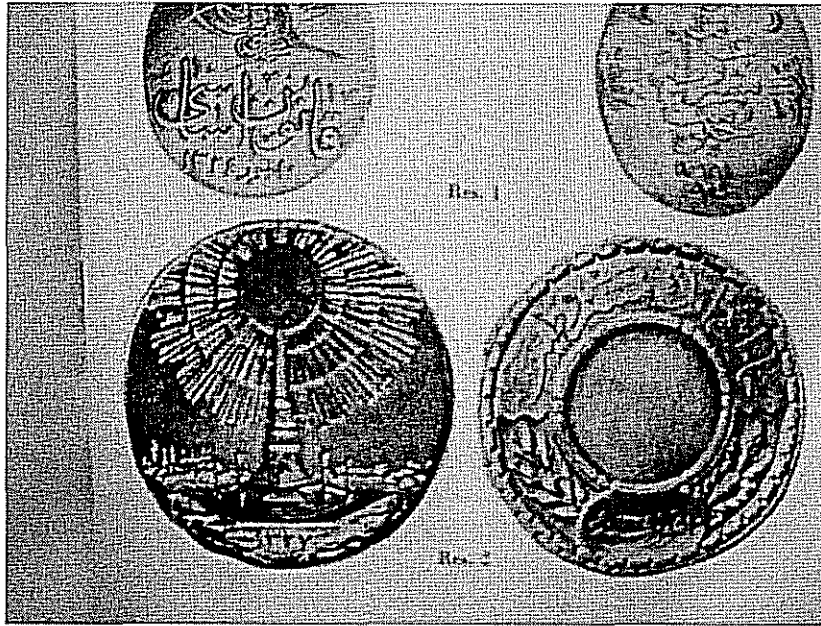
Resim 34- İstanbul Abide-i Hürriyet fener altlıklarından biri



Resim 35- İstanbul Abide-i Hürriyet babalardan detay



Resim 36- Abide-i Hürriyet madalyaları
 (Artuk, İbrahim **Kanûn-ı Esâsi ve Hâtırat-ı Âbide-i Meşrutîyet Madalyaları**
 Ankara: 1938. s. 18.)



Resim 37- Abide-i Hürriyet madalyaları detay
 (Artuk, A. g. e. s. 18.)

2. 2. Konya Ziraat Anıtı

İnceleme Tarihi: 17. 05. 2005–20 Nisan 2006

Yapının Adı: Ziraat Anıtı

Yeri ve Konumu: Anıt, Konya’da Atatürk Caddesi ile İstasyon Caddesi’nin kesiştiği yerde, bugün bile önemini koruyan bir merkezde yer almaktadır.

Kitabesi: Anıtın kuzey batı kolunun içe çekilmiş köşelerinin üst bölümünde iki mimarın adının yazılı olduğu “Muzaffer-Falih” yazısı bulunmaktadır

Tarihi: 1915–1917 yılları arasında Konya Valisi Muammer Bey’in girişimi ile ziraata büyük destek sağlayan Konyalı kadınlar için bir anıt projesi düşünülmüş, ancak bu konu daha sonra Konya’nın zirai zenginliğini gösteren bir projeye dönüşmüştür. 1917 yılında inşa edilmeye başlanan anıtın inşasının I. Dünya Savaşı başladığı için durduğu, bu sırada sağlığı çok bozulan mimarının 1920 yılında ölümüyle tamamlanamayan⁸⁸ üst bölümüne 1924 yılında Konya Belediye Meclisi’nin bir Atatürk heykelinin yerleştirilmesine karar verdiği bilinmektedir. Mimar Muzaffer Bey, anıtta yanında yetiştirdiği Falih Rıfkı ile birlikte çalışmıştır. Anıtın, özgününde kağnı, başak demetleri ve birkaç köylüden oluşturulacağı bilinen üst bölümüne 1926 yılında Macar Heykeltıraş M. Kripel tarafından tunçtan yapılan Atatürk heykeli yerleştirilmiştir.⁸⁹ Böylelikle Mimar Muzaffer Bey’in tamamlayamadığı Ziraat Anıtı, 29 Ekim 1926 yılında törenle Atatürk Anıtı olarak açılır.

Yaptıran Kişi veya Kurum: Vali Muammer Bey’in girişimi ile Konya Valiliği yaptırmıştır.

⁸⁸ Klaus Kreisser, “a. g.m.” s. 105. Kıvanç Osma, **Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)**, (Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2003) s. 35.

⁸⁹ Osma, a.g.e., s. 58.

Mimar: Mimar Muzaffer Bey⁹⁰

Yapıda Çalışan Ustalar: Muzaffer Bey'le birlikte Mimar Falih Ülkü⁹¹ anıtta çalışmıştır.

Yapının Geçirdiği Onarımlar ve Bugünkü Durumu: Anıt 1982 yılında bir restorasyon geçirmiş, kayma yapan merdiven basamakları onarılmıştır. ⁹²

Yapı günümüzde bakımlı ve iyi durumdadır. Ancak kırılan ve bir kısmı yok olan çini kabalarının yenilenmesi gerekmektedir. Anıtın üst köşelerinde bulunan dört aslan başı biçimindeki, daha önceleri ağızlarından yağmur sularının aktığı belirtilen çörtenler günümüzde tıkanmıştır.

Plan: Ziraat Anıtı, her bir kenarı 5.75 m. uzunluğunda sekizgen biçimli bir alanın merkezine kurulmuştur. Anıt, düzgün sekizgen biçiminde başlayan üst kotta kareye dönüşen, basamaklı bir kaide üzerinde yer alır. Eksenlerine yarısı kaidenin dışına taşacak biçimde daire planlı birer suluk yerleştirilmiştir. Anıtın kenar uzunluğu 4.50 m. olan kare planlı zeminine, birbirinden bağımsız, beşer basamaklı üç cepheli merdivenlerle çıkılarak ulaşılmaktadır. Zemin karesinin kenarları ana yönlere bakmaktadır. (Çizim 8)

Kare planlı anıt zemininin köşelerinde dıştan "L" biçimli içten üç cepheli birer destek bulunur. Destekleri, mukarnas sıralarıyla oluşturulmuş basamaklı kemerler birbirine bağlarlar. Kemerlerin altında kalan bölümler açıktır. Dışta, destek kolları arasında oluşturulan dar duvarlar, kolların birbiriyle doksan derecelik açılarla keskin köşeler oluşturarak birleşmesini önlerler. Desteklerin dış kolları arasına sekizgen kesitli, kubbe örtülü, kısa birer köşe kulesi yerleştirilmiştir. Anıtın iç bölümü, sekizgen alt yapıya oturtulmuş, ortası açık basık bir kubbe ile örtülüdür. (Çizim 8)

⁹⁰ Sözen a. g. e. (1984) s. 152.-Klaus Kreisser "A.g. m." s: 105- Osma A. g. e. s. 35. Mimar Muzaffer Bey'in hayatı hakkında detaylı bilgi için bkz. İkinci bölüm Mimar Muzaffer Bey'in Yaşamı.

⁹¹ Sözen a.g.e., (1984) s: 141- Sibel Bozdoğan a. g. e. s. 54'de Falih Ülkü'nün Mimar Muzaffer Bey'in ölümünün ardından onun işini devraldığı Konya'daki Birinci Ulusal Mimarlık Döneminin önemli örneklerinden biri olan 1926 tarihli Konya Postane Binası'nı tasarladığı anlatılmaktadır.

⁹² Kültür Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü tescil fişinden alınan bilgilere göre.

Dış Tasvir: Ziraat Anıtı, kendisini çevreleyen sekizgen biçimli, zemini toprak zemininden alt kotta bulunan sığ ve susuz bir havuz biçiminde düzenlenmiş bir alanın merkezinde yer alan kaide üzerinde yükselir. Altta sekizgen prizma biçiminde başlayan ana yönlerdeki kenarlarından anıt zeminine üçer cepheli beşer basamaklı merdivenlerle çıkılan kaide, üstte kübik bir yapıya kavuşur. Kaidenin kübik üst bölümü, ana cephelerde kendisine dayanan merdiven basamakları nedeniyle hissedilmemektedir. Ancak, merdivenlerin alt basamaklarının birbirine değdiği ara yönlerde görülebilen kaidenin üst bölümü, destek kolları arasına yerleştirilen maket görüntülü kısa köşe kulelerinin de etkisiyle kübik yapısını kuvvetle duyurur. (Resim 38)

Destek kollarının cephelerin dış köşelerine dayanan yarıları, enli düz bir şerit olarak yükselir ve üstte yatay bir banda dönüşerek, cepheleri üç yönden dikdörtgen biçiminde çerçeveler. Desteklerin diğer yarısı bu çerçeveyi, en dıştaki eğik diğerlerinin profilli olduğu silmelerle içten devam ettirirler. Sözü edilen eğik düz silme üzerinde bitkisel bezemeler bulunur. Diğerleri bezemesizdir. (Resim 39)

Yapının destek kollarını büyük boyutlu birer mukarnas diliminin oluşturduğu basamaklı bir kemer bağlamaktadır. Kemerlerin, iki yandan birbiri üzerine bindirilen üçer mukarnas diliminin, kilit taşı görevi üstlenen en tepedeki tek mukarnas dilimiyle birleştirilmesiyle oluşturulmuş farklı bir kuruluşu vardır. En alt kotta yer alan mukarnas dilimleri, kübik birer alt kuruluşları bulunan vazo biçimli kaide ve başlıkları bulunan gövdeleri bitkisel bezemeli köşe sütüncelerine otururlar.(Resim 43) Kemerlerin yer aldığı cephelerin çökertme yüzeylerini, üç yönden dikdörtgen biçiminde çerçeveleyen ensiz düz silmeden iki kol ayrılmaktadır. Bu kollardan alttaki, mukarnas dilimlerini çerçeveleyerek kemerlerin basamaklı görüntüsünü vurgulamakta diğeri, tepe mukarnasının biraz üstünden geçirilerek üstte dikdörtgen biçimli kitabelik gibi boş bir alan yaratmaktadır. Yüzeyi bitkisel bezemeli kemer köşeliklerinde birer çini kabara bulunur. (Resim 42)

Cephelerde destek kolları arasında kalan büyük boşluklara sekizgen prizma biçimli, kısa gövdeli, soğan kubbeli birer köşe kulesi yerleştirilmiştir. Bu kulelerin, kubbe altındaki kesimi her cephesine düz silmelerle çevrelenmiş çökertilmiş ikişer kare

yüzeyle hareketlendirilmiştir. Bu küçük yüzeylerin merkezlerinde minik birer çini kabara bulunur. Sekizgen prizma biçimli gövde üstte silindire dönüşür. Kısa tutulan silindirik bu bölüm ile kubbe arasında yüzeyi üçgen kuşak biçimli bezemeli dar bir şerit yer alır. Kubbeler, örgülü palmet desenleriyle süslenmiştir. (Resim 44)

Anıtın üst seviyesinde, desteklerin dış kolları arasındaki dar yüzeylerde ağzını açmış kökrerken gösterilmiş aslan başı biçiminde birer çörten bulunur. Aslanların ağızlarına yağmur sularının akması için borular yerleştirilmiştir. Kuzeybatıdaki çörtenin hemen üstünden başlayacak şekilde kuzeybatıdaki desteğin kuzey kolu üzerine “Muzaffer-Falih” adları yazılmıştır. (Resim 41)

Anıtın, dört cephesinde de Selçuklu taç kapılarını anımsatan, bir düzenleme bulunur. Cepheler, düz yüzeyli çerçevelerinin yatay kolu üzerinde bulunan üç mukarnas sırasının üzerine yerleştirilmiş, üst sınırını dışa taşkın palmet ve lotuslardan oluşan bir süslemenin belirlediği, yapıyı çepeçevre saran bir tepelikle biter. Tepeliğin, cephelerin destek kolları arasında bulunan, dar yüzeylerinin üstüne denk gelen bölümlerinde, aşağıdan yukarıya doğru genişleyerek ve silindirik kasnak boyunca yükselen, dışa taşkın, meşale biçimli birer sütünce bulunur. Kasnak ve sütüncelerin yüzeyleri, yatay olarak yaklaşık üç eşit parçaya bölünmüştür. Alttaki yüzey, üçgen kuşak biçiminde hareketlendirilmiş ortadaki yüzey, düz tutulmuş en üstteki yüzey, ince ve sık işlenmiş üç sıra mukarnasla bezenmiştir. Mukarnaslı şeridin üstünde dış bükey üç silme yer almakta, bu silmelerin üstünde dışa taşkın palmet ve lotüslerden oluşmuş bezeme, kasnağı ve sütünceleri sınırlamaktadır. Atatürk heykelinin oturduğu basık kubbenin dış yüzeyi, düğümlü palmet motifleriyle işlenmiştir. (Resim 46)

İç Tasvir: Kapalı bir mekânı bulunmayan anıtın, içte üç cepheli bir kuruluş gösteren köşe desteklerinin yüzeylerinin arasında, doksan derecelik açılar yaparak, zemin ile yaklaşık kemer başlangıçları arasında yükselen keskin küçük girintiler bulunmaktadır. Bu girintiler, kemer köşeliklerinde bulunan sütüncelerin negatifi gibi, ağızları üstte aşağıya bakan iç bükey vazo biçimli oyuntularla bitirilmişlerdir. Kemerlerin mukarnas sıraları, desteklerin iç yüzeylerinin üst bölümlerinde tekrarlanmışlardır. Üst seviyede kemerlerle desteklerin köşe kolları arasında oluşturulan sekizgen alt yapının üstünden,

mukarnas dilimleriyle silindirik kasmağa geçilmektedir. (Resim 47) Anıtın iç bölümü karnak altında bulunan mukarnas dilimlerinin sağladığı hareketliliğin dikkati çektiği, açık bırakılmış orta bölümü bir kapakla örtülmüş basık kubbeyle örtülmüştür.

Malzeme Teknik: Anıtın ana malzemesi mermerdir. Cephelerin kemer köşeliklerde ve köşe kulelerinde bulunan kabarlarda çini kullanılmıştır. Kubbenin orta bölümü içten ve alttan metal bir kapakla örtülmüştür.

Süsleme: Gövdesi oldukça sade tutulan anıtın, süslemelerinin özellikle üst bölümde toplandığı dikkati çekmektedir. Tepeliklerin altında bulunan mukarnaslarla oluşturulmuş şerit, anıtın süslemeli bölümü ile sade gövdesini birbirinden ayırmaktadır. Cephelerin kemer köşeliklerindeki kabartma tekniğinde yapılmış kıvrık dallardan çıkan rumi ve palmetlerden oluşmuş bitkisel bezemeler, üst köşelerde bir merkez etrafında sarmalanarak öbeklenmektedir. Bitki öbeklenmelerinin merkezleri, büyük boyutlu birer kabara ile vurgulanmıştır.(Resim 42) Cepheleri üç yönden çevreleyen bezemeli şeritle, sütünce gövdelerinin oyma tekniğindeki bezemelerini oluşturan rumi ve palmetlerin sıkıştırılmış bir geometrik örgü düzeni göstermesine karşın, köşeliklerdeki bitkisel sarmallar daha serbest, daha kabarık görünüşleriyle dikkati çekerler. Yeleleri işlenmiş, kükreyn aslan başı biçiminde işlenmiş yüksek kabartma çörtlenlerin vahşi görünüşü ile cephelerin üst bölümünde yer alan mukarnasların katı geometrisi bir biriyle uyum içindedir. (Resim 45) Tepelikleri ve kasmağı sınırlayan yüksek kabartma bezeme sırası palmet ve lotüs dizilerinden oluşmaktadır. Kasmağın meşale benzeri sütuncelerini ve üst sınırını belirleyen bu bezemeler altlarındaki mukarnas sıralarıyla iyice vurgulanmışlardır. Bu vurgu, basık kubbenin üstündeki silmelerle oluşturulmuş, tepe yaprakları aşağıya bakan, başlangıç kısımlarını üstten sivri küçük birer kemer biçiminde birleştiren yan yana sıralanmış daha büyük boyutlu geniş palmetlere dikkati çeker. (Resim 46)

Geometrik Kurgu

Cizim 11

Anıtın oturduğu EFHG zemin karesi içine, köşeleri bu karenin kenar ortalarına gelecek biçimde 45 derecelik açıyla döndürülerek oturtulan ABCD karesi, yapının geometrik kurgusunun temelini oluşturmaktadır. Kenarları payelerin merkeze bakan yüzeylerine çakışan ABCD karesinin köşegenleri, aynı zamanda yapıtın bir birini dik kesen $x x'$ ve $y y'$ eksenleri üzerinde bulunmaktadır. ABCD karesinin dört yönden altın dikdörtgene tamamlanmasıyla elde edilen DCG1G2, ADH1H2, CDK1K2 ve CBL1L2 altın dikdörtgenlerinden oluşan şema üzerinde yapılan çalışmalar, anıtın önemli noktaların bu şema üzerinde yer aldığını göstermiştir.

DCG1G2 altın dikdörtgeninin köşegenlerinin AB kenarını kestiği noktalar güneydoğu köşe payesinin ortada kalan yüzeyinin “a” ve “b” köşelerini belirlemektedir. Benzer şekilde ADH1H2 altın dikdörtgeninin BC kenarını kestiği “c” ve “d” noktaları güneybatı, ADK1K2 altın dikdörtgeninin köşegenlerinin DC kenarını kestiği, “e” ve “f” noktaları kuzeybatı, CBL1L2 altın dikdörtgeninin köşegenlerinin AD kenarını kestiği “h” ve “g” noktaları kuzeydoğu payesinin ortadaki yüzeylerinin köşelerini belirlerler.

ABCD karesinin ters dikdörtgeni olan ABG1G2 altın dikdörtgeninin köşegenlerinin kesiştiği Im noktası güneydoğu desteğinin dış kolları arasında kalan, kısa köşe kulelerinin merkezini belirlemektedir. Benzer biçimde BCH1H2 altın dikdörtgeninin köşegenlerinin kesiştiği IIm noktası güneybatı, CDK1K2 altın dikdörtgeninin köşegenlerinin kesişim noktası IIIIm noktası kuzeybatı, ABL1L2 altın dikdörtgeninin köşegenlerinin kesiştiği IVm noktası kuzeydoğu desteğinin dış kolları arasında kalan köşe kulelerinin merkezlerini belirlemektedirler.

Cizim 12

ABCD karesinin dört yanına kenarının ortak olduğu yeni birer kare çizilerek bu karelerin altın dikdörtgenlere tamamlanmasıyla oluşturulan geometrik şema da yeni noktaların tespit edilmesini sağlamıştır.

Merkezdeki karenin kendine eklenen karelerle oluşturduğu dört dikdörtgenin köşegenlerinin kesiştiği “k”, ”l”, “p” ve “r” noktaları, geometrinin gereği olarak, ABCD karesinin kenar ortayları üzerinde yer alırlar. Bu noktalar aynı zamanda desteklerin ab, cd, ef, ve gh kenar ortaylarını belirlemektedirler. Bu noktaların kendi aralarında iki yanlarındakiler hariç, karşılıklarına gelen noktalarla birleştirilmesiyle, merkezde, tek noktadan başlayan sürekli dönerek aynı nokta üzerine kapanan sekiz kollu yıldız motifi oluşmaktadır. Yukarıda sözü edilen köşegenlerin, EFGH zemin karesinin kenarlarını kestikleri, a¹, b¹ noktalarının güney doğudaki desteğin dış kollarının, köşe kulelerine bakan köşelerini belirledikleri görülür. Benzer biçimde iki kareden oluşan diğer dikdörtgenlerin EFGH karesinin diğer kenarlarını kestikleri c¹, d¹ noktaları güneybatı, e¹, f¹, noktaları kuzeybatı g¹, h¹ noktaları kuzeydoğu desteklerinin köşe kulelerine bakan köşelerini belirledikleri görülür.

ABCD karesine dört yönden eklenen kareleri gnamon kabul eden ABG5G6, BCH5H6, CDK5K6, ADL5L6 altın dikdörtgenlerinin köşegenlerinin kesiştiği noktaların, sırasıyla güneydoğu, güneybatı, kuzeybatı ve kuzeydoğu köşelerde yer alan daire planlı sulukların merkezlerini belirledikleri görülür.

ABCD karesinin kenarlarına eklenen ABG3G4, BCH3H4, CDK3K4 ve ADL3L4 karelerinin G3G4, H3H4, K3K4 ve L3L4 kenarları ise, bu suluklarına kabul edilebilir bir şaşma ölçüsüyle neredeyse teğet geçerler.

ABG3G4, BH3H4C, CDK3K4, ADL3L4 karelerinin köşegenlerinin kesiştiği E, F, G, H noktalarının anıtın EFGH zemin karesinin köşelerini belirledikleri görülmektedir.

Cizim 13

İki kareden oluşan CDG3G4 dikdörtgenin DG4 köşegeni ile CG3 köşegeninin güneydoğu desteğinin kestiği a^1 ve b^1 noktalarının arası a ve b noktalarının arasındaki mesafeye eşittir. a b a^1 b^1 karesi, aa^1 ve bb^1 kenarları temel alınarak iki yandan altın dikdörtgene tamamlandığında oluşan $aa^1b^2b^3$ dikdörtgeninin b^2 köşesinin anıtın güney yönünde bulunan merdivenin en üst kottaki basamağının doğu; $bb^1a^2a^3$ altın dikdörtgeninin a^2 köşesinin doğu yöndeki merdivenin en üst kotta yer alan basamağının güney köşesini belirlediği görülür. Bu işlem diğer yöndeki merdivenler için tekrarlandığında, anıtın en üst kotta yer alan basamaklarının dış köşeleri belirlenmiş olmaktadır.

Bir kare ile bu karenin kenarı kısa kenarı olacak biçimde çizilmiş birer altın dikdörtgenden oluşan ABK5K6, BCL5L6, CDG5G6, ADH5H6 dikdörtgenlerinin köşegenlerinin, anıt kaidesinin dış sınırını belirleyen kenarlarını kestikleri noktaların, suluklarla kenarlar arasındaki köşeleri belirledikleri görülmektedir.

Cizim 14

Anıtın kesiti üzerinde yapılan araştırmalarda, kaidenin karşılıklı kenarları arasındaki ölçünün kenar ölçülerini verdiği ABCD karesi ile bu kareyi dört yönde altın dikdörtgene tamamlayan dikdörtgenlerin yer aldığı geometrik şema temel alınmıştır. CD hattı kaidenin en alttaki üst dış köşelerinden geçmekte, AB hattı tepeliğinin alt sınırını belirleyen yatay hatta çakışmaktadır. CDE1E2 altın dikdörtgeninin köşegenlerinin kesiştikleri K noktası, C ve D noktalarıyla birleştirildiğinde oluşan KCD ikizkenar üçgeninin KC ve KD kenarlarının anıtın cephelerdeki sütun başlıklarının içe bakan "a", "b", dış alt köşeleri ile içerdeki desteklerin ortadaki kollarının üstünde yer alan mukarnas sıraları arasındaki ayırım hatlarını belirleyen ve köşe yapan 1,3,5,7 ve 2,4,6,8 noktalarından geçtiği görülmüştür.

CD E1E2 altın dikdörtgenin içine, bir kenarını E1E2 kenarının oluşturduğu E1E2L1L2 karesi çizilerek, L1L2 kenarı, CE2 ve DE1 köşegenleri ile kesiştirildiğinde

elde edilen 1 ve 2 noktalarının, bir yandan desteklerin üstündeki mukarnasların üst sınırlarını belirledikleri, bir yandan da KCD ikizkenar üçgeninin KC ve KD kenarlarını üstünde buldukları görülür. L1L2 hattı diğer yandan, cephelerin basamaklı kemerlerinin tepe mukarnaslarının üst sınırını belirlemektedir.

ACH1H2 altın dikdörtgenlerinin AH2 köşegeni, ABCD gnamonunun BC köşegeniyle "2", BDG1G2 altın dikdörtgenlerinin BG2 köşegeni ABCD gnamonunun AD köşegeni ile "1" noktalarında kesişmektedirler.

Anıtın içinde bulunduğu sığ havuz kuruluşunun tabanından geçirilen yatay hattı kesecek biçimde AC ve BD kenarlarından geçen doğru parçaları uzatıldığında C' ve D' noktaları bulunmaktadır. ABC'D' dikdörtgeninin C'B köşegeni ile E1E2CD altın dikdörtgeninin E1D köşegeninin kesim noktası 4, yukarda bahsi geçen mukarnas sırasının ortada yer alanının dış köşesini belirler. Benzer şekilde AD' köşegeninin yine E1E2CD altın dikdörtgeninin CE2 köşegeni ile kesiştiği 3 noktası, simetriği olan mukarnasın sırasının dış köşesini belirlemektedir.

ACH1H2 altın dikdörtgeninin CH1 köşegeni kaide basamaklarının dış köşelerine teğet geçer. Aynı şekilde G1G2BD altın dikdörtgeninin G1D köşegeni karşı yöndeki basamakların dış köşelerine teğet geçmektedir. Bu köşegenlerin kesiştikleri K1 noktasıyla oluşturulan CK1D ikizkenar üçgeninin CK1 ve DK1 kenarları basamaklara dış kenarlarına dokunarak teğet geçmekte ve onları sınırlamaktadır. Desteklerin üstte bittiği hizayı belirleyen A' B' hattı çizildiğinde A A' mesafesinin, C C' mesafesi kadar olduğu görülür. Böylelikle oluşan A' B' C' D' karesinin C' B' köşegeninin E1E2CD altın dikdörtgeninin E1D köşegeni ile kesiştiği 6 noktası en alttaki mukarnasın dış köşesini vermektedir. Benzer şekilde A' B' C' D' karesinin A' D' köşegeninin CE2 köşegeni ile kesiştiği 5 noktası sözü edilen mukarnasın simetriğinin dış köşesini belirler.

AA'=CC' genişliğinde, E1E2 hattının geri çekilmesiyle oluşan E1' E2' hattının yardımıyla başka noktaların belirlendiği görülmüştür. Böylelikle oluşan E1' E2' C' D' altın dikdörtgeninin C' E2' köşegeni ile A' B' C' D' gnamonunun A' D' köşegeninin kesiştiği 9 noktası ile aynı karenin B' C' köşegeni ile E1' D' köşegeninin kesim noktası

10 noktasını birleştiren hattın mukarnasların başlangıç hattını belirlediği görülmektedir. Bu hattı kesen CE2' köşegeni 7 ve DE1' köşegeninin kestiği 8 noktaları da bu hattın I, II, III ve IV payelerin ab c def ve gh yüzeylerinin üst seviyede bittiği ve mukarnasların başladığı hattı belirlerler. C'E2' köşegeni ile CH1 köşegenlerinin kesim noktası 11 ve E1'D' köşegeni ile G1D köşegeninin kesim noktası 12, anıtın üç cepheli merdiven basamaklarından en üst kottaki bulunanının dış sınırını belirler.

G1G2BD altın dikdörtgeninin içine G1G2 kenarı temel alınarak gnamonunu yerleştirdiğimizde G1G2 A1A2 karesi elde edilmektedir. Benzer şekilde ACH1H2 altın dikdörtgeninin içerisine H1H2 kenarını temel alan gnamonu çizildiğinde B1 B2H1H2 karesi elde edilmektedir. Bu karelerin A1G2 köşegeninin G1D köşegeni ile kesiştiği L1 noktası ile B1H2 köşegeni ile CH1 köşegeninin kesiştiği L2 noktasını belirleyen hatın mukarnasların en üstten geçen hattını oluşturdukları görülmektedir. A1A2 hattının L1L2 hattı ile kesişerek belirlediği 1 noktası mukarnasın düşey düzlemde yer alan yüzeyinin sınır hattının üst köşesini oluşturmaktadır. B1B2 hattının benzer biçimde L1L2 hattıyla kesişmesiyle bulunan 2 noktasının sözü edilen mukarnasların simetriği olan en üstteki mukarnasın sınır hattının üst köşesini belirlediği görülür.

L1 L2 hattı ile A' B' hattı arasındaki mesafe kadar alınmak suretiyle L1L2 hattına paralel olarak çizilen, sütun başlıklarının tabanından geçen L3L4 hattı ile yine aynı mesafe korunarak çizilen L5L6 hattının, anıtı tabandan desteklerin üst sınırına kadar olan bölümde iki eşit yatay bölüme ayırdıkları görülmektedir.

Cizim 15

Kesit üzerinde yapılan çalışmalar cephe çizimine uyarlanarak, ABCD karesi çizildiğinde AB hattının kubbenin yerleştirildiği yerdeki saçak başlangıcını belirlediği görülmektedir. ABCD karesini E1E2CD altın dikdörtgenine tamamlanarak bu dikdörtgenin köşegenleri kesiştirildiklerinde bulunan K noktasının, tepeliğin altındaki mukarnasların başlangıç hattının üzerinde yer aldığı görülür. E1E2CD altın dikdörtgeninin içinde E1E2 kenarı ortak olacak biçimde E1E2L1L2 karesi çizildiğinde, bu karenin L1L2 kenarının, anıtın mukarnaslardan oluşan basamaklı kemerlerinin tepe

mukarnasının üst sınırından ve kemer köşeliklerdeki çini kabalarının merkezlerinden geçen yatay hattı belirlediği görülür.

ABCD karesi iki yandan ACH1H2 ve BDG1G2 altın dikdörtgenlerine tamamlanarak, bu dikdörtgenlerin CH1 ve DG1 köşegenlerinin kesiştikleri K1 noktası, C ve D köşeleriyle birleştirildiklerinde elde edilen CK1D ikizkenar üçgeninin CK1 ve DK1 kenarlarının karşılıklı merdiven basamaklarını dış köşelerinden teğet geçerek sınırlandırdıkları görülmektedir. A' B' hattının, tepeliklerin başladığı hattı belirlediği, C' D' hattının anıt kaidesinin üzerine kurulduğu sığ havuzun zemininden geçtiği görülmektedir.

Yapının Mimari Olarak Değerlendirilmesi: Yapının planı, cephesi ve kesiti kare biçimli birer merkez etrafında gelişen, altın dikdörtgenlerden oluşan geometrik bir şema gösterir.

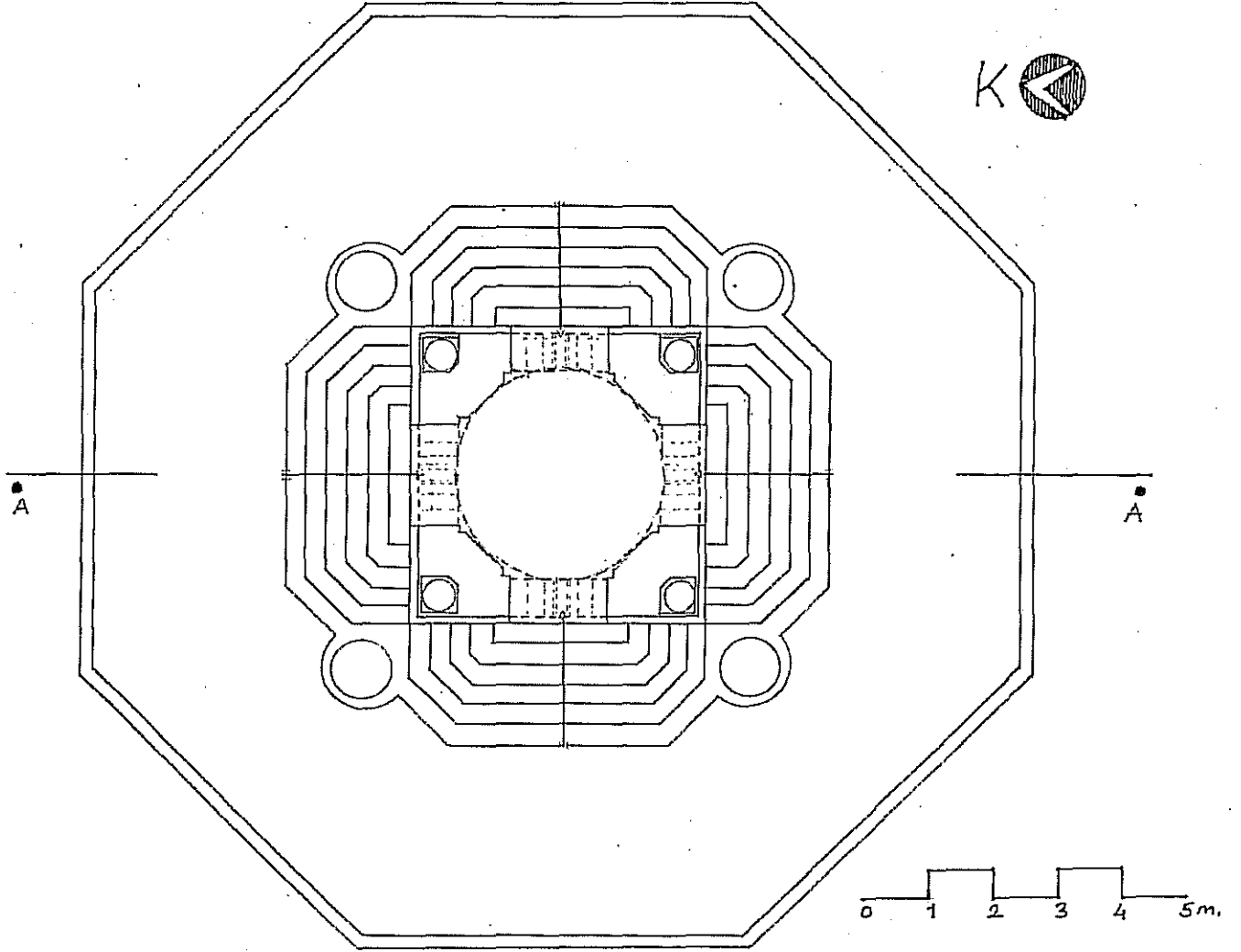
Kısa Değerlendirme: Abide-i Hürriyet ile karşılaştırıldığında plan ve süsleme açısından çok farklı olan Ziraat Anıtı, Konya'nın zirai zenginliğini anlatmak için yapılmıştır. Bu yüzden süslemenin daha yoğun kullanıldığı görülmektedir. Aslan başı biçiminde yapılmış çörtenler dikkat çekicidir. Aslan figürlerinin varlığı, insan ve hayvan tasvirlerin kullanılmadığı Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin bilinen ilk uygulamaları olarak ayrıca önemlidir.

Seçme Kaynakça:

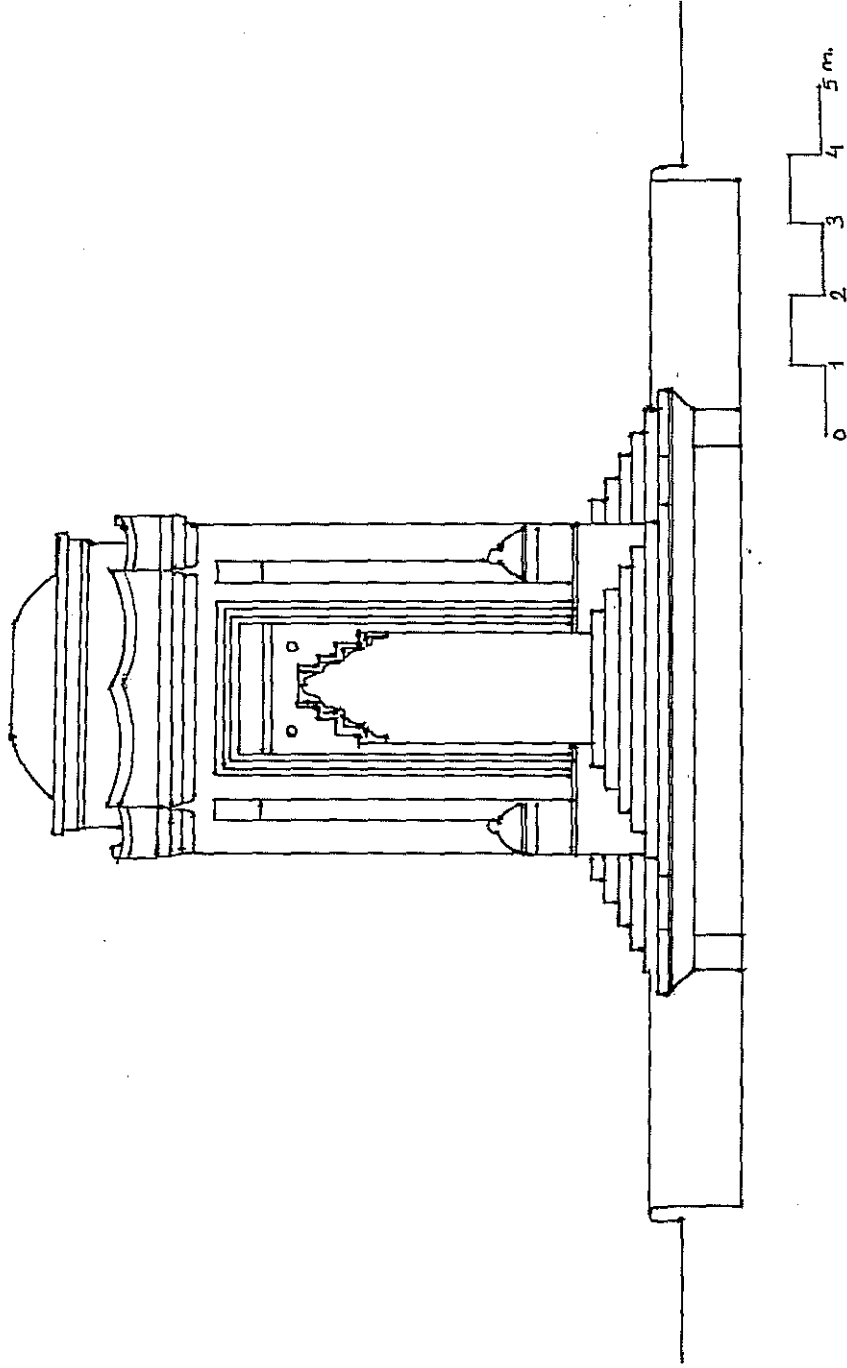
Kreiser, Klaus. "Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916,"
<http://www.archnet.org/library/pubdownloader/pdf/doc> (3 Mayıs 2006)

Sözen, Metin. **Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı**. Birinci basım. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.

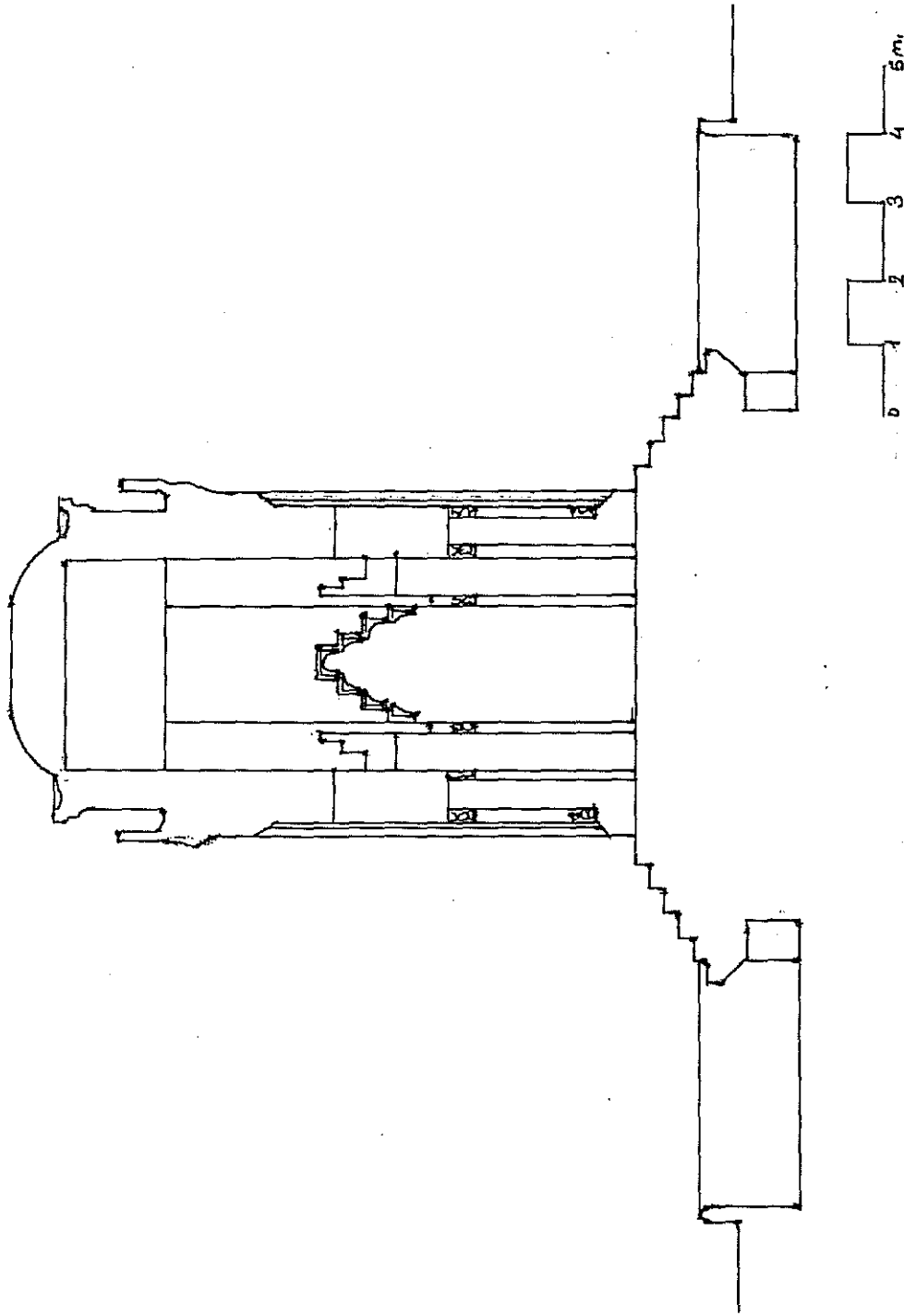
Osma, Kıvanç. **Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)**, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 2003.



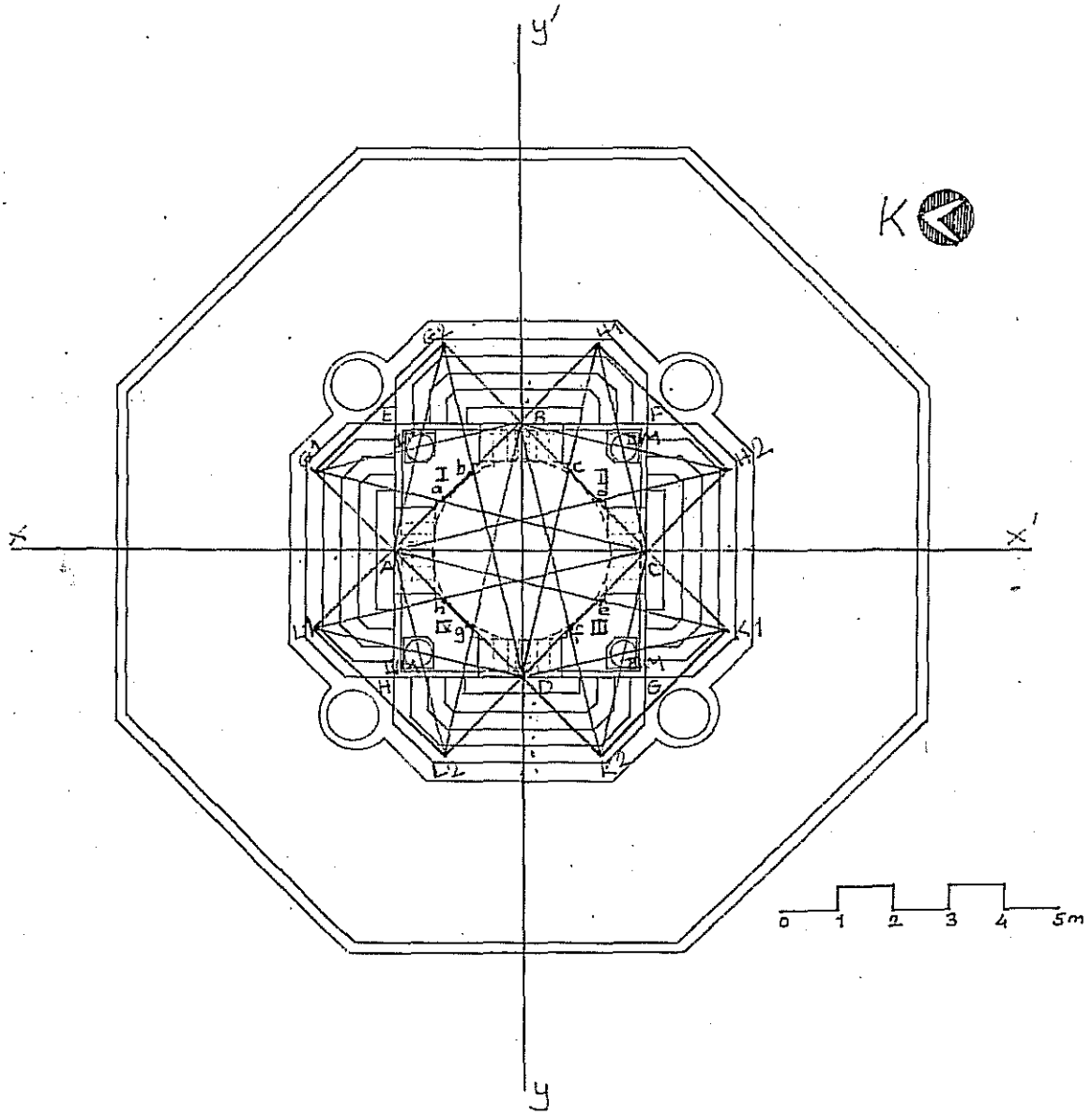
Çizim 8-Konya Ziraat Anıtı planı



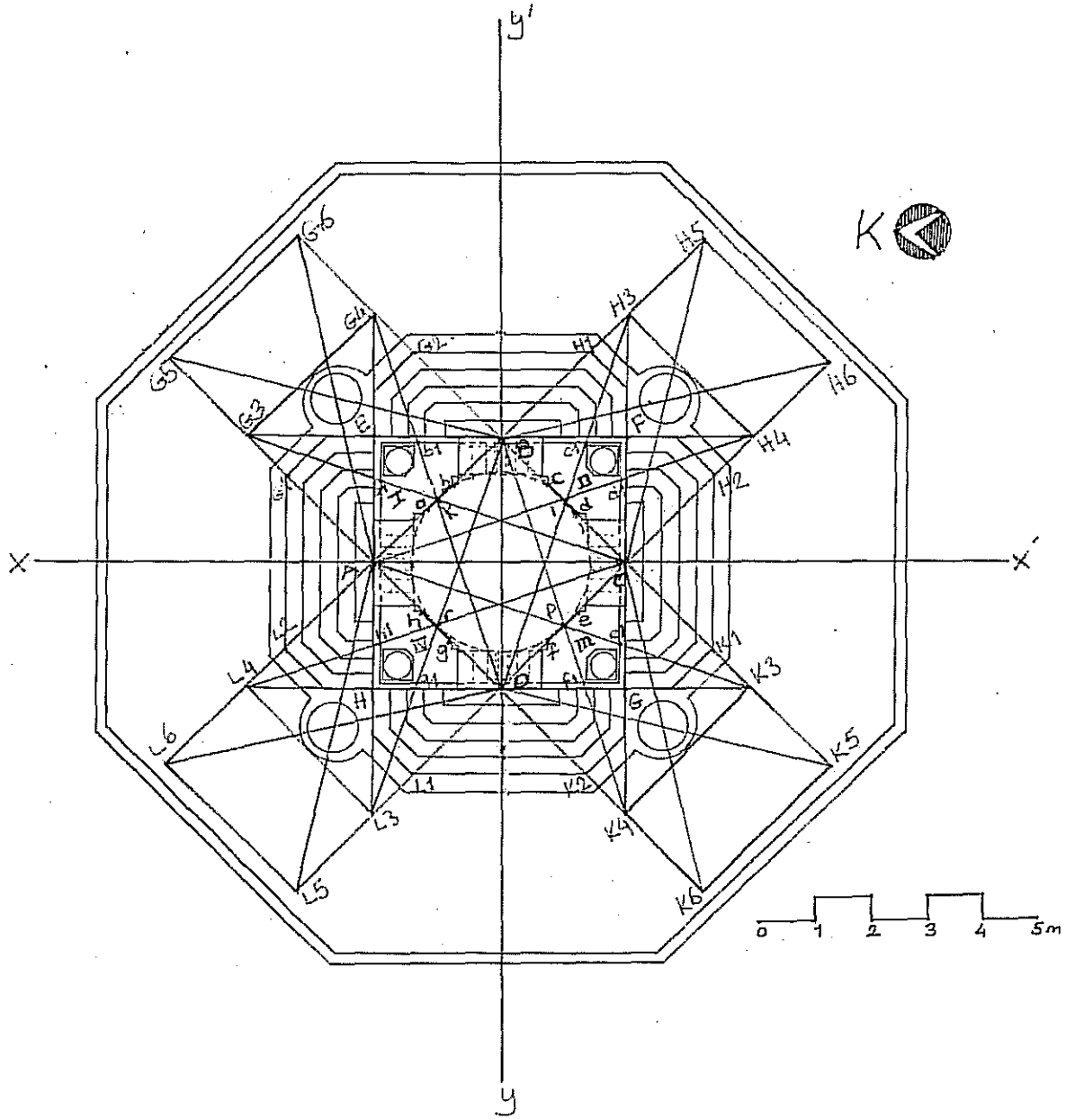
Çizim 9- Konya Ziraat Anıtı cephesi



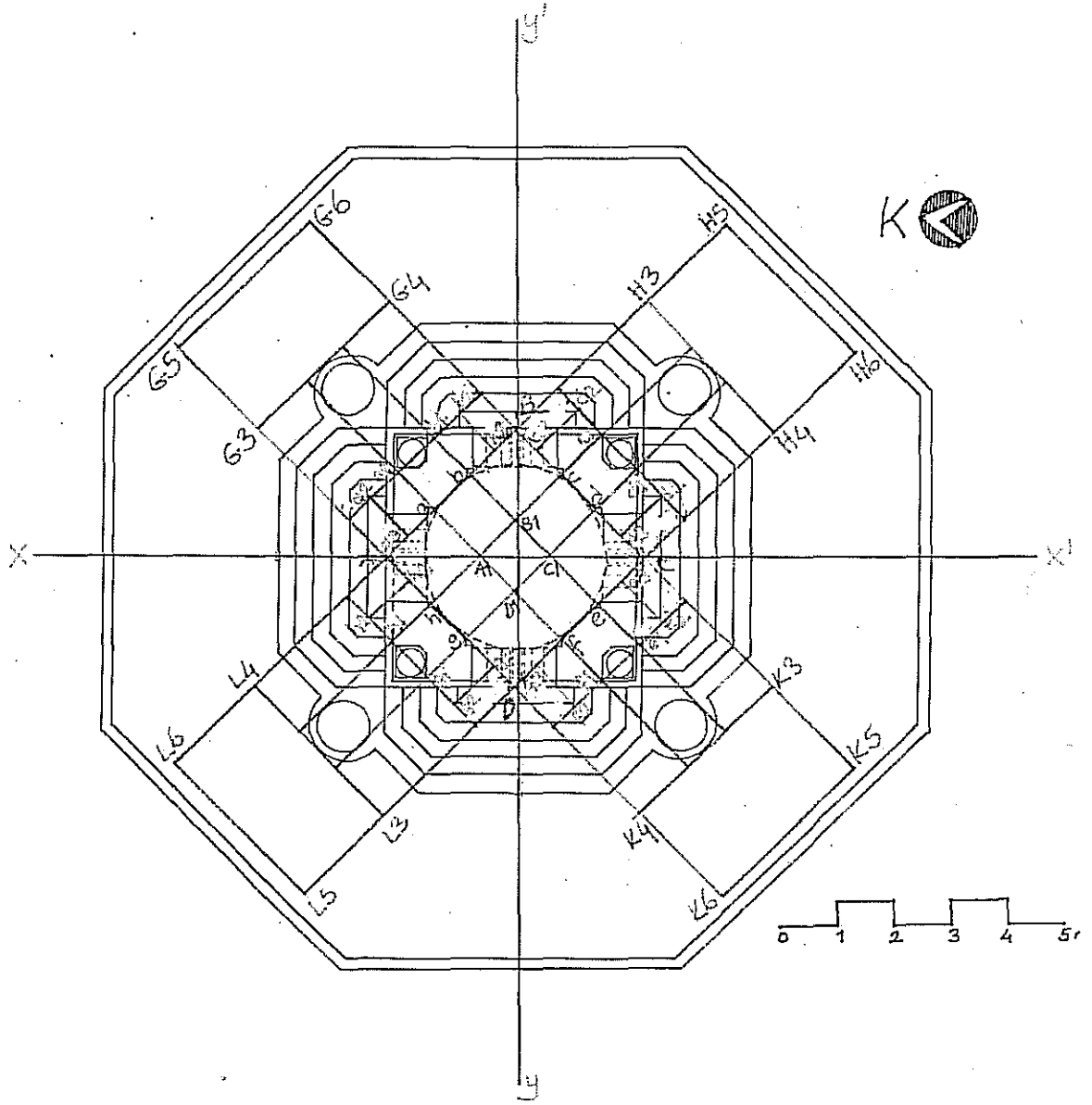
Çizim 10- Konya Ziraat Anıtı kesit



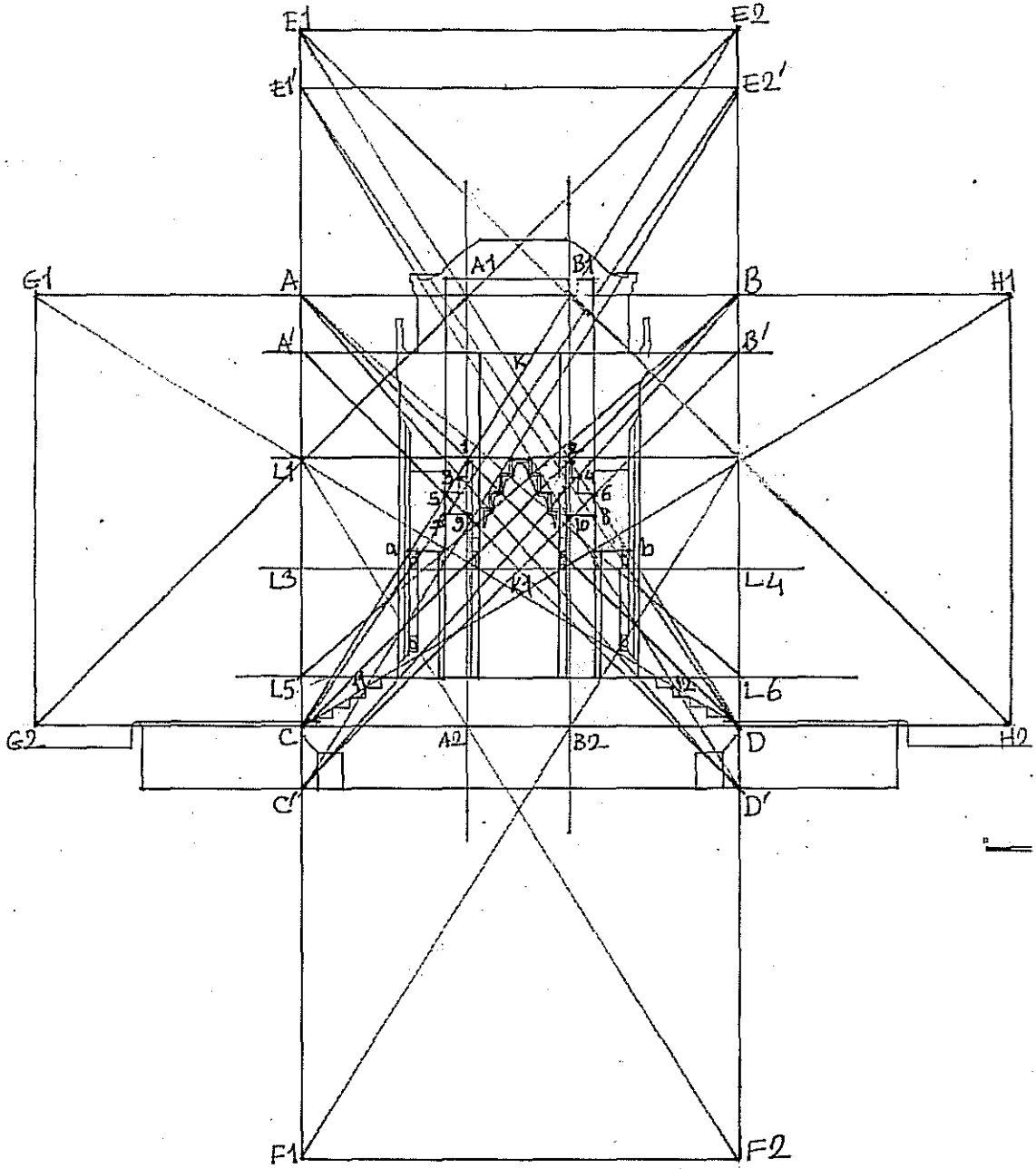
Çizim 11- Konya Ziraat Anıtı planı geometrik kurgusu



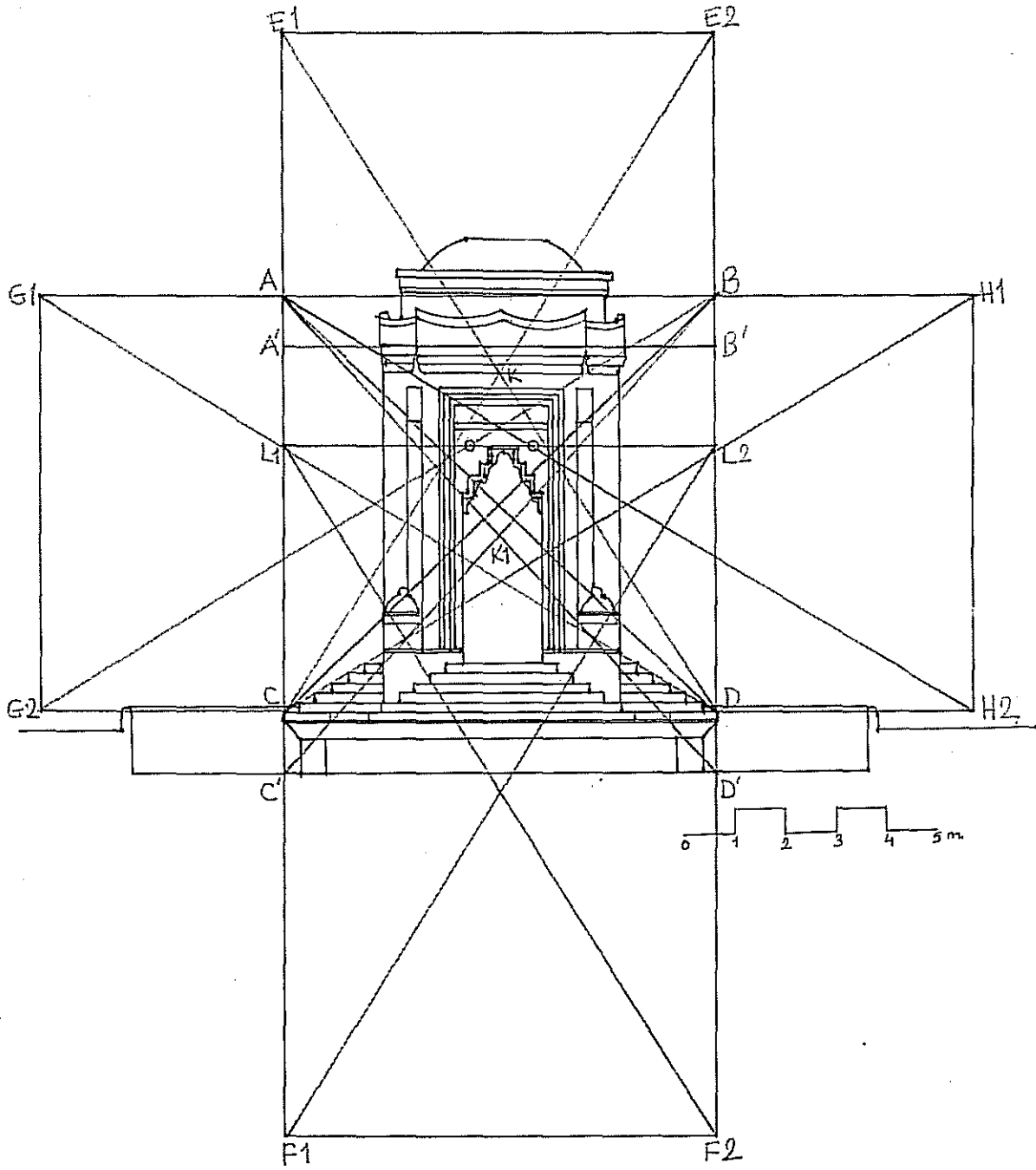
Çizim 12- Konya Ziraat Anıtı planı geometrik kurgusu



Çizim 13- Konya Ziraat Anıtı planı geometrik kurgusu



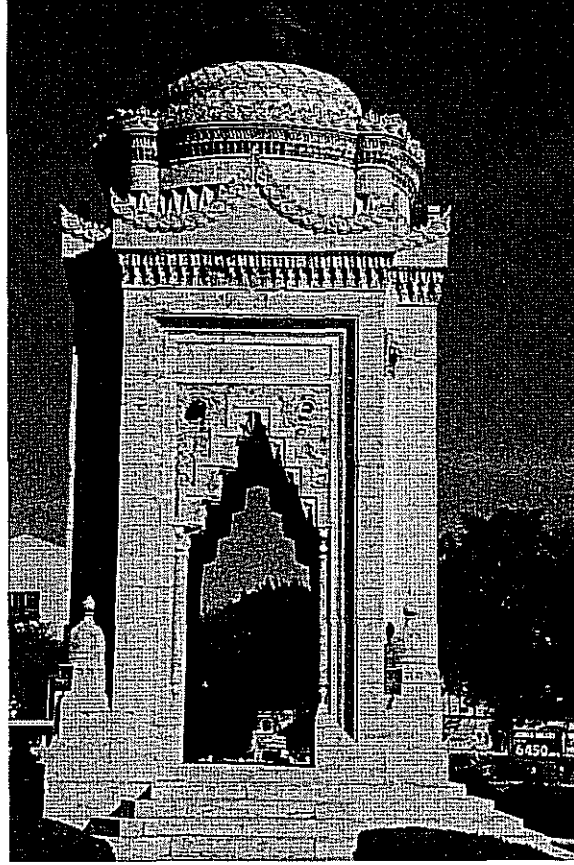
Çizim 14- Konya Ziraat Anıtı kesiti geometrik kurgusu



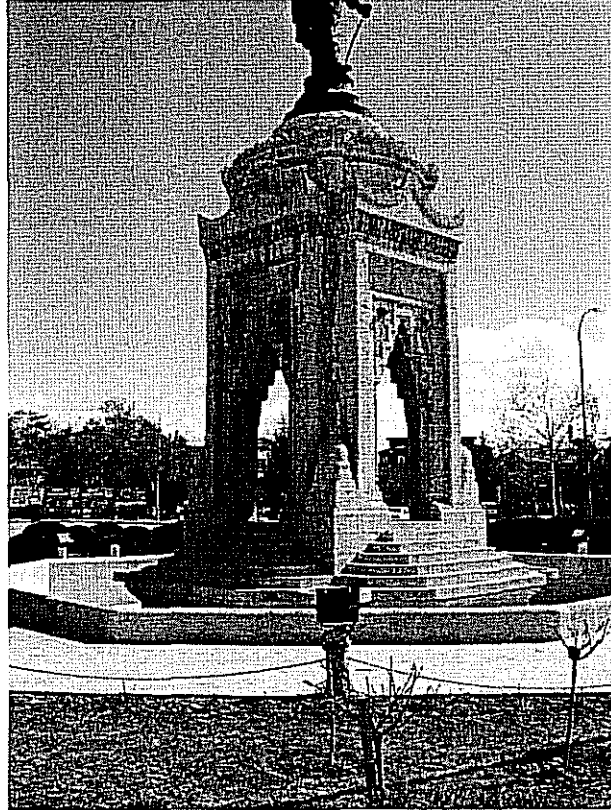
Çizim 15- Konya Ziraat Anıtı cephesi geometrik kurgusu



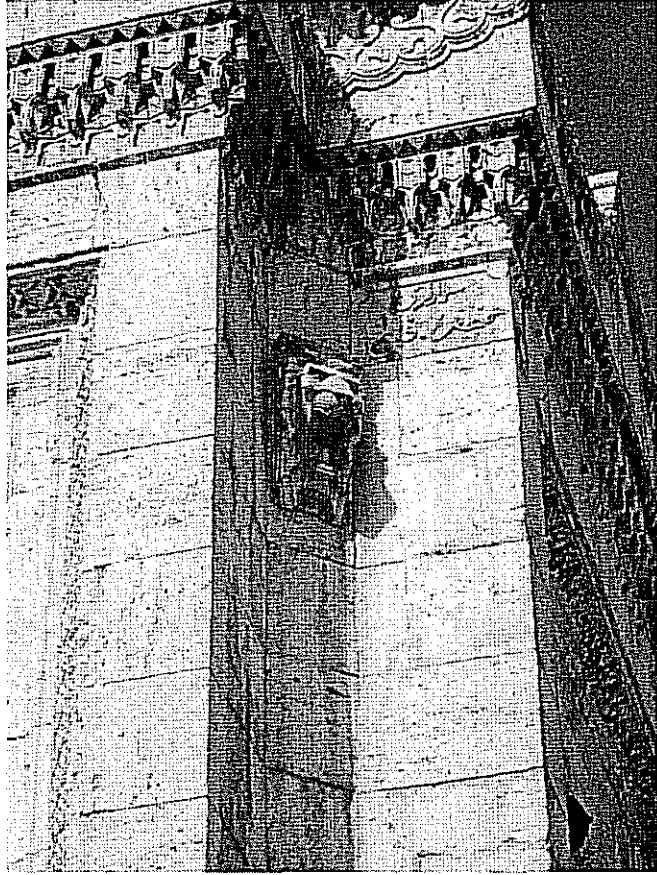
Resim 38- Konya Ziraat Anıtı genel görünüş



Resim 39- Konya Ziraat Anıtı kuzey cephe



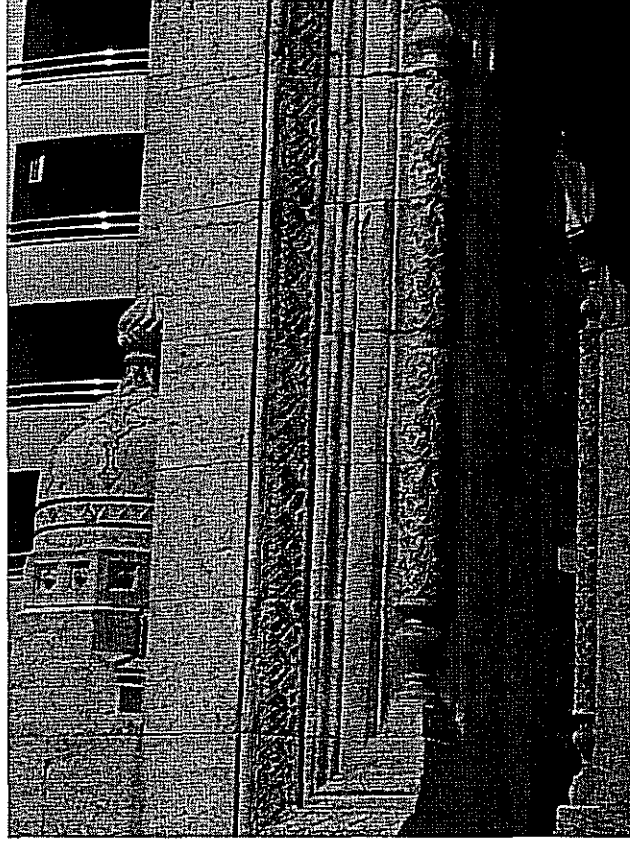
Resim 40- Konya Ziraat Anıtı kuzey ve batı cepheler



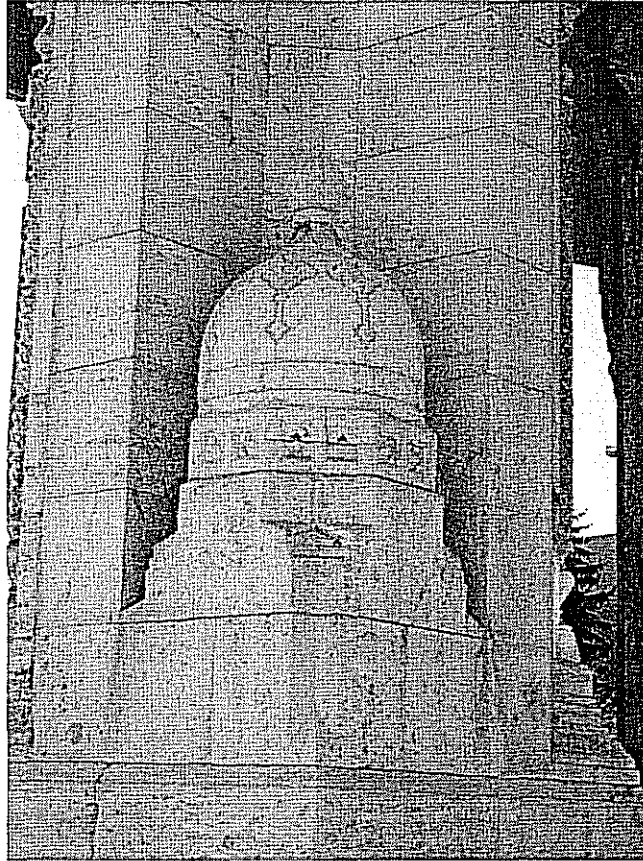
Resim 41- Konya Ziraat Anıtı kuzey batı köşedeki kitabe



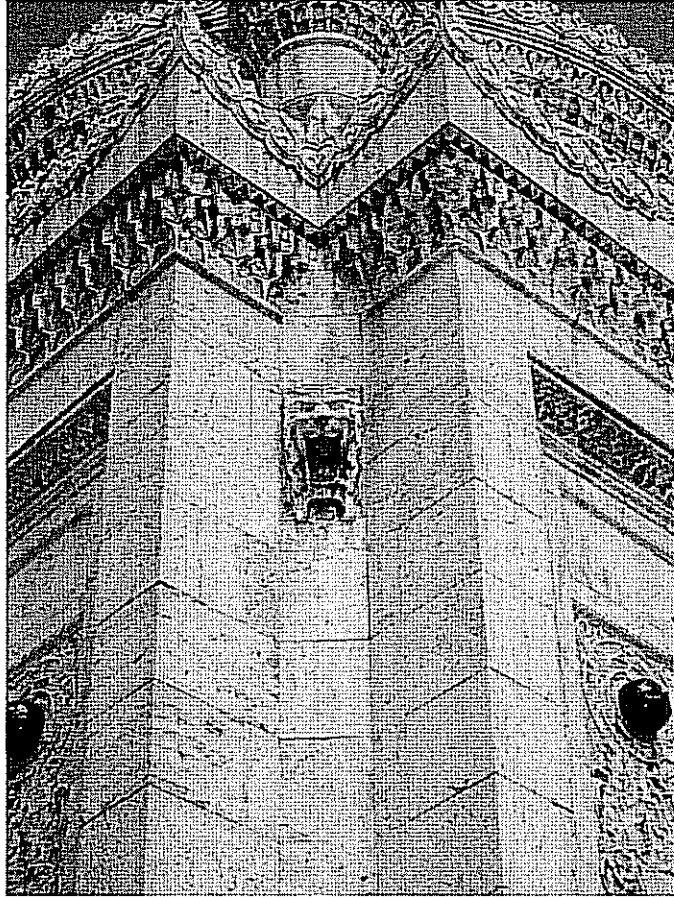
Resim 42- Konya Ziraat Anıtı süsleme detayı



Resim 43- Konya Ziraat Anıtı süsleme detayı



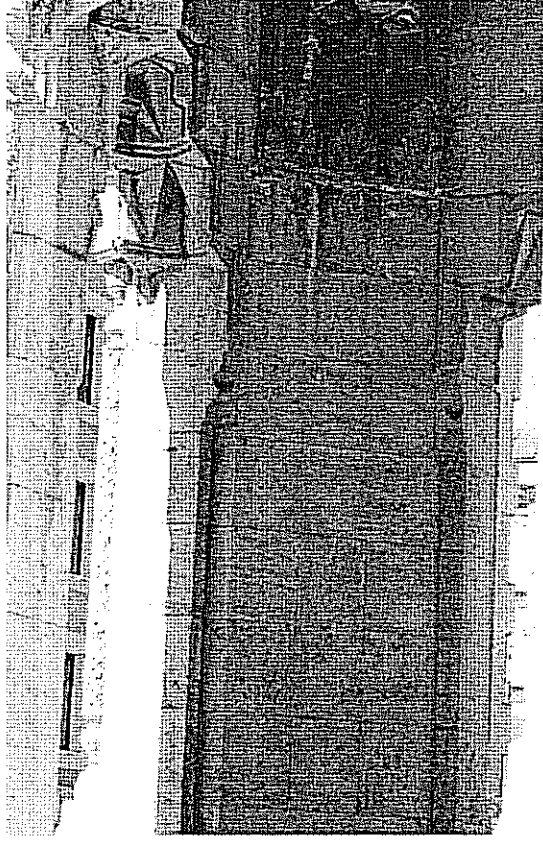
Resim 44- Konya Ziraat Anıtı köşe kulesi detayı



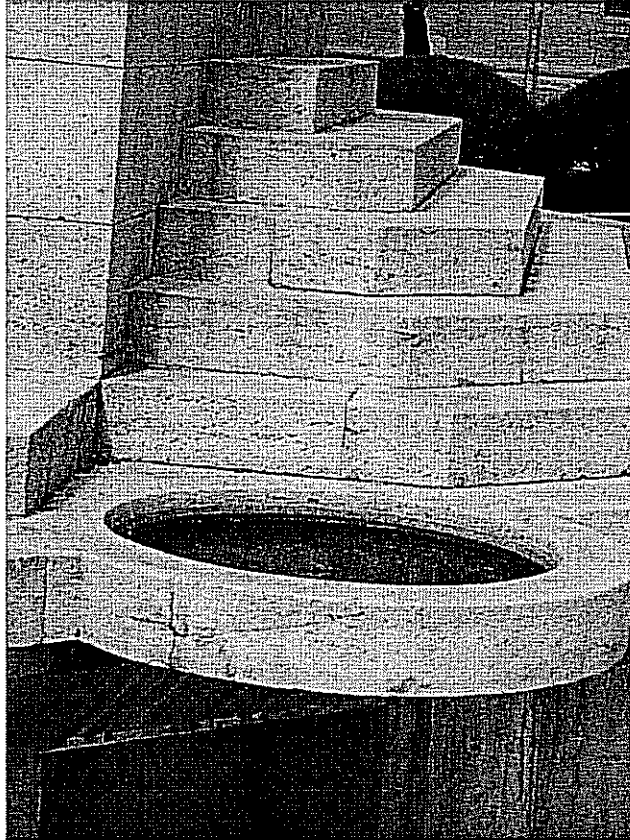
Resim 45- Konya Ziraat Anıtı aslan başı biçimindeki çörttenlerden biri



Resim 46- Konya Ziraat Anıtı süslemeler detay



Resim 47- Konya Ziraat Anıtı içteki köşe mukarnaslarından detay



Resim 48- Konya Ziraat Anıtı suluklardan detay

2. 3. Konya Erkek Öğretmen Okulu

İnceleme Tarihi: 16. 05. 2005–03.03. 2006

Yapının Adı: Dâr-ül Muallimin⁹³, Erkek Öğretmen Okulu, Konya Sultanisi, Konya Erkek Lisesi, Gazi Lisesi gibi adlarla anılan yapı, 1997 yılından bu yana Konya Lisesi olarak kullanılmaktadır.

Yeri ve Konumu: Konya merkezde Atatürk Caddesi ile Amber Reis Caddesi'nin kesiştiği köşede bulunmaktadır. Kuzeyinden Muzaffer Hamit, doğusundan Hayat sokağı ile çevrilidir. Oldukça geniş bir bahçe içerisinde yer alan yapının, güneye bakan ön cephesi ile batıya bakan yan cephesinin önü bahçe olarak düzenlenmiştir. Diğer cephelerin baktığı bölümlere çeşitli yapılar eklenmiştir.

Kitabesi: Batıdaki giriş bölümünün pencere üzerindeki duvar yüzeyine kare biçimli bir pano içine kufi yazı ile Mimar Muzaffer 1333 R. (1917 M.) yazılı bir kitabe yerleştirilmiştir. (Resim 56)

Tarihi: 1857 yılında kurulan Maarif-i Umumiye Nezareti 1869 yılında “Maarif-i Umumiye Nizamnamesi” adı altında bir nizamname hazırlayarak öğretmen yetiştirmek amacı ile kurulan Dar'ül Muallim'lerin açılmasına karar vermiştir. 1875 Yılında Konya'da ilk kez Nizamiye Medresesi civarındaki bir binada öğretmen yetiştirmeye başlanır. 1901 yılında Vali Ferit Paşa tarafından desteklenerek büyütülen bu yapı yeterli görülmezince, 1910 yılında Mevlana Türbesi yakınlarındaki bir başka binaya taşınılır. Bugünkü Konya Erkek Öğretmen Okulu, 1910 öncesinde ayakta olduğu bilinen Konya Kalesi kapılarından Yapılı Kapı ya da Eski Kapı'nın bulunduğu, daha sonraları Halk Bahçesi olarak adlandırılan bahçeye inşa edilmiştir.⁹⁴

⁹³ Dar'ül Muallim'in Erkek Öğretmen yetiştirilmek için açılan okullara verilen addır. Yapının adında bu ismin Türkçeleştirilmiş hali olan Konya Erkek Öğretmen Okulu kullanılacaktır.

⁹⁴ Nurcan İnci Fırat, “1900–1930 Yılları Arasında Konya'da Türk Mimarisi,” Yayınlanmamış Doktora Tezi. (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996) s.95.

Konya Erkek Öğretmen Okulu'nun yapımına 1910 yılında başlanmıştır. 1913 yılında ancak temel bölümü yapılabilen yapının tamamlanması için 1914 yılında Konya Valisi Hüsnü Bey'in, Mimar Muzaffer Bey'i Konya'ya davet ettiği ve yapının 1917 yılında tamamlandığı bilinmektedir.⁹⁵

1917 yılında Dar-ül Muallim olarak açılan, Mondros Mütarekesi'nin ardından kısa süreli olarak, evvela İngiliz daha sonra İtalyan işgal güçleri tarafından karargâh olarak kullanılmıştır. Daha sonra Askeri Rüştiye olarak kullanılan yapı, 1923 yılından 1934 yılına kadar Konya Muallim Mektebi⁹⁶ adı altında Erkek Öğretmen Okulu olarak kullanılmıştır. Erkek Öğretmen Okulu'nun 1934 yılında Adana'ya nakledilmesinin ardından yapı, Erkek Lisesi olarak hizmet vermeye başlamıştır. 1972 yılında Gazi Lisesi adını almıştır.⁹⁷ Günümüzde yapıda, Konya Lisesi adı altında karma bir okul olarak eğitim verilmeye devam edilmektedir.

Yaptıran Kişi veya Kurum: Konya Valisi Hüsnü Bey⁹⁸, Konya Valiliği adına yaptırmıştır.

Mimarı: Mimar Muzaffer Bey.⁹⁹

Yapıda Çalışan Ustalar: Bilinmiyor.

Yapının Geçirdiği Onarımlar ve Bugünkü Durumu: Yapıda, ihtiyaç duyuldukça keyfi pek çok değişiklik yapılmıştır. Üst kat zemin döşemeleri yenilenen yapı, oldukça sağlam ve iyi durumdadır.

Plan: Kıırma çatı örtülü yapı, planı birbirinin aynı olmak üzere, bodrum kat üzerine üç katlı olarak inşa edilmiştir. Yapı 57.17 metre uzunluğunda 21.83 metre genişliğinde yaklaşık dikdörtgen planlıdır. Doğu-batı doğrultusunda 34.81 metre uzunluğunda

⁹⁵ Fırat, a. g. e. s. 98.

⁹⁶ Anonim Babalık Gazetesi, 22 Nisan 1932 s. 2.

⁹⁷ Fırat, a. g. e., 1996 s. 96.

⁹⁸ Hüsnü Bey hakkında, dönemin Konya Valisi olduğu dışında bilgi elde edilememiştir.

⁹⁹ Sözen a. g. e. 1984 s. 153- Sözen 1996 s. 29; Mimar Muzaffer Bey'in hayatı hakkında detaylı bilgi için bkz. ikinci bölüm Mimar Muzaffer Bey'in yaşamı.

dikdörtgen planlı uzun bir orta bölümle bu bölüme dar kenarlarından eklenen beşgen planlı merdiven kulelerine kuzeylerinden birleştirilmiş kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlı birer mekândan oluşur. Orta bölüm güneye doğru dışa taşkındır. Orta bölümün kuzeyi düz tutulmuş, güneyi orta bölümünün geri çekilmesiyle hareketlendirilmiştir. (Çizim 16)

Yapıya giriş katından, merdiven kulelerinin güney duvarlarına açılmış ana kapılarla girilmektedir. Bu kapıların önünde, kulelerin güney duvarları ile orta bölümün doğu ve batı duvarları arasında kalan köşelere, yüksekte kalan kapılara ulaşılmasını sağlayan 9 basamaklı birer merdiven yerleştirilmiştir. (Resim 53-54)

Güney cephenin iki yanındaki, merdivenlerin güneydoğu ve güneybatı köşelerine birer başlıklı bodur sütun yerleştirilmiştir. Sütun başlıklarından merdiven kulelerine ve orta bölümün yan duvarına sivri kemerler atılmıştır. Kemerli bu bölümler kubbe örtülüdür. (Resim 57)

Giriş kapılarının üstü birinci katta odaya dönüştürülmüş, ikinci katta bu odaların üstüne, daha içe çekilerek korkulukla çevrelenmiş birer balkon yerleştirilmiştir.

Yapının bodrum, zemin ve üst katlarının planları birbirinin aynıdır. Katlar arasında irtibatı sağlayan merdivenler, kulelerin içindedir. Giriş kapıları merdiven kulelerinin sahanlığına açılır. Sahanlıkların kuzeylerinden, kulelerin yapıya birleştiği kuzey duvarlarının köşelerine açılmış birer kapıyla iki küçük mekâna girilir. Bu mekânlardan doğudaki wc, batıdaki santral odası olarak kullanılmaktadır. Orta bölümün, doğu-batı doğrultusunda uzanan koridorunun iki yanına çeşitli büyüklükte dersliklerle odaların yerleştirilmesinden oluşan plan düzeni, yapının anlaşılmasını kolaylaştırır. (Çizim 16-17-18)

Yapıyı boylu boyunca ikiye ayıran bu koridorun kuzeyinde yer alan 6 mekândan batıdaki sekreterlik, diğerleri derslane olarak kullanılmaktadır. Kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlı sekreterlik mekânının, güneybatı köşesinde tüm katlarda tekrarlanan kalorifer bacası yer alır. Doğudan batıya doğru dersanelere

bakıldığında, birinci, dördüncü ve altıncı dersanelerin kuzey-güney doğrultusunda uzun dikdörtgen, diğerlerinin kareye yakın dikdörtgen planlı oldukları görülür.

Koridorun güneyindeki düzenleme, kuzeydeki düzenlemeden farklıdır. Orta bölümün güneydoğu ve güney batı köşelerindeki çıkmalı bölümlerinin kareye yakın dikdörtgen planlı mekanları, girinti yapan kesimindeki doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı mekandan daha geniştir. Bu mekânlardan doğudaki öğretmenler odası, batıdaki müdür odası olarak kullanılmaktadır. Girinti yapan bölümdeki mekan, günümüzde her katta aynı biçimde olmak üzere aralara örülen birer duvarla ortadakinin büyük iki yandakilerin küçük olduğu 3 mekâna bölünmüştür. Ortadaki, doğu batı doğrultusunda dikdörtgen planlı büyük mekan kütüphane olarak, iki yanındaki kuzey güney doğrultusunda dikdörtgen planlı mekanlar idareci odaları olarak kullanılmaktadır.

Yapı geniş bir saçakla çevrelenmiş kırma çatı ile örtülüdür.

Dış Tasvir: Yapının güneye bakan ön cephesi eksene simetrik olarak tasarlanmıştır. Giriş cephesi olması nedeniyle diğer cephelere göre mimari ve süsleme açısından daha zengindir. (Resim 49) Ana cephenin girişlerle ortadaki geri çekilmiş bölüm arasında kalan dışa taşkın bölümleri, dar yüzeyleri nedeniyle düşey vurgu yaparlar. Çıkmaların köşeleri dışa taşkın enli silmelerle daha da belirginleştirilmiştir. Bu silmelerin dikey eksenlerinde oluşturulan dar çökertme yüzeylerine bezemeli çini panolar yerleştirilmiştir. (Resim 58) Cephede yatay bölünme, katların zemin seviyelerinden geçen silmelerle sağlanmıştır. Zemin katta basık, birinci katta aynalı, ikinci katta sivri teğet kemerli pencere dizileri yer almaktadır. Her kattın farklı pencere biçimleri, pencerelerin kemer eğrilerini izleyen silmelerle vurgulanarak belirginleştirilmiştir. (Resim 59) Bodrum katın zemin üstünde kalan bölümlerine, üst katların pencerelerinin altına denk gelecek biçimde küçük boyutlu köşeleri kesilmiş ikişer dikdörtgen pencere açılmıştır.

Girişlerin üstündeki duvarların eksenlerinde sivri kemerli birer pencere yer alır. İkinci katın korkuluklu balkonları bu bölümü ayrıca vurgulayarak, girişlere dikkati çekmektedir.

Doğu ve batı cephelerin düzenleri tamamen birbirinin aynıdır. Kule biçimindeki bu bölümler, altta dikdörtgen prizma biçiminde başlarken, subasman seviyelerinin hemen üstünden çokgene dönüşmektedirler. Bodrum katlarında, kulelerin doğu ve batı cephe eksenlerine birer kapı açılmıştır. Bu bölümlerin doğu ve batı cephelerinde üstte sivri kemerli, altta basık kemerli ikişer pencere yer alır. Üst pencereler yapının tüm pencerelerinden daha yüksek tutulmuştur. Pencerelerin, merdiven basamaklarına uydurulan yükseklikleri cephelere de yansır. Aynı kotta nihayetlenen üstteki pencerelerin başlangıçlarında kademe oluşmaktadır. Alttaki pencereler, bitiş ve başlangıçları itibariyle kademelidirler. (Resim 60)

Kuleleri çevreleyen geniş saçak güney cephe saçığının altında, kuzey cephe saçığının üstünde kalmıştır.

Yapının kuzey cephesi güneye göre oldukça sade ve bezemesizdir. Bu cephede katlar arasındaki silmeler ve pencere kemerleri farklı renkle boyanmıştır. Yapının kuzey ve güney cephesi arasında kod farkı vardır. Kuzey cephede bodrum katta cephenin iki yanında basık kemerli kapılar yer alır. Bu cephede ikinci katta sivri kemerli, birinci katta aynalı, zemin kat ve bodrum katta basık kemerli pencereler yer almaktadır. Pencere dizileri birbirlerine kemer eğrilerini izleyen silmelerle bağlanmıştır. Güney cephedeki girişlerin karşısına gelen bölümlerde aynı pencereler daha dar tutularak kullanılmıştır. Cephenin iki yanındaki kulelerin bu cephelerinde üst katta sivri, birinci kat ve zemin katta basık kemerli pencereler kullanılmıştır. Cephe ahşap çitaların aralıklı olarak duvara göre dik yerleştirildiği geniş bir saçak ile çevrilidir. (Resim 61)

İç Tasvir: Cephelerinin çok sayıdaki pencereleri, mekânların yüksekliği, mekânlarının ferah ve aydınlık olmasını sağlamıştır. Koridorlara açılan geniş kapılar basık kemerlidir. Üst katta kemerlerin altındaki bölümler kapatılarak, buralara eksenden kaydırılmış dikdörtgen biçimli kapılar yerleştirilmiştir. Üst kat zeminleri betondan, tavanlar ise ahşaptandır. (Resim 50) Birinci kat ve zemin katta tek renk, geometrik desenli zemin karoları ve kirişlemesi üstten kaplamalı tavanlar dikkati çekmektedir. (Resim 52) Geometrik desenli ahşap tavanlar, kemerli açıklıklar, duvarlardan daha içe çekilerek yerleştirilmiş, cephelerdeki düzenlerini aynen içe yansıtan pencerelerle zemin karoları

mekanın en dikkat çekici unsurlarıdır. Zemin kat merdiven sahanlıklarının döşemelerinde geometrik ve bitkisel desenli karolar kullanılmıştır.(Resim 63) Yapının koridorla merdiven kulelerini basık kemerli açıklıklar bağlar.

Malzeme Teknik: Binanın ön cephesi ve yan cephelerin bir kısmında düzgün kesme taş kullanılmıştır. Diğer cepheler ve iç mekânlar sıvalı ve boyalıdır. Zemin katın merdiven sahanlığının döşemeleri geometrik desenli üç renkli karolardan oluşur. Merdivenler, demir korkulukludur. Bu bölümün tavanları ahşap çıtalıdır. Cephelerde iki renk taş kullanımının dışında yoğun olarak çini kullanımı görülür. Girişlerin sütunları ve sütun başlıkları mermerdendir.

Süsleme: Yapının giriş cephesinde mimari elemanlarla, özellikle farklı biçimde pencerelerle yapılmış bir düzenleme dikkati çeker. Zemin ve ikinci kat pencerelerinde iki renk taş kullanılmıştır. Bu cephedeki çıkmaların köşelerinde beyaz taşlarla dikey hatlar oluşturulmuştur. Bunların ortasından çini bir bordür geçmektedir. Bu bordürde beyaz renkli iki ruminin ortasındaki yeşil zemin üzerinde yer alan, beyaz renkli palmetlerin kullanıldığı bu düzenlemenin, birbirine küçük iki palmetin yan yana getirilerek bir düğüm motifi oluşturarak bağlandıkları görülmektedir. Birinci kat pencereleri etrafında dikdörtgen bir çerçeve oluşturulmuş bu çerçevenin iki pencere arasında kalan kolları alt kata uzatılmış, ucuna turkuaz rengi çini bir şerit eklenerek şeridin ucu ters bir palmet motifiyle bitirilmiştir. Ayrıca bu pencerelerin aynaları aynı renk çinilerle vurgulanmıştır. Üst kat pencere kemer eğrilerini izleyen silmeler üzerinde dar bir çini şerit kullanılmıştır. Bu şeritlerin arasında lacivert renkli, yuvarlak üç çini kabara ile oluşturulmuş çintemaniler dikkat çekicidir. Bu pencerelerin üzerinde tüm çini bordürlerin bulunduğu bölümler arasında kalan alanda ters üçgenlerle oluşturulmuş bir süsleme şeridi yer alır.(Resim 58) Girişlerdeki sütunların başlıkları mukarnalıdır. Girişin önündeki kemerlerin duvarlara oturduğu bölümdeki palmet sırası cephe süslemesindeki detaycılığı göstermektedir. Girişlerin üzerindeki balkonları, çok kollu yıldız motifleriyle süslü korkuluklar çevreler. Giriş cephesi ile sade ve bezemesiz diğer cepheler arasında süsleme açısından tam bir zıtlık vardır. (Resim 60-61)

Yapının merdiven kulelerinin tavanında dokuza bölünmüş kare kasetler, tavan döşemesinin duvarla birleştiği yerde ok uçları ile yapılmış süsleme şeridi yer almaktadır. (Resim 51)

Geometrik Kurgu:

Cizim 22

Yapının planlanmasında ön cephe çıkmalarının derinlik ölçüsü temel alınarak oluşturulan altın dikdörtgenlerden meydana gelen bir modüler sistemin kullanıldığı anlaşılmıştır. Çıkma derinliklerinin altın dikdörtgenlerin kısa kenarlarını oluşturduğu altın dikdörtgen birimlere dayanan ızgaralı bu sistemin bölüm çizgileri cephenin pencere aralarındaki duvarların eksenlerinden geçmektedir. Yalnızca çıkmaları oluşturan duvarların araya girdiği penceresiz bölümlerde ızgara düzeni bozularak, bu bölümlerde adeta sıçrama yapmaktadır.

Yapının planı, merdiven kulelerinin cephe duvarlarının dış hatları arasında kalacak biçimde genel olarak dikdörtgen bir çerçeveye alındığında, çizim 31 de gösterildiği gibi $AB=BC=CD$ olarak formüle edilen üç eşit parçaya bölünebilmektedir. BB' ve CC' doğru parçalarının, çıkmaların birbirine bakan yan duvarlarını ortalamadıkları görülmektedir. Öte yandan AA' , doğru parçası kaydırılarak duvarın tam ortasından geçirildiğinde, BB' doğru parçasının çıkma duvarını ortaladığı tespit edilmiştir. Benzer biçimde, DD' doğru parçası duvarı ortalayacak biçimde kaydırıldığında CC' doğru parçasının çıkma duvarını ortaladığı görüldüğünden küçük altın dikdörtgenlere dayanan ızgara düzeninin, BB' ve CC' doğru parçalarının geçtiği bölgede kesintiye uğramasına neden olan sebebin bulunması gerekir. Bir modül üzerinde yapılan çalışma, çizim 31'de gösterildiği gibi $EE'FF'$ altın dikdörtgeninin gnamonu olan $EE'GG'$ karesinin GG' kenarı ortak olmak şartıyla diğer yönde çizilen $GG'HH'$ karesinin HH' kısa kenarının, çıkma duvarının dış yüzünü belirlediği görülmektedir; $GG'HH'$ karesi aynı yönde $GG'KK'$ altın dikdörtgenine tamamlandığında elde edilen KK' kenarının ızgara sisteminin bozulduğu kısmı atlayarak, bu bölümden sonra gelen ilk altın dikdörtgenin kısa kenarı ile çakıştığı görülmektedir. Bu tespitler, geometrik kurgunun bu bölümünde modül olarak seçilen altın dikdörtgenin gnamonu

olan FF'KK' karesinin modül alındığını, böylelikle ızgara düzeninin bu bölümde bir sıçrama yaptığını göstermiştir. Bu da, pencere açıklıklarına bağlı olarak tek düze süren ızgara sisteminin çıkmaların olduğu bölümlerde ritim değiştirdiğini böylelikle yeknesaklığın aşılmaya çalışıldığını gösterir.

Çizim 22' de gösterildiği gibi aa'bb' altın dikdörtgeninin gnamonu aa'cc' karesinin cc' kenarı ortak olmak üzere aynı boyutta cc'dd' karesi, çizildiğinde elde edilen dd' kenarının, çıkmalı bölümün batı cephe duvarının ekseninden geçen xx' hattı üzerinde kaldığı görülür. Simetriden dolayı doğu bölümdeki çıkma duvarında da aynı olgu bulunmaktadır.

Öte yandan, girişin önündeki merdivenin planlanmasında da genel şemaya bağlanan belli bir oranın gözetildiği dikkatten kaçmamaktadır. Basamak genişliği kısa kenarını oluşturacak biçimde çizilen, RR' uzun kenarı, xx' üzerinde bulunan PP'RR' altın dikdörtgenin uzun kenarlarının merdivenin uzunluğunu belirledikleri görülmektedir. Bu altın dikdörtgenin PP' kenarı ortak olacak biçimde yan tarafta tekrarlanmasıyla elde edilen PP'SS' altın dikdörtgeninin SS' uzun kenarının, merdiven kulesinin batı cephe duvarının ortasından geçen yy' hattına çakışarak, ortak PP' kenarıyla yy' ve xx' hatlarının arasını iki eşit parçaya bölmesi, SP=PR formülü gereğince buradaki merdiven başlangıcı ile bitişi arasında kalan, PRP'R' altın dikdörtgeninin modül seçildiğini gösterir. Bu dikdörtgenlerin SP ve PR kenarlarından geçen doğru parçası ise merdiven kulesinin güney cephe duvarının dış hattını belirlemektedir.

Merdiven kulesinin iç mekanında da, başlangıçta oluşturulan altın dikdörtgenlere dayanan genel ızgara sisteminin kullanıldığı; basamak kollarının, yapının orta bölümünde kullanılan altın dikdörtgen modülün kısa kenarları genişliğinde, merdiven kovasının iki kısa kenar genişliğinde tutulduğu görülmektedir. Kulelerin içindeki ızgaralı bölünme, kovanın bulunduğu orta kısma kuzey-güney doğrultusunda üst üste 4, doğu-batı doğrultusunda yan yana 2 sıra altın dikdörtgen modülden oluşmaktadır.

Kulenin batı cephe duvarının iç yüzü ile kulenin koridora açıldığı sahanlığı sınırlayan doğu duvarının iç yüzünün, yanlarındaki altın dikdörtgenlere, gnamonlarına eş boyutta kare modüllerle eklemledikleri görülmektedir. Aynı modül temel alınarak ızgara sistemi uygulanmış olmasına rağmen merdiven kulelerinin içindeki ızgara çizgilerinin ana mekanının içindeki ızgara çizgilerinden şaştığı görülmektedir.

Cizim 23

Giriş cephesinin çizimi üzerinde yapılan orta bölüm pencerelerinin aralarındaki duvar parçalarının eksenlerinden geçirilen çizgiler arasındaki ölçünün temel alındığı çalışmaların sonunda, cephenin altın dikdörtgen modüle dayanan ızgara sistemi üzerinde tasarlandığını göstermiştir.

Bu ölçünün kısa kenarını oluşturacak biçimde, pencerelerinin başlangıç hattına dayanmak suretiyle dikey konumda çizilen altın dikdörtgenlerin, diğer kısa kenarlarından geçen hattın, katlar arasındaki yatay bandın alt sınırını belirledikleri görülmüştür. Benzer biçimde kısa kenarları, üst katın pencerelere başlangıç hattına dayanmak suretiyle çizilen dikey yerleştirilmiş altın dikdörtgenlerin diğer kısa kenarlarından geçen hattın, cepheyi en üstte yatay olarak sınırlayan silmenin üst sınırını belirlediği tespit edilmiştir.

Cizim 24

Yapının giriş cephesinin çıkmaları arasındaki toprak zemine oturan AB mesafesi temel alınarak oluşturulmuş ABCD; A1AC1C ve B1BD1D altın dikdörtgenlerinin, cephenin ana kurgusunu oluşturdukları anlaşılmıştır. Cephe simetrik olarak tasarlandığı için bulunan her noktanın simetri ekseninin diğer yanında karşılığı vardır.

Bu altın dikdörtgenlerin A1B1 hattına göre gnamonları alınarak E1F1 hattı, C1D1 hattına göre gnamonları alınarak K1L1 hattı elde edilir. K1L1 hattı birinci kat pencerelerinin kemerler aynalıklarının başlangıçlarından geçmektedir. E1F1 hattına göre yerleştirilen EFGH, E1EG1G ve F1FH1H altın dikdörtgenlerinin bir kenarları

G1H1 hattına oturacak biçimde gnamonları alındığında elde edilen M1N1 hattının giriş katı ile birinci kat arasındaki, katları ayıran yatay bandın alt sınırını belirlediği görülür.

Elde edilen altın dikdörtgenlerin, gnamonlarının ve onları altın dikdörtgene tamamlayan dikdörtgenlerin köşegenleri çizilerek birbirleriyle ve dikdörtgenlerin kenarlarıyla kesiştirildiklerinde, cephenin bazı mimari elamanlarının konumlarının belirlendiği görülmektedir. CB köşegeni ile K1L1 hattının kesiştiği “a” noktası, birinci katın ekseninde bulunan pencerenin doğusundaki ilk pencere kemerinin ayna başlangıcının batı köşesini belirlemektedir. Aynı şekilde AD köşegeni ile K1L1 hattının kesiştiği “b” noktası, eksendeki pencerenin batısında kalan ilk pencerenin ayna başlangıcının doğu köşesini belirler. AC1 ve BD1 köşegenlerinin K1L1 hattı ile kesiştikleri “c” ve “d” noktaları çıkımların bu katlardaki dış kenarlara en yakın pencerelerinin ayna başlangıçlarını belirlerler.

A1C köşegeni ile K1L1 hattıyla kesiştiği “e” noktası, cephenin batı girişinin üstündeki birinci kat penceresinin doğu üst köşesinde yer alan üçgen süslemenin kemere bakan yöndeki üst köşesini belirlemektedir. Benzer biçimde, BD1 köşegeninin K1L1 hattıyla kesiştiği “f” noktası, doğu girişin üstündeki birinci kat penceresinin batı üst köşesinde yer alan üçgen süslemenin kemere bakan yöndeki üst köşesini belirler.

AC1 köşegeni ile A1C köşegenlerinin kesiştiği “g” noktası, batı çıkmanın güneybatı duvarının ekseninde bulunan dikine yerleştirilmiş çinili silmenin (yaklaşık olarak ikinci kat pencere kemerlerinin başladığı hizada) bittiği seviyeyi belirler. BD1 ve DB1 köşegenlerinin kesim noktası “h” ise bu silmenin doğu çıkmasının dış duvarında bulunan simetriğinin bittiği seviyeyi belirler.

Yapının Mimari Olarak Değerlendirilmesi: Konya Erkek Öğretmen Okulu, plan özellikleri açısından dönemin eğitim yapılarının planlarına benzemektedir. Ön cephenin diğer cephelere göre bezemeli olması, çini kullanımı ile süslemenin verdiği etkinin artırılması, belirgin kütleleriyle merdiven kulelerinin varlığı, girişlerin kemer ve kubbe ile vurgulanması yapının dikkati çeken özelliklerini oluştururlar.

Kısa Değerlendirme: Mimar Muzaffer Bey'in inşa ettiği yapılar içinde, anıtsal özellikler taşıyan Birinci Ulusal Mimarlık Döneminin Ankara ve İstanbul gibi şehirlerde bulunan, örneklerine en benzeyenidir.

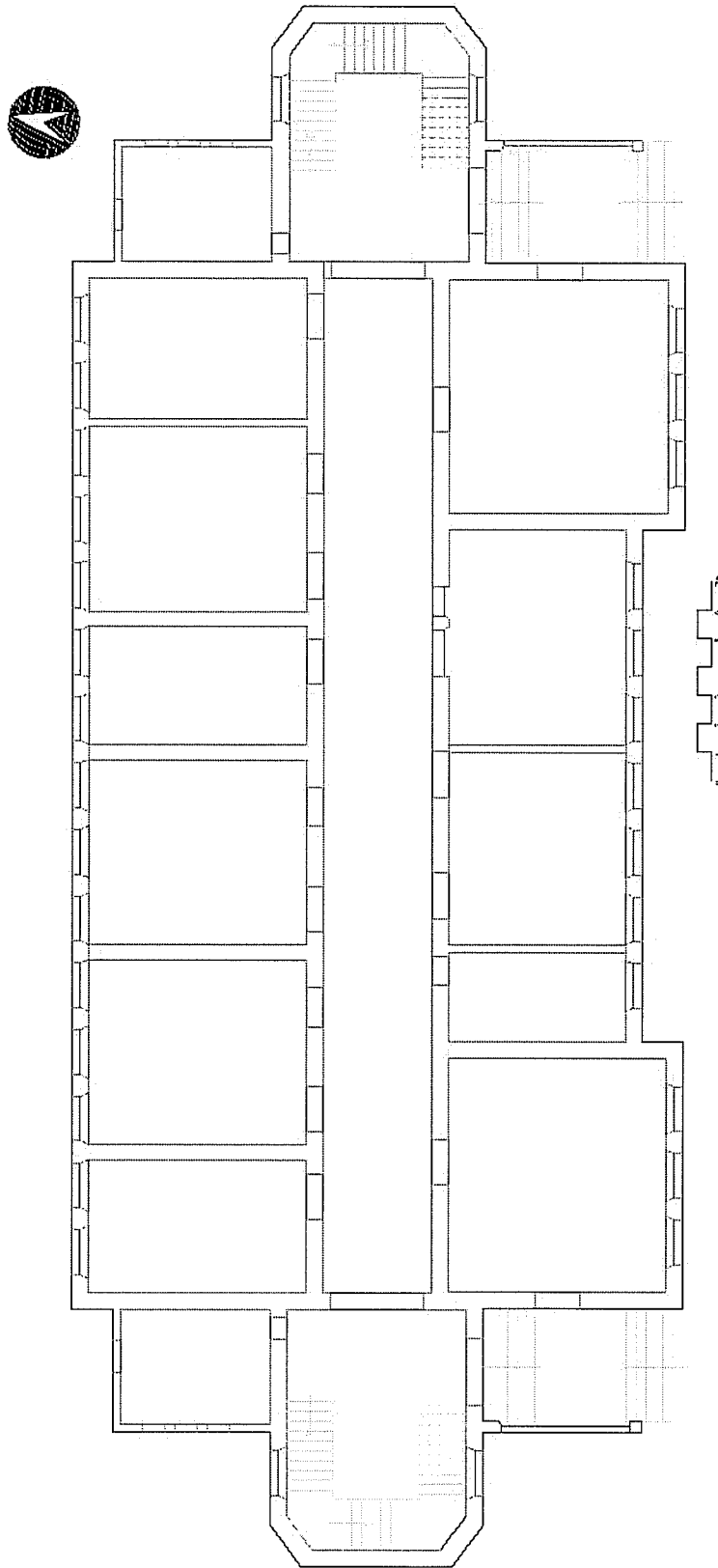
Seçme Kaynakça:

Anonim “ Erkek Muallim ve Kız Muallim Mektepleri Kapatıldı”, **Babalık Gazetesi**, 29 İlkteşrin 1935 Salı s: 5.

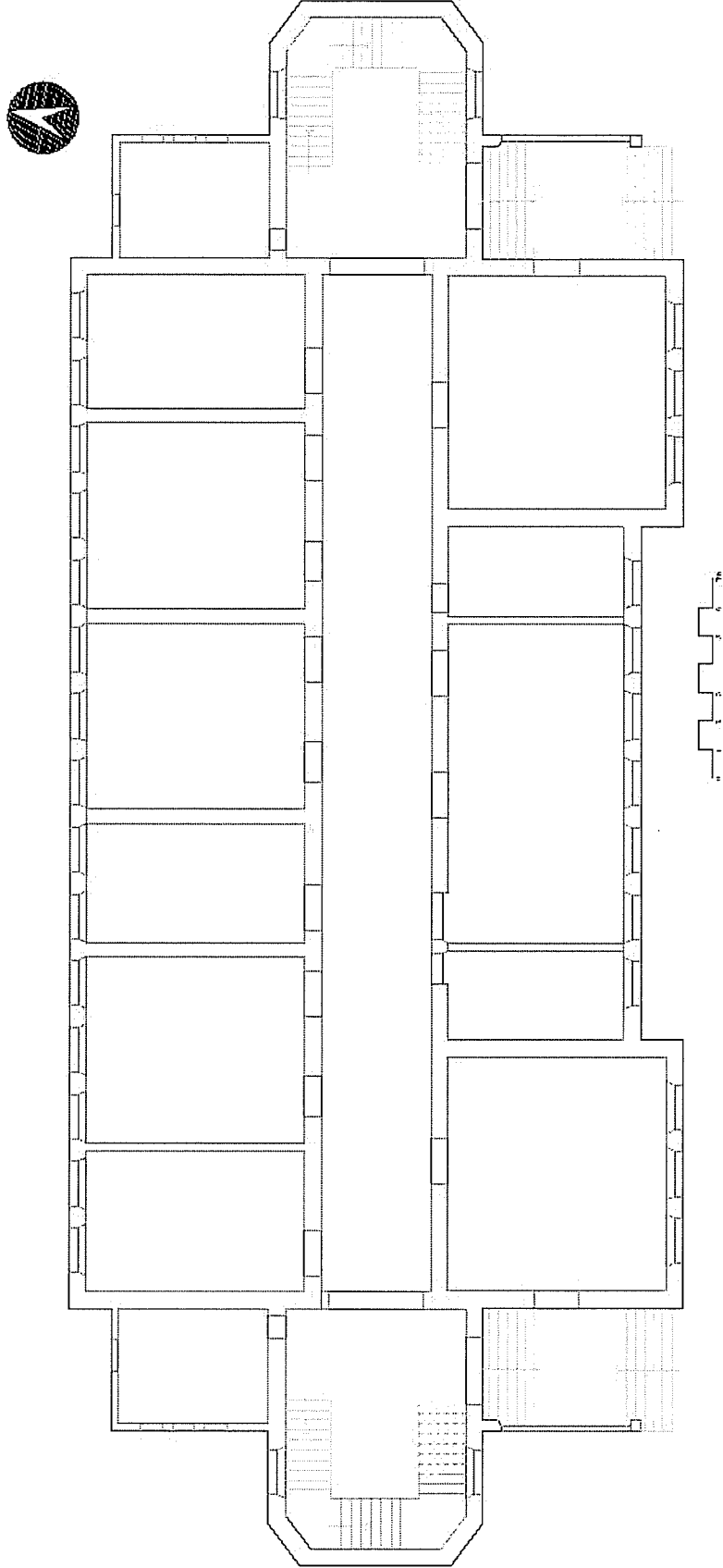
Babalık Gazetesi, 22 Nisan 1932 s: 2.

Sözen, Metin. **Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı**. Birinci basım. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.

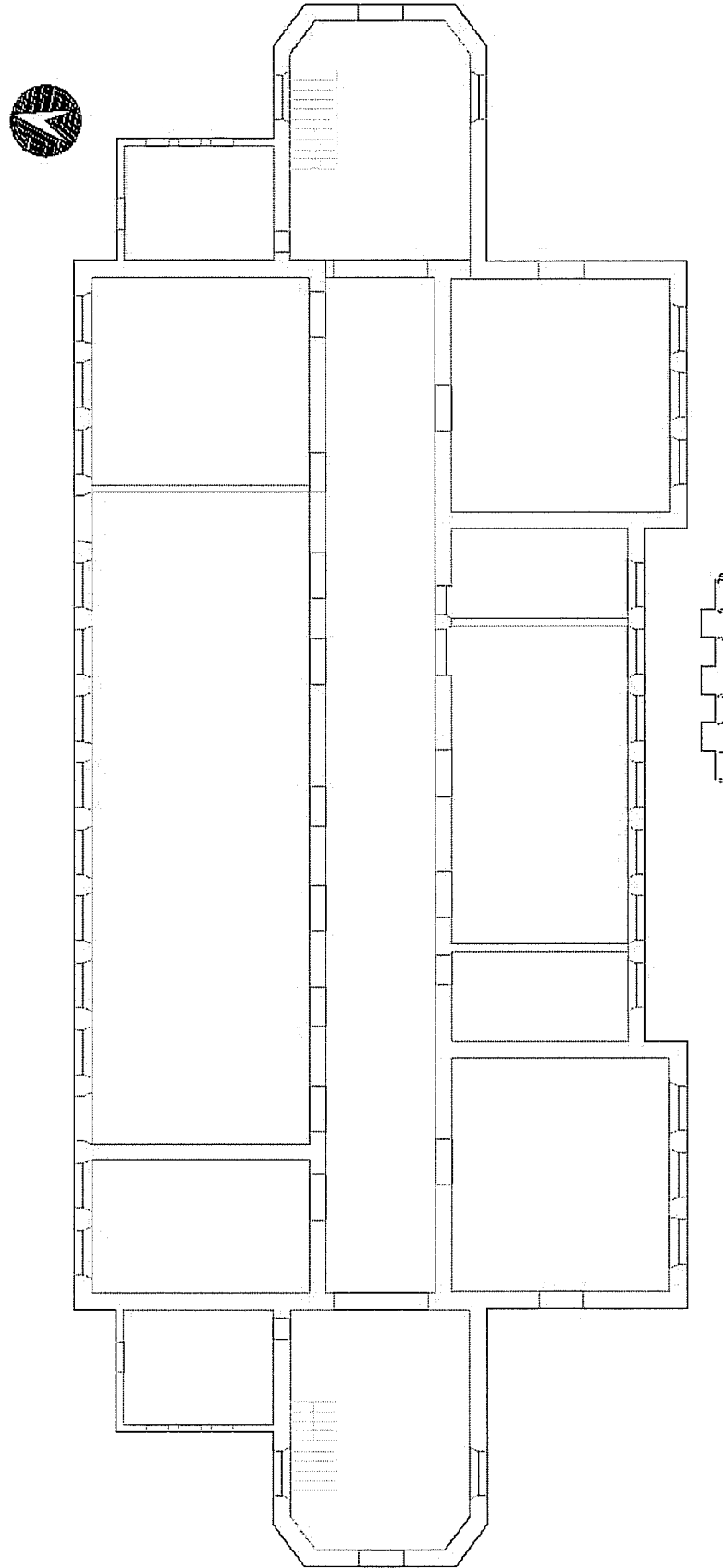
Fırat, Nurcan İnci.“1900–1930 Yılları Arasında Konya’da Türk Mimarisi,”
Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.



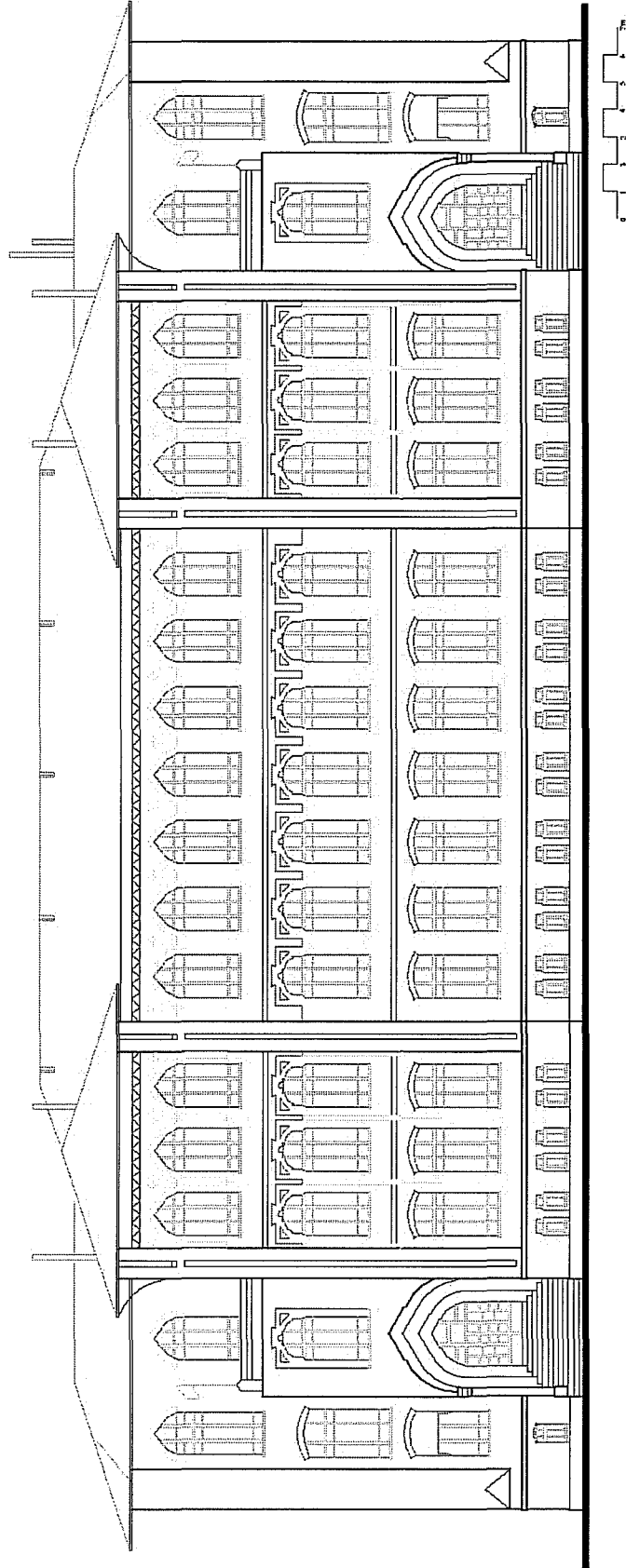
Çizim 16- Konya Erkek Öğretmen Okulu giriş kat planı



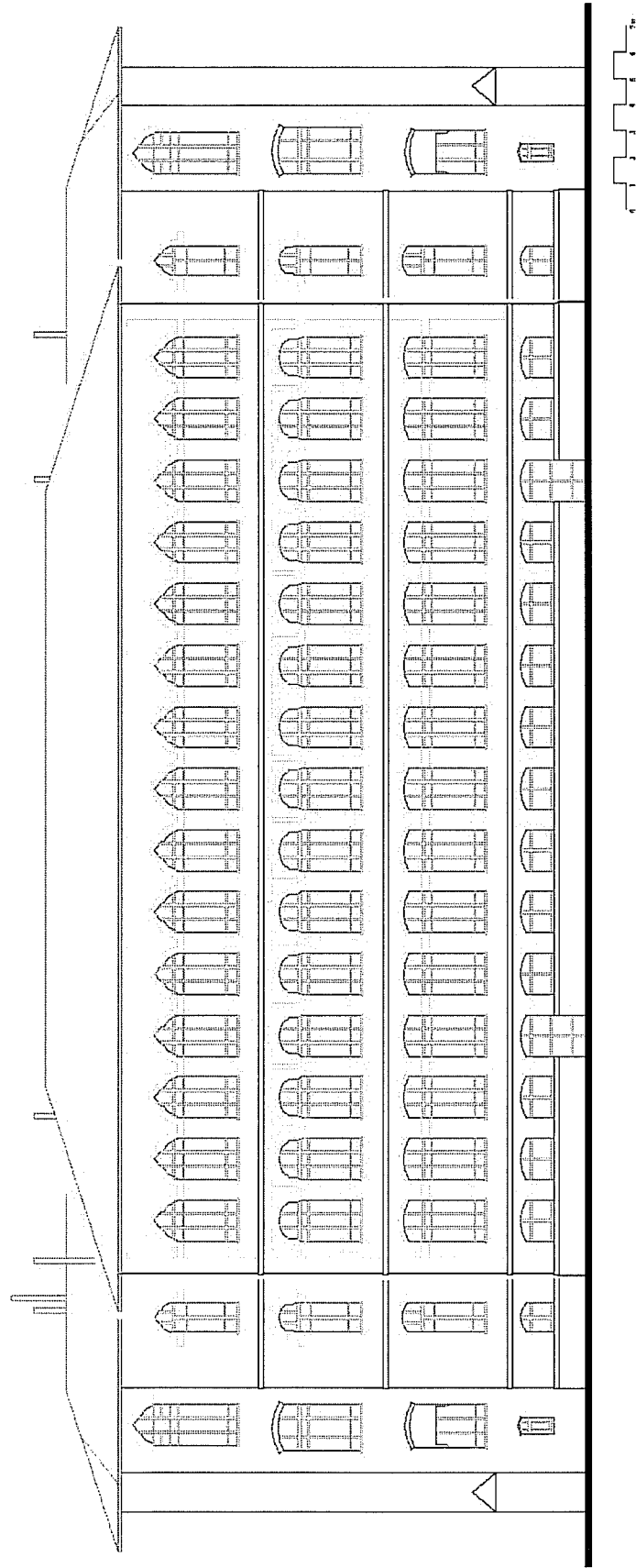
Çizim 17- Konya Erkek Öğretmen Okulu üst kat planı



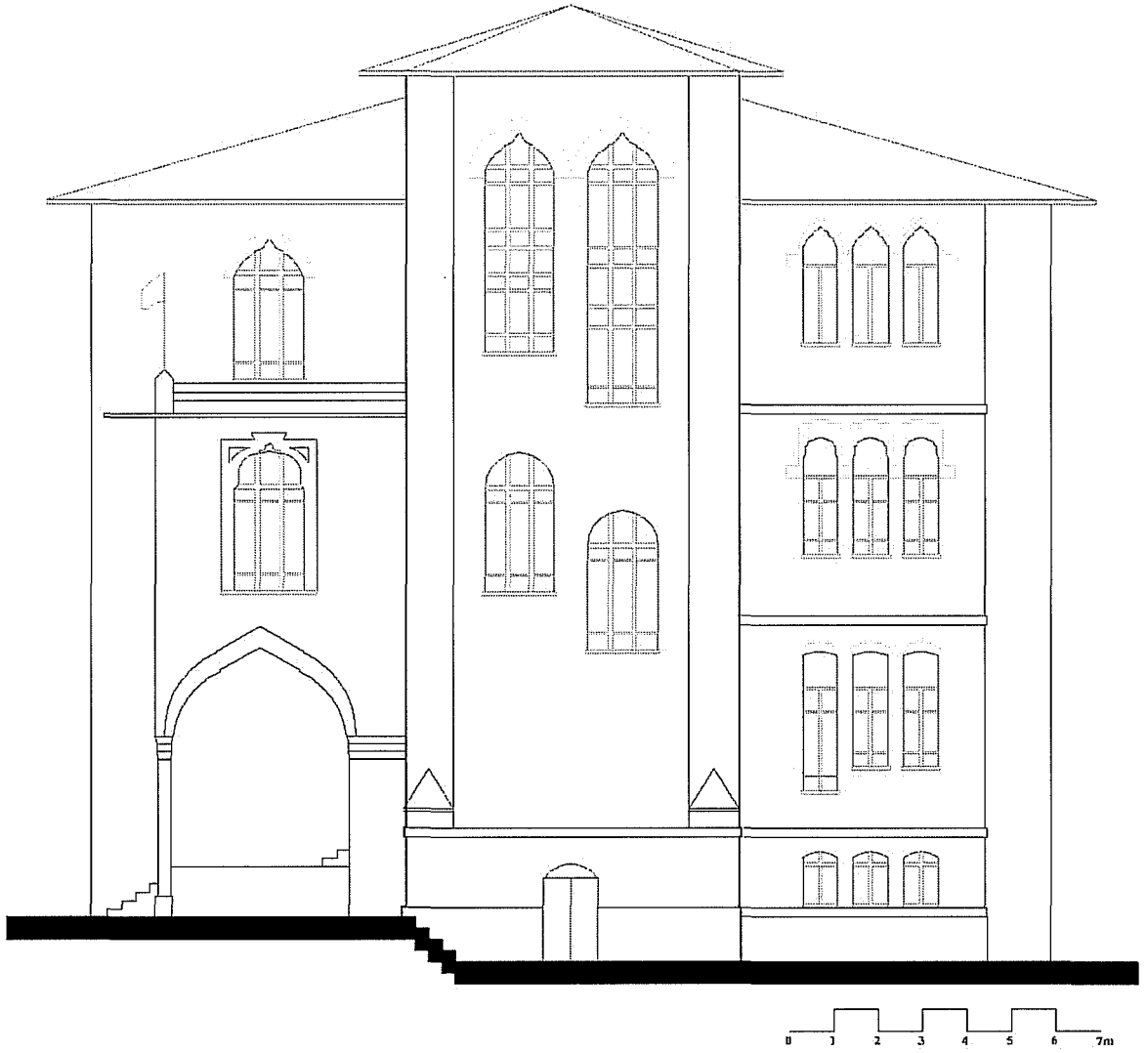
Çizim 18- Konya Erkek Öğretmen Okulu bodrum kat planı



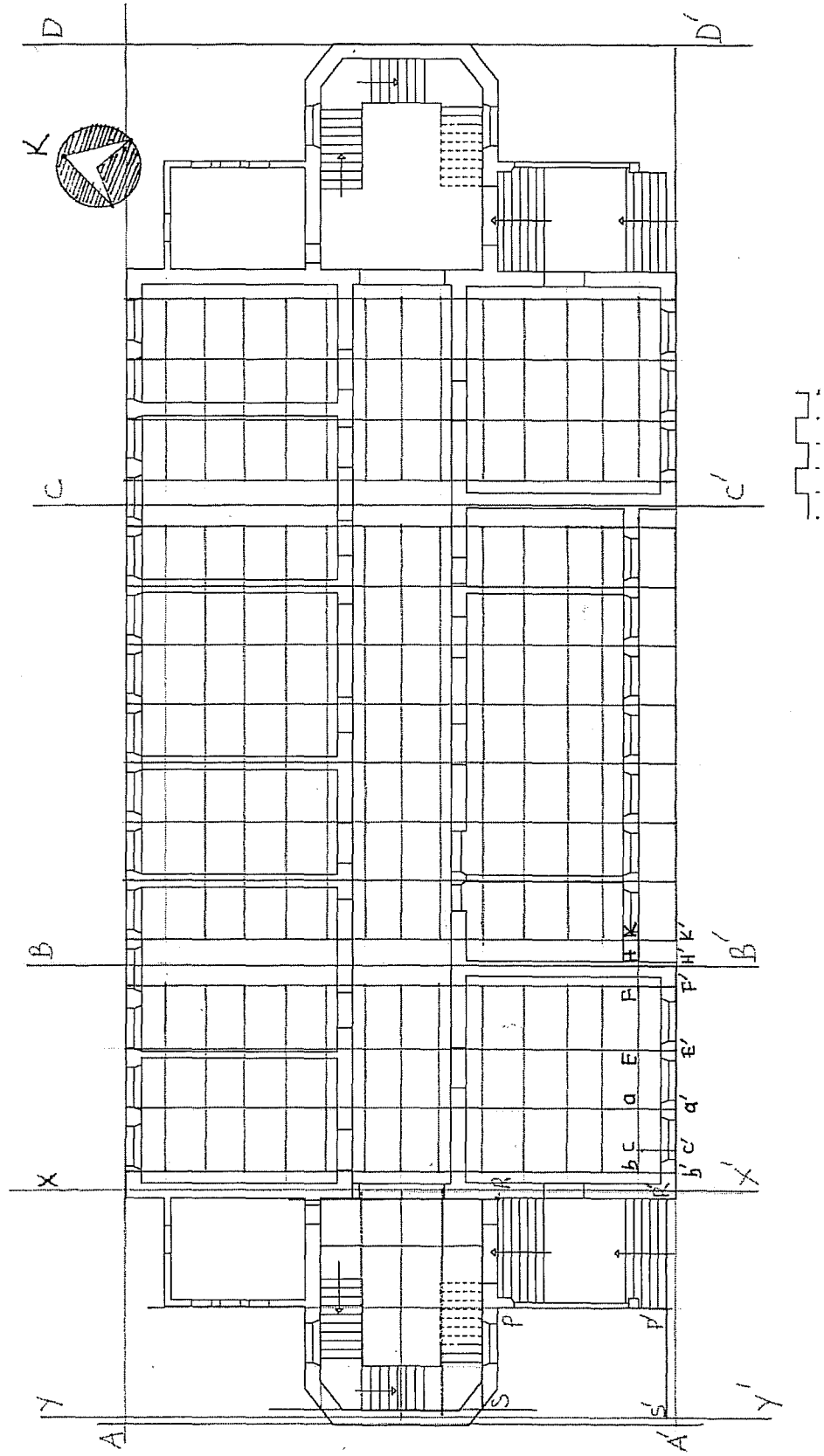
Çizim 19-Konya Erkek Öğretmen Okulu güney cephesi



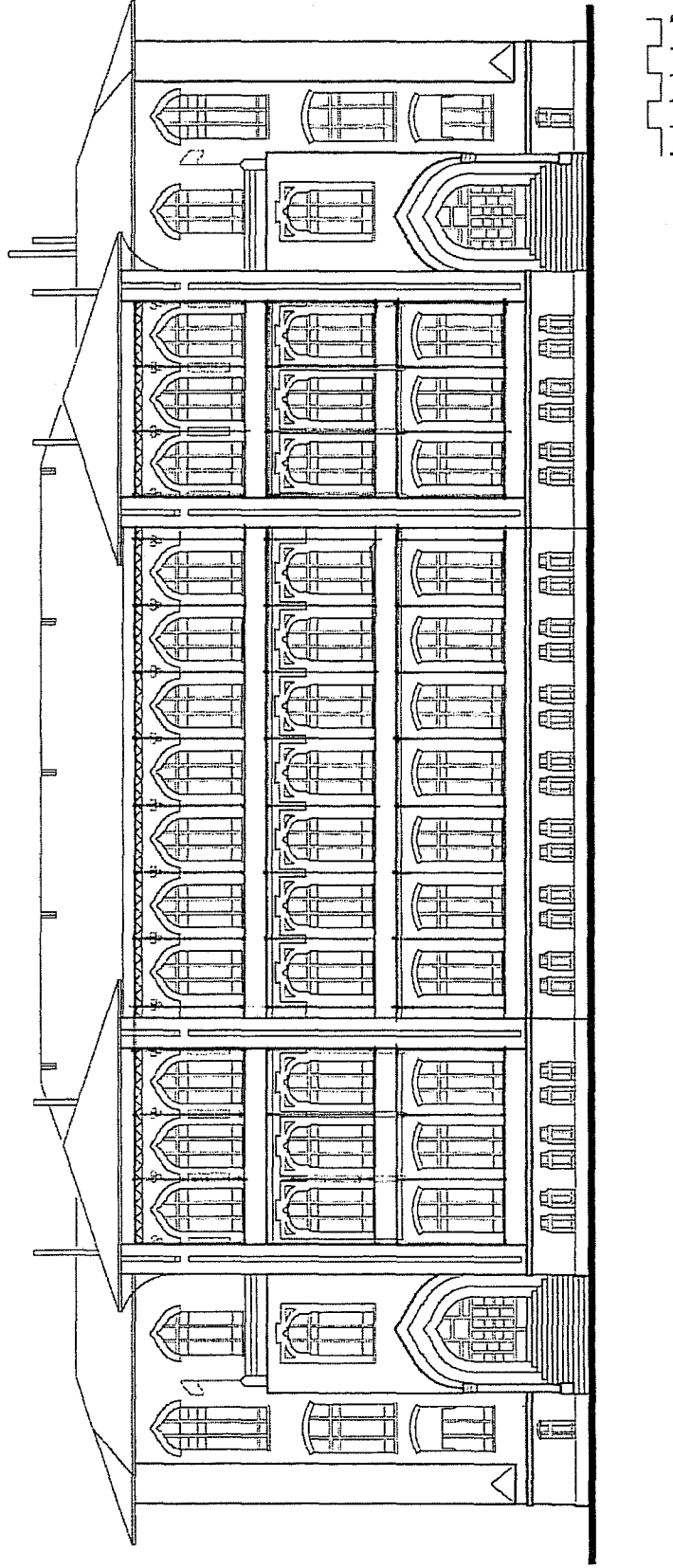
Çizim 20-Konya Erkek Öğretmen Okulu kuzey cephesi



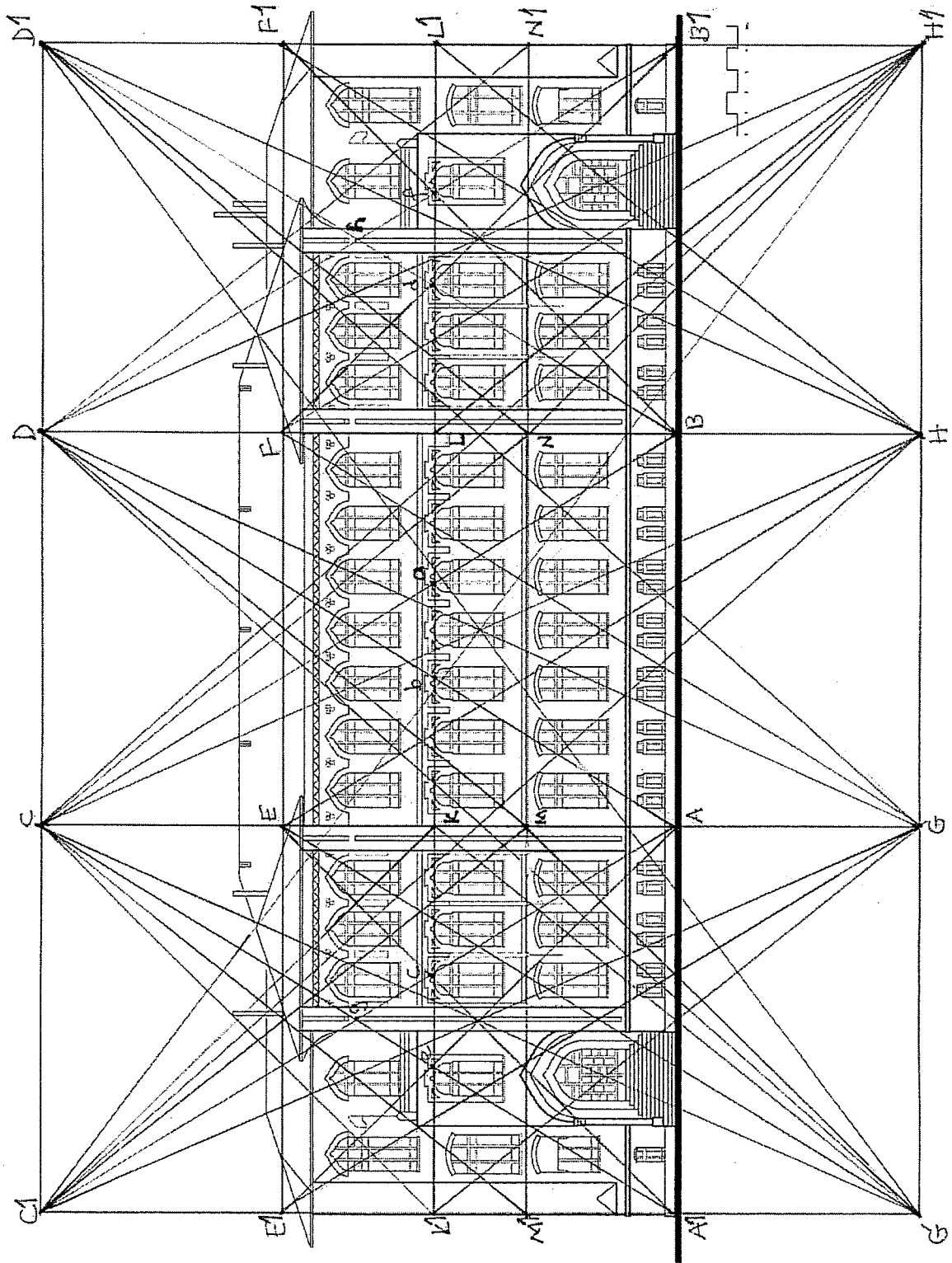
Çizim 21-Konya Erkek Öğretmen Okulu doğu cephesi



Çizim 22-Konya Erkek Öğretmen Okulu planı geometrik kurgusu



Çizim 24-Konya Erkek Öğretmen Okulu giriş cephesi geometrik kurgusu



Çizim 24-Konya Erkek Öğretmen Okulu giriş cephesi geometrik kurgusu



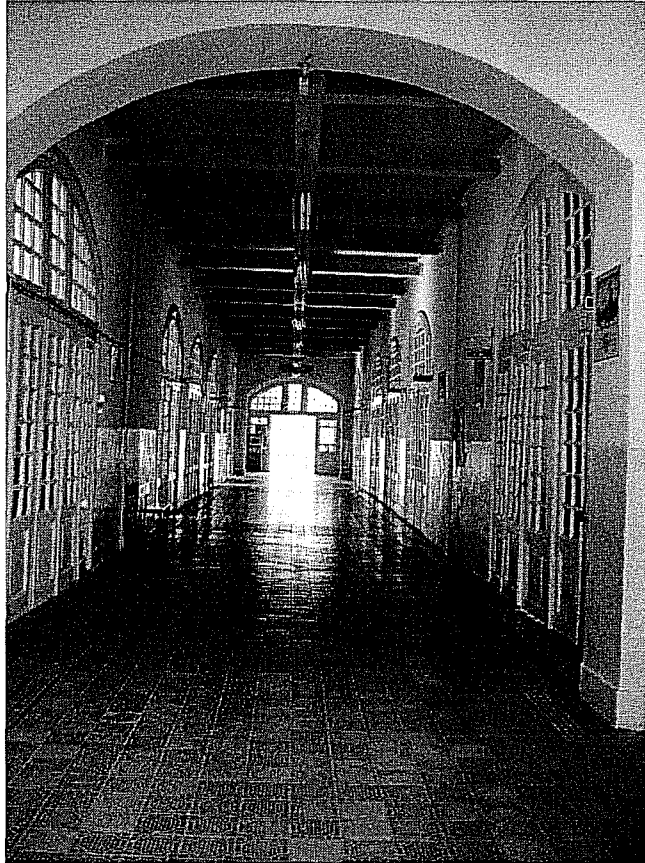
Resim 49-Konya Erkek Öğretmen Okulu giriş cephesi



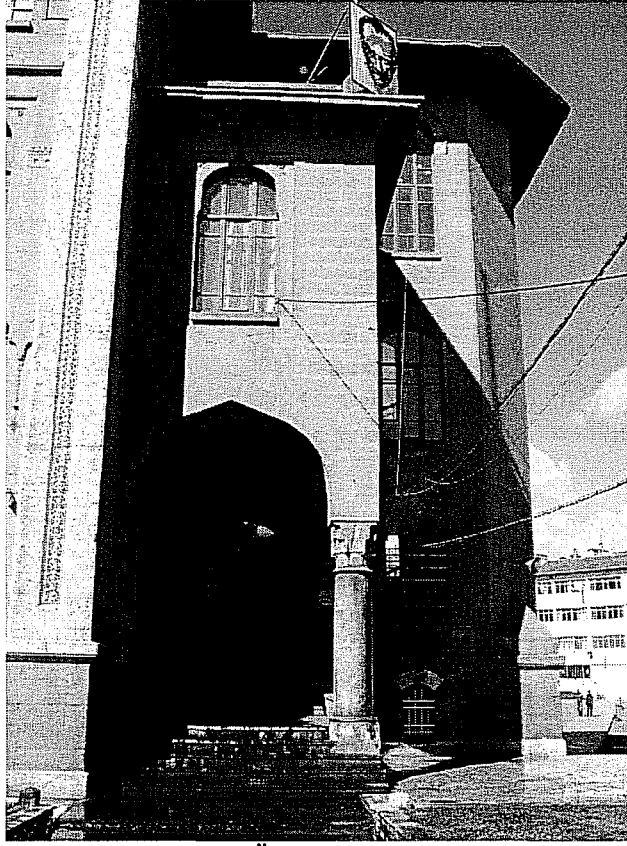
Resim 50-Konya Erkek Öğretmen Okulu ikinci kat koridor



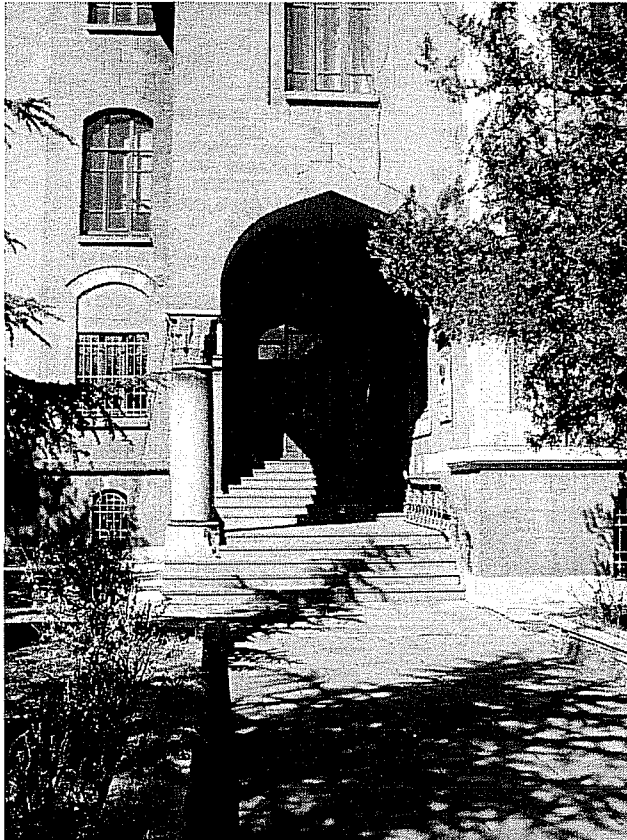
Resim 51-Konya Erkek Öğretmen Okulu ikinci kat merdiven sahanlığı



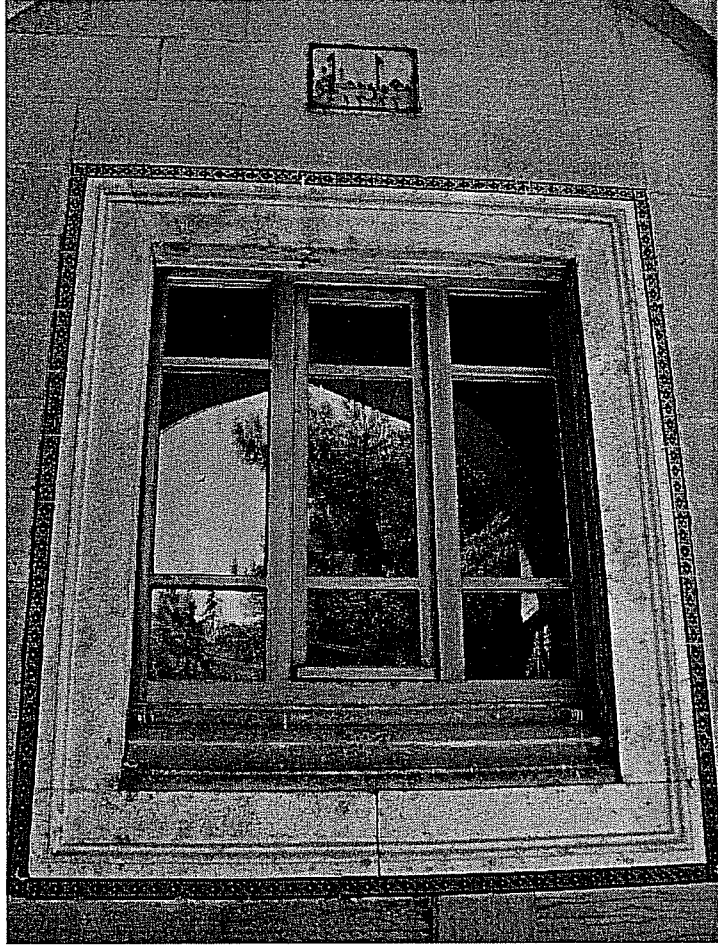
Resim 52-Konya Erkek Öğretmen Okulu birinci kat koridor



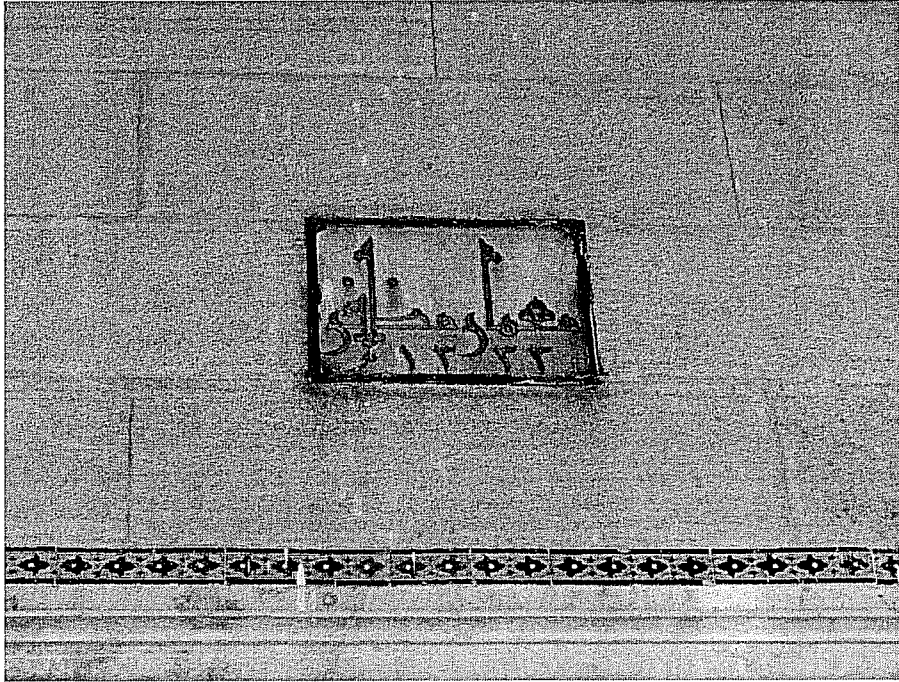
Resim 53-Konya Erkek Öğretmen Okulu güney doğu girişi



Resim 54-Konya Erkek Öğretmen Okulu güney batı girişi



Resim 55-Konya Erkek Öğretmen Okulu güney batı pencere detayı



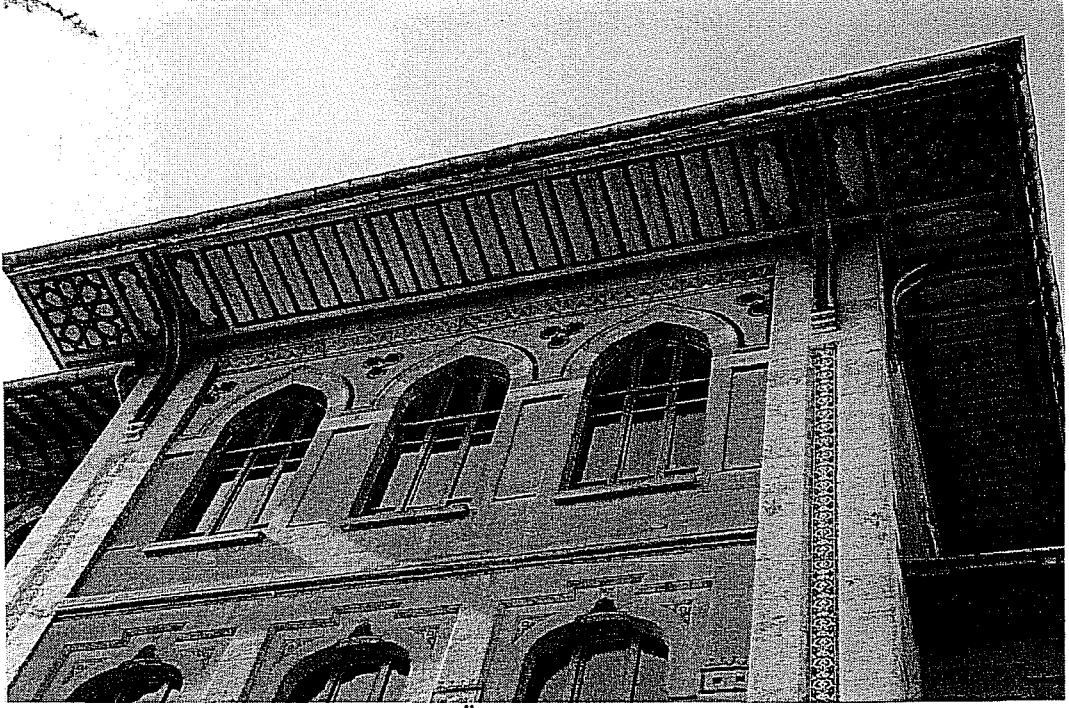
Resim 56-Konya Erkek Öğretmen Okulu kitabe



Resim 57-Konya Erkek Öğretmen Okulu giriş detayı



Resim 58-Konya Erkek Öğretmen Okulu güney cephe detay



Resim 59-Konya Erkek Öğretmen Okulu güney cephe detay



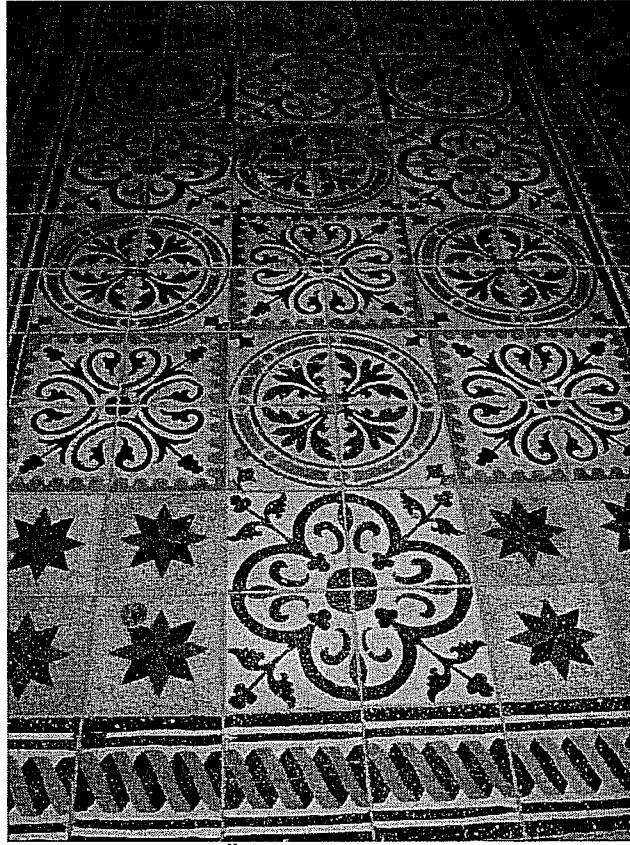
Resim 60-Konya Erkek Öğretmen Okulu doğu cephe



Resim 61-Konya Erkek Öğretmen Okulu kuzey cephe



Resim 62-Konya Erkek Öğretmen Okulu dersliklerden detay



Resim 63-Konya Erkek Öğretmen Okulu zemin döşemesi detayı



Resim 64-Konya Erkek Öğretmen Okulu iç mekan

2. 4. Konya Kız Öğretmen Okulu

İnceleme Tarihi: 16. 05. 2005–04.03.2006

Yapının Adı: Dâr-ül Muallimat¹⁰⁰ olarak inşa edilen, Kız Öğretmen Okulu, Öğretmen Lisesi, Kız Sanat Yüksek Öğretmen Okulu gibi adlar alan yapı, 1987 yılından beri Konya Selçuk Üniversitesi Rektörlük Binası olarak kullanılmaktadır.

Yeri ve Konumu: Konya Alâeddin Tepesi'nin kuzeydoğusunda, Ankara Caddesi üzerinde, Kemaliye Medresesi'nin yanında bulunmaktadır. Yapı doğusundan Vali İzzet Bey, batısından Ankara Caddesi ile çevrelenmiştir. Geniş bir bahçenin ortasına yerleştirilmiş olan yapının kuzeyinde, bahçe içinde Zübeyde Hanım Kız Meslek Okulu bulunmaktadır.

Kitabesi: Yok.

Tarihi: 1913 yılında yayınlanan Tedrisat-ı İbtidaiye geçici kanununda kız ilkokullarına öğretmen yetiştirmek üzere İstanbul ve diğer şehirlerde Kız Öğretmen Okullarının (Dar-ül Muallimat) oluşturulmasına karar verilmiştir. 1915 yılında ilk kez Mevlana Müzesi civarındaki Hacı Fasihzade Memduh Bey'in evi, Kız Öğretmen Okulu olarak hizmet vermiştir. Memduh Halim Çelebi, Botsalı evleri gibi değişik yerlerde eğitim verildikten sonra ilk Kız Öğretmen Okulu binası, Kemaliye Medresesi'nin arsasına inşa edilmiştir.¹⁰¹ 1924 yılında Muzaffer Bey'in inşa ettiği yeni binaya taşınılır. 26 Mart 1920'de ölen Mimar Muzaffer Bey yapının tamamlanışını görememiştir. Ölümünden sonra onun yetiştirdiği Mimar Falih Ülkü yapıyı tamamlatmıştır. 1929 tarihli Vilayet albümünde yapının adı Kız Muallim Mektebi olarak geçmektedir.¹⁰² Yapının batıya

¹⁰⁰ Dar'ül Muallimat kız Öğretmen yetiştirilmek için açılan okullara verilen addır. Yapının adında bu ismin Türkçeleştirilmiş hali olan Konya Kız Öğretmen Okulu kullanılacaktır.

¹⁰¹ Nurcan İnci Fırat, "1900–1930 Yılları Arasında Konya'da Türk Mimarisi," Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996. s.111'de yapıda çalışan ustaların, bu binanın yerinde eskiden bir Ermeni mektebinin temellerinin bulunduğunu belirttikleri anlatılmaktadır.

¹⁰² Ahmed Cemal, **Vilayetlerimiz Konya**, s. 43.

bakan arka cephesi 1930'lardan bu yana yapılan eklerle kapatılmıştır. 1962 yılından sonra okula parasız yatılı öğrenciler de kabul edilmeye başlanmıştır.¹⁰³

Yaptıran Kişi veya Kurum: Konya Valiliği.

Mimarı: Mimar Muzaffer Bey'dir.¹⁰⁴ Muzaffer Bey'in ölümü üzerine yapıyı Ziraat Anıtı'nda olduğu gibi Mimar Falih Ülkü¹⁰⁵ tamamlar.

Yapıda Çalışan Ustalar: Yapıda Muzaffer Bey ile birlikte duvarcı ustası Mustafa Yapıcı ve marangoz Küçük Mustafa (Derbent) çalışmışlardır.¹⁰⁶

Yapının Geçirdiği Onarımlar ve Bugünkü Durumu: Yapı Kız Öğretmen Okulu olarak kullanıldığı 1976 yılında büyük bir yangın geçirmiş, yanan üst örtüsü ile bina restore edilmiştir. Bugün Selçuk Üniversitesi Rektörlük binası olarak kullanılmaktadır. Sağlam ve bakımlı bir yapıdır.

Plan: Yapı geniş bir bahçe içinde yer almaktadır. Bodrum kat üzerine iki katlı olarak inşa edilen yapının bodrum hariç diğer katlarının planı birbirinin aynıdır. Yapının doğu bölümünün, kuzey ve güney cephe duvarları, batı kesiminin bu yöndeki duvarlarından dışa taşkındır. Yapı 38.67 m. uzunluğunda 27.35 m. genişliğinde Doğu-batı yönünde uzunlamasına dikdörtgen planlıdır. Yapının iç bölümü doğu-batı ekseninde boylu boyunca uzanan bir koridorla iki eşit parçaya ayrılmıştır.(Çizim 25-26) Koridorun iki yanında farklı amaçlarla kullanılan, çeşitli büyüklükte birbirine simetrik mekânlar yer alır. Doğudaki çıkıntılı bölümde, koridorun kuzey ve güneyine kare planlı büyük birer köşe mekanı yerleştirilmiştir. Giriş katında, bu mekanlardan güneydeki, doğu ve batı duvar eksenlerinden geçen bir duvarla, doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı iki eş birime ayrılmıştır. (Çizim 25)

¹⁰³ Fırat, a. g. e. s.112 -Sözen (1984) a.g.e. s. 142.

¹⁰⁴ Mimar Muzaffer Bey'in hayatı hakkında daha fazla bilgi için bkz. İkinci bölüm Mimar Muzaffer Bey'in Yaşamı.

¹⁰⁵ Sibel Bozdoğan a. g. e. s. 54 ve Sözen (1984) a. g. e. s.141'de Mimar Falih Ülkü'nün, Mimar Muzaffer Bey'in ölümünün ardından onun işini devraldığı Konya'daki Birinci Ulusal Mimarlık Döneminin önemli örneklerinden biri olan 1926 tarihli Konya Postane Binası'nı tasarladığı belirtilmektedir.

¹⁰⁶ Sözen, M.-Dülgerler, O. "Mimar Muzaffer'in Konya Öğretmen Lisesi." **ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi**, Yıl 4, S. 1 (Ankara 1978) s. 122.

Geniş tutulmuş doğu bölümün doğu cephesinin ekseninde, on basamakla çıkılarak ulaşılan cepheden içe çekilmiş ana girişi bulunur. Ana girişin tam karşısında, koridorun batı ucunda, yapının batı cephesinden geri çekilmiş ikinci bir giriş bulunmaktadır. Bu girişin önünde cepheden dışa taşan üç kemer açıklıklı bir balkon yer alır. Üst katta da bu balkonun üstüne gelen bölüme yine üç kemer açıklıklı bir balkon yapılmıştır. (Resim 65)

Çıkıntılı bölümde girişin güneyindeki mekanların batı duvarına, kolları yapının batı bölümü içinde kalacak biçimde katlar arasında irtibat sağlayan iki kollu bir merdiven yaslanmıştır. Bodrumdan on beş basamakla giriş katına, buradan dokuz basamakla üst kata çıkılarak ulaşılmaktadır.

Üst katta, giriş katın planı uygulanmıştır. Bu katta ana girişle arka girişin üzerine gelen bölümlere cephelerden içe çekilmiş balkonlar yapılmıştır. (Resim 67) Üst kattan on üç basamakla çatı katına çıkılmaktadır. Yapının güney batısına arka girişle irtibatlı bir servis merdiveni eklenmiştir. Ana girişe yakın olan kat merdiveninin içinde bulunduğu kovanın genişliği, kuzeyindeki simetriği olan mekanın ve arka girişin iki yanında yer alan birbirine simetrik iki köşe mekanının genişliği kadardır. Bu mekanların kuzey ve güney duvar eksenlerinde birer pencere bulunur. Kuzeybatı ve güneybatı köşede yer alanların batı cephe duvarlarının ekseninde ve bu eksenin iki yanında birer pencereleri daha vardır. Bu mekanların doğusundaki koridorun iki yanına sıralanmış üçer odaların kuzey ve güney cephe eksenlerinde ve eksenin iki yanında birer pencereleri bulunur. Çıkıntılı giriş bölümünün kuzeydoğu odasının kuzey ve doğu cephe eksenlerinin iki yanında ikişer pencere bulunur. Bu odanın giriş kattaki simetriği olan güneydoğu köşesindeki iki mekandan güneyde yer alanın, güney cephe ekseninin iki yanında ikişer, doğu cephesinde eksenin iki yanında birer pencere bulunur. Bu odanın kuzeyindeki odanın ise, doğu cephe ekseninin iki yanında birer penceresi vardır. Giriş katının pencere düzeri, üst katta aynen tekrarlanmıştır. (Resim 65)

Dış Tasvir: Aralarında bulunan enli bantlarla, katların yatay olarak birbirinden ayrılarak vurgulandığı yapının çıkıntılı doğu bölümü, batı bölümünden farklı pencere düzenlemeleriyle ayrılır. Cephe düzenlemesinde tam bir birliğin olmadığı yapının,

dönemin diğer yapılarına göre daha yalın bir düzenlemeye sahip olduğu görülür. Girişler geniş cephelere değil dar cephelere yerleştirilmişlerdir. Doğudaki ana girişe on basamaklı üç cepheli bir merdiven ile çıkılarak ulaşılmaktadır.(Resim 67) Dar cepheler de girişe göre simetrik olarak düzenlenmişlerdir. Doğu cephenin beyaz ve renkli taşlarla alması düzende yapılmış sepetkulpu kemerli girişi, üzerindeki balkon ve alınlık ile vurgulanmıştır. Yapının doğu ve batı cephelerinde birinci ve ikinci katlarda aynalı kemerin değişik biçimlerde uygulandığı pencere dizileri kullanılmıştır kemer kavislerinin birleştiği kısım daha yüksek tutulmuştur. Bu kemerlerin kilit taşlarının beyaza boyanmak ve yukarı doğru taşınmak suretiyle vurgulandıkları görülmektedir. Bodrum kat pencerelerinde aynı biçim küçültülerek tekrar edilmiştir. Bu bölümün dışa taşan kuzey ve güney yan cephelerinin de pencere düzenlemeleri ve biçimleri aynıdır. Yapının sadece bodrum kat pencereleri her cephede aynı biçimdedir. (Resim 65-75)

Yapının batı bölümünün kuzey ve güney cephe pencerelerinin çıkmalı doğu bölümün pencerelerinden biçim olarak ayrıldıkları görülmektedir. Giriş katı ile üst katın kuzey ve güney cephelerinde sivri at nalı kemerli pencereler bulunmaktadır. Bu cephelerin bodrum pencereleri kot farkı yüzünden ön cepheden daha yüksektir. (Resim 68-73)

Bugün yapının batı cephesi önüne gelen eklemelerle kapatılmış olmakla birlikte, üç kemerli açıklıklı içe çekilmiş girişi kullanılmaktadır. Bu cephe ekseninde aynalı, sepet kulpu biçiminde bir kemer ve bu kemerin iki yanında aralarının ahşap kapılarla kapatıldığı sivri kemerli bir giriş yer almaktadır. Giriş bölümünün üzeri üst katta yine içe çekilmiş bir balkona dönüştürülmüştür. (Resim 76)

Yapının tüm cepheleri, alttan kaplanmış geniş bir saçak ile çevrilidir. Doğu ve batı cephede girişlerin üzerine gelen bölümler cepheden yükseltilecek ve geniş bir saçakla çevrelenerek ayrıca vurgulanmıştır.

İç Tasvir: Doğudaki ve batıdaki girişlerin açıldığı, koridorun iki yanına yerleştirilen mekanlar oldukça aydınlık ve yüksek tutulmuştur.

Bu mekanlar sivri kemerli kapılarla koridora açılırlar. Kapıların bazıları pencereye dönüştürülmüştür. Koridorlar, girişlemesi alttan düz tavanlarla örtülüdür. Zeminleri mermer döşemelidir. Giriş katta ayrıca, koridoru üç eşit parçaya bölecek biçimde yerleştirilmiş basık kemerler bulunur. Odalar düz tavanlıdır. Pencereleleri duvarlardan daha içe çekilerek yerleştirilmiştir. Yapının tüm mekanları sıvalı ve boyalıdır. (Resim 69-70)

Bodrum kat bugün yemekhane olarak kullanılmaktadır. Bu katta üstteki duvarların altına gelen bölümler basık kemerli açıklıklara dönüşmektedir.(Resim 71) Bu katta çok renkli, geometrik ve bitkisel motifli yapının özgün zemin karoları görülebilmektedir. (Resim 72)

Malzeme Teknik: Yapıda taş, tuğla, ahşap ve bağlayıcı malzeme olarak kireç taşı kullanılmıştır. Yığma yapının bodrum katında moloz taş, üst katlarında kesme taş, ara duvarlarında tuğla kullanılmıştır. Özgününde ahşap olduğu bilinen döşemeler bugün beton dökülmek suretiyle yenilenmiştir.

Yapıda çalışan ustalar, kırmızı kesme taşların Sille'den, beyaz kesme taşların Gödene'den getirildiğini, tuğla malzemenin Konya'nın yakın çevresinden sağlandığını, kireç ve ahşap ihtiyacının Kızılören ve Beyşehir çevresinden karşılandığını belirtmişlerdir.¹⁰⁷

Süsleme: Cephelerin kemer biçimleri, renkli taş kullanımı gibi mimari elemanlarla yapılmış süslemeleri dikkat çekmektedir. Cepheler, pencere açıklıklarının çevrelerinde, cephe köşelerinde ve kat ayırımlarında kullanılan taş malzemenin yatay ve dikey olarak yerleştirilmesiyle hareketlendirilmiştir. Giriş ve üst kat pencerelerinin at nalı kemerlerinde almaşık olarak kullanılan iki renk taş ile zemin kat kemerlerinin aynalarındaki kilit taşlarının ortasına gelen beyaz taşlardan yapılan süslemeler dikkat çekicidir. (Resim 73-74))

¹⁰⁷ Sözen, M.-Dülgerler, O. "Mimar Muzaffer'in Konya Öğretmen Lisesi." **ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi**, Yıl 4, S. 1 Ankara 1978 s: 127

Doğu ve batı cepheler bahçeden daha yüksektir. Girişler geniş tutularak üzerleri geniş balkonlara dönüştürülmek suretiyle vurgulanmışlardır. (Resim 65)

Yapının geniş saçaklarının altında, ahşap çıtalarla yapılmış geometrik süslemeler günümüze gelememiş olsa da duvarlardaki taş konsollarla bu konsollara oturan ahşap destekler dekoratif etkilidirler.

Geometrik Kurgu:

Cizim 30

Konya Kız Öğretmen Okulu'nun planında altın dikdörtgen modüllerle oluşturulmuş ızgara sisteminin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Çalışmanın başında yapı, doğu ve batı cephe duvarları ile çıkıntı yapan doğudaki bölümünün kuzey ve güney cephe duvarlarının dış hatlarından geçirilen hatlarla oluşturulan ABCD dikdörtgeni içine alınarak, bu dikdörtgenin AB ve CD uzun kenarları birbirine eş on sekiz parçaya ayrılmıştır. Doğudaki çıkıntılı bölümün, kuzey ve güney cepheleri bu parçalardan beşinin genişliğindedir. Sözü edilen bu parçalar, kısa kenarlarını oluşturacak biçimde kuzey-güney doğrultusunda altın dikdörtgenlere tamamlandığında, ABCD dikdörtgeninin içine tamı tamına 8x18 altın dikdörtgenin sığıdığı görülmüştür.

Doğu cephesinin genişliğini, uzun kenarlarının yan yana sıralandığı 8 altın dikdörtgen modül belirlemektedir. Yan cephelerin çıkma dışındaki bölümü kendi içinde simetrik olarak tasarlanmıştır. Bu bölümde yapının ana duvarlarının ve pencerelerin bu sistemin içine yerleştirildiği görülmektedir. Katlar arasındaki irtibatı sağlayan merdiven kovasının doğu duvarının iç yüzüyle batı duvarının dış yüzeyi arasına iki modül sığmaktadır. Modül dikdörtgenlerin kısa kenarlarının, pencere açıklığı ile pencere aralarındaki duvarlardan birinin genişliğinde olduğu kuzey ve güney cephe duvarlarındaki bölümlenmeden açıkça görülmektedir.

Cizim 31

Girişin yer aldığı doğu cephesinin genel olarak, planda tespit edilen birimlere dayanan ızgaralı bir geometrik şema üzerinden tasarlandığını göstermiştir.

Doğu cephenin dış köşelerinde, pencere açıklığı ile iki yanındaki duvar parçalarının genişliğini veren bu birimleri ayıran dikey hatlar, dıştan içe doğru ikinci pencere açıklıklarının dış köşelere bakan kenarlarından, üçüncü pencerelerin yaklaşık eksenlerinden, dördüncü pencere açıklıklarının girişe bakan kenarından ve girişin tam ekseninden geçmektedir. Cephe genişliğini sekiz eşit parçaya ayrılan birimler, kısa kenarları bodrum kat pencere başlangıçlarından geçen AB hattına çakışmak şartıyla, yukarıya doğru altın dikdörtgenlere tamamlandıklarında, elde edilen CD hattının cephenin giriş katı ile üst katı arasında bulunan katları ayıran bandının alt sınırını belirlediği görülmüştür. Katları ayıran bandın üst sınırından geçirilen EF hattı taban alınarak, benzer biçimde aynı birimler, yukarıya doğru altın dikdörtgenlere tamamlandıklarında elde edilen GH hattının çatı saçağının üst sınırını belirlediği görülmüştür.

Cizim 32

Yapının kuzey ve güney cephelerinde, plandan alınan birimlere dayanan ızgara şema üzerinde aynı araştırma yapıldığında, dikey hatların doğudaki çıkma yapan bölümde yaklaşık pencere eksenlerinden, at nalı kemerli pencerelerin olduğu bölümlerde pencere açıklıklarının bir kenarı ile karşı kenarına birleşen duvar parçalarının dış kenarlarından geçtiği görülmüştür.

Bodrum katı ile giriş katının arasındaki yatay bandın alt sınırını belirleyen AB hattına kısa kenarlarını çakıştırmak suretiyle bu birimler yukarıya doğru altın dikdörtgenlere tamamlandıklarında elde edilen CD hattının sivri at nalı kemerlerin tepe noktalarından geçtiği görülür. Üst katın pencere altlarından geçirilen EF hattı taban alınarak aynı işlem yukarıya doğru tekrarlandığında elde edilen GH hattının bu katın

sivri at nalı kemerlerin tepe noktalarından geçtiği görülür. AB hattı ile bodrum kat pencerelerinin altlarından geçen hat arasında kalan kare birimlerin ise, altın dikdörtgen birimlerin gnamonlarının boyutunda oldukları tespit edilmiştir.

Cizim 33

Yapının yan cephesinin zemine oturduğu AB hattı temel alınarak dokuz eşit parçaya bölünmesiyle elde edilen birimler, kısa kenarlarını oluşturacak biçimde yukarıya doğru altın dikdörtgenlere tamamlandıklarında elde edilen CD hattının katları ayıran bandın alt sınırını belirlediği görülmektedir.

Elde edilen altın dikdörtgenler içine, çizimde ele alınan EFGH altın dikdörtgeninde gösterildiği gibi, kenarları AB hattına çakışacak biçimde gnamonları çizildiğinde, elde edilen KL kenarından geçen hattın, pencerelerin üst bölümlerini ayıran yatay doğramaya çakıştıkları görülmektedir. EFKL ters dikdörtgenin içine EMKN gnamonu çizildiğinde, bu karenin pencerelerin üst bölümünü içine aldığı görülür. Elde edilen MFNL ters dikdörtgeninin kısa kenarının tamamına pencere açıklıkları kadar oluşu tesadüfe bağlanamaz. Burada, altın dikdörtgen bir modülün önce gnamonu ile ters dikdörtgenine ayrıldığı, elde edilen ters dikdörtgenin tekrar gnamonu çizilerek yeni ters dikdörtgenin kısa kenar uzunluğunun pencere açıklık ölçüsü olarak seçildiği hesaplanmış bir tasarım bulunmaktadır.

Yapının Mimari Olarak Değerlendirilmesi: Yapı, planı açısından eğitim yapılarının genel özelliklerini taşımaktadır. Ana ve arka girişin bulunduğu doğu ve batı cephelerin biçim ve düzenlemeleri aynıdır. Doğu bölümün kuzey ve güney pencereleri de biçim ve düzen olarak bu cepheleri tekrarlar. Yapının batıdaki uzun bölümünün kuzey ve güney cephe pencereleri doğu bölümün pencerelerinden farklı, ancak birbiriyle aynı biçimdedir. Özellikle bu yapıda Mimar Muzaffer Bey, dönemin klasik kemer biçimleri üzerinde oynayarak yeni kemer biçimleri yaratmış ve yapısının plan ve cephe tasarımlarında altın dikdörtgen modüllere dayalı ızgaralı bir geometrik şema kullanmıştır.

Kısa Değerlendirme: Yapı cephe ve plan özellikleri açısından Birinci Ulusal Mimarlık Dönemine giren Konya'daki önemli örneklerinden biridir. Batı cephesindeki eklemeler dışında özgünlüğünü kaybetmeden günümüze gelebilmiştir.

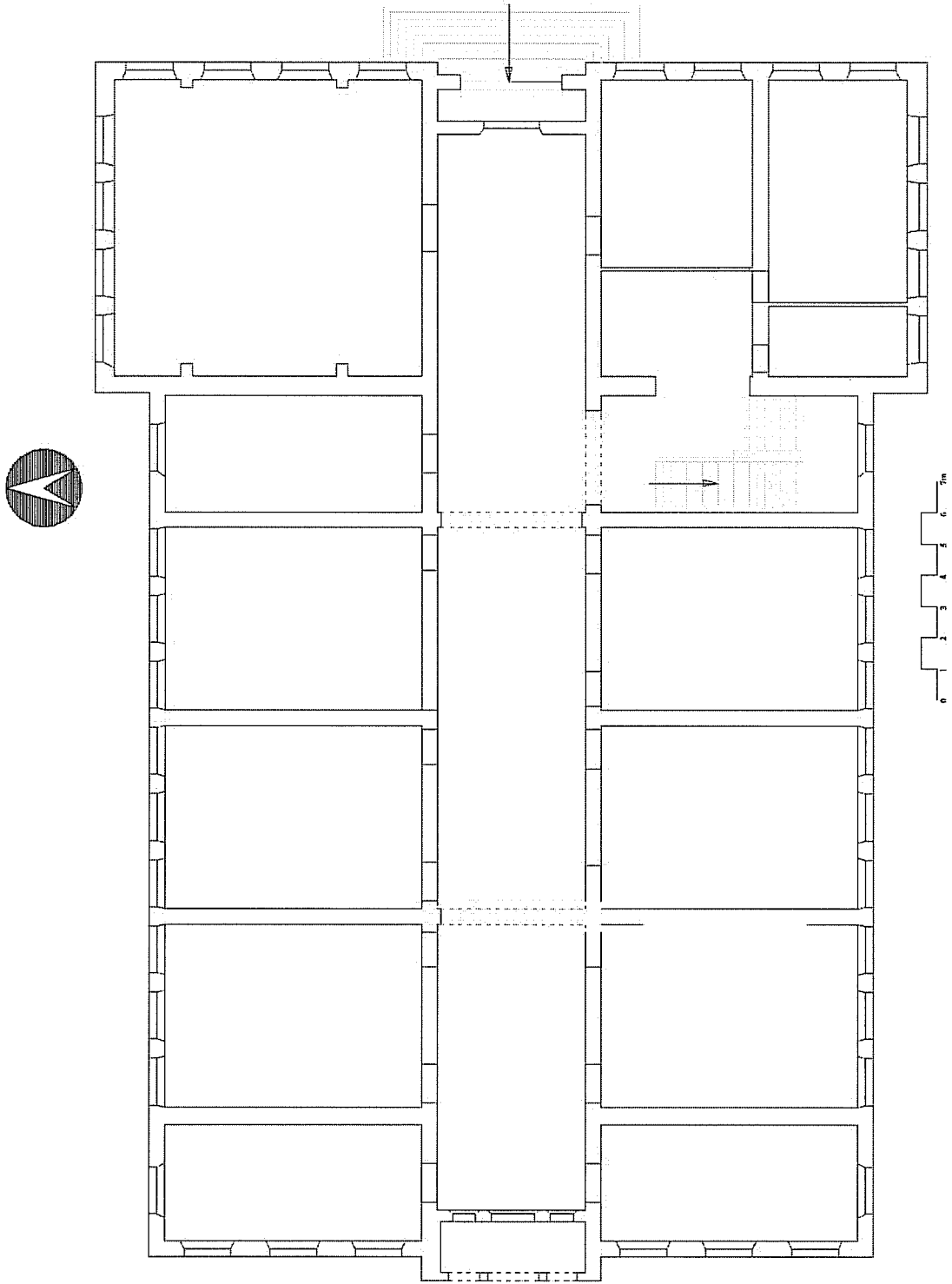
Seçme Kaynakça:

Anonim “ Erkek Muallim ve Kız Muallim Mektepleri Kapatıldı”, **Babalık Gazetesi**, 29 İlkteşrin 1935 Salı s. 5.

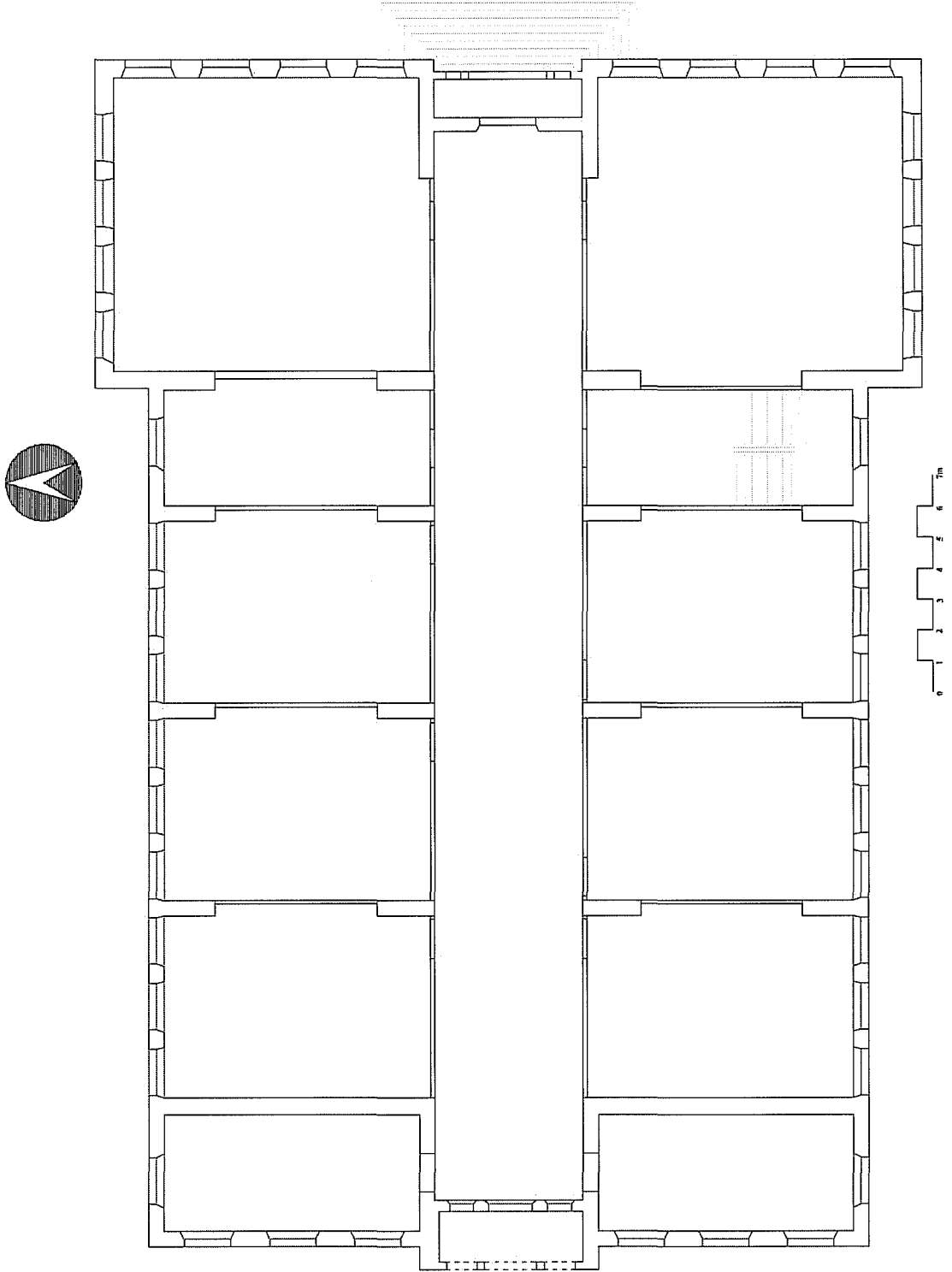
Sözen, Metin. **Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı**. Birinci basım. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.

Sözen, M.-Dülgerler, O. “Mimar Muzaffer'in Konya Öğretmen Lisesi.” **ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi**, Yıl 4, S. 1 Ankara 1978 s.117-142.

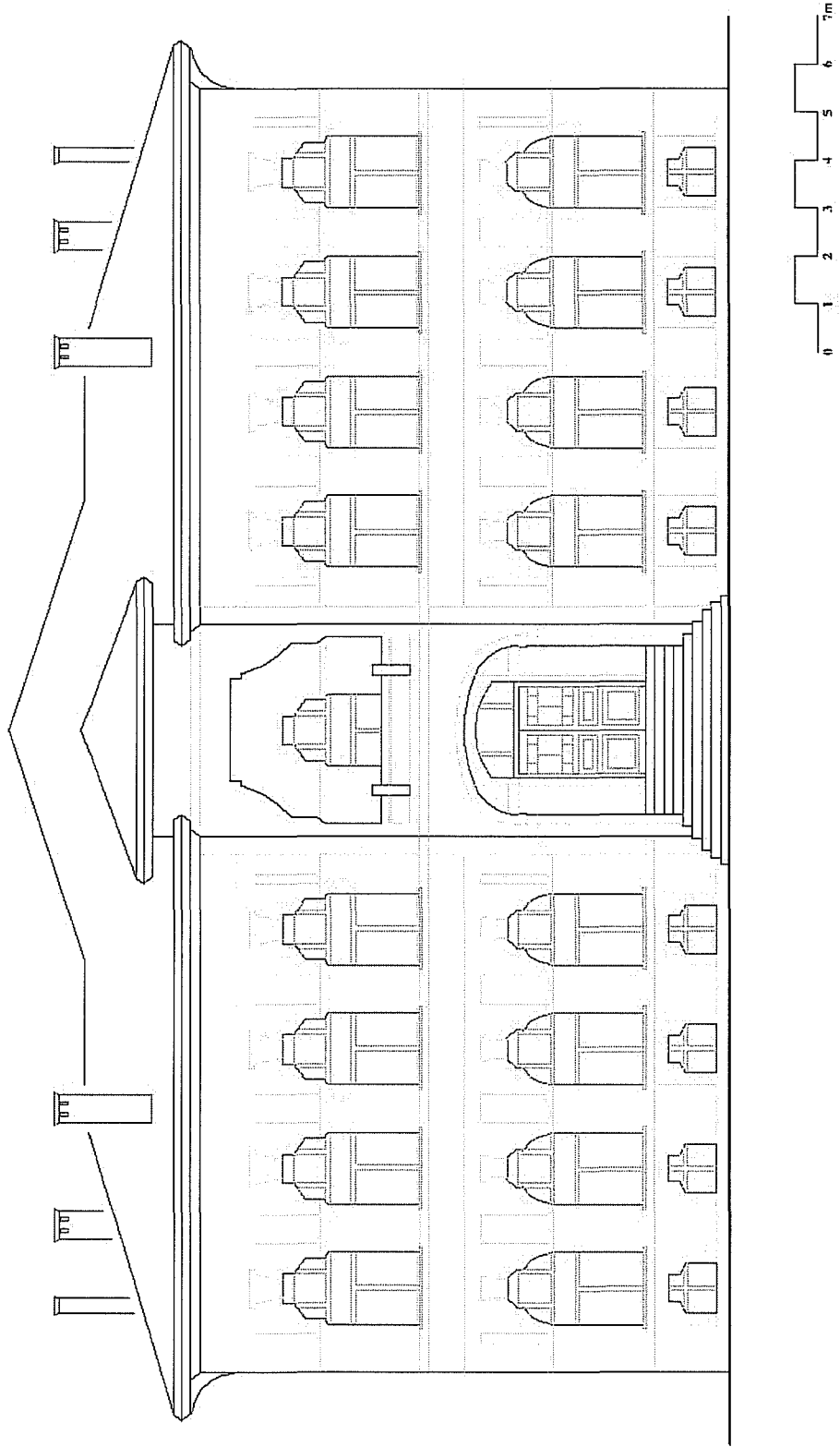
Fırat, Nurcan İnci. “1900-1930 Yılları Arasında Konya'da Türk Mimarisi,”
Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.



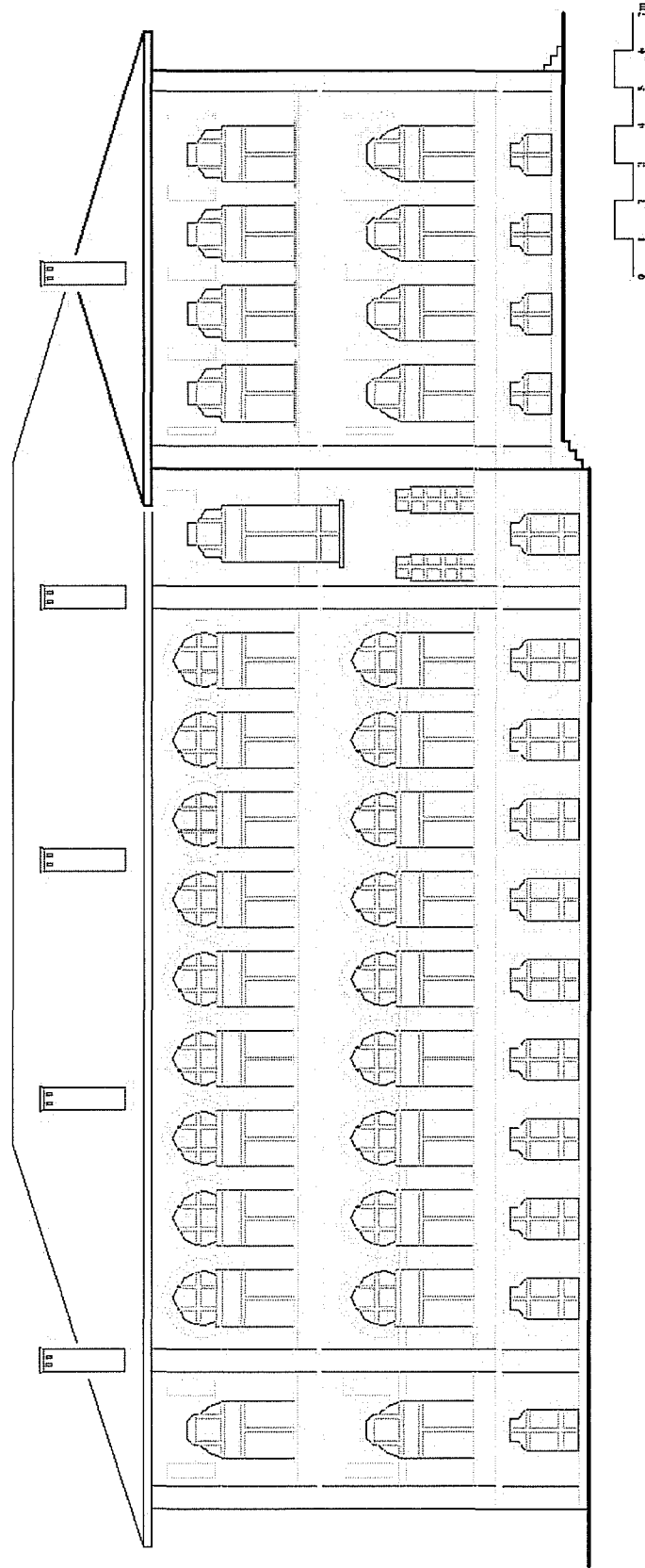
Çizim 25- Konya Kız Öğretmen Okulu giriş kat planı



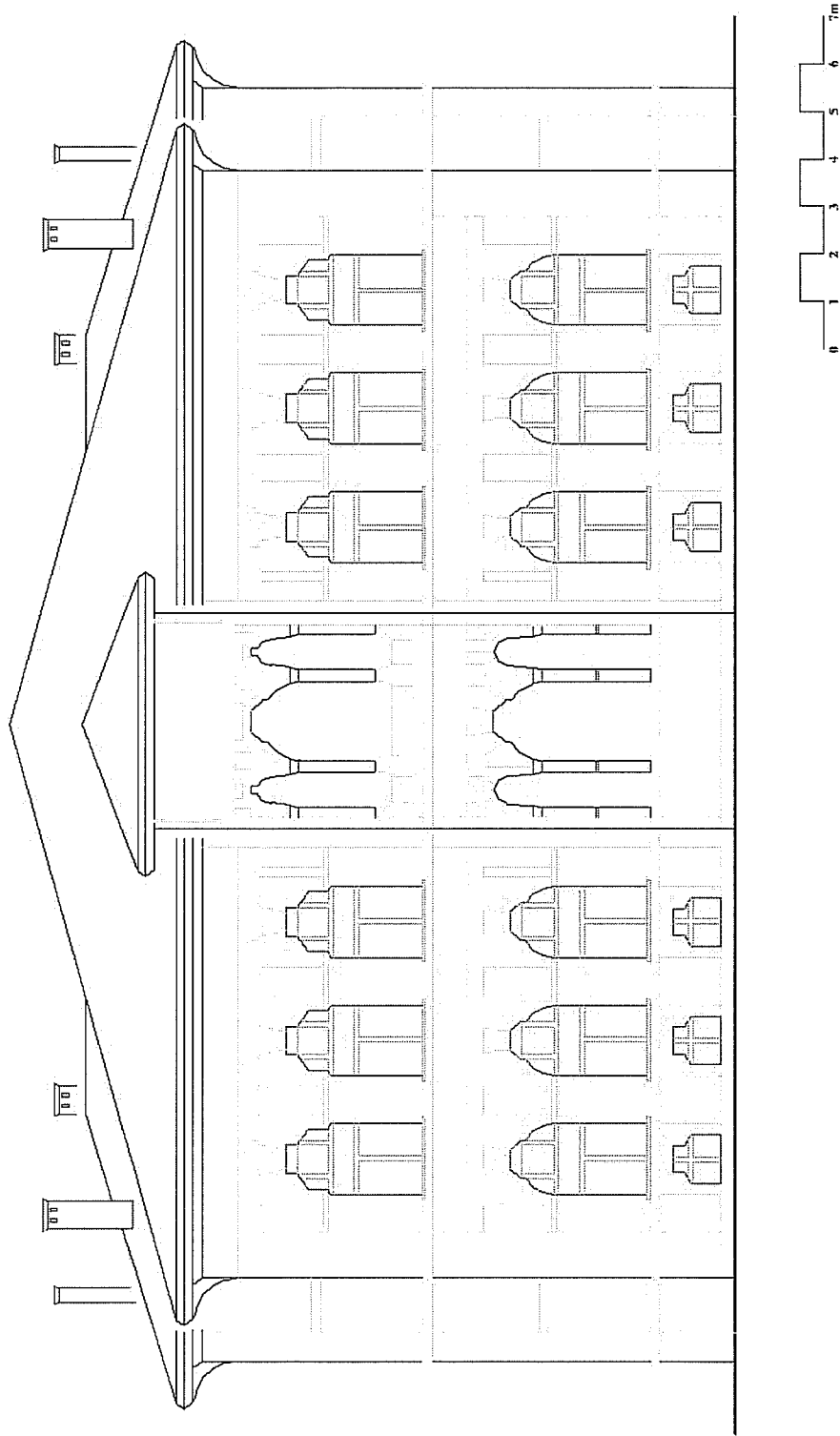
Çizim 26- Konya Kız Öğretmen Okulu üst kat planı



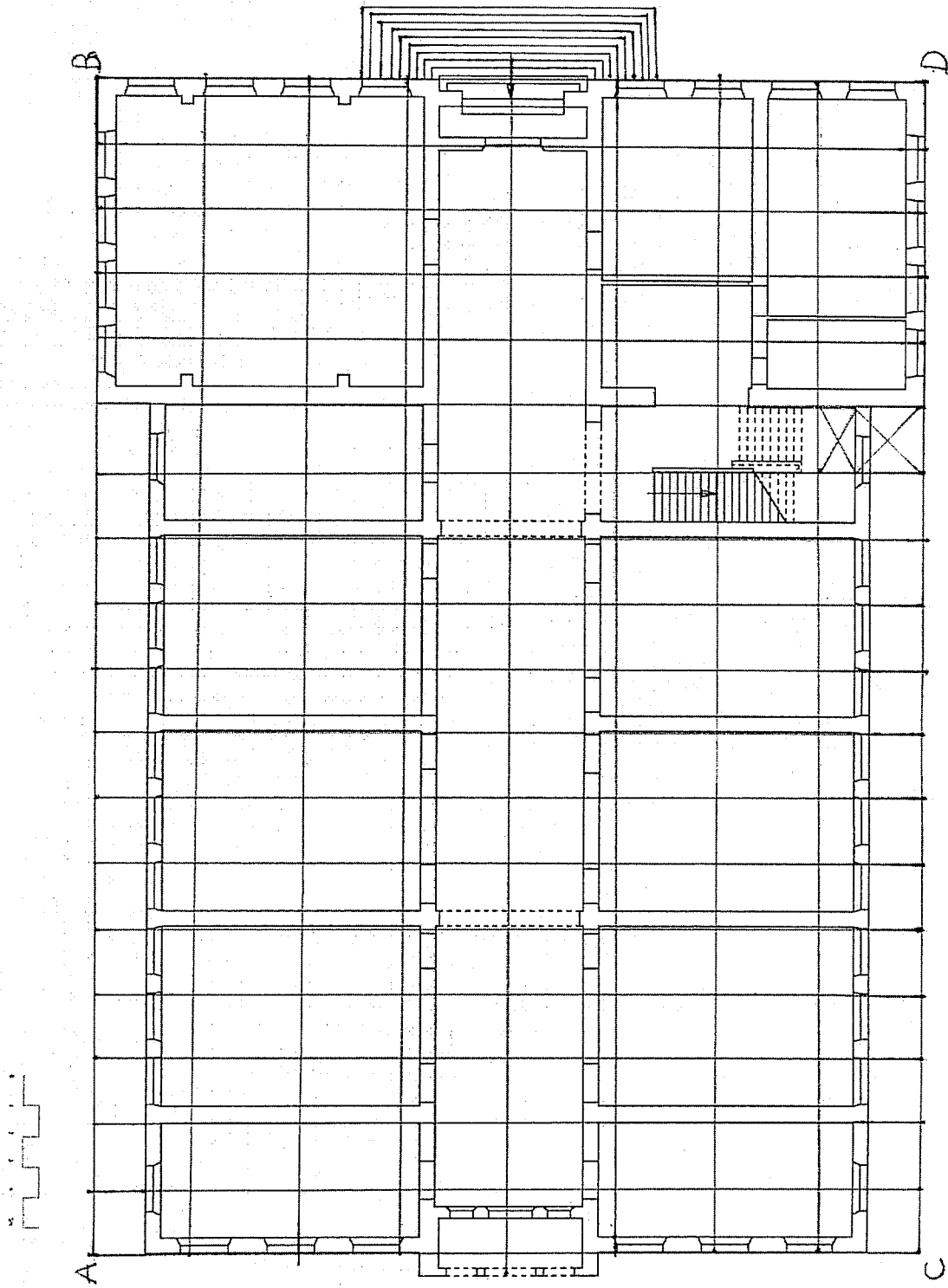
Çizim 27- Konya Kız Öğretmen Okulu giriş cephesi



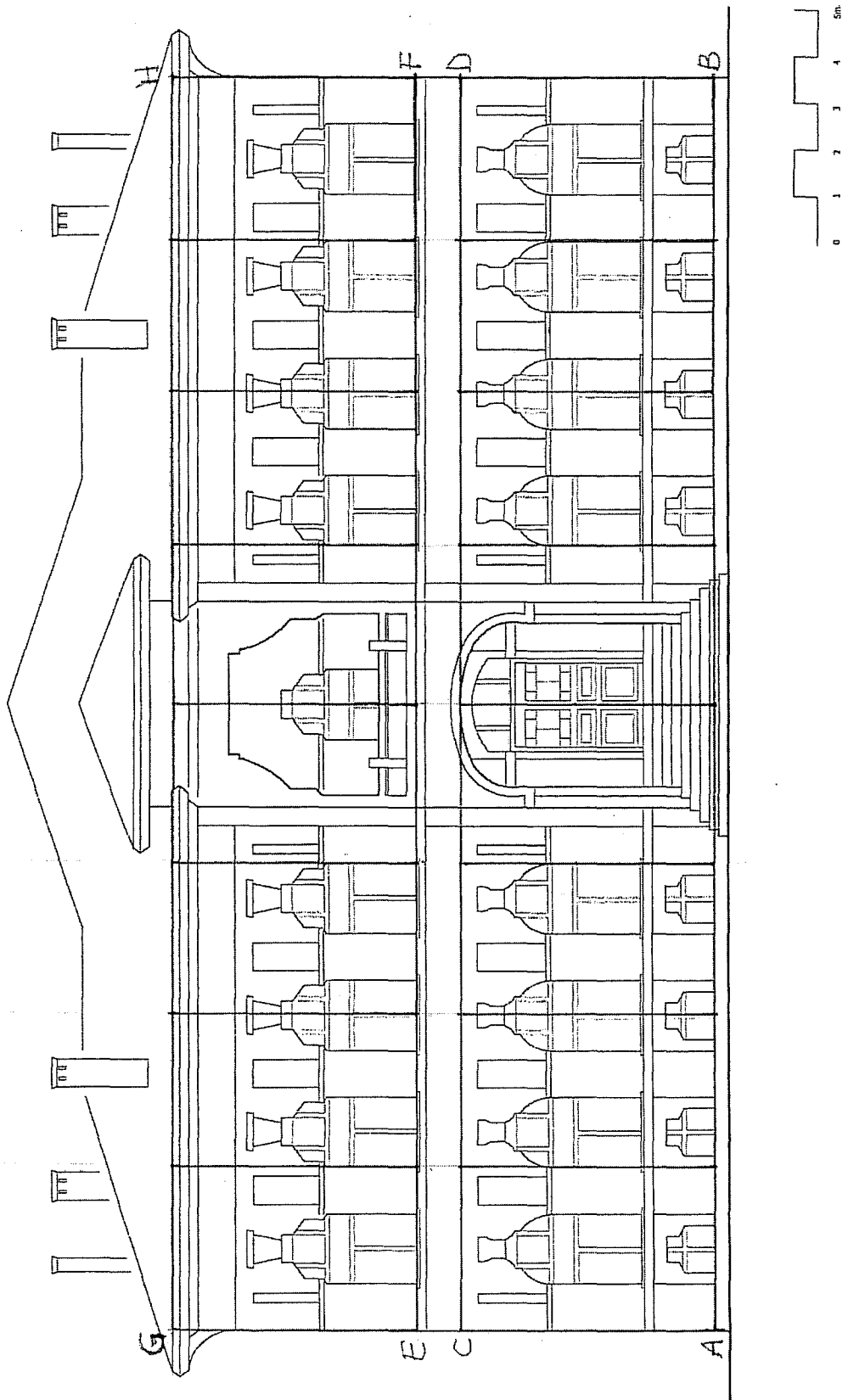
Çizim 28- Konya Kız Öğretmen Okulu güney cephesi



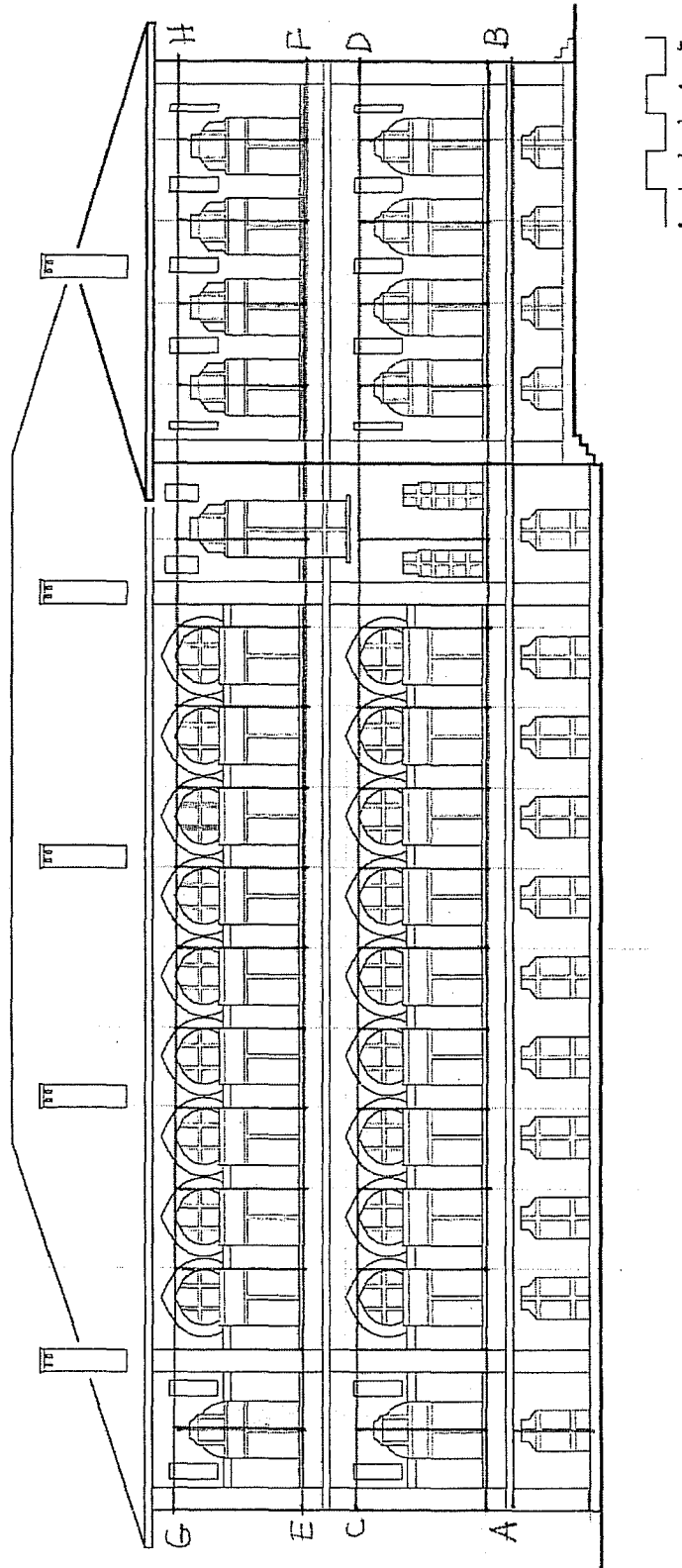
Çizim 29- Konya Kız Öğretmen Okulu batı cephesi
 (Sözen.-Dülgerler **a. g. m.** 'den alınarak düzenlenmiştir s. 142.)



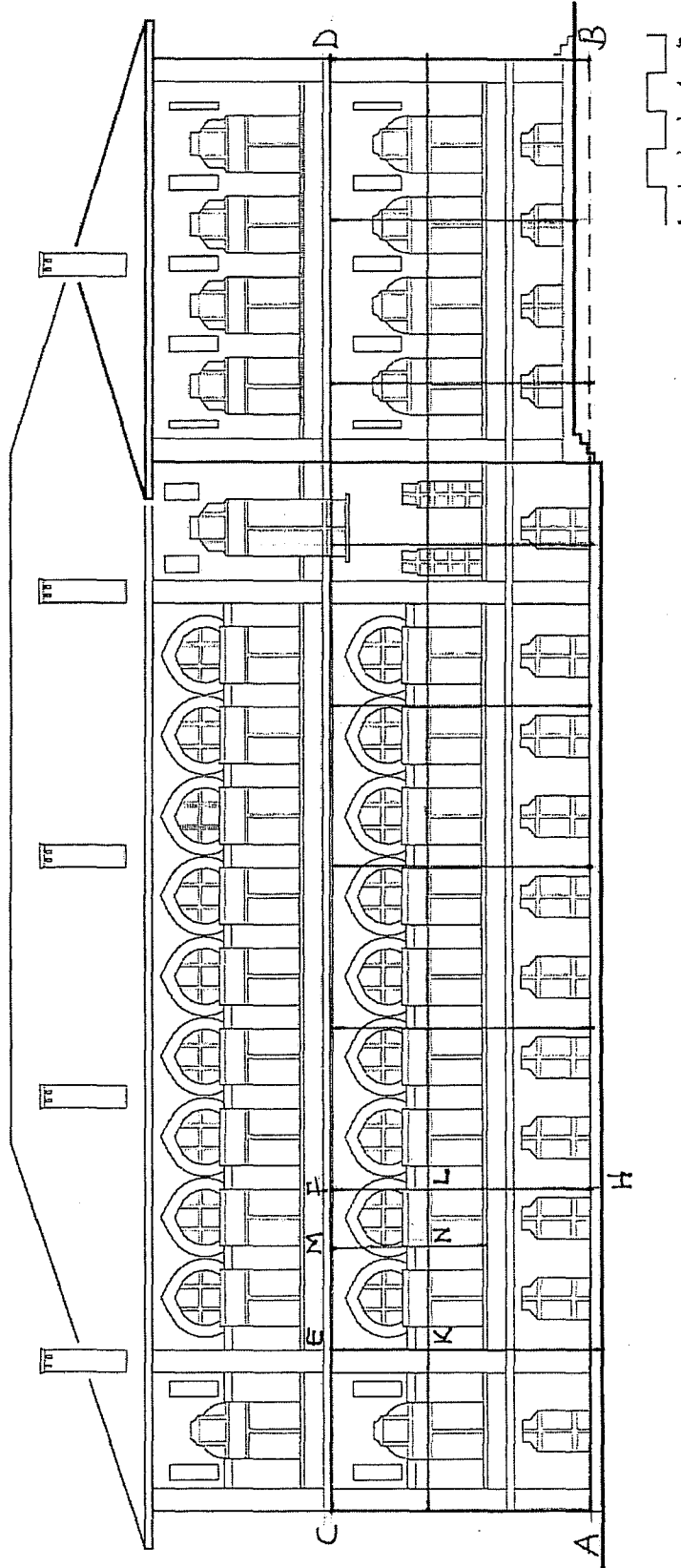
Çizim 30- Konya Kız Öğretmen Okulu planı geometrik kurgusu



Çizim 31- Konya Kız Öğretmen Okulu giriş cephesi geometrik kurgusu



Çizim 32- Konya Kız Öğretmen Okulu yan cephe geometrik kurgusu



Çizim 33- Konya Kız Öğretmen Okulu yan cephe geometrik kurgusu



Resim 65-Konya Kız Öğretmen Okulu giriş cephesi



Resim 66-Konya Kız Öğretmen Okulu güney cephesi



Resim 67-Konya Kız Öğretmen Okulu doğu cephedeki ana giriş



Resim 68-Konya Kız Öğretmen Okulu kuzey cephe detay



Resim 69-Konya Kız Öğretmen Okulu üst kat koridor



Resim 70- Konya Kız Öğretmen Okulu zemin kat koridor



Resim 71- Konya Kız Öğretmen Okulu bodrum kat genel görünüş



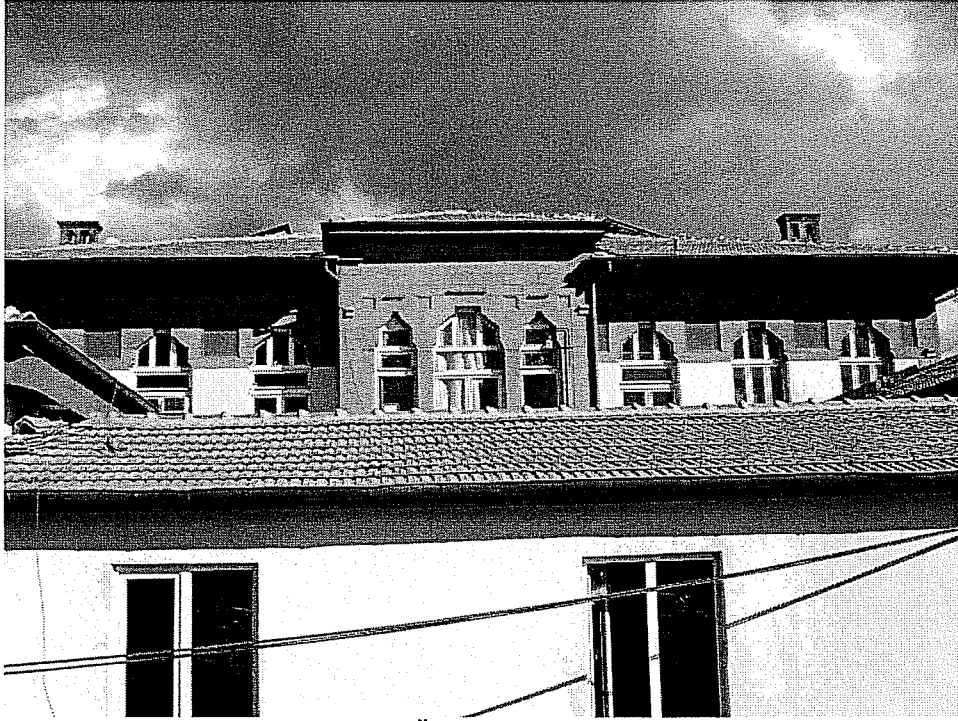
Resim 72- Konya Kız Öğretmen Okulu zemin süslemelerinden detay



Resim 73- Konya Kız Öğretmen Okulu güney cephe detay



Resim 74- Konya Kız Öğretmen Okulu güney cephe detay



Resim 75- Konya Kız Öğretmen Okulu batı cephe detay



Resim 76- Konya Kız Öğretmen Okulu batı cephesindeki giriş

3. MUZAFFER BEY'İN MİMARİ OLDUĞU DÜŞÜNÜLEN YAPILAR VE BU YAPILARIN GEOMETRİK KURGULARI

3. 1. İstanbul Hobyar Mescidi

İnceleme Tarihi: 21. 07. 2005–20. 08. 2006

Yapının Adı: Daha büyük boyutlu eski bir caminin yerine yapıldığından, eski caminin banisine izafeten Hobyar Mescidi (Camii) olarak adlandırılmaktadır. Hobar, Hubyar, Hoca Hubyar Mescidi, Merkezi Posta Mescidi veya Büyük Postane Camii olarak da bilinmektedir.

Yeri ve Konumu: Yapı İstanbul Eminönü İlçesi'nde, Sirkeci Büyük Postanenin arka avlusunun güneyinde bulunan önünden geçen yolu emniyete alan yüksek istinat duvarının ardındaki düzlüğe inşa edilmiştir. Aşir Efendi Caddesi ve Hamidiye Türbe Sokağının köşesinde bulunmaktadır.

Kitabesi: Yapının giriş kapısının üzerinde, 1228 H./ 1813 M. tarihinin bulunduğu Nisa suresinin yazılı olduğu kitabe yer almaktadır. (Resim 79) Yapının orijinal mihrabının üzerinde Ali İmran suresi, minberinin üzerinde ayet kitabeleri bulunmaktadır.¹⁰⁸ (Resim 81)

Tarihi: Yapı Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi içinde inşa edilen en erken tarihli cami örneğidir. 1473 yılında Hacı (Hoca) Hubyar tarafından yaptırılan Hobyar Mescidi zamanla harap olduğu için, Posta ve Telgraf Nezareti Binası inşa edilirken harap durumda olan mescidin yerine daha küçük boyutlu olan, bugünkü yapı inşa edilmiştir. 1905 yılında başlayan inşaat 1911'de tamamlanmıştır.¹⁰⁹

¹⁰⁸ 21 Temmuz 2005 yılında yapıda yerinde belgelediğimiz mihrap ve minber 2006 yılında yenilediğinden bu kitabeler yerinde değildir.

¹⁰⁹ Tahsin Öz, **İstanbul Camileri I** (Ankara: 1997) s. 73.- Aslanoğlu, İnci. "Reviving and Interpreting Otoman Features in Early Twentieth Century Turkish Mosque Architecture", **EJOS IV.** s: 2.

Yaptıran Kişi veya Kurum: 6 Mayıs 1907 tarihli Şurayı Devlet Maliye Dairesi'nin yazısından harap durumda olan eski mescidin yerine yenisinin inşa edilmesi için gerekli 60.000 kuruşun Posta ve Telgraf Nezareti inşaatı bütçesinden ödenmesinin önerildiği anlaşılmaktadır.¹¹⁰

Mimarı: Mimar Muzaffer Bey ve Mimar Vedat Tek.¹¹¹

Yapıda Çalışan Ustalar: Bilinmiyor.

Yapının Geçirdiği Onarımlar ve Bugünkü Durumu: Mescidin doğu yönüne 1987 yılında dikdörtgen planlı bir mekân eklenmiştir. Yapının kuzeybatı dar cephesindeki giriş kapısına bu bölümden geçilerek ulaşılmaktadır.

Yapının 2005 yılına kadar yerinde olan mihrap ve minberi, 2006 yılında yenilenmiştir. (Resim 80)

Yapı bugün sağlam ve ibadete açıktır. Büyük Postanenin bahçesini sınırlayan tel örgü, mescidin güney doğu cephesine özensiz bitştirilmiştir. Yapının önündeki alanın otopark olarak kullanılması yapının korunması açısından sakıncalıdır.

Plan: Yapı iç mekanda kenarları 7.20 cm. uzunluğunda bulunan bir karenin köşelerinin kesilmesiyle oluşturulan düzgün olmayan sekizgen planlıdır. Sekizgen planlı bu yapının birer atlamaları duvarlarının genişliği birbirine eşit ölçülerdedir. Dar kenarları daha ince, uzun kenarları daha kalın tutulmuşlardır. Güneybatı cepheye kaidesi altı cepheyle birleşen minare yerleştirilmiştir. Minare gövdesi içten daire, dıştan daireye çok yakın çokgen planlıdır. (Çizim 34)

¹¹⁰ Afife Batur, **M. Vedat Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar**, Yapı Kredi Yayınları İstanbul: 2002 s: 94

¹¹¹ Aslanoğlu A. g.m. s. 2. – Metin Sözen (1996) a.g.e. s. 28. Burcu Özgüven, "Hobyar Mescidi," **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**. C. 4: (İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını 1994) s. 80'de Hobyar Mescidinden bahsedilirken Vedat Bey'le Muzaffer Bey'in yapıda birlikte çalıştıkları belirtilmektedir. Muzaffer Bey'in hayatı hakkında detaylı bilgi için bkz. ikinci bölüm Muzaffer Bey'in Yaşamı; Vedat Bey'in hayatı hakkında bilgi için bkz. birinci bölüm Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Mimarları.

Mescidin kalın tutulmuş uzun duvarlarının, köşelerde bırakılan duvar parçaları arasındaki yüzeyleri geri çekilmek suretiyle daraltılmışlar ve bu bölümlerin eksenlerine sivri teğet kemerli birer pencere yerleştirilmiştir. Kapının yer aldığı kuzeybatı cephe hariç diğer dar cepheler sağırdır. (Resim 77) Taşınabilir mihrap ve minber girişin karşısına güneydoğudaki dar duvara yerleştirilmiştir.(Resim 80)

Çift örtülü yapı, içten düz aynalı çapraz tonoz, dıştan soğan kubbe ile örtülüdür. (Çizim 35)

Dış Tasvir: Yapının kuzeybatı, batı ve güneybatı cepheleri ile minarenin bir bölümü yapıya sonradan eklenen bölümün içinde kalmıştır. Minare yedi cepheli kaide, üçgen kuşaklı bir pabuçluk ve silindire yakın çok cepheli bir gövdeden oluşmaktadır. Çokgen şerefeden sonra, silindirik petek bölümünün üstünde dışa taşkın silindirik yüzey üzerine soğan biçimli kubbe oturtulmuştur. Minare kubbesinin üzerinde altta basık bir küre ile başlayan yükseltilmiş bir kaide üzerinde yukarı doğru bakan bir alem bulunmaktadır. (Resim 77)

Söve ve lentolu dikdörtgen biçimli, çift kanatlı kapısının üzerinde dikdörtgen biçimli çökertme yüzeye yerleştirilmiş, iki parçalı kitabe bulunur.(Resim 78)

Geniş cepheler, birbirini tekrarlar nitelikte tamamen aynı tutulmuşlardır. Pencerelerin yer aldığı geniş cephelerin çökertme yüzeylerinin eksenlerine cephenin 2/3 ünü kaplayacak büyüklükte sivri teğet kemerli birer pencere açılmıştır. Bu cephelerin köşelerinde bulunan dışa taşkın duvarlar, cepheleri alttan ve üstten doksan derecelik açılarla dönerek dikdörtgen biçimli çerçeve içine alırlar. Cephelerin büyük boyutlu, sivri teğet kemer biçimli pencereleri dışa taşkın çerçevelerin gerisinde kalan çökertme yüzeylere açılmışlardır. Pencereler iki yandan enli birer söveyle sınırlandırılmıştır.(Resim 83) Söveleri kemer başlangıçları ile pencere başlangıçlarının altından aynı kalınlıktaki yatay şeritler birbirine bağlar. Bu yatay şeritlerin eksenlerine dik olarak yerleştirilen aynı kalınlıktaki dikmelerle pencere açıklıkları altta iki dikdörtgen parçaya ayrılmış olur. Üstte ise, kemer yayları içinde kalan üçüncü parça bulunur. Üstteki kemerli pencere açıklığında, küçük karelerden oluşan geometrik

düzenlemeli bir şebeke alttaki pencere açıklıklarında ise, aynı biçimde düzenlenmiş parmaklıklar bulunur.(Resim 84) Pencereilerin kemer kilit taşlarının bittiği kotun hemen üstüne eksene birer kabara yerleştirilmiştir.(Resim 85) Kabaraların başladığı kottan geçirilen yatay hatların, cephelerin iki yandan çıkıntı yapan duvarlarından geçtiği hatta, duvar eksenlerine altta mukarnas biçiminde başlayıp üstte prizmaya dönüşen küçük birer konsol yerleştirilmiştir. Bu konsollara oturtulan yan yana yerleştirilmiş ikişer dikme cephelerle dar açı yaparak mescit saçağını desteklerler. Cephelerin üstten sınırlayan çerçeve şeridi ile konsolların bittiği kot arasında kalan yüzeyleri dört sıra mukarnasla vurgulanmıştır.(Resim 83) Pencereilerle cephe çerçeveleri arasında kalan, üstten mukarnas sıralarının sınırladığı dikdörtgen biçimli yüzeyi, enli bir şerit oluşturacak biçimde aynı süsleme kompozisyonuna sahip çini panolarla kaplanarak çerçevelenmiştir. (Resim 84) Bu çerçeve ile kemer köşelikleri arasında kalan yüzey ise, daha farklı düzenleme gösteren çini panolarla kaplanmışlardır. Dar cepheler, yarlarda kendilerine geniş açıyla saplanan aynı kalınlıktaki duvar parçalarıyla iki yandan ve üstten dikdörtgen biçimli çerçevelere alınmışlardır. Bu çerçeve üst bölümde kademelenir. Çerçevenin kademelenmesi, dışa taşkın duvarların içe bakan yüzeylerine geniş cephelerdeki konsolların hizasında, dört sıra mukarnasdan oluşan birer konsol yapılarak, çerçevenin üst bölümüne ait yan duvarlarının bu konsollara oturtulmasıyla sağlanmıştır. Konsolların üstünden geçen hat ile cepheleri üstten çevreleyen çıkıntılı duvar arasında kalan bölümler, geniş cephelerde olduğu gibi dört mukarnas sırasıyla hareketlendirilmiştir. Tüm cephelerin mukarnas sıraları üstten, üzerlerine küçük üçgen dilimlerinin işlendiği dar birer yatay şeritle sınırlandırılmıştır. (Resim 83)

Dar cephelere üst kenarı konsolların başladığı hatta dayanacak biçimde, kare biçimli büyük boyutlu birer çökertme yüzey yapılarak, bu yüzeyler birleştiklerinde geometrik geçme oluşturacak biçimde yüzeyleri bezemeli 36 küçük kare panoyla kaplanmışlardır. Cepheleri saçak altında, yüzeyi üçgen dilimleriyle hareketlendirilmiş geniş bir şerit eğim yaparak çevrelerler. Bu şeridin üzerinde bulunan kaval bir silmenin ardından saçak başlar. Saçak altı, tüm cephelerde cephelere dik gelecek biçimde eş aralıklarla yerleştirilmiş dikmelerin üstünden kaplanmışlardır. Saçakların dış kenarlarını, aşağıya bakan yüzeyleri dilimlendirilmiş kılıcına yerleştirilmiş geniş bir saçak silmesi çevreler. (Resim 87)

Saçakların ardından yapının sekiz dilimli soğan kubbesi görülür. Kubbenin tepesine, üzerine alem takılmış minik bir soğan kubbecik yerleştirilmiştir. Bu kubbeciğin üzerinde yürek biçiminde işlenmiş örgülü palmet motifleri bulunur. (Resim 83)

İç Tasvir: Cephelerin kapı ve pencere biçimleri aynen içeriye yansır. Cephelerin yoğun süslemesine karşın iç mekan oldukça sadedir. Pencerelelerin yer aldığı duvarların, zeminden pencere başlangıçlarına kadar olan bölümleri kaplanmıştır. Pencerelelerin kemer köşelikleriyle mihrap duvarının eksenine aynı kotta, üzerlerinde Ali, Ömer, ya hazreti Bilal Habeşi ve besmele yazılı dokuzgen biçimli çini panolar yerleştirilmiştir. Sıvalı ve boyalı duvarlar, üstte, alttan yukarıya doğru sırası ile kirpi korniş, çok dar üçgen bir kuşak ve profilli silmelerden oluşan yeşile boyanmış bir tavan korniş ile çevrelenmişlerdir. Kornişin altında kalan kesimlerdeki duvar yüzeyleri yaklaşık korniş genişliğinde dikdörtgen biçimli yatay bölümlere ayrılmışlardır. Bu bölümler ayrıca, kornişin yeşil boyası ile boyanarak dikdörtgen biçimli çerçevelere alınarak vurgulanmışlardır. (Resim 80) Tavan kornişinin üstünden boyanarak vurgulanmış çapraz tonoz başlar. Tonozun ortasında, kasetlere ayrılmış kare biçimli çökertilmiş aynalık bulunmaktadır. (Resim 82)

Malzeme Teknik: Yapının, duvarları ile minare ve pencere kemerleri kesme taştandır. kapı ve Pencerelelerin söve ve lentolarında mermer kullanılmıştır. Cephe kaplamaları çini panolarla yapılmıştır. Saçak altı, destek çıtaları, kapı kanatları, pencere kasaları, mihrap ve minber ahşaptandır. Yapının iç duvarları boyalı ve sıvalıdır. Pencerelelerde demir parmaklıklar kullanılmıştır. Mescit ve minarenin kubbeleri kuşun kaplamalıdır. Alemler kurşundandır.

Süsleme: Yapının süslemeleri cephelerde yer alır. Özellikle üzerleri bitkisel bezemeli çini panolarla cephelerinin kaplanmış olması mescidi ayrıcalıklı kılar.

Pencere kemerleri birer atlamalı olarak birbirine yakın tonlarda iki farklı renkle taştan örülmekle belirginleştirilmişlerdir. Pencerelelerin bulunduğu çökertme yüzeylerin dikdörtgen biçimli çerçeveleri iç ve dıştan beyaz zemin üzerine tersli düzlü olarak yerleştirilmiş mavi ve lacivert renkten kaz ayağı motiflerinin bulunduğu ince şeritlerle,

köşelerde kare birer yüzey ayıracak biçimde sınırlandırılmışlardır. Çerçevenin üstteki yatay kolunun alt sınırını belirleyerek şerit iki parçalıdır. İki yandan gelen bu parçalar, kemer kilit taşının üstünde bulunan kabaranın çevresinde daire biçimli bir düğüm oluşturarak iki kol halinde kemer eğrisini iki yandan sınırlarlar. Kabara firuze renkli çiniden yapılmıştır. Kabaranın iki yanındaki kemer köşeliklerinde, lacivert renkli zemin üzerinde geniş kıvrımlı, beyaz ince şeritlerle çevrelenmiş sarı renkli rumilerden oluşturulmuş bitkisel bezemeli bir kompozisyon yer alır. (Resim 85) Rumiler köşelerde yüzeyi firuze renkli büyük boyutlu birer palmet oluştururlar. Bu palmetlerin tepelerinde sarı renkli küçük birer tepe palmeti yer almaktadır. Kompozisyon aralara beyaz renkle sınırlanmış sarı renkli hatai çiçeklerinin serpiştirilmesiyle tamamlanmıştır. (Resim 85)

Cephelerin dikdörtgen biçimli çerçevelerinde, uzun kenarlarına paralel eksenlerine simetrik düzenlenmiş, bitkisel bezeme kompozisyonu bulunur. Eksene simetrik beyaz ve firuze renkli kıvrık dallardan çıkan aynı renteki rumilerden oluşan ana motiflerin, büyük ve sürekli S kıvrımları yaparak birbirlerine dolanmalarıyla oluşturulan örüntüyü, Rumilerin kıvrımlarına uyarak devam eden sarı renkli küçük dilimlerle devam eden ince şeritler takip ederler. (Resim 85)

Çerçevelerin alt ve üst köşelerinde oluşan lacivert zeminli kare yüzeylere, dik eksenlere simetrik, merkezden çıkan beyaz ve sarı renkli rumilerden oluşan kıvrık dallarla dış köşelerdeki küçük birer palmetten oluşan bitkisel bezemeli birer kompozisyon bulunur.(Resim 86)

Dar cephe duvarlarının üst bölümünde, mukarnas sıralarının altında bulunan çini bezemeli dikdörtgen panonun geometrik kompozisyonlu bezemesi, beyaz, firuze ve lacivert renkli küçük üçgen ve dörtgenlerden oluşturulmuştur. Bu panoların altında bulunan kare biçimli kufi örgülü çini panonun, beyaz zemin üzerine lacivert renkli şeritlerden oluşturulan geometrik kompozisyonunun merkezinde, büyükçe bir sekizgen ile bu sekizgene ana yönlerden geçirilen yarım sekizgenlerden oluşan bir geometrik geçme yer almaktadır. Kare panonun dış kenarlarında elhamdülillah yazmaktadır. (Resim 87)

Cephelerin üst kısımlarında bulunan mukarnas sıraları da süsleme amaçlıdır. Sekiz dilimli soğan kubbenin tepesindeki daha küçük soğan kubbeciğe iç içe geçmiş palmet ve lotuslu bir alem yerleştirilmiştir. (Resim 77)

Geometrik Kurgu:

Cizim 32

Hobyar Mescidi planında karşılıklı pencerelerin iç kenarlarından geçirilen hatlar, yapının karelemeye dayanan ızgara biçimli bir şema üzerinden tasarlandığını göstermektedir. (Bkz. Çiz 32)

Eş boyutlu karelerden oluşan bu şema, merkezdeki karenin dört yanına ve köşelerine yerleştirilen birer kareden oluşmaktadır. Köşelerdeki kareler, kenar ortaylarından geçirilen çizgilerle dörde bölündüğünde, en dışta kalan küçük kare birimlerin I, II, III, ve IV köşegenlerinin harimin köşelerde kalan kısa kenarları belirlediği görülmektedir.

Merkezdeki C3 karesine dört yönden eklenen C2, D3, C4 ve B3 büyük karelerinden B3 ve D3 kareleri kuzey-güney eksenine paralel olarak iki yönde altın dikdörtgenlere tamamlandıklarında elde edilen A1B1, E1F1 ve C1D1, G1H1 kısa geçen hatların cephelerin doğu ve batı yönlerde dışa taşan duvarlarının dış hatları belirledikleri görülür.

Benzer biçimde C2 ve C4 kareleri doğu-batı eksenine paralel olarak iki yönde altın dikdörtgene tamamlandıklarında elde edilen altın dikdörtgenlerin kısa kenarlarının, cephelerin kuzey ve güney yönde dışa taşan duvarlarının dış hatlarını belirledikleri görülür. Çizimde altın dikdörtgenlerin kısa kenarlarını ve payelerin dış kenarlarını belirleyen bu hatlar kesik çizgiyle gösterilmiştir.

Cizim 33

Çizim 32’de yer alan karelerin kenar ortaylarından geçirilen çizgilerle daha küçük karelere ayrıldığı şemada, kuzey-güney ve doğu-batı eksenlerinin kesiştikleri merkez “M” harfiyle belirtilmiştir.

D5,D6 ve E5,E6 karelerinden oluşan büyük kare kuzey yönde altın dikdörtgene tamamlandığında, elde edilen abcd altın dikdörtgeninin cd kısa kenarları ile F5,F6 ve G5,G6 karelerinden oluşan büyük kare, güney yönde altın dikdörtgene tamamlandığında elde edilen abef altın dikdörtgeninin ef kısa kenarının pencerelerin mekana bakan iç yüzeylerinden geçen hattı belirledikleri görülmektedir. Benzer işlem, doğu ve batı yönlerde tekrarlandığında, elde edilen ghkl ve ghmn altın dikdörtgenlerinin kl ve mn kısa kenarlarının bu yöndeki pencerelerin iç yüzeylerinden geçen hatları belirledikleri görülür.

“M” merkez noktasını A9 karesinin z köşesi ile A11 karesinin z2 köşesine birleştiren çizgilerin kapı açıklığını belirledikleri, M noktasını A10 karesinin z1 köşegeni ile birleştiren hattın ise, kapı açıklığını ortaladığı görülür.

Cizim 34

B5, ve K5, kareleri doğu, B6, K6 kareleri batı yönden altın dikdörtgenlere tamamlandıklarında elde edilen altın dikdörtgenlerin alb1, e1f1 ve c1d1, g1h1 kısa kenarlarının cephelerden kuzey ve güney yönde dışa taşan duvarların iç kenarlarından geçen hattı belirledikleri görülmektedir.

Benzer biçimde, E2 ve E9 kareleri kuzey, F2 ve F9 kareleri güney altın dikdörtgenlere tamamlandıklarında elde edilen altın dikdörtgenlerin k1l1, m1n1 ve p1r1, g1h1 kısa kenarlarının cephelerden doğu ve batı yönde dışa taşan duvarların iç kenarlarından geçen hattı belirlerler.

Öte yandan, “M” merkez noktasının A2 karesinin I, B1 karesinin II, K1 karesinin III, L2 karesinin IV, L8 karesinin V, K10 karesinin VI, B10 karesinin VII ve A8 karesinin VIII köşeleri ile birleştirilmesiyle, M noktasında kesişerek uzayan, 8 doğru parçası elde edilir. Bu doğru parçalarının payelerin dış sınırlarını belirleyen hatlarla kesiştikleri v1, v2, v3, v4, v5, v6 ve v7 noktaları dışa taşkın duvarların dış köşelerini belirlerler.

Çizimde kesik çizgilerle gösterilen, dışa taşkın duvarların karşılıklı olarak dış köşelerini birleştiren v1v2, v3v4, v5v7 hatları ile bu duvarların iç kenarlarını belirleyen a1b1, c1d1, e1f1, g1h1, ve k1l1, m1n1, p1r1, hatlarının kesişmesiyle elde edilen z1, z2, z3, z4, z5, z7 ve z6 noktalarının cephelerin çöktürülmüş yüzeyleriyle dışa taşan duvarlar arasında oluşan köşeleri belirledikleri görülür.

Cizim 35

Yapının kesitinde de altın dikdörtgenlere dayanan bir şemanın ölçülendirmede belirleyici olduğu görülmektedir.

Pencere genişlikleri temel alınarak oluşturulan ABCD altın dikdörtgeninin CD kenarına göre gnamonu çizildiğinde elde edilen EF kenarının pencere lentosunun üst sınırını belirlediği görülmektedir. ABCD altın dikdörtgeninin iki yanına, uzun kenarları ortak olmak üzere A1AC1C ve BB1DD1 altın dikdörtgenleri çizildiğinde, A1 ile B1 ve C1 ile D1 köşeleri arasında kalan mesafenin, yapının iç mekân genişliğini verdiği görülür.

Yapının iç mekân genişliği temel alınarak pencerelerin başlangıç hattından geçen C1D1KL altın dikdörtgeni çizilerek içine, C1D1 kenarı ortak olacak biçimde C1D1GH gnamonu yerleştirildiğinde, GH hattının yapının iç mekân yüksekliğini verdiği görülür.

C1D1KL altın dikdörtgeninin K köşesi ile yapının dış cephesinin zeminle yaptığı D2 köşesinin birleştiren KD2 hattının GH hattı ile kesiştiği 1 noktası ile, yine

aynı altın dikdörtgenin L köşesi ile yapının dış cephesinin zeminle yaptığı C2 köşesini birleştiren LC2 hattının GH hattı ile kesiştiği 2 noktası, aynalığın alt köşelerini, dolayısıyla genişliğini belirlerler. Mekânın, zemine dayanan sınırlarını belirleyen C3 ve D3 noktalarının K ve L noktaları ile birleştirilmesiyle oluşturulan doğru parçalarının ise pencere kemerlerinin yaylarına teğet geçtikleri görülmektedir.

K L hattının ufak bir şaşma ile soğan kubbenin bittiği alemin yer aldığı küçük kubbeciğin başladığı hattan geçişi de yapının cephelerine ve kesitine yansıyan altın dikdörtgen temeline dayanan bir orantılama sistemi içinde tasarlandığını göstermektedir.

Yapının Mimari Olarak Değerlendirilmesi: Hobyar Mescidi'nin tasarımında simetrisinin gözetildiği ve karelemeye dayanan ızgaralı bir şemanın temel alındığı görülmektedir.

Kısa Değerlendirme: Oldukça küçük ölçekli olan yapı, Osmanlı mescitlerinden serbestçe tasarlanmış planı ve cephelerde çini panoların bu kadar yoğun kullanımı ile ayrılmaktadır. Osmanlı Camileri'nin iç mekanlarında, mimari ile dengeli biçimde kullanılan çini malzemenin, Hobyar Mescidi'nde meydan çeşmelerini hatırlatacak biçimde tüm cephede kullanılması büyük bir farklılık oluşturur. Yapıda çininin cephelerde yoğun olarak kullanılması İzmir Yalı Konak Cami (18.yy.) ile benzeşmektedir.

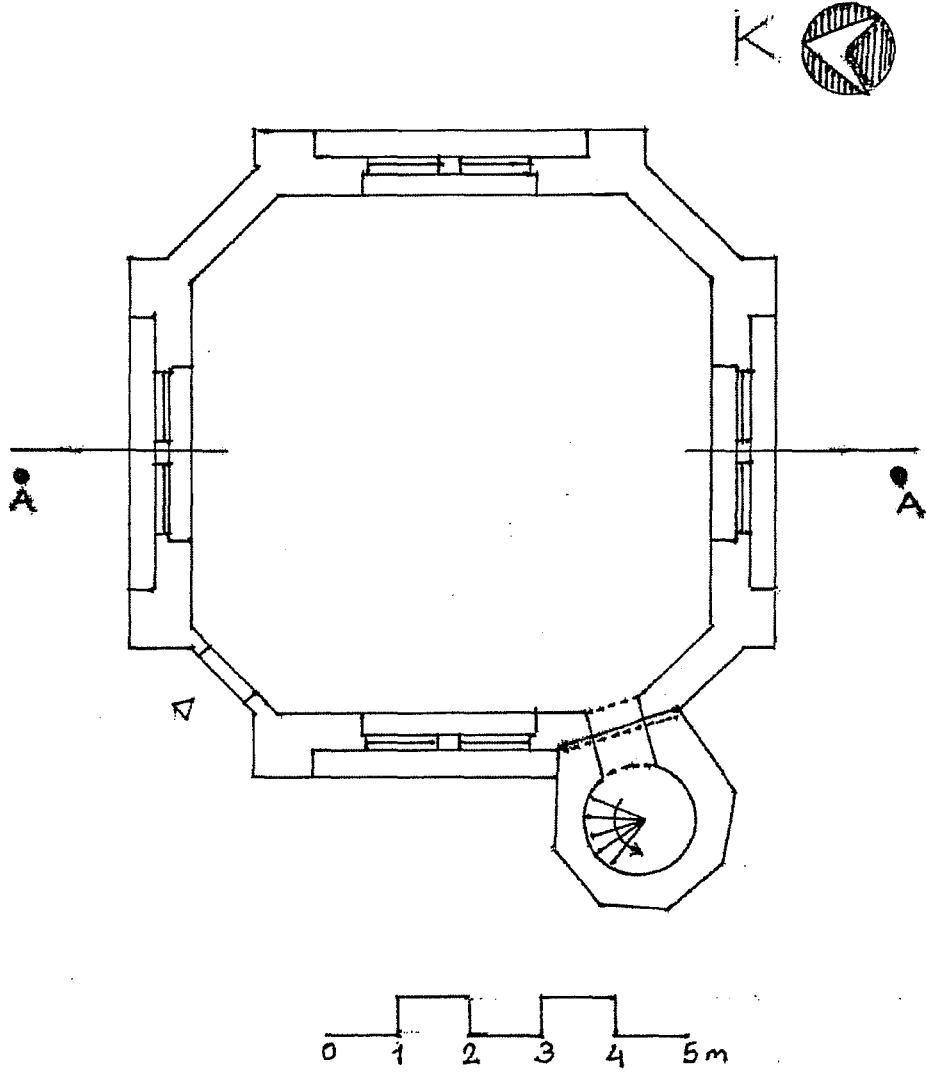
Yapı Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi içinde değerlendirilen camiler içinde en erken tarihli olanıdır. Son dönemde özellikle mahalle camilerinde kullanılan kubbe örtülü tek mekânlı plan tipinde uyar. Bostancı (1913), Bebek (1913) ve Bakırköy Cami'leri (1913–1924) Birinci Ulusal Mimarlık döneminin tek mekânlı üzeri kubbe ile örtülü cami planını tekrarlarlar. Ancak bu örneklerde kare şema üzerine bir planlama söz konusudur. Kandilli Camii basit dikdörtgen planlıdır. Ölçüleri itibariyle türbe ve meydan çeşmelerine daha yakın olan, yukarıda sayılan cami ve mescitlere oranla daha küçük boyutlu olarak inşa edilmiş bulunan Hobyar Mescidi, sekizgen planı ve sekizgen prizma biçimli gövdesiyle de bu örneklerden ayrılır.

Seçme Kaynakça:

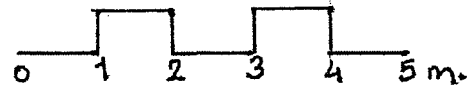
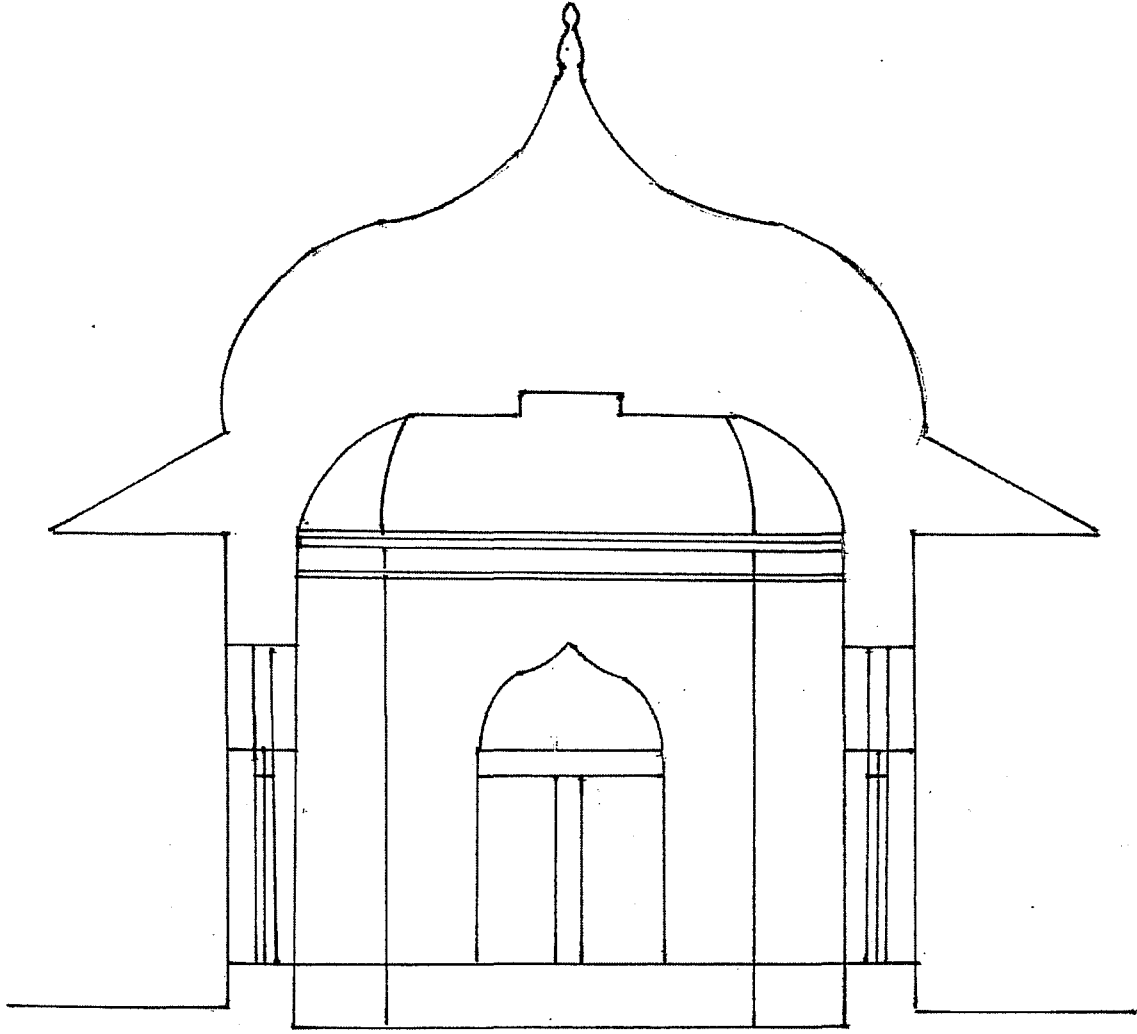
Batur, Afife. **Vedat Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar**. Birinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Özgüven, Burcu. “Hobyar Mescidi”.**Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi C. 4** Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul : 1993, s. 80.

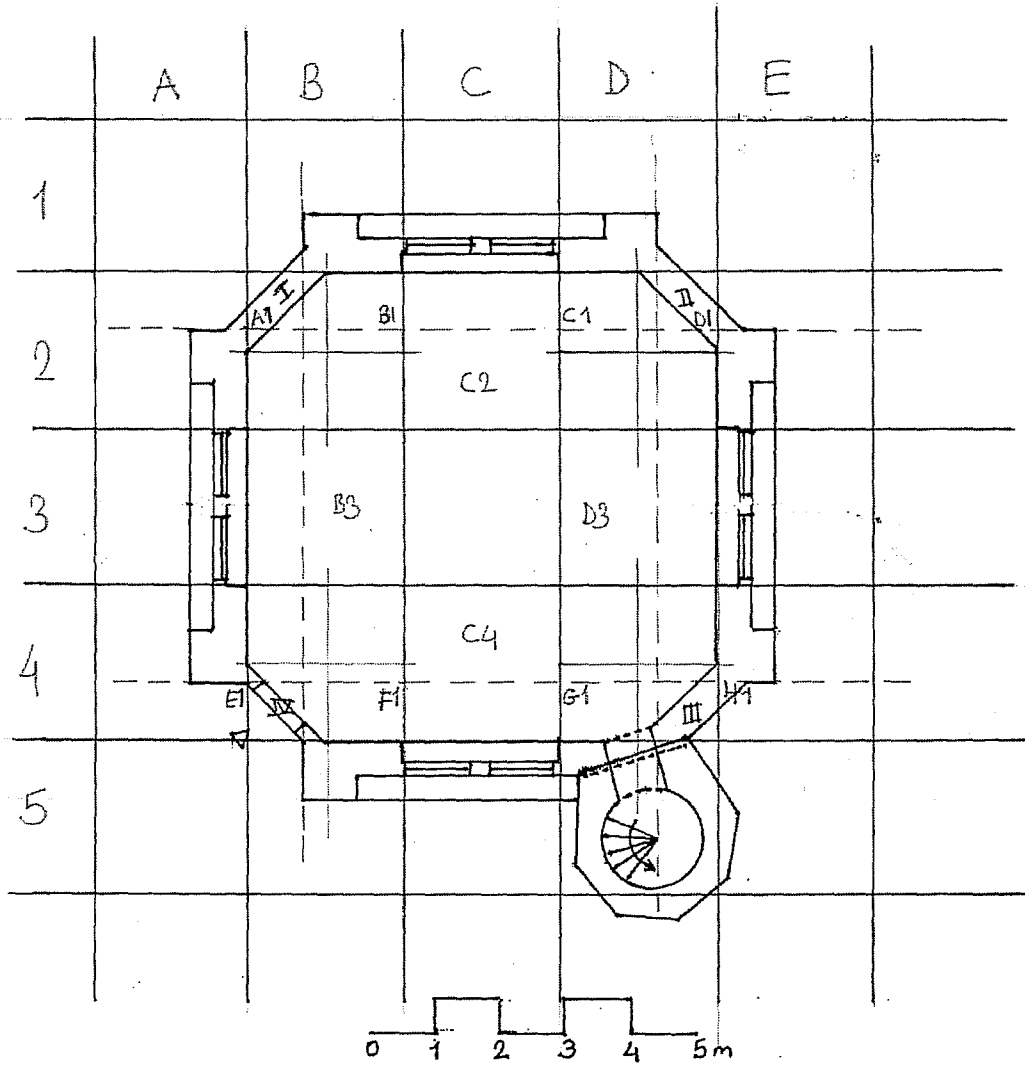
Aslanoğlu, İnci. “Reviving and Interpreting Ottoman Features in Early Twentieth Century Turkish Mosque Architecture”. **EJOS, IV** (ed: M. Kiel, L. Landman and H. Theunissen) Proceeding of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht-The Netherlands, August 23-28, 1999, No. 8, s: 1-15.



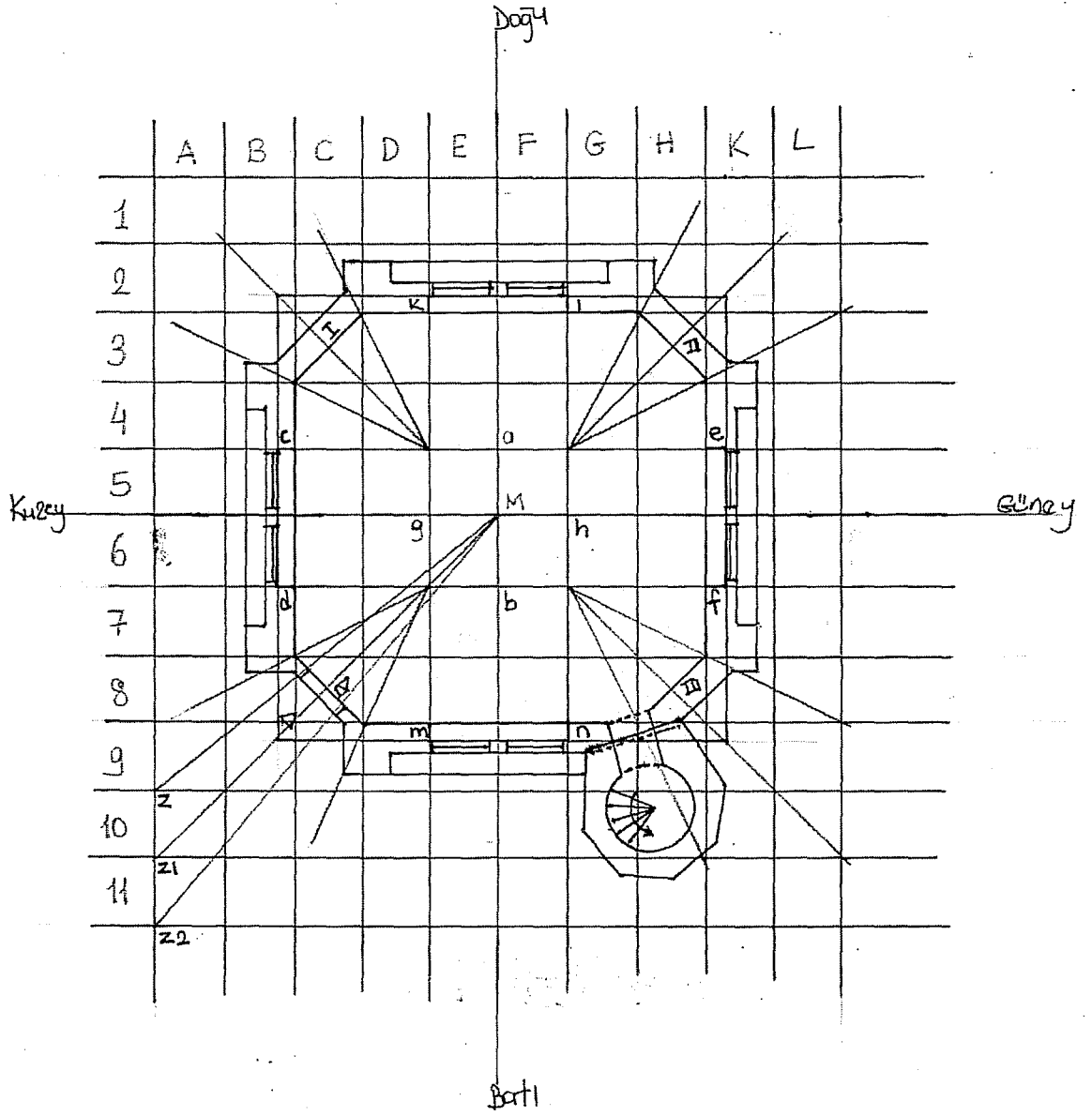
Çizim 34-İstanbul Hobyar Mescidi plan



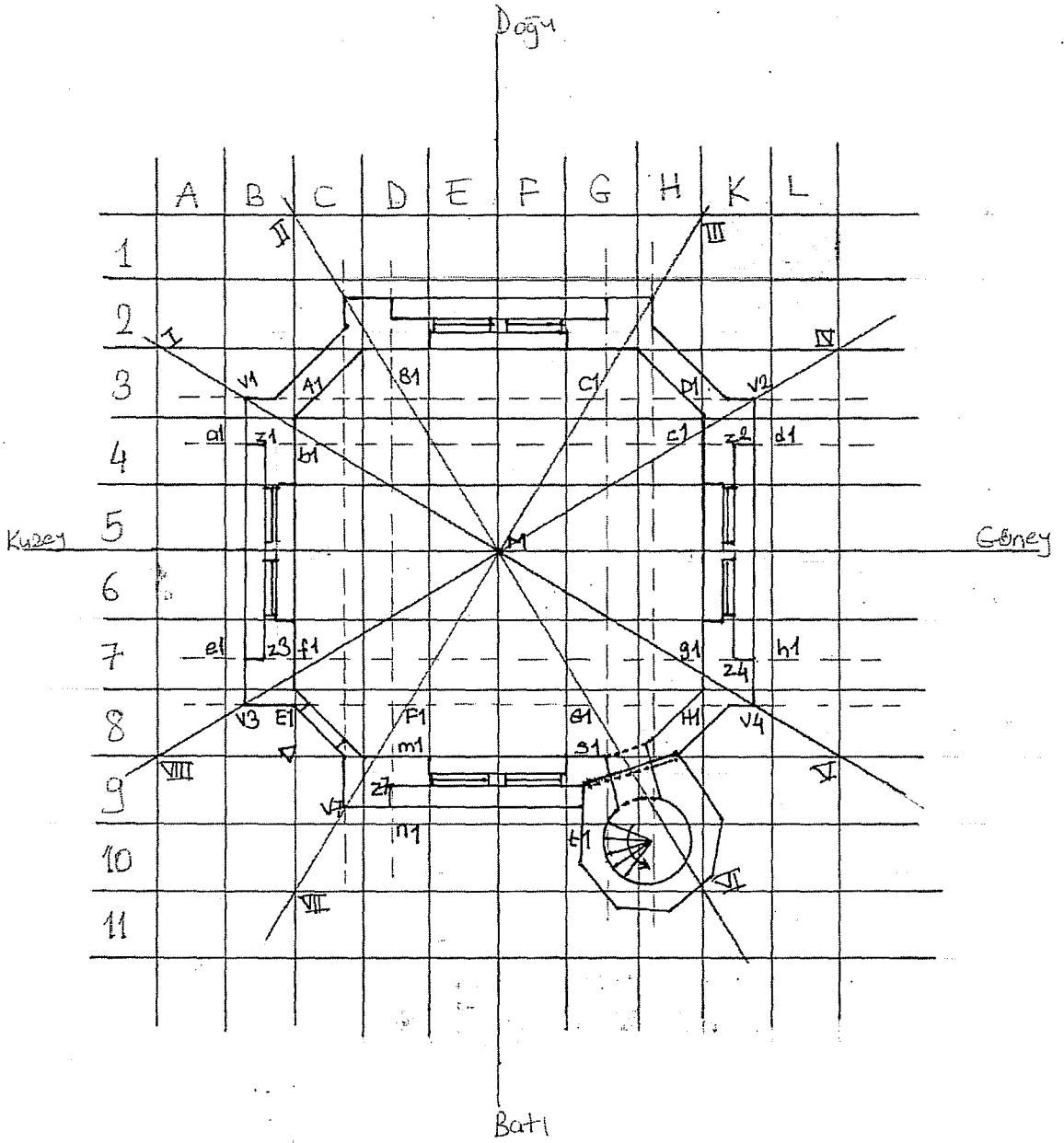
Çizim 35- İstanbul Hobyar Mescidi kesit



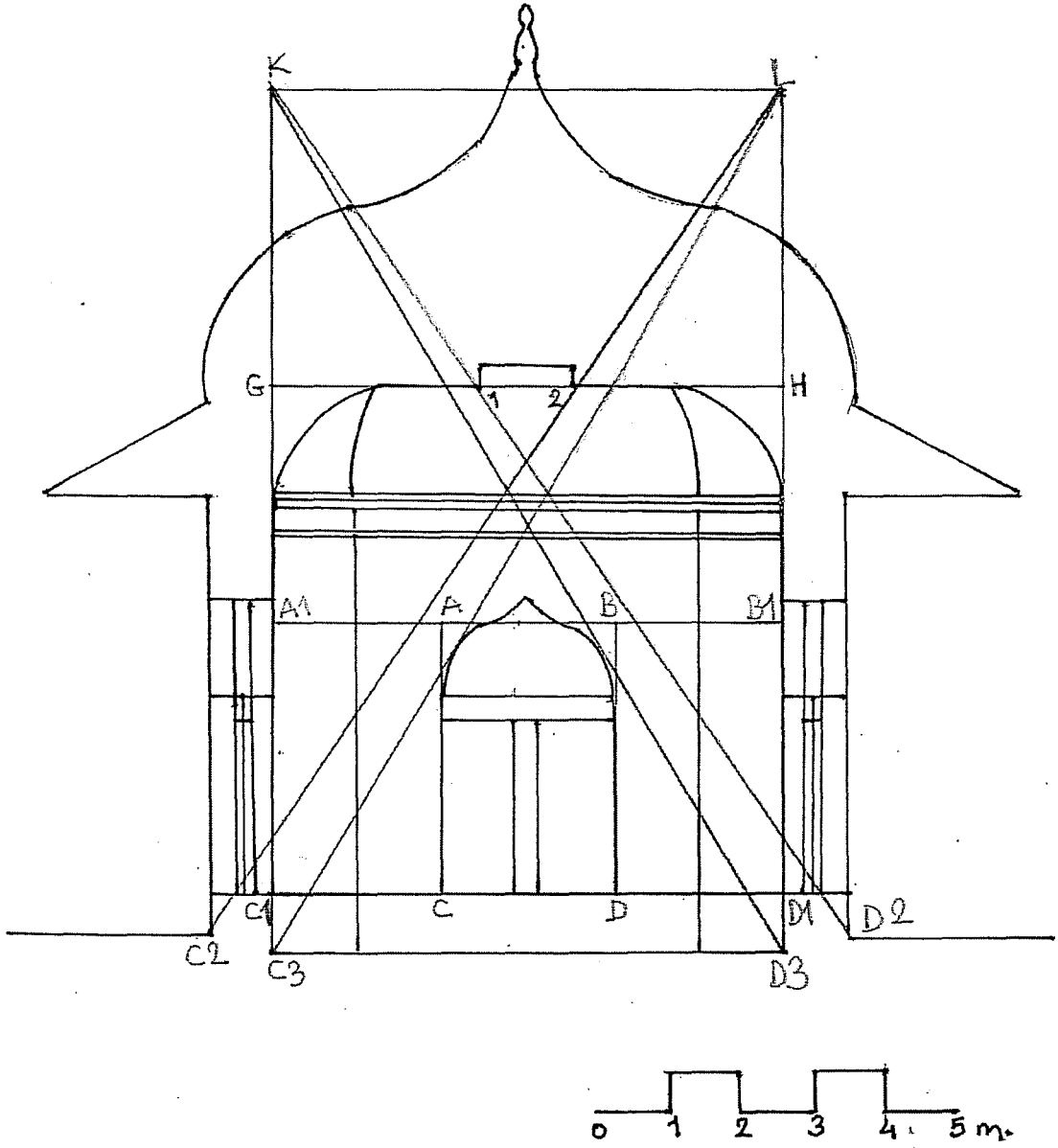
Çizim 36- İstanbul Hobbyar Mescidi planı geometrik kurgusu



Çizim 37- İstanbul Hobyar Mescidi planı geometrik kurgusu



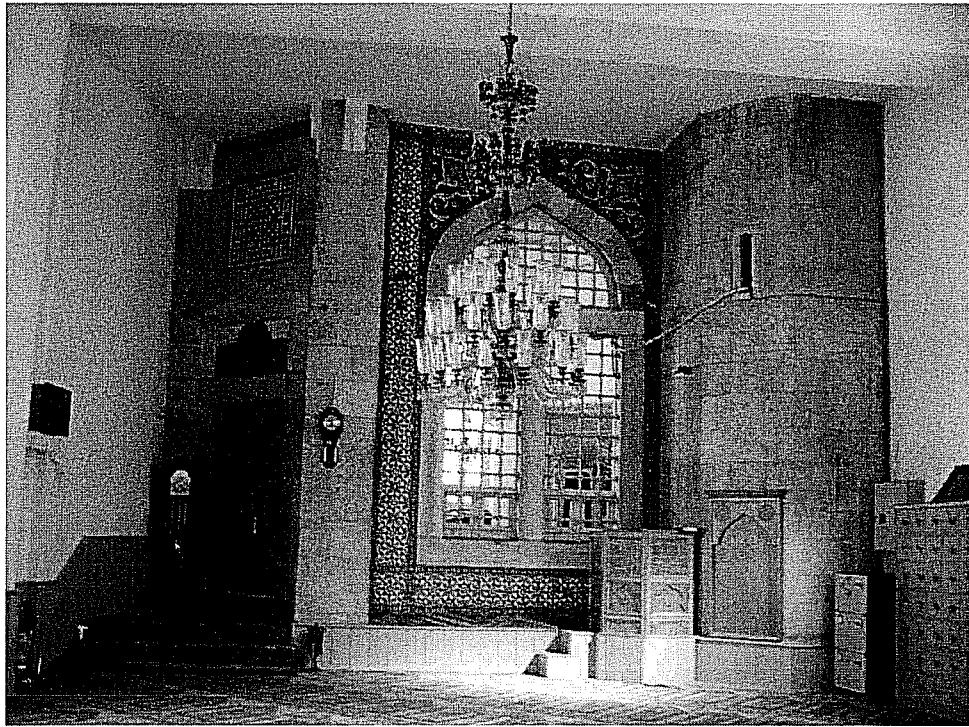
Çizim 38- İstanbul Hobyar Mescidi planı geometrik kurgusu



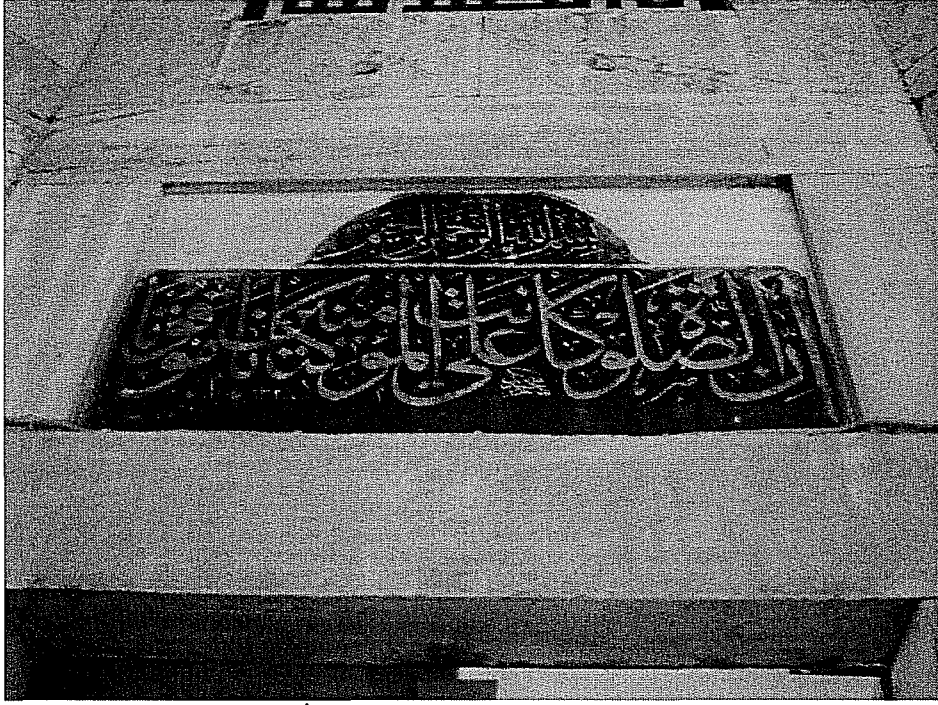
Çizim 39- İstanbul Hobyar Mescidi kesiti geometrik kurgusu



Resim 77- İstanbul Hobyar Mescidi genel görünüş



Resim 78- İstanbul Hobyar Mescidi giriş cephesi



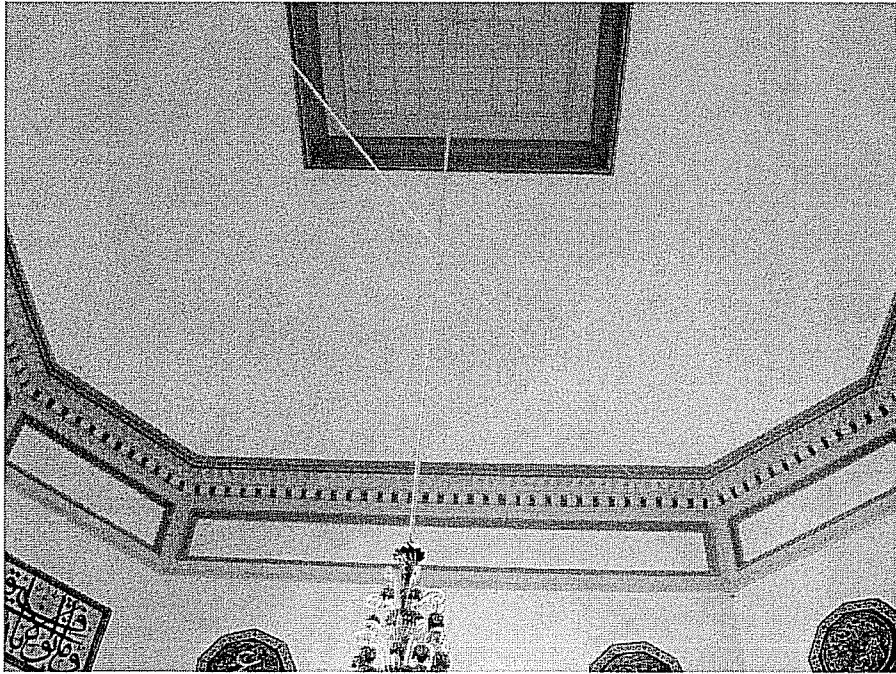
Resim 79- İstanbul Hobyar Mescidi kitabe detay



Resim 80- İstanbul Hobyar Mescidi mihrap ve minberi



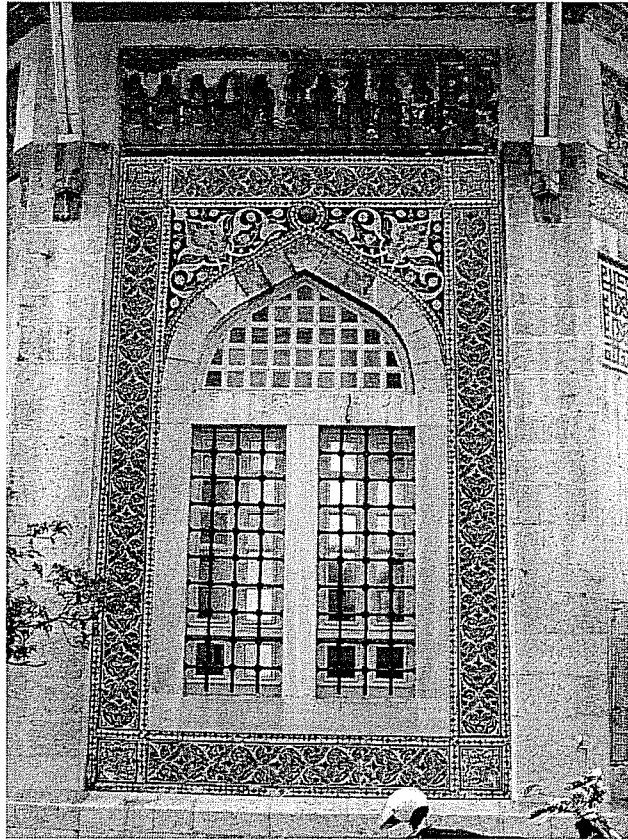
Resim 81- İstanbul Hobyar Mescidi eski mihrap ve minberi



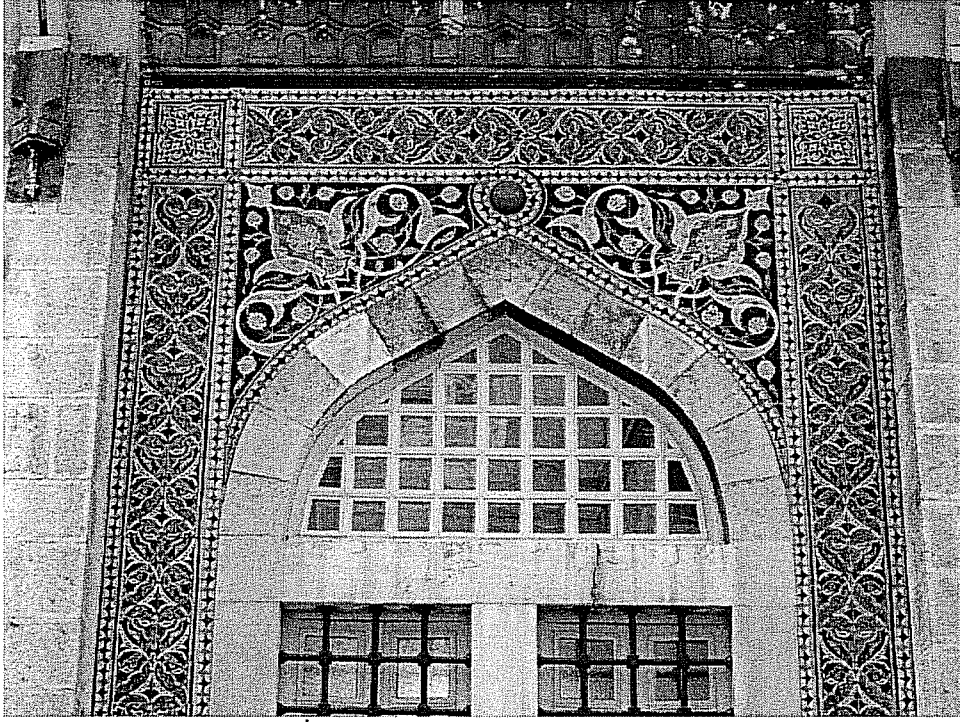
Resim 82- İstanbul Hobyar Mescidi iç mekan örtüsü



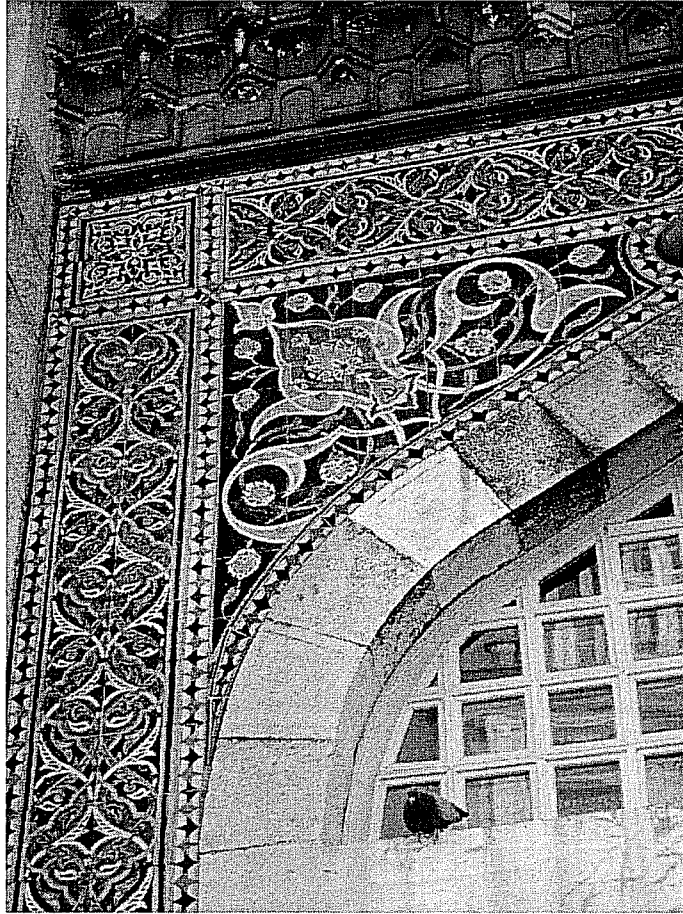
Resim 83- İstanbul Hobyar Mescidi güney ve doğu cephesi



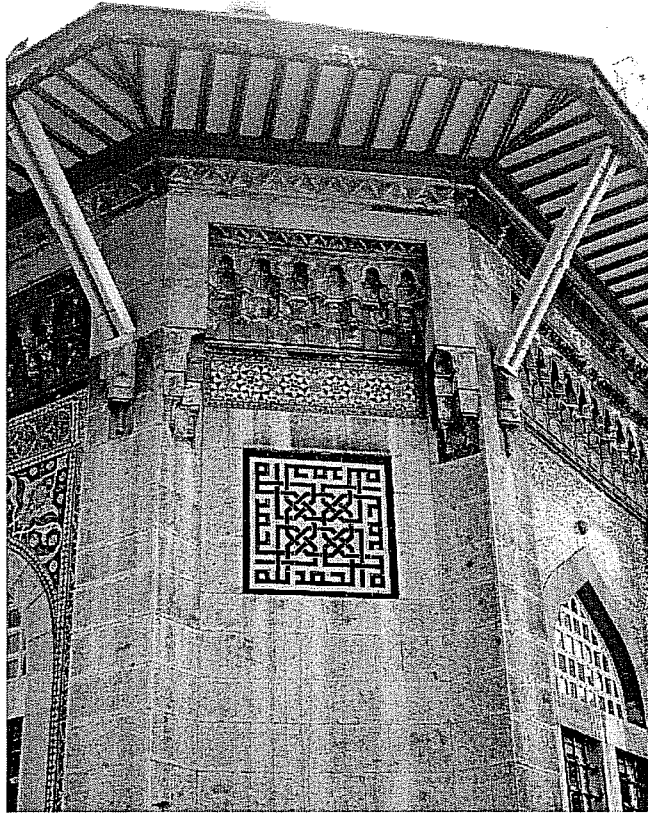
Resim 84- İstanbul Hobyar Mescidi pencere detayı



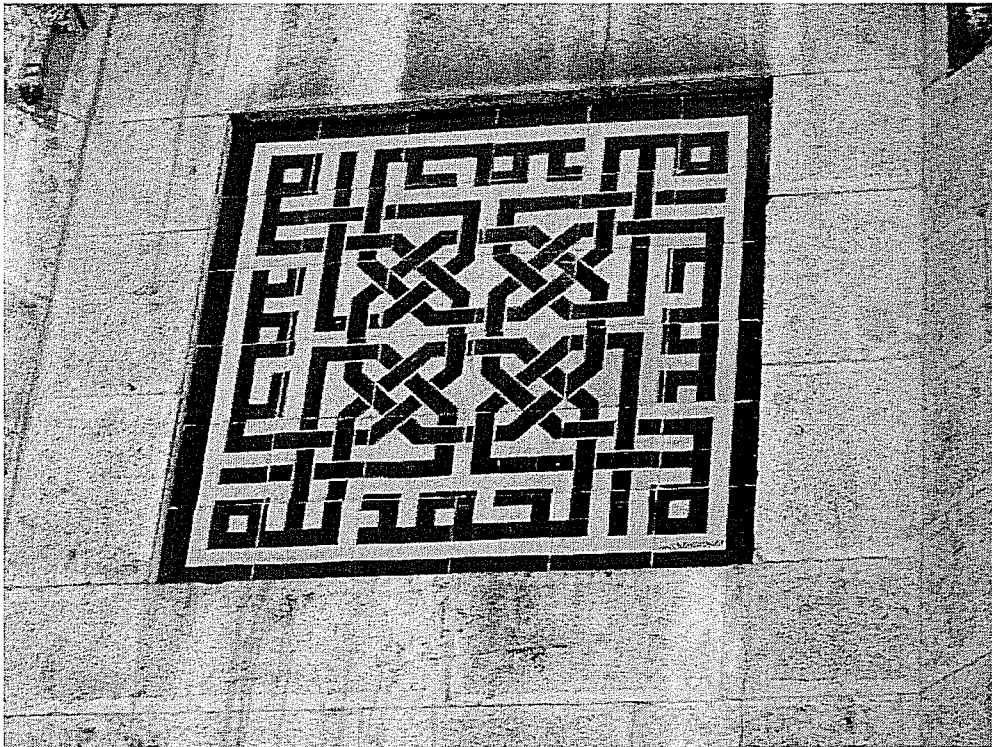
Resim 85- İstanbul Hobyar Mescidi pencere detay



Resim 86- İstanbul Hobyar Mescidi pencere detay



Resim 87- İstanbul Hobyar Mescidi güney doğu cephesi detayı



Resim 88- İstanbul Hobyar Mescidi cephe süsleme detayı

3. 2. İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi

İnceleme Tarihi: 19. 07. 2005- 21. 08. 2006

Yapının Adı: Banisine izafeten Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi olarak adlandırılmaktadır.

Yeri ve Konumu: Yapı İstanbul'da Heybeli Ada'nın oldukça yüksek bir bölümüne, orman içine inşa edilmiştir.

Kitabesi: Kitabesi bulunmamaktadır.

Tarihi: İnşa tarihi kesin olarak bilinmeyen yapının, Mimar Muzaffer Bey'in Konya'ya gittiği 1914 yılı ile Abide-i Hürriyet'in inşasını bitirdiği 1911 yılı arasındaki bir tarihte inşa edildiği düşünülebilir.

Yaptıran Kişi veya Kurum: Hüseyin Rahmi Gürpınar yaptırmıştır.¹¹²

Mimarı: Mimar Muzaffer Bey.¹¹³

Yapıda Çalışan Ustalar: Bilinmiyor.

Yapının Geçirdiği Onarımlar ve Bugünkü Durumu: Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ölümünün ardından uzun yıllar boş bırakılmıştır. Kayıtlarda bugünkü sahibinin Hatice Atik Gezer olduğu belirtilmektedir. Harabe halindeki yapı, Kültür Bakanlığı Döner Sermaye İşletmeleri Merkez Müdürlüğü'nün finansal kaynağını sağladığı, kontrollüğünü Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü ve İstanbul Röleve ve Anıtlar Müdürlüğü'nün gerçekleştirdiği onarım ve restorasyondan sonra 19. 08. 2000 tarihinde müze olarak açılmıştır. Bugün müze ve bekçi lojmanı olarak kullanılan yapı ayakta fakat oldukça bakımsızdır. Bodrum katta, bekçi ve ailesinin

¹¹² Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nden alınan tescil fişine göre.

¹¹³ Hüseyin Köroğlu "Mimar Muzaffer Bey" 4-5 Ocak 1958 s. 2. Ayrıca Muzaffer Bey hakkında detaylı bilgi için bkz. ikinci Bölüm Mimar Muzaffer Bey'in Yaşamı.

kalması için keyfi değişiklikler yapılmıştır. Cephelerle pencere ve kapı doğramalarının tamirat ve boya ihtiyacı dikkat çekmektedir.

Plan: Geniş bir bahçe içinde yer alan yapı, bodrum üzerine iki kat ve bir çatı katından oluşmaktadır. Yapı 9.76 m. ve 9.52 m. ölçülerinde kareye yakın dikdörtgen planlı bir alana inşa edilmiş evin, güney bölümünün doğu ve batı duvarları, kuzey bölümün bu yöndeki duvarlarından daha dışa taşkındır. (Resim 89-Çizim 40-41)

Bodrum kat yapılan eklemelerle yapının diğer katlarından plan olarak farklılaşmıştır. Yapının diğer katlarında yaklaşık aynı plan uygulanmıştır. Giriş katına, yapının batısında bulunan bahçe içindeki, kuzey cephe duvarının dış sınırından başlayan, kuzey-güney doğrultusunda uzanan, batı cephe duvarına dayanan on üç basamaklı bir merdivenle çıkılmaktadır. Merdiven genişliği, güney bölümün çıkıntısı kadardır. Dikdörtgen biçimli merdiven sahanlığı çıkıntılı bölüme dayanarak nihayetlenir. Sahanlıktan kuzey bölümün batı cephe duvarının yaklaşık güney köşesine açılmış bir kapıyla konuta girilir. (Resim 95)

Kapı, doğu-batı doğrultusundaki dikdörtgen planlı koridora açılmaktadır. Tüm odaların ve açıldığı bu koridorun güneyinde diğer katlara ulaşımın sağlandığı bir merdiven yer almaktadır. Koridorun kuzey duvarının ekseninden hafifçe doğuya kaymış bir kapıyla salon olarak kullanılan doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı geniş bir mekana, koridorun doğusundan doğu-batı doğrultusunda küçük ölçekli dikdörtgen planlı tuvalete geçilmektedir. Tuvaletin doğu duvarının ardında cepheye dıştan eklenmiş, dikdörtgen kesitli baca bulunmaktadır. Salonun doğu ve batı duvar eksenleriyle kuzey duvar ekseninin iki yanında birer pencere bulunur. Koridorun güneybatısındaki kare planlı büyük odanın batı ve güney duvar eksenlerinde birer pencere yer alır. Bu odanın güneydoğu köşesi, yapının cephesine dıştan eklenen dikdörtgen kesitli bir bacayla ilişkilendirilmiştir. (Çizim 40)

Merdiven kolunun doğusunda bulunan ve koridorla birleşen kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlı sofanın doğu duvarına açılmış iki kapıyla doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı, birbirine komşu iki odaya geçilmektedir. Kuzeydeki

odanın doğu duvar ekseninin gúneyinde bir pencere bulunur. Gúneydeki odanın doğu ve gúney duvarlarında, eksenden gúneydođu köşeye doğru kaydırılmış birer pencere yer alır.

Giriş katındaki salonun gúney duvarı üzerine örülen duvarla, gúney cephe duvarları arasının, merdiveni sınırlayan duvarlarla birleştirmesiyle, yapının gúneybatı ve gúneydođu köşelerinde kuzey-gúney doğrultusunda dikdörtgen planlı, büyük boyutlu birer oda oluşturulmak suretiyle giriş katının planı üstte değiştirilerek uygulanmıştır. Üst kattın pencereleri alt katın pencerelerinin bulunduğu yerlere açılmışlardır. Gúneybatıdaki odanın kuzeybatı köşesi zemin kata açılan merdiven sahanlığının üstüne doğru çıkma yapar. Üst katın, giriş kattaki salonun üstüne gelen kuzeydeki geniş odasını üç yönden küçük bir balkon çevrelemektedir. (Çizim 41-Resim 96)

Çatı katında, kuzeyde yer alan odanın önüne küçük bir balkon yapılmış, odanın kuzey duvar eksenine bir pencere açılmıştır.

Dış Tasvir: Yapı, çam ormanı içinde, taşla örülmüş avlu duvarıyla çevrili bir bahçe içinde yer almaktadır. Giriş katıyla üst katın dikdörtgen biçimli pencereleri birbirlerinin üstünde aynı eksenlerde yer alırlar. Çatı katının daha küçük boyutlu kareye yakın dikdörtgen biçimli pencereleri, bu katın cephe duvarlarının eksenlerine, saçak altına açılmışlardır. Cephelerdeki yatay ahşap kaplamalar enlemesine, dikdörtgen pencereler boylamasına yöneliş sağlarlar. (Resim 93)

Yapının batı cephesinde bulunan ana girişe, bahçeden on üç basamaklı bir merdivenle ulaşılmaktadır. Merdiven basamakları batı yönde duvara otururlar. Bu duvar, yapının çıkıntı yapan gúneybatı bölümünün batı duvarının devamıymış gibi görölmektedir. Bu duvarın üstünde parmaklıklı bir korkuluk yer alır. Dikdörtgen biçimli, çift kanatlı giriş kapısının üstündeki duvar yüzeyine açılan yatık dikdörtgen biçimli pencere kare ızgaralı ahşap şebekelidir. Yapının doğu cephesinde aynı düzenleme görölmektedir. Bu cephede cephenin içe çekilmiş bölümünün köşesine ve tuvaletin arkasına gelen bölüme tüm katlar boyunca yükselen bacalar

yerleştirilmiştir.(Resim 93) Doğu ve batı cephelerde ayrıca, bodrum katının farklı büyüklükteki pencere açıklıkları bulunmaktadır.

Yapının kuzey cephesinde sıvalı bodrum kat cephesi ile giriş katını ahşap bir levha birbirinden ayırmaktadır. Üst katta kuzey cepheyi, parmaklıklı korkuluğu bulunan bir balkon üç yönden çevrelemektedir. Güney cephe ekseninin batısına yapı boyunca yükselen dikdörtgen prizma biçimli cepheye dışarıdan eklenmiş bir baca, cephe eksenine diğerlerinden daha aşağıya yerleştirilmiş merdiven kovanını aydınlatan bir pencere yerleştirilmiştir. (Resim 94)

Yapının çıkıntılı güney bölümü, doğu batı ekseninin iki yanına doğru eğim yapan ortası tepede düzleştirilmiş beşik çatıyla örtülüdür. Kuzeydeki bölümün, kuzey güney ekseninin iki yanına doğru eğim yapan ortası düzleştirilmiş beşik çatısı, güney bölümün çatısına dik açıyla birleşmektedir. (Resim 93)

İç Tasvir: Cephelerinde olduğu gibi yapının içi de oldukça sade ve bezemesizdir. Yapının iç düzeni, bir sayfiye evine uygun olarak işlevsel ve ferah mekânları ile dikkat çekmektedir. Bodrum kat ev çalışanları için ayrılmıştır. Giriş katındaki büyük salon üst yemek odası olarak düzenlenmiştir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yatak odası ve çalışma odası da bu kattadır. Mekanlar düz tavanlıdır. Alt katlara göre çatıya göre biçimlendiği için daralan çatı katında alttaki salonların üstüne gelen bölüm misafir odası olarak düzenlenmiştir. (Resim 90-91)

Malzeme Teknik: Yapının inşa malzemesi bodrum katta taş, üst katlarda ahşaptır. Cephelerde ahşap levhalarla yapılan basit süslemeler ve balkon altlarında zarif ahşap konsollar kullanılmıştır. Kapı ve pencere kanatlarıyla kepenkler, zemin döşemeleri, tavanlar, balkon korkulukları ve merdiven basamakları ahşaptandır. Tavanlarda ahşap levhalarla yapılmış süslemeler dikkat çekmektedir. İç mekanların duvarları, doğu cephenin katlar boyunca yükselen bacaları sıva ve boyalıdır. Giriş merdiveninin korkulukları demirdendir.

Süsleme: Yapının cephe süslemelerinden pencere çerçevelerini ve yapı köşelerini vurgulayan farklı renkte boyanmış, ahşap levhalar dikkati çekerler. Pencere ve kapılarda beyaza, cephe kaplamalarında pembeye boyanan ahşap levhalarla ahenkli bir uyum sağlanmıştır. Çatı katının zemin seviyesinden geçen ok uçları biçiminde düzenlenmiş ahşap süsleme ile dikey yerleştirilmiş ahşap levhalar bu bölümü vurgularlar.

Geometrik Kurgu:

Cizim 39

Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar evinde modüler sisteme dayanan bir tasarımla karşılaşılmalıdır. Öte yandan birinci kattaki yatak odasının, kısa duvarların dış yüzeyleri arasında kalan AB genişliği kısa kenar olacak biçimde güneye doğru altın dikdörtgene tamamlandığında, elde edilen ABCD altın dikdörtgeninin CD kenarının, güneydeki bacanın dış yüzeyine çakıştığı görülmektedir. Aynı şekilde salon olarak kullanılan kuzeydeki mekânla ve onu üç yönden çevreleyen balkonun kısa kenarlarının ölçüleri temel alınarak oluşturulan EFGH ve AOPH altın dikdörtgenlerinden elde edilen PH kenarının yapının doğu cephesinde bulunan tuvalete dışarıdan eklenen bacanın doğu duvarının dış yüzünden geçen hat üzerinde bulunduğu görülür. EFGH altın dikdörtgeninin EF kenarı taban alınarak gnamonu çizildiğinde elde edilen E1F1 hattının merdiven kovasını sınırlayan duvarın MF1 iç yüzüyle çakıştığı görülür. F1L kenarı kısa kenar olacak biçimde F1LMN altın dikdörtgeni çizildiğinde bu dikdörtgenin MN kenarının güneydoğu odanın güney duvarının iç sınırını belirlediği görülmektedir. Bu mekanın içine, güney duvarının iç yüzü kısa kenarını oluşturacak biçimde K1L1M1N1 altın dikdörtgeni çizildiğinde K1L1 hattının tuvaletin ardındaki bacanın kuzeye duvarının dış yüzünden geçtiği görülmektedir.

Merdiven kovası, RM kısa kenarı temel alınarak altın dikdörtgene tamamlandığında oluşan RMUV altın dikdörtgeninin UV kenarının güney doğu köşedeki mekânın kuzey duvarının iç yüzünden geçen V1Y kenarıyla çakıştığı görülür. RMUV altın dikdörtgeni içine RM kenarı, bir kenarını teşkil edecek biçimde gnamonu

çizildiğinde elde edilen ST hattının merdiven basamaklarının başlangıç hattından geçtiği görülmektedir.

Yapının Mimari Olarak Değerlendirilmesi: Bazı hatları belirleyen bağımsız altın dikdörtgenlerle karşılaşılmasına rağmen, birbiriyle tutarlı genel bir şema bulunamamış olması nedeniyle yapının tasarımında modüler sistemin ve altın oranın bulunmadığını söylemek gerekir.

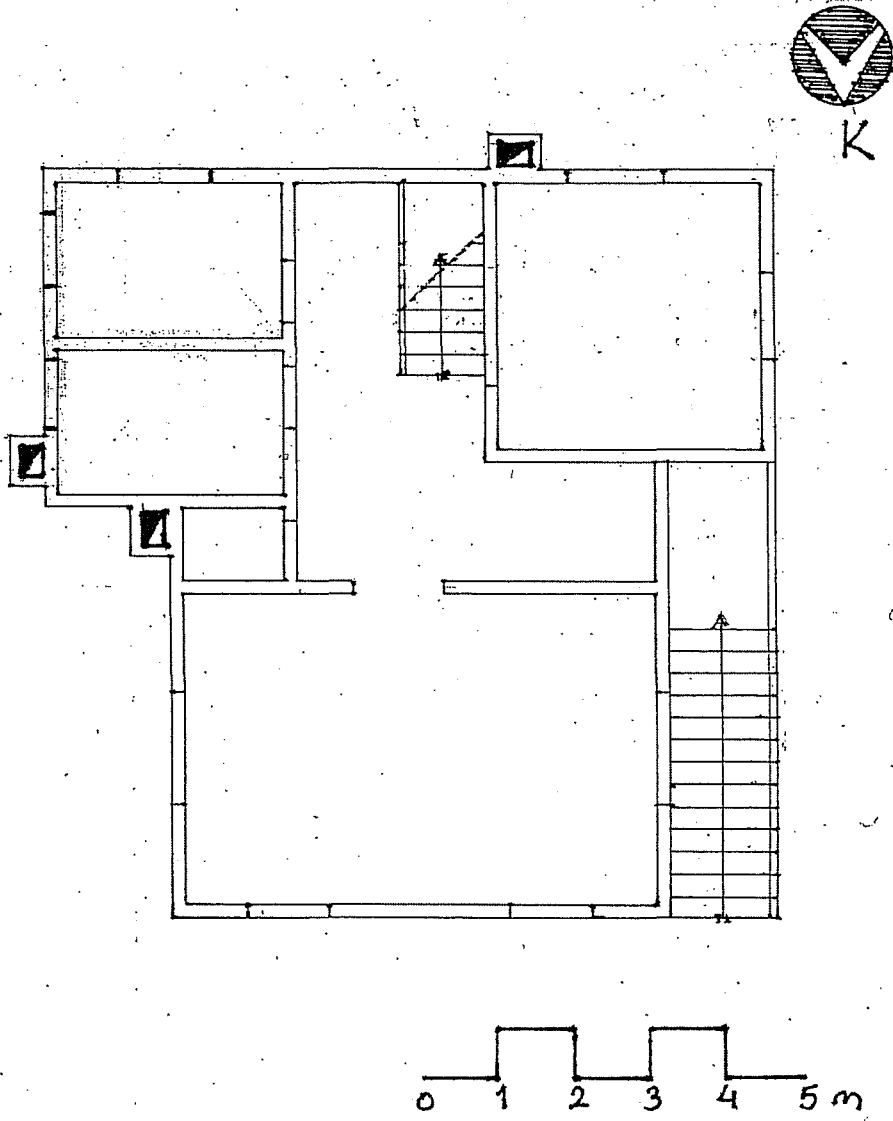
Kısa Değerlendirme: Yapı oldukça yalın planı ve sade cepheleri ile bir konut olarak tasarlanmıştır. İçinde bulunduğu adanın tüm güzelliklerini göreceak biçimde yerleştirilmiş pencere ve balkon düzenlemeleri ile manzaraya hakimdir.

Yapının geleneksel Türk evinin hayat, selamlık, yüklük gibi bölümlerinden farklı olarak salon, yemek salonu, misafir odaları, çalışma odaları, balkon gibi bölümleri vardır.

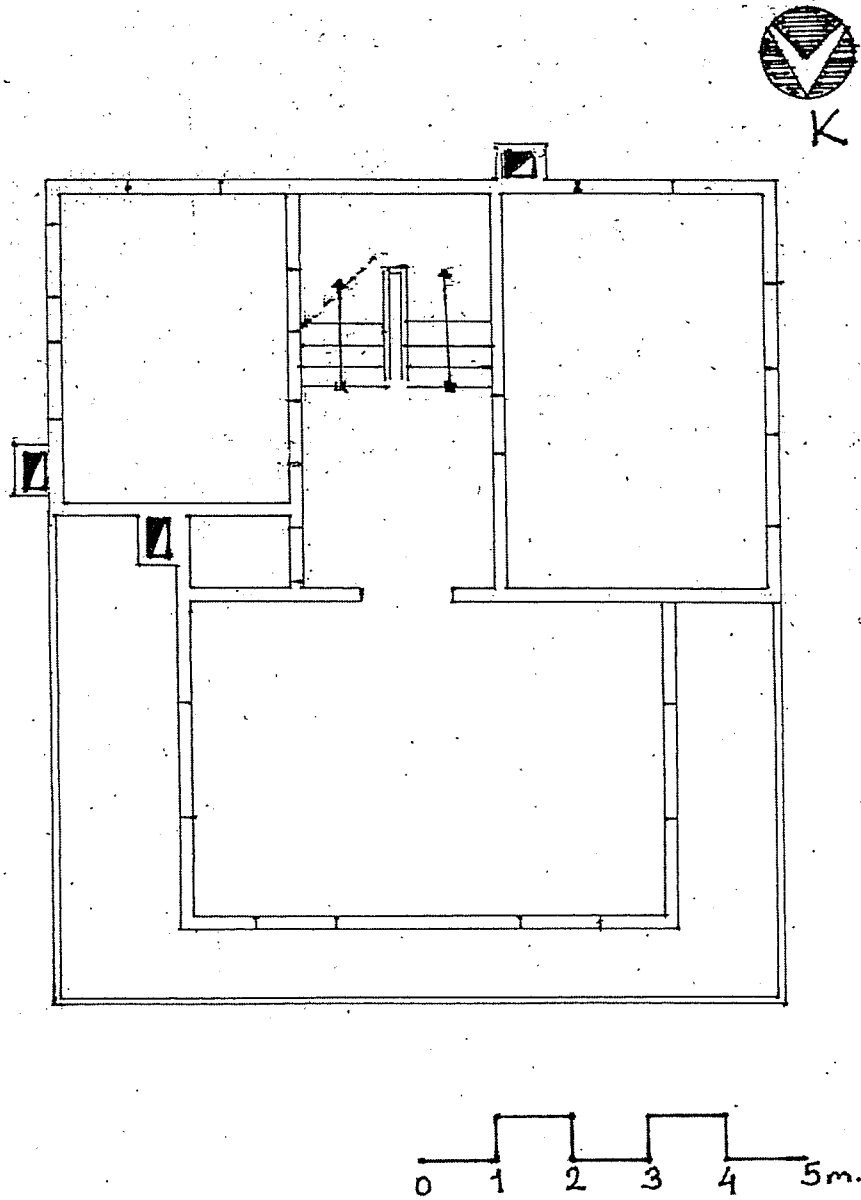
Seçme Kaynakça:

Yücel, Erdem. "Mimar Muzaffer 1881-1920," **Bizim Anadolu**. 4 Eylül 1971.

Gülen, Nejat. "Heybeli Ada", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi** C. 4, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul 1994, s: 54–58.



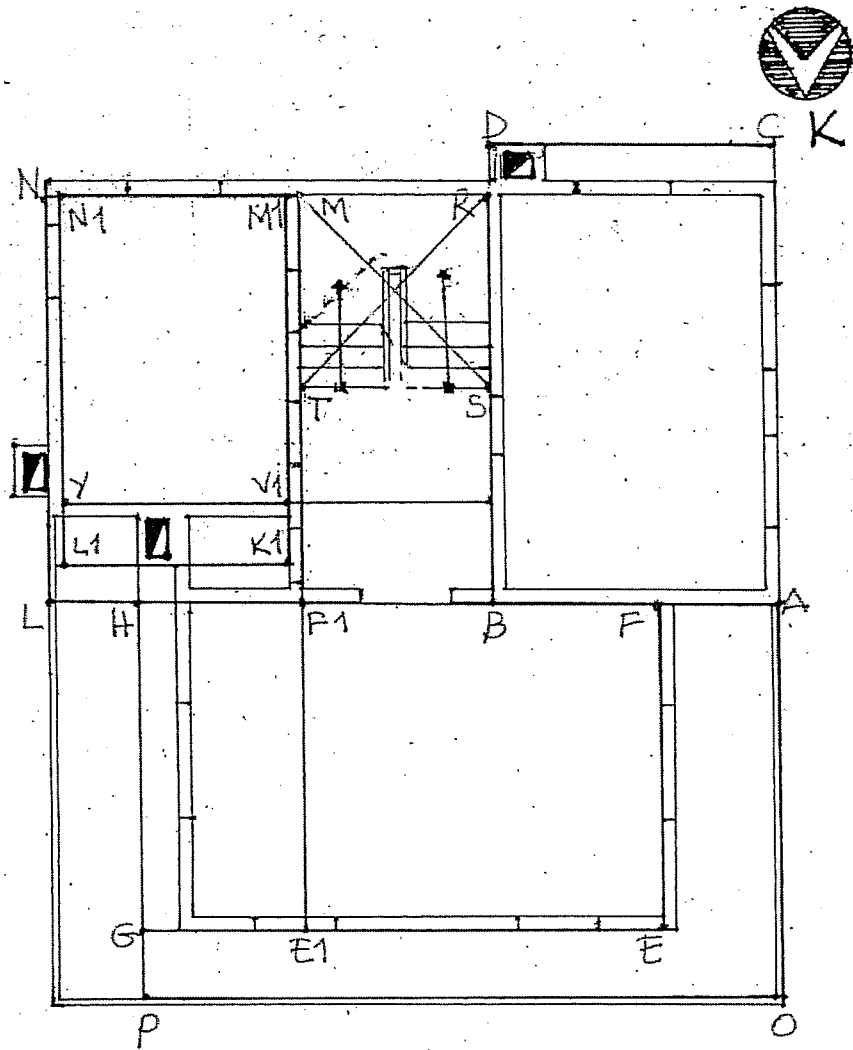
Çizim 40- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi giriş kat planı



Çizim 41- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi üst kat planı



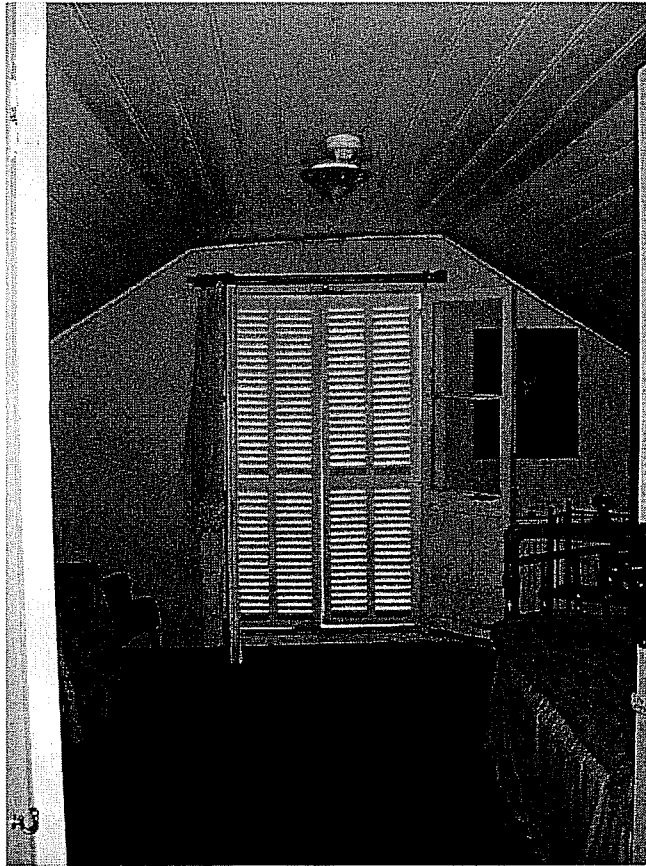
Çizim 42- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi kuzey cephe



Çizim 43- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi üst kat planı geometrik kurgusu



Resim 89- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi genel görünüş



Resim 90- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi çatı katı iç mekan



Resim 91- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi ikinci kat iç mekan



Resim 92- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi ikinci kat merdivenleri



Resim 93- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi genel görünüş



Resim 94- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi güney cephe



Resim 95- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi girişi



Resim 96- İstanbul Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi kuzey cephesi

4. MİMAR MUZAFFER BEY'İN RESİMLEDİĞİ POSTA PULLARI

Osmanlı İmparatorluğu'nda bir sivil haberleşme kurumunun kurulmasına yönelik ilk girişim, Sultan II. Mahmut döneminde olur. Sultan II. Mahmut'un, bir kararname yayınlarak, halkın haberleşme ihtiyacını karşılayacak bir haberleşme teşkilatının kurulması emretmesiyle 1840 yılında Posta Nezareti kurulur.¹¹⁴ İlk posta kanunu, 16 Kasım 1840 tarihinde yürürlüğe girer. 1863 yılında, Sultan Abdülaziz döneminde, Posta Nazırı Ağâh Efendi, hükümete posta pulu basılmasını teklif eder. Komisyon da posta pulu kullanılmasının onaylanmasının ardından 13 Ocak 1863 tarihinde ilk Türk posta pulu satışa sunulur.¹¹⁵ Üzerlerinde, Sultan Abdülaziz'in tuğrası bulunan ilk Türk pulları, "Tuğralı Pullar" olarak adlandırılmaktadır.¹¹⁶

Prof. Dr. Emre Madran'ın, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi mimarlık yapıtlarının resmedildiği pullardan oluşan, mimarlık müzesi org sitesinde yayınlanan koleksiyonundan, 1913 yılından başlayarak pulların üzerlerinde yapı resimlerinin kullanılmaya başlandığı tespit edilmektedir. Sirkeci'deki Büyük Postane, Selimiye ve Süleymaniye Camileri, Rumelihisarı, Kız Kulesi gibi öne çıkan yapıların betimlendiği pulları, Mimar Muzaffer Bey resimlemiştir. Mimar Vedat Tek'le birlikte çalışan, Vedat Tek'in saray baş mimarı olması üzerine Posta ve Telgraf Nezareti Baş Mimarlığı'na getirilen Muzaffer Bey'in hazırladığı çizimler, basım için gönderildikleri Londra'da da birer sanat yapıtı olarak değerlendirilmiş ve beğeni ile karşılanmışlardır.¹¹⁷ Hattat Mehmet Bey, Posta Nazırı Oskan Efendi zamanında hazırlanan bu pullarda Muzaffer Bey ile birlikte çalışmıştır. Muzaffer Bey'in resimlediği posta pullarında sanatçının, İstanbul'un önemli yapılarını son derece başarılı perspektif kullanımı ve büyük bir ustalıkla batılı tarzda resmetmesi dikkati çeker.¹¹⁸

Batı tarzında resim anlayışının benimsenmesinde duvar resimlerinin ayrı bir yeri vardır. Önceleri başkent İstanbul'da saray çevresinde görülen ve tüm imparatorluğa

¹¹⁴ Nesimi Yazıcı, "Tanzimat Döneminde Osmanlı Posta Teşkilatı", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi** 6,(İstanbul, İletişim Yayınları) s. 1637. [http://www. Osmanli.org. tr](http://www.Osmanli.org.tr)

¹¹⁵ [http://www. Wikipedia.org/wiki/pul /](http://www.Wikipedia.org/wiki/pul/) (23 Şubat 2006)

¹¹⁶ "Pul" **Büyük Larousse Ansiklopedisi** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1995) s. 9619-20.

¹¹⁷ Metin Sözen, (1996) a. g. e., s. 68.

¹¹⁸ <http://www.mimarlikmuzesi.org/> (14 Nisan 2006)

yayılan konak, şadırvan, cami ve türbeleri süsleyen, çoğunluğu manzara olan bu resimlerde ışık gölge, perspektif, renk değerleri gibi yenilikler görülmektedir. Birçok yapıda panolar içinde manzara resimleri yer alır, ancak hiç birinde insan resmi yer almaz. Topkapı Sarayı'nın dışında da benzer duvar resimlerine rastlanır. Bu örnekler saray dışında duvar resmi yapan bir topluluk olduğunu gösterir. Bir taraftan da Avrupa'dan sanatçılar gelir. "Boğaziçi ressamı" denen bu sanatçılar en çok İstanbul manzaralarını konu olarak seçerler. 19. yüzyılda Osmanlı Sanatında Padişah portreleri ile anıtsal taval resmi yerleşmeye başlayacaktır.¹¹⁹ Mühendishane ve Sanayi Nefise Mektebi ile matematik, geometri ve teknik resim dersleri başlamıştır. Bu dönem sanatçıların boyayı tek katman olarak kullanmaları, figürden kaçınmaları, çizgisel perspektifi çok iyi uygulamaları ortak özellikleridir. İstanbul'un çeşitli semtlerini topografik bir gerçeklikle çizerler.¹²⁰ Bu dönem mimarlarının özellikle bu tarz resimler yaptığı, tasarladıkları yapıların plan ve özellikle cephe çizimlerini sulu boya ile renklendirdikleri bilinmektedir.¹²¹

Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde basılan pullarda da yapı resmetme geleneği sürdürülerek, Türkiye Büyük Millet Meclisi, İstanbul ve Ankara Sergi Evleri, Ankara Türk Ocağı ve Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi gibi yapılar pulların üzerine resmedilmişlerdir.

¹¹⁹ Günsel Renda, S. Bağcı vd. **Osmanlı Resim Sanatı**, (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006) s.298.

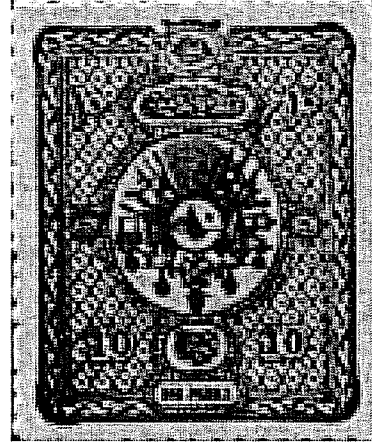
¹²⁰ Renda-Bağcı vd. **A.g.e.** s. 300

¹²¹ Bakınız Batur, Afife. **Vedad Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar**. (Birinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003) Ayla Ödekan, **Yazıları ve Röleveleri ile Sedat Çetintaş** (İstanbul: İTÜ Yayınları 2004)

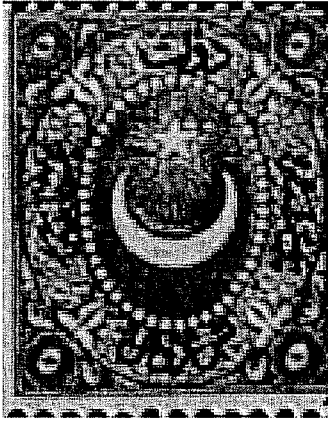
İLK OSMANLI PULLARINDAN ÖRNEKLER



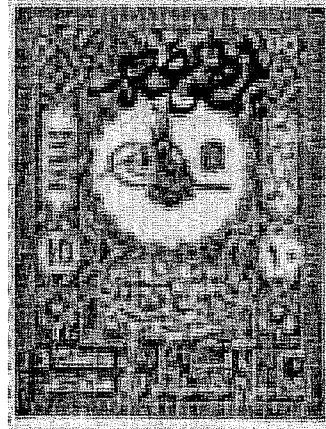
1863



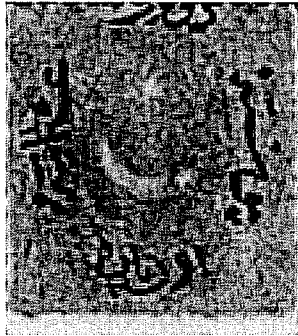
1892



1867



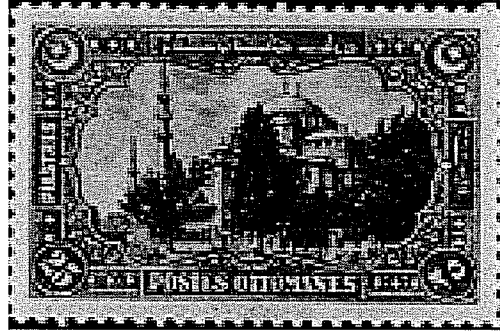
1901



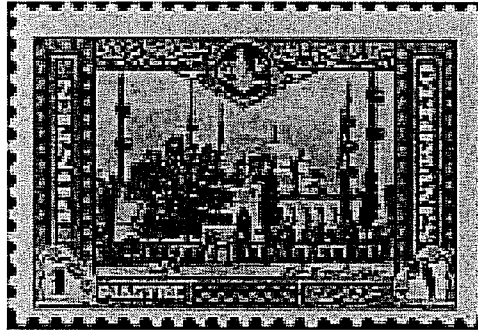
1873

Bu pul resimleri <http://www.kultur.gov.tr/> (8 Mayıs 2007) sitesinden alınmıştır.

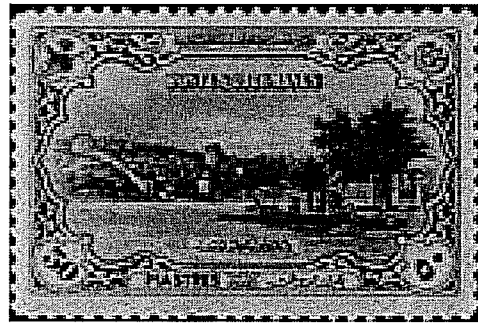
1.Londra Posta Serisi
 Basım yılı: 1914
 Basıldığı yer: Taydus, Bradbury Wilkinson-İngiltere
 Sanatçılar: Mimar Muzaffer Bey
 Hattat Mehmet Bey



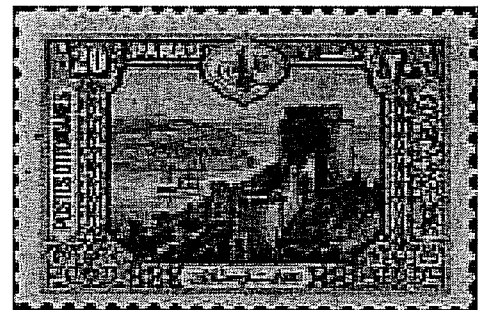
Süleymaniye Camisi



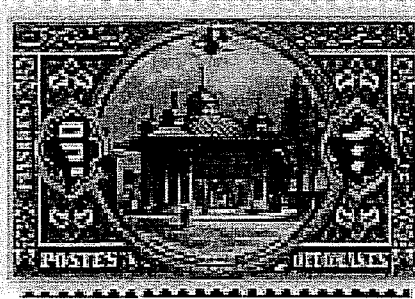
Sultanahmet Camisi



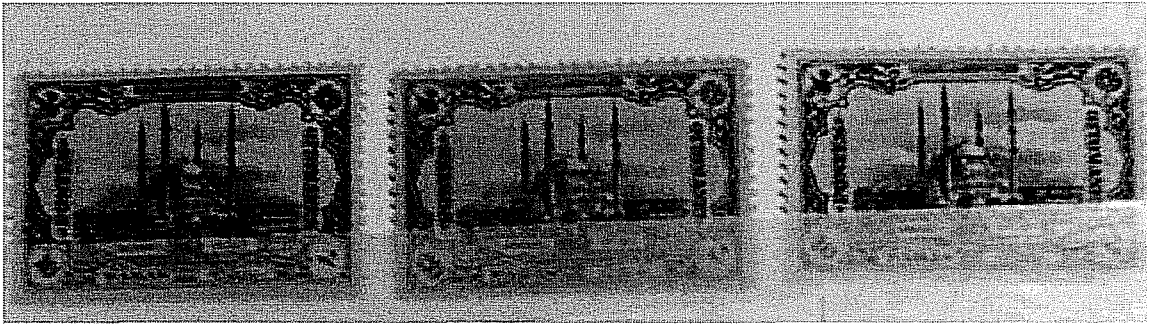
Rumelihisari



Rumelihisari



3.Ahmet Çeşmesi-İstanbul

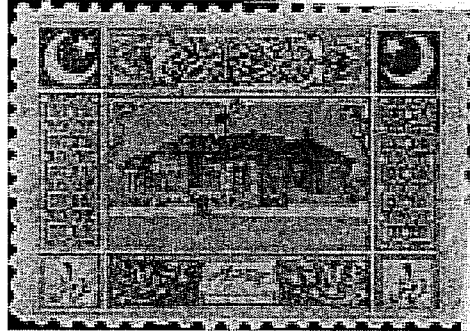


Selimiye Camisi-Edirne



1914 Birinci Londra Posta Serisi

Muzaffer Bey'in pul resimleri <http://www.mimarlikmuzesi.org/> (14 Nisan 2006) sitesinden alınmıştır.



1. TBMM Binası-Ankara
1922 Büyük Millet Meclisi serisi
Tipo baskı
Basıldığı yer: I. G. A. Barbarino, Cenova-İtalya



Türk Ocağı Binası- Ankara
1943-Atatürk-İnönü Posta Serisi
Fotogravür
Basıldığı yer: Avusturya Devlet Matbaası-Viyana

Pul resimleri <http://www.mimarlıkmüzesi.org> (30 Mayıs 2007) sitesinden alınmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MİMAR MUZAFFER BEY'İN YAPILARINDAKİ GENEL TASARIM ÖZELLİKLERİ.

1. MİMAR MUZAFFER BEY'İN YAPILARINDAKİ GENEL TASARIM ÖZELLİKLERİ

Mimarlıkta bir yapının çeşitli bölümlerinin birbiriyle olan oranlarını düzenlemek ve yapı bileşenleri arasında boyutsal bir düzen sağlamak amacıyla kullanılan birime modül denir.¹²² Vitruvius “De Architectura” adlı eserinde, mimari düzenlerin kurallarını belirtmek için bu terimi kullanmıştır. Vitruvius’un kabul ettiği modül ölçü, bir sütun çapının yarısına eşittir. Modern mimaride ise, standartlaşmayı büyük ölçüde kolaylaştıran binanın ve bileşenlerinin ölçülerinde, yinelenen uzunluk birimleri modül olarak alınmaktadır. Yapıların ve bileşenlerinin modüler bir planlama ızgarasına uygun olarak planlanmasına da “modüler sistem” denir.¹²³ Bu durumda belli bir ölçü değil, belli bir alanı olan en küçük geometrik birim modül olarak alınmaktadır. Geometrinin gereği olarak belli oranları içinde barındıran modüler sistemin temel birimleri tasarımcı tarafından belirlenir.

Sanat kuramcıları, tüm insanların estetik bulduğu, haz alabildiğimiz yapıtlarda belirli bir oranın varlığından bahsetmektedirler. Doğada, müzikte, insan vücudunun organları arasında da var olduğu ileri sürülen bu belirli oran, bir yandan da matematiksel ve geometrik olarak belli bir estetik alt yapın bulunduğuunun ispatlanmasını gerekli kılar.¹²⁴

Altın Oran, Antikçağ’dan bu yana bilinmektedir. Eski Yunanlıların “Bölüm” olarak adlandırdıkları, İtalyan matematikçi Lua Pacioli’nin, “Divina Proportione” Rönesans’ın ünlü sanatçısı Leonardo da Vinci’nin, “Sectio aurea” adını verdikleri altın oranın, Tapan’a göre herhangi bir geometrik biçimde varlığı estetik üstünlük

¹²² Mete Tapan, “Modül”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. 2 s. 1291.

¹²³ Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, s. 368.

¹²⁴ M. S.Bergil, *Doğada Bilimde Sanatta Altın Oran*, s. 11.

sayılmalıdır.¹²⁵ Rönesans döneminin önemli ismi Pacioli'nin, güzelliğin sırrını ölçülebilir bir kavramla açıklamaya çalıştığı kitabı De Divina Proportione çok tutulmuştu. Pacioli'nin kitabını resimleyen Leonardo Da Vinci'den başka Alberti, Raphael, Dürer gibi pek çok sanatçı da bu orandan etkilenmiştir¹²⁶.

Eski Mısır'da özellikle Keops piramidinde kullanıldığı anlaşılan *pi* ve *phi* sayıları, Yunan dünyasına Pythagoras tarafından tanıtılmıştır. *Phi* sayısı heykeltıraş Phidias'ın adının ilk harfi olan “Φ” ile gösterilmekteydi. Altın oranla ilgili ilk matematik bilgi, M.Ö 3. yüzyılda Euclid'in Stoikheia'sında “aşıt ve ortalama oran” adıyla yer alır. Euclid bir doğruyu bir de 0, 6180399... noktasından bölmekten bahsetmiştir ki, bu sayı altın oranın ters değerini verir.¹²⁷

Pek çok sanat eserinde altın oranın varlığı ispatlanmıştır. Leonardo da Vinci, Boticelli, Rembrant, Cezanne, Seurat, Miro vb. sanatçıların bu oranı kullandığı görülmektedir.¹²⁸ Ayrıca Parthenon'da, Notre Dame Katedrali'nde, Corbusier'in pek çok yapısında altın oran bulunmaktadır.¹²⁹ Türk Sanatı üzerinde yapılan çalışmalara bakıldığında, böyle bir oranın kullanılıp kullanılmadığını aydınlatmaya yönelik pek çalışma yapılmadığı görülür.¹³⁰

Altın Oranı, en basit olarak bir doğru parçasını ele alarak şöyle göstermek mümkündür. AB doğru parçası C ile eşit olmayan iki parçaya öylesine ayrılmalıdır ki, parçalar arasındaki orantıda, küçük parçanın büyük parçaya oranı, büyük parçanın bütüne oranına eşit olmalıdır.

¹²⁵ Tapan, “Altın Oran”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi** 1 s. 75'de “Altın Oran”, “Altın Kesit” ya da “Altın Bölüm” denilen bu orana İngilizce Golden Section, Fransızca Section d'or, Almanca Goldener Schnitt denildiğini belirtir.

¹²⁶ Çağlarca Sadettin, **Altın Oran** (İstanbul 1997) s. 5.

¹²⁷ Bergil, **a.g.e.**, s. 11.

¹²⁸ Çağlarca, **a.g.e.** s. 70-95.

¹²⁹ Elam Kimberly, **Geometry of Design** (2001) s. 21-23.

¹³⁰ Bergil, **A.g.e.**, s.165-173'de Sivas Divriği Külliyesi'nin planında bu oranın olduğunu göstermekte, Edirne Selimiye, Konya İnce Minareli, Anıtkabir gibi yapılarda da altın oranın kullanıldığını belirtmektedir. Geometrik bir çözümlene ilkesi içinde çalışılan önemli örneklerden birini de Parla'nın Eskişehir Hamamkarahisar üzerine yaptığı çalışma oluşturmaktadır. Bknz. Canan Parla, “Hamam Karahisar Caminde Tasarlanmış Oranlar” **I. Uluslar arası Dünden Bugüne Eskişehir Sempozyumu** s. 415-435.



$AC/CB=CB/AB$ formülüyle ifade edilen, parçalar arasındaki bu oranın sayısal değeri 1,618033988749894...dür. Kısaca 1,618 olarak alınan bu sayıya “altın sayı” denir.¹³¹

İrrasyonel bu sayının başka sayılarda rastlanmayan özellikleri vardır.

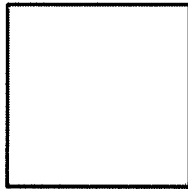
$\Phi+1=\Phi^2$ formülünden anlaşılacağı gibi kendisine bir eklendiğinde kendi karesini verir.

$\Phi-1=0,618$ formülü, bu sayının kendi ters değerine döndüğünü gösterir.

Φ sayısı, Ortaçağ’ın ünlü matematikçisi Leonardo Fibonacci tarafından 13. yüzyılda oluşturulan dizide de belirleyici olmuştur.¹³²

Altın oran pek çok geometrik biçimde de bulunduğundan, bir yapıda ya da sanat eserinde geometrik biçimlerden yola çıkılarak altın oran aranabilir. Beşgen, beş kollu yıldız, ongen, onikigen, vb. biçimlerde altın oran yer alır.

Kenarlarının oranı altın orana eşit olan dikdörtgene “altın dikdörtgen” denir.¹³³ Kısaca kısa kenarı 1 birim, uzun kenarı 1,618 birim olan dikdörtgene altın dikdörtgen denir. Kare ya da üçgenden yola çıkılarak bir altın dikdörtgen çizilebilir.

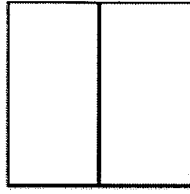


Bir kareden altın dikdörtgen çizmek için

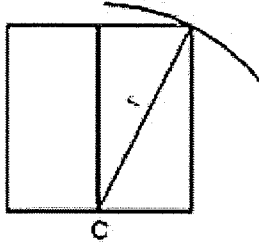
¹³¹ Bergil, a.g.e., s. 6.

¹³² Fibonacci dizisi olarak bilinen bu sayılar 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, 2584,... diye devam etmektedir. Bu sayılar 0 ve 1’den sonra kendinden önceki iki sayının toplamıyla oluşturulmuştur. Fibonacci dizisinde bir sayıyı kendinden önceki sayıya böldüğümüzde birbirine belirgin şekilde yakın sayılar çıkar. Serideki 13. sırada yer alan sayıdan (233) itibaren bölümden elde edilen bu sayı 1,618’de sabitlenir. Doğada özellikle hayvanların çoğalması, bitkilerin büyümesinde bu diziler karşımıza çıkmaktadır. Bu dizi hem altın oranı hem de bir merkeze göre belirli oranlarda büyüyen bir matematik sistemi kendi içinde barındırmaktadır.

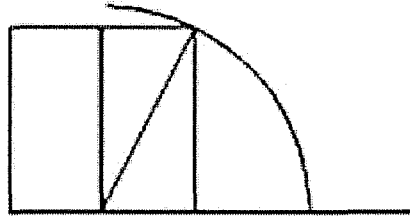
¹³³ Elam, a. g. e. s. 24.



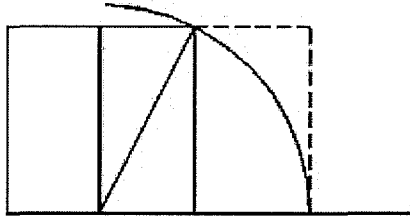
Önce kare ortadan ikiye bölünerek iki dikdörtgen elde edilir.



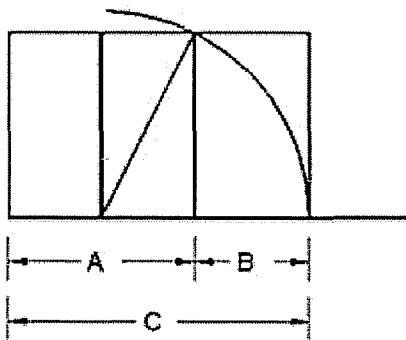
Bu dikdörtgenlerin ortak kenarının karenin kenarını kestiği C noktası merkez alınarak dikdörtgenin köşegeni kadar açılan pergelle karşı köşeye bir yay çizilir.



Bu yay, pergelin ucunun bulunduğu karenin kenar çizgisinin uzatılmasıyla kesiştirilir.

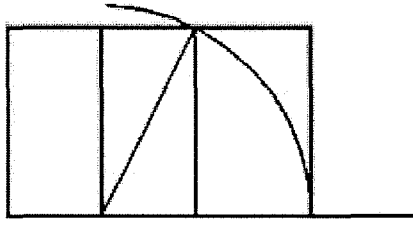


Yayın keşiştiği yerden dik çıkarılmasıyla dikdörtgenin diğer kenarı tespit edilmiş olur. Bu dik çizginin yayın başlangıç noktasından geçen ve ilk karenin karşı kenarının devamı olan çizgiyle kesiştirilmesiyle altın dikdörtgen elde edilir.



Oluşturulan dikdörtgenin uzun kenarında

$B/A=A/C$ oranı bulunur.



Oluşan dikdörtgen kısa kenarı/uzun kenarı=1,618...sayısını veren altın dikdörtgendir.¹³⁴

Altın dikdörtgen içinde oluşan kare'ye “gnamon”, oluşan küçük dikdörtgene ise “ters dikdörtgen” adı verilmektedir.¹³⁵

Bu bölme işlemi, elde edilen altın dikdörtgen içinden daha küçük orantılı kareler ve altın dikdörtgenler elde edilerek devam ettirilebilir.¹³⁶ Böylece bir sarmal ortaya çıkar insanoğlu doğada bulunan sarmallardan hoşlanır çünkü onları görsel olarak kolayca algılanabilirler. Ayçiçeği ya da çam kozalağında da bu sarmallar bulunmaktadır. Altın dikdörtgen kendi içinde başka altın dikdörtgenlere bölünebildiği gibi, her seferinde daha büyük bir altın dikdörtgenin parçası olacak biçimde tamamlanarak büyütülebilir.¹³⁷

Bir yapının geometrik kurgusu her zaman altın oranı barındırmaz. Geometrik kurgunun temelini oluşturan oranları her zaman açık olarak tespit etmek mümkün değildir. Ancak, temel kurgu bulunduktan sonra, etrafında oluşturulan çeşitli düzenlemelerle oran araştırmalarına girişilebilmektedir. Geometrik kurgunun merkezine, altın oran yerleştirilmişse oluşturulan kurgunun tamamında altın oranla karşılaşılabilir.

Mısır Mimarisi'nden bu yana tasarımı, matematiksel ve geometrik kurallara bağlamak her uygarlıkta uygulanmış ve gelmiştir. Genellikle bu kural klasik dönemlerde en üst düzeye ulaşır. Mimari ile geometrinin iç içe olması mimarinin hacimle uğraşması nedeniyle kaçınılmazdır. Geometrik modüller detaylı hesaplar yerine boyutlandırma ve

¹³⁴ Bu çizimler [http:// tr. wikipedia.org/altınoran](http://tr.wikipedia.org/altınoran) (2 Şubat 2006) sitesinden alınmıştır.

¹³⁵ Bergil, a.g.e., s. 12.

¹³⁶ Elam, a. g. e. s. 25.

¹³⁷ Elam, a. g. e. s. 24.

biçimlendirmede belirli kolaylıklar sağlarlar. Özellikle bir modülün katlanarak çoğaltılmasıyla oluşturulan sistem her zaman daha kolay uygulanabilmiştir.¹³⁸

Anadolu'daki Türk Dönemi yapılarında modüler sistemin bulunup bulunmadığının saptanmasına, yönelik kısıtlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Anadolu Selçuklu Mimarisi'nde geometrik kurgu ve oran üzerine en kapsamlı çalışmayı Orhan Cezmi Tuncer, Anadolu Selçuklu Mimarisi ve Moğollar adlı çalışmasında yapmıştır. Bu çalışmada Kayseri Ulu Cami (1256), Konya Sahip Ata Camii ve Darülhadişi (1258), Kayseri Sahibiye Medresesi (1267), Sivas Sahip Ata (1271) Buruciye (1271) ve Cüveyni Darülhadişi (1271), Erzurum Hatuniye (1291) ve Yakutiye (1310) Medreseleri, Beyşehir Eşrefoğlu Camisi (1299), Niğde Sungur Bey Camii (1335) ve Karaman Hatuniye Medresesi'nin (1382) ön yüzlerinde geometrik düzen ve modülasyon aranmıştır. İncelenen yapılarda kare modül dışında, sırasıyla altın oran ($58^{\circ} 16' 55''$), Selçuklu oranı ($56^{\circ} 18' 36''$) ve $3 \times 4 \times 5$ üçgeni ($53^{\circ} 07' 48''$) arasında gezinen bir düzenleme olduğu saptanmıştır.¹³⁹

Osmanlı Mimarisi'nde oran ya da sistem araştırması yaptığı bilinen ilk kişi Ahmet Vefik Paşa tarafından, Bursa'daki 14 ve 17 yüzyıllar arasındaki döneme ait yapıların restorasyonu için çağırılan Leon Parvilée'dir. Viollet-le Duc'ün öğrencisi olan Parvilée, özellikle Yeşil Cami ile Türbesi'nin restorasyonu için pek çok fotoğraf çekerek çizimler yapmıştır. Zamanının gelişmelerini bu yapılara uygulamış ve yapılarda, Viollet le Duc'ün matematiksel yöntemini kullanmıştır. Sonuç olarak bu yapılarda, Fransız mimarisinin temel aldığı eşkenar üçgen yerine mısır üçgeninin¹⁴⁰ kullanıldığını belirlemiştir.¹⁴¹ Özellikle Yeşil Türbe'nin iç mekanının zeminden tepeye kadar olan yüksekliğinin tabanın sekizde beşi oranında yüksekliğe sahip iki Mısır üçgeninin üst üste bindirilmesiyle elde edildiğini bulmuştur. Parvilée, geometrik analizlere dayanarak Osmanlı Anıtsal Mimarisi ve Dekorasyonu'nun sistematikliğini

¹³⁸ Orhan Cezmi Tuncer, **Anadolu Selçuklu Mimarisi ve Moğollar**. (Ankara 1986) s. 109.

¹³⁹ Tuncer, (1986) a. g. e., s. 108.

¹⁴⁰ Mısır üçgeni tabanı 1 hipotenüsü 1,618 olan üçgendir. İlk kez Plutarch mısır üçgenlerinin kullanımını tanımlamıştır. Çıkış noktası Keops piramidinin yüksekliğinin tabanın yarısına oranı 1,618 sayısını vermesidir. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. <http://math.dartmouth.edu/~matc/math5.geometry/unit2/unit2.html> (24 Nisan 2006)

¹⁴¹ Beatrice St Laurent. *Ottomanization and Modernization. The Architectural and Urban Development of Bursa and Genesis of Tradition 1839-1914* (Harvard University, 1989) s. 184.

göstererek üçgenin, geometrik kompozisyonların en başta gelen biçimi olduğunu belirtmiştir.¹⁴² Parvilée ayrıca, saptadığı ilkelerin sadece Bursa'daki yapılarda değil, İstanbul'daki yapılarda da kullanıldığını ve bunların sadece plan ve cephede değil yapının süslemelerinde hatta renklerin seçiminde bile geçerli olduğunu öne sürmüştür.¹⁴³

20. yüzyıl başında Celal Esat Arseven, Osmanlı Mimari mirasının incelenerek, plan ve cephe özelliklerinin çağdaş uygulamalarda canlandırılmasını savunanların başında geliyordu. Arseven öncelikle İran, Arap ve Osmanlı Sanatı arasında ayırım yapılması gerekliliğini belirtiyordu.¹⁴⁴ Osmanlı Sanatı ve diğer gelenekler arasındaki farkı vurgulamak için İkdam gazetesinde "Garp Sanayi-i Nefisesi"¹⁴⁵ ve "İran ve Türk Sanayi-i Nefisesi"¹⁴⁶ adlı makaleleri kaleme aldı. Arseven, Osmanlı Mimarisini incelerken 19. yüzyıl Fransız mimari otoritelerinden Viollet-le Duc'ün görüşlerinin ve geliştirdiği fikirlerin evrenselliğini savunmuştur. O'na göre, Osmanlı Mimarisi'nin temel kurallarını anlamak için belli başlı yapıların hassas ölçüleri alınıp bunların doğru çizimlerini yapmak gerekiyordu. Böylece dönemin mimarisi, Osmanlı eserlerinden gelişi güzel devşirilen unsurların kullanıldığı, taklit olarak kabul edilebilecek uygulamalardan kurtularak bilimsel kurallar ortaya koyabilirdi.¹⁴⁷

Osmanlı döneminde bu konuda çalışmaların yapılıp yapılmadığı bilinemese de günümüzde, bu konuyu ele alan bazı çalışmalar bulunmaktadır. Doğan Kuban, Mimar Sinan'ın Süleymaniye Külliyesi'nde kare-kubbe modülünden yola çıkılarak bir planlama yapıldığını göstermektedir.¹⁴⁸ Canan Parla, Selçuklu Dönemi'ne tarihlenen, Hamamkarahisar Camii'nin tasarımında kareden gelişen altın dikdörtgenlerin bulunduğu bir modüler sistemin kullanıldığını belirtmektedir.¹⁴⁹

¹⁴² Zeynep Çelik, **Şark'ın Sergilenişi 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi**, (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları,2005) s. 103-105

¹⁴³ Beatrice St Laurent. a.g.e., s. 185-186.

¹⁴⁴ Zeynep Çelik, **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul**, (İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996) s. 121.

¹⁴⁵ Celal Esat Arseven, "Garp Sanayi-i Nefisesi" İkdam 18 Aralık 1906.

¹⁴⁶ Arseven, "İran ve Türk Sanayi-i Nefisesi" İkdam 24 Aralık 1906.

¹⁴⁷ Çelik,(1996) a.g.e., s. 122.

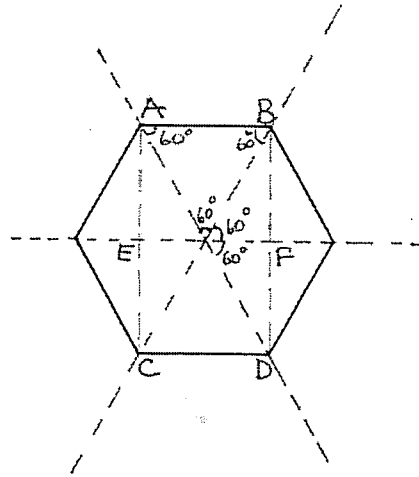
¹⁴⁸ Kuban Doğan, **Sinan'ın Sanatı ve Selimiye**, (İstanbul: 1998) s. 169.

¹⁴⁹ Parla, a. g. e. s. 418.

Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Mimarisi için bu tür çalışmalar nadir de olsa yapılmıştır. Ancak, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Mimarları'nın hangi kurallara göre yapılarını tasarladıklarını açıklamaya yönelik geometrik araştırmalar henüz yapılmamıştır. Bu çalışmamızda, Mimar Muzaffer Bey'in, yapılarının planlanmasında izlediği geometrik ilkelerin ve kullandığı belli oranların ortaya çıkarılması için detaylı bir araştırma yapılarak bu konudaki boşluk doldurulmaya çalışılmıştır. Muzaffer Bey'in, saptanan yapılarının 1/ 20 ölçekli rölöve çizimleri yapılarak bu çizimler üzerinde geometrik kurgunun, modüler sistemin ve altın oranın bulunup bulunmadığının araştırılmasına girişilmiştir.

Abide-i Hürriyet'in planının temelinde eşkenar üçgenin bulunduğu, eşkenar üçgen ve düzgün altıgenlerden oluşan bir modüler sistemin kullanıldığı anlaşılmıştır. (Bkz. İkinci Bölüm Muzaffer Bey'in mimarı olduğu yapılar ve bu yapıların geometrik kurguları)

Anıtın merkezini, gövdesinin oturduğu düzgün altıgen kaide belirlemektedir. Bu altıgenin köşegenlerinin birleştirilmesiyle, içinde oluşturulan eşkenar üçgenlerden biri modül kabul edilmiştir. Düzgün altıgenin içinde, karşılıklı kenarlarının birleştirilmesiyle oluşturulan bir birine eş boyutlu üç dikdörtgenin, yapılan hesaplama sonucunda altın dikdörtgene çok yakın olduğu anlaşılmıştır.



Çizim 44- Eş kenar altıgenin içindeki dikdörtgenin kenar uzunluğunun hesaplanması

Çizim 'de görüldüğü gibi bir eşkenar altıgenin içine açılı 60'ar derece olan 6 eşkenar üçgen çizilebilmektedir. Bu altıgenin bir kenarı 1 birim olarak kabul edilerek ABCD dikdörtgeni çizildiğinde, bu dikdörtgenin uzun kenarı AC nin AEM dik üçgeninin AE kenarının iki katı ölçüsünde olduğu görülür. AE kenarının uzunluğu ise basit bir trigonometrik hesapla

$AE=AB \times \sin 60$ MAB eşkenar üçgen olduğu için AB parçası A ile Merkez noktasının uzunluğuna eşittir.

$$AC=2 \times AB \times \sin 60$$

$$AC=2 \times AB \times 0,866$$

$$AC=1,73 \text{ bulunur.}$$

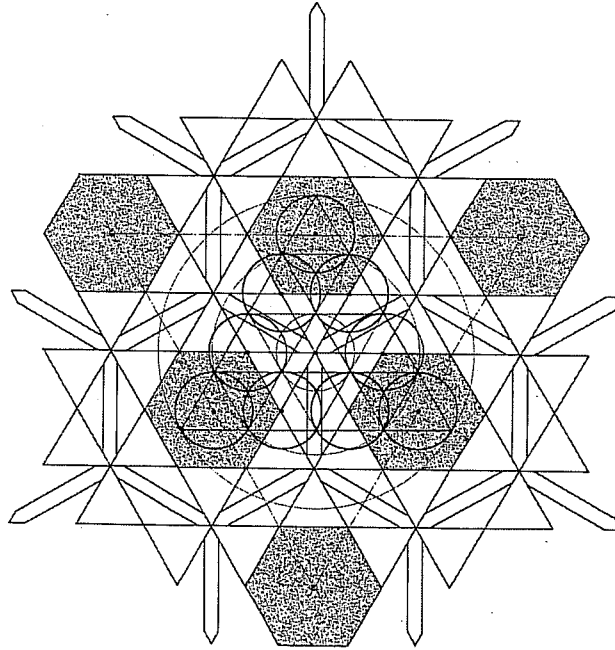
Sonuçta düzgün altıgenin kenar ölçüsü 1 kabul edilerek bu dikdörtgenlerin uzun kenarlarının ölçüsü hesaplandığında 1,73 sayısı elde edilmiştir¹⁵⁰. Bu sayı, kısa kenarı 1, uzun kenarları 1,618 olan altın dikdörtgenin uzun kenar ölçüsüne o kadar yakındır ki, ölçüp biçmeden hangisinin altın dikdörtgen olduğunu ayırt etmek imkânsızdır.

Merkezdeki düzgün altıgenin kenarlarına dıştan eklenen eş boyutlu eşkenar üçgenlerin belli bir düzen içinde tekrarlanarak boşlukların doldurulmasıyla yapının tasarımında kullanıldığını tespit ettiğimiz ızgaralı modüler sistem elde edilmektedir.

Anıtın, bu ızgaralı geometrik şemaya oturan ve merkezdeki düzgün altıgenin birer atlamalı kenar ortaylarından geçen üç eksene simetrik olarak planlandığı görülmüştür. Bu eksenlerin uçlarında, anıtın en dış kesiminde yine tek merkezli biri diğerinden daha büyük boyutlu iki düzgün altıgen içinde çözümlenen iki kademeli merdiven kuruluşları yer almaktadır. Modül olarak alınan düzgün altıgenin merkeze bakan yarımına oturtulan ikinci kademe merdiven basamakları ile, merkezdeki düzgün altıgen modül arasına, en ve boy olarak, düzgün altıgenin içine çizilen dikdörtgen birimler tamı tamına oturmaktadır. Bu bulgu, tasarımda kullanılan ızgaralı modüler sistemden uygulamada da şaşılmayarak, ölçülere bire bir sadık kalındığını göstermektedir. Plandaki tüm hatların ızgaralı şemada karşılığı bulunmaktadır. Ayrıca, eşkenar üçgen ve düzgün altıgenlerden oluşan ızgaralı geometrik şema, kot farkı

¹⁵⁰ Bu hesaplamaları yapmamıza yardım eden Anadolu Üniversitesi Fizik Bölümü öğretim üyesi Yard. Doç. Dr Oğuz Ertuğrul'a burada bir kez daha teşekkür ederiz.

bulunan zeminlere farklı düzenlemelerle renkli taşlardan oluşturulmuş mozaik biçiminde döşenerek işlenmiştir. Adeta geometrik kurgunun anahtarını veren zemin döşemelerinin aralarda oluşan altı kollu yıldız (*Mührü Süleyman*) motifleri de dikkati çekmektedir. Bu döşemelerin benzerlerine, M. Ö. 96-81 yılları arasına tarihlenen Roma Döneminde Domus Augustana'da Domitian tarafından yapılan Palatine yapısının döşemelerinde rastlanmaktadır.¹⁵¹



Çizim 45-Roma kaldırım taşları deseni (Keith Critchlow, *İslamic Pattern* s. 116)

Anıtın giriş cephesi üzerinde yapılan araştırmalarda, merdivenlerin yan kollarının ilk basamak döşemelerine çakışan ve bu basamakların ortadaki basamaklarla birleştiği dış köşelerden kırılarak gövdenin en tepe noktasını birleştiren bir eşkenar üçgen tespit edilmiştir. Benzer, işlemin merdivenlerin ortadaki kollarının ilk basamak yüzeylerine oturtulmak ve dış köşelerinden kırılmak suretiyle tekrarlanmasıyla bir ikizkenar üçgen elde edilmektedir. Bu bulgu, yapı kütesinin, göz tarafından çizilen hayali bir eşkenar üçgen içinde sınırlandırılarak algılanmasına yönelik bir

¹⁵¹ Keith Critchlow, *İslamic Pattern* s. 116.

yönlendirmeye işaret etmekle, Parvillée'nin Osmanlı Mimari sisteminin temelini üçgen olduğu yolundaki görüşünü akla getirmektedir. Anıtın geometrik kurgusunun temelinde Viollet-le Duc'ün Fransız Mimarisi'nin temeli olarak kabul ettiği eşkenar üçgenin bulunması, Muzaffer Bey'in, bu dönemde özellikle Arseven tarafından dile getirilen mimari tartışmaları takip ettiğini ve bu biçimi bilinçli olarak seçtiğini düşündürmektedir. Abide-i Hürriyet'in tasarımında, Dönemin Hendese-i Mülkiye ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde verilen, temelinde Avrupa kökenli bir anlayış bulunan mimarlık eğitiminin etkili olduğu ileri sürülebilir. Bu dönemin mimarlık eğitimi verilen okullarından Hendese-i Mülkiye Mektebi'nde mimari ve mühendislik ayırımı bulunmamaktaydı. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ise mimari kendi başına bir alandır. Okulun resim, heykel ve mimarlık olarak üç bölümü vardır. 1895'te okulun baş hocası Vallaury'dir. Okulun 1893 sene sonu sergisinin Levant Herald'da yer alan resimleri eğitimin batı standartlarında yapıldığını ve Paris Ecole des Beaux Art yöntemlerini ve değerlerini benimsediklerini göstermektedir.¹⁵²

Paris'teki Güzel Sanatlar Okulu'nun kendi içinde geçerli olan eklektik sanat anlayışı, İstanbul'da Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim sisteminin de temelini oluşturmaktadır. Osmanlının Son Döneminde görülen bu eklektik yaklaşım içinde Antik Yunan, Roma, Rönesans ve Fransız Ampir üsluplarından serbestçe derlemeler yapan Neoklasik üslup öne çıkar. Bu dönemlerin etkisi ile Avrupa'da, Yunan ve Rönesans'ta öne çıkan güzelliğin sırrı kabul edilen Altın oranla ilgili çok sayıda çalışmanın yapılmış olması Sanayi-i Nefise ve Hendese-i Mülkiye Mektebi'nde de bu oranların üzerinde durulmuş olmasını kuvvetle muhtemel kılmaktadır.

Ayrıca Celal Esat Arseven'in 1906 yılında yayınlanan bazı makalelerinde¹⁵³ Osmanlı Mimarisi'nin oranları üzerinde durduğu dikkate alınmalıdır. Muzaffer Bey'in, bu tartışmaların sürdüğü bir ortamda Arseven'in makalelerinin yayınlanmasından sadece iki yıl sonra böyle bir anıt tasarlaması ve bu tasarımıyla dönemin yarışmaya katılan yabancı mimarları¹⁵⁴ dahil, pek çok önemli mimarını geride bırakarak birincilik

¹⁵² Çelik,(1996) a.g. e.,s. 118-121.

¹⁵³ "Garp Sanayi-i Nefisesi" **İkdam** 18 Aralık 1906 ve "İran ve Türk Sanayi-i Nefisesi" **İkdam** 24 Aralık 1906.

¹⁵⁴ 1909 yılında açılan bu yarışmaya dönemin ünlü mimarlarından Kemalettin Bey, Vedat Bey, Konstantin Kiryakidi ve Alexandre Vallury'de katılmıştır. Sözen- Dülgerler, a. g. m. s. 122.

kazanması, döneminin entelektüel ortamının içinde yer aldığını gösterir. Vallury'nin Muzaffer Bey'in güzel sanatlara karşı üstün yetenekli olduğunu vurgulayarak, O'nu büyük bir sanatçı olarak tanımlaması¹⁵⁵ bu tezi güçlendirir. İkdam gazetesinde yer alan bir habere göre sadece Vallury değil, asistanlığını yaptığı Vedat Bey de sanatçıyı ve eserini takdir etmiştir.¹⁵⁶

Muzaffer Bey'in Abide-i Hürriyet'ten sonra tasarladığı diğer yapılarda da belli oranlara dikkat ederek modüller sisteme dayanan geometrik şemalar kullanmaya devam ettiği, yapılarının çözümlenmesiyle elde edilen geometrik şemalardan anlaşılmıştır. Bu yapılardan biri de Konya'daki Ziraat Anıtı'dır.

Anıtın oturduğu zemin karesi içine, köşeleri bu karenin kenar ortalarına gelecek biçimde 45 derecelik açıyla döndürülerek oturtulan kare, yapının geometrik kurgusunun temelini oluşturmaktadır. Bu merkezdeki karenin dört yönden altın dikdörtgene tamamlanmasıyla elde edilen şema üzerinde yapılan çalışmalar, anıtın önemli noktaların bu şema üzerinde yer aldığını göstermiştir.

Bu altın dikdörtgenlerin köşegenlerinin merkezdeki karenin kenarlarını kestiği noktalar köşe desteklerinin içe bakan üç cepheli yüzeylerinin ortada yer alanının köşelerini belirler. Aynı dikdörtgenlerin içinde oluşan daha küçük boyutlu ters dikdörtgenlerin köşegenlerinin kesiştiği noktalar ise, desteklerin cepheye bakan kolları arasına yerleştirilen kısa köşe kulelerinin merkezini belirlerler.

Merkezdeki karenin dört yanına kendisiyle aynı boyutta yeni birer kare çizilerek bu iki kareden oluşan dikdörtgenlerin köşegenlerinin anıtın zemin karesinin kenarlarını kestikleri noktaların desteklerin dış kollarının köşe kulelerine bakan köşelerini belirledikleri görülür.

Merkezdeki karenin dört yanına eklenen bu kareler tekrar altın dikdörtgenlere tamamlanarak bu altın dikdörtgenlerinin köşegenlerinin kesiştiği noktaların, daire planlı

¹⁵⁵ Metin Sözen,(1996) a. g. e., s. 28-29.

¹⁵⁶ Anonim "Abide-i Hürriyet", **İkdam** 23 Temmuz 1909 s. 4.

sulukların merkezlerini belirledikleri görülür. Benzer çalışmalarla bu şema üzerinden merdiven basamaklarının köşelerinin de belirlenebildiği görülmektedir.

Anıtın kesit ve cephe çizimleri üzerinde yapılan araştırmalarda, anıtın üzerine oturduğu kaidenin karşılıklı kenarları arasındaki ölçünün kısa kenarını oluşturduğu altın dikdörtgenlerin ve onların gnamonlarının çizilmesiyle oluşturulan geometrik şemanın kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu şemadan kemerlerin mukarnas köşeleri, kemerin tepesinden geçen hat, sütun başlıklarının dış köşeleri, cephelerin tepeliklerinin oturdukları hat, kubbeli kısmın saçak altından geçen hat gibi, kot ve köşe belirleyen önemli pek çok nokta belirlenebilmektedir.

Ziraat Anıtı'nın tasarımında Abide-i Hürriyet'ten farklı olarak, merkezdeki kareden gelişen altın dikdörtgenlerle sekizgenlere dayanan bir geometrik şema kullanılmıştır.

Konya Erkek Öğretmen Okulu'nun plan tasarımında, ön cephe çıkmalarının derinlik ölçüsü kısa kenarını oluşturacak biçimde altın dikdörtgenlerden meydana gelen ızgaralı bir modüler sistemin kullanıldığı anlaşılmıştır. Çıkma yapan duvarlarla, merdiven kulelerinin eklemlendiği dış duvarlarda bu altın dikdörtgenlerin gnamonu olan kareler kadar sıçrama yapan, ızgaralı sistemin bölüm çizgileri, pencere aralarındaki duvarların eksenlerinden geçmektedir.

Yapının ana girişlerinin önlerindeki merdivenlerin planlanmasında da, genel şemaya bağlanan daha büyük boyutlu altın dikdörtgenler kullanılmıştır. Merdiven kulelerinin iç mekanlarının düzenlemesinde genel şemanın modülleriyle oluşturulan ızgara sistem kullanılmıştır. Giriş cephesinde, kısa kenarı pencere açıklığı kadar alınan dikine yerleştirilmiş altın dikdörtgen modüllerin, bir yandan pencere düzenini, diğer yandan da üstteki kısa kenarlarından geçen hat ile katları ayıran yatay bandın alt sınırını belirledikleri tespit edilmiştir. Giriş cephesinin yatay olarak üç eşit parçaya bölünerek, bu bölümlerin kısa kenar kabul edilmek suretiyle altın dikdörtgenlere tamamlanmasıyla elde edilen üç büyük boyutlu altın dikdörtgen ve gnamonları yardımıyla, bazı önemli noktaların belirlendiği anlaşılmıştır.

Muzaffer Bey'in, Konya Kız Öğretmen Okulu'nun tasarlanmasında da altın dikdörtgen modüllerle oluşturulmuş ızgara sistemini kullanıldığı anlaşılmıştır. Yapının, cephe duvarlarının dış hatlarından geçen dikdörtgen içine, boşluksuz olarak 8x18 altın modülden oluşan bir ızgaralı geometrik şema çizilebilmektedir.

Yapının cephelerinde de altın dikdörtgen modüllere dayana ızgaralı sistemin kullanılmasıyla bazı mimari elemanların belirlendiği görülmektedir. Yaptığımız geometrik çözümlerde, aynı yükseklikte iki ana kütlede oluşan yapının giriş cephesinin, planda kullanılan altın dikdörtgenlere dayanan bir şema, diğer kütlede uzun cephesinin ise, giriş cephesinden farklı boyutlardaki altın dikdörtgenlere dayanan bir şema üzerinden tasarlandığını ortaya çıkarmıştır. (Bkz. İkinci Bölüm Mimar Muzaffer Bey ve Eserleri) Özellikle bu yapıda, Mimar Muzaffer Bey, dönemin klasik kemer biçimleri üzerinde oynayarak yeni kemer biçimleri yaratmış ve pencere açıklıklarını bu kemerlerin içine yerleştirmiştir.

Muzaffer Bey'in mimarı olduğu düşünülen küçük ölçekli yapılardan Hobyar Mescidi'nin bir karenin köşelerinden kesilerek düzgün olmayan sekizgene dönüştürülmüş planının da karelenmiş, ızgaralı modüler sisteme dayanan geometrik şema üzerinden tasarlandığı, yaptığımız çalışmalarla tespit edilmiştir. (Bkz. Bölüm İki Mimar Muzaffer Bey ve eserleri)

Kuzey-güney ve doğu-batı eksenleri ile pencere açıklıkları arasındaki ölçünün, kare modülün kenar ölçüsü olarak alındığı anlaşılmıştır. Karelenmiş ızgaralı geometrik şemada, çapraz eksenlerdeki dar duvarların iç kısma bakan yüzeylerinin, bu bölümdeki modül karelerin köşegenlerine bire bir çakıştıkları görülmektedir. Plan karesi üzerinde yapılan çalışmalarla, dar kenarların bulunduğu kısımlardaki modül karelerin altın dikdörtgenlere tamamlanmasıyla elde edilen ters dikdörtgenlerden geçen hatların, yapının cephelerindeki, dışa taşkın duvar parçalarının kalınlığını belirledikleri ortaya çıkarılmıştır. Yapının kesiti üzerinde yaptığımız araştırmalar sonucunda, pencere ve tavan yüksekliklerinin, mescidin karşılıklı kenarları arasında dikine kurulan kısa kenarları pencere açıklıkları kadar olan üç altın dikdörtgen üzerinden; kubbe aleminin

yerleştirildiği soğancık biçimli küçük kubbeciğin başlangıç kotunun ise, yine mescidin iki kenarı arasına kurulan, kısa kenarı mescidin karşılıklı kenarları kadar olan büyük boyutlu altın dikdörtgen üzerinden belirlendiği anlaşılmıştır.

Muzaffer Bey'in mimarı olduğu düşünülen bir diğer yapı da Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın evidir. Yaklaşık kare bir alana inşa edilmiş evin, plan ve cepheleri üzerinde yapılan çalışmalarda modüler sisteme dayanan bir uygulamayla karşılaşılmamıştır. Oda ve sofa gibi bölümleri dikkate alındığında, bazı hatları belirleyen bağımsız altın dikdörtgenlerle karşılaşılmasına rağmen, birbiriyle tutarlı genel bir şema bulunamadığından yapının tasarımında modüler sistemin ve altın oranın bulunmadığını söylemek gerekir. Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi'nin tasarımında belirgin oranlara ve modüllere rastlanmaması konut oluşuna, Hobyar Mescidi'nde tespit edilen ızgaralı modüler sistemin bütünüyle tasarıma damgasını vurmaması, küçük ölçekli oluşuna ve özellikle planlanmasında Muzaffer Bey'in pek etkili olmadığına bağlanabilir.

Muzaffer Bey'in, mimarı olduğu ikisi anıt, ikisi okul dört yapının plan ve cephe tasarımlarını, eşkenar üçgen, düzgün altıgen, kare, düzgün sekizgen ve altın dikdörtgen biçimli geometrik modüllere dayanan ızgaralı modüler sistem üzerinden gerçekleştirmesi, sanatçının, modül olarak evrensel beğeni gören, kare, altın dikdörtgen, eşkenar üçgen, düzgün altıgen, düzgün sekizgen gibi geometrik biçimleri yeğlemesi, tasarımın büyük bir titizlikle uygulamaya dökülmesi, eserlerinin estetik temellerini geometri ve matematiğe oturttuğunu göstermektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DEĞERLENDİRME

1. DEĞERLENDİRME

Birinci Ulusal Mimarlık Döneminde pek çok mimarın kullandığı biçimleme ilkelerinin II. Meşrutiyet’le yönetime ortak olan İttihat ve Terakki Partisi’nin ideolojisi olan Türk Ulusçuluğunun etkisiyle oluştuğu kabul edilebilir. Pek çok yayında yazılı bir belge bulunmasa da bu dönem mimari kuramlarının Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Mimar Vedat Bey, Mühendis Mektebi’nde Mimar Kemalettin Bey tarafından saptandığı kabul edilmektedir.

Muzaffer Bey, bu iki mimar ile yaklaşık aynı tarihler arasında eserler vermiştir. Mimarlık eğitimini yarım bırakmak zorunda kaldığı için Vedat Bey’in yanında çalışmış ve şüphesiz ondan çok etkilenmiştir. Sanatçının tasarımlarının özgünlüğü ve yenilikçiliği dikkati çekmektedir. Mimar Muzaffer Bey Abide-i Hürriyet ile İstanbul’da daha önce görmediğimiz tarz ve anlayıştaki anıtların ilk örneklerinden birini yapmıştır.

Anıt Latince “monere” İngilizce “monumentum” ve Fransızca “monument” kökünden gelir. Arapça “abide” denilen sözcük, “ebedileştirilen şey” anlamına gelmektedir. Anmak kökünden türetilen anıt sözcüğü, bir olayı hatırlatmak, önemli kişi ya da kişilerin anısını yaşatmak, askeri bir başarıyı, toplumun değer verdiği düşünce ya da ülküyü yüceltmek, simgelemek amacıyla konuyla ilgili bir yere, bir meydana geniş bir alandan görülecek biçimde yerleştirilen yazıt, sütun, ya da mimari yapıyı tanımlar. Anıtlar çoğunlukla taş, maden gibi kalıcı malzemelerden yapılırlar.¹⁵⁷ Daha geniş bir tanımı ise fiziksel çevrede yer alan, toplumun gelecek kuşaklara bıraktığı büyük boyutlu

¹⁵⁷ Zeynep Ahunbay, “Anıt”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* C. 1, (İstanbul:Yem Yayınları, 1997), s. 100-101.

her tür üründür.¹⁵⁸ Anıt heykeller önemli biri anısına yapılan üzerinde onun heykelinin bulunduğu objelerdir.¹⁵⁹

Güzel bir yapı, yalnızca onu yaptıran kişi adına değil, mimarı adına da bir anıt olarak değerlendirilebilir. Empire State gibi bir yerin sembolü olan yapılar, Notre-Dame gibi azizlerin mezarlarının ve heykellerinin de bulunduğu kiliseler, mezar taşları, mozoleler, Stonehenge gibi dini ya da önemli bir olayın anısına yapılan eserler anıt niteliği taşımaktadırlar. Çoğunlukla büyük önderleri anmak için yapılan anıtlarda dikeylik önemlidir ve bunların kökeni Mısır'daki Obelisklere kadar iner.¹⁶⁰ Çevre yaratmada meydanları bezemede anıtların önemli katkıları vardır. Askeri ya da sportif başarıları ve toplumsal olayları hatırlatmak amacıyla kentin ana caddesi üzerine bir yazıt konulması, zafer takı yapılması, yeni meydanlar düzenlenmesi için yapılan anıtlar Roma'dan beri tekrarlanmaktadır. Çanakkale gibi tüm bölgenin anıtsal bir alan olarak kabul edildiği anıt alanları da vardır. Çok özel doğa güzellikleri de anıt olarak kabul edilirler.

Figürlü anıt geleneği, Antikçağ'dan beri yaygın olarak varlığını sürdürmektedir. Kamuya açık alanlara heykel dikmekle, bir yandan imparator onurlandırılırken diğer yandan imparatorun politik kimliğini vurgulanmaktadır. Özellikle Roma Dönemi'nde yoğun olarak kentleri süsleyen bu tarzda yapılmış atlı heykellerde olduğu gibi bugün bile görülen antik heykel uygulamaları, Rönesans Dönemi ile yeniden canlanır.¹⁶¹

Birçok kültürde mezar anıtları, ölen kişinin önemini vurgulamak amacıyla dev boyutlarda yapılmış ya da çok güzel işlenmiş ayrıntıları belirginleştirilmiştir. Keops Piramidi, Tac Mahal gibi yapıların yanı sıra Orta Asya ve Anadolu Türk Mimarlığı'ndaki Kümbet ve Türbeler bu uygulamalara örnek verilebilir.

¹⁵⁸ Anonim. "Anıtlar", *İstanbul İl Yıllığı*, 1973 s. 258.

¹⁵⁹ Anıt'ın diğer tanımları için bakınız; Ali Püsküllüoğlu, *Türkçe Sözlük*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995 s. 109-Pars Tuğlacı, "Abide", *Okyanus Ansiklopedik Sözlük*, C. 1 İstanbul s. 3.

¹⁶⁰ <http://www.wikipedia.com/monument> (30 Mayıs 2007)

¹⁶¹ Kıvanç Osma, *Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)*, (Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2003) s. 18-19.

Anıt kavramına koruma ve restorasyon yöntemlerinin gelişmesi ile günümüzde farklı bir anlam daha yüklenmiştir. Korunması gerekli taşınmaz kültür varlıklarını da kapsayan genişletilmiş anıt kavramı, 1970'lerde kültürel miras olarak adlandırılmış ve yapı grupları ile sitelerin yanında üç bileşenli bir bütünün ögesi olarak yeniden ele alınmıştır. Anıtların, toplumdaki resmi kültür değişimlerinin izlenebileceği iktidara yönelik siyasi kültür varlıkları oldukları da söylenmektedir.¹⁶²

En eski Türk anıtlarını Türk dili, tarihi ve sanatı açısından büyük önem taşıyan, Bilge Kağan ve kardeşi Kültigin ile Vezir Tonyukuk'a ait yazıtları bulunan taş anıt ile Kültigin ile karısını yan yana oturur halde gösteren, 8. yüzyılda Orta Asya Orhon Vadisi Yenisey bölgesinde yapılmış iki mezar anıtı oluşturur. Bu bölgede ayrıca balbal adı verilen savaşta yenilgiye uğratılan düşmanları simgelemek amacıyla yapılmış, kabaca işlenmiş insan heykelleriyle koç heykellerine rastlanmıştır. Günlük yaşamdan simgesel değerlere kadar pek çok konuda yapılmış heykel ve resim örnekleri günümüze gelen Uygurlarda, anıt yapma geleneğinin güçlü olduğu görülmektedir. Karahanlılar ile Türklerin topluca Müslümanlığı seçmesiyle, mezarları anıtlarlaştırma düşüncesi yaşamaya devam etmiş, bu düşünce ve arzular Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklular zamanında ilgi çekici türbelere dönüşmüştür.¹⁶³

Anadolu Selçuklu ve Beylikler devrinin mezar anıtları ve türbelerinde, plan ve süsleme çeşitliliği bulunur. Konya'daki 2. Kılıç Arslan Kümbeti içinde sekiz ünlü Selçuklu Sultanı'nın sandukası bulunmaktadır. Alâeddin Tepesi'ndeki caminin avlusunda bulunan bu kümbet, Anadolu'nun en büyük boyutlu mezar yapılarından. Erzincan Kemah Mengücek Gazi ve Tokat Niksar Kırkkızlar Kümbeti dikkat çeken diğer örneklerdir ¹⁶⁴. Antalya'daki Yivli Minare özellikle sultanın zaferinin anısını yaşatmak için yapılmış özel yapılardan biridir. Topografik yapıya uygun olarak düzenlenmesi, dilimli gövdesi ve konik külahı ile simgesel olarak bir bölgeye işaret

¹⁶² Anonim. "Mimarlık'tan: Anıt", **Mimarlık** 117, Temmuz s. 4.

¹⁶³ Metin Sözen, "Türklerde Anıt", **Mimarlık** 117, 1973 s. 7-8.

¹⁶⁴ Bu konuda daha fazla bilgi için bkz. Orhan Cezmi Tuncer, **Anadolu Kümbetleri 1 Selçuklu Dönemi** s.107-178-183-240-245.

eden bağımsız bir minaredir.¹⁶⁵ Parla, Alâeddin Keykubat tarafından yaptırılan minarenin kitabesinde “Bu yapıyı resmeyleyen, minareyi süsleyen din ve dünya'nın yücesi, karalar ve denizlerin sultanı, büyük sultan şehit Keyhüsrev oğlu Sultan Keykubattır” yazdığını belirttikten sonra minarenin Antalya'da devletin gücünü vurgulamak amacıyla bir güç sembolü olarak tasarlandığını belirtmektedir.¹⁶⁶

Bu dönemde insan, hayvan ve bitki kabartmaları ile zenginleşen türbelerin yanı sıra mezar taşları da insan ve çeşitli hayvan tasvirleriyle bezenmiştir. Özellikle Akkoyunlu ve Karakoyunlular da koç, koyun ve at şeklindeki mezar taşlarına sıkça rastlanmaktadır. Genel olarak bu eserler, Orta Asya inançları ile ilişkilendirilmektedir.¹⁶⁷

Osmanlı Kültürünün anıt geleneğinden yoksun olduğu söylenemez. Antik anıtların mirası bir yana Forum Konstantinus, Marcianus ve Hipodrumdaki kolonlar Fatih'teki Kız Taşı gibi anıtlar hala ayakta. Anı anıtları olarak nişan taşları ile geç dönemin kentsel anıtları olan saat kuleleri de bir gelenek olarak ele alınabilir.¹⁶⁸

Tarihi süreç içinde, anıt kavramının değiştiği ve dikilme nedenleriyle biçimlerinin çeşitlendiği görülmektedir. Osmanlılarda türbe mimarisi devam etmekle birlikte mezar sahibinin sosyal durumunu yansıtan mezar taşlarıyla yeni bir gelenek oluşturulduğu ve tasvirli bezemelerden uzak durulduğu görülür. Lale devrinden itibaren III. Ahmet Çeşmesi gibi anıtsal meydan çeşmeleri İstanbul'a uyarlanmaya başlanmıştır. Sultanahmet Meydanı'ndaki Alman Kralı II. Wilhelm'in 1898 yılındaki İstanbul ziyaretinin anısına yapılan¹⁶⁹ Alman Çeşmesi bu geleneğin 1900'lerde devam ettiğini göstermektedir.

¹⁶⁵ Canan Parla “Anadolu'da İnşa Edilen Dilimli Gövdeli Ortaçağ Minarelerinde Tuğlanın Bezeyici ve Biçim Belirleyici Olarak Estetik Amaçlı Kullanımı”, *Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* S. X s. 424.

¹⁶⁶ Canan Parla “a. g. m.” s. 428.

¹⁶⁷ Metin Sözen, “a.g.m.” s. 9.

¹⁶⁸ Afife Batur, (2003), a.g.e., sf: 130.

¹⁶⁹ <http://www.wikipedia.org> sitesinde Alman Çeşmesi'nin İmparator II. Wilhelm'in İstanbul'a hediyesi olduğu, planlarını Mimar Spitta'nın çizdiği, yapımını mimar Schole'nin üstlendiği, Almanya'da inşa edilen çeşmenin daha sonra parçalar halinde gemi ile 1901 yılında İstanbul'a getirildiği anlatılmaktadır. Yapının Avrupa'daki üstü açık, heykellerle süslü çeşmelerden çok farklı olduğu dikkati çekmektedir.

Tanzimat öncesinde, Osmanlıda yaşanan bir olayın ardından o olayı simgeleyecek değerlerin vurgulanmasıyla daha çok işlevsel nitelik taşıyan anıtsal yapıların yapılmasının yeğlendiği,¹⁷⁰ ancak, Tanzimattan sonra heykel tarzı anıtların yapıldığı görülmektedir. İlk örnek Abdülmecit zamanında Osmanlı saray tarihçilerinden Ahmed Lütfi'nin, 1840 da Gülhane'de saray bahçesine dikilmesinin planlandığından bahsettiği "Sengi Adalet" taşıdır. Ayrıca halkın daha rahat görebileceği Beyazıt Meydanına "Nişan-ı Adalet" adı verilen üzerinde Hatt-ı Şerif ve tuğranın bulunacağı bir taş yerleştirilmesi planlanmıştır. Bu hiç gerçekleşmeyen taş için Ahmed Lütfi "*Aşikârî ki zafer takı gibi bir taşın dikilmesi ve diğer semboller bu ihtişamı göstermeye yarar bununla beraber halkın yanlış düşüncesine göre bu tür uygulamalar Avrupa geleneklerinin bir uygulaması olarak görülür. Mamefih bizim aranızda da bu tür görüşler yaygındır*" diyerek bu yeni eserlere bakış açısını ortaya koymaktadır. Ahmed Lütfi Adalet taşını kimin yapacağından bahsetmemektedir. Ancak 1837-58 yılları arasında İstanbul'da çalışan Gaspere Fossati'den kalan bir proje bulunmaktadır. 1840-Gülhane Hattı Şerifi diye bahsedilen bu projede anıt tabanında su veren aslan figürlerinin ortasında bir kaide üzerinde kitabe ve hükümdarın tuğrası, bunun üzerinde en bilinen Osmanlı karakteri olan hilal ve yıldızla taçlandırılan dikili taş bulunmaktadır.¹⁷¹

Bir diğer Tanzimat anıtı da Osmanlı mimarı Artin Bilezikçi'nin, 1855 Paris Sergisine verdiği başarılı bir projedir. Proje görünüşte Fransız sütunu ile bir zafer ve savaş anıtının bileşimidir. Silindirik bir taban ve altıgen üst kısımdan oluşan bu proje de tıpkı Fossati'nin projesi gibi yazıt için bir araç olarak düşünülmüş ve yine hilalle taçlandırılmıştır. Osmanlıda önemli askeri olayların tarih yazıcıları ve şiirle övülmesi yaygın olduğundan İstanbul'daki halk her iki projeyi de garip bulur. Bu türden anıtların ilk uygulaması ise 1833'de Beykoz'da dikilen "Hünkâr İskelesi" anıtıdır. Türk-Rus dostluğunu gösteren bu anıt, Mehmed Ali Paşa'nın orduları Osmanlı'nın güney bölgelerini tehdit ederken Ruslarla yapılan anlaşma anısına dikilmiştir. Anıtın bir yüzünde etkili bir devlet adamı ve şair olan Pertev Paşa'nın "Ruslar bizim misafirimiz oldu" ifadesi yazar. Diğer yüzde ise, aynı yazının Rusçası vardır. 4 metre yüksekliğindeki bu anıt Birinci Dünya Savaşına kadar ayakta kalmıştır. Birinci Dünya

¹⁷⁰ Metin Sözen "a.g.m." s. 10.

¹⁷¹ Klaus Kreisser, "Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916", s.103.

Savaşı patlak verince anıtın hemen yanında bulunan İttihad-ı Osmanî Okulu öğrencileri tarafından yıkılmıştır.¹⁷²

Devlet dairelerine kendi portresini astıran Sultan 2. Mahmud'dan sonra oğlu Sultan Abdülaziz, 1867 yılında Avrupa başkentlerine gittiğinde pek çok anıtı ve müzelerdeki heykelleri görmüş, dönüşünde yaptırdığı heykellerle, heykel yaptıran ilk Osmanlı padişahı olmuştur. Osmanlı'nın ilk anıt heykeli Mısır'da yapılmıştır. 1867 Paris sergisinde gösterilen Süveyş Kanalı'nın girişi için tanınmış Levanten ailelerinin mensubu, sultanın elçilik sekreteri Faustin Glavanis, tarafından tasarlanan piramit biçimindeki anıtın üzerinde barışı simgeleyen ayakta duran bir bayan heykeli bulunmaktaydı. Piramit gövde üzerindeki hiyerogliflerle, Cuneiform¹⁷³, Yunanca, Arapça, Fransızca ve İbranice yazılarda, Sultan Abdülaziz'in 1863 yılında gerçekleştirdiği Mısır ziyareti sırasında Mehmed Ali Paşa'nın torunu, İbrahim Paşa'nın oğlu İsmail Bey ile görüşmesi anlatılmıştır. Daha sonraları da Mısır'da heykel ve atlı heykellerden oluşan anıtların yapımına devam edilmiştir.¹⁷⁴

Mısır'ın aksine figürlü anıtların, Osmanlı'nın başkentinde olmaması heykelin burada bilinmediği anlamına gelmez. 19. yüzyılın sonlarında saray bahçelerini süsleyen aslan, boğa ve geyik heykelleri yapılmış ancak, sultanın ya da dönemin önemli şahsiyetlerinin heykel ya da büstleri yapılmamıştır. Kent düzenlemeleri için daha çok işlevsellikleri ön plana çıkan anıtlar tasarlanmıştır. 2. Abdülhamit'in uzun hükümdarlığı sırasında tüm ülkede yapılmış olan çeşme ve saat kuleleri bunlar arasında sayılabilir. Bu dönemin en özgün anıtı, Raimondo D'aranco'nun yaptığı Şam'daki Telgraf Anıtıdır.

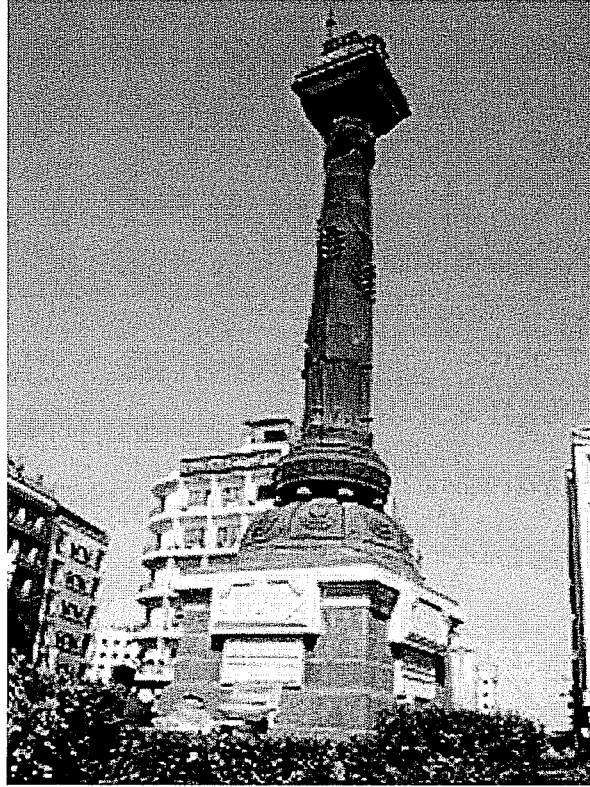
Hicazla Suriye arasındaki telgraf bitiş hattını gösteren anıt, Osmanlı Barok süslemelerinin yer aldığı taştan bir tabanın üzerine yerleştirilmiş büyük bir demir sütun ve üzerindeki cami maketinden oluşmaktadır. Batı geleneğinde heykelin kral vb. önemli kişilere ayrılan bölümüne, bu uygulamada cami maketinin yerleştirilmiş olması ilginç bir uygulamadır. Bu maket Hamidiye Cami'nin çok iyi bir kopyasıdır. Bu anıt, bir yandan Osmanlı Mimarisi'nde batı modellerinin her zaman aynen alınmadığının açık

¹⁷² Klaus Kreisser, "a. g. m." s. 104.

¹⁷³ Eski Mezopotamya'da kullanılan yazı

¹⁷⁴ Klaus Kreisser, "a. g. m." s. 105.

bir göstergesi olurken diğerk yandan padişah otoritesinin dini temellerine vurgu yaparak, Osmanlı Kültürü'nden filizlenen bir sentez oluşturmakla da ayrıca önemli bir yere sahiptir.



Resim 97-Raimondo D'Aranco'nun Şam Telgraf Anıtı
(<http://www.wikipedia.org/monument> (30 Mayıs 2007)sitesinden alınmıştır.)

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra da anıt anlayışında büyük bir değişiklik görülmemiştir. Meşrutiyet'in ilanı anısına Sultanahmet Meydanı'na bir anayasa anıtı dikilmesi planlanmışsa da 31 Mart olayının patlak vermesi üzerine hayata geçirilememiştir. Daha sonra 31 Mart olayı için dikilen Abide-i Hürriyet, genişletilmiş bir amaç için Timsal-i Meşrutiyet ve İstirdad-ı Hürriyet'in birleştirilmesi¹⁷⁵ ile oluşturularak Hareket ordusunun gerici güçlere karşı yaptığı savaşta verdiği şehitlerin hatırasına dikilmiştir. (Resim 5)

¹⁷⁵ Klaus Kreiser, "Abide-i Hürriyet: İstanbul İçin Bir Özgürlük Anıtı", İstanbul im Wandel der Jahrhunderte (18-20 Jahrhundert) : Internationales Symposium, am Donnerstag, den 27 Januar 2005 an der Ludwig-maximilians-Universität München s. 2.

Bir yarışma sonucunda Kemalettin ve Vedat Bey ile Konstantin Kiryadikis ve Alexandre Vallury gibi sanatçıların arasından sıyrılan genç bir mimar olan Muzaffer Bey tarafından tasarlanan anıtın inşa edilmesi için merkezi bir yer seçilmeyerek İstanbul'un en kuzeyindeki Şişli'deki bir tepenin üzeri uygun görülmüştür. Anıtın resmi açılışında Enver Bey, "Bu savaşta ölen insanlar ortak bir mezara gömüldü, Müslüman ve Hıristiyan¹⁷⁶ yan yanadır, çünkü bu vatandaşlar ırk ve soy ayırımı yapmayan vatanseverlerdir"¹⁷⁷ ifadesini kullanmıştır. Abide-i Hürriyet, şehitlik ve anayasanın hatırasına¹⁷⁸ kurulmuş bir anıt olarak aynı anda iki işlevi yerine getirmektedir.

İkinci anıt ise, Vedat Bey tarafından ilk Türk havacılık şehitleri için yapılan Tayyare Şehitleri anıtıdır. 2 Nisan 1914 yılında temeli atılmış, 1916 yılında tamamlanmıştır. İstanbul'da Saraçhane Meydanı'nda eski Fatih Belediyesi'nin önündeki parkta bulunmaktadır. Anıt, ilk Türk Hava şehitleri olan Fethi, Sadık Ve Nuri Bey'ler için dikilmiştir. Fethi ve Sadık Bey'ler İstanbul'dan Kahire'ye bir uçuş için yola çıkan uçakta 27 Şubat 1914 yılında Şam ile Kudüs arasında, Nuri Bey ise, 11 Mart 1914 yılında Yafa'da düşerek şehit olmuştur.¹⁷⁹

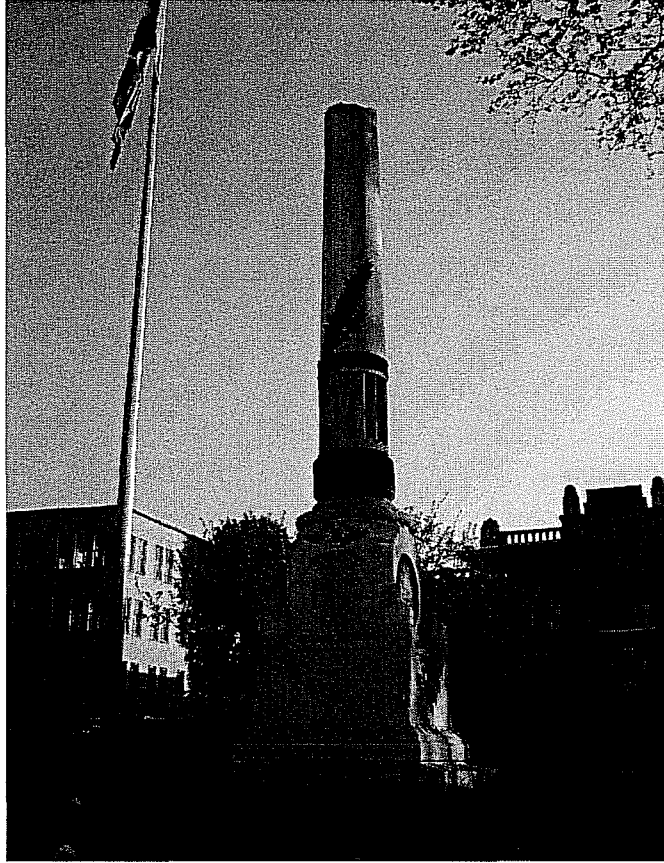
Tayyare Şehitleri Anıtı, kare bir alan içinde kare bir platform üzerinde bulunan üst bölümü kırılmış bir sütun biçiminde tasarlanmıştır. Köşelerine ve kenarlarına eşit aralıklarla babaların yerleştirildiği kare alanın ortasında, kare bir kaide üzerinde yükselen anıtın, köşelerinde dört minik köşe kubbesinin yer aldığı, kubbeleri taşıyan prizmatik desteklerin bir birine mukarnaslarla bağlandığı görülmektedir

¹⁷⁶ Hareket ordusuna birçok mektepli subaylar, Harbiye, Tıbbiye, Hukuk, Mülkiye, Ticaret ve İlmiye öğrencileri gönüllü olarak katılmışlardır. O dönemin gazeteleri orduda Rum ve Bulgar gönüllülerinden başka yediyüz Yahudi gönüllüsü olduğunu belirtmektedir. Bu konuda daha detaylı bilgi için bkz. **Akşin Sina Şeriatçı Bir Ayaklanma 31 Mart Olayı** s.175.

¹⁷⁷ Klaus Kreisser, "a. g. m." s. 106.

¹⁷⁸ Klaus Kreisser, "a. g. m." s. 105.

¹⁷⁹ Nilüfer Ergin, "Tayyare Şehitleri Anıtı", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.7 sf: 229.



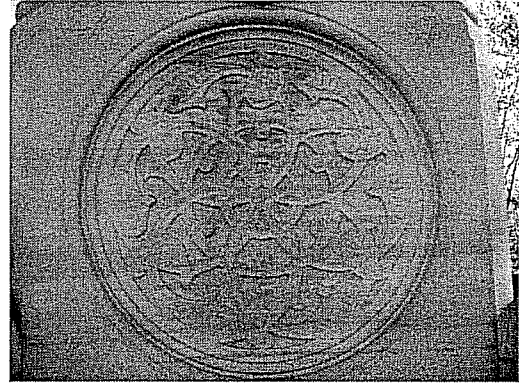
Resim 98- İstanbul Tayyare Şehitleri Anıtı (Vedat Tek)

Sütunu taşıyan kübik ikinci kaidenin cephe ortalarına daire biçili çökertme madalyonlar işlenmiştir. Bu madalyonlardan birinde Beyazıt yangın kulesi, Seraskerat giriş kapısı, cami kabartmaları, piramitler ve uçak figürü bulunur. Diğerlerinin içinde rumilerden oluşan bir bezeme yer almaktadır. Bronz bir kitabe levhasının da bulunduğu kaidenin üzerine, yivli alt kısmı bronz levhalar arasında kalan, üzerinde bir kuş tüyünün bulunduğu, ucu kırık bir sütun yerleştirilmiştir. Mermerden yapılan anıtın kaidesinde bronz madalyonlar ve anıt gövdesinde bronz bilezikler kullanılmıştır.

Anıt, mesajını üzerindeki madalyonlarda bulunan figürlerle doğrudan iletmektedir. Yazılar ve bezemeler geleneksel bir dilin devamı olarak belirseler de sütunun kırık bir uçla nihayetlenmesinde sembolik bir anlatım bulunmaktadır. Anıt, farklı bir anıt geleneği olan Osmanlı kültüründe yeni bir arayış ve öneri olarak dikkati çekmektedir.

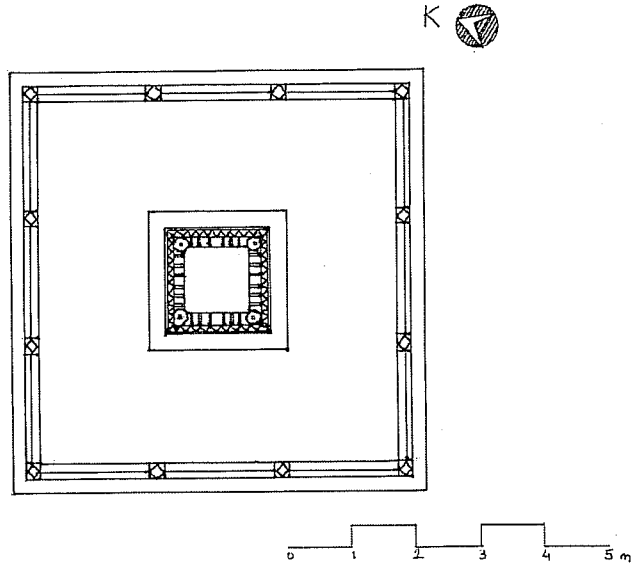


Resim 99- İstanbul Tayyare Şehitleri Anıtı

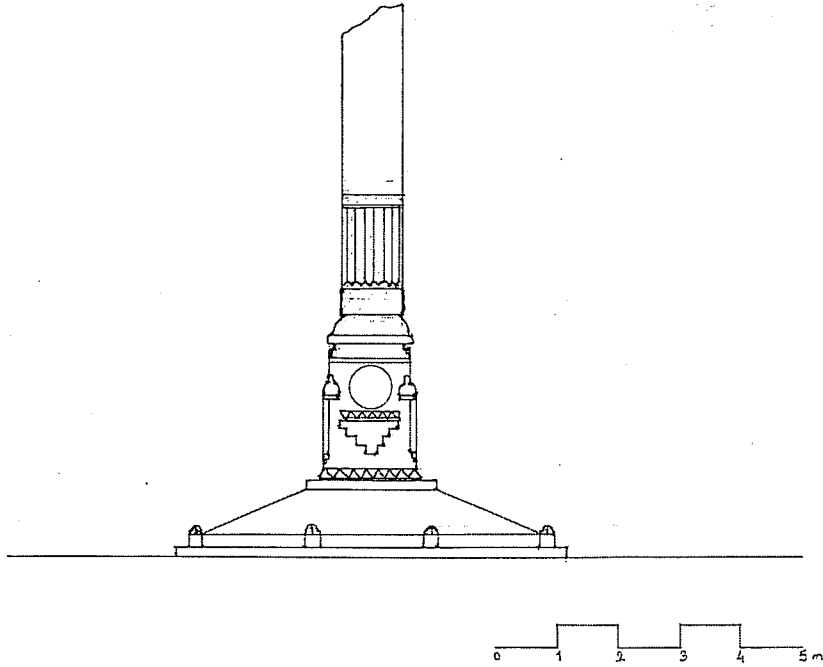


Resim 100- İstanbul Tayyare Şehitleri Anıtı süsleme detayı

Tayyare Şehitleri Anıtı'nın, form olarak İstanbul'un Bizans Dönemi anıtlarından Kız Taşı'na çok benzediği gözden kaçmamaktadır. Bu anıtların şekilleri bir dereceye kadar uluslararası kullanılan biçim düzenlemelerinden alınmıştır. Tayyare Şehitleri anıtındaki basmakalıp kırık sütun, her yerde görülebilen bir motifken, Abide-i Hürriyet'in gövdesinde kullanılan ağzı gökyüzüne bakan top namlusu, yepyeni bir biçim olarak tüketilmemiş simgelerle doludur.



Çizim 46-İstanbul Tayyare Şehitleri Anıtı planı



Çizim 43- İstanbul Tayyare Şehitleri Anıtı cephesi

Muzaffer Bey ayrıca, Konya'da bölgenin zirai zenginliğini göstermek için Ziraat Anıt'ını yapmıştır. Muzaffer Bey'in ölümüyle üst kısmı tamamlanamayan anıt, daha sonra, kaide olarak değerlendirilmiş ve üstüne Atatürk heykeli konulmuştur.¹⁸⁰ Bahsi geçen iki anıtta da insan figürü bulunmaz, tümüyle mimari elemanlarla kurulmuşlardır.¹⁸¹

Abide-i Hürriyet'in planlanmasında üçgen ve altıgen şemaya dayanan bir sistem kullanılırken, Ziraat Anıtında kare ve sekizgen, Tayyare Şehitleri Anıtı'nda kare bir şema temel alınmıştır. Tayyare Şehitleri anıtında daha yalın bir planlama dikkati çekmektedir.

Abide-i Hürriyet'in, bir yandan 31 Mart olayında şehit olanların defnedilmesi için inşa edilmiş, diğer yandan olayın anısına dikilmiş olması, anıta işlevsellik kazandırmıştır. Ziraat Anıtı, Konya'nın zirai zenginliğini simgelemesi için, Tayyare Şehitleri Anıtı ise, Kahire'ye ilk uçuşu yapan ve şehit olan pilotların anısına yapılmışlardır. Vedat Bey'in Tayyare Şehitleri Anıtı bunu klasik bir ucu kırık sütun ve üstündeki madalyonların içindeki kabartmalarla doğrudan anlatırken, Muzaffer Bey'in Abide-i Hürriyet Anıtı bir anıt mezarıdır ve anıtın gövdesi havaya kalkmış bir top namlusu biçiminde düzenlenmiştir. Tayyare Şehitleri Anıtı, Londra'daki Monument Fire of London gibi batıdaki anıtlara çok benzer formdadır. Abide-i Hürriyet kuruluş olarak, Anadolu Selçuklu Kümbetleri gibi anıt kavramının işlevsellikle ele alındığı sonuçta, yepyeni bir biçimsel sentezin oluşturulduğu özgün bir uygulamadır. Ziraat Anıtının baldeken kurgusu bir yandan Anadolu'daki baldeken yapılar ile ilişkilendirilebilirken, plan olarak mandalaya bağlanabilmektedir. Ziraat Anıtı'nın plan ve cephelerinde altın orana dayanan bir modüler sistem, Abide-i Hürriyet'in tasarımında eşkenar üçgen ve düzgün altıgen modüler sistem kullanılmıştır. Tüm aramalarımıza rağmen Tayyare Şehitleri Anıtı'nda, altın oran ya da modüler sisteme dayanan bir geometrik kurgu bulunamamıştır.

Üç anıtın da süslemelerinde klasik Osmanlı öğeleri arasında yer alan köşe kuleleri, köşe sütunceleri, mukarnas, rumi ve palmetler, oldukça başarılı bir şekilde

¹⁸⁰Klaus Kreisser, "a. g. m." s. 105.

¹⁸¹ Kıvanç Osma, a. g. e. s. 21.

kullanılmıştır. Ziraat Anıtı'nın cephelerinin her birine taç kapı görüntüsü verilmesi, Abide-i Hürriyet'in girişindeki başlı başına bir taç kapı kuruluşunun bulunuşu dikkat çeken uygulamalardır. Tayyare şehitleri anıtında taç kapı uygulaması görülmez.

Abide-i Hürriyet'te anıtın adı, padişahın mührü, şehitlerin adları, sanatçı ve bani kitabesi bulunurken, Ziraat Anıtı'nda sadece mimarların adları yazılıdır. Tayyare Şehitleri Anıtı'nda bani, tarih kitabesi ile anıtın amacı aynı madalyon içinde verilmiştir.

Abide-i Hürriyet'te bodrum katta kaba yonu taş, anıt girişi ve kaide de mermer, sahanlıklarda renkli taş ve anıt gövdesinde düzgün kesme taş kullanılmıştır. Ziraat Anıtı ve Tayyare Şehitleri Anıtı'nda mermer kullanılmıştır. Üç anıtta da devşirme malzeme kullanılmamıştır. Abide-i Hürriyet ve Tayyare Şehitleri Anıtları'nda gövde üzerinde bronz süslemeler, Ziraat Anıtı'nda ise çini kabalar yer almaktadır. Abide-i Hürriyet ve Tayyare Şehitleri Anıtları'nda şehitlerin hep hissettirildiği ama figür kullanılmadığı dikkat çekerken, Ziraat Anıtı'nda aslan başı biçimindeki çörtenler bu dönem içinde kullanılan tek figürlü örneği oluşturur.

Cumhuriyetin ilanından sonra anıt yapımının yoğunlaştığı görülür. Özellikle ilk yıllarda yabancı sanatçılar tarafından yapılan anıtların büyük çoğunluğunu Atatürk heykelleri oluşturmaktadır.

Tarihsel süreç içinde sanat, toplumların ekonomik yapısı, siyasal ilişkileri, inançları ve geleneklerinin etkisinde biçimlenmiştir. Hiç bir sanatçı ve sanat etkinliği bu etkileşimden uzak kalamamıştır.

Yapıt bir yandan güzelin verildiği, sanatçının ruhunun dışlaştığı yer olarak sanatçının bilincindeki kavramları, duyguları, izlenimleri, anılarla, ilk örnekleri yansıtarak sanatçının dünyasını bize açarken, diğer yandan onun sanatına indirgenemez bir özellik kazandırır. Özel özellikleri bulunan toplumsal ya da nesnel bilinç olan sanatçının bilinci tepeden tırnağa tarihsellik özelliği taşımakla bize sanatçının yaşam koşullarının yanı sıra insanlığın kalıcı niteliklerini de duyurur.¹⁸²

¹⁸² Afşar Timuçin, *Estetik*, (İstanbul: 2003) s.7-8.

Sanat yapıtının yüzeyde bir takım şeyler gösterse de asıl zenginliğini derinlerde saklamaları bizi derinlere çekerek görünmez yanlarına tanık etmeye davet eder. Her yapıtta gündelik bilinçle derinliklerine inilmenin mümkün olmadığı gündelik ölçüleri aşan bir güçlülük, kolay bulunmaz bir atılganlık, alışılmışın sınırlarını zorlayan hiç bir şeye benzemezlik vardır.¹⁸³ Özneli ve nesneli kendinde taşıyan ya da nesnel olmakla birlikte özellikleri bir bütün olan yapıt, gelişi güzellikte oluşmadığına göre tüm nicelikler bize bir fikri ya da bir fikir bileşimini oluşturan durumları, değerleri, ilişkileri, sezgileri simgelerle sunar.¹⁸⁴

Günümüzde de kabul edilebilir bir çerçeve içinde estetik kuramını yeniden tanımlamak için tartışmalar yapılmaktadır. Sistematik bir yaklaşımla felsefi kavramaları devreye sokarak; güzellik, sanat, sanat yapıtlarının üretim ve değerlendirme koşulları için yeni kıstasları göz önüne alan, sanat ile başka etkinlikler, sanat ile ahlak, sanatçının işlevi, beğeni, süsü, üslup kavramları, beğeni yargıları, bu yargıların eleştirisi, sözel ve sözlü olmayan metinlerin yorumlanmasına ilişkin kuramlar, uygulamalar veya yorum bilgisi sorunu ile ilgili olguları ele alan her söylem estetik kavramı içinde ele alınmalıdır.¹⁸⁵

Bir dönemin ve üslubun uygulamaları olsa da sanatçı üretirken bilinçli ya da bilinçsiz olarak bazı simgeleri kullanır. Ortaçağ'da bir salt kavranabilir güzellik, ahlaki uygunluk ve metafizik görkem kavrayışı geçerliydi, akılla kavranabilir bu güzellik anlayışı ahlaki ve psikolojik bir gerçeklik olarak, duyularla algılanamayan güzellik alanını içerecek şekilde genişlemişti.¹⁸⁶

Ortaçağ Avrupa'sında Tanrının dünyayı sayı, ağırlık ve ölçüyü temel alarak yaratmış olduğu kabulüne dayanan kozmolojik kategoriler, estetik kategoriler ve metafizik iyinin tezahürleri olarak Sokrates'ten önceki filozoflara kadar geri götürülebilen oransal uyumluluk, oran ve sayı kavramlarıyla ifade edilerek güzelliğin

¹⁸³ Afşar Timuçin, a. g. e. s. 11.

¹⁸⁴ Afşar, Timuçin a g. e. s. 44.

¹⁸⁵ Umberto Eco, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, (çev. Kemal Atakay), (İstanbul: Can Yayınları, 1999) s. 13.

¹⁸⁶ Umberto Eco, a. g. e. s. 18.

öğelerde değil kısımların uyumlu oranında ve simetride bulunduğu kabul ediliyordu.¹⁸⁷ Ortaçağ'ın plastik sanatları, müzikle aynı matematiksel düzeye çıkarma tutkusu, matematik kavramların izlenmesi gereken kurallara dönüştürülmesine sebep olmuştur. Agustinus, *De Quantitate Animae* adlı eserinde güzelliğin geometrik düzenlilik olarak kavrandığı titiz bir kuram geliştirmiş, eşkenar üçgenin kenarları birbirine eşit olmayan üçgenden daha güzel olduğunu, karenin de iyi olmakla birlikte, en güzel biçimin daire olduğunu belirterek kendisinin başlangıç ve bitiş merkezi olan noktanın ise şekillerin en güzeli olan dairenin temel oluşturucusu olarak hepsinden üstün olduğunu ileri sürmüştür.¹⁸⁸

Sanat yapıtlarında biçim ve renk gibi somut değerlerin arkasında yatan anlamı öne çıkarmak için onların neyi simgelediklerini de bilmek gerekir. Bu simgeleri çıkış noktalarına ulaşarak dillendirebilmek için kullanabileceğimiz kaynaklar arasında İslam düşüncesinde kozmosu anlamak için sadece Kuran ve hadisler değil İhvanı Safa¹⁸⁹'nın Risaleleri de bulunmaktadır.

Risalelere göre sınırsız ve sonsuz özüyle Hakk (Gerçek), Vahiy'in belirgin biçimi ve aynı zamanda kendilerine vahyolunan insanların özellikleri tarafından ayrı ayrı belirlenme durumudur. Gerçeğin böyle belirlenmesi tabiatı incelemeyi ve büyük ölçüde biçimler dünyası ile ilgilenen bütün kozmolojik bakış açılarını etkilemektedir. Metafizik ve matematiğin aksine, kozmolojik bilimler gözlemcinin bakış açısıyla bağıntılıdır. Tabiat ruhi yolculuğun belli bir noktasında düşünülmesi gereken bir semboller kitabı gibi incelenebilir.¹⁹⁰

İhvanı Safa'nın risalelerinde sayılar, tabiatı anlamada bir anahtar kabul edilir ve aritmetik ile geometrinin sembolik ve metafizik yorumları konusunda Pisagor ve Nikomakus'un öğretilerinin takipçileri oldukları belirtilir. Risalelere göre “ Bütün

¹⁸⁷ Umberto Eco, a. g. e. s. 52.

¹⁸⁸ Umberto, Eco. a. g. e. s. 69.

¹⁸⁹ 961-986 yılları arasında Basra'da ortaya çıkan topluluk. Düzenlenen bir toplantıdan sonra İhvanı Safa (Temizlik-Doğruluk Kardeşleri) eli iki Risale'den (Kitapçık) oluşan bir ansiklopedik yapıt hazırlamıştır. Bu yapıt fizik, matematik, mantık, müzik, astroloji, felsefe, metafizik vb. konuları içermektedir. **İhvanı Safa**, İstanbul Üniversitesinden çıkan kitapçık.

¹⁹⁰ Nasr, Seyyid Hüseyin. **İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş**, (çeviren Nazife Şişman), (İstanbul 1985) s. 18-19.

dünya, bir kentin, bir hayvanın veya bir insanın bir olduğu gibi birdir.” Bu karşılıklı ilginin açıklandığı dil ise sembolizm, özellikle de sayısal sembolizmdir. Bütün dünyanın, aritmetik, geometrik ve müziksel ilişkilerle uyum içinde olduğunu göstermektedir. Sayılar bilimi (ilm’ül aded), tabiatın üstünde yer alan ve varlıkların prensibi olan bir bilim olarak, tevhide anlamaya ileten bir yoldur.¹⁹¹ Geometrik şekiller tevhit¹⁹²’in çeşitli göstergeleridir. Farklı niteliklere işaret eden üçgen ahenk, kare sabır olarak algılanır. Orijin veya kök işlevi gören aritmetik, geometri, matematik, astronomi ve müzikten daha üstün kabul edilir. Sembolik özelliği nedeniyle sayı, bölme için olduğu kadar birleştirme ve bütünleştirme için de bir araç olmaktadır. Ateş, hava, su, topraktan meydana gelen dört unsur; kan, balgam, sarı ve kara safradan oluşan dört salgı; dört mevsim; dört esas yön; metaller, bitkiler, hayvanlar ve insanlardan oluşan dört ürünün gösterdiği gibi, Tanrının tabiattaki her şeyi 4 grup halinde yarattığı inancına dayanarak İhvan sayıları birler, onlar, yüzler, binler olmak üzere tabiatın her yerinde görülen yukarıda sözü edilen dörtlü ayrıma bağlar.¹⁹³

Farklı kaynaklardan beslenseler de Batı Sanatı’na da bu kabuller yön vermekte, özellikle Babil’den beri bilinen ve kullanılan harfler ile sayıları yorumlama sanatı olan Gematria kullanılmaktadır.¹⁹⁴

Şekil ve sayılara verilen manevi değerlerin, ister İslam felsefesiyle yeniden yorumlansın ister yeni bir boyut içersin mitolojik, evrensel, dinsel kavramların zaman içinde çeşitlenip farklı biçimlere bürünseler dahi belli bir sürekliliği korudukları dikkat çekmektedir. Özellikle tarikat yapılarının çoğalması ile bazı rakam ve sayılara yüklenen kavramların çeşitlenerek kullanıldığı, bunlardan üç ve dokuz sayılarının Orta Asya’dan beri Türklerin geleneğinde önemini koruduğu bilinmektedir¹⁹⁵.

Mimar Muzaffer Bey’in estetiği, geometrik biçimlerin oranlılığına, simetriye, ve altın orana dayanmaktadır. İnsanın farkında olmadan haz aldığı ölçü onun yapılarının geometrik kurgusunun temelini oluşturmaktadır. Mimar Muzaffer Bey yapılarının

¹⁹¹ Nasr, a. g. e. s. 48.

¹⁹² Bir sayma, tek tanrıcılık, tanrı birliğine inanma. **Osmanlıca Türkçe Sözlük**, Bilgi yayınevi,

¹⁹³ Nasr, a. g. e. s. 48.

¹⁹⁴ Schimmel. Anne Marie, **Sayıların Esrarı**. (çev. Mehmed Temelli) (İstanbul 1997) s.44 .

¹⁹⁵ Tuncer. (1986) a. g.e.,s. 109.

planlanışında ve cephe düzenlemelerinde sembol kullanmamış olsa da anıtlarında hemen bir sembolizmin varlığı kendini hissettirmektedir.

Mimar Muzaffer Bey'in yapılarının tasarımında kullandığı geometrik biçimler ve onları tanımlayan sayılar söyle yorumlanabilir.

Abide-i Hürriyet'te eşkenar üçgen, ikizkenar üçgen, altıgen ve daire biçimleri öne çıkmaktadır. Bu biçimlerin Anıtta bilinçli olarak kullanıldığı, yapının plan ve cephe kurgusunun temelinde bu biçimlerin sembolik anlamlarının bulunduğu dikkaten kaçmamaktadır.

Yapıda mükemmellik ve bütünlük sayısı olarak kabul edilen 3, üçgen biçimlerde öne çıkmaktadır. Schimmel'e göre üç, ilk "gerçek" sayı olarak 3 noktası 3 köşesi nedeniyle geometrik bir yüzey oluşturabilen en küçük sayıdır. Su, hava, toprak, katı, sıvı, gaz, mineraller, bitki ve hayvanları simgeler. Bir gün, güneş ışığına göre sabah, öğle ve akşam diye üçe bölünür. Yaşadığımız dünya 3 boyutludur. Nesnelere uzunluk, yükseklik, genişlik özellikleri zamanın da geçmiş, şimdi ve gelecek olarak üç ana bölümü ya da, başlangıç, orta ve son olmak üzere üç özelliği vardır. Bileşimlerinin diğer renkleri verdiği 3 temel renk vardır kırmızı, sarı ve mavi. Felsefe ve psikolojide 3, sınıflandırma sayısı olarak kullanılır. Zaman, mekan ve nedensellik birliktedir. Platon'da¹⁹⁶ her ideal, iyi, doğru ve güzelin bileşkesi olarak ele alınmıştır. Hıristiyanların Baba, oğul, kutsal ruh ve Bakire Meryem ilahilerinde sırayla bakire anne ve kraliçe olan Meryem'den söz edilir. Üçlülük İslamiyet'te Allah-Muhammed-Ali olarak kullanılır.¹⁹⁷ Ortaçağ Avrupa'sının eşkenar üçgeni, kenarları birbirine eşit olmayan üçgenden daha güzel bulmasının temelinde eşkenar üçgene atfedilen eşitlik duygusu yer alıyordu. Eşit açılardan eşit kenarlara karşılık geldiği kare de bu duyguya cevap vermekle birlikte en güzelini daire oluşturmaktaydı. Kendini çevreleyen çemberin devamlılığı ve merkezdeki açının çemberce bölünmezliği daireyi daha da üstün yapar. Şekillerin en güzeli kabul edilen dairenin temelini ise kendisi de daire biçiminde olan başlangıç ve bitişin merkezi olan nokta oluşturmaktadır.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, (İstanbul: Sarmal Yayınları, 1995) s. 81-95.

¹⁹⁷ Schimmel, a. g. e., s. 69-80.

¹⁹⁸ Umberto Eco, a. g. e. s. 69.

Mimar Muzaffer Bey'in yapılarına dönüldüğünde, özellikle Abide-i Hürriyet'in plan ve cephelerine biçim veren eşkenar üçgenlerle düzgün altıgenlerin, bu geometrik biçimlere atfedilen anlamlar dikkate alınarak seçildiklerini ileri sürmek mümkündür.

Çok aşırı bir yorum gibi görünse de, yapının alt katındaki büyük boyutlu üç desteği de dikkate alarak, eşkenar üçgen biçimi ve üç sayısının Abide-i Hürriyet'in plan ve cephelerinde bu denli öne çıkışında simgesel bir dilin kullanıldığını, 31 Mart olayında şehit olan üç subayın böylece simgelendiğini düşünmeden geçemiyoruz.

Abide-i Hürriyet'in kaidesi ile merdivenlerin planına biçim veren düzgün altıgen modüllerin seçiminde, 6 sayısının insanı temel alan ve onu simgeleyen bir sayı oluşu nedeniyle anıtın yapılış amacına uygun olarak şehitlerin anısının yaşatılması fikri ile bire bir ilişkilendirilmesinin etkin rol oynadığı düşünülebilir. 6 sayısı, pek çok düşünce sisteminde hem bir bütün olarak hem de kendini meydana getiren ilk üç sayı açısından en mükemmel sayı olarak kabul edilmiştir. $1+2+3$ toplamından ya da $1 \times 2 \times 3$ çarpımından elde edilebilir. İlk erkek sayı (2) ve ilk dişi sayının (3) çarpımından oluşur. Psikolojinin bakış açısından en basit biçimiyle bir analiz ve sentez bileşimini temsil eder. 1, 2, 3 sayıları sırasıyla geometrideki nokta, çizgi ve üçgen gibi bütün iki boyutlu düzlemsel şekilleri özetlerler. Öte yandan küp, altı kare yüzeyden oluştuğu için, bütün kapalı üç boyutlu hacimsel yapılar için ideal olarak kabul edilmektedir. Burada iki boyutlu kare biçimin altı kez tekrarından oluşan kapalı bir hacim olarak 3 boyutlu nesneye geçilmesi 6 sayısının ve karenin önemini belirler. Schimmel'e göre, Tanrı sırf 6 sayısı mükemmel olduğu için dünyayı 6 günde yaratmıştır. Eski Hint geleneğinde tepe noktası aşağı doğru bakan üçgen dünyanın maddi, kötü, yıkıcı yönlerini nitelerken, yukarı doğru bakan üçgen yaşamın olumlu, iyi yönlerinin sembolü olarak alınır. Altı uçlu yıldız, ruh ve madde, Tanrı ve kaos, aşkın ve içkin arasındaki karşıtlarla da yorumlanabilir.¹⁹⁹ Aşağıya ve yukarıya bakan birer üçgenin oluşturduğu "Mührü Süleyman" adı verilen altı kollu yıldız motifi İslam sanatında da çok sevilen bir sembol olarak kullanılmaktadır. Abide-i Hürriyet'in merkezinde köşelerin birleştirilmesiyle 6 kollu yıldız biçimi oluşmaktadır. Anıt üzerinde padişah tuğrasının daire biçiminde bir madalyon içinde yer alması dikkat çekicidir. Şehit adlarının, düzgün altıgen yüzeylere

¹⁹⁹ Anne Marie Schimmel. a. g. e. s. 135–139.

yazılması da insanı simgeleyen 6 sayısının ve düzgün altıgen biçimin tesadüfen seçilmediğini ispatlar.

Muzaffer Bey'in Abide-i Hürriyet'te dikey bir yöneliş kullanmış olması ve bunu top namlusuna dönüştürmesi Anıtın anısına dikildiği olayı çok iyi simgeleyen çarpıcı bir detaydır.

Abide-i Hürriyet'te anıtın gövdesini oluşturan top namlusunun göğe doğru yükseltilmiş olması simgelediği olayı duyurmak istemesiyle ilgili olarak düşünülebilir. İşlevi ezan okunarak insanlara namaz zamanının geldiğini duyuran minarelerden çok farklı bir düzenleme değildir. Gövdenin, genelde minarelerin oturduğu yüzeyi üçgen kuşak biçiminde hareketlendirilmiş pabuçluklara benzer bir düzenlemeye oturtulmasıyla iyice vurgulanmıştır.

Abide-i Hürriyet sadece anıt olarak ele alınabileceği gibi, sembollerin kullanıldığı ve kişinin anısının ölümünden sonra da yaşatılmasını amaçlayan mezar yapıları içinde de ele alınabilir. Abide-i Hürriyet'te batılı anlamda anıt kavramı ile geleneksel mezar yapılarının iyi bir sentezi yapılmıştır. Bir yandan hürriyet'in sembolüdür ve bunu süslemedeki detaylar ile gösterir. Özellikle anıtın gövdesini oluşturan top namlusu ve üzerindeki bayrak ve süngülü tüfekler, şehit verilerek kazanılan özgürlüğün, bedelini ve değerini vurgulayan önemli detaylardır. Anıt, bir yandan da 31 Mart olayında şehit düşen askerler için yapılmış bir mezar yapısıdır. Anıtta yine çok eski bir gelenek olan Selçuklu kümbetlerine benzetebileceğimiz mezar odası bulunmaktadır. Burada, mezar odası ile köşesindeki mihrap nişiyle vurgulanan mescit odası Selçuklu Kümbetleri'nden farklı olarak aynı mekanda yer alarak, alt kata inmiştir. Üstü simgesel bir kubbeyle örtülen, günümüzde pis suların bastığı, bu mekanın temizlenmemiş oluşu, maalesef şehirlerin nereye gömüldüklerin tespit edilmesine imkan vermemektedir. Şehitlerin, bu mekanın döşeme altında ya da duvarlarının arkasında bulunan özel bir yere gömülmüş olmaları kuvvetle muhtemeldir.

Anıt ile ilgili tüm detaylar dikkate alındığında, yapının süsleme anlayışındaki ciddi ve ağırbaşlı havanın geometrik biçimiyle bir bütün olarak çok uyumlu olduğunu görülmektedir.

Sanatçının ikinci anıt yapısı olan Ziraat Anıtı'nın tasarımında ise, kare temel üzerine kurulmuş altın dikdörtgenlere dayanan bir modüler sistem kullanılmıştır. Ziraat Anıtı sembolik dili ve insana yakın oranları ile çok iyi tasarlanmış bir yapıdır.

Anıtta plan kare ve sekizgen şema üzerine oturtulmuştur. Bu da yapıda kullanılan sembolik dilin temelinde kare ve buna bağlı olarak 4 sayısının bulunduğunu göstermektedir. Antikçağ'da doğadaki düzen nasılsa sanattaki düzenin de öyle olması gerektiği düşünülüyordu. Doğada pek çok şey dört kısıma ayrılır. Dört sayısı ortak bir görüş olarak temel öneme sahip belirleyici bir nitelik edinir. Ana yönlerin, ana rüzgarların, mevsimlerin, Ay'ın evrelerinin mevsimleri, Adem'in adındaki harflerin sayısı dördttür. İnsanın da sayısı dördttür. Çünkü kolları açık insanın iki kolu arasındaki uzaklık ile boyu eşit olup bize ideal bir karenin tabanı ve yüksekliğini verecektir. Ahlaksal kusursuzluğun sayısı da dördttür.²⁰⁰

İhvan'ın Risalelerine göre 4, dünyada bilinen ilk düzenle ayrılamaz bir şekilde bağlantılıdır ve bu da, oluşumların kafa karıştırıcı çok yönlülüğünün sabit formlar biçiminde düzenlenmesiyle, doğadan uygarlığa doğru bir değişime işaret eder. İlk insanlar ayın, zamanın düzenlenmesine yarayan dört aşamasını-hilal, büyüme, dolunay, küçülme gözlemlemişlerdir. 4 yön ve 4 rüzgâr birlikte yeryüzündeki yaşamın tamamı için gerekli koordinatları sağlarlar. İslamiyet'te Tanrı'ya ulaşmak için 4 aşamadan geçmek gerek şeriat, tarikat, hakikat ve marifet.²⁰¹ 4 sayısı, yine şans getiren bir sayı olarak kabul edilen 8 ile birlikte kullanılmıştır.

Sekiz içinse mimari tasarımda sekizgen, kubbelerin inşasında önemli olan kareden daireye geçişin ilk aşaması olduğu söylenebilir. Ancak 8, ilginç bir matematiksel konu olmaktan ötedir. Antikitede şans getiren önemli bir sayı olarak görülürdü. Gezegenlerin 7 göksel küresinin ötesinde, sabit yıldızların sekizinci göksel

²⁰⁰ Umberto Eco, *a. g. e. s.* 60.

²⁰¹ Anne Marie Schimmel, *a. g. e. s.* 98-108.

küresinin olduğu düşünülürdü. Babil tapınaklarında tanrının, sekizinci kattaki karanlık bir odada yaşadığının kabulü 8 sayısının Cennet'le işbirliği içinde olduğunun düşünülmesine neden olmuş ve bu sayının "Tanrıların sayısı" olarak kullanışı bu nedenle kadim Babil'e dayandırılabilir. Müslüman inancına göre, Tanrı'nın merhameti gazabından daha büyük olduğu için 7 cehennem, 8 cennet vardır.

Aslan burcu, plastik sanatların vazgeçilmez güç motifidir. Astrolojide de çoğunlukla güneş ile birlikte kullanılır. Aslan burcu güneşin evidir²⁰².

Mimar Muzaffer Bey'in baldeken tarzında tasarlanan Ziraat Anıtı kare, altın dikdörtgen ve sekizgen biçimlerin kullanıldığı bir geometrik şema kullanılarak tasarlanmıştır. Plan açısından evreni temsil eden bir merkez (daire), etrafında kare ile oluşturulan mandalaları anımsatmaktadır. Ziraat Anıtı'nın cephelerinin köşelerinde kullanılan aslan biçimli çörtlenlerin güneşi, ağızından akan suyun da bereketi simgelediği düşünülebilir. Orta Asya göçebe sanatında aslan motifinin nazarlık, bekçi, koruyucu unsur, aydınlık ve güneş sembolü olarak kullanıldığı ifade edile gelmektedir. Şamanizm'de aslan, panter, kaplan gibi hayvanların, kudret sembolü ve koruyucu yönleriyle ön plana çıkmaktadır²⁰³. Geometrik çözümlemelerde içyapının merkezi bölümünde köşelerin birleştirilmesiyle 8 kollu yıldız motifinin oluştuğu anlaşılmaktadır.

Ziraat Anıtı'nda kullanılan neşeli bir havada yapılmış zengin bezeme anlayışı, insana baktıkça mutluluk hissi vermektedir. Ünik bir uygulama olarak beliren anıt, bölgenin zirai zenginliğini gösteren sembollerin bileşeni olarak düşünülebilir. Anıt tamamlanmadığı için üstte olacağı düşünülen kağrı, başak demetleri gibi Konya'nın tarımsal zenginliği ile ilişkilendirilebilecek öğelerin nasıl kullanılacağı muğlâktır. Ancak anıtın etrafında su toplanması için yapılan havuz biçimindeki düzenleme, köşelerdeki bu havuza su toplanması için yapılmış aslan biçiminde çörtlenler suyun tarım için en temel gereksinim olduğuna yapılan göndermelerdir.

Tıpkı Ziraat Anıtı'nda olduğu gibi Hobyar mescidinde de kare ve sekizgenden oluşan bir planlama dikkat çekmektedir. Yine temel öneme sahip, insanın sayısı olarak

²⁰² Ahmet Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, (Ankara 2002) s. 106.

²⁰³ Tuncer (1986) a. g. e., s. 89.

kabul edilen 4 sayısının belirlediği kare biçimi öne çıkarılmıştır. Ahlaksal kusursuzluğun sayısı da dördtür.²⁰⁴ Sanatçının bunu bir mescit yapısı ile çok iyi birleştirerek, yapıya adını veren Hoca Hubyar'ın anısını da yaşatmaya çabaladığı söylenebilir.

Muzaffer Bey'in Vedat Bey ile birlikte çalıştığı Hobyar Mescidi, Birinci Ulusal Mimarlık Döneminin camileri içinde farklı bir uygulamadır. Osmanlı Mimarisi'nin klasik dönem uygulamalarının büyük külliye camilerinin aksine daha küçük boyutlu bir yapıdır. Boyutlardaki küçülme, Osmanlı'nın süsleme motiflerini ve ince zevkini kullanılmaya engel olmamıştır. Hobyar Mescidi, döneminin karşımıza çıkan erken tarihli yapılarından biridir. Bu dönem içindeki camilerin pek çoğunu dönemin önde gelen mimarlarından Kemalettin Bey tasarlamıştır. 1909–1919 yılları arasında tasarladığı on dört camiden beşi inşa edilebilmiştir. Mimar Kemalettin Bey'in, Osmanlı Cami Mimarisi'nin mekânsal özelliklerini inşa edilen camilerinde başarı ile kullandığı görülmektedir. Sanatçının Bostancı (1905) ve Bebek (1911) Camileri gibi tek birimden oluşan, klasik Osmanlı mahalle camilerine benzer örneklerin yanı sıra Kamer Hatun Cami gibi plan olarak geleneksel Osmanlı Mimarisinden ayrılan serbest tasarlanmış bir camisi de bulunmaktadır.

Mimar Muzaffer Bey'in tasarladığı Hobyar Mescidi, dönemin en özgün camilerinden biri olarak dikkati çeker. Yapı çapraz eksenlerdeki duvarlarının daha kısa tutulduğu sekizgen planda tasarlanarak inşa edilmiştir. Bu açıdan Osmanlı ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Camileri'nden oldukça farklıdır. Kubbesi, biçimiyle son dönem Oryantalist kubbe uygulamalarına benzer. Hobyar Mescidi'nin cephelerinde yoğun olarak çini süslemelerin bulunuşu yapının bir başka farkını oluşturur. Ana cephelerde kullanılan rumi ve hatayi süslemeli çinilerin yanı sıra dar cephe duvarlarının üst bölümlerine kullanılan Anadolu ve İslam Sanatı'nda çok erken dönemlerinde görülen kufi yazılı şahadet panoları ilgi çekici uygulamalar olarak belirmektedir.

Vedat Bey ile Kemalettin Bey'in, İstanbul'da yaptıkları anıtsal yapılardan farklı olarak Mimar Muzaffer Bey'in, çok büyük boyutlu yapılar yapmadığı görülür.

²⁰⁴ Umberto Eco, a. g. e. s. 60.

Sanatçının, Konya Erkek Öğretmen Okulu'nda boyut olarak İstanbul ve Ankara örneklerine yaklaştığı görülür. Yapının cephelerindeki düzenleme dönem özelliklerini en iyi yansıtan uygulamalardandır. Süslemenin ön cephede yoğunlaşması, cephenin iki yanındaki girişlerin üzerlerinin bir balkonla vurgulanması, kat ayrımlarının silmelerle belirlenerek, her katta farklı pencere dizilerinin kullanılması bu özelliklerden önemli bir kaçını teşkil eder. Yapının yan cephelerinde kullanılan çokgen prizma biçimli merdiven kuleleri, İstanbul Şişli Ataman Kliniği'nin kulesine çok benzemektedir. Ataman Kliniği'ndeki kulenin üzeri farklı olarak bir kubbe ile vurgulanmıştır.

Muzaffer Bey'in, mimarı olduğu tespit edilen dört yapı ile sanatçıya atfedilen iki yapının, Birinci Ulusal Mimarlık Döneminin genel özelliklerini taşıdıkları görülmektedir. Katalog bölümünde incelenen bu yapılardan ikisini anıt, ikisini okul, birini mescit, birini konut binaları oluşturur.

Sanatçının genel olarak tüm yapılarında simetriye önem verdiği, sadece Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi'nde daha serbest bir uygulamada bulunduğu görülür.

Yapıların planlarındaki simetriye uygun olarak cephelerinde de aynı anlayış devam ettirilmiştir. Abide-i Hürriyet, Ziraat Anıtı ve Hobyar Mescidi'nin her cephesinde aynı düzenleme tekrarlanmıştır. Erkek ve Kız Öğretmen Okulu'nda ön ve arka cepheler kendi içlerinde simetriktirler. Erkek Öğretmen Okulu'nun yan cephelerindeki merdiven kuleleri, kütleleriyle üzerinde buldukları simetri eksenini belirginleştirirler.

Erkek ve Kız Öğretmen Okulları'nın plan ve cepheden dışa taşan bölümleri dikkati çekmektedir. Erkek Öğretmen Okulu'nun ön cephesinin köşeleri, saçak altına kadar dışa taşkın tutularak belirginleştirilmiştir. Kız Öğretmen Okulu'nda ise giriş cephesinin yer aldığı doğu bölüm kütle olarak dışa taşkındır. Sanatçının uygulamalarında bu dönemin İstanbul ve Ankara örneklerinde kullanılan cumba biçiminde çıkmalara rastlanmamıştır.

Mimar Muzaffer Bey'in, yapılarının girişlerine bakıldığında Abide-i Hürriyet ve Ziraat Anıtı'nın taç kapı biçiminde ana girişlerinin bulunduğu görülür. Önünde giriş kemeri bulunan üzeri bir balkonla vurgulanan girişler Erkek ve Kız Öğretmen Okulu'nda kullanılmıştır. Kız Öğretmen Okulu'nun girişi, ön cephenin ortasında yer alır. Girişin ana cephenin iki yanına yerleştirildiği tek örnek Erkek Öğretmen Okulu'dur. Hobyar Mescidi'nde giriş, yapının dar cephesine açılmıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi'nde girişin, yapının yan duvarına açıldığı görülür.

Bu dönemin önemli örneklerinden Mongeri'nin İş Bankası Binası'nda olduğu gibi, köşelere yerleştirilmiş girişler Muzaffer Bey'in yapılarında görülmemektedir.

Sanatçının yapılarının pencere, kapı ve diğer açıklıklarda kullanılan kemer türleri oldukça çeşitlidir. Kız Öğretmen Okulu'nun yan cephelerinde zemin kat ve birinci katta, yapının içinde koridora açılan pencere ve kapılarda; Erkek Öğretmen Okulu'nda ikinci kat pencerelerinde, giriş kemerleri ve giriş kapılarında, Hobyar Mescidi cephelerinde ve Abide-i Hürriyet'in alt kata girişin verildiği taç kapısında sivri kemer kullanılmıştır. Erkek Öğretmen Okulu'nda arka cephede bodrum kat ve zemin kat, ön cephede zemin kat pencerelerinde basık kemer kullanılmıştır. Kız Öğretmen Okulu'nun ön, arka ve yan cephelerinin dışa taşkın bölümlerinde, Erkek Öğretmen Okulu'nun ön cephesinin bodrum ve birinci kat pencerelerinde kemer biçimlerinin değiştirilerek farklı bir anlayışta kullanıldığı görülmektedir. Kız Öğretmen Okulu'nun ana girişinde sepetkulpu, Erkek Öğretmen Okulu ve Kız Öğretmen Okulu'nun ön cephelerinde aynalı kemer, Kız Öğretmen Okulu'nun yan cephelerinde at nalı kemerler kullanılmıştır.

Abide-i Hürriyet, Ziraat Anıtı, Hobyar Mescidi ve Kız Öğretmen Okulu'nda tüm cephenin düzenlenmesine önem verildiği, her cephenin süslendiği; Erkek Öğretmen Okulu'nda ise özellikle ön cephenin düzenlenmesine önem verildiği ve bezemenin burada yoğunlaştığı görülmektedir.

Bu dönemin genel süsleme özelliği olarak beliren, pencere kemerlerinin eğrilerini izleyerek bunları belirginleştiren silmeler, Erkek Öğretmen Okulu, Kız

Öğretmen Okulu, Hobyar Mescidi'nde de kullanılmıştır. Erkek Öğretmen Okulu'nda üçgen kuşak süslemeli bir silme, cepheyi sonlandırmaktadır. Kız ve Erkek Öğretmen Okulu'nda katların zemin döşemesi seviyesinde, tüm cephe boyunca şeritler kullanılmıştır.

Abide-i Hürriyet'te kitabelerin yer aldığı bölümün üstünde, alt kata inilen taç kapıda, alt kattaki desteklerin içe bakan yüzlerinde, Ziraat Anıtı'nın cephelerindeki tepeliklerin altındaki kısımlarda, içe açılan bölümlerde ve desteklerin içe bakan yüzeylerinin üst kısımlarında, Hobyar Mescidi'nin cephelerinde çini süslemelerin üstünde ve minarenin şerefe altında mukarnaslar kullanılmıştır.

Çini süsleme yoğun olarak Hobyar Mescidi'nin cephelerinde, Erkek Öğretmen Okulu'nun giriş cephesinde çerçeve ve kabara, Ziraat Anıtı'nda kabara olarak kullanılmıştır.

Abide-i Hürriyet'tin anıt gövdesinde ve alt katta, Ziraat Anıtı'nda üst köşede, Erkek Öğretmen Okulu'nda girişin sağındaki pencere üzerinde yazıt, Hobyar Mescidi'nde kitabeler yer alır.

Anıtlarda ağırlıklı olarak mermer ve kesme taş, yapılarda ağırlıklı olarak moloz ve kesme taş kullanılmıştır. Abide-i Hürriyet zemin döşemelerinde çok renkli taş, Kız Öğretmen Okulu'nda pencere kemer eğrilerini izleyen silmelerde iki renk taş kullanımı görülür. Hüseyin Rahmi Gürpınar evinin bodrum katında altta taş üstte ahşap, Erkek Öğretmen Okulu, Kız Öğretmen Okulu ve Hobyar Mescidi'nde saçak altları pencere ve kapı şebekeleri ahşaptandır. Erkek ve Kız Öğretmen Okulları'nda duvarlar arasında sıvalı tuğla dolgu kullanılmıştır.

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi mimarları ya Avrupa'da eğitim görmüşler ya da Valaury, Darranco gibi Avrupalı sanatçılardan eğitim almışlardır. Bu dönemde Avrupa'daki eğitimde neo klasizmin etkili olduğu şüphesizdir. Bu dönemin neo klasizminin antik Yunan ve Roma dışında, Mısır uygarlığının üzerine yapılan çalışmalarda oran araştırmaları üzerinde durulduğu bilinmektedir. Dolayısıyla bu

dönemde, Sanayi Nefise ve Mühendis Mektebinde betonarme gibi dönem için yeni olan tekniklerin yanı sıra belirli oranların tartışıldığı geometrik bilgilerin de oldukça kapsamlı olarak verildiği söylenebilir.

Muzaffer Bey'in de, çok iyi bir geometrik bilgiye sahip olduğu, İslam Sanatı'nda kullanılan süsleme ilkelerini çok iyi bildiği ve kullandığı görülmektedir. Yapılarında Rönesans ilkeleri ile geleneksel sanat ilkelerini birleştirmiştir. Yapılarının geometrik kurgusunu genelde altın orana oturtmuştur. Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi içinde değerlendirdiğimiz yapılarının temel ilkelerde dönemin örneklerine benzer olmasına rağmen yapılarının muntazam oranları sanatçının farklılığını hissettirmektedir.

Ailesinin maddi sorunları nedeniyle Hendese-i Mülkiye Mektebi'nden ayrılmak zorunda kalan Muzaffer Bey, 31 Mart olayında şehit düşenler adına yapılan anıt için açılan yarışmayı kazanmış ve Abide-i Hürriyet'in inşasından sonra ün kazanmıştır. Resmi belgelerle kanıtlanamasa da, özellikle oğlu Mukadder Çizer'in, anlattıklarına göre İstanbul'da sanatçıya karşı bir tepki oluşmuştur. Diploması olmayanların mimarlık yapmasının engellenmeye çalışılması üzerine Konya'ya gitmiştir. Sanatçı yapılarından sadece Konya Erkek Öğretmen Okulu'nda Mimar Muzaffer adını kullanılmıştır. Ziraat Anıtı'ndaki kitabede mimar ünvanını kullanmamış olması dikkati çekmektedir.

Bu dönem mimarları hakkında genel kaynaklarda yer alan, sanatçıların özgünlük ve bireysellikten uzak oldukları, saptanan kuralları körü körüne uyguladıkları ve bunlardan ödün vermedikleri yolundaki görüşlerin yaygınlığı dikkati çeker. Bu yüzden 1930'lu yıllardan itibaren Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin önde gelen sanatçıları henüz hayattayken, modernist tavrı benimseyen genç mimarlar tarafından acımasızca eleştirilmişlerdir.

Dönemin önde gelen mimarlarından Kemalettin Bey'in, tüm mimarlık yaşamı boyunca belirli bir çizgi üzerinde yürüyerek sürekli gelişme gösterdiği yeni geliştirilen yapı teknikleri karşısında bile kendi biçimleme anlayışından ödün vermediği²⁰⁵ bilinmektedir. İstanbul'da dönemin en anıtsal yapılarını inşa eden Ankara'nın başkent

²⁰⁵ Yıldırım Yavuz, a. g. e. s. 58.

ilan edilmesinin ardından Ankara'ya çağırılan, II. Meclis ve Cumhurbaşkanlığı Köşkü'nü tasarlayan Vedat Tek'in, 1925 sonrasında İstanbul'a dönerek modern Türk mimarisini yaratmak için çalıştığı ve kendini yenilemeye açık tuttuğu bilinmektedir. Azim Apartmanı ve Yayla Apartmanı gibi uygulamalarında kullandığı modernist çizgileriyle, detaylarda kullandığı Art Deco biçim öğeleri dikkat çekmektedir²⁰⁶.

Mimar Muzaffer Bey de Kemalettin ve Vedat Beyler gibi Osmanlı Mimarisini ve süsleme öğelerini çok iyi biliyor ve kullanıyordu. Sanatçının, yeni yapı tiplerini rahatça uyguladığı görülmektedir. Dönem mimarlarının aynı zamanda iyi birer desen ustası olduğunu gösteren detaylar, Mimar Muzaffer Bey'in yapılarında da dikkat çekmektedir. Osmanlı Mimarisini özellikle, Mimar Sinan'ın yaptığı yapıları çok iyi tanıyan ve yapılarında Sinan'ın detaylarını son derece başarılı biçimde kullanan sanatçı, bir yandan da değişik kemer biçimleri oluşturmuştur. Pek çok yapısında kemer kilit taşlarını 19. yüzyıl taşkınlığında kullanmıştır. Bugün sadece kubbesinin metal iskeleti kalmış olsa da, Vallaury ve Vedat Bey gibi pek çok mimarının kullandığı cam kubbeye Abide-i Hürriyet gibi bir anıtta yer vermesi bile dönemin yeniliklerini yakından takip ettiğini göstermektedir. Sanatçının yeteneği ve başarısı, özellikle Konya'da henüz hayattayken takdir edilmiştir.

²⁰⁶ Afife Batur, a.g.e. s. 318.

SONUÇ

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin Sanat Tarihi araştırmalarında, üzerinde pek durulmamış ve çalışılmamış bir sanatçısı olan Mimar Muzaffer Bey, kendine özgü üslubu, titiz çalışmaları ve geometriye hâkimiyetiyle öne çıkan eserler vermiştir. Sanatçı pek çok yeniliği ilk uygulayan kişidir. Konya Umumi Meclis ve Hara Binaları günümüze gelemeyen sanatçının, günümüze gelebilmiş yapıları ile mimarı olduğu düşünölen Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi ile Hobyar Mescidi İkinci Bölümde ele alınarak detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu incelemelerin sonunda, sanatçının mimarisine yön veren geometrik ilkeler tespit edilerek ortaya çıkarılmıştır.

Mimar Muzaffer Bey'in yapılarının içinde özellikle anıtlar öne çıkmaktadır. Sanatçı, İstanbul'da Osmanlı Mimarisi'nde daha önce örneği görölmeyen anıtların ilk örneğini yapmıştır. 31 Mart Olayının anısına yapılan Abide-i Hürriyet, sanatçının anıt ve mezar uygulamasını son derece başarılı bir şekilde birleştirdiği önemli bir yapıdır. Konya'nın zirai zenginliğini göstermek için farklı bir anlayışta tasarladığı Ziraat Anıtı'nın dört cephesindeki zengin süslemeler dikkat çekicidir.

Sanatçının Anıtlarında iyi tasarlanmış bir geometrik kurgunun kullanıldığı görölmektedir. Abide-i Hürriyet'te eşkenar üçgen ve altıgen, Ziraat Anıtı'nda kare, sekizgen ve altın dikdörtgenler temel alınarak oluşturulmuş modöler sistem temel alınmıştır. Bu yapılar sadece geometrik kurguları ile değil, estetik anlayışları ve sembolik anlamları ile de ön plana çıkmaktadırlar.

Abide-i Hürriyet'te mükemmellik ve bütönlük sayısı olan 3 ve insanı temel alan 6 sayısının öne çıktığı görölmektedir. Yapı sadece bir anıt değil top namlusu biçimindeki anıt gövdesi ve bu gövde üzerindeki bayrak ve süngölerle vurgulanan şehitler için mezar yapısı olarak inşa edilmiştir. Anıtın bütönlüğünde bu anlayışa uygun bir planlama ve simgesel bir dil kullanılmıştır. Ziraat Anıtı'nda öne çıkan 4 sayısının dünya, 8 sayısının cennet ve şans ile ilişkili olması tesadüfi olamaz. Konya'nın zirai zenginliğinin çok iyi anlatılarak, anıtın genelinde sembolik bir dil kullanıldığı görölmektedir. Cephelerin üst köşelerine yerleştirilen gücü simgeleyen aslan başı

biçimindeki çörtlenler özellikle önemlidir. Aslan başları, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi yapılarının cephelerinde kullanıldığı görülen yegâne figürlü bezemeleri oluştururlar.

Sanatçının Konya'daki okul yapıları boyut ve cephe düzenlemesi olarak dönemin Ankara ve İstanbul'daki örneklerine simetrik plan ve cephe düzenlemeleri ile çok benzemektedir. Süslemenin giriş cephesinde yoğunlaşması, girişlerin ve köşelerin planda ve cephede dışa taşkın olarak vurgulanması, katların silmeler ile ayrılması, her katta farklı pencere dizlerinin kullanılması bu dönemin ortak özelliklerdir. Muzaffer Bey'in, bu iki yapının tasarlanmasında kullandığı geometrik kurgunun temelinde altın oran ve altın dikdörtgen biçimler bulunmaktadır.

Hobyar Mescidi, dönemin en erken tarihli camilerindendir. Üstelik tasarımı ve cephe düzenlemesi ile klasik Osmanlı mescitlerinden farklı olarak, türbe ve meydan çeşmelerini hatırlatan bir tasarıma sahiptir. Yapının geometrik kurgusunun temeli kareye oturtulmuştur. Tüm cephelerinde yoğun olarak çini süslemeler kullanılan yapı zengin bezeme anlayışı ve kullanılan soğan kubbeleri ile dikkati çekmektedir.

Heybeli Ada Hüseyin Rahmi Gürpınar Evi, plan ve cephe özellikleri açısından diğer yapılardan oldukça farklıdır. Süsleme açısından son derece sade olan bu küçük yapının, işlevselliği ve bulunduğu yere uyumu ön planda tutulmuştur.

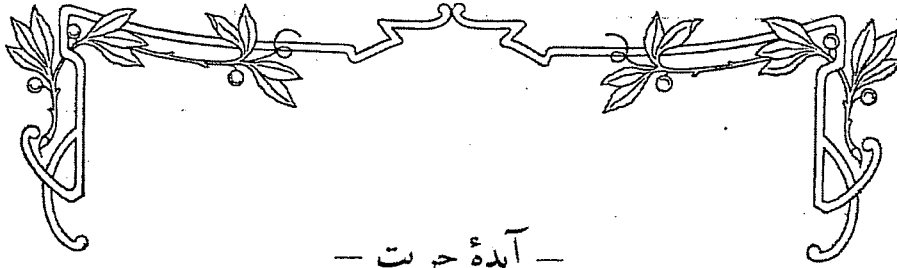
Bu güne kadar Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi ve sanatçıları üzerine yapılan çalışmalarla bu dönem yapılarındaki genel tasarım ve cephe özellikleri belirlenmiştir. 1908–1930 arasındaki bu tarihsel süreç içinde adlarını bildiğimiz elliye yakın mimarın bire bir aynı kurallarla eserler ürettiklerini söylemek zordur. Bu dönemi çoğunlukla yapıldığı gibi belli kurallarla sınırlamak yerine, daha fazla sanatçının eserlerinin incelenerek, yapılarının tasarımlarındaki geometrik kurgu ile estetik anlayışlarının ortaya konulması suretiyle sanatçıların farklılıkları ve dönem özellikleri tespit edilmelidir.

Osmanlı ve Anadolu Mimarisi'nin klasikleşmiş özelliklerini yeniden yorumlayan, uygulamalarında sadece yeni tipte yapılar inşa etmekle kalmayan, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi içinde önemli bir yere sahip olan Muzaffer Bey'in, maalesef eserlerine günümüzde gerekli önem verilmemektedir. Abide-i Hürriyet, kaderine terk edilmiş ve son derece bakımsızdır. Anıtın bir an önce koruma altına alınarak bakım ve onarımı yapılmalıdır. Sanatçının Konya'daki yapıları iyi durumda olsalar da bu yapılara, kullanıcıları tarafından keyfi müdahaleler yapılmıştır. Özellikle Selçuk Üniversitesi Rektörlüğü olarak kullanılan Kız Öğretmen Okulu'na eklenen ve arka cepheyi kapatan bölümün kaldırılması için gerekli çalışmalar yapılmalıdır.

Neticede, geleneksel mimari öğelerle, alışılmış kemer ve pencere biçimlerini farklı yorumlayarak bunları özgün biçimlere dönüştüren, tasarımlarında altın dikdörtgenlere bolca yer vererek farklı geometrik biçimlere dayanan modüler sistemler kullanan, simgesel anlatıma önem veren, ölçü olarak tasarımları ile uygulamalarının birbirini tutmasına çok özen göstererek bizzat inşaatın başında çalışan mimar Muzaffer Bey'in, her anlamıyla gerçek bir mimar ve sanatçı olduğu söylenebilir.

EKLER LİSTESİ

- Ek 1- Başbakanlık Osmanlı Arşivi DH. SAİD. 0194 tasnif nolu Muzaffer Bey'in Posta Nezaretimdeki Sicil Kaydı
- Ek 2- 1326 tarihli Nevsal-i Osmanî'deki Abide-i Hürriyet ile ilgili yazı s.169
- Ek 3- 1326 tarihli Nevsal-i Osmanî'deki Abide-i Hürriyet ile ilgili yazı s.170
- Ek 4- 1326 tarihli Nevsal-i Osmanideki Abide-i Hürriyet ile ilgili yazı s.171
- Ek 5- 1326 tarihli Nevsal-i Osmanî'deki Abide-i Hürriyet ile ilgili yazı s.172
- Ek 6- 1326 tarihli Nevsal-i Osmanî'deki Muzaffer Bey'le ilgili yazı s.173
- Ek 7- 1326 tarihli Nevsal-i Osmanî'deki Muzaffer Bey'le ilgili yazı s.174
- Ek 8- 1326 tarihli Nevsal-i Osmanî'deki Muzaffer Bey'le ilgili yazı s.175
- Ek 9- 1326 tarihli Nevsal-i Osmanî'deki Muzaffer Bey'le ilgili yazı s.176
- Ek 10- Başbakanlık Osmanlı Arşivi 1329 tarihli ML 154/80 tasnif nolu belge Abide-i Hürriyet'in resmi açılış töreninin 1327 senesi Temmuzun 10. Pazar günü (M. 23 Eylül 1911) yapılacağını bildiren Meclis-i Ükela Mazbatası
- Ek 11- Başbakanlık Osmanlı Arşivi ZB 602/59 tasnif nolu Abide-i Hürriyet için memurlardan toplanan bağışa dair zaptiye Nezareti belgesi.
- Ek 12- Başbakanlık Osmanlı Arşivi ZB 602/59 1325 12 26 tasnif nolu Şişlide inşa edilecek anıt için Polis Müdürlüğü ianesi ile ilgili Zaptiye Nezareti belgesi
- Ek 13- Başbakanlık Osmanlı Arşivi İ. MBA 1329. B26 tasnif nolu Abide-i Hürriyet'i İnşa eden Muzaffer Bey'e verilen madalya ile ilgili 26 Recep 329 (M. 23 Temmuz 1911) tarihli belge
- Ek 14- Başbakanlık Osmanlı Arşivi ZB 377 163 tasnif nolu Abide-i Hürriyet'in inşası için iane olunan 19 bin 103 kuruş 20 para'nın memura teslimini gösteren makbuz
- Ek 15- Başbakanlık Osmanlı Arşivi İ. MBH 1329. B 22 tasnif nolu Abide-i Hürriyet'in açılış programında Padişah ve Harbiye Nazırının bulunacağını gösteren 21 Recep 329 (M. 18 Temmuz 1911) tarihli belge



— آبدۀ حریت —

«آبدۀ حریت» اوتوز بر مارت حادثۀ ارتجاعیه سنده شهید اولان دلاورانک احیای خاطران وطنپورانهسی ایچون اتنبجی دائرۀ بلدیہ رئیسی حاجی احسان و صباح غزتهسی صاحبی مهراں و تبحار معتبره دن عبود افندیله ارکان حربیه قائمقاملرندن ابوالفواد رفیق بک طرفلرندن اعانۀ ملیه صورتیه تدارک اولتان مبالغ ایله معمارلر آراسنده اجرا قلنان مسابقهده برنجیلکی احراز اولان معمار مظفر بک طرفندن انشا ایدلش و وضع اساسی ۱۱ تموز ۳۲۵ تاریخنده پادشاه حریتناه افندس حضرتلری طرفندن اجرا بیورلشد.

— آبدۀ نك باغچهسی —

(آبدۀ) بهر کلملی اللیشر متروندن عبارت مشن منتظم شکلنده و سرمر اوزرینه دمیر پارمقلقل دیوارلره محاط اون دوغندن عبارت بر باغچه اوزرتهسه انشا ایدلش اولوب اوج جهتدن مدخلی وارد، مذکور باغچهده چاملر غرسیه غروبلا تشکیل ایدلش، اطراف ویولرینه چار اغاچلری دیکلشدز.

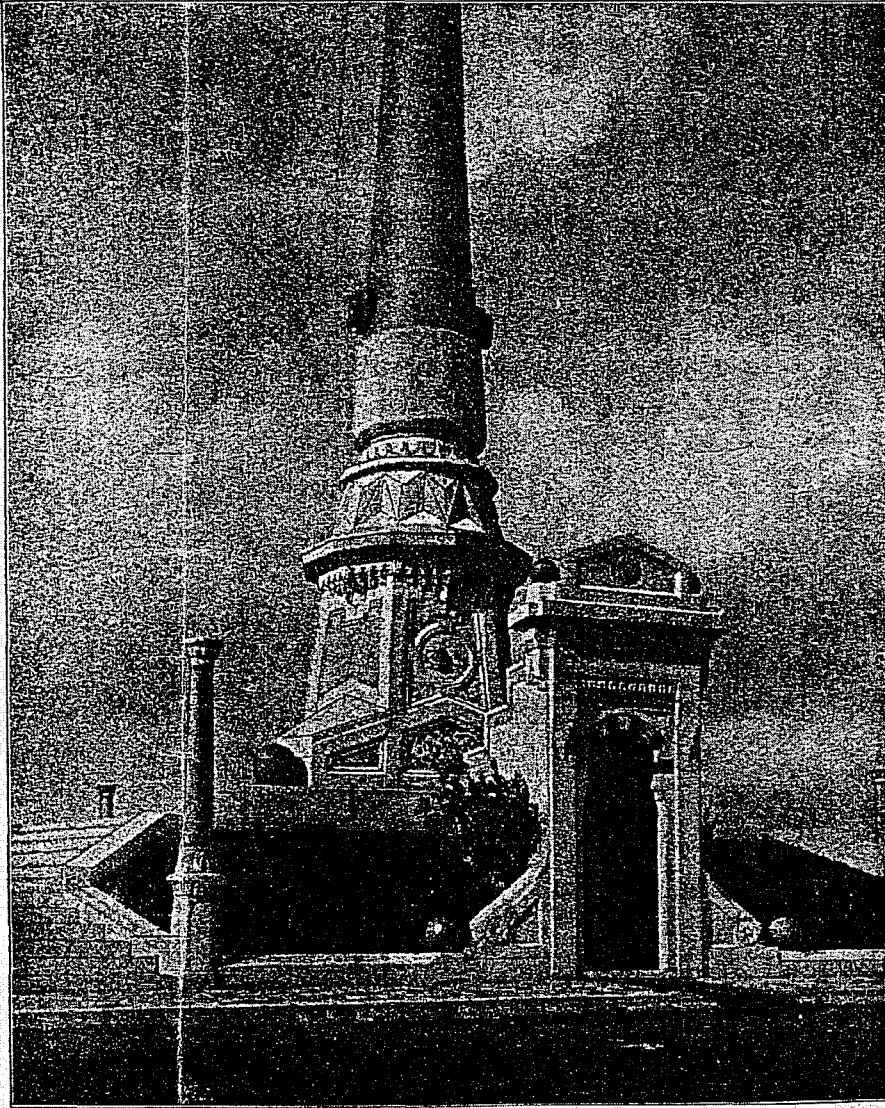
— لحد قسمی —

(آبدۀ) تحت الزمین و فوق الزمین اولقی اوزره ایکی قسدر، تحت الزمین قسم ایچون صاغلام زمین بولونجهیه قدر حفریاته دوام ایدلشدرکه حاصل اولان بوشلغک آلتنه (۱,۶۰) ارتفاعنده لحد، اوسته تره اقسامی انشا ایدلشدر؛ تره زمینی، باغچه زمینندن اوج مترو اشاغیدر.

— تره قسمی —

رأسلری مقطوع مثک متساوی الاضلاع شکلنده ایدلش اولوب بهر رأس مقطوعک طولی ۱,۷۵ مترو، مثکک اضلاع متباقیهسی ۸,۵۰ مترو طولندهدر، تره داخلنده اوج آتاق اوزرینه انشا ایدلش کمرلر موجود اولوب اشبو کمرلر تره نك دیوارلری اوزرندن چوریلن نصف کمرلره قاپادلش و مذکور کمرلرک شرائط تشکیایه سنده بیوک بر قوت صنعت ابراز ایدلشدره مذکور اوج آتاق اوزرینه چوریلن کمرلرک اوزرینه آبدۀ نك قسم خارجیسی موضوع اولوب تره قسمی اشبو کمرلرک آراسندن ورنکی چاملره معمول بر قبه نك اوزرندن و آبدۀ نك یوقاریکی کزتی محلی اطرافنده بولنان سزین سخره لردن ضیا آلور؛ تره نك بر رأس مقطوعنده و قبله استقامتنده بر محراب موجود اولوب یاننده لحد قسبه

زحمتیز بر شی اولماز



(شهادی حریت) نامنه رکز اولنان و در دست اکمال بولنان (آیده بحیرت)

مدخل اوقاق بر سر مرقبو موجوددر؛ تربه قسنک اطراف دیوارلیله آتاقلی هرکه طاشندن
و آتاقلرک بر قسیمیه غایت ظریف و خرده استالاتیتلردن مرکب باشلقلی سرمدن، کورل سرمرله هرکه
طاشندن اعمال ایلمشدر.

یره دوشمکه جوهر ساقط اولماز قدر و قیمتدن

— آبدەنك: قسم خار جیسی —

كذا رأسلى مقطوع بر مثلك متساوى الاضلاع شكائده انشا ايدلشدر . آبدەده ايكي مترو عرضنده مرمر وهرکه طاشلردن اشكال منتظمه وظيفه ايله اعمال ايدلش فوقانى و تحتانى ايكي كزتى محلى وازدر ، مذکور كزتى محلى يك برندن ديكرينه چقمق ايچون اوج جهتن مرمر سرديونلر اعمال ايدلشدر . اشبو سرديونلره صحنلقلرك آزالنده چيم اكيلك اوزره واسع ساقسيلر موجوددر ، مذکور سرديونلر كه بهرى نصف مسدس منتظم شكائده اولقى اوزره اوج و جهتن باشلابوب آلتى بصهقى ايله نصف منتظم شكائده بر صحنلغه و مذکور صحنلقدن آلتى بصه مقله يوقاريكى كزتى محلى به ، يعنى اصل آبدەنك اطرافنه چيقيلير ، مذکور سرديون تربياتندهكى شكل مسدس منتظمك مناظر رأسلرند مسدس قاعده اوزرينه مبنى بر مرمر كرسى و اونك اوزرينه بيله چك — سوما كيسندن بر قولون ، مذکور قولونك اوزرينه مرمردن استالاقيتلى بر باشلق موضوع اولوب اونك اوزرينه قولوله چق برونزدن معمول وصوك درجه ظريف فنرل دخى دردست وضع در ، سرديون باشلرندكى فنر ستونلرينك آزالنده واسع ساقسيلر ك اشاعى كزتى محلى جدارينه اوجر عدد مرمر بابالر وضع اولونمش ، مذکور فنر ستونلرى و بابالر بربرينه برونز زنجيرلره ربط ايدلشدر .

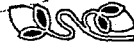
— « آبدە » قسمى —

(آبدە) يوقاريكى كزتى محلى ده وهر ضلعى ۷۰ و ۵ مترو طولنده بر مثلك متساوى الاضلاع قاعده اوزرينه انشا ايدلشدر كه بوقاعده نك اوزرندهكى قسمك رأسلى قطع ايدلش و مذکور قاعده رأسلرينك اوزرينه آلتش ساتيم قظرنده مجلا هرکه طاشلردن معمول كوللر وضع اولونمش و كوللر ك خدا سنده و آزالنده مرمردن اوعه و غايت ظريف اشكال معماريه يى حاوى و تربيه نشر ضيا ايدن اوج عدد نجره موجوددر ، مذکور كولله و بجره لرك اوزرنده آبدەنك مسدس منتظم و اهرام ناقص جدارلرى باشلار . مرمردن معمول غايت خرد و ظريف مزينات ، معماريه ايله بجهز بولونان بو و جهلر ظفر اى عثمانيه و جل تاريخيه تخصيص ايدلشدر . اشبو و جهلر ك فوقنه يايلان و آبدە به بيوك بر قيمت معماريه اضافه ايدن غايت ظريف و بى مثال ايستالاقيتلرله مذکور و جهلر تضييف ايدلر ك اون ايكي و جهلن مركب مزين بر صچاغه و مذکور صچاغك فونده اون ايكي و جهلى بر اهرام ناقصه كچيلير . بونك اوزرنده ترسته استالاقيتلى و بكرى دوت و جهلى برسيلمه موجوددر . اشبو كتله مجسمه وظيفه اوزرينه هرکه طاشلردن معمول (غرى) رنگلى برطوب قائماً وضع اولونمشدر . مذکور طوبك بر جهلر سنده برونزدن معمول و بر شكل مخصوصى حاوى آرمه دردست وضع و تمليقدر . آبدەنك زميندن تكميل ارتقاعى اون سكر مترودر .

اشبو هيئت مجموعەدن ماعدا آبدەنك بروجهنه و تربيه قسمنه كيريله بيلمك اوزره مزينات مخصوصه معماريه ايله بجهز — رسده كورلديكى و جهله — مرمردن بر مدخل يالاشلشدر . آبدەنك يوقاريكى كزتى محلىدن بر سرديونله مدخلك اوزرندهكى كرسى خطابه چيقيلير ، مذکور مدخل ايچون اختصار اولنان برونزدن معمول ظريف بر قبو دردست تمليقدر .

زحمتك: نقطه سى قالغنجه رحمت اولور

آبده مذکورہ مدید بردور توقف چکرن شرق اسلوب معماریسی ایلہ تأسیس ایدلشدور، کرك هیئت مجموعہسی، کرك مزینات معماریسی خارق العادہ برظرافت وایجہلکی حائزدر ، اساساً معمار مظفریک استلاقتیت تعمیر اولنان وشرق اسلوب معماریسنہ بیوک برقیمت اضافہ ایدن مزینات معماریدہ مملکتزده بحق یکانہ برصنعتکاردر وهر حالیلہ آبدہ بر (بدیمہ صنعت) در آثار معماریدہ بو درجه ایجہلک وظرافت کوسترن نسل اخیرک بودایمپرست صنعتکارخی بتون قوت قلبزله تبریک ایدر ومملکتزده یجہ بدایع صنعت انحافنه موقیقتی نمئی ایلرز .



آبده حریتک محل مخصوصنه حک ایتدیرلک اوزره اعیاندن ادیب محترم رجائی زاده اکرم بک افندی تک انشاد ایتدیکی تاریخ نفیس :

بیک او هیون بکر می درت سال ظفر بخشندره اونه تموز

اسارتدنه بوخلقی قورتلارنه برروز ایدی فیروز .

اهالی جملة مستسمر غیر حیات افروز ،

ممالک سرنسر برغلغل الحانہ حریت .

سحر طاهی مطرز سایه کلاک صبیتره ،

اوصحاک طوغدی مهری طعہ سیف جہلوتدنه .

بو هیئتدر که اونلره افواه ملتره

کبیر هرکونه هزارانه تحفه شکرانه حریت .

الہی عبد ملیزم محمد ، تابدار اولسونہ

اولی ادراک ایدر هر ییل اہالی بختیار اولسونہ

رشادی ملنک ، تختدہ دائم ، لامطار اولسونہ ؛

مجل ذات ملک آراسیدر سلطانہ حریت .

حیات انسانیہ معرفتله قائمدر

کل ای زائر تماشا ایت ستونه دهشت افزایی ،
 هلول و نجی ، انتظار ابدی آلت هجایی
 مظفر اردویی تمبلر مقصر ، بومعایی
 مصوردر شومال رفیع الشاه حریت
 ندلبر روح صنعتدرک کسب اتمه بواندومی
 دکر تبریکه فکرک صامی ، نحائی ، رسامی
 نصیب اولری زبائی زاده به تاریخ اتمامی
 معطر بادکار وقعہ اعوانه حریت

۱۳۲۸

معمار مظفر

« آبدۀ حریت » صنعتکاری

(آبدۀ حریت) ك خرچین و عصی معمارینك شرائط حیات و صنعتی حقنہ . یازیلہ حق مقاله ہم
 دوش تجملہ تودیع ایدلدیکی زمان برآن تردد یکیرمشدم ، صوگرا یلیم ناصل برحس بی بوتودیمات
 صمیمتہ مجلوب ایتدی .

زمان زمانه اونماز

معمار مظفری اوچیوز یکریمی سنه‌سندنه مملکتک سیای
عریانه بخش شرف ایدن بر بدیمه صنعتک اثنای تأسیسنده ،
مملکتک یکانه سیای معظم صنعتی اولان بیوک و دادک رحله
تعلیمنده طاییشدم ، هرکون صباحرلی محیط ماسعینه پک ارکن
قوشه‌رق بر امید واطمئنان بر رعشه روح ایله اقساملره ، بعضاً
کیچهرک اوچنه دردینه قدر ماصه‌سنگ باشندن آیرلایان مظفرک
صنعتی قارشیسندنه‌کی عشق و حرمتی آکلامق ایچون اونک بر
ایکی ساعت پاننده بولونمق ، شرائط عصیه مساعینی کورمک
کافی ایدی ؛ بر رسم یایار ، بر دها یایار ، علی الاکثر بر پارچه
ایچون ، بالخاصه پرستشکار ازلیسی اولدینی استلاقیتلر ایچون
اوج درت رسم یایلیر ، سوکرا ایچندن بری انتخاب و قوییه



آیده حریت معاری مظفرک

ایدیلیر. قوییه ایدیلیر ایکن ده بو انتخاب ایدیکه رسمک اوزرینه اوافق تفک علاوه لر اجراسندن منع نفس
ایده‌من، نهایت قوییه‌سی ده بیتر و رسم یایلیر، آرتق ایش تمش صایله بیلیرکن مظفر ایچون اصل ایش
اوندن سوکرا باشلار؛ متعهده ، اوسته به اوزون اوزون آکلامالی ، آکلایوب آکلادیغنی صورمالی ،
سوکرا اوسته آکلادوب او دیکله‌ملی ، حریفکیز دها آکلمازسه رسمی طاشک اوزرینه یاهره ، یاخود
(مادرغا) ایله نقاط اساسیه‌سی تعیین ایدرک آکلتمالی ، دها اولمازسه آلی دن مجسم برمودل یایوب بر میلی
خلاصه اورسم حرفی حرفنه تطبیق ایدللی در ؛ مظفر برسی عصی ایله اوزرنده ساعتلرجه اوغراشدیغنی
مولودات روحیه‌سنگ تسبیل تطبیقاتی ایچون هر فداکارلنی یامشدر . فقط اوافق ، پک اوافق برتیصه
صنعتی اهل اتمی ، یاخود اونک نظره خرده جوی صنعتندن اوافق بر قصورک قاجیلسی ممکن اولامشدر ،
ایسته آیده باشلا بجه به قدر مظفرک بتون حیات صنعتی بویه مسلسل ومدید برسی عصی ایله کچمشدر .
محترم باباسنگ ضریات خونین مظالم آلتنده حدیده زندانلرنده ایگله‌دیکه بتون بوکونلرده مظفر
حیاتک ظلمت واقتراس مقدراتی آلتنده ازلیوره ، فقط بودرین وائیری عشق صنمت بو حقایق ملعونه
حیاتیه‌ک قائل ظلمتلرنی برلمه امید وتسل ایله تنور ایدبودی ، ایسته بو محروم و بدین کولرده
ایناشمکه مظفرک رابطه صنعتی دنیانک اک بلند ومستثنا روابط عشقیه‌سندن دها صمیمی ، دها برحس
ایدی ؛ صنعتی ارتباطی مادی برغایه ، بر احتراض حیات ایچون دکادی ؛ شهرته ، ثروته ، دبدبیه ،
بتون بوفانیت بشریه‌ک تسلیات فانیه‌سه بر نظره احتراض عطف اتمه‌شدی ؛ اوبدین روحکک سیاه
دوشونجه‌لرنی تنور ، دماغکک ازلی بیلانلرنی تنور ایدجهک اوکا بر آن حضور وتسل ویره‌جک قوتی
صنعتک سینه تسلی ریزنده بولمش واونک ایچون ، مریض روحک برداروی سکون اولدینی ایچون
صنعتی سومشدی ...

آیده‌یه کلنجه : سابقه رسملرنک احضارینه باشلادینی زمان مظفرده خرچینلقرله فاصله‌دار بر
امل صاف وممز واردی ، عصیت منظره‌سنگ چیلینن تظاهراتیه اوزمانلر دزددر بر حیات سورن
مظفر ایچون فاصله‌سز اوکا کوره مدید عد اولونه بیلجهک بر حیات مساعی باشلادی ، بعضاً پارلایه‌رق
مست وهورف ، بعضاً سونه‌رق مستغرق تنور ، همان حاضرلانا رسملری بیرتوب آتدی ، وازیکمک
دلیلکری ، بتون بو اطرادسز حالت مریضه روحیه ایله آیده‌ک رسملری بش کون ظرفنده یایلیدی ،

زمان سکا اوماز ایسه سن زمانه اوی

مسابقه قزانیلدی ، مملکتک اڤ بلكند ومستتتا ناصیه صنعتندن برکون اونک ماهیت علویه سنی دیکله مش
ایدم اونک ایچون نتیجه مسابقه یی پک طبیعی بولیوردم...

مظفر. آرتق آبدہ ایچون بتون خوارق صنعتی، بتون قوای مریضه تحسینی صرفا ایدہ چکدی.
روحندہ درین براقق تحیل و تحسس یاشایان مظفر اودرین و پرنجوم افاق نیالیه تک پر نوروضیا التماعاتی
تثیت ایدہ چکدی و بومساعی صنعتکارانه دن متولد متاعب دماغیه بومولودات روحیه تک سینیه حظ
و مستیسندہ چارچابوق او بویه چکدی، فقط اعتراف اعلیٰ درکہ معمار مظفر محیط حیات صنعتندہ پر خلوص
و صمیمیت براقق تقدیر کار کورمه مشدی ، د۱۶ برسینه احتراض اوستندہ یاشامشدی ، پرسکون
و صمیمیت بر محیط مساعی حیاتک اڤ لجم محرومیتلرندن بری ایدی ، فقط بتون بولرله ابرار ،
آرزو ایتدیکی کچی چالیشه مدینہی و آبدہ خرچین، عصی، غیر مطرد مساعی ایلہ تأسیس ایددیکی حالده
سیله انکار اولونامیان بر حقیقت علویه واردی : آبدہ البته بی مثال برسیای صنعت و ملیتدی...

صوکرا مظفر موهوم و تحیل حکایات فضل و لیاقتک سینیه اساطیریتنه دکل ، پروقار و احتشام بر
هیکل هنر و صنعتک ناصیه و قارینه تودیع ماهیت ایدیوردی ؛ و ایشته بتون اوسرسری جریانلر بر جنین
ساقط کچی بورادن دوغور ، صوکرا سرسم و مفوج ، افول ایدیوردی ...

ایشته آبدہ یوسیکرلی دست مساعیده صاحبنه اوراق بر دروره سکون و حضور تأمین ایدہ میهرک
فقط میدع مخترمک تمثال ماهیت رقیقه سی اوله رق بی بدل ایچهلکر، اصیل نظر افترله تأسیس ایدہ بیلدی.
برسنه ک حیات مساعیسندہ اوراق بر معاونه افتقار ایتدی .

معمار مظفر، دها سنین تعلیمده ایچہ ورقیق حسرنک انجذاب طبیعیه سیله شرق اسلوب معمارینه
حصر فکر و حیات اتمش ، ملتک قابلیت اجتماعیه سنی تمثیل ایدن مؤسات مهیکله معماریه مز قارشوسندہ
مستغرق تحسر و تهیج کونلر یاشامش ، بوزیه اسلوبک مهمل و متروک براقلدیفنه درین حیرتله اسفلر
اظہارندن بر آن حال قلامشدی ، اونک اڤ بیوک فلسفه صنعتی اقدامده منتشر مقاله لرندہده سوبله دیکی
کچی معاری ملیزری دوشدیکی صفحه نسیان و اهلادن قور تارمق ، اوکا بر حیات و تکامل ویرمکدی ؛
« اخلاف ، شیمدی یه قدر عصرلرک وقار اجتماعیه معاری ملیزله تمثیل اتمش ، عصرلرک سینیه
تکاملنده قیمتی هر آن یوکهلن بر اسلوب تأسیس اتمشلر ، بز بوقیمتدار میراث تاریخی نی نه ایچون حسن
استعمال ایتیم ، نه ایچون اونودلم ، اونوتیوری بز؟ می دییه چکسکر ، اونک ماده اچیسنه چالیشماق
اونوتقدن باشقه برشی دکلدر ، یالکر تقدیرات لسانیه ابله اکتفا ایتک برشی یامش اولق دیمک دکلدر ،
بز بوضعت ملیه تک اچیسنه چالیشماز سهق مملکتمزده معمارلنه خدمت ایدلش اولاز . چونکه بزجه
فن معاری، معاری عثمانی دیکلدر ، مسالک معاریه اذواق و احتساسات ملیه دن دوغمش اولدیغندن
عثمانی معمارینک اچیسده مختصراً عثمانی معمارلرینک مساعیله قابل استحصالدر ، بوکون فرانسر
اصول معمارینسندہ پرفرانسزلق المان طرز معمارینسندہ بر المانلق ، یعنی بر ذوق خصوصی ملی کوررسکر ،
عثمانی آثار معماریه سندده عثمانلیق کورروله بیللی دره ، اساساً مزینات و تشکیلات اعتبارله شرق اسلوب
معماریه اسالیب اچنییه پک زیاده جائز تفوقدر ، بالخاصه بیوک بر دست صنعتده معاری ملیز
خارقلر تولید ایدہ ییله چک بر ماهیت اساسیهی جائزدر ، بناء علیه هیچ اولاز سه اخلافک بزہ بر تحفة
قیمتداری اولان بوضعت بز ، منحصرأ بز محصول طبع احتسایسن اولسون، هیچ اولاز سه صنایع
ملیه تک اڤ مهمی و عصرلرندن بری ملتک وقار اجتماعیه سنی تمثیل ایدن معاری ملیز قور تارلم »
دیوردی ؛ ایشته بوکون بتون قدر شناس ارباب اختصاصک تقدیرات صمیمیه سیله ده نات اولدیغنی

زحمت چکن راحت بولور

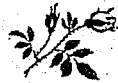
اوزره اینجهلك و ظرافت صنعتکاری و عثمانی معاریسنگ بتون قوای مادیه و معنویه سنه لك شیدید و متعصب طرفداری اولان معمار مظفر بكون بتون و تحس و تأثر دوره لرینگ آجیقلرینی قوه خرده نكار اختراعینه تلافی ایدرك معنوی* ملیزك احیاسنه دوغرو و عزمكار برخطوه آتمش اولدی .

حیات اخلاقیه و اجتماعیسنه كلنجه : بتون قوای صنعتی آفاق شرقك منابع ملال و احتیاسندن دوغان مظفر هرشیدن اول حیاتی یالکز كندیته زهر ایدن چلغین بر عصیتك مملوكی در ، صمییتك ناموسكارلنگك ، صادق و صمیمی رابطه لك پرشتكار مؤبدی در ، بشریتك اضطراب مجزینه قارش قلی درین برقت و شفقتله مالامالدره ، اونك نظرنده اك اصیل ، اك تمب - پناه غایه كوزلك و اینجهلك صنعت و حیاتنده حقیقی كوزلكلكر خرده ، ملول و معصوم اولانددر ، اونك ایچون حیات صنعتنده حیاتی كندیته باغلی اولان استلاقتیتلك ، بومعماری* ملی آچیلرینگ عاشق مؤبدی در . وینه اونك ایچون عصی و مظلم روحی شرقك ملول و برحس كوزلكلكرینگ سینه منورنده انكشاف ایدر . سوكر ا بورقی و خرده كوزلكلكرنگ ماهیت اثیریسنی تشخیص ایچون سیال و عصی بر نفوذ نظر ، بواجیه نفوذ نظر مادیات حیاتیه قارشینده بر فلج عصی به اوغرامش ، مظفر بتون قوای دماغیهسنی محكوم رخاوت برافان بر قوه غالبه حییهك فعالیت مفرطهسی آلتنده زیون قالمشدر ، اونك ایچون مظفر بتون حیاتنده صاف اعتادله مقابل دایما آلدانغه ، بتون حیاتنده بازیمه اجترافات اولغه و بالنتیجه خرجین بر عصیتك خونین نیچسنده بزهر عجز و اضطراب كچیرمكه محكوم در ، اونك مادیات حیاتیسنده اك قوی مؤثر درین و برحس بر صفوت قلب دره ، حالبوكه مظفر بشریت بختصره بی بر جهان ملاك ظن انجهرك و انسانیك مه قانیزهسی اجترافات شخصیندن عبارت اولدیقنی دوشونهرك اوسیل و عصی نفوذ نظری حیات اجتماعیسنده بتون قوتیه استعمال ایتك و هیچ بر شیئی حس ایله دوشونعهك صورتیه معمود اوله بیله جكدی ؛ آم بوتلری دوشونه بیله ییدی ، بوضهت مجادلات بشریه به بردای خیال آرقهسندن باقابه رق حیات معززینی برغدای اضطراب و عصیت یاغماسهیدی ؟ نه یازیق كه اولی صنعتك بواجیری غایهسنه اصماد ایدن قوای حییه و عصیهسی حیات مادیهك میلانلی یولاننده اوکا ، شیمدی به قدر ، یالکز بر منبع اضطرابات حاضر لابه ییلدی ؛ ده صكره اونده بتون كدركاه حیاتنه سرسری ، اجتراف پرست جریانلر سفیل دون كیشوتلقلر اقامه ایدن مفرط بر تواضع پرستی وارددر ؛ الیم بر تقیصه اخلاقیه و اجتماعیه عد ایتكده بر ثانیه تردد كچیرمديكم بتون بوتلره برابر معمار مظفر بر ناموس و نزاهت وجدانیله خصایص اصیله شرقیهك نزه و صمیمی بر مثال در .

ا كیله یین ناصیهسی ، بیوك روحی ایله بكری سكر یاشنك حار و برغلیان دوره شباننده مملكتك محروم قوت بر صنعتنه پر نور و ضیا بر قوه اختراعیه و تولیدیه ایله كلن بواجیه و متحس صنعتكار ، بیوك و دادك مملكتك انخاف ابتدیی بوخارقه صنعت ، تمنی ایدرم كه عربان مملكتك سیمای صفوتی ملتك احتیاس علویسندن دوغان قوای خرده پرست صنعتیه پیرایه دار ایده بیلسین ...

عصمت

— ۲۰ شباط ۱۳۲۶ —



سبیز قوش بیله اوچاز

مجلس توكلا مازباتا كالتى مختصه بوضو ضبط وراقنه تبتيد

٤٥

جلد نمى	<p style="text-align: center;"><u>هاضر بولسا نه ذات فاماك اساسى</u></p>	ضبطنامه نمى
مجلس توكلا مازباتا		٢٤١
زنج		١٤١
تاريخ ميمواله تبتيد	اوراق او طئه شى نومروسى	عكده مالموقاقتى
ردى	عرب	
<p><u>هلاصه صالح</u></p> <p>١٠ نومور حيرتليك بروجو اولوراسم اجلاس تبتيد ايلان دور :</p> <p>بيليم اوج بورجيكه بجا سس نومور بيلك اوچين فائز كونه صفا و عيتيك قبل الطهر و مطهر عتد اولوش طئه اشرف حقيقت دارو اهل بيته اعظم مورده حبه ذات طوقه و صلا و جهنم شكر و ده بولمور بيم حبه ار طانه وار و صابغه مهو در اولوش حالك آبه حريت يك كسا و نه اطافه جهر بعد تبتيد و اهل اولمور طئه تبتيد طوق آبه حريت اولوش بركه سس بيل حقه بجو شهر آبه اجلا ايد جهر</p>		
<p><u>قستاريد</u></p> <p>جهت عكده ترتيب اولور حبه ار عتد انك سعد اولوش حالك بعد الطهر عتد لغزور دار حريم ده حركته حجب عتد اولوش بركه سس بيل حقه هلاصه اى حكاية عقيمت دار اولور و عود بيلك جهر در حريم و ايد حقه رتبه بيمانه اجلاس و عتد عتد حبا - مطر نيزه ماننده حصر حبه كنه اهلن توكلا مازباتا</p>		
<p style="text-align: center;"> </p>		

Ek 10- Başbakanlık Osmanlı Arşivi 1329 tarihli ML 154/80 tasnif nolu belge Abide-i Hürriyet'in resmi açılış töreninin 1327 senesi Temmuzun 10. Pazar günü (M. 23 Eylül 1911) yapılacağını bildiren Meclis-i Ükela Mazbatası

۴



و طه مقدسك نامہ سلامتی اوغوز قوی جان ایدیه سرمدی حریقت عسکر قردمردون تذکر و تاج
 نامی اجمیرہ شکیبہ تیرنم محله انشای تقدیر ایدیه مضنه تذکریم ایدیه بیانی خدیوہ مصاف
 انشای سیمونہ تحت مفر و حقیقت یادشده تکل افسہ ایدیه قوسونہ خصلک طرفن اجوامر خدیوہ امتدک
 ایدیه جک ملویرج اردو و اخطارہ کدرہ اشنام اعراض ارز حقیقت ایدیه حقدک بعل سندی کوزنہ
 اوزرہ جمعی ایدیه جک اعانہ کدرہ نفادنی مہ رقتیہ رارسرینا و عاصد کوزنہ نسی بافرک اسما الحسیہ
 عدیری کوزنہ مہ اعانہ مباشرہ ایدیه المنفہ بد اذیح و اسد سلفقدیرہ بلین مدیریک اوزرہ مستقیم
 ملورک اجوامر خدیوہ امتدک ایدیه حقدی شہرہ دہ و استہ بولنہ ایلنقہ بد باج ایلر حقیقت ایدیه حقدیرہ
 طوبیلا مہ اعانہ کدرہ نفادنی مہ رقتیہ رارسرینا و عاصد ایسلا حق متلفیہ و مدیریک ایلر اسما
 باج اردوزنہ حقیقت مہ رارسرینا و عاصد ایسلا حق متلفیہ و مدیریک ایلر اسما

حقیقت ایدیه
 ح
 ۱۶۷
 ح
 ۱۶۸



Ek 11- Başbakanlık Osmanlı Arşivi ZB 602/59 tasnif nolu Abide-i Hürriyet için memurlardan toplanan bağışa dair zaptiye Nezareti belgesi.

Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı

قائمی ایوز قانئین

باشکانتی

۷۷۸

آیدیه هریه انسا ایده معاصره مظهرینه بر قنده صنایع مداریس امداد بیجه و در پیغمده معده لازمه نیت ایضاً
ترتیبده بریده اراده سینه جناب یادشده ایجا عیینه معده و دینا ارونه معده و طایفه
تایفه سدری
ایضاً ایضاً



Ek 13- Başbakanlık Osmanlı Arşivi İ. MBA 1329. B26 tasnif nolu Abide-i Hürriyet'i İnşa eden Muzaffer Bey'e verilen madalya ile ilgili 26 Recep 329 H. (23 Temmuz 1911 M.) tarihli belge

قائمه الكونيات

تاريخ كتابتي

١٤١

« صحت تاريخ ١٥٥٠ سنة ١٥٥٠ هـ في عهد السلطان محمد الثاني
 حقه في عهد والده في عهد السلطان محمد الثاني
 تاجداري اولاده آية حريت يوم نكاحه في عهد السلطان محمد الثاني
 عهد يارته و هبة نازك يات عهد سلطنة محمد الثاني
 عهد اوليت اردلان عهد و اولاده - ١٥٥٠ هـ في عهد السلطان محمد الثاني
 عهد سلطنة محمد الثاني »

١٥٥٠

Ek 15-Başbakanlık Osmanlı Arşivi İ. MBH 1329. B 22 tasnif nolu Abide-i Hürriyet'in açılış programında Padişah ve Harbiye Nazırının bulunacağını gösteren 21 Recep 329 (M. 18 Temmuz 1911) tarihli belge

KAYNAKÇA

- Ahunbay, Zeynep. "Anıt", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. C. 1, Ankara: Yem Yayınları, 1997. s: 100-1001.
- Akın, Günkut. "Tanzimat ve Bir Aydınlanma Simgesi" **Osman Hamdi Bey ve Dönemi** İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları 1993. s: 123-131
- Akpolat, S. Mustafa. "Levanten Mimar Alexandre Vallury." Yayınlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1991.
- Aktüre, Sevgi. **19. yüzyıl Sonunda Anadolu Kenti Mekânsal Yapı Çözümlemesi**. ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım Atölyesi, Ankara 1981.
- _____, "Osmanlı Devletinde Taşra Kentlerindeki Değişimler", **Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**. 4, İstanbul: 1984: 891-901.
- Akşin, Sina. **Şeriatçı Bir Ayaklanma 31 Mart Olayı**. Ankara: İmge Kitabevi, 1994.
- Akurgal, Ekrem. "Ulusal Mimarlığın Yeniden Doğuşu", **Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri**. 11-12 Haziran 1984 İstanbul: 1984. s: 31-34.
- Altan, M. "Mimar Muzaffer" **Mimarlık**. n: 2 Ankara: 1948. s: 36-38
- Alsaç, Üstün. **Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi**. Trabzon: 1976.
- _____. "Koyunoğlu Ahmet Arif Hikmet" **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. C. 2 Yem Yayınları, İstanbul: 1997. s: 1053.

_____. “Tek Mehmet Vedat” **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. C. 3 Yem Yayınları
İstanbul: 1997. s:1754.

_____. “Türkiye’deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi”
Mimarlık. N: 11-12, 1973, s:12-25.

Anonim. **Konya İl Yıllığı 1967**. Güzel Sanatlar Matbaası, Ankara: 1969.

Anonim. **Konya İl Yıllığı**. Yeni Kitap Basımevi, Konya: 1973.

Anonim “Abide-i Hürriyet” **Tanin** 12 Teşvinsani 1324 (25 Kasım 1908) s: 2.

Anonim “Abide-i Hürriyet” **İkdam** 23 Temmuz 1909 s: 4.

Anonim. “Anıtlar”, **İstanbul İl Yıllığı**.1973.

Anonim “Abide-i Hürriyet”, **İstanbul Kültür ve Sanat Ansiklopedisi** C. 1 Tercüman
Gazetesi Kültür Yayını, İstanbul: 1982. s: 220-221

Anonim “Mongeri Guilio” ,” **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi** C. 2 İstanbul: Yem Yayın,
1997. s: 1292

Anonim. “Mimarlık’tan: Anıt”, **Mimarlık** 117, Temmuz s: 4

Anonim. La Forme Initiale Symbolisme de L architecture Traditionnelle Dervy-Livres,
Paris: 1985.

Anonim. “Pul” maddesi **Meydan Larousse Ansiklopedisi**, 10 İstanbul Meydan Yayınları
1990, s. 377-379.

- Anonim. “Pul” maddesi **Büyük Larousse Ansiklopedisi**. 11 İstanbul İletişim Yayınları 1995, s. 9619–20.
- Arel, Ayda. **Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci**. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 1975.
- Armağoğlu, Fahir, **20. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1914-1990) I**. Ankara: 1992.
- Arseven, Celal E. **Yeni Mimari**. İstanbul: Agah Sabri Kitaphanesi, 1931.
- _____. “Cumhuriyet Sanat Üslubu”, **TTOK Belleteni**. 1938 S. 19 s: 13-14.
- _____. **Türk Sanatı Tarihi**. İstanbul: Milli Eğitim Vekâleti.
- _____. “Garp Sanayi-i Nefisesi” **İkdam** 18 Aralık 1906.
- _____. “İran ve Türk Sanayi-i Nefisesi” **İkdam** 24 Aralık 1906.
- Artuk, İbrahim. **Kanûn-ı Esâsi ve Hâtırat-ı Âbide-i Meşrutiyet Madalyaları**. VIII. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, Türk Tarih Kongresi III. Ciltten Ayrı Basım 1938.
- Aslanoğlu, İnci. **Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (1923-1938)**. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliğı, 1980.
- _____. “Modernizmin Başlangıç Aşamasında 1926-33 Yılları Arasın Türk Mimarlığında Yaşanan Gelişmelerin Bir Değerlendirilmesi”. **Prof. Doğan Kuban’a Armağan**. İstanbul: Eren Yayıncılık, 1996 s: 17-24.

_____. “1930’lar Türk Mimarlığında Batı Etkileri,” **Bedrettin Cömert’e Armağan Özel Sayısı**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi, 1980. s.549-60

_____. “Reviving and Interpreting Ottoman Features in Early Twentieth Century Turkish Mosque Architecture,” **EJOS, IV** (ed: M.Kiel, N. Landman and H. Theunissen), Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht-The Netherlands, August 23-28, 1999, No. 8, 1-15.

Babalık Gazetesi 1911-1924

Baltrusaitis, Jurgis. **Düşsel Ortaçağ (Gotik sanatta Antik, İslami ve Uzak Doğu Etkileri)** (çev. Mehmet Ali Kılıçbay) İmge Kitabevi Ankara 2001

Batur, Afife. **Vedad Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar**. Birinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

_____. “Abide-i Hürriyet”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**. C. 1, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994. s: 58.

_____. “Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı,” **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**. C: 4: 1038–1077, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

_____. “Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı,” **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi** C: 5: 1380–1420, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.

Bakhtiar, Lale. **Sufi Expressions of the Mystic Quest**. Singapore: 1997.

Bağcı, S.-Renda, G. vd. **Osmanlı Resim Sanatı**. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2006.

Baykara, Tuncer. **Tanzimat'ta Şehir ve Belediye**. İstanbul: 1992.

Baysal, E.-Bilgin, E. "Kendi Kaleminden Arif Hikmet Koyunoğlu", **Arkitekt** S. 450
Haziran 1997.

Behçet-Bedrettin (Mimar). "Yeni ve Eski Mimarlık". **Mimar**. Ankara: 1934. s: 175-177.

Bergil, Mehmet Suat. **Doğada Bilimde Sanatta Altın Oran**.

Birkan, G.-Pehlivanlı, S., "Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu ile Bir Söyleşi", **Mimarlık**, 150,
1977. s: 8-16.

Bozdoğan, Sibel. **Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde
Mimari Kültür**. İngilizceden çeviren: Tuncay Birkan. Birinci basım. İstanbul: Metis
Yayınları, 2002.

_____. "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış," **Türkiye'de
Modernleşme ve Ulusal Kimlik**. Ed. Bozdoğan S.-Kasaba R. İstanbul: Tarih Vakfı
Yurt Yayınları, 1999.

Bozkurt, Nejat. **Sanat ve Estetik Kuramları**. İstanbul: Sarmal Yayınları, 1995.

Cemal, Ahmed. **Vilayetlerimiz Konya**. Birinci basım. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1932.

Çadircı, Musa. **Tanzimat Döneminde Anadolu Kentlerinin Sosyal ve Ekonomik
Yapıları**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1991.

Çağlarca, Sadettin. **Altın Oran**. İstanbul: 1997.

Çaycı, Ahmet. **Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2002.

Çelik, Zeynep. **Şark'ın Sergilenişi 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi**. İngilizceden çeviren: Nurettin Elhüseyni. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2005.

_____. **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul**. İngilizceden çeviren: Selim Deringil. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1996.

_____. **Displaying The Orient Architecture Of İslam At Nineteenth-Century World's Fairs**. Los Angeles: University of California Pres, Berkley 1992.

Cezar, Mustafa. **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971.

Çiftçi, Çiğdem. "Bir Eğitim Yapısı Olarak Gazi Lisesi." Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi. Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Konya 1990.

Critchlow, Keith. **İslamic Patterns An Analytical and Cosmological Approach** Foreword by Seyyed Hussein Nasr. Slovenia: 1995.

Cumhuriyetin XV. Yılında Konya. Konya, 1938.

Çuha, Nilgün. **T.C. Başbakanlık Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu Genel Müdürlüğü ve Etnografya Müzesi Binalarına Restitütif Bir Yaklaşım**. 1981.

Dağlı, Yücel-Üçer, Cumhuriyet. **Tarih Çevirme Kılavuzu**. V. C. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1997.

- Demiriz, Yıldız. **Osmanlı Mimarisinde Süsleme Erken Devir (1300-1453)**. İstanbul: 1979.
- Duman, Hasan. **Osmanlı Salnameleri ve Nevsâlleri Bibliyografyası ve Toplu Kataloğu**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.
- Dumont, P.-Georgeon, F. **Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri**. Çeviren: Nurettin El Hüseyini. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996.
- Eco, Umberto. **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**. Çeviren: Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, İkinci Basım, 1999.
- Edhem, Eldem. **Bankalar Caddesi- Osmanlı'dan Günümüze Voyvoda Caddesi**. İstanbul: 2003.
- Eldem, Sedad Hakkı. "Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejionalizm Araştırmaları," **Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri**. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi, 11-12 Haziran 1984. s. 53-66.
- _____. "Mill Mimari Meselesi", **Arkitekt**, 9-10, 1939 s: 220-223.
- _____. "Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı" **Mimarlık**. S: 11-12, Kasım-Aralık 1973. s. 5-11.
- _____. "Milli ve Yerli Mimari Davamız". **Mimarlık**. 1944/ 4 s: 2-8.
- Elam, Kimberly. **Geometry of Design** 2001.
- Ergin, Nilüfer. "Tayyare Şehitleri Anıtı", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**. 7 İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1993. s: 229.

Ergun Nüzzet, Sadettin- Uğur Mehmet, Ferit. **Konya Vilayeti Halkiyat ve Harsiyatı.** Sadeleştiren: Hüseyin Ayan, Konya: Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları no: 28, 2002.

Esin, Emel. **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler.** İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004.

_____. **Türk Kozmolojisine Giriş.** İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001.

Eyice, Semavi. "Âbide-i Hürriyet," **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.** C:1 İstanbul: 1998. s: 309

_____. "18. Yüzyıl Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu", **Sanat Tarihi Yıllığı.** İstanbul: 1981. s: 163-175

Eyüpgiller, Kutgün Kemal. "The 19th Century Official Buildings of Kastamonu," **Turkish Art.** 10th International Congress of Turkish Art 17-23 September ed. F. Deroche, C. Genequand and G. Renda. Geneve: Fondation Max van Berchem, 1998. 327-335.

Faraçlı, Suraiya. **Osmanlı'da Kentler ve Kentliler.** Çeviren: Neyyir Kalaycıoğlu. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993.

Fırat, Nurcan İnci. **Ankara'da Cumhuriyet Dönemi Mimarisinden İki Örnek Etnografya Müzesi ve Eski Türk Ocağı Merkez Binası.** Ankara: Birinci basım. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.

_____. "1900–1930 Yılları Arasında Konya'da Türk Mimarisi." Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.

_____. "XX. Yüzyıl Başlarında Görülen Osmanlı Mimarisi," **Yeni Türkiye, Osmanlı IV. Kültür ve Sanat S: 6,** Temmuz- Ağustos 2000. s. 443-451.

Fincher, Susanne F. **La Voie du Mandala**. France: Comment Cr er et Inter Pr ter vos Propres Mandalas St Jean de Breye, 1993.

Fleming, J-Honour, H-Pevsner, N. **The Penguin Dictionary of Architecture**. Suffolk Great Britain: The Chacer Pres, Bunay, 1982.

Gökalp, Ziya. **T rk l g n Esasları**. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, 1970.

Hanioğlu, Ő kr , “T rk l k” **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**. 5 İstanbul, İletişim Yayınları, 1985. s: 1394-1399.

Gülen, Nejat. “Heybeli Ada”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**. C. 4, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayımı, 1994. s: 54-58.

Hakkı, İsmail (Müderris). “Mimaride K bizizm ve Türk An’anesi”. **Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası**. Tarihi, İçtimai, Dini, Felsefi İstanbul: Ahmet İhsan Matbaatı, Nisan 1929 s: 110-131.

Hasol, Doğan. **Sözlük Mimarlık +Yapı Terimleri Türkçe İngilizce Fransızca**. İstanbul: Yem Yayınları, 1993.

_____. **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**. Dördüncü basım İstanbul: Yem Yayınları 1990.

İkdam Gazetesi 1908-1912

Kansu, Aykut. **1908 Devrimi**. Çeviren. Ayda Erbal. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

Karpuz, Haşim. **Fotoğraflarla Geçmişte Konya**. Birinci basım. İstanbul: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Müdürlüğü Yayınları, 1996.

Keskin, Kamil. **İnşaat Teknik Resmi**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1990.

Kırımlı, A. "Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı Üzerine" **Mimarlık**. 129 1974 s: 1718.

Kızıldere, S. Sözen, M. "İstanbul'da Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Yapıları'nın Kent Bütünü İçindeki Yerinin Değerlendirilmesi", **itü Dergisi/İb Sosyal Bilimler**. C.2 S. 1, Aralık 2005 s: 87-95.

Koçu R. Ekrem, "Abide-i Hürriyet", **İstanbul Ansiklopedisi**, c. 1, İstanbul: Neşriyat Kolektif Şirketi, 1958 s: 169-170.

Konya **Öğüt Gazetesi** 1920-1924

Koyunoğlu, A. Hikmet. "Eski Türk Ocakları Merkez Binasının İnşaatına Ait Anılarım. **Kültür ve Sanat**. 5 Kültür Bakanlığı 1977 s: 147-152.

Köroğlu, Hüseyin. "Mimar Muzaffer Bey," **Yeni Konya Gazetesi**. 4-5 Ocak 1958.

Klaus, Kreiser. "Abide-i Hürriyet: İstanbul İçin Bir Özgürlük Anıtı", İstanbul im Wandel der Jahrhunderte (18-20 Jahrhundert) : Internationales Symposium, am Donnerstag, den 27 Januar 2005 an der Ludwig- maximilians-Universität München s: 2.

_____. "Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916,"
[http://www. archnet.org/library/pubdownloader/pdf/doc](http://www.archnet.org/library/pubdownloader/pdf/doc) (3 Mayıs 2006)

Kuban, Doğan. **Sinan'ın Sanatı ve Selimiye**. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.

Kuntsal, Erol. "Hürriyet Abidesinin İçler Acısı Durumu" **Popüler Tarih**. Ocak 2006 s: 16-19.

Kuran, Aptullah. “20. Yüzyıl’da Batı Mimarisiyle Türk Mimarisinin Gelişmesi Hususunda Mukayeseli Bir Çalışma.” **Türk Sanatı Araştırma ve İncelemeleri**. N. 1, 1963, s: 415-434.

_____. “Türk Mimarisinde Çeşitli Üsluplar Üzerine Görüşler.” **Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri**. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi, 11-12 Haziran 1984. s. 23-55.

_____. “Yakınçağ Türk Mimarisi Üzerine Bir Çalışma”, **Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi**. Ankara: 19-24 Ekim 1959. s: 270-276

Levi, Akyüz Eti. “Tarihi Yapılarda Süsleme” **Uluslararası “Sanatta Etkileşim” Sempozyumu**. 25-27 Kasım 1998, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, 2000. s: 32-37

Lewis, Bernard. **Modern Türkiye’nin Doğuşu**. İngilizceden çeviren: Metin Kıratlı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984.

Mardin, Şerif. “İslamcılık” **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**. 5 İstanbul, İletişim Yayınları, 1985 s: 1400-1404.

Muhlis, Mehmet. “Muzaffer Bey’i Ziyaret”, **Türk Sözü**. Konya: 2.6.1918.

Nasr, Seyyid Hüseyin. **İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş**. çeviren. Nazife Şişman. İstanbul: İnsan Yayınları, 1985.

Nevsâl-i Osmanî. III. 169–175 1326.

Onur, Tülin. “Mimar Vedad Tek, Mimari Kimliği ve Dönemin Mimarlık Sorunları.” Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1988.

Osma, Kıvanç. **Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)**. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2003.

Önder, Mehmet. **Mevlana Şehri Konya** . Güven Matbaası, Ankara 1971.

Ödekan, Ayla. **Yazıları ve Rölöveleriyle Sedat Çetintaş**. Birinci basım. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınevi, 2004.

_____. "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1600-1908)," **Türkiye Tarihi**. 3, İstanbul: Cem Yayınevi, 1989, s. 369-455.

_____. "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980)," **Türkiye Tarihi**. 4, İstanbul: Cem Yayınevi, 1989, s. 505-517.

Öney, Gönül. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü" **Anadolu (Anatolia) XIII** 1971-a s: 1-64

Öz, Tahsin. **İstanbul Camileri I** , Ankara: Türk tarih Kurumu Yayınları,1997.

Özer, Bülent. **Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme**. İstanbul: 1964.

_____. "19. Yüzyıl Genel Niteliği ve Batı Mimarisinde Seçmecilik" **Mimarlık ve Sanat**. 3 1961 s: 107-112

Özgüven, Burcu. "Hobyar Mescidi," **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**. C. 4, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, s: 80, 1994.

Özkan, Süha. "Mimarlığımızın 60 Yılı Üzerine" **Yeni Boyut**. 1-4 1982 s: 5-10

_____. “Mimar Vedat Tek (1873-1942)” **Mimarlık**. 11-12 1973 s: 45-51

Öztürk, Hüseyin. “Mimar Gullio Mongeri’nin Ankara’daki Yapıları” Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınlanmamış Bilim Uzmanlığı Tezi, 1985

Öztürk, S.-Hacıismailoğlu, A.-Hızarcı, M. **Hakkı Tarık Us Kütüphanesi Kataloğu Süreli Yayınlar**. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Turizm Daire Başkanlığı, 2006.

Püsküllüoğlu, Ali. **Türkçe Sözlük**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Parla, Canan. I. Alâeddin Keykubad Dönemi Yapılarında Biçim ve Estetik, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1997.

_____. “Sivas I. İzzeddin Keykavus Şifahanesi ve Niğde Alaeddin Camii’nin Simge Dili”, **Erdem**. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Dergisi, C. 14, S. 41 2004. s:59-78

_____. “Anadolu’da İnşa Edilen Dilimli Gövdeli Ortaçağ Minarelerinde Tuğlanın Bezeyici ve Biçim Belirleyici Olarak Estetik Amaçlı Kullanımı”, Eskişehir: **Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi** S. X s: 424-

_____. “Hamam Karahisar Caminde Tasarlanmış Oranlar” **I. Uluslararası Düünden Bugüne Eskişehir Sempozyumu**. s:415-435

Renda, Günsel. **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850)**. Ankara: 1977.

Saner, Turgut. **19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm**. İstanbul: 1998.

Sarioğlu, Mehmet. “Ankara” bir Modernleşme Öyküsü (1919-1945). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

Sayılı, Aydın. **Mısırlılarda ve Mezopotamyalılarda Matematik, Astronomi ve Tıp**
Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, sayı 47, 1991.

Schimmel, Anne Marie. **Sayıların Esrarı**. Almandan çeviren. Mehmed Temelli.
İstanbul: Verka Yayınları, 1997.

Serin, Muhittin. **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar**. İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür
ve Sanat Vakfı, 1999.

Sözen, Metin. **Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı**. Birinci basım. Ankara: Türkiye İş
Bankası Kültür Yayınları, 1984.

_____. "Birinci Ulusal Mimarlık ve Mimarları" **Mimaride Türk Milli Üslubu**
Semineri. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi, 11-12 Haziran 1984 s. 27-33.

_____. "Muzaffer Bey." **Türkiye 1923-1973 Ansiklopedisi**. İstanbul 1974, s: 158

_____. "Türklerde Anıt," **Mimarlık**. S: 7, 7-20 Ankara: Temmuz 1973.

Sözen, M.-Tapan, M. **50 Yıllık Türk Mimarisi**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür
Yayınları, 1973.

Sözen, M.-Dülgerler, O. "Mimar Muzaffer'in Konya Öğretmen Lisesi," **ODTÜ Mimarlık**
Fakültesi Dergisi. Yıl 4, S. 1 Ankara: 1978 s: 117-142.

St. Laurent, Beatrice. **Ottomanization and Modernization. The Architectural and Urban**
Development of Bursa and Genesis of Tradition 1839-1914 Harvard University, 1989.

Tapan, Mete. "Modül", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. 2 s: 1291

Taşkıran, İlder Hüseyin. **Yazı ve Mimari**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Tekeli, İ.-İlkin, S. **Mimar Kemalettin'in Yazdıkları**. Türkçe Telif Eserleri 2, Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1997.

Temo, İbrahim. **İbrahim Temo'nun İttihat ve Terakki Anıları**. İstanbul: Arba Yayınları, İkinci Baskı, 2000.

Timuçin, Afşar. **Estetik**. İstanbul: Bulut Yayınları, 2005.

Tuğlacı, Pars. **Osmanlı Mimarlığında Balyan Ailesinin Rolü**. Ankara: 1997.

_____. "Abide", **Okyanus Ansiklopedik Sözlük**. C. 1 İstanbul: s: :3

Tuncer, Orhan Cezmi. **Ankara Evleri**. Ankara: Ankara Ticaret Odası Yayını, 2002.

_____. **Anadolu Selçuklu Mimarisi ve Moğollar**. Ankara 1986

_____. "Mimaride Türk Milli Üslubu İlkeleri." **Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri**. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi, 11-12 Haziran 1984 s. 38-56.

_____. "Birkaç Selçuklu Taç Kapısında Geometrik Araştırmalar" **Vakıflar Dergisi**. 16 1982 s: 61-28

_____. "Orantı ve Modül Üzerine Selçuklu Yapılarından Bazı Örnekler", **Vakıflar Dergisi**. 12:1981 s:449-458

_____. **Anadolu Kümbetleri**. 1 Selçuklu Dönemi s:107-178-183-240-245

- Ülgen, Ali Sami. "Türk Mimarisinin Felsefi ve Estetik Özellikleri" **Milletlerarası 1. Türk Sanatları Kongresi**. Ankara: 1962. s: 333-338.
- Vanlı, Şevki. **20. Yüzyıl Türk Mimarlığı**. Ankara: VMV Yayınları, 2006.
- Yalçın, Soner. "Osmanlı'nın Anıtkabir'i Abide-i Hürriyet", **Hürriyet Gazetesi**. 29 Nisan 2007.
- Yavuz, Yıldırım. **Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi**. Ankara: ODTU Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, 1981.
- _____. "Kemaleddin Bey" **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. C. 2. İstanbul: Yem Yayınları, 1997. s: 980-981.
- _____. "Kemaleddin Bey" **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**. C. 4, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994. s: 521-522.
- _____. "Cumhuriyet Dönemi Ankara'sında Mimari Biçim Endişesi" **Mimarlık**. S: 10, No: 121-122 s: 26-44 Ankara: Kasım Aralık 1973.
- _____. "II. Meşrutiyet Döneminde Ulusal Mimari Üzerinde Batı Etkileri" **ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi**. 2, 1976 s: 9-33
- Yavuz, Y.-Özkan, S. "Osmanlı Mimarlığının Son Yılları" **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**.4 İstanbul: İletişim Yayınları, 1985. s: 1078-1085.
- Yazıcı, Nesimi. "İkdam", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**. C. 22 İstanbul: 2000. s: 24-25.

_____. “Tanzimat Döneminde Osmanlı Posta Örgütü” **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**. 6 İstanbul, İletişim Yayınları, 1985. s: 1637-1652.

Yenişehirlioğlu, Filiz “Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi”, **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**. 1993 s: 57–68.

Yerasimos, Stefan. “Tanzimat’ın Kent Reformları Üzerine” Ed. P. Dumont-F. Georçeon. Çeviren: A. Berktoy. **Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri**. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996. s: 1–19.

Yeşilkaya, Nilgün. **Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

Yetkin, Şerare. “Kütahya Dışındaki Kütahya Çinileri ile Süslü Eserler.” **Kütahya**. İstanbul: 1982. s: 83-110.

Yücel, Erdem. “Mimar Muzaffer 1881–1920,” **Bizim Anadolu**. 4 Eylül 1971.

Yürekli, Hülya-Yürekli, Ferhan. **Türk Evi Gözlemler Yorumlar**. İstanbul: Yapı Endüstrisi Merkezi, 2005.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi Kaynakları

BOA DH. SAİD. 0194

BOA İ. MBH. 6

BOA ZB. 377/63

BOA ZB. 602/59 1325

BOA DH. MUİ. /11-1 /38/ 1327

BOA DH. SAİDd... 194 275 1297 Z29

BOA İ. MBH. 6 1329 B-023 1329

BOA ZB. 602. 59. 1325

İnternet Kaynakları

<http://www.designer.com/mimarlik/haberler-g1740.html> (2 Nisan 2005)

<http://www.emrahname.blogspot.com/atom.xml> (28 Mayıs 2006)

<http://www.kenthaber.com/Arsiv/IzBirakanlar/Istanbul/> (21 Temmuz 2006)

<http://www.kultur.gov.tr/osmanli/pullari> (8 Mayıs 2007)

<http://www.math.dartmouth.edu/~matc/math5.geometry/> (24 Nisan 2006)

<http://www.mimarlikmuzesi.org/biyografi.asp?id=21> (14 Nisan 2006)

http://www.mimarlikmuzesi.org/galeri_resimler.3 (14 Nisan 2006)

<http://www.Osmanli.org.tr/yazi.php> (25.05.2005)

<http://www.wikipedia.org/monument> (30 Mayıs 2007)

<http://www.wikipedia.org/wiki/pul> (23 Şubat 2006)

<http://tr.wikipedia.org/altınoran> (2 Şubat 2006)