

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

CEVAT ÜLGER'İN HAYATI, CAMİLERİ VE SANAT ANLAYIŞI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Sedat ERÇETİN

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL

KARABÜK

Şubat, 2019

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

CEVAT ÜLGER'İN HAYATI, CAMİLERİ VE SANAT ANLAYIŞI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Sedat ERÇETİN

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL

KARABÜK

Şubat, 2019

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	1
TEZ ONAY SAYFASI.....	4
DOĞRULUK BEYANI	5
ÖNSÖZ	6
ÖZET	7
SUMMARY	9
ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ.....	11
ARCHIVE RECORD INFORMATION	12
KISALTMALAR	13
GİRİŞ	14
KONUNUN TANIMI	19
KONUNUN AMACI.....	19
KONUNUN ÖNEMİ.....	20
ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ.....	21
BAŞLICA KAYNAKLAR VE YAYINLAR	23
KAPSAM VE KARŞILAŞILAN ZORLUKLAR	27
BİRİNCİ BÖLÜM	28
1. 1. CUMHURİYET DÖNEMİ MİMARİSİ	28
1. 1. 1. I. Ulusal Mimarlık Dönemi.....	28
1. 1. 2. II. Ulusal Mimarlık Dönemi	31
1. 1. 3. 1950’li Yıllar ve Sonrasında Yaşanan Gelişmeler	32
İKİNCİ BÖLÜM.....	35
2. 1. CEVAT ÜLGER’İN HAYATI.....	35
2. 1. 1. Çocukluk ve Gençlik Yılları	35

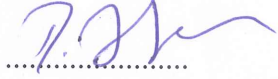
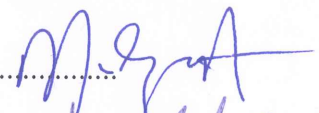
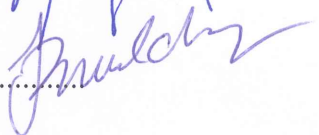
2. 1. 2. Malatya Yılları.....	36
2. 1. 3. Eskişehir Yılları.....	38
2. 1. 4. İstanbul Yılları.....	41
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	47
3. 1. CEVAT ÜLGER'İN İLGİ ALANLARI.....	47
3. 1. 1. Müzisyenlik Yönü.....	47
3. 1. 2. Hattat ve Kaligraf Yönü	48
3. 1. 3. Karikatürist Yönü	52
3. 1. 4. Ressam Yönü.....	58
3. 1. 5. Tasarımcı Yönü	65
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	73
4. 1. CAMİ TASARIMINDA GÖRÜLEN MİMARİ YAKLAŞIMLAR	73
4. 1. 1. Klasik Yaklaşım.....	73
4. 1. 2. 'Tip' Proje veya 'İlkesiz' Yaklaşım	74
4. 1. 3. Modern Yaklaşım	75
BEŞİNCİ BÖLÜM.....	77
5. 1. CAMİLER	77
5. 1. 1. Eskişehir Sütluce Mahallesi Orta Cami	77
5. 1. 2. Eskişehir Sümer Mahallesi Cami.....	88
5. 1. 3. Eskişehir Gökmeydan Cami.....	102
5. 1. 4. Eskişehir Orhangazi Cami.....	114
5. 1. 5. Eskişehir Seyithoca Cami	124
5. 1. 6. Eskişehir Ali Çavuş Cami	135
5. 1. 7. Ankara Ortatepe Cami	151
5. 1. 8. Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami	165
5. 1. 9. Eskişehir Şirintepe Cami	179
5. 1. 10. Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami.....	189

5. 1. 11. Çifteler Adalar Merkez 1 Cami.....	202
5. 1. 12. Eskişehir Tepebaşı Cami	213
5. 1. 13. Eskişehir Esentepe Ulu Cami	227
5. 1. 14. Eskişehir Gündoğmuş Cami.....	236
5. 1. 15. Konya Motorlu Vasıtalar Cami	242
5. 1. 16. Tavşanlı Arifağa Cami.....	255
5. 1. 17. Eskişehir Reşadiye Cami	268
5. 1. 18. Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami	286
5. 1. 19. Sakarya İstasyon Cami	296
5. 1. 20. Domaniç Alaaddin Cami.....	308
5. 1. 21. Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami.....	319
5. 1. 22. Karaman H. Halil Özdoğan Cami	330
5. 1. 23. Tavşanlı Çavuş Cami	340
5. 1. 24. İstanbul Murat Reis Cami	350
5. 1. 25. İlgin Kaplıca Cami	358
5. 1. 26. İstanbul H. Zihni Gürler Cami	370
5. 1. 27. Çaykara Merkez Cami.....	383
5. 1. 28. Kayseri Bürüngüz Cami	398
5. 1. 29. Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami	415
ALTINCI BÖLÜM	425
6. 1. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	425
KAYNAKÇA.....	444
HARİTA LİSTESİ.....	453
ÇİZİM LİSTESİ	454
FOTOĞRAF LİSTESİ	456
EKLER	469
ÖZGEÇMİŞ	476

TEZ ONAY SAYFASI

Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Sedat Erçetin'e ait "Cevat Ülger'in Hayatı, Camileri ve Sanat Anlayışı" adlı bu tez çalışması Tez Kurulumuz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

	Akademik Unvanı, Adı ve Soyadı	İmzası
Tez Kurulu Başkanı (Danışman Üye)	Doç. Dr. Üyesi Bülent ORAL	
Üye	Doç. Dr. Meltem Örsen Altın	
Üye	Doç. Dr. Saliha Bulduz	
Üye
Üye

Tez Sınavı Tarihi: 21.02.2019

DOĞRULUK BEYANI

'Cevat Ülger'in Hayatı, Camileri ve Sanat Anlayışı' adlı yüksek lisans çalışmasının, bilimsel ve ahlaki değerlere ters düşecek yardımlara başvurmaksızın yazıldığı ve yapılan atıfların kaynakların belirtildiği, bilimsel değerlere ters düşmeden hazırlanmış olduğunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlaki ve hukuki tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

Adı Soyadı: Sedat ERGİTİM

İmza : 

ÖNSÖZ

20. yüzyılda dünyadaki sosyal, siyasal ve ekonomik değişimler, beraberinde toplumsal dönüşümleri getirmiştir. Doğal olarak sanatçılar dönemin koşullarından etkilenmiştir. Ülkemizde benzer değişimler söz konusu olmuştur. Cumhuriyet'in ilanından sonraki gelişmeler sanatçıların düşüncelerini daha özgür bir şekilde ortaya koymasını sağlamıştır.

Bu çalışmada 20. yüzyılda ortaya çıkan gelişmelerin ışığında Mimar Cevat Ülger'in Türk Sanatı içindeki yeri ve katkısı irdelenmiştir. Cevat Ülger resim, tasarım, halı, karikatür ve mimari gibi sanat alanlarında yapıtlar ortaya koymuş bir sanatçı kimliğine sahiptir. Ülger çok yönlü bir sanatçı olmakla beraber özellikle mimar kimliği ile öne çıkar. Bu çalışmada Ülger'in hayatı irdelenmiş ve sanatçı yönüne dair çıkarımlarda bulunulmuştur.

Çalışmanın tüm evrelerinde, öneri ve eleştirileri ile bana yol gösteren, bilgi ve tecrübelerini paylaşan, desteğini ve güvenini hiçbir zaman esirgemeyen sayın hocam Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL'a teşekkürlerimi borç bilirim. Araştırma sürecinde maddi ve manevi desteğini esirgemeyen aileme, sanatçıya ait arşiv belgelerini paylaşma nezaketinde bulunan Mehmet ÜLGER ve Fatma ÜLGER'e; camilerin çizimlerinde yardımlarını esirgemeyen Mimar Bünyamin ATAN ve Müslüm VARIŞ'a; kitabe çevirilerinde Mesut BAYDU'ya ve Muhammet ERÇETİN'e; şükranlarımı sunarım.

Cevat Ülger'in Hayatı, Camileri ve Sanat Anlayışı adlı bu yüksek lisans tezi, Karabük Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından desteklenen **17-YL-196** numaralı proje kapsamında hazırlanmıştır. Katkılarından dolayı 'Karabük Üniversitesi BAP' Koordinatörlüğü'ne de teşekkür ederim.

Sedat ERÇETİN

Karabük – 2019

ÖZET

Cevat Ülger Cumhuriyet Dönemi mimarlarından. Öğretmenlik mesleğinden dolayı farklı kentlerde yaşamını sürdüren Ülger, sanat alanında önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Mimarlık mesleğinin yanı sıra, yaşadığı dönemin sanat anlayışından kopmadan resim, hat, müzik, vitray, tasarım, karikatür alanlarında çalışmalar yapmıştır. Cevat Ülger, mimari alanı dışındaki çalışmalarında dönemin sanat anlayışına paralel çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu durum sanatçının çalışmalarında belirgindir. Ülger mimari dışındaki çalışmalarında Modern Sanat'tan etkilenmiştir. Bu çalışmalarında geometrik soyutlamacı anlayış oldukça güçlüdür.

Cevat Ülger'in eserlerine yönelik bilimsel bir çalışma günümüze değin yapılmamıştır. Bu bağlamda sanatçının hayatı, Türkiye'nin farklı illerinde bulunan camileri ve sanat anlayışı sanat tarihi disiplinine uygun olarak tez kapsamında incelenmiştir. Sanatçının farklı sanat alanlarında ortaya koyduğu çalışmaları değerlendirildikten sonra mimari yapılarının ayrıntılı tanımları yapılarak, fotoğraf ve çizimlerle belgelenmiştir. Ülger, dönemin sanat anlayışlarından etkilenmekle beraber, özgün bir sanat anlayışı ortaya koyma çabası içinde olmuştur.

Ülger'in mimari alandaki çalışmalarının büyük bölümü cami tasarımlarından oluşmaktadır. Cumhuriyet Dönemi boyunca cami mimarisinde klasik anlayış hâkim olmuştur. Cevat Ülger bu yaklaşımı temel alan mimarlardan birisidir. Sanatçı muhafazakâr kimliği ile öne çıkmaktadır. Sanatçının bu görüşü, cami tasarımlarını da etkilemiştir. Bundan ötürü mimari tasarımlarında Klasik Osmanlı Mimarisi'ni esas almıştır. Böylece sanatçı Osmanlı Devleti'nin ulaştığı güce ve geçmişe olan vurguyu tasarımları üzerinden devam ettirmek istemiştir. Bununla birlikte camilerin cephe ve iç mekân detaylarında bazı yenilikçi yaklaşımlar da görülmektedir. Söz konusu yapıların tasarımında geleneksel inşa teknikleri ile birlikte modern malzeme kullanımına da yer verilmiştir. Ülger yapıların mahalle ile ilişkileri, mimari elemanların birbiri ile oransal uyumu ve iç mekân ahengine dikkat etmiştir. Sanatçı bu yapıların plan ve projelerini gerçekleştirmenin yanı sıra, yapı elemanlarının inşasında bizzat yer almıştır. Bu yapılardan özgün ulaşan mihrap, minber ve vaaz kürsülerinin formunda; süsleme öğelerinde ve malzeme seçiminde, klasik anlayışın belirginliği de ilgi çekicidir.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde cami mimarisinde nitelik açısından büyük gelişmeler görülmemesine rağmen, Ülger klasik yaklaşımla ele aldığı projelerinde nitelikli eserler ortaya koymaya çalıştığı anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Cevat Ülger, Cami, Klasisizm, Modernizm, Muhafazakârlık, Resim



SUMMARY

Cevat Ülger is one of the Republican Period architects. Ülger who had lived in different cities due to his job as a teacher, had accomplished important works in art. Alongside his occupation as an architect, he conducted works in painting, hat, music, stained glass, design and comics without breaking away from his era's understanding of art. This situation is significant in his works.

Ülger is affected from modern art in his works other than architecture. In these works, geometric abstractive understanding is pretty much strong. There is no scientific work conducted about Ülger's works. In this respect, artist's life, his mosques in different cities of Turkey and his understanding of work were examined with regards to art history discipline in context of thesis.

After evaluation of his works in different aspects of art, his architectural structures were defined with details and documented with pictures and drawings. Alongside with getting affected by his era's art understanding, he tried to perform a unique art understanding as well. Big part of Ülger's work in architecture is mosque design. Classical understanding was in control throughout the republican era mosque architecture. Cevat Ülger is one of these architects whose basis is this approach.

The artist comes forward with his conservative identity. His this perspective affected mosque designs as well. For this reason, his architectural designs are based on classical ottoman architecture. Therefore, he wanted to continue the importance of Ottoman Empire's power and past through his designs. Alongside this, some reformist approaches seen on mosque front facades and interior details.

In the above mentioned structure desings, traditional construction techniques and modern elements were used together. Ülger was careful about the relationship between the structures and its neighbourhood, architectural elements' proportional consistency and interior harmony. He was not only the one conducting the plans and projects of these structures but he was also personally in the construction of structural elements.

The classical understanding's presence, in these unique structures such as shrine, minbar, and preaching platform, in their design elements and in selection of elements, is very visible and attention grabbing.

Although major developments have been seen in the quality of the mosque architecture during the Early Republic Period, it is understood that they have tried to qualified works in the projects that they have dealt with the Ülger classical approach.

Key words: Cevat Ülger, Mosque, Classisism, Modernism, Conservatism, Painting



ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

Tezin Adı	Cevat Ülger'in Hayatı, Camileri ve Sanat Anlayışı
Tezin Yazarı	Sedat ERÇETİN
Tezin Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Bülent ORAL
Tezin Derecesi	Yüksek Lisans
Tezin Tarihi	21. 02. 2019
Tezin Alanı	Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Tezin Yeri	KBÜSBE-KARABÜK
Tezin Sayfa Sayısı	477
Anahtar Kelimeler	Cevat Ülger, Cami, Klasisizm, Modernizm, Muhafazakârlık, Resim

ARCHIVE RECORD INFORMATION

Name of the Thesis	Cevat Ülger's Life, Mosques and Understanding of Art
Author of the Thesis	Sedat ERÇETİN
Advisor of the Thesis	Asst. Prof. Dr. Bülent ORAL
Status of the Thesis	Master Degree
Date of the Thesis	21. 02. 2019
Field of the Thesis	Department of Art History
Place of the Thesis	KBÜSBE-KARABÜK
Total Page Number	477
Keywords	Cevat Ülger, Mosque, Classicism, Modernism, Conservatism, Painting

KISALTMALAR

Ank.: Ankara

Ans. : Ansiklopedi

Bkz.: Bakınız

C. : Cilt

Ç. : Çizim

Çev. : Çeviri

Ed.: Editör

EK. : Ekler

Esk. : Eskişehir

Foto. : Fotoğraf

Mah.: Mahalle

S. : Sayfa

Vb.: Ve benzeri

GİRİŞ

Modern Dönem tüm alanlarda önemli gelişmelerin gerçekleştiği bir evredir. 19. yüzyılın başlarından itibaren bu gelişmelerin ilk yansımaları görülür. Sanayi Devrimi ile birlikte yeni toplumsal sınıflar ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılın ilk yarısında yaşanan değişimler yüzyılın ikinci yarısında toplumsal anlamda büyük bir dönüşüme neden olmuştur (Şaylan, 2002, s. 63). Kahraman'a göre endüstri alanındaki gelişmelerle birlikte büyüyen şehirler ve teknoloji alanındaki yenilikler yeni yaşam koşulları oluşturmuştur (Kahraman, 2007, s. 11)

Modernizm ticaretten felsefeye her şeyin sorgulanmasının gerekliliğini savunmuştur. Böylelikle kültür öğelerinin yeni ve daha iyi olanla değişimi yaşanacaktır. (Yalınkılıç, 2007, s. 17).

Geleneksel yöntemlerle yapılan üretimin yerini sanayileşmenin aldığı, okur-yazarlık oranının arttığı, kitle iletişim ve ulaşım araçlarının çoğalması, şehirleşmeyle birlikte ortaya çıkan dinamik yapıya geçiş modernleşme olgusu ile açıklanmıştır. Bunlara ek olarak tarıma dayalı toplumsal yapının yerine sanayiye dayalı toplum yapısına geçilmiştir. Bu gelişmelerle birlikte sanayi ve teknolojinin yayılması, toplum hayatında bilginin rolünün artması, ticaretin küresel boyuta ulaşması, kırdan kente göç ile oluşan zihinsel, kültürel ve yapısal değişikliğin bütünü Modernizm'i ifade etmektedir (Sezgin, 2005, s. 2).

Mimarlığın içinde bulunduğu seçmece tarzına karşı yeni görüşlerin ortaya atılması, modern mimarlığın gelişimini hızlandırmıştır (Midilli Sarı, 2005, s. 10). Modern mimarinin gelişimine etki eden diğer önemli unsur, betonarme malzemenin bulunup, mimari yapılarda kullanılması olmuştur (Biol, 1996, s. 54).

Modernizm ile birlikte mimaride konut tasarımı, kent planlaması ve mimarlık sorunları üzerinde durulmuştur. Modern mimarlık sürecinde daha çok evrensel bir dil bulunmaya çalışılmıştır (Conrads, 1991, s. 5). Bu dönemde inşaat alanındaki gelişmeler, kullanılan yeni malzemeler, mimarlık ve mühendislik alanlarında önemli değişimler yaratmıştır. Bunun sonucunda işlevsel yapılar, sergi binaları, tren garları ve fabrikalar ya da önceden bilinen ve yeni çözümlerle borsalar, köprü ve kule gibi yapılar meydana getirilmiştir (Turgut, 1997, s. 12-15).

Bozdoğan'a göre; Cumhuriyet Dönemi'nde meydana gelen modernist anlayış Osmanlı'nın Batılılaşma serüveninin halkasının devamı olmuştur. Bunun yanında ülkemizde iktisadi anlamda büyük bir değişim olmamasına rağmen yapılan kurumsal reformların halkalarından biri olmuştur (Bozdoğan, 2002, s. 71). Ülkemizde Modernizm'in Batı'dan farklı geliştiğine yönelik düşünceler de ortaya atılmıştır. Sayar, Türkiye'de modernleşmenin Batı'da olduğu gibi burjuvazi eli ile olmadığını, bunun bürokrasi temelli olduğunu belirtmiştir (Sayar, 2010, s. 37).

Özenç'in aktardığına göre; bu konuda önemli görüşler ortaya koyan toplum bilimcilerin başında Şerif Mardin gelmektedir. Mardin, modernleşme sürecindeki tartışmalar ve tepkilerden ziyade, çağdaşlaşma düşüncesini muasır medeniyetlerin icaplarını yerine getirmek olarak görmüştür (Özenç, 2006, s. 59).

Yukarıda verilen açıklamalarla birlikte ülkemizde Cumhuriyet'in ilanı sonrasında modernist anlayış daha güçlü ve görünür bir hâl almıştır. Böylece ülkemizdeki yönetim biçiminde, kültürel ve ekonomik alanlarda birçok değişim yaşanmıştır. Sanat ve mimarlık da bu değişimlerden etkilenmiştir. Böylece 'Muhafazakârlık' ve 'Modernizm' kavramlarının tartışma süreci de yoğunlaşmıştır.

Muhafazakâr kavramına yönelik farklı görüşlerin ortaya atıldığı görülmektedir. Özellikle Osmanlı'nın son dönem aydınları arasında, Batı'daki gibi olmasa da kendine özgü yönleriyle muhafazakârlığın oluşmaya başladığı görülmektedir. Bu gelişmelerle birlikte Cumhuriyetin kuruluş ve kurumsallaşma yıllarında Modernizm'e karşı muhafazakâr-gelenekçi bir anlayış ortaya çıkmıştır. Ayrıca Cumhuriyet Dönemi muhafazakârları yeniliklere tamamen karşı olmamışlardır. Bu anlamda, Türkiye'de muhafazakârlık siyasal olmaktan ziyade, ahlaki ve değerlerin korunmasına yönelik olmuştur (Safi, 2005, s. 257-258).

Turan, muhafazakârlığın örf, adet, gelenek ve inançlara bağlı, mevcut düzeni muhafaza etmeyi amaçlayan 'dindar' anlamına geldiğini belirtmiştir. Bununla beraber kavram olarak geleneksel normları koruyan, hızlı değişimlere karşı çıkan ve tarihsel geçmişe önem veren şekilde tanımlamalar yapılmıştır. Bu olgularla birlikte bu kavram genel anlamda siyaset görüşü, ideoloji ve düşünce biçimi anlamına gelmektedir (Turan, 2007, s. 23).

Bu kavrama yönelik görüşler ortaya koyan düşünürlerden biri de Ziya Gökalp'tır. Gökalp, toplumsal yapının kavram karşıtlığı yaşadığını belirtmiştir. Gökalp'e göre; bu kavramlar köktencilik ve muhafazakârlıktır. Ayrıca bu kavramların ayrı olduğu düşünülse de aynı esas üzerine var olduğunu belirten Gökalp, gelenekçiliğin farklı olduğunu geçmişten beslenerek, taklide düşmeden, gelişim ile birlikte yenilik ortaya koyma şeklinde bir tanımlama yapmıştır (Gökalp, 2013, s. 21-23). Gökalp, muhafazakârları yenilik karşıtı olarak görmüştür. Ülkemizde muhafazakârlık kavramını değerlendirecek olursak, siyasal ve düşünsel tutumlar ve söylemler üzerinden, bu kavramın modern olana karşı, geçmişin parlak günlerine, dinsel-tarihsel veya milliyetçi-tarihçi özlemlere yapılan vurgular şeklinde tanımlanabilir (Genç ve Coşkun, 2015, s. 30).

Konu ile ilişkili bir başka tanımlamada ise Oral, "*Muhafazakârlık;¹ ekseri çoğunluğu Cumhuriyetçi kimliğe sahip olmakla beraber, saltanat dönemine daha çok hayranlık duyan, hilafet beklentisine -tartışmalı da olsa- belirli oranda sahip siyasal kesimler ile yaşantısında dini kaygı ve hassasiyetleri daha fazla taşıyan kişiler ve bunların oluşturduğu grupları tarif edebileceğimiz bir kavramdır*" şeklinde açıklamaktadır. Ayrıca muhafazakârlık kavramının ülkemizdeki Modernizm ile Klasizm arasındaki farklılıkların ve çelişkilerin bir sonucu olarak doğduğunu belirtmektedir (Oral, 2017, s. 240).

Ülkemizde bu kavramın yanlış anlaşıldığına yönelik görüşler de ortaya atılmıştır. Özkan'a göre, muhafazakârlığın tutuculuk olarak görüldüğünü ancak muhafazakârların geleneklere ve dine vurgu yapmaları, bu çevreleri gericilikle karıştırılmasının doğru olamayacağına değinmiştir (Özkan, 2016, s. 5). Cumhuriyet Dönemi'nde bazı muhafazakârlar aydınlar, geçmişin tamamen taklit edilmesinin doğru olmayacağını, geleneği çağdaş imkânlarla harmanlayarak, medeniyet olgusunun güç kazanacağını savunmuşlardır (Çağlayan İçener, 2012, s. 13).

Ülkemizde son yıllarda muhafazakârlık sanatla ilgili tartışmalar gündeme gelmektedir. Bu konuda önemli görüşler ortaya koyan İskender Pala, muhafazakârlık kavramına yönelik bazı açıklamalarda bulunmuştur. Pala, bu kavramın sadece her şeyi din penceresinden gören, yalnızca dini referans alan kişilerden ibaret bir kimlik

¹ Yazar, bu tanımlamayı yaparken, 'Muhafazakârlık' diye tabir edilen toplumun geniş kesimlerinin düşüncelerini baz aldığına belirtmiştir.

tanımlaması yapıldığını, ancak muhafazakâr sanatın farklı olduğunu adet ve geleneklerine bağlı olan, onları koruyan ve devam ettirmek isteyen kişiler şeklinde bir tanımlamanın doğru olabileceği üzerinde durmuştur (t24.com.tr/ Erişim Tarihi: 5. 12. 2018).

Ülkemizde Cumhuriyet'in ilanından sonra sanat, kültür ve sosyal yaşam alanlarında daha özgürlükçü ortamlar doğmuştur. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte ortaya çıkan gelişmeler mimariye de olumlu yansımıştır. Bu dönemde yerli ve yabancı mimarların mimarlık okulları kurulmasında ve büyük mimari projelerin gerçekleştirilmesinde önemli katkıları olmuştur. Tüm bu gelişmeler 20. yüzyılın ilk yarısında 'I. Ulusal', 'II. Ulusal' 'Modern Mimarlık' ve 'Eklektik' olarak tanımlanan yaklaşımları doğurmuştur.

Cumhuriyetin ilanından sonraki yıllarda, toplumun geniş kesiminde bu yönetim şeklinin ilkeleri benimsenirken, kimi sosyal tabakalar ile bazı dini ve siyasi grupların etkisinde kalan kişiler, bu gelişmelere karşı mesafeli durmuşlardır. Bu durumun nedenlerinden biri de sözü geçen kesimlerin Cumhuriyet değerlerine ve yeniliklere mesafeli oluşlarıdır. Zamanla bu toplumsal kesimlerin sahip oldukları yargıların kimi zaman bireysel, kimi zaman da kolektif olarak belirli sınırlar içinde değişmesiyle bazı olumlu gelişmeler de yaşanmıştır. Cevat Ülger işte bu koşullar içerisinde ortaya çıkmış bir mimardır. Ülger, bireysel çalışmaları ve çok yönlülüğü ile çağdaş Türk sanatçılardan ayrışır. Mimarlığın yanı sıra karikatür, hat, kaligrafi, vitray, halı, resim ve müzik alanında çalışmalarda da bulunmuştur.

Cevat Ülger, muhafazakâr düşünceye sahip olmakla birlikte evrensel gelişmeleri takip etmiş ve sanatçı kimliğini öne çıkararak yapıtlar ortaya koymuştur. Ülger, öğretmenlik mesleğinden dolayı yaşamını belirli aralıklarla farklı şehirlerde sürdürmüştür. Sanat anlayışında kopyadan kaçınan Ülger, yenilikçi tasarımlar yapmıştır. Cevat Ülger'in mimarideki eserlerinin büyük bölümünü cami tasarımları oluşturur. Buna ek olarak Ülger'in kaligrafi, resim, vitray ve dekorasyon alanlarındaki çalışmaları da dikkat çekicidir. Cevat Ülger'in mimarlık anlayışında klasik çizgiler hâkim iken, diğer alanlardaki çalışmalarında modernist yaklaşımlar daha belirgindir. Ülger'in yapıları dönemin sosyal siyasal ve ekonomik gelişmelerinden etkilenmiştir.

Mimarlık anıtları kim olduğumuzu, kaygılarımızı ve kültür ipuçlarımızı yansıtan önemli unsurlardır. Kimi zaman kurumsal gücün kimi zaman da sosyal gücün sembolü olmuşlardır. Böylece cami, İslam mimarisinin en önemli sembolik ögesi haline gelmiştir (Uddin Khan, 2008, s. 52-53). İslam dünyasının hemen hemen her bölgesinde görülen camiler, benzer ya da farklı mimari özellikler gösterebilmektedir. Cami, tek başına belli bir mimari yapıyı temsil etmekten ziyade belli bir toplumsal ve kültürel alt yapıyla birlikte coğrafyaya, iklim koşullarına ve hatta siyasi yönetim biçimine göre şekillenmiştir. Cami mimarisindeki temel yapı öğeleri aynı amacı gerçekleştirebilmek için her coğrafyada ortak amaca hizmet edecek şekilde inşa edilmiştir. Bu gelenekselleşen öğeler günümüz cami mimarisinde de kullanılmaktadır. Cumhuriyet'in ilanı ve sonrasında gelişmeler içinde gerçekleştirilen camilerde daha çok geleneksel öğeler kullanılmış, nitelik açısından mimari yeterliliğe ulaşamamıştır (Gürsoy, 2013, s. 244).

Cumhuriyet Dönemi'nde camilerin yapımında mimarlar, cami dernekleri ve şahıslar etkili olmuştur. Muhafazakâr kesim, dönemin cami mimarisinde yapının sembolik elemanları olan kubbe ve minare kullanımını devam ettirmiş olsa da estetik bir kimlik oluşturabilecek bir süreklilik sağlayamamıştır. Dini mimari yapılarından camiler, Müslümanların ibadet mekânına olan ihtiyacından dolayı ortaya çıkmış, zamanla sosyal ve siyasal bir kimliğe kavuşmuştur. Bu durum Cumhuriyet Dönemi boyunca cami mimarisinin oluşumuna etki etmiştir. 1950'lere gelindiğinde ülkemizde köylerden kentlere göç artışı sebebiyle ibadet mekânına gereksinim artmış, ancak denetimsizlik, cami yaptırانlarının kişisel istekleri vb. sebeplerden dolayı cami mimarisinde olumsuzluklar yaşanmıştır. 1980'lere kadar muhafazakâr çevrelerin mahallelerinde estetik anlayışlarına göre cami mimarisi şekillenmiştir (Divleli, 2013, s. 106-107).

Yapıların gerçekleştirilmesinde konum, dini ritüelin gerçekleştirilmesi için gerekli mekân, dönemin sanat anlayışı, çevre ilişkisi, mimarının yeterliliği ve estetik anlayışı önemlidir. Cevat Ülger, bu hususlara dikkat etmiş ve klasik anlayışla gerçekleştirdiği camilerinde sanatçı-mimar yönünü ortaya koymuştur.

Ülger'in geleneği yeniden yorumlama gibi fikirleri de olmuştur. Sanatçının, cami mimarisinde klasik yaklaşımı temel almasının nedenleri arasında Osmanlı Klasik Dönem'deki güçlü mimari üsluba vurgu yapmak ve bu sembolizmi cami mimarisinde devam ettirmek isteği belirgindir. Bu çerçevede sanatçının muhafazakâr kimliğine sahip

olmasının yanı sıra yenilikçi bir perspektife sahip olduğu görülmektedir. Ülger'in karikatür çalışmalarında Cumhuriyet Dönemi'ndeki modernleşme çabalarına karşı mesafeli olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı, yaşadığı dönemin teknik ve sanat alanındaki gelişmelerini takip etmekle birlikte toplumsal ve kültürel değişimlere karşı gelenekçi bir anlayış ortaya koymuştur. Zaten Ülger kaleme aldığı yazılarında da Osmanlı Sanatı'na olan hayranlığını güçlü bir şekilde vurgulamıştır. Bu bağlamda Ülger'in muhafazakâr bir kimliğe sahip olduğu görülmektedir.

Mimar Cevat Ülger'in Hayatı, Camileri ve Sanat Anlayışı adlı bu çalışmada Cevat Ülger'in farklı alanlarda ortaya koyduğu yapıtlar üzerinden sanatçı yönüne dair çıkarımlarda bulunulmuştur.

KONUNUN TANIMI

Mimarın bir yapıyı biçimlendirmesinde dönemin ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel koşullarının yanı sıra geleneğin getirdiği yönelimler, yaptırımların talepleri gibi faktörler rol oynamaktadır. Cumhuriyet Dönemi içinde bulunan sanatçılar, bu koşullar içinde sanat eserlerini gerçekleştirmişlerdir.

Bu noktada, 'Mimar Cevat Ülger'in Hayatı, Camileri ve Sanat Anlayışı' adlı tez çalışmasında, Ülger'in hayatı belli dönem başlıkları altında ele alınmış ve sanat anlayışının şekillenmesinde etkili olan unsurlar ortaya konmuştur. Bu çalışmada Ülger'in hayatına ve çeşitli ilgi alanlarına değinilmiş ve ülkemizde gerçekleştirdiği cami yapıları ile bu yapıların gerçekleştirilmesine etki eden gelişmeler ortaya konmuştur.

Cevat Ülger tarafından tasarımı yapılan camilerin tespit edilmesi için öncelikle yüzey araştırması yapılmış ve buna paralel olarak araştırmalar neticesinde ulaşılan kaynaklar incelenmiştir. Bu incelemeler doğrultusunda ele alınan camiler, bilimsel metotlarla incelenmiş, fotoğraf ve çizimlerle belgelenmiştir. Cami mimarisinden yola çıkılarak Cevat Ülger'in Cumhuriyet Dönemi Türk Sanatı içindeki yeri belirlenmeye çalışılmıştır.

KONUNUN AMACI

Bu çalışma, 20. yüzyılda ülkemizde sosyal, siyasal ve ekonomik alanda meydana gelen değişimlerle birlikte sanat alanındaki gelişmelerin Cevat Ülger'i nasıl etkilediğini tespit etmemizi sağlayacaktır. Bu amaçla, Cevat Ülger'in dönemin koşullarından nasıl

etkilendiğine ve sanat anlayışının eserlerine nasıl yansıdığına yönelik tespitler yapılmıştır. Cevat Ülger'in mimarlık alanında daha çok cami mimarisi üzerinde yoğunlaşmasının nedenleri ortaya konmuştur.

Bu araştırmada, Cevat Ülger'in cami tasarımlarının Cumhuriyet Dönemi mimarisi içindeki yerinin belirlenerek değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Sanatçının farklı alanlardaki çalışmalarının örnekleri üzerinden, sanat anlayışına yönelik tespitlerde bulunulmuştur. Böylece sanatçının düşünce yapısı ve ilgi duyduğu diğer sanat alanlarında ortaya koyduğu tavırları cami tasarımlarına nasıl yansıdığı görülebilecektir.

Çalışmadaki bir diğer amaç, Cevat Ülger tarafından yapılan cami tasarımlarının biçimsel özelliklerinin ortaya konulmasıdır. Cami mimarisinin biçimlenmesinde etkili olan unsurları neden-sonuç ilişkisi içinde araştırılıp, bu dini mimari yapıların gerçekleştirildiği dönemin öncesindeki gelişmelerden nasıl etkilendiği ve sonrasındaki mimari gelişmelerin nasıl etkilediğinin ortaya konulması amaçlanmıştır.

Bu çalışma ile Cumhuriyet Dönemi boyunca cami mimarisinin nasıl gelişim gösterdiği ve camilerin oluşumunda etkili olan unsurlara yönelik tespitlerde bulunularak çağdaşı olan dönem sanatçıları arasındaki yeri belirlenecektir. Böylece Cevat Ülger'in toplum tarafından tanınması sağlanarak; sanat alanındaki çalışmalarının Sanat Tarihi bilimine kazandırılması amaçlanmıştır.

KONUNUN ÖNEMİ

Bu çalışma 20. yüzyılda meydana gelen sosyal, siyasal ve ekonomik değişim ile sanat alanındaki gelişmelerin Cevat Ülger'in sanatçı kimliği üzerinden ele alınmasını önemli kılmaktadır. Cumhuriyet Dönemi sanatı ile ilgili araştırmalarda, Cevat Ülger'in eserlerine yönelik yeterli çalışma yapılmamıştır. Bu noktada 'Cevat Ülger'in Hayatı, Camileri ve Sanat Anlayışı' adlı çalışmanın yapılması önem kazanmıştır.

Bu çalışmayı önemli kılan bir diğer unsur, Cumhuriyet Dönemi'nde ülkemizde meydana gelen değişimlerin sanatçıları nasıl etkilediğini ve sanat anlayışlarına nasıl yansıdığını göstermesidir. Cumhuriyet Dönemi boyunca cami mimarisinde yaşanan değişimin takip edilmesi açısından önemli bir konudur.

Cumhuriyet Dönemi camilerinde belirli bir üslup ortaya çıkmamıştır. Bu durum farklı yaklaşımların doğmasına sebep olmuştur. Bu çeşitlilik içerisinde Klasizm'e bağlı

olarak gelişen Ülger'in mimari üslubu ve yaklaşımlarının dönemin gelişmelerine etkisinin belirlenmesi konumuzun önemini artırmaktadır.

Cevat Ülger'in yapılarının bilimsel araştırmalar içinde yeterli düzeyde yer almaması, konunun seçimi ve özgünlüğü açısından önem taşımaktadır. Bu durum sanatçının özgün çalışmalarının olması nedeniyle yapılarının bilimsel yöntemlerle belgelenmesini zorunlu kılmaktadır.

ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Çalışma on ana bölümden oluşmaktadır.

'Giriş' bölümünde, Cevat Ülger'in Türk sanatı içindeki yeri ve Sanat Tarihi bilimine katkısı, Modernizm ve Muhafazakârlık kavramları, çalışmanın tanımı, konunun önemi, konunun seçilmesinin amacı, karşılaşılan zorluklar, izlenen yöntem ve konu ile ilgili kaynakların tanıtımına yer verilmiştir.

I. 'Cumhuriyet Dönemi Mimarisi' başlıklı bölümde, dönemin mimarlık gelişmelerine değinilmiş, dönemin sanat anlayışının sanatçılar üzerindeki etkisi ve mimarlıkla ilişkisi hakkındaki tespitler ortaya konmuştur. Bu gelişmeler I. Ulusal, II. Ulusal ve 1950'li yıllar ve sonrası gelişmeler adlı alt başlıklar altında irdelenmiştir. Cumhuriyet Dönemi'ndeki gelişmelerin mimarlık sanatı içindeki yerine değinilmiş, dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik alandaki gelişmelerin sanatı nasıl etkilediğine yönelik tespitler yapılmıştır. Böylece Cevat Ülger'in dönemin koşulları içindeki yeri belirlenmiştir.

II. 'Cevat Ülger'in Hayatı' başlığında, Cevat Ülger'in hayatının belli dönemleri başlıklar altında ele alınmıştır. Sanatçının hayatı; çocukluk ile gençlik yılları, Eskişehir ve İstanbul yılları şeklinde sınıflandırılmıştır. Bu doğrultuda Cevat Ülger'in sanatçı kimliğinin oluşum süreci irdelenmiştir.

III. 'Cevat Ülger'in İlgi Alanları' bölümünde, sanatçının çeşitli ilgi alanlarına yönelik değerlendirmeler yapılmıştır. Bu alanlar müzisyenlik yönü, hattat yönü, ressam yönü, tasarımcı yönü ve karikatürist yönü alt başlıkları altında örneklerle irdelenmiştir. Böylece Cevat Ülger'in sanat anlayışına yönelik tespitlerde bulunulmuştur. Cevat Ülger'in ilgi alanları üzerinden sanatçının yaşadığı dönem içindeki koşullarla

değerlendirilmiştir. Bu bulgular çerçevesinde sanatçının sanat anlayışına yönelik değerlendirmelerde bulunulmuştur.

IV. ‘Cami Tasarımında Görülen Mimari Yaklaşımlar’ adlı başlıkta, cami mimarisine yönelik mimari yaklaşımlar üç alt başlık altında açıklanmıştır. Bunlar: ‘Klasik yaklaşım’, ‘Modern Yaklaşım’ ve ‘Tip Proje veya İlkesiz Yaklaşım’dır. Bu doğrultuda Cumhuriyet Dönemi boyunca cami mimarisinin gelişimine yönelik değerlendirmeler yapılarak, Cevat Ülger’in tasarımını yaptığı camilerin Cumhuriyet Dönemi mimarisi içindeki yerine yönelik değerlendirmeler yapılmıştır.

V. ‘Camiler’ adlı bölüm, yapılan incelemelerde Cevat Ülger’in dini mimari yapılarından sadece camilere ulaşılmıştır. Bununla birlikte saha çalışması ve ulaşılan kaynaklar doğrultusunda Ülger tarafından yapıldığı tespit edilen yapılar bu bölümde incelemiştir. Toplamda 29 adet olan bu yapıların her biri camiler bölümünün alt başlığında ele alınmıştır. Eserler yapıların inşa edildiği dönem dikkate alınarak kronolojik sıra içinde verilmiştir. Bu camilerin bulunduğu yerler harita üzerine işlenerek konumları belirtilmiştir. Sonrasında yapıların plan özellikleri açıklanmıştır. Yapının mimari özellikleri başlığı altında ise yapıların malzeme, teknik ve mimari özellikleri hakkında bilgiler verilmiştir. Cepheler başlığında, yapıların cepheleri ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Ayrıca cephe elemanlarının dönem öncesindeki ve sonrasındaki mimari gelişmeler ile ilişkisi ortaya konarak sanatçının yenilikçi tavırlarına değinilmiştir. İç mekân başlığında ise yapıların iç mekân süslemeleri, pencere formları detaylıca açıklanmış ve yapı elemanlarının mimari özellikleri belirtilmiştir. Bununla birlikte günümüze özgün niteliğini koruyarak ulaşan minare ve şadırvanların mimari özellikleri detaylıca açıklanmıştır.

Bu çalışmanın kapsamına dâhil edilen yapılar, çizim ve fotoğraflarla desteklenmiştir. Camiler bölümünde yapıların çoğunluğunun mimarı olarak Cevat Ülger’in olduğunu gösteren kitabelere ulaşılmıştır. Ancak incelemeye alınan ve Cevat Ülger’e atfedilen bazı yapılarla ilgili somut belgelere ulaşamamış olunmasına karşın, bu yapıların plan, cephe ve iç mekân özellikleri incelenmiş ve bu yapıların mimar Cevat Ülger ile ilişkisinin olup olmadığı belirlenmiştir. Bu yapılar Çifteler Adalar Merkez I. Cami, Eskişehir Gündoğmuş Cami, Domaniç Alaaddin Cami, Tavşanlı Çavuş Cami, İstanbul Murat Reis Cami, Çaykara Merkez Cami ve Kastamonu Sunta Fabrikası

Camisi'dir. Elde edilen veriler bu yapıların Ülger tarafından yapıldığını kanıtlar niteliktedir. Bu nedenle bu yapılar incelemeye alınmıştır.

VI. 'Değerlendirme ve Sonuç' başlığında, yapıların malzeme, plan, yapı elemanları ve süslemeleri karşılaştırılmalı olarak değerlendirilmiştir. Cevat Ülger'in Cumhuriyet dönemi mimarisindeki yeri ve önemi belirtilerek sanatçının Sanat Tarihi bilimi bağlamında incelenmesi sağlanmıştır. Sanatçının Avrupa ve Türkiye'deki sanat ve mimarlık alanlarındaki gelişmelerden nasıl etkilendiğine yönelik tespitlerde bulunulmuştur. Bu şekilde Cevat Ülger'in cami tasarımları ve diğer ilgi alanları arasındaki ilişki tespit edilip, dini mimari yapılarına yönelik değerlendirmeler yapılmıştır. Cevat Ülger'in sanat anlayışı ortaya konmuş ve sanat anlayışına yönelik değerlendirmelerde bulunulmuştur. Bu doğrultuda Cumhuriyet Dönemi içinde meydana gelen gelişmelerin mimarların sanat anlayışlarına nasıl yansıdığına yönelik tespitler yapılmıştır. Cevat Ülger'in sanat anlayışı cami tasarımlarını gerçekleştirmesindeki koşullar da irdelenerek, sebep-sonuç ilişkisi içinde açıklanmıştır. Cumhuriyet Dönemi cami mimarisinin gelişimine yönelik tespitler yapılmış ve bu doğrultuda Ülger'in cami yapılarına yönelik değerlendirmelerde bulunulmuştur.

'Kaynakça' adlı bölümde, çalışma boyunca faydalanan kaynaklar liste halinde verilmiştir.

'Ekler' bölümünde, Ek 1'de ele alınan yapılar tablo içinde liste halinde belirli bir sınıflandırmaya gidilmiştir. Bu tablodaki yapıların adları, buldukları il, banileri belirtilmiş ve bu yapıların inşa malzemeleri açıklanmıştır.

Ek 2'de Cevat Ülger tarafından yapılan cami tasarımlarına yönelik tipolojik bir sınıflandırma yapılmıştır.

BAŞLICA KAYNAKLAR VE YAYINLAR

Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi'ne dönük araştırmalarda Cevat Ülger ile ilgili bilimsel anlamda çalışma yapılmamış ve Cevat Ülger'in eserlerine yönelik kapsamlı bir çalışmanın olmadığı belirlenmiştir. Başlangıçta Cumhuriyet Dönemi Mimarisi ile ilişkili gerçekleştirilen araştırmalara ulaşmak amacıyla literatür taraması yapılmış ve Cevat Ülger'i konu alan yayınlar incelenmiştir.

Bu amaçla konunun kapsamı ile ilgili olabilecek her türlü kaynağa ulaşılmıştır. Akademik tezler taranmış, Eskişehir İl Halk Kütüphanesi, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, Ankara Milli Kütüphane, Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi ve camilerin bulunduğu yerleşim yerlerindeki halk kütüphanelerinde kaynak taraması yapılmıştır.

Cevat Ülger'in Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı bağlamında değerlendirilmesi amacıyla dönem hakkında temel olan yayınlara ulaşılmıştır. Cumhuriyet Dönemi mimarisi hakkında yapılan kapsamlı araştırmaların başında Metin Sözen'in 'Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi,' İnci Aslanoğlu'nun 'Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı,' Uğur Tanyeli'nin 'Mimarlığın Aktörleri Türkiye 1900- 2000' ve Doğan Hasol'un '20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı' adlı çalışmalar gelir. Bu kaynaklar incelenerek sanatçının yaşadığı dönem içindeki koşulları belirlenmiştir.

Cumhuriyet Dönemi boyunca cami mimarisine yönelik değerlendirmeler yapabilmek için dönemin cami tasarımlarını konu alan çalışmalar irdelenmiştir. Bu amaçla konumuza temel oluşturabilecek başlıca yayınlara ulaşılmıştır.

Gürsoy'un 'Modern Mimarlık Tarihi Sürecinde İzmir Camileri' adlı tez, konu ile ilgili en kapsamlı çalışmaların başında gelmektedir. Bu çalışmada, İzmir'de 1950 ve 2011 yılları arasında inşa edilen 100 adet cami yapısı incelenmiş ve bu yapılara yönelik tipolojik değerlendirmeler yapılmıştır (Gürsoy, 2011).

Bir başka çalışmada Zerrin Akar'ın 'Cumhuriyet Dönemi Camilerinin Mekân Analizi' adlı tezidir. Bu çalışmada, farklı şehirlerde bulunan 22 adet cami yapısı incelenmiştir. Bu örnekler 'geleneksel yaklaşım, popülist yaklaşım ve çağdaş yaklaşım başlığı altında incelenmiştir (Akar, 2004).

Bu konu ile ilgili diğer bir çalışmada, Kemal Kutgün Eyüpgiller'in 'Türkiye'de 20. yüzyıl Cami Mimarisi' adlı makalesidir. Bu çalışmada, Cumhuriyet Dönemi boyunca inşa edilen bazı camileri, kırık/plak-piramidal üst örtülü, biçim ve kütle denemeleri ve eğrisel üst örtülü olmak üzere üç grupta sınıflandırmıştır (Eyüpgiller, 2006).

Çağrı Uzun'un 'Günümüz Cami Mimarisinin İşlev-Biçim ve Teknoloji İlişkisi Açısından İncelenmesi' adlı tez çalışmasında, 13 adet cami yapısı 'klasik ve çağdaş' yaklaşım başlığı altında ele alınmıştır (Uzun, 2010).

Konu ile ilgili başka bir çalışmada, Hasan Begeç ve Çağrı Uzun'un 'Cami Mimarisi, Günümüz Yaklaşımları' adlı makalesidir. Bu makale de seçilen örnekler 'çağdaş ve klasik' yaklaşımlar çerçevesinde irdelenmiştir (Begeç ve Uzun, 2011).

Sanatçının aile fertleri ile görüşülerek arşiv kayıtları ve hayatı hakkında bilgiler edinilmiştir. Cevat Ülger'in yapılarının belgelendirilmesinde sanatçının ailesi tarafından kurulan ve sanatçıya ait pek çok arşiv kaydının olduğu '<http://www.cevatulger.com/>' sayfasından da yararlanılmıştır. İnternet sayfası üzerinden yapıların isimlerine ulaşılmıştır. '<http://www.cevatulger.com/>'. Bu siteden isimlerine ulaşılan bu yapılar hakkında sağlıklı tespitler yapmak için Cevat Ülger'in kişisel arşivi ve yayınları incelenmiştir. Bu camilerin bulunduğu il ve ilçe müftülüklerinin arşivleri, Çevre ve Şehircilik Bakanlığına bağlı birimlerin ile Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün bölge müdürlüklerinin arşivlerine bakılmıştır. Ayrıca camilerin dernek başkanları ve üyeleri ile görüşmeler yapılmıştır. Bu araştırmalarla birlikte elde edilen veriler ışığında Ülger'e ait olan camiler incelemeye alınmıştır.

Cevat Ülger ile ilgili ulaşılan kaynaklar bilimsel nitelikten yoksundurlar. Bu çalışmalarda benzer içeriklere sahip olmakla birlikte sanatçının hayatına yönelik kısa açıklamalar yer almaktadır.

Cevat Ülger'in hayatı hakkında önemli bilgiler içeren Mustafa Özçelik'in 'Eskişehir'den Portreler' adlı kitabında, Eskişehir kentinin 16. yüzyıldan Cumhuriyet Dönemine kadar yaşamış olan din âlimlerinin, bilim adamlarının ve önemli şahsiyetlerin hayatları ve eserleri hakkında bilgiler vermiştir. Bu bağlamda yazar Eskişehir kentinin önemine değinmiştir. Ayrıca Mimar Cevat Ülger'in Hayatı ve Reşadiye Cami'si ile ilgili kısa açıklamalarda bulunmuştur (Özçelik, 2013).

Bir diğer çalışma olan Abdülkerim Erdoğan'ın 'Eskişehir Bilgeleri' adlı çalışmasında, Cevat Ülger'in hayatı, öğretmenlik, mimarlık ve ressamlık yönlerinden kısaca bahsetmiştir. Ayrıca Reşadiye Cami'nin inşa sürecine kısaca değinilerek, sanatçının eserlerini bilimsellikten öte tanıtıcı nitelikte ele almıştır (Erdoğan, 2014).

Ayrıca Tayyip Atmaca'nın 'Eskişehir'in Eskimeyen Yüzleri' çalışmasında, Cevat Ülger'in hayatına kısaca değinmekle birlikte öğretmenlik yönüne, Cevat Ülger'in öğrencilerinden yaptığı alıntılarla müzisyenlik yönüne, mimari çalışmalarına ve diğer

yöndeki becerilerine yönelik kısa ve yüzeysel değerlendirmelerde bulunulmuştur (Atmaca, 2014).

Bunun yanında İlhan Özkeçeci tarafından hazırlanan ‘Tarihi Kayseri Cami ve Mescidleri’ adlı çalışmada, Ülger’e ait Bürüngüz Cami’nin mimari özellikleri hakkında önemli bilgiler verilmiştir (Özkeçeci, 1997).

Cevat Ülger’in dini mimari yapıları hakkında bilgilere ulaşmak amacıyla sanatçının basılı eserleri de incelenmiştir. Cevat Ülger, ‘Ritmin Gücü Ritme Davet’ adlı çalışmasında, Osmanlı Sanatı, Modern Sanat ve cami mimarisi ile ilgili görüşlerini, vakıflar ve restorasyon hizmetleri, resim ve heykel sergisi hakkındaki düşüncelerini açıklamıştır. Cevat Ülger’in sanat anlayışını anlamak açısından önemli bir kaynaktır (Ülger, 1985). Yayında incelemeye aldığımız bazı yapıların da isimlerine ulaşılmıştır.

Cevat Ülger’in yaşamına yönelik çeşitli bilgiler içeren makale yazıları incelenmiştir. Bu yayınlarda sanatçı ile yapılan mülakatlar, sanatçının yaşamına yönelik bilgiler ve sanatçı hakkında yapılan öznel değerlendirmeler yer almaktadır.

Hüseyin Altuntaş, ‘Çizgi Üstü Bir Mimar: Cevat Ülger Mehmet Ülger ile Söyleyişi’ adlı makalesinde, sanatçının yaşamı ve yaptığı çalışmaları hakkında önemli bilgiler yer almaktadır (Altuntaş, 2013).

Halit Özdüzen, ‘Malatya’dan Cevat Ülger Geçti I- II’ (Özdüzen, 2014). Rasim Özdenören, ‘Cevat Ülger’le Konuşma’ (Özdenören, 1997). Mirzabeyoğlu, ‘Bir Dağ Devrilmişti’ (Mirzabeyoğlu, 1979) gibi çalışmalarda ise sanatçıya yönelik öznel açıklamalar yer alır.

Sanatçının camilerinin konu alındığı bazı akademik tezlere ulaşılmıştır. Bu akademik tezlerde, Cevat Ülger hakkında bilgi olmasa da katalog kısmında incelenen bazı camilerin mimari özellikleri hakkında bilgiler elde edilmiştir. Nilgün Çöl’ün ‘Tavşanlı’nın Tarihi Kent Dokusu’ adlı yüksek lisans tez çalışmasında Çavuş Camisi’nin mimari özellikleri ve inşaa tarihi; Murat Oral’ın ‘Gelişim Süreci İçinde Cumhuriyet Dönemi Cami Mimarisinin İrdelenmesi Konya Örneği’ adlı yüksek lisans tezinde ise Motorlu Vasıtalar Camisi’nin mimari özelliklerine değinilmiştir.

KAPSAM VE KARŞILAŞILAN ZORLUKLAR

Çalışmada, Cevat Ülger'in hayatı ortaya konmuş ve camileri irdelenmiştir. Ülger'in sanat anlayışına yönelik tespitlerde bulunmak için sanatçının hattat yönü, ressam yönü, karikatürist yönü, tasarımcı yönü ve müzik alanındaki çalışmalarının bazı örnekleri konunun kapsamı dâhilinde incelenmiştir. Cevat Ülger'in hayatı, camileri ve sanat anlayışı ele alınmıştır. Böylece sanatçının yaptığı camiler ele alınmıştır.

Cevat Ülger'in sivil mimari yapıları ve restorasyon uygulamaları araştırmanın kapsamına alınmamıştır. Cevat Ülger, doğrudan yapımını gerçekleştirmediği bazı camilerin süsleme ve yapı elemanlarının inşasına da katkısı olduğu belirlenmiştir. Ülger'in doğrudan inşasını gerçekleştirmediği bu yapılar konunun kapsamı dışında tutulmuştur.

Çalışmaya başlanıldığında öncelikli olarak camilerin rölöve ölçüleri ve fotoğraf çekimleri için izin istenmiştir. Yapıların farklı kentlerde ve ilçelerde bulunması, camilerin bulunduğu kentlerdeki resmi kurumlardan izin alınması vb. nedenler araştırmanın süresinin uzamasına neden olmuştur. Bu durum saha araştırmalarında yer yer aksamalara yol açmıştır. Bazı camilerin köylerde bulunması ulaşımda zorluklarla karşılaşılmasına sebep olmuştur.

İncelenen bazı yapıların ibadet vakitleri dışında tamamen kapalı tutulmasından dolayı bu yapılara dönük incelemelerin gerçekleşmesi zorlaşmıştır. Ayrıca incelemeye alınan yapıların fotoğraf çekimleri sırasında mahalle sakinleri ve dernek üyelerinin güvenlik kaygılarından dolayı da bazı problemler yaşanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 1. CUMHURİYET DÖNEMİ MİMARİSİ

Cumhuriyet Dönemi Mimarisi Cumhuriyet'in ilanından önceki gelişmelerden ayrı tutulamaz. Özellikle Sanayi Nefise Mektebi'nin kuruluşu ile birlikte bu okula bağlı olan mimarlık bölümü, önemli gelişmelerin başlangıcını oluşturmaktadır. Bu okulun kuruluşunda ve mimarlık eğitiminin verilmesinde yabancı mimarların başı çektiği görülür. Bu eğitimler sırasında yetişen yerli öğrencilerin daha ileri seviyede eğitim almak için Avrupa'ya gönderilmeleri önemli sonuçlar doğurmuştur. Avrupa'da yetişen Türk öğrencilerin yurda dönüşleri ile birlikte yaşadıkları dönemin siyasal gelişmelerine paralel ortaya çıkan fikirlerin mimari uygulamalara yansıtılmaya başlandığı görülür. 19. yüzyılın başlarından 20. yüzyılın ortalarına değin gerçekleşen bu süreç genel olarak birkaç alt başlıkta irdelenir. Bunlar I. Ulusal Mimarlık Dönemi, II. Ulusal Mimarlık Dönemi ile 1950'li yıllar ve sonrasında yaşanan mimari gelişmeler alt başlıklarından oluşmaktadır.

1. 1. 1. I. Ulusal Mimarlık Dönemi

18. yüzyılda Batı dünyası sanayileşme sürecine girmiştir. Bu değişimler teknolojik alanda başlayarak, ekonomik ve siyasal alanda devam etmiştir. Özellikle Fransız Devrimi ve Endüstri alanında meydana gelen gelişmeler 19. yüzyıl Avrupa Sanatı'nı etkisi altına almıştır. Böylece mimari alanında yeni yapı türleri meydana gelmiştir. Bunlar: bürolar, müzeler, demiryolu istasyonları, oteller ve hastanelerdir (Pevsner, 1977, s. 180-181). Avrupa'da bu yüzyılda 'Neo-Roman', 'Neo-Gotik', 'Neo-Rönesans' ve 'Neo-Barok' üslupları yeni teknikler ve malzemeyle bu yapı türlerinin cephelerine uygulanmıştır (Alsaç, 1976, s. 12).

Avrupa'daki bu gelişmelere paralel olarak Osmanlı Devleti'nde de siyasi alanda, orduda ve eğitimde yenileşme çabaları ortaya çıkmıştır. (Fidan, 2002, s. 19). Bu gelişmelerle birlikte yabancı ve azınlıklara mensup mimarlar, Osmanlı Sanatı'nda Klasik Osmanlı Mimarlığı'nın biçimleri ile Avrupa mimarlığına ait mimari biçimleri seçmeci bir anlayışla kullanmışlardır (Batur, 1995, s. 149). II. Meşrutiyet'in ilanından sonra yönetimde etkili olan İttihat ve Terakki Partisi'nin siyasal tavrı mimariyi de etkilemiştir. Bu dönemde Ziya Gökalp gibi pek çok düşünürün ulusal bilinci uyandırma,

canlandırma ve öze dönüş gibi ortaya attığı kavramlar benimsenmiştir (Sözen, 1996, s. 13).

Gökalp, Türklerin gelenekten gelen birikimle beraber çağın fen ve teknik alanındaki gelişmelerin takip edilmesinin üzerinde durmuştur. Bununla birlikte dil alanında bazı reformlar önermiştir. Böylece Türk kültürüne milli bir karakter verilerek dil, ahlak ve sanatta ulusal bir kültür oluşturulacaktır (Gökalp, 2013). 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanı başlayıp 1930'lu yıllara kadar etkisini sürdüren ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına kadar Türk ulusu düşüncesinin de her alanda etkisini yoğunlaştırdığı bir dönem olmuştur (Yavuz, 1981, s. 7).

I. Ulusal Mimarlık Dönemi'ndeki yapılarda klasik Osmanlı mimarisi ve ulusçuluk anlayışı esas alınmıştır. Bu mimari üslupla ilk olarak Ankara kentinde imar faaliyetlerine başlanmış ve kamu binaları yapılmıştır. Bu yapıların cephelerinde Osmanlı mimarlık öğeleri olan kubbe, kemer, taçkapı gibi mimari elemanlar kullanılmıştır (Aslanoğlu, 2010, s. 30-31, Hasol, 2017, s. 34). Cumhuriyet döneminde Ankara'da meydana gelen inşa hareketleri, Cumhuriyet inkılaplarını ve devrimlerini somutlaştırmak amaçlı olmuştur. Ankara'nın imar faaliyetlerinden anlaşılacağı gibi mimaride devrimcilik ve ulusçuluk fikirleri okunabilir. Ankara'nın yeni başkent olarak seçilmesi, Türk ulusunun çağdaşlaşma çabalarını göstermesi açısından önemlidir (Ulubay, 2015, s. 33-34).

Bu anlayışla inşa edilen yapılarda simetrik kurgu, çatıda geniş saçaklar, süslemeli kat silmeleri, kemerli pencereler ve çini süslemeler görülmektedir. Ayrıca cephelerde mukarnaslar, madalyonlar ve korniş gibi mimari öğeler görülür. Bu süreç içinde mimarlar 'Milli Mimari', 'Milli Rönesans' ve 'Yeni Klasik Üslup' olarak adlandırılan yeni bir tasarım ortaya çıkarmışlardır. Bu tasarımlar genellikle Selçuklu ve Osmanlı yapı öğelerini içermektedir (İşözen, 2000, s. 8).

Bu dönemin önemli mimarları arasında Mimar Vedat Tek ve Mimar Kemalettin Bey bulunur. Bu mimarlar, klasik öğeleri kullanmakla birlikte dönemin sanat anlayışına önemli katkıları olmuştur. Dönemin önemli mimarı olan Mimar Vedat Tek, Avrupa'da kaldığı dokuz yıl boyunca eğitim görmüştür. Ülkesine geldikten sonra, mimarlık alanındaki çalışmalarında farklı bir yol izlemiştir. Bu mimarlar, Türkiye'deki yapıtlarında kalıcılığı amaçlamıştır. Türkiye'de Osmanlı ve Selçuklu Sanatı üzerine

çalışmıştır. Türk mimarlığını kendi yapılarına kaynak olarak seçmişlerdir (Özkan, 1973, s. 47). Bu dönemde hükümetten destek alınarak okul, kışla, tren istasyonu gibi yapılar, milli bir üslupla inşa edilmeye başlanmıştır. Ayrıca özel şahısların bile inşa faaliyetlerini bu yönde yapmaları için kanun çıkarılmak istenmiştir (Arseven, 1984, s. 182). Mimar Kemalettin Bey'in yapılarından olan; Yüksek Öğretmen Okulu, Vakıf Hanları, Vedat Tek' in Vakıf Otel, Mimar Hikmet'in Halkevi, Etnoğrafya Müzesi, Meşrutiyet döneminden beri devam eden, Türk mimarisini diriltme akımının devamı olarak niteleyebiliriz (Sayar, 1973, s. 20).

Dönemin diğer bir mimarı Arif Hikmet Koyunoğlu, Türk mimarlığının tarihsel üslup özelliklerini yeni işleve uyarlayarak ulusal bir mimari amaçlamıştır (Alsaç, 2008, s. 905). Mimar Muzaffer Bey milliyetçilik akımını ulusal mimariye ilk uyarlayanlardan birisidir. Özellikle farklı ve kendine has denemeleri olmuştur (Sözen ve Dülgerler, 1978, s. 121).

1927 yılında 'Mimarlık ve Mühendislik Yasasının' kabul edilmesi, Türk mimarların ilk kez yarışmaya katılması ve 1931 yılında Türkiye'de mimarlık alanında yarışmaların düzenlenmesinin beraberinde mimarlık alanındaki 'Arkitekt' dergisinin yayın hayatına başlaması, Türk mimarlığının yeni gelişmelerden etkilendiğini göstermesi açısından önemlidir. Bu sayede mimarlar, çalışmalarını ve seslerini duyurabilmeyi amaçlamışlardır (Aslanoğlu, 2010, s. 34). Bu dönemin mimarları, Selçuklu ve Osmanlı döneminin değişik kemer formlarını kendi tasarımlarına taşımışlardır. Özellikle bu dönemde yapılan yapıların giriş cepheleri vurgulanmıştır (Sözen, 1996, s. 17).

Cumhuriyet idaresi tarafından 1927 yılından sonra ülkemize getirilen yabancı mimarlar sayesinde rejimin çağdaş ve Batılı kimliği görünür kılınmak istenmiştir. Bununla birlikte eğitim, şehircilik ve imar işleri alanında birçok yabancı mimara görev verilmiştir (Tekeli, 2000, s. 16). Böylece yurdumuza gelen yabancı mimarlar sayesinde ve toplum yapısındaki değişimlerle birlikte mimarlık ve sanat alanında yeni gelişmeler olmuştur. Alman ve Avusturyalı olan bu mimarlar, mimari alanda çağdaş tasarımlara girişmişlerdir.

Ülkemizde mimarlık alanında önemli çalışmalar ortaya koyan yabancı mimarların bazıları şunlardır: Carl Christop Lörcher (1924-1925), Ernst Arnold Egli

(1920-1940), Theodor Jost (1926-1928), Robert Oerley (1927-1933), Herman Jansen (1928-1938), Martin Elsaesser (1930-1934), Martin Wagner ile Hans Poelzig (1935-1938), Bruno Taut (1936-1938), Franz Hillinger (1936-43), Clemens Holzmeister (1938-1954) ve Paul Bonatz (1943-1954)'dır (Özakbaş, 2014, s. 88).

Cumhuriyet ile beraber öne çıkan yenilikçi ve aydınlanmacı görüş, modernist anlayışla uyuşmaktaydı. Böylece 1930'lu yıllara gelindiğinde, Türkiye'de modern mimari anlayış etkisini giderek arttırmıştır (Batur, 1995, s. 449). Cumhuriyet devrimi sonrasında modern mimarlık anlayışı ülkemizde de hissedilmeye başlanmıştır. Bu etkileşim yabancı mimarların ülkemize gelmesi ile hızlanmıştır. Modern mimarlık anlayışının etkisiyle yeni tasarımlar ve evrensel mimarlık anlayışında yapılar inşa edilmiştir.

Cumhuriyet Dönemi'nde meydana gelen çağdaşlaşma hareketleri sonucunda birçok alanda gelişmeler yaşanmıştır. Bu süreçte Türk mimarlığının güncel olma ve yenilenme eğilimi artmıştır. Bu anlayışla başarılı çalışmalar yapan Seyfi Arkan, kendi sanat anlayışı içinde hem uluslararası üslup etkisinde hem de yerel üslup özelliklerini yansıtan eserler ortaya koymuştur (Gürel ve Yücel, 2007, s. 50).

Cumhuriyet'in ilanından sonra Batı'ya daha bilinçli bakma eğiliminin güçlenmesi, Türk mimarların Batı'nın mimari düşüncelerinden etkilenmelerine yol açmıştır. Devamında mimariye Bauhaus'un rasyonel-fonksiyonel düşünceleri de etki etmiştir (Alsaç, 1976, s. 120). Özellikle Cumhuriyet döneminde inşa faaliyetlerinin hızlanması, mimar yetiştirme zorunluluğu gibi faktörler yabancı mimarların ülke içinde rol almalarını etkilemiştir. Ayrıca yabancı mimarlar eğitim kurumlarında ders vermiş ve imar planlamaları yapmışlardır (Fidan, 2002, s. 138). Bu yabancı mimarların ülkemizde yeni tasarımların yanında geleneksel öğeleri de kullandıkları görülür. Bu etkileşimle beraber I. Ulusal Mimarlık akımının etkisi zayıflamış buna karşın evrensel mimarlık anlayışı güçlenmiştir.

1. 1. 2. II. Ulusal Mimarlık Dönemi

1930'lu yıllara gelindiğinde İkinci Ulusal Mimarlık Akımı'nı besleyecek etkenler belirmeye başlamıştır. Avrupa'da 1930'lu yıllarda faşist iktidarların egemen olması ile birlikte iktidarlar düşüncelerini sanat alanında da ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu akım 1940-1950'li yıllar arasında etkili olmuştur (Sözen, 1996, s. 65).

Bu dönemde mimarlar, geçmişteki yerel ve ulusal öğeleri kullanarak yeni bir üslup yaratmayı amaçlamışlardır (Hasol, 2017, s. 115). Ayrıca bu akım uluslararası mimarlık anlayışının önüne geçmiştir. Bu mimarlık anlayışın gelişmesine etki eden diğer önemli gelişme ise II. Dünya Savaşı'nın ortaya çıkmasıdır (Sözen, 1996, s. 65). Bu savaşın getirdiği ekonomik koşullar Türkiye'de de etkisini hissettirmiştir. Bu durum yapı üretiminde kullanılan birçok malzemenin ülkeye getirilmemesine neden olmuştur. Bu kriz nedeniyle içe dönen ülkede, yerli üretim desteklenmiş ve milli olma yolunda adımlar atılmaya çalışılmıştır (Özakbaş, 2014, s. 99).

II. Ulusal Mimarlık Akımının en önemli temsilci Sedat Hakkı Eldem'dir. Tekel Bakanlığı ve New York Dünya Sergisi'ndeki Türk Pavyonu ilginç eserleri arasında yer alır. Ulusçuluk anlayışının esin kaynağı Türk sivil mimarlığıdır. Eldem sivil mimaride birçok çalışma yapmıştır. Bazı kuramcılar 'Yerli Mimarlık' anlayışının takip edilmesini savunmuşlardır. 1946'da İTÜ Mimarlık Fakültesi'nin kurulması ile mimarlık alanında önemli bir gelişme yaşanmıştır (Tapan, 2008, s. 333).

II. Ulusal Mimarlık Dönemi'nde yerel öğelerin kullanımıyla birlikte Avrupa'daki gelişmelere paralel anıtsal mimarlık anlayışı gelişmiştir. Kuşkusuz bu etkileşimin oluşmasında yabancı mimarların payı fazla olmuştur (Tapan ve Sözen, 1973, s. 248). Bu anlayışın iki çerçevede geliştiğini belirtmiştir. Birincisi Sedat Hakkı Eldem'in 'Milli Mimari Semineri' çalışmaları, ikincisi ise modern mimarinin rasyonel ve işlevselci ilkelerini benimseyen, ulusalcı-akademik mimarlardır (Batur, 1995. s. 450-451).

II. Ulusal Mimarlık Dönemi yapılarında geleneksel Türk Evi'nden alınan saçak kullanımı, pencerelerin detaylanması, kesme taşın kullanımı ile beraber yapılardaki ezici ölçülerdeki simetrik kütleler, yüksek merdivenli girişler ve ön cephelerin taşla kaplanması gibi bir mimarlık anlayışı ortaya konulmuştur (Cerit, 2011, s. 56).

1. 1. 3. 1950'li Yıllar ve Sonrasında Yaşanan Gelişmeler

1950'li yıllar ve sonrasında mimarlık alanında eksiklikler olmasına rağmen ülkemizde önemli gelişmeler meydana gelmiştir. Demokrat Parti'nin yönetimde aktif hale gelmesiyle birlikte ekonomik kalkınma hamleleri, büyüme ve ilerleme çabaları olmuştur. Türkiye'nin bu dönemde uluslararası organizasyonlara katılımı artmıştır.

Ayrıca çok partili hayatın gelişimi ve liberal ekonomi atılımları, mimarlık alanında çağdaş yeni gelişimleri ortaya çıkarmıştır (Özorhon ve Ulusu Araz, 2009, s. 95).

Bu değişimlere değinen Eldem, Hilton Oteli ile beraber mimarlık alanında, saçak ve çatı uygulamasının kalktığını, beyaz beton yüzeylerin mimarimize girdiğini ifade etmiştir. Ayrıca mimarimizde asma akustik tavanlar, gömme lambalar ve büyük cam yüzeyler gibi yenilikler görülmüştür (Eldem, 1973, s. 7).

1960'lı yıllara gelindiğinde ülkemizde 'Brütalizm' eğilimleri artmıştır. Bu anlayıştaki en iyi örnekleri Behruz Çinici vermiştir. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İstanbul Orduevi ve Ankara Stad Otel brütalist eğilimin etkili olduğu örneklerdir. Ayrıca bu dönemde Brütalizm'e ulusal bir yorum getirilmiştir. Böylece ülkemizde de uluslararası brütalist anlayış çerçevesinde eserler vermeye başlanmıştır. Günay Çilingiroğlu'nun İstanbul Reklam Binası, dönemin sanat anlayışı ile bütünleşme çabaları açısından önemlidir. Ayrıca Turgut Cansever ve Ertur Yener'in çalışmaları da bu anlayış içinde önemli bir yer tutar (Sözen, 1996, s. 84).

Türkiye'de mimarlık alanında yapılan çalışmalar, Batı ülkelerindeki gelişmelerle paralel olmuştur. İlerleyen süreçte 'Neo-Klasik' ve 'Postmodern' söylemler gerçekleştirilmiş ve tartışmalar yapılmıştır. Buna karşın Türkiye'de postmodern mimari çalışmalarının özgünlüğü tartışmalı bir konu olmuştur (Biol, 1996, s. 105). 1980'li yıllar ve sonrasındaki gelişmeler ile birlikte toplumsal hayatta önemli değişimler yaşanmıştır. 1980'den sonra imar işlerinde belediyelerin ve şahısların etkinliği artmıştır. Yalnızca üretim amaçlı olmayan, aynı zamanda mimarlık alanında da eleştirel ve bilimsel olan uygulamaların hız kazandığı bir süreç yaşanmıştır. Ayrıca bu çalışmalar neticesinde, 2000'li yıllara doğru kentsel tasarım projeleri gelişmiştir (Erdoğan, 2009, s. 97-98). Bu duruma modern mimarlık sonrasının önemli mimarlarından olan Sezar Aygen'in Batı etkisini hissettiren 'Deonstrüktivist' yaklaşımı örnektir (Dostoğlu, 1995, s. 499).

1980'li yıllar ve sonrasında ülkemizde sosyal, siyasal ve ekonomik açıdan bazı değişimler yaşanmıştır. Dönemin hükümeti tarafından dışa açılımın desteklenmesi ile birlikte toplumsal ve ekonomik yapıdaki serbestleşme küreselleşmenin kapılarını açmıştır (Erbay, 2007, s. 51).

Süreç içinde meydana gelen etkileşimlerle beraber mimari eserlerin ortaya çıkışında sanatçıların bireysel tavırları ile içinde buldukları sosyal, siyasal ve ekonomik koşullar etkili olmuştur. Mimar Cevat Ülger'de Cumhuriyet Dönemi'ndeki mimari değişimlerinden etkilenen ve mimari dışındaki eserlerinde ise çoğunlukla yenilik arayışında olan bir sanatçıdır.



İKİNCİ BÖLÜM

2. 1. CEVAT ÜLGER'İN HAYATI

2. 1. 1. Çocukluk ve Gençlik Yılları

Cevat Ülger, 15 Mayıs 1933'te Eskişehir'de doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Eskişehir'de görmüştür. Akabinde Bolu'da öğretmen okulunu bitirmiş ve Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nden mezun olmuştur. Askerliğini yedek subay olarak İstanbul Hadımköy, Artvin Şavşat ve Ankara Polatlı Topçu Okulu'nda tamamlamıştır (Foto. 1-3). Ülger, henüz çocuk iken oyuncak tasarımları yapmıştır. Mehmet Ülger babası Cevat Ülger hakkında paylaştığı anılarında sanatçının gençlik dönemlerinde yaşamın anlamına dair sorularla meşgul olduğunu belirtir. Bu, onun arayışlara girmesine ve üretken bir anlayışın oluşmasını sağlamıştır (www.cevatulger.com/ Erişim Tarihi: 11. 01. 2017).



Fotoğraf 1: Cevat Ülger'in Eskişehir'in Dumlupınar İlkokulu 3. sınıf öğrencisi iken yanında kardeşi Nebiha Ülger'le çocukluk yıllarına ait fotoğraf (1942), (Cevat Ülger'in Arşivi).



Fotoğraf 2: Cevat Ülger'in Polatçı Topçu Birliği'nde askerlik yaptığı sırada çekilmiş fotoğraf (1954), (Cevat Ülger'in Arşivi).

2. 1. 2. Malatya Yılları

Cevat Ülger, 1956 yılında Malatya Atatürk Lisesi'ne resim öğretmeni olarak atanmıştır. Malatya'da bulunduğu süre içinde hayatında önemli gelişmeler meydana gelmiştir. Burada hayatında önemli değişiklikler yaratacak belirli dini hassasiyetleri olan çevrelerle ilişki kurmuştur. Malatya'da yaşadığı dönemde yakın ilişkiler kurduğu kişilerden biri Said Çekmegil'dir² (Erdoğan, 2014, s. 649).

Bu konuda açıklamalarda bulunan Özdüzen, "Cevat Ülger Büyük Doğu'nun yazarlarından olan Sait abinin yazılarını dergide okuyarak onu gıyabında tanıyor olmalıdır. Malatya'da ki ilk karşılaşmalarını şöyle gerçekleştirdiğini tahmin edebiliriz. Şehre geldiğinde otellerin birine yerleşir. Okulda resmi işlemleri tamamladıktan sonra ev aramayı düşünür. Sonunda bir şekilde yolu terzi dükkânına uğrar. Sait Abi dükkânda birkaç usta ve kalfalarla beraber çalışmaktadır. O yılların en iyi terzilerinden olduğu için müşterilerinin arasında vali ve yardımcılarını da dâhil olmak üzere pek çok daire müdürü bulunmaktadır. Genç Cevat kendisini tanıttıktan sonra oldukça yüksek ilgiyle karşılanmıştır. Hele Eskişehirli olduğunu söyleyince bu ilginin daha da yüksek olduğunu düşünebiliriz. Çekmegil, Emin Sazak'ı hatırlayarak bir süre ondan bahsetmiş olmalıdır. Genç öğretmen de kendi hemşerisini tanıyıp

² Said Çekmegil, 1921 yılında Malatya'da doğan, uzun yıllar ticaret ve sanatla uğraşan biridir. Detaylı bilgi için bkz. <http://www.msaidcekmegil.com>.

seven birisiyle karşılaştınca oldukça sevinerek, Çekmegil'e daha da yakınlaşmış olması kaçınılmaz olmuştur"(www.kriter.org/ Erişim Tarihi: 25. 01. 2017).

Çocukluğundan itibaren bilime ve sanata olan ilgisi, Malatya'daki öğretmenlik yıllarında tasarım alanında gerçekleştirdiği çalışmaları ile ortaya çıkmaya başlamıştır. Malatya'nın önde gelen dini şahsiyetlerinden biri olan Said Çekmegil'in kitap kapaklarının tasarımlarını yapmıştır. Ayrıca Malatya Kernek Cami'nin vitraylarını, mihrabını ve minberini yeniden tasarlamıştır. Ülger, Malatya'da öğretmenlik mesleğini yaptığı sırada, tasarımlarını resimleyip grafik çizimlerini, 1957 yılında 'Oyuncak Masalları' adlı kitabında yayınlamıştır (www.demetsanat.org.tr / Erişim Tarihi: 07. 05. 2017).



Fotoğraf 3: Cevat Ülger'e ait fotoğraf (1965),
(Cevat Ülger'in Arşivi).

2. 1. 3. Eskişehir Yılları

Sanatçı, öğretmenlik mesleğinden dolayı yaşamını belirli aralıklarda farklı kentlerde sürdürmüştür. Bu kentlerden biri de Eskişehir'dir. 1959 yılında tayini Eskişehir'in Mihaliççık ilçesine çıkmıştır. Ülger, Mihaliççık Lisesi'nde resim ve sanat tarihi öğretmeni olarak görev yapmıştır.

Ülger'in öğrencilerinden olan Gürdoğan: *“Cevat Ülger Hocayı ortaokul ikinci sınıfta iken tanıdım. Yıl 1958. Mihaliççık Orta Okulu'nda resim ve müzik öğretmenimizdi. Tutum ve davranışları alışılmış öğretmenlere hiç benzemezdi. (...) Cevat Hoca giyinişiyse, konuşmasıyla, anlamlı nükteleri, tarihe bakışıyla o güne kadar karşılaşmadığım bir eğiticiydi. Ders verme konusu resimdi. Ancak ilgi alanı, tarihten edebiyata kadar insanı konu edinen her şeydi. Okula geldiği yıl vefat eden Yahya Kemal için bir anma toplantısı düzenlemeye öncü olmuştu. Böylece biz kültür merkezlerinden uzak Anadolu kasabasında, ilk defa onun konuşmasından, “ Süleymaniye'de Bayram Sabahı “ şiirinin sahibini tanıdık.“ (Özçelik, 2013, s. 220).*

Sanatçı, öğrencilerini çok yönlü geliştirmekle birlikte kültürel değerlerinin bilincinde olmalarını sağlamaya yönelik çalışmalar yapmıştır. Ülger, Eskişehir'de bulunduğu sürede sanat çalışmalarına da devam etmiştir. Eşi Türkan Hanım ile birlikte halı tasarımları yapmıştır. Bu sırada Mihaliççık'ta, eski arkadaşı Mustafa Kırkımcı³ ile resim çalışmalarına da devam etmiştir. Mustafa Kırkımcı ile Eskişehir Kanatlı İşhanı'nda yaptıkları resim ve halı tasarımlarını, İstanbul Taksim Sanat Galerisi'nde sergilemişlerdir. Bu çalışmaları dönemin medyasında ses bulmuştur. Konu ile ilgili Cumhuriyet ve Akşam gazetelerinde makaleler yayınlanmıştır. Mustafa Kırkımcı'nın 1961 yılında hayatını kaybetmesiyle Ülger, sanat alanındaki çalışmalarına tek başına devam etmek zorunda kalmıştır. Sanatçının Eskişehir Asarcıklı Mahmut Caddesi üzerindeki site apartmanında yaptığı mozaik çalışmalar, tunç malzemedeki kapı kolları ve Köprübaşı Belediyesi'nin karşısındaki dört katlı dershanenin vitrayları dikkat çekicidir (www.cevatulger.com / Erişim Tarihi: 11. 01. 2017, Altuntaş, 2013, s. 25-28).

“1965 Yılında 18- 30 Ocak tarihlerinde ikinci sergisini “Beyoğlu Belediyesi Şehir Galerisi'nde açar. O yıllarda yazar Rasim Özdenören İstanbul'da öğrencidir. Bir arkadaşı ile beraber, “Yeni İstiklal Gazetesi'nde sanat sayfası düzenlenmektedir. Gazete sahibi, “Cevat Ülger'in resim sergisi açıldığını bildirerek ziyaret edip bir söyleyişi yapmalarını ister. İki arkadaş galeriyi ziyaret ederek, kendilerini tanıtırlar. Hep beraber sergi gezilir. Sonra kısa bir söyleyişi yapılır. Genç gazetecilerin gözü resim sergisinde sergilenen halılara takılır. Diğer resim sergilerinde rastlamadıkları bir nesne olduğunda çalışma hakkında bilgi isterler. Ülger başlar anlatmaya, “Resim: çerçeve ile sınırlı, küçük bir sath üstünde mücerret fanteziler halinde kalıyor, mutlak olarak hayata girmiyor. Biz resmi halı motifleri ile hayata sokmak istedik. Ama ne dereceye kadar muvaffak olduğumuzu bilemeyiz. Teknik olarak halıların eskizlerini hazırlayıp hususi model kâğıtlarına geçiririz. Sonra ısrarlı bir kontrol altında işçilere dokuturuz. Halılar Sparta kalitesindedir. Bir tanesini bizzat dokumak suretiyle halı dokuma tekniğinin

³ Mustafa Kırkımcı, Eskişehir doğumlu olup, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi mezunu, Eskişehir Maarif Kolejinde resim öğretmenliği yapmış, Mimar Cevat Ülger ile beraber resim çalışmalarında bulunmuştur.

inceliklerine de varmaya çalıştım. Böylece her resmin haliya tatbiki ile iyi neticeler alınamayacağı, hali için ayrı resim düşünmek icap ettiği neticesine vardım.” Başka sorularda yönelterek fotoğraf çekerler. Röpörtaj o günlerde Yeni İstiklal Gazetesi’nde yayınlandığı gibi, daha sonra Ülger’in vefatı sonrası Maveria Dergisi’nin 1977’de Ekim sayısında yayınlanmıştır. Sergiye basın oldukça ilgi göstermiştir. “Yeni Akşam Gazetesi” Kim Dergisi, meydan sergiyi fotoğraflayarak haberleşir. Bu sergiler pek çok amatör ressamı motive etmiş olmalıdır. Nitekim Eskişehir Maarif Koleji’nde yetiştirdiği öğrencilerden bazıları resim konusunda üniversitede eğitim alarak resim öğretmeni ve bazıları da uzmanlaşarak ressam olmuştur. Günümüzde de Eskişehir’de resim ve mimarin gelişmiş olmasında Cevat Ülger hocanın oldukça büyük katkısı vardır” (www.kriter.org/ Erişim Tarihi: 25. 01. 2017).

Ülger, öğretmenlik mesleğini yaptığı sırada farklı ilgi alanlarında sanat çalışmaları gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalarını dönemin sanatçılarının da katıldığı sergilere taşımıştır. Bu durum sanatçının yerel ve evrensel gelişmeleri takip etmesiyle birlikte yenilikçi bir perspektife sahip olduğunu göstermesi açısından dikkat çekicidir. Ayrıca bu çalışmalar Ülger’in mimarlık mesleği yanında sanatçı kimliğini daha görünür kılmıştır.

Sanatçı, Mihaliççık Lisesi’nden sonra sırasıyla; Eskişehir Atatürk Lisesi, Yasin Çakır Kız Lisesi ve Eskişehir Maarif Koleji’nde Resim ve Sanat Tarihi Öğretmenliği yapmıştır (Foto. 4). Cevat Ülger bir taraftan öğrencilerine Tommiks, Teksas gibi çizgi romanlarını önerirken diğer taraftan da Lagari Hasan Çelebi, Hazerfen Ahmet Çelebi, Levni, Paul Klee, Braque, Kel Aliço, Sezai Karakoç, Mimar Sinan, Sadullah Ağa, Gandhi, Kierkegaard, Beethoven gibi evrensel kimliğe sahip kişileri anlatmıştır (<http://www.yenisafak.com/> Erişim Tarihi: 16. 01. 2017).

Ülger, bu dönemde öğrencilerine hem kendi kültürlerindeki bilge kişilerden hem de modern dönemin önemli sanatçı ve şahsiyetlerinden örnekler vermiştir. Böylece öğrencilerin geleneksel ile modern kültür arasında bağ kurmalarını amaçlamıştır. Ülger, Batı kültürünü tamamen reddetmeden, bilim ve teknik alanındaki gelişmelerin takip edilmesinin gerekliliği üzerinde durmuştur.



Fotoğraf 4: Cevat Ülger öğretmen arkadaşlarıyla (1965),
(Cevat Ülger'in Arşivi).

Ülger'in siyasal yaklaşımları hakkında bazı fikirler edinmemizi sağlayan açıklamalar da mevcuttur. Bunlardan biri öğrencisi Ersin Gürdoğan'a aittir. Gürdoğan anılarında Ülger ile ilgili olarak paylaştığı bir anısında, “Cevat Hoca hiç kravat bağlamazdı. ... O kravat takılmayan yakasız Anadolu gömlekleri ile, cepkene benzeyen ceketleriyle, o günlerde pek kavrayamadığımız kültür değişiminin açmazını sergilerdi.” demiştir (Gürdoğan, 1977, s. 17-18, Foto. 5). Gürdoğan, hocası Cevat Ülger'in hiç kravat bağlamadığını ve bunu siyasal bir tavır olarak algıladığını belirtir.

Bu yaşantılar hakkında bazı kesitler içeren açıklamalar, Ülger'in kamuda çalışan memurlar için getirilen kıyafet yönetmeliğine bağlı kalmaması onun Cumhuriyet'in bazı yeniliklerine karşı mesafeli olduğunu göstermektedir. Bu durum sanatçının muhafazakâr düşünce yapısındaki gelenekçi anlayışı devam ettirmek istemesinden kaynaklanmaktadır.



Fotoğraf 5: Cevat Ülger Eskişehir Maarif Kolejinde öğrencileriyle (1966), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Ülger, Eskişehir kentinde öğretmenlik mesleğini yaptığı sırada resim çalışmalarının yanı sıra mimarlık alanında önemli projeler gerçekleştirmiştir. Ayrıca Köprübaşı Semtî'nin Değirmen Sokağı'nda 'Osmanlı Mimarlık Bürosu'nu' açmıştır. Sanatçı, Eskişehir'de resim, tasarım ve mimarlık dışında müzikle de ilgilenmeye başlamıştır. Bu alandaki tecrübesini paylaşmak için birçok defa bağlama kursu düzenlemiştir (Özçelik, 2013, s. 218-19).

Ülger bu dönemde önemli mimarlık yarışmalarına katılmıştır. Özellikle 1960'lı yıllar ve sonrasında ülkemizde büyük projelerin seçimi için prestijli yarışmalar düzenlenmeye başlanmıştır. Ülger, bu gelişmeleri takip etmiş ve 1966 yılında Kocatepe'de yaptırılacak olan cami projesi yarışmasına katılmıştır. Bu proje ile Osmanlı mimari üslubunu modern malzeme kullanarak yeni bir anlayışla tasarlamak istemiştir. Ancak yarışmada başarılı olamamıştır (www.cevatulger.com / Erişim Tarihi: 11. 01. 2017).

2. 1. 4. İstanbul Yılları

Ülger, yaşadığı dönemin sosyal ve siyasal gerginliklerden ötürü 1967 yılında öğretmenlik mesleğinden ihraç edilmiş, bunun üzerine İstanbul'a taşınmıştır. Ülger, İstanbul'da bir süre kaldıktan sonra 1969 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Yüksek Okulu'nun gece bölümüne kaydını yaptırmıştır. 1974 yılında bu okulu birincilikle bitirip mimarlık diplomasını almıştır. Sanatçının bu dönemde yaptığı

teknolojik tasarımlar dikkat çekicidir. Uzun süre bu konuda çeşitli proje çalışmaları yürütmüştür (Atmaca, 2014, s. 15-16).

Ülger, 6 Eylül 1977’de 44 yaşında iken hayatını kaybetmiştir. Sanatçının kabri İstanbul Karacaahmet Mezarlığı’nda bulunur (Özçelik, 2013, s. 221).

Ülger’in basılı kitap ve makale yayınları bulunmaktadır. Ayrıca sanatçı bu dönemde çeşitli konferanslar gerçekleştirmiştir. Bu durum sanatçının araştırmacı ve eğitimci kimliğini göstermesi açısından önemlidir. Sanatçının yazmış olduğu makaleler derlenerek bir kitapta sunulmuştur. Bu kitap sanatçının hayatını kaybetmesinden sonra ailesi tarafından yayınlanmıştır.

1. YAYINLARI

1.1. Makaleleri:

1. 1. 1. ‘Kendimi Takdim-1’ adlı bu makalesinde sanatçı, eğitim hayatı sonrasında hem Osmanlı Sanatı hem de Modern Sanat ile ilgilendiğini belirtmiştir. Çalışmalarının şekillenmesinde etkisi olan unsurlara değinmiştir. Bu makalede, inşasını yaptığı bazı camilerin isimlerine ulaşılmıştır (Ülger, 1985).

1. 1. 2. ‘Ritmin Gücü’ adlı diğer çalışmasında Ülger, mehter marşının ritmik gücüne değinmiştir. Ritmin gücünün etkisinde kaldığını belirtmiş ve bunun diğer sanat dallarında da olmasının gerekli olduğunu ifade etmiştir. Sanatçı mimarlığında bir ritminin olduğunu ve Osmanlı mimarisini izlerken bunu hissettiğine yönelik görüşlerine yer vermiştir (Ülger, 1970).

1. 1. 3. ‘Osmanlı Mimarlığı ve Abstrakt Anlayış’ adlı bir diğer makalesinde ise sanatçı abstre kavramına yönelik değerlendirmeler yapmıştır. Batı sanatındaki soyut anlayışın gelişimine yönelik açıklamalarda bulunmuş ve Batı sanatının özünde tabiat ve doğanın olduğunu belirtmiştir. Buna karşın Osmanlı Sanatı’nın daha erken tarihlerde soyut sanatı mimaride kaynaştırdığını ifade etmiştir (Ülger, 1969).

1. 1. 4. ‘Osmanlı Mimarlığı ve Sanatların Birleşmesi’ adlı bir başka makalesinde Ülger, sanatların ortaya çıkışı ve sanatların birleşmesine yönelik değerlendirmelerde bulunmuştur. Yunan kültüründen beri sanatların birleştirilmesi fikrinin 20. yüzyıla kadar devam ettiğini belirtmiştir. Modern dönemin önemli

sanatçılarında olan Corbusier örneğini veren sanatçı, 20. yüzyılda dönemin getirdiği yeniliklere rağmen bu çalışmalarda pek başarılı olunmadığına yönelik yorumlar yapmıştır. Ülkemizde modern gelişmelerle birlikte İstanbul ve Ankara gibi kentlerde yapılan binalarda başarılı olunmadığına değinmiştir. Avrupa'daki 20. yüzyıl sanatında meydana gelen soyut anlayışın, Osmanlı Sanatı'nda zirveye ulaştığını ifade etmiştir. Osmanlı'nın 16. ve 17. yüzyılda sanat alanındaki başarısını, 20. yüzyıl mimarlığının yakalamadığına yönelik düşüncelerini açıklamıştır (Ülger, 1968).

1. 1. 5. 'Osmanlı Mimarlığı- Tabiat ve Nesillerdeki Tezatlar' adlı bu çalışmada Ülger, Batı'da meydana gelen gelişmelerin bilim ve teknik alanda yeni arayışlara yol açtığını ifade etmiştir. Bu gelişmeler 20. yüzyıl dünya sanatında önemli değişimlere neden olmuştur. Batı sanatının tabiattan kopma çabalarını örnekler üzerinden ve eleştirel bakış açısı ile çıkarımlarda bulunmuştur. Osmanlı Sanatı'nın geçmiş birikimle heykel ve resmi mimaride kaynaştırmayı başardığını ifade etmiştir. Ülger, Batı'daki bilim ve teknikten faydalanmakla birlikte Batı'yı tam anlamıyla taklit etmenin kültürel ve bilimsel anlamda fayda sağlamadığına yönelik iddialarda bulunmuştur (Ülger, 1985).

1. 1. 6. 'Yeni Yapılan Camilerimiz İçin Bazı Düşünceler' adlı diğer çalışmada sanatçı, Cumhuriyet Dönemi cami mimarisinin içinde bulunduğu sorunları dile getirmiş ve birçok cami projesinin sorunsal bir hal aldığını belirtmiştir. Bu durumun nitelik ve estetikten yoksun bir cami mimarisinin oluşmasına neden olduğunu belirtmiştir. Bu sorunların aşılmasına yönelik tedbirleri açıklamıştır (Ülger, 1985).

1. 1. 7. 'Yeni Yapılan Camilerimiz Hakkında Bazı Düşünceler' adlı yazısında Ülger, 20. yüzyılda gelişen teknik ve imkânların cami mimarisinde nasıl uygulanması gerektiğinin üzerinde durmuştur. Bu amaçla betonarme ve yığma yapım tekniğini örneklerle açıklamıştır. 20. yüzyılın mimarlık alanındaki değişimlerin iyi okunması gerektiğini belirterek, betonarmenin uygun bir tasarımla kullanılmasının doğru olacağına değinmiştir. Cami mimarisinde kubbe ya da düz tavanın tercih edilebileceğinin, kubbenin toplu mekân birliği açısından avantajlı olduğunu ifade etmiştir. Ancak kubbenin kullanımı ile birlikte estetik uyumuna dikkat edilmesinin zorunluluklarına dikkat çekmiştir. Bununla birlikte cami mimarisinin gelenekten gelen güçle çağın teknik ve imkânlar dâhilinde yeni tasarımların yapılmasının doğru olacağını belirtmiştir (Ülger, 1985).

1. 1. 8. ‘Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Kapılarının Şaheserliği Üstüne’ adlı bir diğer yazısında Ülger, sanat tarihi alanındaki bazı bilimsel çalışmalara eleştiride bulunmuştur. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası kapısının üzerinde bilimsel olarak durulması gerektiğini belirtmiştir. Ancak Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin daha üstün başarılar yakalamasına rağmen hak ettikleri bilimsel çalışmaların içerisinde yer almadığına yönelik iddialarına yer vermiştir (Ülger, 1985).

1. 1. 9. ‘Vakıflar ve Restorasyon Hizmetleri Üstüne’ adlı bu çalışmada sanatçı, vakıflar tarafından yapılan restorasyonların umut verici olduğuna değinmiştir. Ayrıca kültürel değerlerimiz arasında dönemsel ayırım yapılmadan yarınlara taşınması gerektiğini ifade etmiştir. İstanbul başta olmak üzere diğer yerlerdeki eserlerimizin büyük küçük ayırımı yapılmaksızın korunması gerektiğini belirtmiştir (Ülger, 1985).

1. 1. 10. ‘Bağlama Takımına Methiye’ adlı bu çalışmada eleştirel bir bakış açısı hâkimdir. Ülger, kültürel geçmişimiz ile barışık olmamıza değinmiş ve bununla birlikte devletin Türk müziğine ve kültürüne sahip çıkmadığına yönelik bir iddia ortaya atmıştır (Ülger, 1985).

1. 1. 11. ‘29. Devlet Resim ve Heykel Sergisinin Arkasından’ adlı bu makalede Ülger, katıldığı resim ve heykel sergilerine yönelik izlenimlerini açıklamıştır. Sanatçı bu sergide yer alan sanatçıların eserlerine yönelik öznel değerlendirmelerde bulunmuştur (Ülger, 1985).

1. 1. 12. ‘‘2001 Uzay Yolu Macerası’’ Filmi Üzerine’ adlı başka bir makalede sanatçı, modern tekniklerle hazırlanan filme yönelik düşüncelerini açıklamıştır. Bu filme yönelik düşünceleri eleştirel bir biçimde ifade etmiştir (Ülger, 1985).

1. 1. 13. ‘Bir Öykünün Değintisi’ adlı yazıda Ülger, toplumun içinde bulunduğu çarpıklığı iki tema halinde dile getirmiştir. Eleştirel bir bakış açısının hâkim olduğu bu hikâyede, ülkenin elit ve aydın tabakasının toplumun değerlerinden ve sorunlarından kopuk olan hayatlarını ele almıştır (Ülger, 1985).

1. 1. 14. ‘Kendini Takdim’ adlı bu makalede sanatçı, mimarlıkla ilgilenmesinin kendisine avantaj sağladığını belirtmiştir. Bununla birlikte Osmanlı Sanatı ve Modern Sanat ile ilgili görüşlerini ortaya koymuştur (Ülger, 1985).

1. 1. 15. ‘Yazışmalar’ adlı bu çalışmada sanatçının resmi kurumlar ve şahıslarla olan yazışmaları yer almaktadır. Bu yazışmalarında hayatı ile ilgili anlarına, ilgi alanlarına ve yaptığı çalışmalara değinmiştir (Ülger, 1985).

1. 1. 16. ‘İstanbul’un Altın Çivileri ve Ankara’ adlı makalede sanatçı, İstanbul kentinin minarelerle simgesel güce kavuştuğunu belirtmiş ve bu simgesel öğenin Ankara kentine de kimlik kazandıracağına değinmiştir. Bu durumu örnekler üzerinden açıklamıştır. Böylece Ankara kentinin tasarımında bu hususlara dikkat edilmesi gerektiğini ifade etmiştir (Ülger, 1966).

1. 1. 17. ‘Osmanlı Mimarlığı’ adlı diğer makalede Ülger, geçmişimizle barışık olmadığımızı ve bununla birlikte Batı’nın her anlamda taklit edildiğine yönelik düşüncelerini açıklamıştır. Bu gelişmelerin bilim ve sanat alanında herhangi bir fayda yaratmadığına yönelik değerlendirmelerde bulunmuştur. Bununla beraber bilim ve teknik alandaki gelişmelerin takip edilmesi üzerinde durmuştur. Batı sanatının 20. yüzyıla kadar tamamen doğayı taklit ettiğini belirterek bizim kültürel geçmişimizin Batı kültüründen daha zengin olduğunu dile getirmiştir. Böylece gelenekten gelen güçle daha büyük başarıların elde edilebileceğine yönelik iddialarda bulunmuştur (Ülger, 1969).

1. 1. 18. ‘Kocatepe Cami’ adlı yazısında Ülger, Kocatepe Camisi’nin inşası sürecindeki tartışmalara değinmiştir. Bu tartışmaların iki karşıt düşünce temelinde geliştiğini belirtmiştir. Bunlardan bir gurubun geçmişi tamamen taklit etmek istediğinin, diğer grubun ise tamamen geçmiş birikimden farklı bir uygulamanın doğru olacağı üzerinde süregelen tartışmalarla ilgili görüşlerini ortaya koymuştur (Ülger, 1985).

1. 2. Kitapları

1. 2. 1. ‘Oyuncak Masalları’ adlı kitapta sanatçı, oyuncak tasarımlarında kullandığı malzemeleri ve yapım tekniklerini açıklamıştır. Sanatçı, bu oyuncak tasarımlarını atıl eşyalardan yapmış ve öğrencilerin yaratıcılığını geliştirmeyi amaçlamıştır (Ülger, 1956).

1. 2. 2. ‘demet Cevat Ülger’ adlı diğer kitapta sanatçının belli tarih aralıklarında süreli yayınlarda yayınlanan karikatürleri toplanmıştır. Bu karikatürlerde, dönemin güncel ve siyasi olayları konu edinmiştir. Ülger, siyasi düşüncesini güçlü bir şekilde bu karikatür çalışmalarına yansıtmıştır (Ülger, 1980).

1. 2. 3. ‘Ritmin Gücü ve Ritme Davet ‘ adlı bir diğer kitabında ise Osmanlı mimarisi, Modern Sanat, cami mimarisi, vakıflar ve restorasyon hizmetleri, katıldığı resim ve heykel sergisine yönelik sanatçının yapmış olduğu açıklama ve değerlendirmeler yer almaktadır. Sanatçının sanat anlayışını anlamak açısından önemli bir kaynaktır. Sanatçının tüm makaleleri bu kitapta derlenmiştir (Ülger, 1985). Bu kitap Ülger’in ailesi tarafından 1985 yılında yayınlanmıştır.

2. Konferanslar

2. 1. ‘İslam’ın Görünen ve Görünmeyen Düşmanları,’ Üsküdar Gençlik ve Kültür Derneği Balaban İskelesi, 1977, İstanbul



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 1. CEVAT ÜLGER'İN İLGİ ALANLARI

3. 1. 1. Müzisyenlik Yönü

Cevat Ülger geniş bir ilgi alanına sahiptir. Bu alanlardan biri de müziktir. Sanatçı müziğe olan ilgisini pek çok çalışmasında ortaya koymuştur. 1960'lı yılların başlarında Ankara Radyosu'nda Bağlama Takımı'nda bağlama sanatçısı olarak altı ay çalışmıştır. Bağlama kursu açarak, gençlerin Türk Musikisi'ne ilgilerini artırmayı amaçlamıştır. Ülger, Eskişehir Tren Garı'nda Fuzuli'nin Su Kasidesi, Dede Efendi ile İtri'nin bestelerini ve Ege'nin Zeybekleri adlı türküleri yapının akustik özelliğinden yararlanarak seslendirmiştir (Atmaca, 2014, s. 14-15).

Ülger'in divan şiirlerini çok güzel okuması ile dinleyicileri etkilediğinden bahsedilir. Şenel, şiire olan ilgisinin onun sayesinde olduğunu söylemiştir (www.barandergisi.net/ Erişim Tarihi: 10. 03. 2017). Ayrıca Mehter Takımı ve Kastamonu Karayılan Zurna Ekibini Eskişehir'e getirmiştir. Bununla birlikte Enderun usulü teravih namazlarını, 1965'li yıllarda İsmail Bülbül ile birlikte oluşturdukları ilahi gurubuyla Eskişehir Kurşunlu Cami'nde seslendirmişlerdir (www.cevatulger.com/ Erişim Tarihi: 26. 01. 2017).

Ülger, müziğe olan ilgisi açıklarken, "1948 yılında Yıldız'da, şimdiki Sağırlar Okulu binasında, Eğitim Enstitüsü'nün bir bölümü olarak Resim-Müzik Semineri dalında bir mektep talebesi idik. Ben resim bölümünde idim, ama öyle tatlı bir havası vardı ki, resimciler bir yandan resim tahsili yaparken, diğer yandan da müziği susta içiyorlardı; müzik, ilerde resimle adeta iç içe olmuşlardı. Devrin meşhur müzisyenleri tam bir kendini vermişlik içinde, talebelerle haşır neşirdiler. Biz de hemen hemen müzisyen olmak üzereydik. Mütalâa salonundaki hoparlörden, ne çalışırsak çalışalım, dünyanın dev müzisyenlerinin müziklerini dinlerdik. Müzik adeta kanımıza işlemişti" (Ülger, 1985, s. 89).

Ülger, resim eğitimini aldığı sıralarda müzikle olan bağlarına değinerek, müzik ve resmin sıkı bağ kurduğunu belirtmiştir. Sanatçının müzik alanındaki çalışmalarında gelenekle bağ kurma çabaları görülmektedir. Hem divan şiirine olan ilgisi hem de geçmiş kültürümüzden önemli şahıslardan örnekler vermesi sanatçının gelenekten gelen zenginliğin keşfedilmesi ve yaşatılmasını istemesinden kaynaklanmaktadır (Foto. 6).

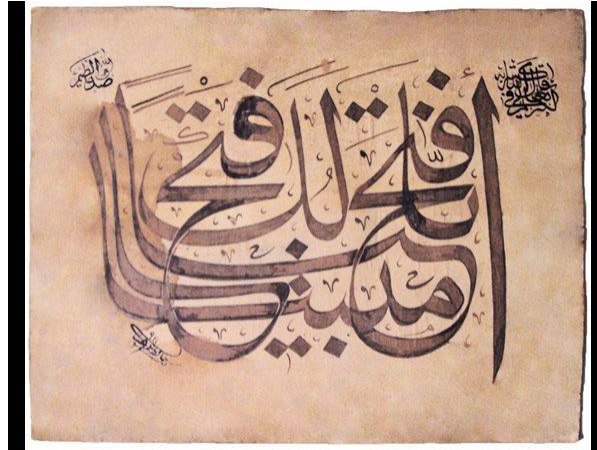


Fotoğraf 6: Cevat Ülger'in müzik çalışması (1960), (Cevat Ülger'in Arşivi).

3. 1. 2. Hattat ve Kaligraf Yönü

Sanatçı, hat çalışmalarını hobi olarak yapmıştır. Bu hat çalışmalarında gelenekçi ve modernist tavırlar birlikte görülür. Bu çalışmalarında özgün yaklaşımlarda bulunmuş ve diğer ilgi alanlarında olduğu gibi hat çalışmalarına da modernist anlayışını taşımıştır.

Cevat Ülger'in celi sülüs istifli çalışmasını geleneksel yaklaşımla yapmıştır. Hat sanatında geometrik bir anlayışın olması, sanatçının hat sanatına ilgi duymasını sağlamıştır. İstif çalışmasında sanatçının ismi ve imzası bulunur (Foto. 7). Bu çalışmada Fetih Suresi'nin 1. Ayeti yer almaktadır.



Fotoğraf 7: Cevat Ülger'in hat çalışmasından örnek (1962-67), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Eskişehir'de bulunan bir binanın üzerindeki kitabe çalışmasını soyut anlayışla yapmıştır. Sanatçı, bu çalışmasına farklı geometrik tasarımlarla devinim katmış, zemin

üzerine serbest bir kompozisyonda ‘Bismillahirrahmanirrahim’i’ alışılmışın dışında yazarak, kişisel yorumunu ortaya koymuştur (Foto. 8).

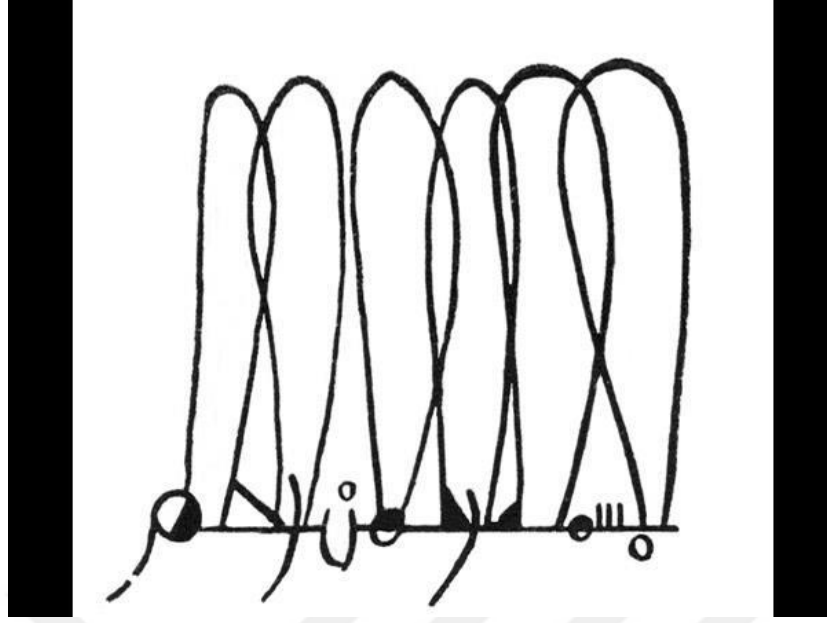


Fotoğraf 8: Cevat Ülger’in hat çalışmasından örnek (1962-67), (Cevat Ülger’in Arşivi).

Sanatçı, ahşap panonun üzerinde yaptığı bir diğer hat çalışmasında, besmeleyi sanat anlayışına göre yorumlamış ve soyut bir tasarım oluşturmuştur. Cevat Ülger’in üretken kimliğinin olması onu farklı tasarımlara itmiştir. Sanatçı, geleneksel sanatları yaşatmak istemekle birlikte özgün tasarımlar gerçekleştirmiştir (Foto. 9-10).

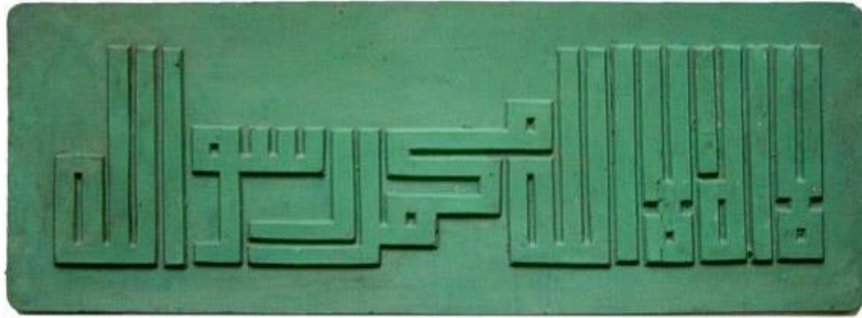


Fotoğraf 9: Cevat Ülger’in hat çalışmasından örnek (1962-67), (Cevat Ülger’in Arşivi).



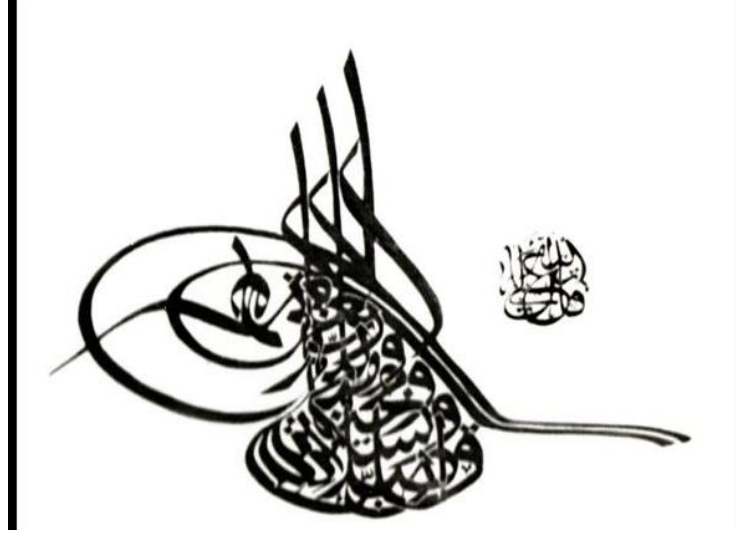
Fotoğraf 10: Cevat Ülger'in hat çalışmasından örnek (1962-67), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Ülger, hat çalışmasını duvar panosu düşüncesi ile yapmış ve soyut tasarımla gerçekleştirmiştir. Sanatçı 'Kelime-i Tevhid' yazısını soyut formda tasarlamıştır. Böylece geleneksel hat sanatına yeni bir bakış getirmiştir. Ülger'in hat çalışmalarında deneme ve arayış içinde olduğu görülmektedir (Foto. 11).



Fotoğraf 11: Cevat Ülger'in hat çalışmasından örnek (1962-67), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Sanatçı, tuğra istifli çalışmasını geleneksel anlayışla yapmış ve geleneksel sanatları devam ettirmek istemiştir. Sanatçının bazı hat ve kaligrafi çalışmalarında soyutlama ağırlıkta olmasına karşın bazı hat çalışmalarında geleneksel kalıplardan sıyrılmadığı görülür (Foto. 12).



Fotoğraf 12: Cevat Ülger'in tuğra istifi çalışmasından örnek (1962-67), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Sanatçı, modern tasarımla yaptığı çalışmalarında ise besmeleyi soyut bir kompozisyon içinde yorumlamıştır. Bu durum sanatçının hat sanatındaki özgün yaklaşımlarını ortaya koymaktadır (Foto. 13- 14).



Fotoğraf 13: Cevat Ülger'in hat çalışmasından örnek (1962-67), (Cevat Ülger'in Arşivi).



Fotoğraf 14: Cevat Ülger'in hat çalışmasından örnek (1962-67),
(Cevat Ülger'in Arşivi).

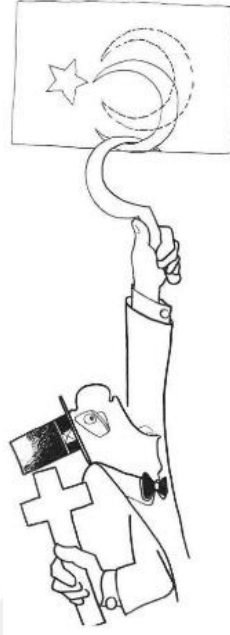
3. 1. 3. Karikatürist Yönü

Karikatürün çizgisel ve simgesel anlayışının olması, Ülger'in dikkatinden kaçmamıştır. Bu gelişmeler sanatçıyı karikatür sanatına yönlendirmiş ve 1973 yılında Milli Gazete'nin ilk sayfasında 'Karamehmetler' mahlası ile karikatürler çizmiştir. Sanatçı, içinde bulunduğu dönemin siyasi ve güncel konularını işlemiştir. Ülger bu çalışmalarında geometrik formların hâkim olduğu çizgisel anlayışını ortaya koymuştur.

17 Şubat 2015 tarihinde MEB Şura Salonu'nda gerçekleşen EBA 1. Karikatür Yarışması'nda Jüri Özel Ödülü Mimar Cevat Ülger adına verilmiştir (www.cevatulger.com/ Erişim Tarihi: 11. 01. 2017).

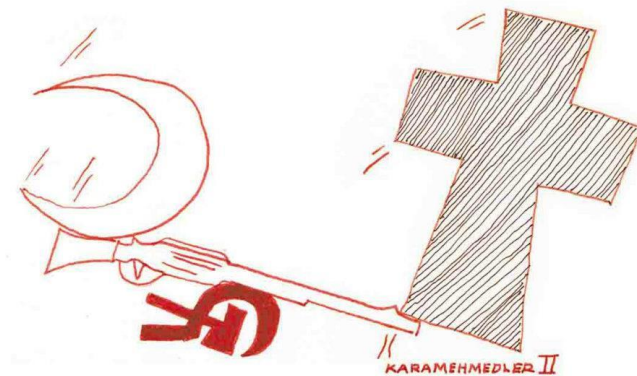
Ülger karikatür çalışmalarını çizgi roman örnekleriyle de zenginleştirmiştir. Yeni Türkiye Yeşilay Derneği'nin çıkarmakta olduğu 'Mavi Kırlangıç Çocuk Dergisi'nde çizgi roman çalışmaları buna örnektir. Ülger'in karikatürlerinde kullandığı 'Karamehmetler' mahlasının ailesinin lakabı olabileceği gibi oğlu Mehmet'in adından da esinlenmiş olabileceğini söyleyebiliriz (Erdoğan, 2014, s. 652, www.kriter.org/ Erişim Tarihi: 25. 01. 2017).

Ülger, karikatür çalışmalarına politik düşüncelerini yansıtmış, çalışmalarında bunu çizgisel ve simgesel bir anlayışla ortaya koymuştur. Bu karikatürlerde temelde hem Batı uygarlığına hem de Sovyetler Birliği'nin başında bulunduğu doğu bloğuna politik eleştirel yaklaşımlar ortaya koymuştur (Foto. 15). Sanatçı, ideolojilerin maksatlı olduklarını ve ülke için faydalı olmadığına değinmiştir.



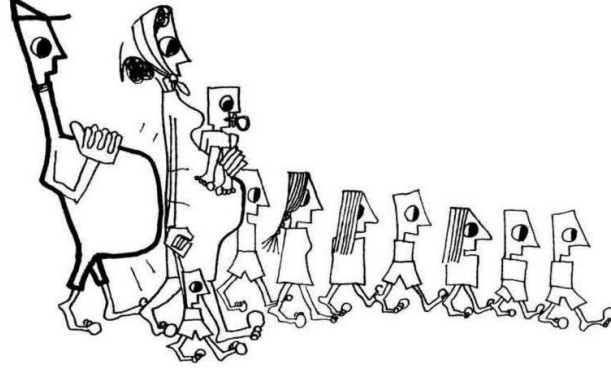
Fotoğraf 15: Cevat Ülger'in karikatür çalışmasından örnek (1973-77), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Sanatçı yaşadığı dönemde dini ve ideolojik temelli çatışmaların şiddetine atıf yapmıştır. Bu atıflar çoğunlukla tek yönlü bir bakış açısını içeriyor olsa da sanatçı bazı çalışmalarındaki şiddete yönelik eleştirilerini objektif olarak ortaya koymuştur (Foto. 16).



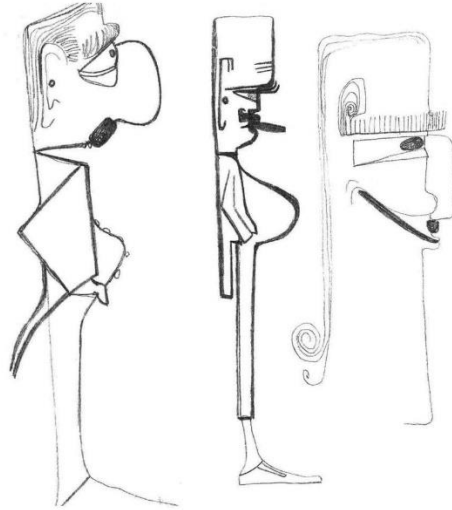
Fotoğraf 16: Cevat Ülger'in karikatür çalışmasından örnek (1973-77), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Sanatçının karikatür çalışmasında, figürler ard arda sıralanmış ve figürlerde çizgisel anlayış öne çıkmıştır (Foto. 17). Figürlerin dizilişinde sanatçının devinim anlayışı görülmektedir. Bu çalışmadaki figürlerin betimlemelerinde geometrik formlar belirgindir.



Fotoğraf 17: Cevat Ülger'in karikatür çalışmasından örnek (1973-77), (Cevat Ülger'in Arşivi-Ülger, 1980).

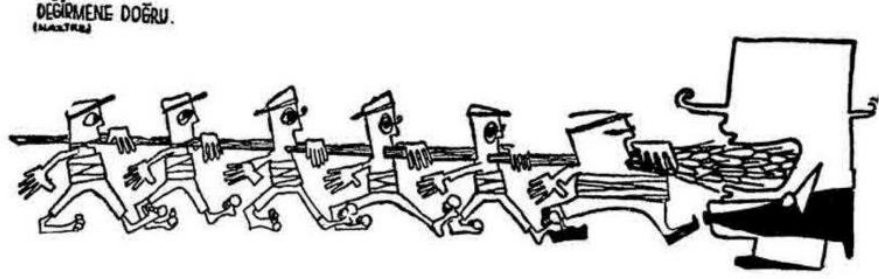
Sanatçı, eleştirel bir bakış açısıyla yaptığı çalışmasında, Avrupa'daki ekonomik ve siyasal bakımdan etkin sınıfın simgesel kıyafetleri üzerinden Batı'nın kültürel çizgilerine tepkilerini simgesel olarak çizimlerine taşımıştır (Foto. 18). Figürlerin kıyafetleri modern anlayışla betimlenmiştir.



Fotoğraf 18: Cevat Ülger'in karikatür çalışmasından örnek (1973-77), (Cevat Ülger'in Arşivi).

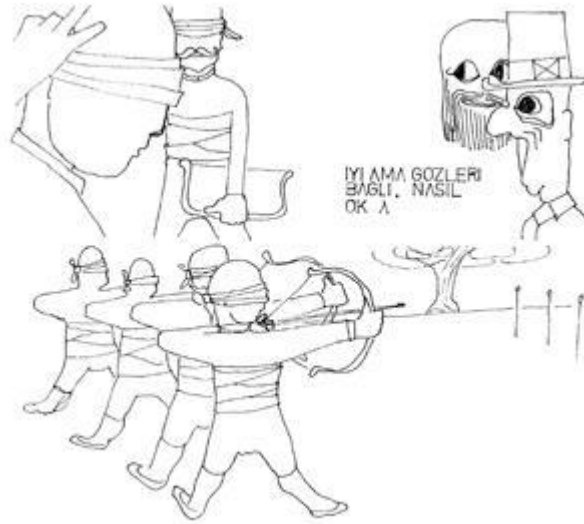
Cevat Ülger, 'Değirmene Doğru' adlı çalışmasında, eleştirel bakış açısını kıyafetler üzerinde sembolize etmiştir. Bu çalışmada, kapitalist sisteme yönelik

eleştirisini dile getirmiştir. Sanatçı, çalışanları daha şematize çizmiş, patron figürünü ise belirgin göstermiş ve konuya eleştirel yaklaşmıştır (Foto. 19).



Fotoğraf 19: Cevat Ülger'in karikatür çalışmasından örnek (1973-77), (Cevat Ülger'in Arşivi-Ülger, 1980).

Ülger çalışmasında, figürlerin yüz hatlarında geometrik tasarımları öne çıkarmıştır (Foto. 20). Bu çalışmada figürlerin üzerindeki kıyafetleri geleneksel bir tarzda betimlenmiştir.



Fotoğraf 20: Cevat Ülger'in karikatür çalışmasından örnek (1973-77), (Cevat Ülger'in Arşivi).

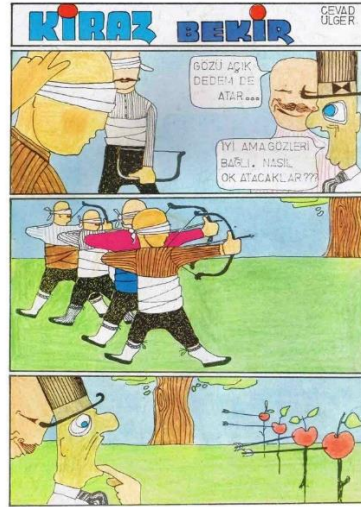
Sanatçı, bu çalışmasında Cumhuriyet Dönemi modernleşme çabalarına eleştirel bir tutum sergilediği görülmektedir. Bununla birlikte eleştirisini insanların kıyafetleri üzerinde sembolize etmiştir (Foto. 21). Çağın yeni anlayışları çerçevesinde toplumda

gerçekleşen değişimi ve bu değişimle ortaya çıkan resmi kurumlardaki hukuki yükümlülüklerle karşı eleştirel tavır ortaya koymuştur.



Fotoğraf 21: Cevat Ülger'in karikatür çalışmasından örnek (1973-77), (Cevat Ülger'in Arşivi-Ülger, 1980).

Sanatçının çizgi roman çalışmasındaki figürlerin yüz hatlarında geometrik formlar belirgindir (Foto. 22). Bu çizgi roman çalışması üç bölümden oluşur. Çalışmada figürlerin kıyafetleri geleneksel tarzda yapılmıştır.



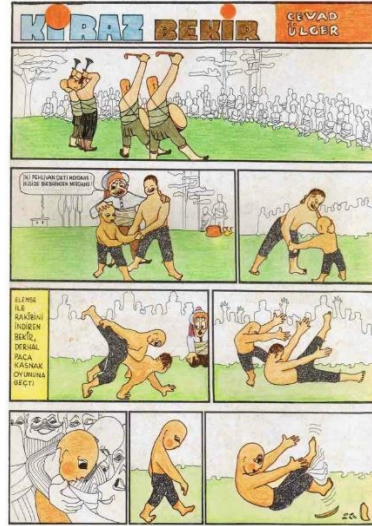
Fotoğraf 22: Cevat Ülger'in çizgi roman çalışmasından örnek (1972), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Sanatçı çizgi roman çalışmasında dönemin sosyal yaşantısındaki tezatları ele almıştır. İki bölüme ayırdığı çalışmasında, birinci kompozisyondaki figürlerin elbiseleri geleneksel üslupta yapılmış ve kadın figürü öne çıkarılmış; modern tasarımla yaptığı kadın figürünün kullandığı çantanın toplum tarafından anlaşılmadığına değinmiştir. Böylece toplumdaki ikiliği kıyafetler üzerinden sembolize etmiştir (Foto. 23).



Fotoğraf 23: Cevat Ülger'in çizgi roman çalışmasından örnek (1972), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Cevat Ülger, çizgi roman çalışmasında geleneksel oyunları betimlemiştir. Figürlerin üzerindeki kıyafetler ve müzik aletleri geleneksel kalıpta yapılmış ve yüz hatlarında geometrik formlar öne çıkmıştır (Foto. 24). Sanatçı, geleneksel oyunları betimleyerek gelenekle bağ kurmaya çalışmıştır.



Fotoğraf 24: Cevat Ülger'in çizgi roman çalışmasından örnek (1972), (Cevat Ülger'in Arşivi).

3. 1. 4. Ressam Yönü

Sanatçının ilgi alanlarından bir diğeri de resimdir. Ülger, diğeri ilgi duyduğu bazı alanlarında olduğu gibi resim çalışmalarında da modernist tavırları güçlüdür. Sanatçının öğrencileri ile yaptığı çalışmalarının yanında tek başına yaptığı resimler de bulunmaktadır. Sanatçının tek başına yaptığı resimlerinde geometrik soyutlamacı anlayışın etkisi görülmektedir.

Sanatçı resim çalışmalarına Malatya’da başlamıştır. Bu alanda ilk olarak Çekmeçil’in kapak resimlerini yapmıştır (Erdoğan, 2014, s. 649, Özçelik, 2013, s. 217). 1965 yılına kadar yapmış olduğu yağlıboya ve karakalem tablolarıyla gerek İstanbul’da gerekse Ankara’da şahsi ve karma sergilerde sanat eleştirmenlerinin dikkatini çekmiştir (Altuntaş, 2013, s. 26). Mihaliççik’ta arkadaşı Mustafa Kırkımcı ile beraber resim çalışmaları yapmıştır.

Ülger, resim sanatına yönelik düşüncelerini açıklarken: “*Resim, malzemesi bakımından biçim ve renk olarak iki ayrılmaz unsurdan meydana gelir. Ressam hürdür, belki biçimlere, şahsiyetli itibariyle, renkten daha düşkün olabilir. Tabi tersi de... Ben ne biçimlerden fedakârlıkla renge, ne de renkten fedakârlıkla biçime önem vermemek taraftarıyım. Fakat tenkitçiler biçimin daha ağır bastığını söylediler. Resimlerimde heyecan verici hareketler içinde en güzel biçim ve renklere varmaya çalıştım. Figür meselesine gelince, peşin hükümlerle hareket etmeye, herhalde, imkân yok. Figürlü veya figürsüz olarak büyük resme varılabilir. Bir resmin güzel oluşunun ana şartı figür değildir. Tarih içinde figürlü olarak da resim yapılmış, figürsüz olarak da resim yapılmıştır*” (www.kriter.org/ Erişim Tarihi: 25. 01. 2017).

Ülger, tek başına yaptığı resim çalışmalarında figüre yer vermemiştir. Yapıtlarında geometrik formlar güçlü bir devinim içindedir. Bu çalışmada figür olmadan, keskin çizgiler ile geometrik soyutlamacı kompozisyon oluşturulmuştur (Foto. 25).



Fotoğraf 25: Cevat Ülger'in yapmış olduğu resim çalışması (1960-75), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Sanatçı, resim çalışmalarında devinimi esas almakla beraber geometrik soyutlamacı bir anlayış ortaya koymuştur (Foto. 26). Bu çalışmasında keskin çizgilerle oluşan geometrik formlar güçlü bir devinim içindedir.



Fotoğraf 26: Cevat Ülger'in yapmış olduğu resim çalışması (1960-75), (Cevat Ülger'in Arşivi).

lger, geometrik soyutlamacı anlayışla resim çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Sanatçı, keskin çizgilerle oluşan geometrik formlarla çalışmasına güçlü bir devinim katmıştır (Foto. 27). Sanatçı, ‘Allah’ lafzını soyutlamacı bir formda kompozisyona dahil etmiştir.



Fotoğraf 27: Cevat lger’in yapmış olduğu resim çalışması (1960-75), (Cevat lger’in Arşivi).

Sanatçı öğrencileri ile beraber resimler yapmıştır. Eskişehir Maarif Koleji’ndeki öğretmenliği sırasında yetiştirdiği öğrencileri birçok ulusal ve uluslararası resim yarışmalarında dereceler alarak ülkemizde ve dünyada sergilenen yeni çocuk resmi tarzının öncüleri olmuşlardır (www.cevatulger.com/ Erişim Tarihi: 11. 01. 2017). Sanatçının öğrencileri ile beraber yaptığı resimlerde yoğun renk kullanımı, noktasal vurgular ve minimalist anlayış hâkimdir. Cevat lger, sanat alanındaki evrensel gelişmeleri takip etmiştir. Öğrencileriyle beraber yaptığı resimlerde Fovizm’in etkisi görülür.

lger’in öğrencileri ile birlikte yaptığı resimlerde fovist yaklaşımlar sergilemesinin nedeni renklerin canlı ve çarpıcı kullanımının öğrenciler üzerinde etkili olmasıdır.

Cevat Ülger'in öğrencisi Murat Uğurlu ile beraber yaptığı çalışmada, pazaryerini hayal dünyasına göre yorumlamışlardır. (Foto. 28). Kompozisyondaki kadın ve erkek figürleri modern anlayışla betimlenmiştir. Bu çalışmada canlı renkler kullanılmıştır.



Fotoğraf 28: Murat Uğurlu, 1962, 'Pazaryeri' Eskişehir Maarif Koleji, Cevat Ülger'in öğrencileri ile beraber yaptığı resim çalışması (Cevat Ülger'in Arşivi).

Sanatçının öğrencisi Ali Özkul ile beraber yaptığı diğer çalışmasında, renkleri öne çıkarıp, soyutlamacı bir kompozisyon oluşturmuştur. Bu iç mekân çalışmasında renkçi bir anlayış hâkimdir (Foto. 29).



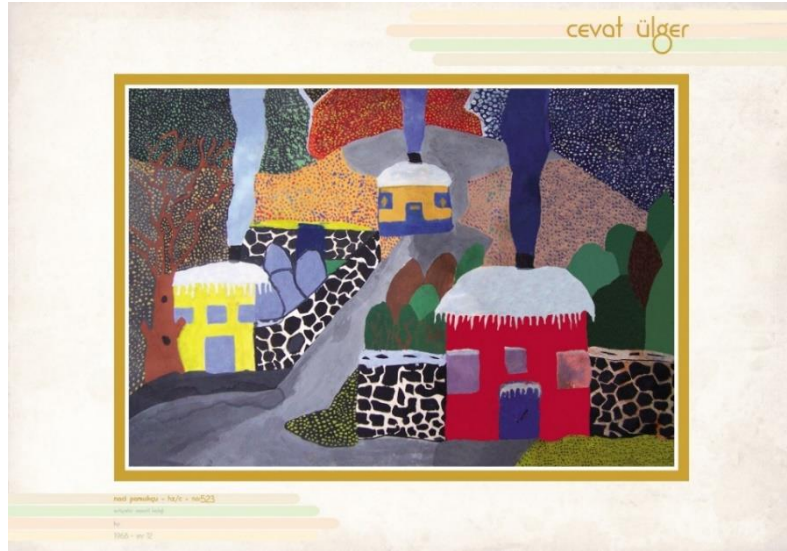
Fotoğraf 29: Ali Özkul, 1963, 'Evimiz' Eskişehir Maarif Koleji, Cevat Ülger'in öğrencileri ile beraber yaptığı resim çalışması (Cevat Ülger'in Arşivi).

Cevat Ülger'in öğrencisi Fuat Yılmaz ile birlikte yaptığı bir diğer resmi 'Sonbahar' adlı çalışmadır. Bu çalışmada yoğun renk kullanımı, noktasal vurgular ve minimalist anlayış hâkimdir. Çalışmayı hayal dünyasına göre yorumlayan sanatçı, sonbaharı keskin konturlar ve çizgisel bir anlatımla vermiştir (Foto. 30).



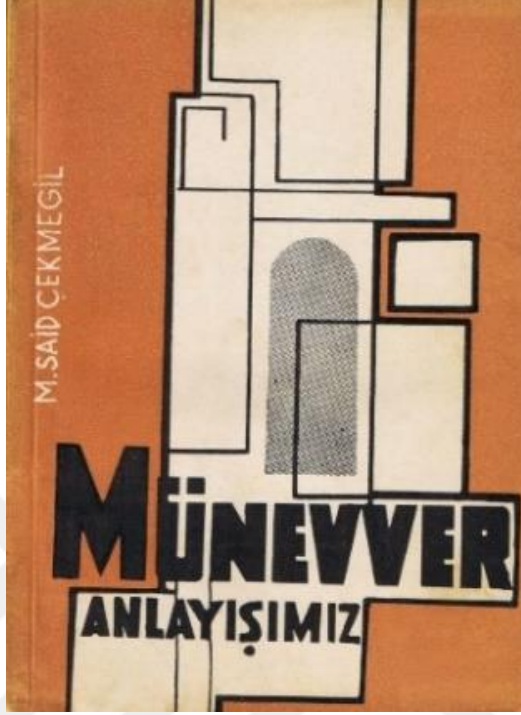
Fotoğraf 30: Fuat Yılmaz, 1964, 'Sonbahar' Eskişehir Maarif Koleji, Cevat Ülger'in öğrencileri ile beraber yaptığı resim çalışması (Cevat Ülger'in Arşivi).

Ülger'in öğrencisi Naci Pamukçu ile beraber yaptığı 'kış manzarası' adlı çalışmasında da yoğun renk kullanımı, noktasal vurgular ve minimalist anlayış hâkimdir. Sanatçı doğayı kendi hayal dünyasına göre renklerle yorumlamıştır (Foto. 31).



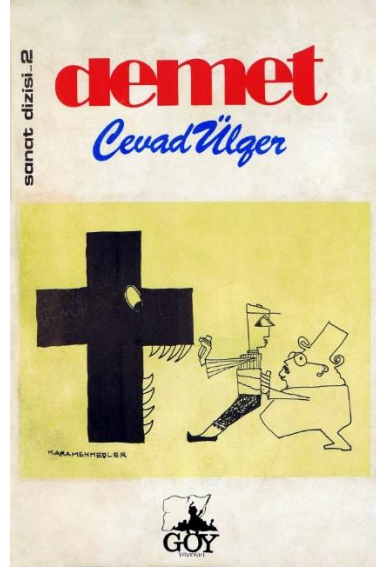
Fotoğraf 31: Naci Pamukçu, 1968, 'Kış' Eskişehir Maarif Koleji, Cevat Ülger'in öğrencileri ile beraber yaptığı resim çalışması (Cevat Ülger'in Arşivi).

Bu örneklerle beraber sanatçının çalışmalarında nonfigüratif ve soyut anlayış egemen olmuştur. Kapak resmi çalışmasını Ülger, beyaz zemin üstünde siyah keskin çizgiler ve geometrik formlarla, soyut bir kompozisyon oluşturmuştur (Foto. 32).



Fotoğraf 32: Cevat Ülger'in kapak resmi çalışması (1964), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Sanatçı, simgesel anlayıştaki betimlemelerinde siyasi düşüncelerini politik bir eleştiri ile dile getirdiği görülmektedir. Bu çalışmada Cumhuriyet Dönemi'ndeki modernleşme çabalarına yönelik eleştirel tutumunu dini semboller üzerinden ifade ederek keskin bir dil kullanmıştır. Bu yönüyle Cumhuriyet'in toplumsal yapıda yenilikçi ve özgür düşünce biçimini Batı medeniyetlerinin dini kurallarına sığdırarak eleştirmektedir. Bu durum sanatçının siyasal kimliğinin çizgilere duygusal ve tepkisel olarak yansıdığını savunabiliriz (Foto. 33).



Fotoğraf 33: Cevat Ülger'in kapak resmi çalışması (1964), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Sanatçının derslere yaklaşım biçimi hakkında önemli bilgiler veren ve dönemin Milli Eğitim Bakanı olan Nabi Avcı, 'Yıllar sonra Milli Eğitim Bakanlığı'nda çalışırken Paris'te UNESCO toplantıları oluyor ve zaman zaman beni de oraya vazifeli olarak gönderiyorlar. Çok kısa süreli gittiğimiz için fazla gezme fırsatımız olmuyordu. Her gidişimizde ben Modern Sanatlar Müzesi'ne gitmeye çalışıyordum. Çok büyük bir müze, günlerce gezilse yine de bitmeyecek kadar büyük bir müze, galerilerden oluşuyordu. Bir gün yine öyle çok dar bir zamanda koşar adım dolaşırken, galerinin içine girerek tek tek resimlere bakmaya vakit yok. Uzaktan galerileri seyrediyoruz, yani toptan bakıyoruz. Bir galeride; o binlerce resim içinde bir resim, mavi bir resim beni uzaktan çağırdı. Yani gel bana bak diyordu. Yanına gittim baktım ki Abidin Dino'nun Modadan bakış isimli bir tablosu ve söylendiğine göre en azından o günlerde, o büyük binlerce tablonun olduğu müzedeki tek Türk resmi. Abidin Dino'nun bu resmi, çok fazla Cevat Hoca'nın üslubunu çağrıştıran bir resim. O zaman tabii ki Allah gani gani rahmet eylesin Cevat Hoca bize binlerce resim arasında hangi resme biraz daha yakından bakmamız gerektiğini demek ki öğretmiş diye düşünüyorum. Benzer bir tecrübeyi de Ağaç Yayınları'nın Sahibi Bekir Şahin'le yaşadık. Birlikte Frankfurt Kitap Fuarı'na gitmiştik. Bir akşam karanlığında fuardan çıktık, bir yerde kahve içelim diye giderken yol üstünde hani böyle turistler için kartpostallar satılır, öyle bir kartasiyecinin önünden geçerken, hadi şuradan memlekete kartpostal alalım diye durduk. Ama akşam karanlığı kartpostallar sergi teline dizilmiş rastgele Bekir de, ben de 8- 10 kartpostal seçtik. Kartpostal dediğim resim, reproduksiyon. Sonra bir yerde oturduk kahve içmek için. Aldığımız resimlerin kime ait olduğunu kartpostalların arkasını çevirerek bakıyoruz. Benim o alaca karanlıkta seçtiğim o resimler Nicolas De Steal isimli yine Cevat Hocamızın üslubuna çok yakın, yani şimdi elimde olup ta göstersem dersiniz ki evet hocanın resimlerinde biri diyebileceğimiz kadar akraba bir ressam İsviçre'ye göçmüş bir Beyaz Rus ressamı (Foto. 34). Baktım ki hepsi Nicolas Steal'in resimleri. Orada bir kere daha " İşte gerçek öğretmen bir resme öğrencisine nasıl bakmayı öğretendir" diye düşündüm." (www.cevatulger.com / Erişim Tarihi: 22. 04. 2017) açıklamalarıyla Ülger'in öğrencileri üzerinde bıraktığı etkiyi ortaya koymuştur.



Fotoğraf 34: Nicolas De Staël, (1954) 'Kompozisyon' adlı çalışması (<https://www.wikiart.org/en/nicolas-de-sta-l> dan).

Nicolas De Steal örneği üzerinden sanatçının yaşadığı döneminin sanat anlayışına paralel çalışmalar gerçekleştirmesi dikkat çekicidir. Bu durum Ülger'in Batı'da sanat alanında meydana gelen gelişmeleri takip ettiğini göstermektedir. Sanatçı, bu etkileşimlerle birlikte özgün bir sanat anlayışı ortaya koyma çabası içinde olmuştur.

3. 1. 5. Tasarımcı Yönü

Ülger'in ilgi alanlarından biri de tasarımdır. Sanatçı, tasarımlarında yaşadığı çağdaki yenilikleri işlemiştir. Böylece tasarımın yaratıcılığı öne çıkarması sanatçının ilgisini çekmiş ve bu alanda çalışmalar yapmasına itmiştir. Ülger, oyuncak tasarımlarının grafiklerini 'Oyuncak Masalları' adlı kitabında yayınlamıştır. Grafiklerdeki pedagojik tasarımlar ile çocukların hayal gücünü artırmayı ve onlara yaratıcı nitelik kazandırmayı amaçlamıştır. Sanatçı, tasarımlarında geleneksel kültürün bir ögesi olan israftan kaçınma anlayışını önemsemiştir. Bu nedenle tasarımlarını atıl eşyaları kullanarak yapmıştır. Eşi Türkan Hanım ile birlikte yaptığı halı tasarımlarını daha çok duvar panosu düşüncesi ile gerçekleştirmiştir. Bu tasarımlarda sanatçının modernist tavırları ilgi çekicidir. Ayrıca sanatçı vitray, rölyef, soyut heykel, tezyinat,

tefrişat, mağaza dekorasyonu ve vitrin gibi geniş bir alanda çalışmalar gerçekleştirmiştir (Altuntaş, 2013, s. 24-28).

Cevat Ülger, 20. yüzyıl sanatında meydana gelen gelişmeleri takip ederek özgün çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte bulunduğu dönemin sanat koşullarındaki gelişmeler paralelinde çalışmalar yapmıştır. Sanatçı, bu gelişmeler hakkında düşüncelerini açıklarken: “*Bu dönemdeki tasarım anlayışı“ 20. asrın başlarından biraz sonra, yine birleşme fikri ön plâna geçmeye başladı. Yalnız eskiye nazaran, küçük fakat güzel bir fark vardı; resim ve heykeller artık tabiatın dış biçimlerine karşı hürriyetlerini ilan etmişlerdi. Mimarîde de, beton ve çelik, epey mühim değişmeler meydana getirmişti. Binalar sadeleşmiş, açılan düz ve büyük sathlar, ressam ve heykeltıraşlar için geniş tatbikat sahaları olmağa başlamıştı. Tarihi sentez hareketi tekrar başladı... Mimarî projeler hazırlanırken, ressam ve heykeltıraşlar için münasip yerler bırakıyorlardı. Tabii mimarlar, rahat ve sade bir geometrik biçimler kompozisyonuna giderken, ressam ve heykeltıraşlar da, kübik ve geometrik anlayış içinde, mimarlarla açık beraberlik gösteriyorlardı”* (Ülger, 1985, s. 36-37), demiştir.

Ayrıca Eskişehir’de Asarcıklı Mahmut Caddesi üzerindeki site apartmanında mimari ve resim sanatını birleştirmeye yönelik çalışmalar yaparak bu apartmanın merdiven sahanlığında soyut kompozisyonda resim çalışmaları gerçekleştirmiştir. Ülger’in bu site apartmanında yaptığı dekorasyon ve vitray tasarımları da dikkat çekicidir.

Ülger, “*O zamandan beri içine girdiğim şartlar beni Osmanlı sanatları ile ilgilenmeğe ve onun içinde bizzat çalışmaya sevk etti. Bu çalışmalar başlayınca, zincirleme birbirini takip ederek tam manasıyla Osmanlı resim, nakış, dekor, mimarlık sanatları içine girdim. Diğer taraftan modern sanatla da ilgimi kesmiyordum. Birçok noktalarda bu çalışmalar beni Osmanlı sanat esprileri ile modern Avrupa sanatlarını birleştirmeye götürdü. Bilhassa Osmanlı sanatları mevzuunda, gerek mimarî projelerini de bizzat hazırladığım, gerekse projelerini başka mimarların hazırladığı birçok yapının duvar, tavan, taban dekorlarını yaptım. Osmanlıların mukarnas dedikleri stalaktitler üstünde, alçı, beton, mermer, plastikle, birçok tatbikatlarım var. Stalaktitlerdeki abstre hava beni çok sardıği için, sütun başlığı, tavan kornişleri, mihrap hücre tavanları olarak, bilhassa geniş çalışmalarım oldu. Rumî, Hatai, arabesk nakış sistemleri üstünde de gerek alçı, gerek Kütahya çinisine desen vererek, doğrudan doğruya duvar üstüne fresk tekniği ile boyama çalışmaları yaptım. Kartonpiyer ile dekor tatbikatımda da epey çalışmam var. Vitray bahsinde, bilhassa belirtmek istediğim çok geniş çalışmalarım oldu. Demir, beton, alçı, PLÁSTİK ile İslâm ruhuyla ilgili eserlerde Osmanlı motifleri, modern yapılarda ise abstre tatbikatlar yaptım. Serbest kaldığım zaman da mezcedici kompozisyonlar yaptım”* (Ülger, 1985, s. 111), demiştir.

Ülger, maket tasarımında apartman, cami, fabrika, konut gibi öğeleri tasarlamıştır. Bu tasarımlar, sanatçının tasarımcılığını ve üretkenliğini göstermesi açısından önemlidir. Cami tasarımlarında kubbe kullanımı, silindirik minare, son cemaat yerini klasik anlayışla tasarlamıştır. 20. yüzyıl ile beraber kentleşmenin en önemli

öğeleri olan fabrika ve konut gibi modern dönemin getirdiği yenilikleri de işlemiştir (Foto. 35).



Fotoğraf 35: Cevat Ülger'in maket tasarımı (1957), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Sanatçı, farklı malzemelerden maket tasarımları yapmıştır. Dönemin önemli buluşlarından olan ve sürekli geliştirilen otomobillerin sanatçı tarafından maket olarak tasarlanmış olması Ülger'in evrensel gelişmeleri yakından takip ettiğini ve teknolojik üretimin gerekliliğini kavradığını göstermektedir (Foto. 36). Bu düşüncesini diğer maket tasarımlarında da ortaya koymuştur.



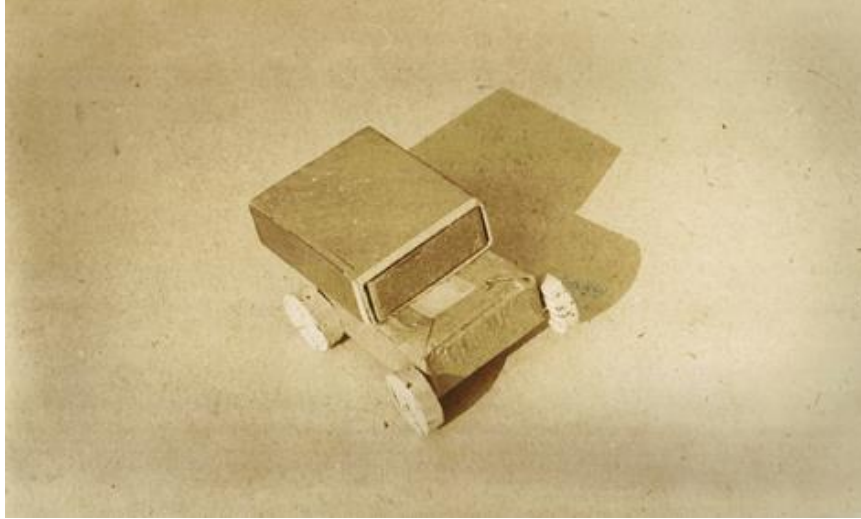
Fotoğraf 36: Cevat Ülger'in otomobil tasarımı (1957), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Cevat Ülger, bu dönemde dünyada teknolojik alandaki gelişmeleri takip etmiş ve üretim hayali içinde olmuştur. Tren, otomobil ve traktör gibi dönemin icatlarını maket tasarımlarına taşımıştır (Foto. 37).



Fotoğraf 37: Cevat Ülger'in teknolojik tasarımları (1957), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Sanatçı atıl malzemeleri kullanarak yaptığı maket tasarımlarında dönemin teknolojik yeniliklerini işlemiştir. Sanatçı, tasarımında geometrik formları öne çıkarmıştır (Foto. 38). Bu geometrik anlayışını diğer maket tasarımlarına da taşımıştır.



Fotoğraf 38: Cevat Ülger'in otomobil tasarımı (1957), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Ülger, 'Çiçek Saksısı' çalışmasını modernist bir anlayışla tasarlamıştır. Saksının yüzeyinde geometrik formlarla soyut tasarımlar yapmıştır. Sanatçı dönemin modern

konut mimarisinin getirdiği koşulları değerlendirmiş ve yeni tasarımlar gerçekleştirmiştir (Foto. 39).



Fotoğraf 39: Cevat Őlger'in çiçek saksısı tasarımından örnek (1964), (Cevat Őlger'in Arşivi).

Sanatçı, dekorasyon çalıřmasında birbirini kesen geometrik formlarla soyutlamacı anlayıř ortaya koymuřtur. Geniř bir ilgi alanına sahip olan bu dekorasyon çalıřmasına geometrik formlar gűclű bir devinim katmıřtır (Foto. 40). Őlger, bu dűnemde mimari alandaki yeni geliřmeleri takip etmiř ve bu geliřmeler dođrultusunda çalıřmalar gerçekleřtirmiřtir.



Fotoğraf 40: Cevat Őlger'in sivil mimarlıkta dekorasyon alışması (1964), (Cevat Őlger'in Arşivi).

Őlger, sűtun bařlıđı tasarımını klasik formda yapmıřtır. Őlger'in klasik dűneme hayranlık duyması ve mukarnası ayrıca soyut bir tasarım olarak yorumlaması, yapılarında mukarnas űgesini tercih etmesini sađlamıřtır. Mukarnas űgesinin i bűkey

ve dış bükey çizgilerin geometrik form oluşturması, sanatçısının ilgisini çekmiştir (Foto. 41).



Fotoğraf 41: Cevat Ülger'in sütun başlığı tasarımı (1972), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Ülger'in farklı alanlarda çalışmalar yapması, onun yenilik arayışı içinde olduğunu göstermektedir. Vitray tasarımlarında yatay ve dikey çizgilerin birbirini kesmesi geometrik soyutlamacı bir anlayış ortaya koymuştur (Foto. 42-43). Bu çalışmalarda soyutlama ile birlikte renklerde öne çıkarılmıştır.



Fotoğraf 42: Cevat Ülger'in vitray tasarımı (1962-68), (Cevat Ülger'in Arşivi).



Fotoğraf 43: Cevat Ülger'in vitray tasarımı (1962-68), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Ülger'in soyutlama anlayışı halı tasarımlarında görülmekle birlikte tasarımlarını birer tablo şeklinde yaparak, tasarımlarına farklı bir nitelik kazandırmıştır. Özellikle kahverengi, beyaz, siyah ve turuncu renklerini ile halının yüzeyinde belirli incelik ve kalınlıktaki geometrik formlarla soyut bir kompozisyon meydana getirmiştir. Bu anlayışla halı tasarımına devinim kattığı görülmektedir (Foto. 44). Sanatçı, 'Allah' lafzını soyutlamacı bir formda çalışmasına taşımıştır.



Fotoğraf 44: Cevat Ülger'in halı tasarımı (1960-68), (Cevat Ülger'in Arşivi).

Sanatçı, halı çalışmasında canlı renkleri kullanarak soyut tasarım oluşturmuştur. Renklerin birbirini kesmesi ile geometrik formlarla soyut bir kompozisyon oluşturmuştur. Ülger evrensel boyuta ulaşmış sanat akımlarından etkilenerek, modernist bir anlayış ortaya koymuştur (Foto. 45).



Fotoğraf 45:Cevat Ülger'in halı tasarımı (1960-68), (Cevat Ülger'in Arşivi).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. 1. CAMİ TASARIMINDA GÖRÜLEN MİMARİ YAKLAŞIMLAR

Cumhuriyet Dönemi cami mimarisi üzerine yapılan çalışmalarda genellikle üç mimari yaklaşım başlığı altında değerlendirmeler yapılmıştır. Bunlar; klasik, ilkesiz ve modern yaklaşımdır⁴.

4. 1. 1. Klasik Yaklaşım

Türkiye’de klasik⁵ yaklaşımın içine girecek yapılar, Klasik Osmanlı Cami Mimarisi’nin devamı şeklinde tanımlanmıştır. Bu yaklaşımla inşa edilen yapılarda, tek kubbeli, çok kubbeli ve merkezi planlı örnekler de karşımıza çıkar. Klasik yaklaşıma dâhil edebileceğimiz yapılar ülkemizin hemen hemen her bölgesinde farklı varyasyonlarıyla görülebilir (Begeç ve Uzun, 2011, s. 72).

Bu anlayışla tasarlanan yapılarda Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi’nin formlarını kullanmakla birlikte klasik dönemden farklı olarak betonarme malzeme kullanıldığı görülmektedir (Gürsoy, 2011, s. 92). Klasik anlayışla tasarlanan yapıların çoğunda yapı elemanlarında herhangi bir değişiklik ve mimari bir yoruma yer verilmemiştir (Uzun, 2010, s. 86).

Bununla beraber klasik anlayışla tasarlanan camiler mimarlık çevreleri tarafından yoğun eleştiriler almaktadır. Bu eleştirilerden birini yapan Kuban, günümüzde gelişmiş teknik ve imkânların artmasına karşın, 16. yüzyılın kopya etmenin ülke için oldukça üzücü olduğunu dile getirmiştir. Muhafazakârların, eski biçimleri

⁴ Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz.: Begeç H. ve Uzun, Ç. (2011). Cami Mimarisi, Günümüz Yaklaşımları. *Yapı Dergisi*, (354), 68-73, Eyüpgiller, K. K. (2006). Türkiye’de 20. Yüzyıl Cami Mimarisi. *Mimarlık Dergisi*: <http://www.mimarlikdergisi.com> (Erişim Tarihi: 05. 02. 2018), Gürsoy, E. (2013). Günümüz Cami Mimarisinde “İlkesiz Yaklaşım”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (28), 239-253, Gürsoy, E. (2011). *Modern Mimarlık Tarihi Sürecinde İzmir Camileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Serageldin, İ. ve Steele, J. (1996). *Architecture of the Contemporary Mosque*. London: Academy Group, Haseki, S. (2006). *20. Yüzyıl Çağdaş Cami Mimarisine Ankara Örnekleri Üzerinden Bir Yaklaşım*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Akar, Z. (2004). *Cumhuriyet Dönemi Camilerinin Mekân Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü.

⁵ Bu yaklaşım farklı araştırmacılar tarafından ‘Geleneksel Yaklaşım’ şeklinde tanımlanmıştır. Ancak, bu çalışmada klasik yaklaşım başlığı altında değerlendirmeler yapılmıştır. Ayrıca Gürsoy, ‘İlkesiz Yaklaşım’ı açıklamakla birlikte bu sınıflamaya girecek olan cami yapılarının ‘Popülist Yaklaşım’ başlığı altında incelendiğini belirtmiştir.

sembol olarak kullandığını ancak bunu beş yüz yıl önceye çekmenin ülkenin gelişimi ile paralel olmadığını ifade etmiştir (Kuban, 1967, s. 7).

1950'lerden sonra yönetimde olan değişiklik ile 1980'lere kadar muhafazakâr İslamcı çevrenin mahallelerinde isteklerine göre cami mimarisi gelişmiştir. Bu dönemde inşa edilen yapıların çoğunda klasik anlayış hâkim olmuştur (Divleli, 2013, s. 106-107). Özellikle bu dönemde klasik anlayışla yapılan yapılar çoğunda gelenekle bağ kurma çabalarının devam ettirildiği görülmektedir. Bu örnekler, Şişli Cami (1945-53), Sirkeci Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Cami (1986), Bornova Fidanlık Vilayet Cami (1973), Kocatepe Cami (1967-69), Hacı Kemal Unsun Cami (1970-74) klasik yaklaşımla yapılmıştır. Osmanlı mirasını devam ettirme gayretinde olan bu mimarlar, geleneğin yorumlanması gibi fikirlere de sahip olmuşlardır (Çelik, 2015, s. 601). Bu açıklamalarla birlikte Mimar Cevat Ülger'in tasarımını yaptığı camiler 'Klasik Yaklaşım' başlığı altında değerlendirmeye alınmıştır. Ülger'in tasarımını yaptığı camilerin plan ve mekân anlayışında, mimari formlarda ve yapı elemanlarının form, malzeme ve süsleme öğelerinde klasik anlayış oldukça güçlüdür.

4. 1. 2. 'Tip' Proje veya 'İlkesiz' Yaklaşım

Gürsoy, 'İlkesiz Yaklaşım' grubuna girecek yapıları, modern ve klasik yaklaşımın dışında bir sınıflama yaparak değerlendirmiştir (Gürsoy, 2011, s. 164). Cumhuriyet Dönemi sonrası cami inşasında sevap kabul edilen bir görevi yerine getirme, aşırı dini duyarlılık veya denetimsizlik sonucu bu yaklaşımın ortaya çıktığı tahmin edilmektedir. Bu anlayışla inşa edilen camilerde, geçmişten gelen birikim ve tecrübeler yok sayılmıştır. Bu durum cami mimarisinin gelişimine olumsuz etki etmiştir (Gürsoy, 2013, s. 244).

Tümer, cami yaptıranların yapının özgün oranlarını, estetik dokusunu tam olarak bilinmediğini belirtir. Bunun neticesinde niteliksiz yapılar ortaya konduğuna dikkat çekmiştir. Bu anlayışla tasarlanan yapılara bakıldığında, kubbenin biçimi, minarenin yüksekliği ve mimari elemanlar arasında çarpıklıklar belirgindir. Bununla beraber bu yapılarda, yeşil bir fese benzeyen kubbe, çok güdük ya da uzun minare ve tuhaf konstrüksiyonlu minareler örnek verilebilir (Tümer, 1992, s. 57).

“Anadolu kentlerinde karşımıza çıkan sembolik özelliklere sahip basit, tek kubbeli ve çoğunlukla mimari estetik kaygıya sahip olmayan mahalle veya kasaba

camileri ise, ibadet dışında sosyal ya da ekonomik herhangi bir cazibe merkezi oluşturmayan tip proje yapılarıdır” (Oral, 2017, s. 242).

Camilerin inşasında denetimin az olması ve halkın yardımlarına bırakılması, gece kondu tipi, beton yığını ve estetik değerden yoksun camilerin oluşmasına neden olmuştur (Akın, 2016, s. 206).

4. 1. 3. Modern Yaklaşım

Modern yaklaşım klasik biçimlerin dışında yeni arayışlar şeklinde tanımlanmıştır. Bu yaklaşımın etkileri ülkemizde 1960 yıllardan sonra hissedilmeye başlanmıştır. Böylece modern anlayışla yapılan camilerde, strüktür alanında yeni denemeler görülmekle birlikte betonarme malzeme kullanımı da görülmektedir (Begeç ve Uzun, 2011, s. 72).

Evren, modern cami tasarımının sadece asansörlü minare, çağdaş malzeme kullanımı ile sınırlama yapılamayacağını, esasen düşünce temelli ve yaratıcılığın temel alınmasını gerektiğini dile getirmiştir (Evren, 2013, s. 19). Oral, modern yaklaşımla inşa edilen camilerin değişen toplum yapısına ve ihtiyaçlarına uyumlu olması gerektiğini belirtmiştir. Bununla birlikte yapının mimari fonksiyonu, camilerde yer alan mimari öğelerin fonksiyonlarının tartışılıp günümüz koşullarına uyumlu olması sağlanmalıdır (Oral, 2007, s. 9). Serageldin bu yaklaşıma yönelik tanımlama yaparak, modern bir dil, teknoloji ve mimari öğelerin formu üzerinde durmuştur (Serageldin, 1996, s. 17). Gürsoy bu sınıflamaya girecek camileri açıklarken plan ve örtü sistemine farklı bir yorum getirip özgün tasarım denemesi olarak nitelemiştir (Gürsoy, 2011, s. 150)

Modern yaklaşıma sınıflama getiren Eyüpgiller, modern camileri eğrisel üst örtülü camiler, kırık/pramidial üst örtülü camiler, biçim ve kütle denemeleri şeklinde, üç başlık altında sınıflandırmıştır. Eğrisel üst örtülü camiler, en çok örneği olan gruptur. Bu sınıflama içine giren camiler, tam olarak klasik formlardan kurtulamamıştır. Bunun sebebi işverenin isteği, halkın klasik cami imajı etkili olmuştur. Bu yapılarda kubbe kullanımına devam edilerek, bazı yorumlamalar yapılmıştır. İzmir Kemal Paşa Camisi (1956-62) bu tanımlamaya uygun bir örnektir. Yapıya sonradan eklemeler olmasına karşın, dükkânların oluşturduğu alt katın üstüne yükselen cami, geçiş elemanı olmadan platform üzerine oturmaktadır. Kırık piramidial üst örtülü sınıflama içine giren yapılar, ‘Osmanlı Camisi’ imajından çok farklı görünüm sergiler. Klasik Osmanlı merkezi

mekân işlevi ileri taşınarak, yenilikçi bir tasarım yapılmıştır. Vedat Dolakay'ın İslamabad Cami'si (1976-86) önemli bir örnektir. Kemal Üstünel'in Bornova Özkanlar Camisi'nin (20. yüzyıl), sekizgen planı ve çadırı andıran konik üst örtüsü ile bu sınıflamaya uygun başka bir örnektir. Biçim ve kütle denemeleri sınıflamasında ise yapıların kubbenin etkisinden tamamen sıyrıldığı görülmektedir. Buna en iyi örnek, Cengiz Bektaş'ın Etimesgut Zırhlı Birlikler Camisi'dir. Bu yapı (1965-66) yılları arasında yapılmıştır. Yapının harim mekânı iç içe geçen altıgen plan tasarımıyla birlikte betonarme tavanla örtülüdür (<http://www.mimarlikdergisi.com/> Erişim Tarihi: 05.02.2017).

Cami mimarisi için yeni ve çağdaş tasarım arayışlarının istenen seviyeye ulaşamaması Osmanlı mimarisine duyulan hayranlıktan kaynaklanmaktadır. Yüzyıllar önce inşa edilmiş klasik cami tasarımlarının günümüzde üstüne bir şey katmadan sadece taklit edilerek kurgulanması tartışılması gereken bir durumdur. Camilerin hem özgün tasarımı, hem de inşasının çağdaş yapı teknolojisine dayanması gerektiğine, klasik cami anlayışının modern tasarımlarla da kurgulanabileceğine inanmak gerekmektedir (Okuyucu, Sarıkahya ve Kahraman, 2015, s. 190).

Cami mimarisi ortaya çıkışından günümüze kadar sürekli gelişim içinde olmuştur. Modern yaklaşımla yapılan yapılarda, cam, çelik ve betonarme gibi, caminin strüktür ve yapı elemanlarındaki form, malzeme ve süslemelerinde özgün tasarımlar yapılmalıdır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. 1. CAMİLER

Ülger'in yaptığı camilerde klasik mimari anlayış oldukça güçlüdür. Bu yapılar genellikle kare planlı ve tek kubbelidir. Sanatçı, özellikle muhafazakâr düşünceye sahip olmasından dolayı bu yapıların tasarımında Klasik Osmanlı Mimarisi'ni esas almıştır. Bu yapıların inşasında modern malzemenin yanında geleneksel inşa teknikleri de uygulanmıştır. Çalışma kapsamında Ülger'in sanat anlayışı dikkate alınarak, yapıların plan ve mimari özellikleri detaylıca açıklanmıştır. Bu yapıların cephe çizgileri, pencere formları benzer özellikler göstermektedir. Ayrıca bu yapıların cephe ve iç mekân detaylarında yenilikçi yaklaşımlar da görülmektedir. Ülger klasik yaklaşımla mimari açıdan nitelikli yapılar ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu yapılar incelendiğinde, cami yapımında mimarın yeterliliğinin ve estetik bilgisinin yanında dönemin teknik-mimari koşulları hakkında önemli bilgilere sahip olmasının önemini gözler önüne sermektedir. Bu kapsamda Ülger'in 29 yapısı irdelenmiştir.

5. 1. 1. Eskişehir Sütlüce Mahallesi Orta Cami

Yapının Yeri

Yapı, Eskişehir Tepebaşı İlçesi, Sütlüce Mahallesi, Kurum Sokağı üzerinde yer alır (Harita. 1).

Yapının Tarihi

Yapının inşa kitabesi günümüze ulaşmıştır. Doğu cephede bulunan kitabesine göre, 1963 yılında inşa edilmiştir (Foto. 46). Buna karşın açılış beratında⁶ Cami Derneği tarafından 1960-1963 yılları arasında Mimar Cevat Ülger'e yaptırıldığı belirtilmiştir (Foto. 47).

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde bulunan son cemaat yeri iki katlıdır. Alt kat tek bölümlü ve düz tavanlıdır. Üst kat üç bölümden oluşur ve üzeri

⁶ Cami açılış beratı, yapının bağlı bulunduğu Müftülük tarafından hazırlanan ve yapının inşası ile ilgili kısa bilgiler içeren resmi belgedir.

kubbeyle örtülüdür. Yapıya kuzey yönünden ilave yapılmıştır. Minare caminin kuzeybatı köşesinde bulunmaktadır (Çizim, 1).

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları yığma tekniğinde tuğla malzemedен yapılmıştır. Bu cepheler günümüzde sıvalıdır (Foto. 48).

Mimari Özellikleri

Yapının kuzeyinde lavabo ve şadırvan yer alır. Bu eklentiler sonradan yapılmıştır. Bunun yanında avluyu kuzey yönünden sınırlayan korkuluklar da sonradan eklenmiştir (Foto. 49). Ayrıca üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır.

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Sade olan bu cephelere kornişle devinim verilmek istenmiştir. Bu korniş, tüm cepheleri dolanmakla beraber köşelerden yukarıya doğru dört basamak formunda yükselerek birbirine bağlamak suretiyle cepheye güçlü bir devinim katmıştır. Ülger, bu tasarımla yenilikçi tavırlarını cephelerin detaylarına taşımıştır. Buna karşın yapının kubbesi ve ağırlık kuleleri klasik anlayışla yapılmıştır.

Yapıya kuzey yönünden ilave yapıldığı için kuzey cephe görünümünü kaybetmiştir. İlave edilen bölüme doğu cepheden girilir.

Yapının doğu ve batı cephelerinde iki katlı pencere düzeni görülür. Bu cephelerde alt katta ve üst katta üçer tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, metal korkuluklu ve lento geçişli; üst kat pencereler ise sivri kemerli olup cephelere kademeli formda yerleştirilmiş ve bu cepheler hafifletme kemerleri ile sınırlanmıştır. Beden duvarlarının bitiminde korniş, dört basamaklı ve kademeli yapılarak cepheye devinim katmıştır. Korniş, kademeli olup hafif çıkıntı yapan saçakla sonlanmakla beraber köşelerde 'L' şeklini alarak yenilikçi bir tasarım oluşturmuştur (Foto. 50).

Güney cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Alt katta iki tane, üst katta üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, lento geçişli ve metal korkuluklu; üst kat pencereler ise sivri kemerli olup cepheye kademeli

yerleştirilmiştir. Güney cephede mihrap nişi dikdörtgen kütle formunda dışa taşkındır. Bu cephe hafifletme kemeri ile sınırlandırılmış ve beden duvarlarının bitimindeki dört basamaklı kademeli kornişle sonlanmıştır. Pencerelerin kademeli yerleştirilmesi ve korniş tasarımı ile güney cepheye güçlü bir devinim katılmıştır (Foto. 51).

Yapı, kasnak üzerine oturmuş kubbe ile sonlanmıştır. Kubbenin oluşturduğu sorunsal, güneybatı ve güneydoğu köşelerinde ağırlık kuleleri ile çözümlenmeye çalışılmıştır.

İç Mekân

Kuzey yönünden ilave edilen birime doğu cepheden giriş yapılır. Yapının son cemaat yerine ise kuzey cephede bulunan basık kemer geçişli ahşap kapıdan ulaşılmaktadır. Bu kapı, iki kanatlı olup üç tablaya ayrılmış, orta tablası geniş ve uzun tutularak kare ve dikdörtgen formlarla süslenmiştir. Bu şekilde sade olan kuzey cephede vurgu taç kapıya yapılmıştır (Foto. 52).

Son cemaat yeri iki katlıdır. Alt katın kuzeydoğu köşesinde görevli odası bulunurken kuzeybatı köşesinde ise üst kat kadınlar mahfiline çıkışı sağlayan spiral merdiven yer alır. Spiral merdiven altı, küçük bir odaya dönüştürülmüştür. Son cemaat yerinin duvarları çini ile kaplanmıştır. Kadınlar mahfili, üç bölümlü ve kubbelidir. Ayrıca kubbeye geçişler pandantifle sağlanmıştır. Üç bölümlü olan kadınlar mahfilinde birimler arası geçişler sivri kemerlerle yapılmış ve bu mahfil harim mekânına doğru uzatılmıştır (Foto. 53).

Kuzey duvarının ortasında yer alan basık kemerli açıklıktan harim mekânına ulaşılır. Harim mekânı kubbe ile örtülmüş ve kubbeye geçişler pandantiflerle sağlanmıştır. Yapının cephe çizgileri iç mekâna taşınmıştır. İç mekândaki bitkisel motiflerle süslü çiniler özgün değildir. Ancak iç mekânın önceki durumu hakkında kesin bilgiye ulaşılamamıştır (Foto. 54). Kuzey duvarının alt katında dikdörtgen formlu pencereler, ikinci katında ise geniş hafifletme kemerinin içine açılan üçlü sivri kemerlere yer verilmiştir. Orta kemer daha geniş ve yüksek olup giriş aksı vurgulanmıştır.

Giriş kapısının karşısında bulunan mihrap, çini ile kaplıdır. Mihrap dikdörtgen çerçeveli ve yarım daire nişlidir. Mihrabın alınlığında ve kavsaranın iki yanında çini

kitabe panoları yer alır. Mihrabın taç bölümüne tek sıra mukarnas dizesinden sonra geçiş yapılmıştır (Foto. 55).

Yapının minber ve vaaz kürsüsü özgün değildir. Cami Derneği tarafından sonradan yenilenmiştir. Özgün minber ve kürsünün formları hakkında bilgiye ulaşılamamıştır⁷.

Minare

Yapının kuzeybatı köşesinde bulunan minare, özgün değildir. Minarenin kaide bölümünde bulunan kitabesine göre, 1968 yılında yapılmıştır. Minare ilave edilirken, kubbe ile oransal açısına dikkat edilmemiştir.



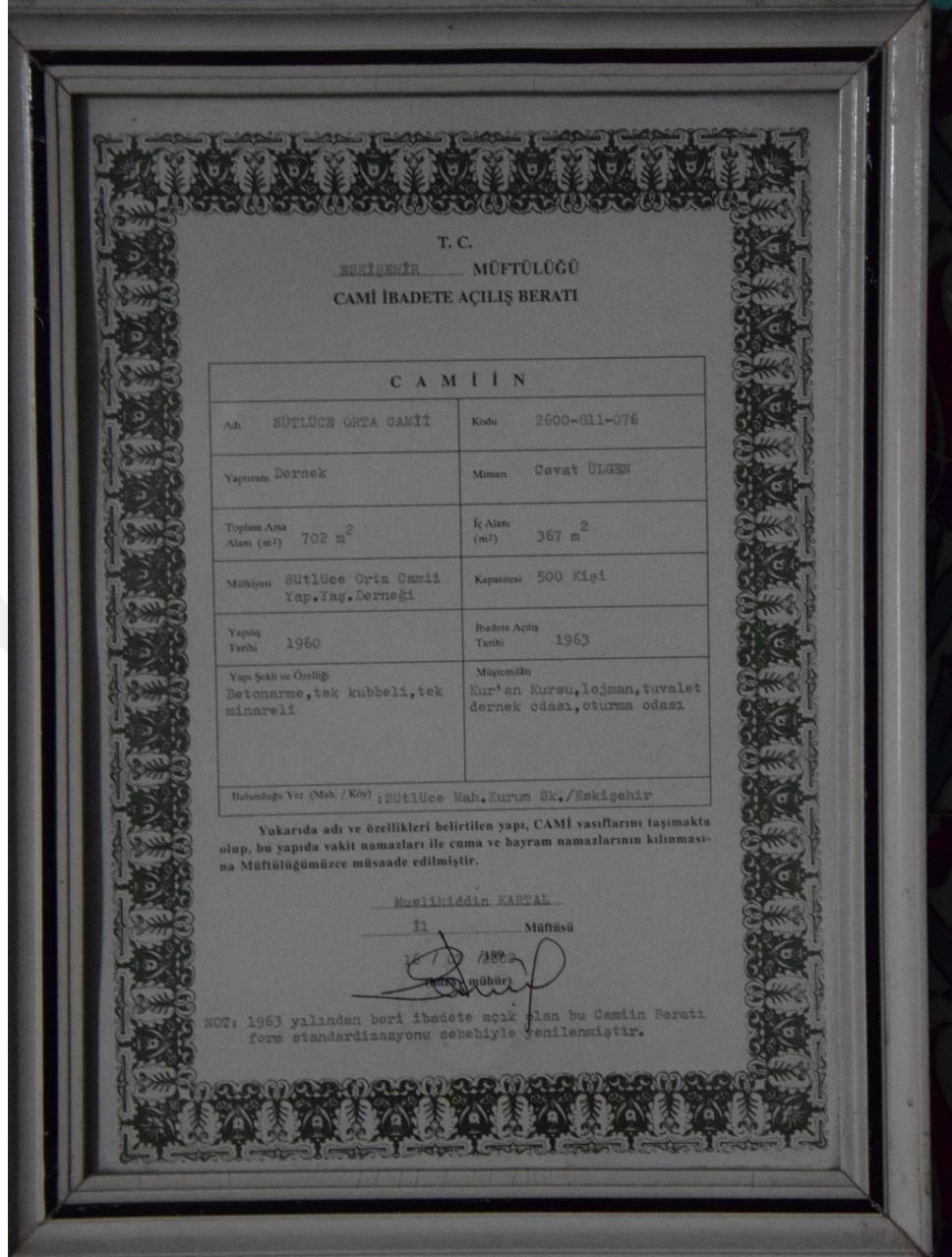
⁷ Cami görevlisi Osman Aksoy, minber ve vaaz kürsüsünün Cami Derneği tarafından yenilendiğini belirtmiştir. Kendisine verdiği bilgilerden ötürü teşekkür ederiz. Ayrıca yapılan incelemelerde minber ve vaaz kürsüsünün özgün olmadığı anlaşılmaktadır.



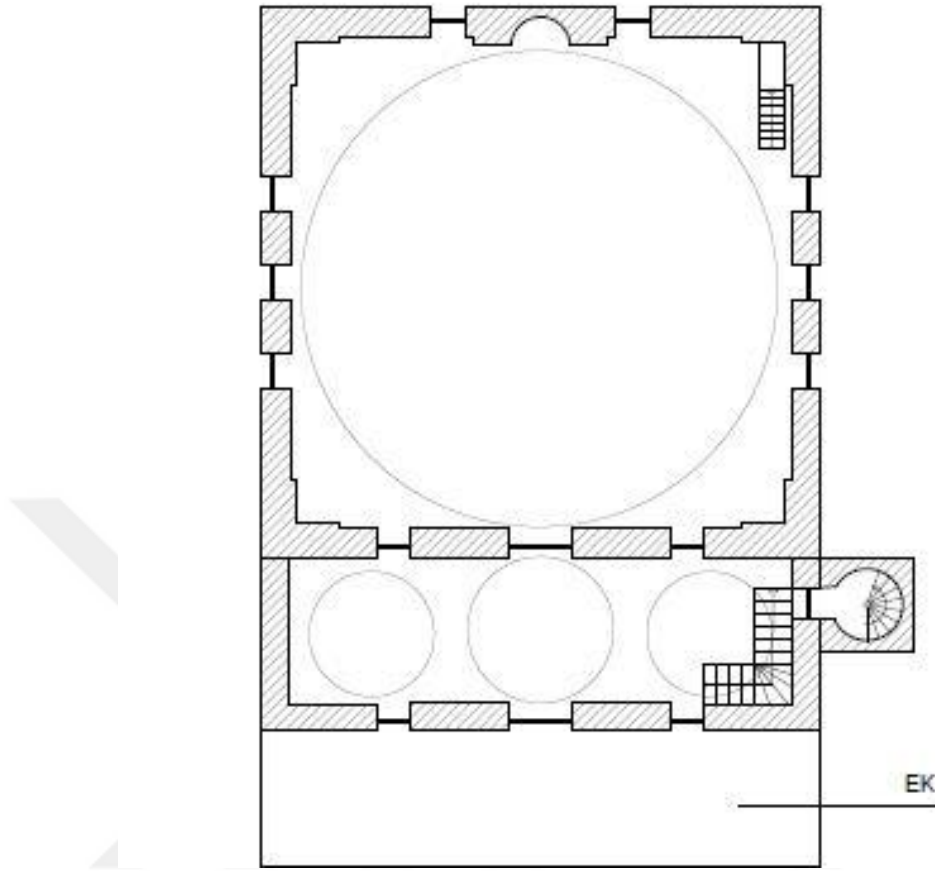
Harita 1: Eskişehir Sütluce Mahallesi Orta Cami (Google Earth)



Fotoğraf 46: Eskişehir Sütluce Mahallesi Orta Cami, inşa kitabesi



Fotoğraf 47: Eskişehir Sütlüce Mahallesi Orta Cami, açılış beratı



SÜTLÜCE ORTA CAMİİ

0 1 2 3 4 5



K

Çizim 1: Eskişehir Sütlüce Mahallesi Orta Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 48: Eskişehir Sütluce Mahallesi Orta Cami (Cami Derneği'nden)



Fotoğraf 49: Eskişehir Sütluce Mahallesi Orta Cami, genel görünüş



Fotoğraf 50: Eskişehir Söğüt Mahallesi Orta Cami, batı cephe



Fotoğraf 51: Eskişehir Söğüt Mahallesi Orta Cami, güney cephe



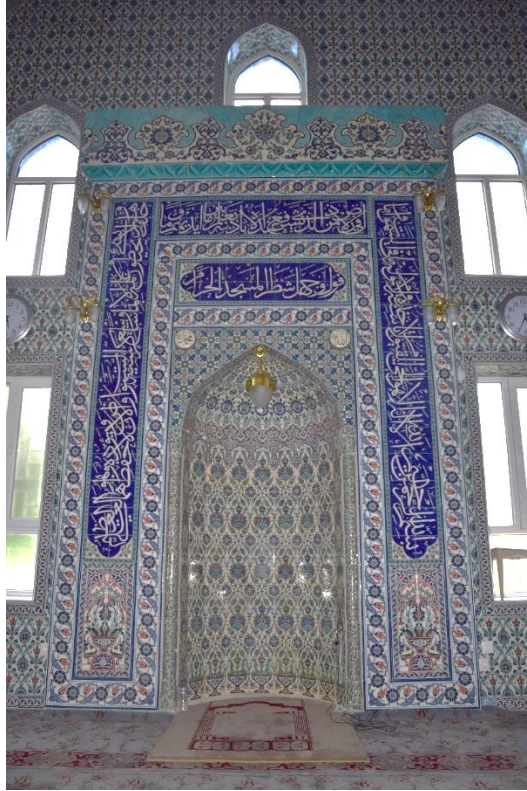
Fotoğraf 52: Eskişehir Sötlüce Orta Mahallesi Cami, harimin giriş kapısı



Fotoğraf 53: Eskişehir Sötlüce Mahallesi Orta Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 54: Eskişehir Söğütözü Mahallesi Orta Cami, harim mekânı



Fotoğraf 55: Eskişehir Söğütözü Mahallesi Orta Cami, mihrap

5. 1. 2. Eskişehir Sümer Mahallesi Cami

Yapının Yeri

Yapı, Eskişehir Odunpazarı İlçesi, Sümer Mahallesi, Sapmaz Sokağı üzerindedir (Harita, 2).

Yapının Tarihi

Yapının inşa kitabesi günümüze ulaşmıştır. Kuzey cephede bulunan kare formdaki inşa kitabesine göre, bu yapı 1963 yılında yapılmıştır (Foto. 56). Bununla birlikte açılış beratında da 1963-1968 yılları arasında Cami Derneği tarafından Mimar Cevat Ülger'e yaptırıldığı belirtilmiştir (Foto. 57).

Yapının İncelenmesi

Plan

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde bulunan son cemaat yeri iki katlıdır. Alt kat tek bölümlü ve düz tavanlıdır. Üst kat üç bölümden oluşur ve üzeri çapraz tonozla örtülüdür (Çizim, 2). Yapının kuzeybatı köşesinde minaresi bulunmaktadır.

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları yığma tekniğinde tuğladan, kubbenin taşıyıcı karkası ise betondan yapılmıştır.

Mimari Özellikler

Yapının avlusunu sınırlayan duvar sonradan yapılmıştır. Caminin batısında lavabolar, dernek binası, görevli evi ve Kur'an kursu bulunmaktadır. Bu eklentiler sonradan inşa edilmiştir. Yapıya kuzey yönünden ayakkabılık bölümü ilave edilmiştir (Foto. 58).

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Bu cephelerin bitimindeki korniş dört basamaklı ve kademeli yapılarak, cephelere devinim katmıştır. Ülger, bu tasarımla

yenilikçi tavırlarını cephe detaylarına taşımıştır. Buna karşın üst örtü elemanları klasik anlayışla yapılmıştır.

Kuzey cephenin tasarımında yenilikçi anlayış güçlüdür. Kuzey cephede iki katlı pencere düzeni vardır. Bu pencereler, çökertme dikdörtgenlerin içinde, dikdörtgen formlu ve sade yapılmıştır. Kuzey cepheye simetrik yerleştirilen taç kapı vurgulanmıştır. Taç kapı, dışa taşkın ve basık kemer geçişlidir. Ayrıca beden duvarı kademeli kornişle sonlanmıştır. Bu korniş, geçiş öğeleri ve saçakla beraber cepheye devinim katmıştır (Foto. 59). Taç kapının alınlığında kare ve dikdörtgen panolar yer alır. Ülger, geometrik formları kullanarak yenilikçi tavırlarını cepheye taşımıştır.

Doğu ve batı cephelerinde iki katlı pencere düzeni görülür. Alt ve üst katta üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, metal korkuluklu ve lento geçişli; üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekeli olup cepheye kademeli yerleştirilmiştir. Ayrıca alt kat pencerelerin korkulukları altı kollu yıldızlarla süslenmiş ve cepheler hafifletme kemerleri ile sınırlanmıştır. Beden duvarlarının bitimindeki beş basamaklı korniş cepheye devinim katmıştır. Bu cephelerin köşelerinde yer alan ağırlık kuleleri, alçak yapılarak kademelenme etkisini arttırmış ve kubbeyi belirgin hale getirmiştir (Foto. 60- 61). Doğu cephedeki kadınlar girişinin önüne pvc malzemedan yapılan ayakkabılık bölümü eklenmiştir. Kadınlar girişinin kapısı metal malzemedan yapılmakla beraber üç tablaya ayrılmış, orta tabla daha geniş ve yüksek olup kare ve dikdörtgen formlarla süslenmiştir.

Güney cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Bu cephede alt katta iki tane, üst katta üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu ve lento geçişli, üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Ayrıca üst kat pencereler kademeli yerleştirilmiş ve bu cephe hafifletme kemeri ile sınırlanmıştır. Bu cepheye pencereler ve dört basamaklı kornişle devinim katılmıştır. Bu cephede bulunan mihrap nişi dikdörtgen kütle formunda ve dışa taşkındır. Cephenin köşelerindeki ağırlık kuleleri alçak yapılarak üst örtüde kademelenme sağlamış ve kubbeyi belirginleştirmiştir (Foto 62).

Yapı, kasnak üzerine oturan kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe sorunsal köşelerdeki ağırlık kuleleri ile giderilmeye çalışılmıştır. Ayrıca kubbe kasnağında pencere açıklığına yer verilmemiştir.

İç Mekân

Son cemaat yerine kuzey cepheden giriş yapılmaktadır. Çelik malzemeden yapılan basık kemerli kapıdan harim mekânına ulaşılır. Son cemaat yerinin alt katı düz tavanlı olup üst katı ise çapraz tonozla örtülüdür. Ayrıca alt katın kuzeydoğu köşesi görevli odası yapılmıştır. Üç bölümden oluşan kadınlar mahfilinde bölümler arası geçişler sivri kemerlerle yapılmıştır. Son cemaat yerinin alt katı süsleme açısından sade bırakılmıştır. Kadınlar mahfilinde ise kuzey, doğu, batı duvarları ve tonozların içleri panolara bölünerek, bitkisel motif ağırlıklı madalyonlarla süslenmiştir.

Kuzey duvarının ortasında bulunan harimin giriş kapısı, basık kemer geçişli olup ahşap malzemeden yapılmıştır. Bu kapı, kakma ve künde kari tekniğinde yapılarak çok kollu yıldız ve geometrik geçmelerle süslenmiştir (Foto. 63). Kadınlar mahfilinin orta kanadı harim mekânına doğru uzatılmıştır. Ayrıca mahfil korkulukları çelik malzemeden olup korkuluklar altı kollu yıldızlarla süslenmiştir.

Harim mekânı kubbe ile örtülmüştür. Yapının cephe çizgileri iç mekâna taşınmıştır. İç mekânda iki katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencerelerin üstünde hat yazıları bulunmaktadır. İç mekândaki pencerelerin etrafı çarkıfelek motifli süslü kuşaklarla çevrelenmiştir. Ayrıca alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat ise sivri kemerli ve vitray tasarımıdır. Üst kat pencerelerin aralarındaki madalyonlarda ‘Allah, Muhammed ve Hulefa-i Raşidin’ adları yazılıdır (Foto. 64). Kubbeye geçişler pandantiflerle sağlanmış olup pandantifin merkezindeki madalyonda celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerinde beyaz renkli yazılar yer almaktadır. Pandantiflerin merkezinde bulunan madalyonun dışında kalan üçgenler ise hatai gurubu motiflerle süslenmiştir.

Kuzey duvarı iki katlı görünümüne sahip olmakla beraber alt katta tek kat pencere düzenine, üst katta ise üç tane sivri kemer açıklığına yer verilmiştir. Ayrıca üst katın ortasındaki kemer daha yüksek tutulmuştur. İç mekâna yansıtılan hafifletme kemerleri farklı renklerle süslenmiştir (Foto. 65). Kubbe kasağı üç tane kuşağa ayrılmış ve kitabe kuşağı daha geniş tutularak, celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine beyaz renkle ayet kuşağına yer verilmiştir. Kubbe göbeğindeki madalyonda ise celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine beyaz renkle ‘Fatiha Suresi’ yazılmıştır (Foto. 66). Ayrıca kubbe içi, şemse motifleri ile süslenmiştir.

Giriş kapısının karşı aksında bulunan mihrap, iç mekâna doğru taşkın olup mermer malzemeden yapılmıştır. Dikdörtgen çerçeveli mihrabın beşgen nişi mukarnas kavsaralıdır. Mihrabın köşeliklerinde bitkisel kabalar yer alır. Mihrabın alınlık kısmında dikdörtgen kitabe panosunda ‘Al-i İmran Suresi’nin 37. Ayeti’ yazılıdır. İki sıra mukarnas dizesinden sonra taç bölümüne geçiş yapılmıştır. Mihrap kavsarasında, bitkisel motifli kabalarda, mukarnas dizesinde, kitabe panosunda ve çerçevesindeki silmelerde altın yaldız boya kullanılmıştır (Foto. 67).

Mihrabın batısında yer alan minber, mermer malzemeden yapılmıştır. Süsleme açısından sade olan minber, klasik özellik göstermektedir. Dikdörtgen kütle üzerinde yükselen minberin giriş kapısı sivri kemerli olup alınlığındaki altın yaldızlı dikdörtgen kitabe panosunda ‘Kelime-i Tevhid’ yazılıdır. Ayrıca basamaklarla çıkılan minberin köşk bölümünün yanları açık olup konik külahla sonlanır. Konik külah çokgen kaide üzerine oturmaktadır. Minberin süpürgelik bölümünde sivri kemer açıklığına yer verilmiştir. Sade olan minberin yan aynalığı madalyon ile vurgulanmış ve bu madalyonun merkezi gülçe motifi, palmet ve rumi motifleri ile süslenmiştir (Foto. 68).

Mihrabın doğusunda bulunan vaaz kürsüsü özgün değildir.

Minare

Yapının kuzeybatı köşesinde bulunan minare, düzgün kesme taş malzemeden inşa edilmiştir. Minarenin kaidesi yüksek tutularak kaidenin cephelerine dikdörtgen silmelerle devinim katılmıştır. Minarenin kaidesinden sonra prizmal geçişli pabuçtan gövdeye geçiş yapılmıştır. Silindirik gövdeli minare, tek şerefelidir. Şerefe altı, dört bölümlü olup en altta üçgenler ve uçlarında bulunan sarkıtlarla, ikinci bölümde ise dairesel katman yapılarak geometrik bir tasarımla devinim katılmıştır. Minare konik bir külahla sonlanmıştır (Foto. 69).



Harita 2: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami (Google Earth)



Fotoğraf 56: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, inşa kitabesi

T. C.
ESKİŞEHİR MÜFTÜLÜĞÜ
CAMİ İBADETE AÇILIS BERATI

C A M İ N	
Adı: SÜMER CAMİİ	Kodu: 2600-811-077
Yapımcı: Sümer Camii Yap. Yag. Derneği	Mimar: Cevat ULGER
Yapım alanı (m ²): 700 m ²	İç Alanı (m ²): 370 m ²
Mimarlık: Sümer Camii Yap. Yag. Derneği	Kapı No: 500 EİŞİ
Yapım Tarihi: 1963	İbadete Açılış Tarihi: 1968
Yapı Malı ve Özellik: Betonarme, kubbeli, tek minareli	İhtiva ettiği: Lokman, gazilhane, tuvalet, gadirvan, Kur'an Kurusu, Dükkan
Müftüluğün Yur. Müh. No: 1 Sümer Mah./Eskişehir	

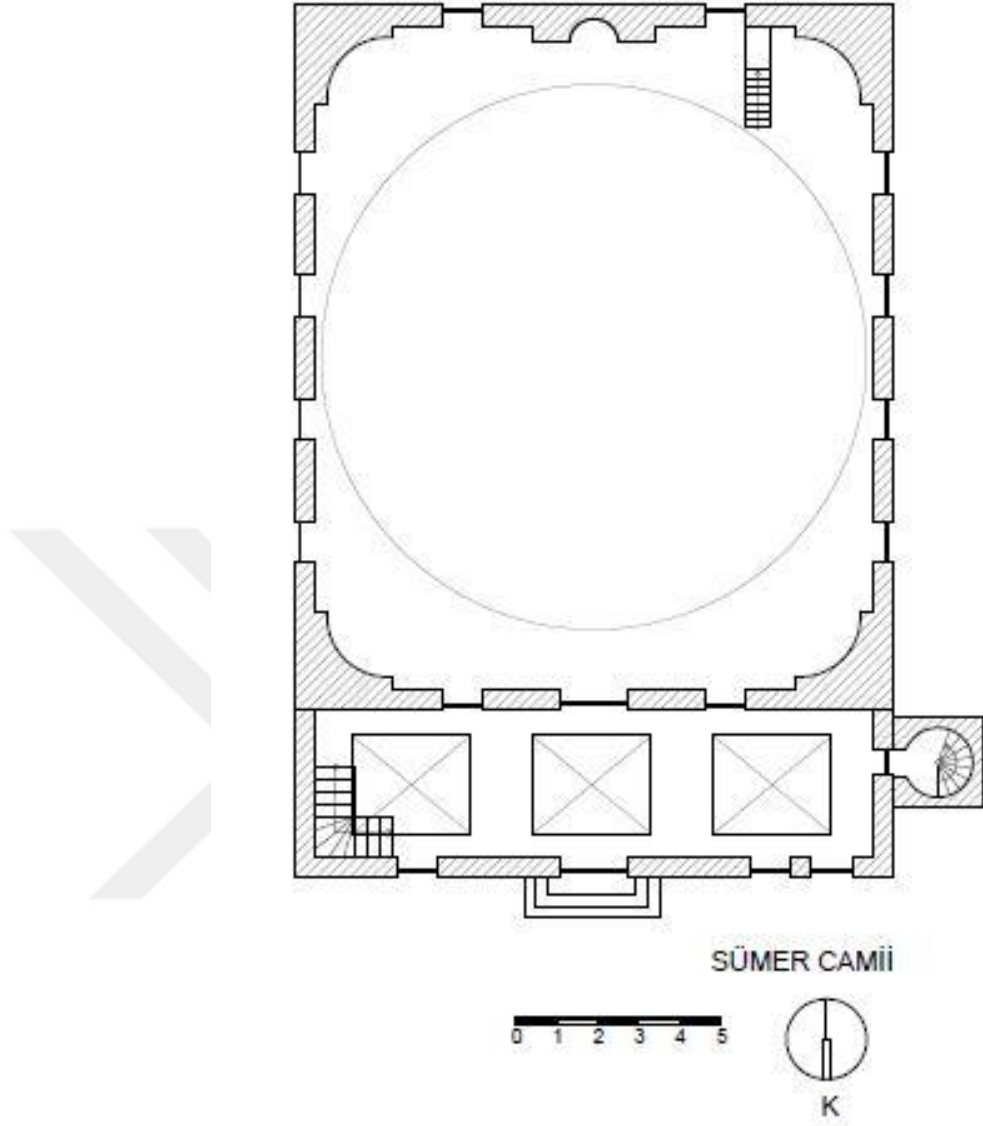
Yukarıda adı ve özellikleri belirtilen yapı, CAMİ vasıflarını taşımakta olup, bu yapıda vakit namazları ile cuma ve bayram namazlarına kılınmasına Müftülüğümüzce müsaade edilmiştir.

Müftü

1991

KOT: 1968 yılından beri ibadete açık olan bu Camiin Beratı f arın standardizasyonu sebebiyle yenileneştir.

Fotoğraf 57: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, açılış berati



Çizim 2: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 58: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, genel görünüş



Fotoğraf 59: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, kuzey cephe



Fotoğraf 60: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, doğu cephe



Fotoğraf 61: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, batı cephe



Fotoğraf 62: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, güney cephe



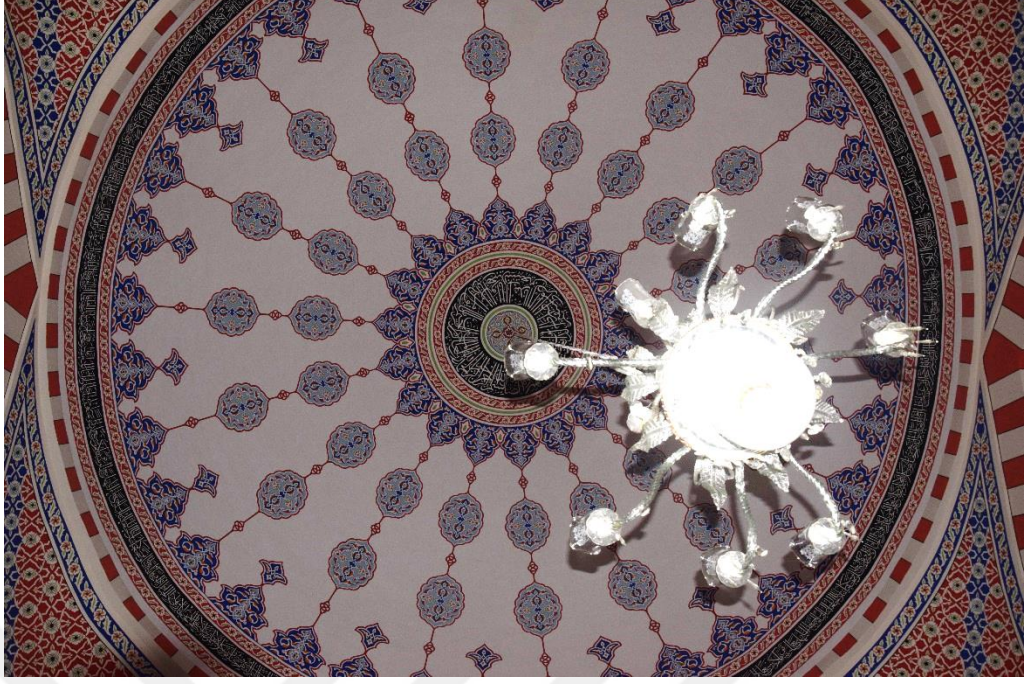
Fotoğraf 63: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, harimin giriş kapısı



Fotoğraf 64: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, harim mekânı



Fotoğraf 65 : Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 66: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, kubbe



Fotoğraf 67: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, mihrap



Fotoğraf 68: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, minber



Fotoğraf 69: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, minare

5. 1. 3. Eskişehir Gökmeşdan Cami

Yapının Yeri

Yapı, Eskişehir Odunpazarı İlçesi, Gökmeşdan Mahallesi'nde, Dede Efendi Caddesi üzerindedir (Harita, 3).

Yapının Tarihi

Yapının inşa kitabesi günümüze ulaşmıştır. Doğu cephede kadınlar girişinin üzerinde bulunan kare formdaki mermer kitabe panosuna göre, bu yapı 1963-70 yılları arasında inşa edilmiştir (Foto. 70). Bununla birlikte açılış beratında da Cami Derneği tarafından Mimar Cevat Ülger'e yaptırıldığı belirtilmiştir (Foto. 71).

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde bulunan son cemaat yeri iki katlıdır. Alt kat tek bölümlü ve düz tavanlıdır. Üst kat üç bölümden oluşur ve üzeri çapraz tonozla örtülüdür. Yapıya kuzey yönünden ilave yapılmıştır. Minare yapının kuzeybatı köşesinde yer alır (Çizim, 3).

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları yığma tekniğinde tuğladan, taşıyıcı karkası ise betondan yapılmıştır.

Mimari Özellikleri

Yapının avlusunu sınırlayan duvar sonradan yapılmıştır. Yarım metre yüksekliğinde olan bu duvar sıvalıdır. Yapının doğusunda şadırvan, gasilhane, dernek odası, Kur'an kursu ve lavabolar yer almaktadır. Bu eklentiler sonradan inşa edilmiştir. Ayrıca yapının üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır.

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik ve sade tasarlanmıştır. Bu cephelere korniş ve pencere düzeni ile güçlü bir devinim katılmaya çalışılmıştır. Ülger, bu tasarımla yenilikçi

tavırlarını cephe detaylarına taşımıştır. Üst örtü elemanları klasik anlayışla yapılmıştır. Cepheler, alttan bir metreye kadar mermer bloklarla kaplanmıştır.

Yapıya kuzey yönünden ilave yapılmıştır (Foto. 72). Bu ilaveden dolayı cephenin özgün mimari görünümü kaybolmuştur.

Doğu ve batı cephelerde, iki katlı pencere düzeni görülür. Bu cephelerde alt ve üst katlarda üçer tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Alt kat pencereler dikdörtgen formu, lento geçişli ve metal korkuluklu; üst kat pencereler ise, sivri kemerli ve alçı şebekeli olup cephelere kademeli formda yerleştirilerek hafifletme kemeri ile sınırlandırılmıştır. Alt ve üst kat pencereler arasına dikdörtgen nişler yapılarak, sade olan cepheye devinim katılmıştır. Bu cephelerde kullanılan geometrik formlar, sanatçının yenilikçi tavırlarını göstermesi açısından dikkat çekicidir (Foto. 73).

Doğu cephede bulunan basık kemer geçişli kadınlar girişi, dikdörtgen kütle formda dışa yansıtılarak vurgulanmıştır.

Güney cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Alt katta iki tane, üst katta üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Alt kat pencereler lento geçişli, dikdörtgen formu ve metal korkuluklu; üst kat pencereler ise sivri kemerli olup cepheye kademeli formda konumlandırılmıştır. Bu cephe hafifletme kemeri ile sınırlanmakla birlikte altı basamaklı merdiven yapılmıştır. Sanatçı, cephede geometrik formları kullanmıştır (Foto. 74). Bu durum sanatçının yenilikçi tavırlarını cephelere taşıdığını göstermektedir.

Yapı, dairesel bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağında pencere açıklıklarına yer verilmiştir. Pencere açıklıklarının oluşturduğu sorunsal, pencereler arasına yerleştirilen küçük payandalar ve dört köşedeki ağırlık kuleleri ile dengelenmiştir.

İç Mekân

Yapıya ilave edilen bölüme, doğu ve kuzey cephelerdeki metal kapılardan giriş yapılır. Son cemaat yerine ise kuzey cephede bulunan basık kemerli açıklıktan ulaşılır. İki katlı olan son cemaat yerinin alt katı düz tavanlıdır. Son cemaat yerinin kuzeybatı köşesine görevli odası yapılmıştır. Son cemaat yerinin alt katının duvarları çini ile kaplanmıştır (Foto. 75). Kuzeydoğu köşesindeki spiral merdivenle kadınlar mahfiline çıkılır. Kadınlar mahfili bursa kemer geçişli ve üç bölümden oluşur. Bu bölümler çapraz

tonozla örtülüdür. Kadınlar mahfili harim mekânını ‘U’ formunda dolanmaktadır. Ayrıca mahfil, harim mekânına iki katlı bir görünüm vermiştir. Mahfil ayaklar üzerinde taşınmakla beraber taşıyıcı ayakların arasındaki kemerlerde sade bir tasarım görülür. Kadınlar mahfilinin harim mekânına doğru uzatılmasından dolayı iç mekânın bütünlüğünü bozulmuştur.

Harim mekânına kuzey duvarının ortasında bulunan lento geçişli bir açıklıktan ulaşılmaktadır. İki katlı yapılan kuzey duvarının alt katında dikdörtgen pencerelere; üst katında ise üç tane sivri kemer açıklığına yer verilmekle birlikte orta kemer yüksek yapılarak giriş aksı vurgulanmıştır. İç mekânda kubbe kasnağı ile beraber üç katlı pencere düzeni vardır. Alt kat pencereler dikdörtgen formu, üst kat pencereler ise vitray tasarımıdır (Foto. 76).

Harim mekânı geçiş öğelerinin başlangıcına ve kubbe kasnağına kadar bitkisel motiflerle süslü çinilerle kaplanmıştır. Kubbeye geçişler pandantif ile sağlanmıştır. İç mekânda çini süslemelerde ağırlıklı olarak hatai gurubu ve lale motifleri görülmektedir. Vitray pencerelerde ise sarı, kırmızı, mor, siyah ve yeşil renkli çiçek motifleriyle natüralist bir kompozisyon oluşturulmuştur. İç mekândaki süslemeler özgün değildir. Sonradan Cami Derneği tarafından yapılan süslemelerde yapının iç mekân ahengine dikkat edilmemiştir. Kubbe kasnağındaki pencereler çarkıfelek motifi ile oluşturulan bordürlerle çevrelenmiştir. Kubbe kasnağında celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine sarı renkle ayet kuşağı dolanmaktadır. Kubbe göbeğindeki madalyonda ise siyah zemin üzerine sarı renkle ‘Fatıha Suresi’ yazılıdır. Bu madalyon dıştan tepelik motifi ile sonlanmıştır. Kubbenin içi şemse motifleri ile süslenmiştir. Kubbe eteğindeki tepelik motifi, rumi ve palmet motifleri ile dolguludur (Foto. 77).

Giriş kapısının karşısında yer alan mihrap, dikdörtgen çerçeveli ve yarım daire nişli olup çini ile kaplanmıştır. Mihrap nişi sütuncelerle sınırlanmış ve mihrap kavsarasının köşeliklerinde ve alınlığında çini kitabe panoları yer alır (Foto. 78).

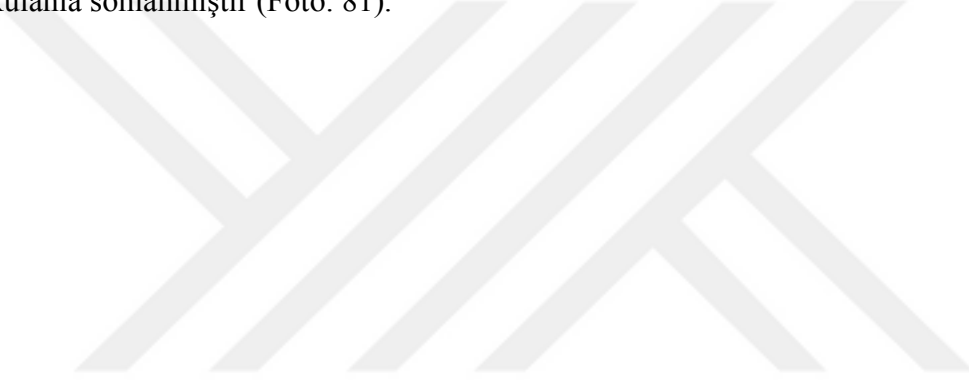
Mihrabın batısında bulunan minber, klasik anlayışla yapılmıştır. Mermer malzemedan yapılan minber, sade yapılmıştır. Dikdörtgen kütle üzerinde yükselen minber, sivri kemerli bir girişe sahiptir. Giriş kapısının alınlığındaki dikdörtgen kitabe panosunda ‘Kelime-i Tevhid’ yazılıdır. Minberin basamakla çıkılan köşk bölümünde sivri kemer açıklıklarına yer verilmiştir. Bu minberin korkulukları sade olmakla birlikte

süpürgeliğinde kaş kemer açıklıkları bulunmaktadır. Yan aynalık bölümündeki sade olan eşkenar üçgen, madalyonla vurgulanmıştır. Bu madalyon, gülçe, rumi ve palmet motifleri ile süslenmiştir (Foto. 79).

Mihrabın doğusunda bulunan kürsü özgün değildir.

Minare

Yapının kuzeybatı köşesinde yer alan minarenin gövdesine prizmal pabuçla geçiş sağlanmıştır. Tek şerefeli olan minare, kesme taşla kaplanmıştır. Minarenin gövdesinin başlangıcında bilezik bulunmakla birlikte gövdede mazgal açıklıklara yer verilmiştir. Şerefe altına üçgen kesitlerle devinim katılmış ve petek bölümü konik külahla sonlanmıştır (Foto. 81).





Harita 3: Eskişehir Gökmeşdan Cami (Google Earth)



Fotoğraf 70: Eskişehir Gökmeşdan Cami, inşa kitabesi

T. C.
ESKİŞEHİR..... MUFTULUĞU
CAMİ İBADETE AÇILIŞ BERATI

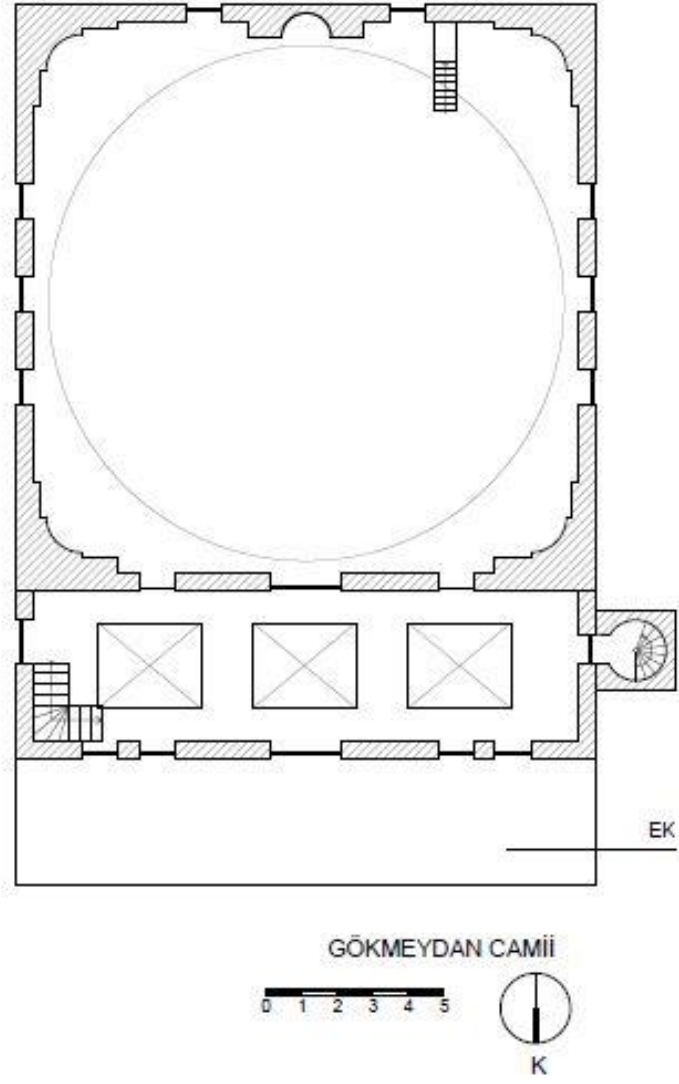
C A M İ İ N			
Adı	GÖKMEYDAN CAMİİ	Kodu	2600-811-032
Yapıran	Dernek	Mimarı	Cevat ÜLGER
Toplam Arsa Alanı (m ²)	2100 m ²	İç Alanı (m ²)	300 m ²
Mülkiyeti	Gökmeaydan Camii Yap.Yaş.Derneği	Kapasitesi	700 Kişi
Yapılış Tarihi	1963	İbadete Açılış Tarihi	1970
Yapı Şekli ve Özellikleri	Kargir,kubbeli,tek minareli	Müştemilatı	Lojman,dernek odası,dükkan depo,tuvalet,gasilhane
Bulunduğu Yer (Mah./Köy):Gökmeaydan Mah.Dedeefendi Cd./Esk.			

Yukarıda adı ve özellikleri belirtilen yapı, CAMİ vasıflarını taşımakta olup, bu yapıda vakit namazları ile cuma ve bayram namazlarına kılınmasına Müftülüğümüzce müsaade edilmiştir.

..... Nizamettin SAHİN ..
İl Müftüsü
01 / 10 / 199 1
(imza - mühür)

NOT: 1970 yılından beri ibadete açık olan bu Camiin Beratı form standardizasyonu sebebiyle yenilenmiştir.

Fotoğraf 71: Eskişehir Gökmeaydan Cami, açılış beratı



Çizim 3: Eskişehir Gökmeşdan Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 72: Eskişehir Gökmeşdan Cami, kuzey cephe



Fotoğraf 73: Eskişehir Gökmeşdan Cami, doğu cephe



Fotoğraf 74: Eskişehir Gökmeşdan Cami, güney cephe



Fotoğraf 75: Eskişehir Gökmeşdan Cami, kadınlar mahfil



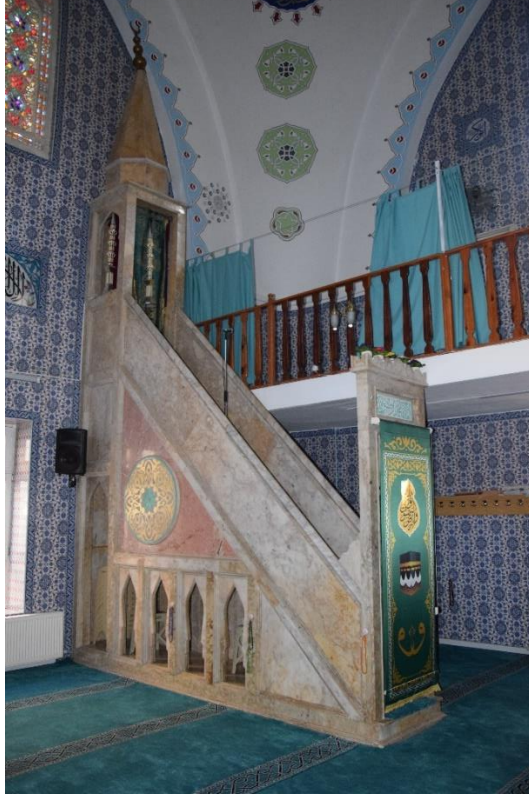
Fotoğraf 76: Eskişehir Gökmeşdan Cami, harim mekânı



Fotoğraf 77: Eskişehir Gökmeşdan Cami, kubbe



Fotoğraf 78: Eskişehir Gökmeşdan Cami, mihrap



Fotoğraf 79: Eskişehir Gökmeşdan Cami, minber



Fotoğraf 80: Eskişehir Gökmeşdan Cami, şadırvan



Fotoğraf 81: Eskişehir Gökmeşdan Cami, minare

5. 1. 4. Eskişehir Orhangazi Cami

Yapının Yeri

Yapı, Eskişehir Odunpazarı İlçesi, Orhangazi Mahallesi'nde, Canveren Sokağı üzerinde yer alır (Harita, 4).

Yapının Tarihi

Kuzey cephede bulunan inşa panosuna göre, Cami Derneği tarafından 1964 yılında Mimar Cevat Ülger'e yaptırılmıştır. 17 Mart-30 Mayıs 2004 yılında ise kuzey yönünden ilave edilen bölüm yapılmıştır (Foto. 82).

Yapının İncelenmesi

Plan

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde bulunan son cemaat yeri iki katlıdır. Son cemaat yerinin alt ve üst katı tek bölümlü olup düz tavanla örtülüdür. Minare, yapının kuzeydoğu köşesinde bulunur (Çizim, 4).

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları yığma tekniğinde tuğladan, taşıyıcı karkası ise betondan yapılmıştır.

Mimari Özellikleri

Yapının avlusunu sınırlayan duvar, bir metre kadar yükseklikte olup yarım metre yüksekliğinde metal korkuluklarla sonlanmıştır. Avluya güney ve kuzey yönünde bulunan kapılardan girilir. Yapının batısında bulunan lavabo ve gashane sade olup mimari bir kaygı duyulmadan yapılmıştır. Bu eklentiler sonradan yapılmıştır. Yapının üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır (Foto. 83).

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Bu cepheleri dolanan korniş, üç basamaklı ve kademeli formda yapılarak, cephelere güçlü bir devinim katılmıştır. Sanatçı yenilikçi anlayışını cephe elemanlarına taşımıştır. Buna karşın üst örtü öğeleri klasik anlayışla yapılmakla birlikte kademelenme anlayışı belirgindir.

Yapının doğu ve batı cephelerinde iki katlı pencere düzeni görülür. Alt katta ve üst katlarda üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Alt kattaki pencereler, dikdörtgen formu ve lento geçişli olup metal korkulukları altı kollu yıldızlarla süslenmiştir. Üst kattaki pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Ayrıca üst kattaki pencereler cepheye kademeli formda yerleştirilmiş ve bu cepheler hafifletme kemerleri ile sınırlanmıştır. Beden duvarlarının bitiminde yer alan dört basamaklı kornişle bu cephelere güçlü bir devinim katılmıştır (Foto. 84). Cephelerin köşelerinde soyut formda yapılan çörttenler yer alır. Sanatçı bu çörttenleri yenilikçi bir anlayışla tasarlamıştır.

Güney cephede tek katlı pencere düzeni görülür. Üst katta üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Bu pencereler, sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Güney cephede mihrap nişi, dikdörtgen kütle formunda ve dışa taşkındır. Bu cephe hafifletme kemeri ile sınırlanmıştır. Cepheye dört basamaklı kornişle devinim katılmaya çalışılmıştır (Foto. 85). Bu cephenin köşelerinde soyut formda tasarlanan çörttenler bulunur. Sanatçı, bu tasarımla yenilikçi anlayışını cephelerin detaylarına taşımıştır.

Yapı, çokgen bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Ayrıca kubbe kasnağının yüksekliği geçiş öğeleri ile yumuşatılmıştır.

İç Mekân

Kuzey cephede bulunan lento geçişli ve çelik malzemeden yapılan çift kanatlı kapıdan son cemaat yerine ulaşılır. Bu kapının orta tablası geniş ve uzun olup kare ve dikdörtgenlerle süslenmiştir (Foto. 86).

Son cemaat yeri düz tavanlı olup kuzeydoğu köşesi görevli odası yapılmış ve aynı köşede bulunan spiral merdivenlerle kadınlar mahfiline çıkılır. Üst kat düz tavanlı olup orta aks yüksek, yan akslar ise alçak yapılmıştır. Böylece tavana kademelenme verilerek iç mekâna devinim katılmıştır. Mahfil korkulukları çelik malzemeden olup altı kollu yıldızlarla süslenmiştir. Ayrıca mahfil harim mekânına doğru uzatılmıştır (Foto. 87).

Harim mekânına kuzey duvarında bulunan basık kemerli açıklıktan ulaşılmaktadır. Kubbeli olan harim mekânı süsleme açısından sade bırakılmıştır. İç mekânda doğu ve batı duvarlarının alt kat pencereleri dikdörtgen formu iken, üst kat pencereler ise çelik korkuluklu olup altı kollu yıldız ve şemse motifleri ile süslenmiştir

(Foto. 88). Kuzey duvarının alt katındaki giriş kapısının iki yanında dikdörtgen formlu pencereler yapılmış, üst katında ise geniş sivri kemer açıklığına yer verilmiştir. Güney duvarı bir metreye kadar lale motifleri, hatai motifleri ve bitkisel motiflerle süslü çinilerle kaplıdır. Mihrabın iki yanına simetrik yerleştirilen bitkisel motifli çini panolar yer alır. Kubbe geçişler pandantifle sağlanmıştır. Kubbe göbeğindeki madalyonda celi sülüs tekniğinde, siyah zemin üzerine, sarı renkle ‘İhlas Suresi’ yazılıdır (Foto. 89). Kubbe göbeğindeki madalyon dıştan tuğ motifi ile sınırlanmıştır. Güney duvarı dışında iç mekân bir metreye kadar lambiri ile kaplanmıştır.

Giriş aksının karşısında yer alan mihrap, dikdörtgen çerçeveli ve yarım daire nişli olup mihrap nişi yanlardan sütuncelerle sınırlanmıştır. Bu mihrap, bitkisel ve geometrik motiflerle süslü çinilerle kaplıdır.

Mihrabın doğusunda yer alan minber, çini ile kaplıdır. Bu minber, dikdörtgen kütle üzerinde yükselmekle beraber yuvarlak kemerli girişe sahiptir. Ayrıca basamaklar ile çıkılan köşk bölümünde yuvarlak kemerli açıklıklara yer verilmiştir. Minber konik bir külahla sonlanmıştır (Foto. 90).

Harimin güneydoğu köşesinde olan vaaz kürsüsü tamamen çini ile kaplanmıştır. Kürsüye altı basamaklı ahşap merdivenle çıkılmaktadır.

Minare

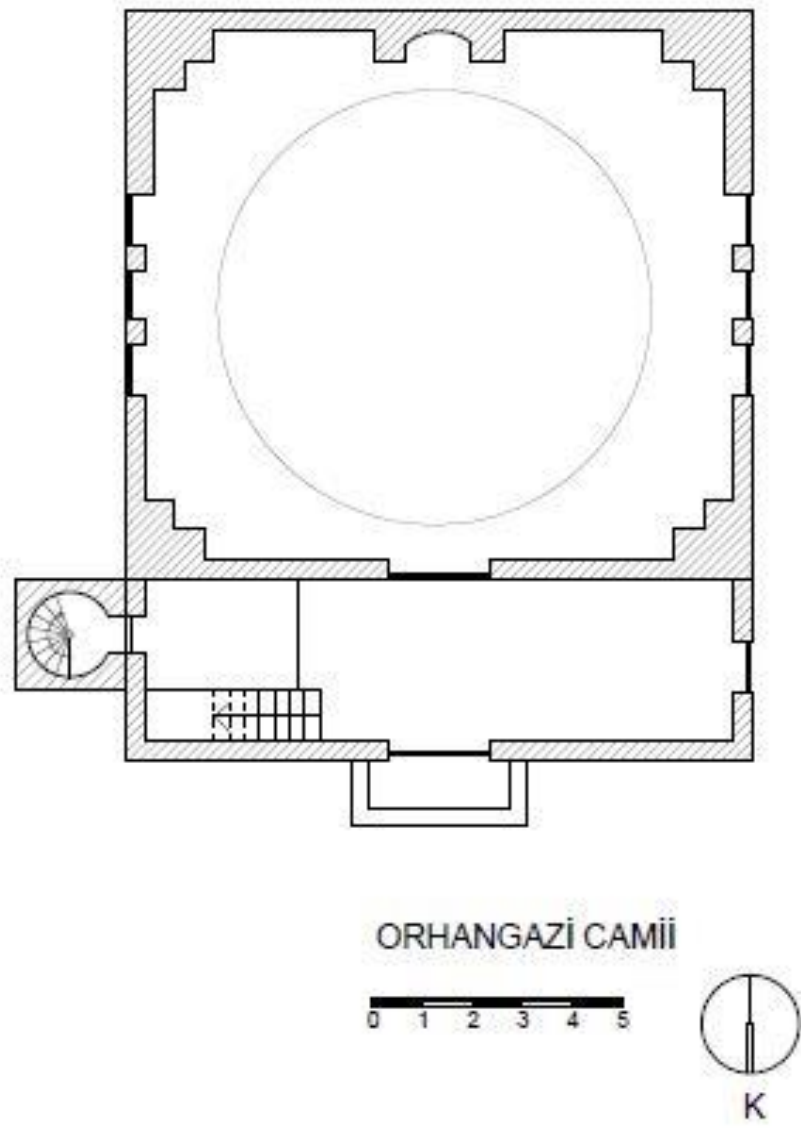
Yapının kuzeydoğu köşesine bitişik olan minare, kesme taş malzemedan inşa edilmiştir. Minarenin yüksek tutulan kare kaidesinin cephelerine dikdörtgen silmelerle devinim katılmıştır. Prizmal geçişli pabuçtan sonra çokgen gövdeye geçiş yapılmıştır. Ayrıca gövde mazgal açıklıklara sahip olmakla birlikte gövdenin başlangıcında ve şerefe altında bilezikler bulunur. Tek şerefeli olan minare, konik külah ile sonlanmakla beraber şerefe altı mukarnas geçişlidir. Minarenin kaidesi beden duvarlarına bitişiktir (Foto. 91).



Harita 4: Eskişehir Orhangazi Cami (Google Earth)



Fotoğraf 82: Eskişehir Orhangazi Cami, inşa tabelası



Çizim 4: Eskişehir Orhangazi Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



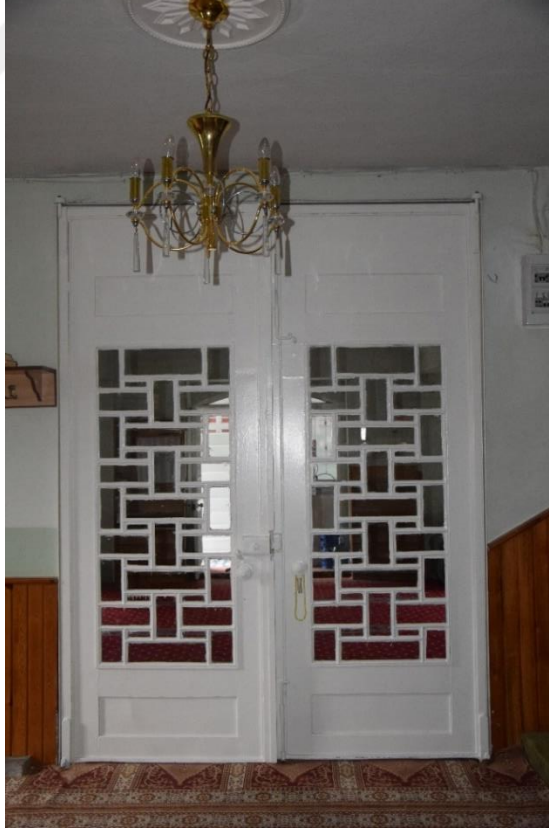
Fotoğraf 83: Eskişehir Orhangazi Cami, genel görünüm



Fotoğraf 84: Eskişehir Orhangazi Cami, doğu cephe



Fotoğraf 85: Eskişehir Orhangazi Cami, güney cephe



Fotoğraf 86: Eskişehir Orhangazi Cami, harimin giriş kapısı



Fotoğraf 87: Eskişehir Orhangazi Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 88: Eskişehir Orhangazi Cami, harim mekânı



Fotoğraf 89: Eskişehir Orhangazi Cami, kubbe



Fotoğraf 90: Eskişehir Orhangazi Cami, minber



Fotoğraf 91: Eskişehir Orhangazi Cami, minare

5. 1. 5. Eskişehir Seyithoca Cami

Yapının Yeri

Yapı, Eskişehir Tepebaşı İlçesi, Mustafa Kemal Paşa Mahallesi, Şenlik Sokağı üzerinde yer almaktadır (Harita, 5).

Yapının Tarihi

Yapının inşa kitabesi günümüze ulaşmıştır. Kuzey cephede giriş kapısının üzerinde bulunan celi sülüs tekniğinde yazılan tek satırlı kitabe panosuna göre, bu yapı 1964 yılında İbrahim oğlu Mimar Cevat Ülger tarafından yapılmıştır (Foto. 92). Ayrıca açılış beratında da yapının Cami Derneği tarafından Mimar Cevat Ülger'e yaptırıldığı belirtilmiştir.

Kitabesi

Okunuşu:

Selâmun ‘aleykum tibtum fedhulûhâ hâlidîn(e)⁸.

Kabeli Seyyid Hoca Cami H. 1384-M. 1964

Mimar Cevad bin İbrahim⁹

Anlamı:

‘Size selâm olsun, siz temize çıktınız (aklandınız) ve öyleyse ebedi olarak ona (cennete) girin’ derler.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde bulunan son cemaat yeri iki katlıdır. Alt kat tek bölümlü ve düz tavanlıdır. Üst kat üç bölümden oluşur ve üzeri çapraz tonozla örtülüdür. Yapıya kuzey yönünden ilave yapılmıştır. Minare yapının kuzeydoğu köşesinde yer alır (Çizim, 5).

⁸ Zümer Suresi, 73. Ayet.

⁹ Çeviriyi yapan Mesut Baydu'ya teşekkür ederiz.

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları yığma tekniğinde tuğladan, taşıyıcı karkası ise betondan yapılmıştır.

Mimari Özellikleri

Yapı, mahalleye hâkim bir noktaya inşa edilmiştir. Avluyu kuzey yönünden sınırlayan duvar sonradan yapılmıştır. Ayrıca avlunun kuzeydoğusunda bulunan şadırvan da sonradan ilave edilmiştir (Foto. 93). Yapının batı cephesine bitişik bir apartman bulunmakla birlikte kuzey yönünden eklenti yapılmıştır (Foto. 94). Üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır.

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Bu cephelere hafifletme kemerleri tasarımıyla güçlü bir devinim katılmıştır. Sanatçı, bu tasarımla yenilikçi tavırlarını cephelere taşımıştır. Buna karşın üst örtü elemanları klasik anlayışla yapılmıştır.

Yapının kuzey cephesinde tek kat pencere düzeni görülür. Bu pencereler dikdörtgen formlu ve demir korkulukludur. Giriş kapısı ters 'U' formundaki çerçeve ile vurgulanmıştır. Son cemaat yerinin orta aksı yüksek yapılarak giriş kapısı belirgin hale getirilmiştir. Son cemaat yerinin çapraz tonozların kasnakları alçak tutulmuş ve kornişle sonlanmıştır. Cephelerin orta akslarının yüksek olması ve kornişin saçak ögesi ile kademelenme yaparak cephelerde devinim oluşturmasını sağlamıştır.

Yapının doğu ve batı cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Bu cephelerde iki katlı pencere düzeni görülür. Alt katta üç tane, üst katta üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Alt kat pencereler lento geçişli ve dikdörtgen formlu; üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekeli olup cepheye kademeli formda yerleştirilmiştir. Ayrıca cepheler hafifletme kemeri ile sınırlanmıştır. Bu cephelerde pencereler kademeli olarak yerleştirilmiş ve beş basamaklı hafifletme kemeri ile sınırlandırılmıştır. Böylece bu cephelere güçlü bir devinim katılmıştır (Foto. 95).

Güney cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Alt katta iki tane, üst katta ise üç tane pencere açıklığı bulunur. Alt kattaki pencerelerin dikdörtgen formlu olmasına karşın üst kattakiler sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Ayrıca cephe hafifletme kemeri ile

sınırlanmıştır. Bu cephede bulunan mihrap nişinin dikdörtgen kütlesi dışa taşkındır. Güney cephede bulunan hafifletme kemeri beş basamaklı yapılarak cepheye güçlü bir devinim katılmıştır (Foto. 96).

Yapı, çokgen kasnak üzerinde oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağında açıklığa yer verilmemiştir.

İç Mekân

Yapıya sonradan ilave edilen bölüme, doğu cepheden giriş yapılmaktadır. Son cemaat yerine kuzey cephede bulunan iki kanatlı kapıdan ulaşılır. Bu kapı, Cami Derneği tarafından yenilenmiştir. Son cemaat yeri iki katlı olup üst katı kadınlar mahfili olarak tasarlanmıştır. Bununla birlikte düz tavanlı olan alt katın kuzeybatı köşesi ise görevli odası yapılmıştır. Ayrıca bu katın kuzeydoğu köşesinde ise spiral merdiven bulunur (Foto. 97).

Harim mekânına kuzey duvarının ortasında bulunan basık kemerli açıklıktan ulaşılmaktadır. İki kanatlı olan ahşap kapı üç tablaya ayrılarak, orta tabla yüksek ve geniş tutulmuştur. Bu kapının yüzeyi kare ve dikdörtgen formlarla süslenmiştir. Sade olan kuzey duvarında harimin giriş kapısı vurgulanmıştır (Foto. 98). Kadınlar mahfili harim mekânına doğru uzatılmış ve bu mahfilin korkulukları geometrik geçmelerle süslenmiştir (Foto. 99). Mahfilin yan kanatları sonradan harime doğru uzatılmıştır.

Harim mekânı kubbe ile örtülmüş ve kubbeye geçişler pandantiflerle sağlanmıştır. Harim mekânının kuzey duvarı iki katlı görünümüne sahip olmakla beraber alt katta tek kat pencere düzenine, üst katta ise geniş sivri kemer açıklığına yer verilmiştir. İç mekân süsleme açısından sade tutulmuştur (Foto. 100). İç mekânın kuzey duvarı dışında, iki katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat pencereler ise sivri kemerlidir.

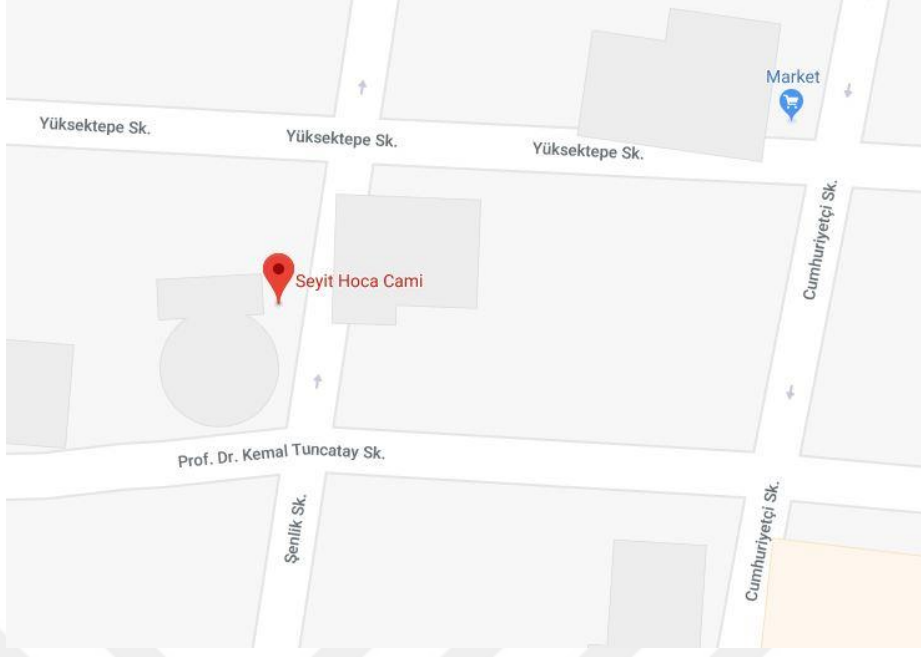
Harimin giriş aksında yer alan mihrap, mermer malzemedan yapılmıştır. Buna karşın kavsarası ve tepeliği alçıdandır. Beşgen nişli olan mihrap nişi seramik kaplı olup nişin kavsarası altı sıra mukarnas dizesi ile sonlanmaktadır. Mihrabın alınlığındaki dikdörtgen çini kitabe panosunda ‘Bakara Suresi’nin 149. Ayeti’ yazılıdır. Mihrap nişinin etrafını ters ‘U’ formundaki bitkisel motifle süslü çini bordürü çevrelemektedir. Dikdörtgen çerçeveli olan mihrap nişine silmelerle devinim katılmıştır (Foto. 101).

Minber ve vaaz kürsüsü özgün değildir.

Minare

Yapının kuzeydoğu köşesinde yer alan minare, taş malzemedен inşa edilmiştir. Tek şerefeli olan minare, kare kaidelidir. Minarenin kaidesinden prizmal geçişli pabuçla silindirik gövdeye geçiş sağlanmıştır. Kare kaidenin cephelerine dikdörtgen silmelerle devinim katılmıştır. Minarenin gövde bölümünün başlangıcında ve şerefe altında bilezikler bulunmaktadır. Minare konik külah ile sonlanmakla beraber külah bölümünde değişiklikler olmuştur. Şerefe altı, mukarnas geçişli olup petek bölümü kısa tutulmuştur (Foto. 102).

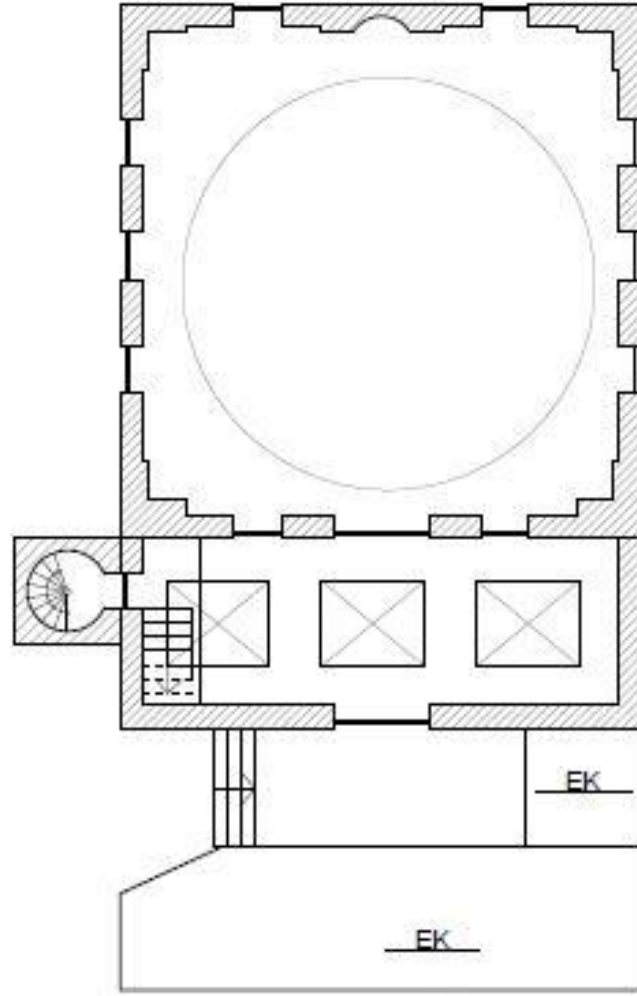




Harita 5: Eskişehir Seyit Hoca Cami (Google Earth)



Fotoğraf 92: Eskişehir Seyit Hoca Cami, inşa kitabesi



SEYİT HOCA CAMİİ

0 1 2 3 4 5



Çizim 5: Eskişehir Seyit Hoca Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 93: Eskişehir Seyit Hoca Cami, genel görünüş



Fotoğraf 94: Eskişehir Seyit Hoca Cami (Cevat Ülger'in Arşivi)



Fotoğraf 95: Eskişehir Seyit Hoca Cami, doğu cephe



Fotoğraf 96: Eskişehir Seyit Hoca Cami, güney cephe



Fotoğraf 97: Eskişehir Seyit Hoca Cami, son cemaat yeri



Fotoğraf 98: Eskişehir Seyit Hoca Cami, harimin giriş kapısı



Fotoğraf 99: Eskişehir Seyit Hoca Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 100: Eskişehir Seyit Hoca Cami, harim mekânı



Fotoğraf 101: Eskişehir Seyit Hoca Cami, mihrap



Fotoğraf 102: Eskişehir Seyit Hoca Cami, minare

5. 1. 6. Eskişehir Ali Çavuş Cami

Yapının Yeri

Yapı, Eskişehir Tepebaşı İlçesi Tunalı Mahallesi, Çavuş Sokağı üzerinde bulunmaktadır (Harita, 6).

Yapının Tarihi

Yapının kuzey cephesinde bulunan inşa panosuna göre, ilk yapının 1933 yılında yapıldığının ancak mahallenin büyümesi neticesinde yeni bir cami yapılmaya karar verildiğinin ve bu yapının 1965 yılında Cami Derneği tarafından Mimar Cevat Ülger'e yaptırıldığı belirtilmiştir (Foto. 103). Bununla birlikte mihrabın alınışındaki kitabe panosunda, Cevat Ülger ismine ve 1964 tarihine ulaşılmıştır (Foto. 104). Bu bilgiler ışığında yapının inşasına 1964 yılında başlandığı anlaşılmaktadır. Yapı, ismini arsayı hibe eden Ali Çavuş adındaki şahıstan almıştır. Yapının bütün hat yazıları Hattat Hasan Çelebi'ye aittir.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde bulunan son cemaat yeri iki katlıdır. Alt ve üst kat tek bölümlü olup düz tavanla örtülüdür. Minare yapının kuzeydoğu köşesinde (Çizim, 6).

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları yığma tekniğinde tuğla malzemeden inşa edilmiştir (Foto. 105-106).

Mimari Özellikleri

Yapının avlusunu kuzey yönünden sınırlayan duvar sonradan yapılmıştır. Avluya doğu yönünde bulunan metal kapıdan ulaşılmaktadır (Foto. 107). Yapının kuzeybatı cephesine bitişik olan apartmanın giriş katı şadırvan ve gasilhane olarak

tasarlanmıştır. Bu şadırvan tamamen değişikliğe uğramıştır¹⁰. Yapının güneybatı köşesine bitişik, Kur'an kursu bulunmaktadır (Foto. 108). Bu eklentiler sonradan yapılmıştır. Üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır. Kuzey cepheye sonradan sac malzemedan sundurma eklenmiştir.

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Ülger'in arşivinden ulaşılan fotoğraflarda, pencere alınlıklarının kare olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu alınlıklar yapılan sıvadan dolayı günümüzde kaybolmuştur. Sanatçı, cephelerde geometrik formlar kullanarak yenilikçi tasarımlar yapmıştır. Kuzey cephenin bir kısmı yapıya bitişik olan apartmandan dolayı mimari formları belirgin değildir.

Kuzey cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Alt katta iki tane, üst katta iki tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Bu pencereler, lento geçişli ve dikdörtgen formludur. Bu cephede alt kat pencereler lokma metal korkulukludur. Yapının giriş aksı yüksek olup ters 'U' çerçeve ile vurgulanmıştır. Kapının alınlığındaki dikdörtgen pano, sanatçının yenilikçi tavırlarını göstermektedir. Cephenin bitimindeki korniş ve saçak çıkıntısı ile beraber cepheye kademelenme ve devinim katılmıştır. Kuzey cephedeki giriş kapısı özgün değildir. Kuzeybatı köşesinin üzerinde baca yükselir. Son cemaat yerinin kütlesi harim mekânına göre alçak yapılarak, cephede kademelenme hissini artırmıştır (Foto. 109).

Caminin doğu ve batı cephelerinde, iki katlı pencere düzeni vardır. Alt katta üç tane, üst katta ise dört tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu ve lento geçişli; üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Yapının batı cephesinde bulunan ve günümüze gelemeyen kadınlar girişinin basık kemerli olduğu anlaşılmaktadır.

Yapının güney cephesinde iki katlı pencere düzeni görülür. Bu pencereler alt katta dikdörtgen formlu, üst katta ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Alt katta iki tane, üst katta ise üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Güney cephede bulunan mihrap nişi dışa taşkındır (Foto. 110).

¹⁰ İbrahim Ayten'e verdiği bilgilerden dolayı teşekkür ederiz. Ayten, yapının inşası ile ilgili panoyu kendisinin hazırladığını belirtmiştir. Kendisi otuz yılı aşkın süredir bu caminin görevlisi olduğunu belirterek, yapıda meydana gelen değişiklikleri tarafımıza aktarmıştır.

Yapı, kasnak üzerine oturulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Ayrıca kubbe kasnağında pencere açıklığına yer verilmekle birlikte kurşunla kaplanmıştır.

İç Mekân

Kuzey cephede bulunan basık kemerli kapıdan son cemaat yerine ulaşılır. Son cemaat yeri düz tavanlı olup kuzeydoğu köşesi oda yapılmış ve üst katı kadınlar mahfili olarak tasarlanmıştır. Kadınlar mahfiline kuzeydoğu köşesinde bulunan spiral merdivenlerle ulaşılmaktadır. Kadınlar mahfili üç bölümlü ve düz tavanlı olmakla birlikte orta aksı yüksek tutularak, harim mekânına devinim katılmıştır. Ayrıca kadınlar mahfilinin orta kanadı harim mekânına uzatılmıştır. Kadınlar mahfilinin tavanında bitkisel motiflerle süslü madalyon bulunmakta ve bu tavanın köşelerinde yarım madalyon ve zencerek motifli bordür yer alır.

Mermer sütunlar ile taşınan kadınlar mahfili, harimin doğu ve batı duvarları boyunca devam etmektedir. Ayrıca mahfilin doğu ve batı kanatlarına yuvarlak kemerlerle geçiş yapılmaktadır. Bu sütunlar sivri kemerlerle birbirine bağlanıp metal bilezik ile sonlanmaktadır. Kadınlar mahfilini taşıyan sütun başlıkları ve bilezikleri altın yıldızla boyanmıştır (Foto. 111). Ayrıca sütun başlıkları mukarnaslı olup kemerler arasında bitkisel motiflerle süslü madalyonlar bulunmaktadır. Mahfil kemerlerine iki renklilik verilerek klasik etki güçlendirilmek istenmiştir. Mermer malzemedeki yapılan mahfil korkulukları ajur tekniğinde yapılarak geometrik geçmelerle süslenmiştir (Foto. 112). Kadınlar mahfili harim mekânına iki katlı bir görünüm vermiştir.

Harim mekânına kuzey duvarında bulunan basık kemerli açıklıktan ulaşılmaktadır. Harim mekânı kubbe ile örtülmüştür. Kubbeyi taşıyan ayaklar birbirine pandantiflerle bağlanarak, eksedra geçişli kasnak üzerine oturmaktadır. İç mekândaki süslemelerin özgün olmadığına bilgisine ulaşılmıştır. Caminin güney duvarında mihrabın üzerinde ve kadınlar mahfilin kuzey duvarında yer alan hat yazıları Hattat Hasan Çelebi'ye aittir. Harim mekânında iki katlı pencere düzeni görülmekle birlikte alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat pencereler ise vitray tasarımlıdır (Foto. 113). İç mekândaki ikinci kat vitray pencerelerde natüralist kompozisyon görülmekle beraber bu vitray pencereler iki bölüme ayrılarak, üst bölümüne 'Allah' yazılmıştır. Kubbe kasnağındaki pencereler vitray tasarımlı olup sarı, kırmızı, turkuaz ve yeşil renkleriyle lale ve çiçek motifleri yapılarak natüralist kompozisyon oluşturulmuştur. Kubbe

göbeğinde bulunan madalyonda celi sülüs tekniğinde kitabe yazılıdır. Kubbe göbeğindeki madalyon özgün olarak günümüze ulaşmıştır. Kubbe göbeğindeki madalyonun merkezi hatai gurubu çiçek motifleriyle süslenmiştir. Dairevi bordürde celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine sarı renkle ‘İhlas Suresi’ yazılıdır. Bu madalyon dıştan tığ motifleri ile sınırlanmıştır (Foto. 114). Kubbe kasnağına geçişi sağlayan pandantiflerde ‘Hulefa-i Raşidin’ isimleri yazılıdır. Bu madalyonun dışında kalan üçgenler ise turkuaz zemin üzerine sarı, beyaz ve yeşil renkleri ile yapılan hatai gurubu motiflerle süslenmiştir (Foto. 115).

Giriş kapısının karşı aksında bulunan mihrap, mermer malzemedden yapılmasına karşın kavsarası ve tepeliği alçıdandır. Mihrap nişi yedi sıra mukarnas dizesi ile yukarıya doğru daralmıştır. Mihrabın alınlığındaki çini kitabe panosunda ‘Bakara Suresi’nin 149. Ayeti, Cevat Ülger ve 1964’ tarihi yazılıdır. Mihrabın köşelikleri bitkisel motif süslü çinilerle kaplanmıştır. Mihrap nişini ters ‘U’ formundaki çini bordürü çevrelemiştir. Taç bölümüne mukarnas dizesinden sonra geçilmektedir. Taç bölümü stilize tepelik dizesiyle sonlanmıştır (Foto. 116).

Mihrabın batısında yer alan minber klasik anlayışla yapılmıştır. Mermer malzemedden yapılan ancak sonradan boyanan minber, dikdörtgen kütle üzerinde yükselmektedir. Minber sivri kemerli girişe sahiptir. Minber kapısının alınlığındaki dikdörtgen kitabe panosunda ‘Kelime-i Tevhid’ yazılıdır. Minberin basamaklar ile çıkılan köşk bölümünde sivri kemer açıklığına yer verilmiştir. Minber kasnak üzerine oturan konik külâh ile sonlanmakla beraber minber korkuluğu altıgen yıldızlarla süslenmiştir (Foto. 117). Ayrıca sade olan minberin yan aynalığı madalyonla vurgulanmış ve bu madalyonun merkezi gülçe motifi ile süslenmiştir (Foto. 118).

Mihrabın doğusunda bulunan vaaz kürsüsü özgün değildir¹¹. Bu mihrabın Cami Derneği tarafından yenilendiğinin bilgisine ulaşılmıştır. Ahşap malzemedden yapılan kürsü süsleme açısından sadedir (Foto. 119).

Minare

Yapının kuzeybatı köşesine bitişik olan minare, taş malzemedden yapılmıştır. Minarenin kare kaidesinden sonra prizmal pabuçla gövdeye geçiş sağlanmıştır. Bu

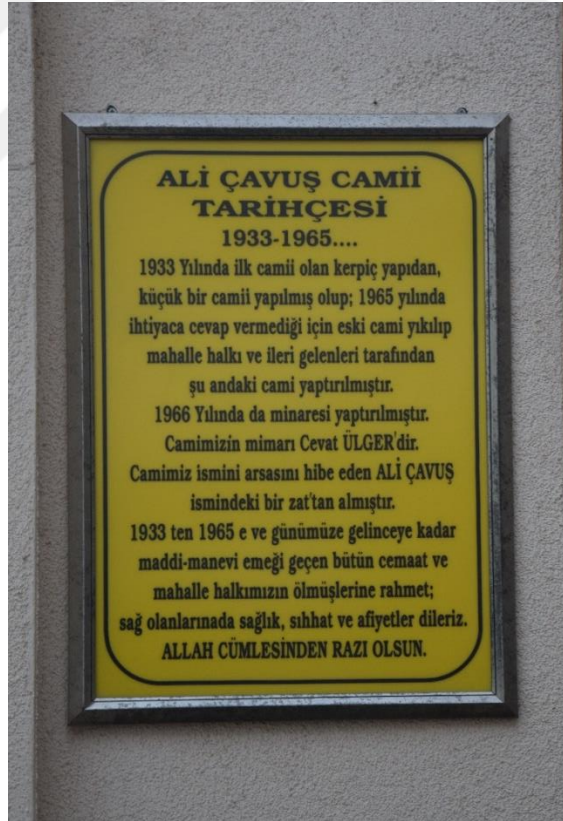
¹¹ Cevat Ülger’in arşivinden özgün kürsünün fotoğrafına ulaşılmıştır. Kürsü sonradan Cami Derneği tarafından yenilenmiştir.

kaidenin köşe taşları hafif dışa taşırılmıştır. Minare silindirik gövdeli ve tek şerefelidir. Bununla birlikte şerefe altında ve külahın başlangıcında tek renkli çini bordürü dolandır. Ayrıca minarenin külah bölümünde sonradan değişiklik yapılmıştır (Foto. 120).





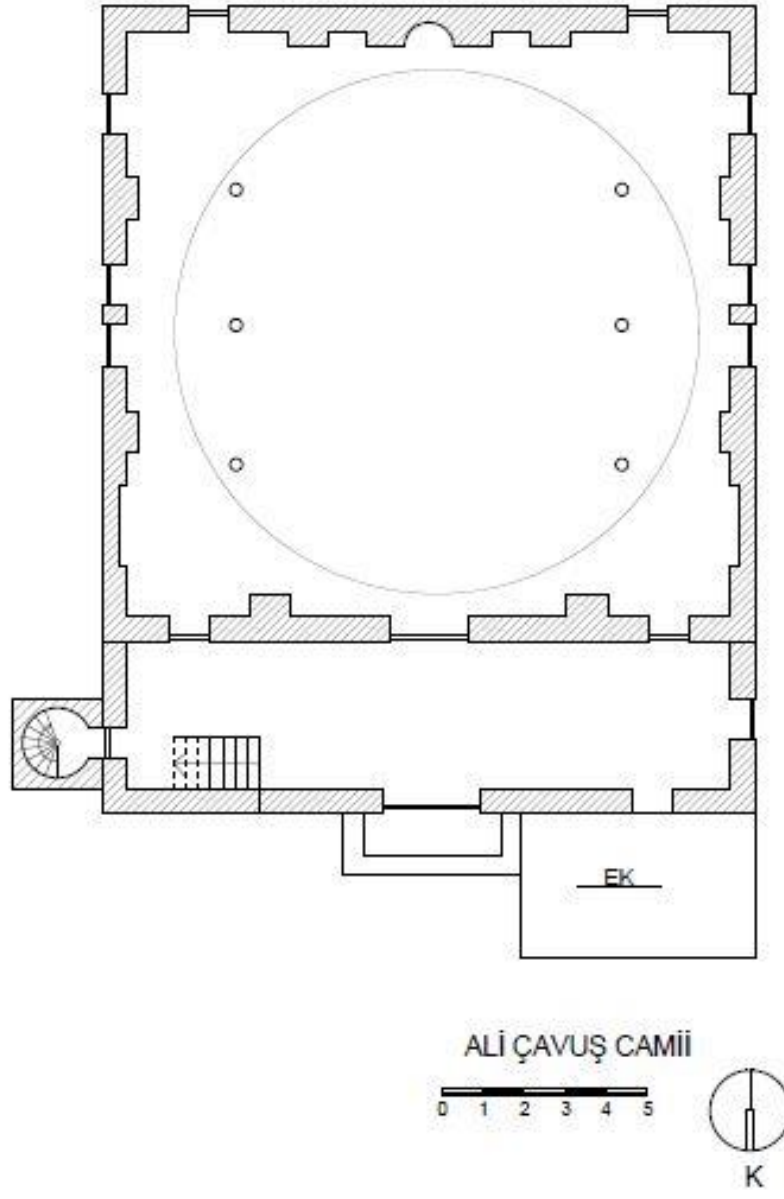
Harita 6: Eskişehir Ali Çavuş Cami (Google Earth)



Fotoğraf 103: Eskişehir Ali Çavuş Cami, inşa panosu



Fotoğraf 104: Eskişehir Ali Çavuş Cami, mihrap kitabesi



Çizim 6:Eskişehir Ali Çavuş Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 105: Eskişehir Ali Çavuş Cami, genel görünüm (Cevat Ülger'in Arşivi)



Fotoğraf 106: Eskişehir Ali Çavuş Cami, genel görünüm (Cevat Ülger'in Arşivi)



Fotoğraf 107: Eskişehir Ali Çavuş Cami, avlunun giriş kapısı



Fotoğraf 108: Eskişehir Ali Çavuş Cami, genel görünüm



Fotoğraf 105: Eskişehir Ali Çavuş Cami, kuzey cephe



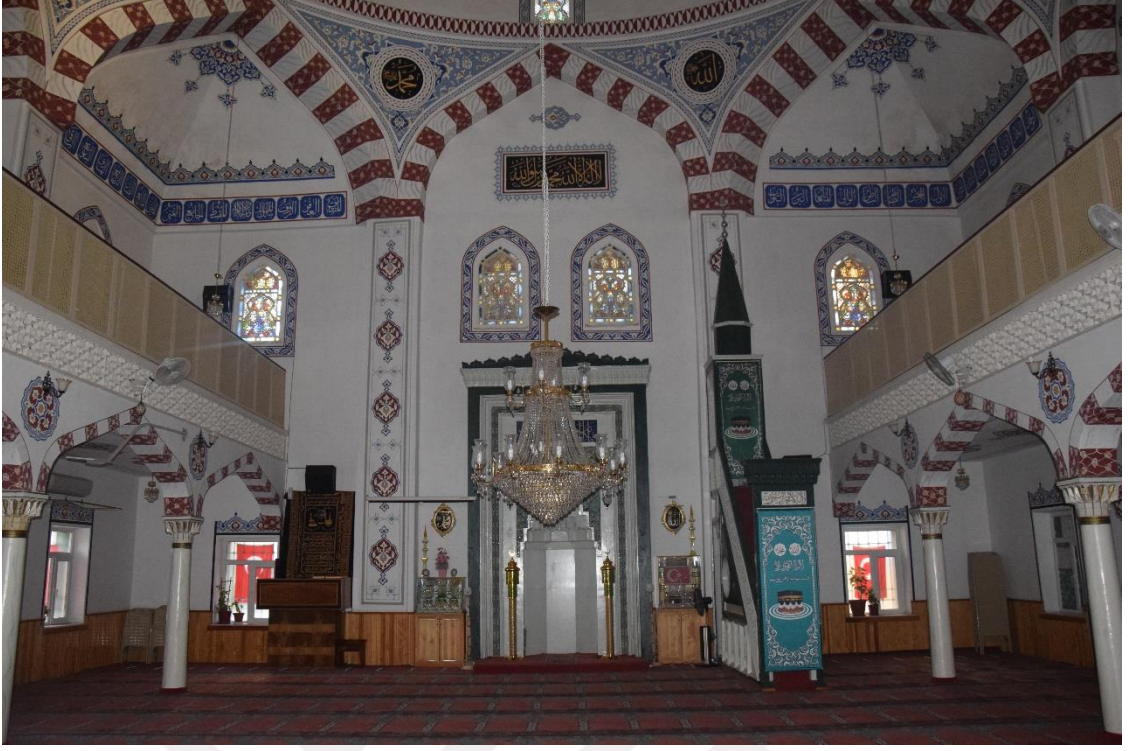
Fotoğraf 106: Eskişehir Ali Çavuş Cami, güney cephe



Fotoğraf 107: Eskişehir Ali Çavuş Camii, kadınlar mahfili



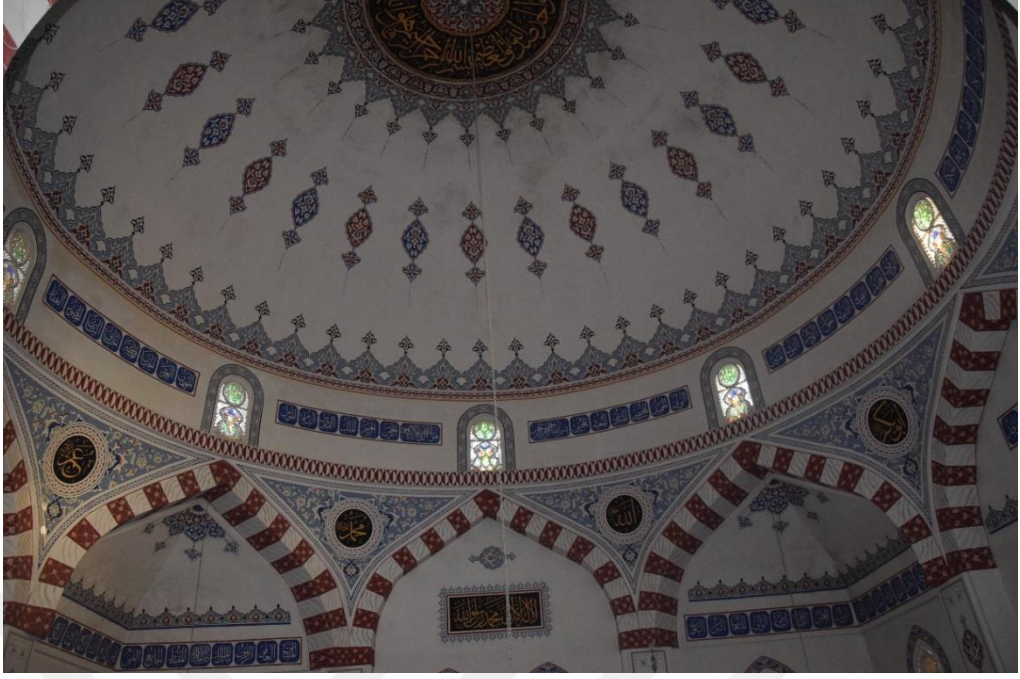
Fotoğraf 108: Eskişehir Ali Çavuş Camii, mahfil korkulukları



Fotoğraf 109: Eskişehir Ali Çavuş Cami, harim mekânı



Fotoğraf 110: Eskişehir Ali Çavuş Cami, kubbe



Fotoğraf 111: Eskişehir Ali Çavuş Cami, kubbeye geçiş öğeleri



Fotoğraf 112: Eskişehir Ali Çavuş Cami, mihrap



Fotoğraf 113: Eskişehir Ali Çavuş Cami, minber



Fotoğraf 114: Eskişehir Ali Çavuş Cami, minberin yan aynalığındaki madalyon



Fotoğraf 115: Eskişehir Ali Çavuş Cami, özgün vaaz kürsüsü (Cevat Ülger'in Arşivi)



Fotoğraf 116: Eskişehir Ali Çavuş Cami, minare

5. 1. 7. Ankara Ortatepe Cami

Yapının Yeri

Yapı, Ankara'nın Mamak İlçesi, Saimekadın Mahallesi, Ortatepe Sokak ve Cami Sokağın kesiştiği noktada yer almaktadır (Harita, 7).

Yapının Tarihi

Yapının inşa kitabesi günümüze ulaşmıştır. Son cemaat yerinin orta gözü üzerinde bulunan dikdörtgen formdaki kitabe panosuna göre, bu yapı 1965-1977 yılları arasında inşa edilmiştir (Foto. 121). Ayrıca Ülger, 'Ritmin Gücü ve Ritme Davet' adlı kitabında yapının kendisi tarafından yapıldığını belirtmiştir (Ülger, 1985, s. 133). Minberin kitabesinde Mahmut adında sanatçı bilgisine ulaşılmıştır.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde bulunan beş gözlü son cemaat yeri kubbeyle örtülüdür. Minare yapının kuzeybatı köşesindedir (Çizim, 7).

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları yığma tekniğinde tuğladan, taşıyıcı karkası ise betondan yapılmıştır.

Mimari Özellikleri

Yapının avlusunu sınırlayan duvar sonradan yapılmıştır. Avluya kuzey ve batı yönlerinden giriş yapılır. Avluyu kuzey ve batı yönünden sınırlayan bahçe duvarı yarım metre yüksekliğinde olup günümüzde sıvalıdır. Caminin kuzeyinde şadırvan ve lavabo yer alır. Bu eklentiler sonradan yapılmıştır. Yapı, zemin katı ile birlikte iki katlıdır. Zemin katın batı bölümü dernek odası ve Kur'an kursuna dönüştürülmüştür. Ayrıca son cemaat yerine kadınlar mahfili eklenmiştir. Bununla birlikte üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır (Foto. 122).

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Son cemaat yeri ve üst örtü elemanları klasik anlayışla yapılmıştır. Cephelere pencere düzeni ve korniş tasarımıyla güçlü bir devinim katılmıştır. Böylece sanatçı yenilikçi anlayışını cephe detaylarına taşımıştır. Bu cephelerin orta akslarının köşelerinde bulunan kuş yuvaları geometrik formda yapılmıştır.

Son cemaat yeri beş gözlü ve kubbeli olup klasik anlayışla tasarlanmıştır. Kubbelere kasnak üzerine oturmakla birlikte kubbeyi taşıyan sütun başlıkları mukarnash olup kubbeye geçiş pendentiflerle sağlanmıştır. Son cemaat yerinin kemerleri tuğla malzemedir. Son cemaat yerinin orta gözü üzerinde, inşa kitabesi yer almaktadır. Bununla birlikte son cemaat yerinin orta gözünün kubbesi yüksek tutularak giriş aksı vurgulanmıştır. Yapının beden duvarlarından alçak yapılan son cemaat yerinin kütlesi kuzey cephedeki kademelenmeyi güçlendirmiştir. Son cemaat yerinin geçiş öğeleri ve kubbe içleri, geometrik ve bitkisel motiflerle süslenmiştir.

Yapının kuzey cephesinde bulunan taç kapı, dışa taşkın olmakla birlikte mermer malzemedir. Bu kapı, dikdörtgen çerçeveli ve sivri kemer kavsaralıdır. Kapının basık kemeri iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır. Taç kapının alınlığında bulunan dikdörtgen kitabe panosunda, ‘Yâ eyyuhâ-llezzîne âmenû-rke’û vescudû va’budû rabbekum vef’alû-lhayra le’allekum tuflihûn(e)¹²’ yazılıdır (Foto. 123).

Yapının doğu ve batı cephelerinde, zemin katı ile birlikte üç katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu iken, üst kat pencereler ise sivri kemerlidir. Bu pencereler sivri kemer alınlıklı olup pencere kemerleri tuğla malzeme ile vurgulanmıştır. Bu cephelerde alt ve üst katlarda üçer pencere açıklığına yer verilmiştir (Foto. 124, 25). İkinci kat pencereler alçı şebekeli olmakla beraber cepheye kademeli formda yerleştirilmiştir. Birinci kat pencerelerin üzerinde yer alan kademeli korniş beden duvarlarına iki katlı bir görünüm vermiştir (Foto. 126). Bu cephelerin orta aksı yüksek yan akslarının ise alçak tutulması ile korniş, köşelerde ‘L’ formunu alarak yenilikçi bir tasarım oluşturmuştur. Ayrıca orta aksların yanlarında dışa yansıtılan üçgen geçişler, kornişle sonlanmıştır (Foto. 127). Sanatçı, geçiş öğelerinin tasarımını

¹² Hac Suresi, 77. Ayet.

geometrik şekle dönüştürmüştür. Sanatçı bu tasarımla yenilikçi tavırlarını güçlü bir şekilde cephe detaylarına taşımıştır.

Güney cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Bu cephede alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Alt katta iki tane, üst katta ise üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Ayrıca üst kat pencereler cepheye kademeli formda yerleştirilmiştir. Güney cepheyi ikiye bölen korniş mihrap aksında yüksek yapılarak cepheye devinim katmış ve mihrap aksını belirginleştirmiştir (Foto. 128). Bu cephenin bitimindeki kademeli korniş, orta aksın yüksek olması ile köşelerde keskin formlarla cephede devinim etkisi güçlendirilmiştir. Geçiş öğeleri kademeli kornişle sonlanmakla birlikte cephelerdeki kademelenme etkisini güçlendirmiştir.

Yapı, sekizgen kasnak üzerine oturmuş kubbeyle tamamlanmış ve bu kubbe kasnağında pencere açıklığına yer verilmiştir. Kubbe kasnağının yüksekliği geçiş öğeleri ile yumuşatılmıştır.

İç Mekân

Yapının son cemaat yerinin üst katı Cami Derneği tarafından kadınlar mahfiline, kuzeybatı köşesi ise görevli odasına dönüştürülmüştür. Ayrıca yapının kuzey cephesi de bitkisel motiflerle süslü çinilerle kaplanmıştır. Kuzey cephede bulunan taç kapıdan harim mekânına ulaşılmaktadır. Harim mekânını kuzey yönünden 'L' formunda mahfil dolanmaktadır. Mahfil, iç mekânda herhangi bir desteğe oturmamakta ve bu mahfile kuzeybatı köşedeki merdivenlerle çıkılmaktadır (Foto. 129).

Harim mekânı kubbe ile örtülmüştür. İç mekân, birinci kat pencerelerin bitimine kadar hatai gurubu motiflerle süslü olan çinilerle kaplıdır. Güney duvarındaki sivri kemerli pencere alınlıkları, tuğla malzeme ile vurgulanmıştır. Bununla birlikte doğu ve batı duvarlarındaki alt kat pencere alınlıkları hatai gurubu motiflerle süslenmiştir. Ayrıca alt kat pencerelerin alınlıklarının ortasındaki madalyonda celi sülüs tekniğinde yazılan kitabeler yer almaktadır. İç mekânda üst kat pencerelerin üzerindeki korniş, harime iki katlı bir görünüm vermiş ve iç mekâna devinim katmıştır. İç mekânda ikinci kat pencerelerinin altlarında kademeli formda yerleştirilen yazı panoları yer almaktadır. İç mekâna yansıtılan hafifletme kemerleri iki farklı renkle süslenmiştir (Foto. 130).

Kubbeye geçişler pandantiflerle sağlanmış ve pandantiflerin merkezinde bulunan madalyonlarda celi sülüs tekniğinde yazılan kitabeler yer almaktadır. Ayrıca madalyonun dışında kalan üçgenler, hatai gurubu motiflerle süslenmiştir. İkinci kat pencerelerin etrafını ters ‘U’ formundaki süsleme kuşakları çevrelemektedir. Harim mekânının üst kat pencereleri vitray tasarımıdır (Foto. 131). Bu vitraylarda geometrik bir tasarımın olmasıyla beraber sarı ve turkuaz renkleri ile soyut bir kompozisyon oluşturulmuştur. Kubbe kasnağında celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine sarı renkle yazılan ayet kuşağı dolanmaktadır. Kubbe eteğindeki tepelik motifi palmet ve rumi dolgulu olup kubbe içi, bitkisel ve geometrik motiflerle süslenmiştir. Kubbe göbeğinde ise celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine sarı renkle ‘İhlas Suresi’ yazılıdır (Foto. 132).

Giriş kapısı ile aynı aks üzerinde olan mihrap, mermer malzemedan yapılmıştır. Mihrabın nişi yarım daireli olup yukarıya doğru daralmıştır. Mihrap alınlığındaki dikdörtgen kitabe panosunda ‘Bakara Suresi’nin 149. Ayeti’ yazılıdır. Mihrap nişinin iki yanındaki bordürler ve mihrap nişinin dış bordürü siyah renkli mermerle vurgulanmıştır. Taç bölümü ve mihrap nişinin daralan kısmı testere dişi formunda yapılmıştır (Foto. 133).

Mihrabın batısında bulunan minber, dikdörtgen kütle üzerinde yükselmektedir. Mermer malzemedan yapılan minbere sivri kemerli kapıdan geçiş yapılmaktadır. Giriş kapısının alınlığındaki altın yıldızlı kitabe panosunda, ‘Kelime-i Tevhid ve ‘Ketebehu Mahmut’ yazmaktadır. Basamaklarla çıkılan köşk bölümü baldaken formlu olup konik külahla sonlanır. Minberin süpürgelik kısmında açıklık olmaması ile birlikte yan aynalığın korkuluğu, süpürgelik bölümü ve köşk bölümün altı, siyah ile pembe renkli mermerle panolara ayrılarak minbere devinim katılmıştır (Foto. 134).

Mihrabın doğusunda bulunan vaaz kürsüsü, mermer malzemedan yapılmıştır. Ters konik kaide üzerinde yükselen vaaz kürsüsüne dört basamaklı merdivenle çıkılmaktadır. Kürsünün korkuluğuna gri ve sarı renkli mermer panolarıyla devinim katılmıştır.

Minare

Yapının kuzeybatı köşesine bitişik olan minare, kare kaidelidir. Minare çokgen gövdeli ve iki şerefeli olup düzgün kesme taştan inşa edilmiştir. Minarenin pabuç kısmı

pahlanarak, gövdeye geçiş yapılmıştır. Kaide cepheleri basamak gibi üste doğru daralan nişler yer alır. Gövdenin başlangıcındaki ve bitimindeki bilezikler, kabartma tekniğinde yapılan çiçeğe benzer motiflerle süslenmiştir. Şerefe altı, mukarnaslı olup şerefe korkuluğu kare panolara ayrılarak geometrik geçmelerle süslenmiştir. Minarenin ikinci şerefesinin korkuluğunda ise kare panoların içleri, ajur tekniğinde yapılmış olup ‘Allah’ ve ‘Muhammed’ yazılıdır (Foto. 135).

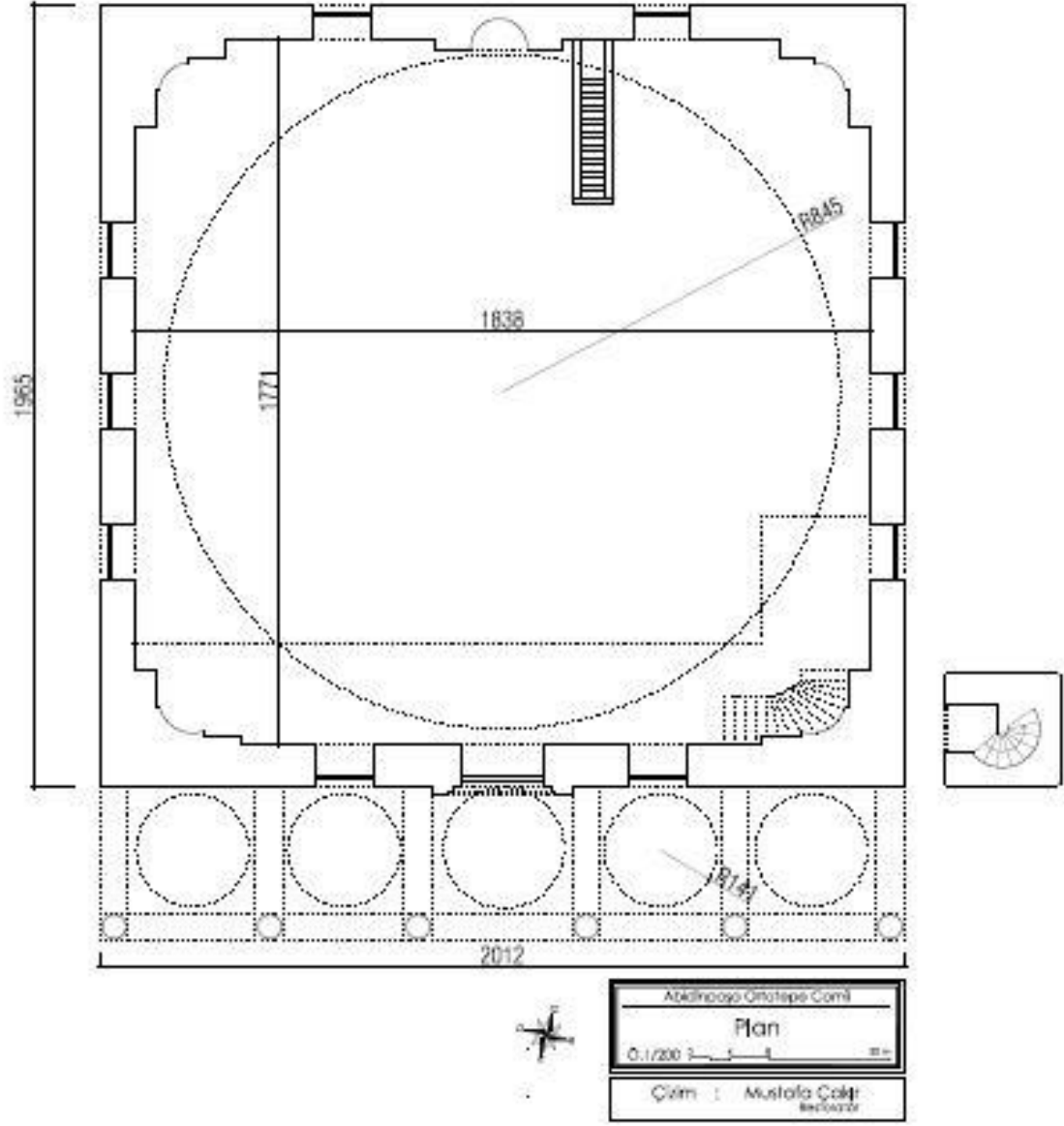




Harita 7: Ankara Ortatepe Cami (Google Earth)



Fotoğraf 117: Ankara Ortatepe Cami, inşa kitabesi



Çizim 7: Ankara Ortatepe Cami Planı (M. Çakır)



Fotoğraf 118: Ankara Ortatepe Cami, genel görünüm



Fotoğraf 119: Ankara Ortatepe Cami, taç kapı



Fotoğraf 120: Ankara Ortatepe Cami, doğu cephe



Fotoğraf 121: Ankara Ortatepe Cami, batı cephe



Fotoğraf 122: Ankara Ortatepe Cami, güney cepheden detay



Fotoğraf 123: Ankara Ortatepe Cami, korniş tasarımı



Fotoğraf 124: Ankara Ortatepe Cami, güney cephe



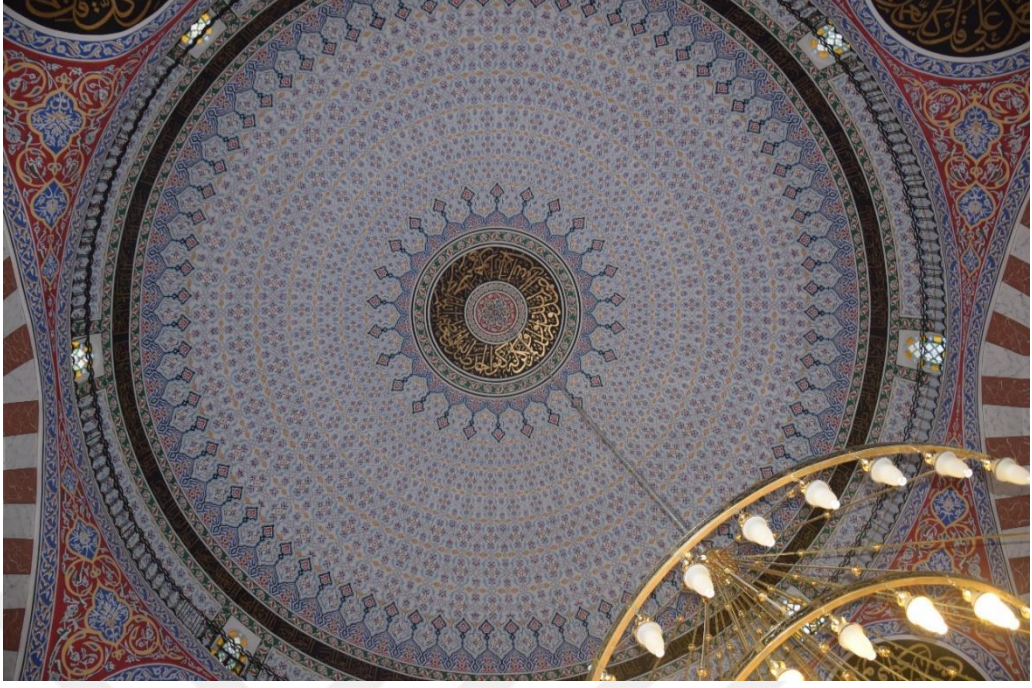
Fotoğraf 125: Ankara Ortatepe Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 126: Ankara Ortatepe Cami, harim mekânı



Fotoğraf 127: Ankara Ortatepe Cami, kubbeye geçiş öğeleri



Fotoğraf 128: Ankara Ortatepe Cami, kubbe



Fotoğraf 129: Ankara Ortatepe Cami, mihrap



Fotoğraf 130: Ankara Ortatepe Cami, minber



Fotoğraf 131: Ankara Ortatepe Cami, minare

5. 1. 8. Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami

Yapının Yeri

Yapı, Eskişehir Tepebaşı İlçesi, Bahçelievler Mahallesi, Civan Sokak ile Aytaç Sokağın kesiştiği noktada bulunmaktadır (Harita, 8).

Yapının Tarihi

Yapının inşa kitabesi günümüze ulaşmıştır. Kuzey yönünde bulunan taç kapının alınışındaki celi sülüs tekniğinde yazılan dikdörtgen formdaki kitabe panosuna göre, bu yapı 1965 yılında Mimar Cevat Ülger tarafından yapılmıştır (Foto. 136). Araziyi hibe eden Atıf Duç adında biridir. Mustafa adında bir kalfanın çalıştığına dair bilgiye ulaşılmıştır¹³.

Kitabesi

Okunuşu:

Bismillahirrahmanirrahim

Selâmun ‘aleykum tibtum fedhulûhâ hâlidîn(e)¹⁴.

Mimar Cevad sene H. 1388, M. 1968¹⁵.

Anlamı:

‘Size selâm olsun, siz temize çıktınız (aklandınız) ve öyleyse ebedi olarak ona (cennete) girin’ derler.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde bulunan son cemaat yeri iki katlıdır. Alt kat tek bölümlü ve düz tavanlıdır. Üst kat üç bölümden oluşur ve üzeri çapraz tonozla örtülüdür (Çizim, 8). Minare yapının kuzeydoğu köşesinde bulunur.

¹³ Şaban Gün’e verdiği bilgilerden dolayı teşekkür ederiz.

¹⁴ Zümer Suresi, 73 Ayet.

¹⁵ Çeviriyi yapan Mesut Baydu’ya teşekkür ederiz.

Malzeme ve Teknik

Yapının duvarı ve kubbesi tuğladan, taşıyıcı karkası ise betonarme malzemeden yapılmıştır.

Mimari Özellikleri

Yapının avlu duvarı özgün olarak günümüze ulaşmıştır (Foto. 137). Arazinin yapısına göre şekillenen avlu 'L' formunu almıştır. Yapının kuzeyinde dernek binası ve lavabolar¹⁶ yer almaktadır. Bu eklentiler sonradan yapılmıştır. Avlu duvarındaki açıklıklar metal şebekeli olup altı kollu yıldızlarla süslenmiştir. Avluya girişi sağlayan metal kapılar, dikdörtgen formu olup avlu duvarından yüksek yapılmıştır. Bu kapılar, altı kollu yıldızlarla süslenmiştir. Yapının doğusunda bulunan şadırvan, özgün değildir (Foto. 138).

Yapının üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır (Foto. 139). Cephenin bitiminde bacalar yer almakla birlikte günümüzde sıvalıdır.

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Yapıda esas vurgu kuzey cepheye yapılmıştır. Özellikle cephenin iki katlı görünümü ve sivil mimariyi andıracak tarzda tasarlanması dikkat çekicidir. Üst örtü elemanları klasik anlayışla yapılmıştır.

Kuzey cephede vurgu taç kapıdan başlayarak, sundurma ile devam etmiştir. Bu şekilde sade olan cepheye devinim katılmıştır. Bu sundurma, giriş aksının üstünde yüksek tutulmuş ve bu cephe kornişle sonlanmıştır (Foto. 140). Ülger, korniş ve sundurma tasarımı ile cephede devinim etkisini güçlendirmiştir. Bununla birlikte sundurma tasarımı ile kuzey cephede vurgulanma belirgin hale getirilmiştir. Kuzey cepheye simetrik yerleştirilen taç kapı mermer malzemeden yapılmıştır. Sade olan taç kapı, dışa taşkın olup basık kemer geçişlidir. Bu kapı kemerinde iki renkli taş işçiliği görülmekle birlikte kapı alınlığında dikdörtgen kitabe panosu yer alır (Foto. 141). Yapının kuzey cephesinde üç basamaklı balkon bulunmaktadır. Balkon platformu 50 cm. yükseklikte olup kuzey cephe boyunca devam etmektedir. Sanatçı, kuzey cepheyi klasik formların dışına taşıyarak özgün bir yaklaşım ortaya koymuştur. Kuzey cephede

¹⁶ Cami Derneği ile yapılan görüşmelerde dernek odası ve lavaboların sonradan avluya eklendiğinin bilgisine ulaşılmıştır. Ancak, yapılış tarihi tam olarak tespit edilememiştir.

iki katlı pencere düzeni vardır. Bu pencereler, dikdörtgen formlu lento geçişli ve demir korkulukludur. Bu pencereler ikişer düzende cepheye yerleştirilmiştir. Sundurma, kuzey cephe boyunca devam ederek cepheye güçlü bir devinim katmıştır.

Doğu ve batı cephelerde üç katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu ve lento geçişli, üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Alt katlarda üç tane, üst katlarda ise ikişerli pencere açıklığı bulunur. Ayrıca üst kat pencereler cepheye kademeli formda yerleştirilmiştir. Bu cephelerin orta aksın yüksek olması ile korniş köşelerde 'L' şeklini alarak cepheye devinim katmasını sağlamıştır. Yapının geçiş öğeleri kornişle sonlanmakla beraber korniş çıkıntı yapan saçakla sonlanmaktadır. Batı cephedeki kadınlar girişi hafif dışa taşkın, dikdörtgen çerçeveli olup mermer malzemeden yapılmıştır (Foto. 142).

Güney cephede üç katlı pencere düzeni görülmektedir. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu ve lento geçişli olup metal korkulukları altı kollu yıldızlarla süslenmiştir. Üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Alt katta iki tane, üst katlarda ise ikişerli pencere açıklığına yer verilmiştir. Bu cephede mihrap nişi dikdörtgen bir kütle formunda dışa taşkındır. Cephenin bitimindeki korniş, orta aksın yüksek olmasından dolayı köşelerde keskin formlar almıştır. Ayrıca geçiş öğeleri üst örtüden yanlara doğru kademelenme etkisini belirginleştirmiştir (Foto. 143).

Yapı, kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağının yüksekliği dışa yansıtılan geçiş öğeleri ile yumuşatılmıştır.

İç Mekân

Kuzey cephede bulunan taç kapıdan son cemaat yerine ulaşılır. Son cemaat yerinin kuzeydoğu köşesinde görevli odası yapılmış olup kuzeybatı köşesinde ise üst kata geçişi sağlayan spiral merdiven bulunur. Kadınlar mahfili üç bölümlü yapılmıştır. Bu bölümlere geçişler bursa kemerleri ile sağlanmıştır (Foto. 144). Son cemaat yerinin alt katı düz tavanlı olup üst katı ise çapraz tonozla örtülmüştür. Ayrıca alt katın tavanında dikdörtgen çökertme nişler bulunur. Sanatçı bu tasarımla yenilikçi tavırlarını ortaya koymuştur.

Kadınlar mahfili harim mekânını 'U' formunda dolanmaktadır. Kadınlar mahfili herhangi bir desteğe oturmadan, duvarın içine atılan bağlantılarla tutturulmuştur. Mahfil

kademeli bir formda yapılmıştır. Mahfilin korkulukları metal malzemedden yapılmış ve bu korkuluklar altı kollu yıldızlarla süslenmiştir.

Harim mekânına kuzey duvarının ortasında bulunan basık kemerli açıklıktan ulaşılmaktadır. Kündekari tekniğinde yapılan ahşap kapı, geometrik geçmelerle süslenmiştir. İç mekân süsleme açısından oldukça sadedir (Foto. 145). Harim mekânı kubbe ile örtülmüş ve kubbe eksedra geçişli kasnak üzerine oturmaktadır. Harim mekânında üç katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu ve mermer söveli, üst kat ise sivri kemerli ve vitray tasarımlıdır (Foto. 146). Sanatçı, harim mekânının vitray pencerelerinde yenilikçi yorumunu ortaya koymuştur. Ülger, farklı renk tonlarını kullanmış ve bu vitraylarda geometrik tasarımlar yapmıştır. Bu tasarımlar sanatçının yenilikçi tavırlarını göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Güney duvarının ortasında bulunan mihrap, dışa taşkın ve mukarnas kavsaralıdır. Mihrabın üçgen nişi ve köşelikleri mermerle kaplanmasına karşın kavsarası ve tepeliği alçıdan yapılmıştır. Sade olan mihrabın çerçevesine silmelerle devinim katılmıştır. Kavsaranın üstünde dikdörtgen kitabe panosunda ‘Bakara Suresi’nin 149. Ayeti’ yazılıdır. Mihrabın taç bölümüne mukarnas dizesinden sonra geçiş yapılmıştır. Mihrabın tepeliği stilize formda yapılmıştır (Foto. 147).

Harim mekânının güneybatı köşesinde bulunan minber, ahşap malzemedden yapılmıştır. Klasik özellik gösteren minber, süsleme açısından sade bırakılmıştır. Dikdörtgen kütle üzerinde yükselen minber, sivri kemerli girişe sahiptir. Ayrıca basamaklarla çıkılan köşk bölümünde sivri kemer açıklıklarına yer verilmiştir. Süpürgelik bölümünde sivri kemer açıklıklarına yer verilmekle birlikte minber konik bir külahla sonlanmıştır. Minberin korkuluğu geometrik geçmelerle süslü olup yan aynalığı ise ajur tekniğinde yapılan madalyonla vurgulanmıştır. Bu madalyon rumi motifleriyle süslenmiştir (Foto. 148).

Harim mekânının güneydoğu köşesinde bulunan vaaz kürsüsü kare planlıdır. Kürsü klasik yaklaşımla tasarlanmış olup ahşap malzemedden yapılmıştır. Kürsünün cepheleri geometrik geçmelerle süslenmiştir.

İç mekânın kuzeydoğu köşesinde olan müezzin mahfili, ‘L’ formludur. Ahşap malzemedden yapılan müezzin mahfili, iki cepheli yüzeye sahip olmakla birlikte korkulukları geometrik geçmelerle süslenmiştir.

Minare

Yapının kuzeydoğu cephesine bitişik olan minarenin kaidesi oldukça yüksektir. Minarenin kaidesine dikdörtgen silmelerle devinim katılmıştır. Minareye geçiş son cemaat yerinin alt katının kuzeydoğu köşesinden sağlanmaktadır. Prizmal geçişli pabuçtan sonra gövdeye geçiş yapılmıştır. Silindirik gövdeli ve tek şerefeli olan minare, taş malzemedен inşa edilmiştir. Minarenin gövdesinde mazgal açıklıklar bulunmakla birlikte gövde konik külahla sonlanır. Ayrıca gövde bölümünün başlangıcında ve şerefe altında bilezikler bulunmaktadır. Şerefe altı, mukarnas geçişlidir (Foto. 149).

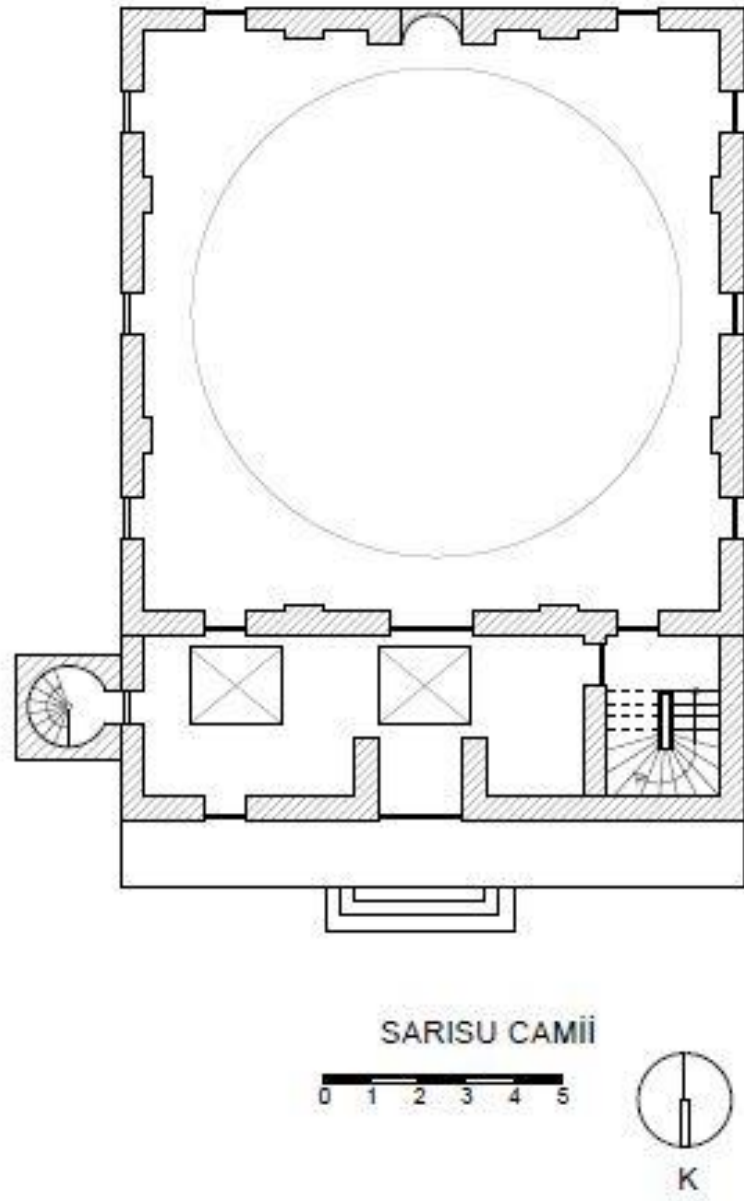




Harita 8: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami (Google Earth)



Fotoğraf 132: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, inşa kitabesi



Çizim 8: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 133: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, genel görünüş (Cevat Ülger'in Arşivi)



Fotoğraf 134: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, avlu duvarı ve giriş kapısı



Fotoğraf 135: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, üst örtü



Fotoğraf 136: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, kuzey cephe



Fotoğraf 137: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, taç kapı



Fotoğraf 138: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, kadınlar girişi



Fotoğraf 139: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, güney cephe



Fotoğraf 140: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, kadınlara mahfil



Fotoğraf 141: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, harimin giriş kapısı



Fotoğraf 142: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, harim mekânı



Fotoğraf 143: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, mihrap



Fotoğraf 144: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, minber



Fotoğraf 145: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, minare

5. 1. 9. Eskişehir Şirintepe Cami

Yapının Yeri

Yapı, Eskişehir Tepebaşı İlçesi, Şirintepe Mahallesi, Gür Sokağı üzerinde bulunmaktadır (Harita, 9).

Yapının Tarihi

Yapının inşa kitabesi günümüze ulaşmıştır. Harim mekânının giriş kapısı üzerinde yer alan dikdörtgen formdaki kitabe panosuna göre, bu yapı 1965 yılında yapılmıştır (Foto. 150). Yapının açılış beratında da Cami Derneği tarafından Mimar Cevat Ülger'e yaptırıldığı belirtilmiştir.

Kitabesi

Okunuşu:

Bismillahirrahmanirrahim

Vesîka-llezîne-ttekav rabbehum ilâ-lcenneti zumerâ(an)

Feni'me ecru-l'âmilîn(e)¹⁷.

H. 1386¹⁸.

Anlamı:

'Rab'lerine karşı takva sahibi olanlar (cehennemi gördükten sonra) zümre zümre cennete sevk edilirler.'

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde bulunan son cemaat yeri iki katlıdır. Alt kat tek bölümlü ve düz tavanlıdır. Üst kat üç bölümden oluşur ve üzeri çapraz tonozla örtülüdür. Yapının kuzeydoğu köşesinde minaresi yer alır (Çizim, 9).

¹⁷ Zümer Suresi, 73-74. Ayetleri.

¹⁸ Çeviriyi yapan Mesut Baydu'ya teşekkür ederiz.

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları yığma tekniğinde tuğladan, kubbenin taşıyıcı karkası ise betondan yapılmıştır.

Mimari Özellikleri

Yapının avlusunu sınırlayan duvar sonradan yapılmıştır. Avluya doğu ve batı yönünde bulunan açıklıktan ulaşılır. Yapının doğusunda dernek binası, okuma salonu, şadırvan ve çayhane, kuzeyinde ise Kur'an kursu bulunmaktadır (Foto. 151). Bu eklentiler sonradan yapılmıştır. Kuzey cephede bulunan sundurma kapatılmış ve son cemaat yerine ilave edilmiştir. Bu değişiklikle kuzey cephe özgünlüğünü kaybetmiştir. Yapının geçiş öğeleri dışa yansıtılmakla birlikte üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır.

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Yapıda esas vurgu kuzey cepheye yapılmasına karşın günümüzde bu cephe özgünlüğünü kaybetmiştir. Sanatçının güçlü devinim anlayışı cephelerde belirgindir. Cephelerin orta aksları yanlara göre yüksek olmasından dolayı korniş cephelere güçlü bir devinim katmıştır. Yapının üst örtü elemanları klasik anlayışla yapılmıştır. Buna karşın cephelerin detaylarında sanatçının yenilikçi tavırları güçlüdür.

Yapının kuzey cephesinde bulunan sundurma kapatılarak, son cemaat yerine dönüştürülmüş ve bununla birlikte cephede üç katlı pencere düzeni görülmektedir (Foto. 152). Yapılan değişiklik ile kuzey cephe özgünlüğü kaybetmiştir.

Yapının doğu ve batı cephelerinde üç katlı pencere düzeni olmakla beraber alt kat pencereler dikdörtgen formu, üst kat pencereler sivri kemerlidir. Alt katta dört pencere, üst katta ise iki adet pencere bulunur. Bu pencerelerin söveleri mermer olmakla birlikte alt kat pencereler metal korkulukludur. Üst kat pencereler ise cephelere kademeli formda yerleştirilmiştir. Bu cephelerin orta akslarının yüksek olmasından dolayı korniş cephelere güçlü bir devinim katmıştır (Foto. 153). Batı cephede bulunan kadınlar girişi, özgünlüğünü kaybetmiştir.

Güney cephede üç katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat pencereler ise sivri kemerlidir. Güney cephede alt katta iki tane, üst katlarda ise kademeli formda ikişerli pencere açıklığına yer verilmiştir. Ayrıca mihrap nişi güney cephede dikdörtgen bir kütle formunda dışa taşkındır. Yapının güneybatı köşesine bitişik apartman bulunmaktadır (Foto. 154). Bu cephenin orta aklarının yüksek olmasıyla kornişin köşelerde 'L' formunda tasarımla cepheye devinim katmasını sağlamıştır.

Yapı, kasnak üzerine oturmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağının yüksekliği geçiş öğelerinin dışa yansıtılması ile yumuşatılmıştır. Bununla beraber geçiş öğeleri üst örtüde kademelenme etkisini güçlendirmiştir.

İç Mekân

Kuzey cephede bulunan basık kemerli açıklıkla son cemaat yerine ulaşılır. İki katlı olan son cemaat yerinin alt katı düz tavanlı olup kuzeydoğu köşesi görevli odası yapılmıştır. Kuzeybatı köşesinde bulunan spiral merdiven ile üst kata çıkılmaktadır. Son cemaat yerinin üst katı üç bölümlü yapılmış ve çapraz tonozla örtülmüştür. Kadınlar mahfili harim mekânına doğru uzatılmış ve kuzey duvarı sonradan kaldırılmıştır (Foto. 155).

Kuzey duvarının ortasındaki kapıdan harim mekânına ulaşılır. Harim mekânı kubbe ile örtülmüş ve süsleme açısından sade bırakılmıştır. Yapının cephe çizgileri iç mekâna taşınmıştır. İç mekânda iki katlı pencere düzeni görülmekle birlikte alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat pencereler ise sivri kemerlidir (Foto. 156).

Giriş aksının karşısında bulunan mihrap, mermer ve alçı malzemedan yapılmıştır. Dikdörtgen çerçeveli mihrap nişi mukarnas kavsaralıdır. Dörtgen mihrap nişinin yedi dizeli mukarnas kavsarası yukarıya doğru daralmıştır. Mihrap nişini ters 'U' formunda bitkisel motif süslü çini bordürü çevreler. Mihrabın alınlığında dikdörtgen kitabe panosunda 'Al-i İmran Suresi'nin 37. Ayeti' yazılıdır. Mihrap çerçevesine silmelerle devinim katılmıştır. Taç bölümüne mukarnas dizesinden sonra geçiş yapılmıştır. Ayrıca taç bölümünün yüzeyi kabartma tekniğinde yapılan kenger yapraklarına benzer motiflerle süslenmiştir (Foto. 157).

Yapının minberi ve vaaz kürsüsü sonradan yenilenmiştir. Ahşap malzemedan yapılan minber, estetik kaygı duyulmadan yapılmıştır. Ayrıca yenilenen minber ve vaaz kürsüsünün iç mekândaki konumuna dikkat edilmemiştir.

Minare

Yapının kuzeydoğu köşesinde yer alan minare, taş malzemedan inşa edilmiştir. Minareye giriş görevli odasından yapılmaktadır. Kare kaideli minare, prizmal pabuçlu ve silindirik gövdelidir. Minare kaidesinin cephelerine dikdörtgen silmelerle devinim katılmıştır. Ayrıca gövdenin başlangıcında ve şerefe altında bilezik bulunmaktadır. Tek şerefeli olan minare, konik külahla sonlanmaktadır. Şerefe altında geometrik bir tasarım görülür (Foto. 158).

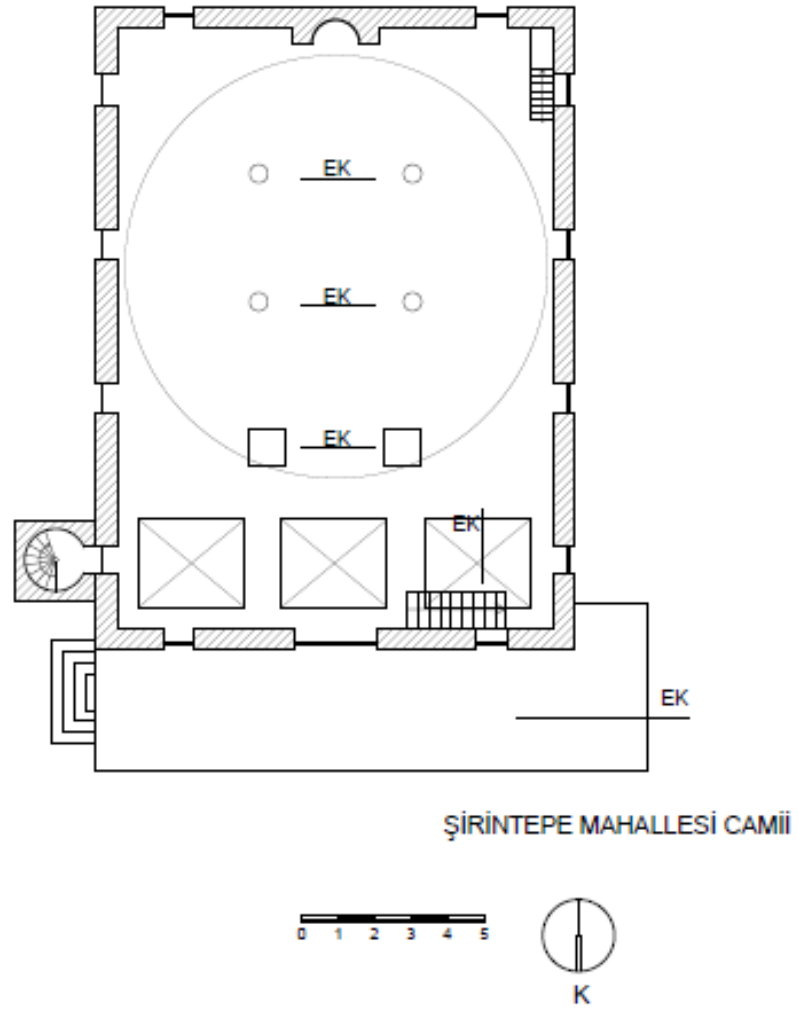




Harita 9: Eskişehir Şirintepe Cami (Google Earth)



Fotoğraf 146: Eskişehir Şirintepe Cami, inşa kitabesi



Çizim 9: Eskişehir Şirintepe Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 147: Eskişehir Şirintepe Cami, genel görünüş



Fotoğraf 148: Eskişehir Şirintepe Cami, kuzey cephe



Fotoğraf 149: Eskişehir Şirintepe Cami, doğu cephe



Fotoğraf 150: Eskişehir Şirintepe Cami, güneybatı cephe



Fotoğraf 151: Eskişehir Şirintepe Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 152: Eskişehir Şirintepe Cami, harim mekânı



Fotoğraf 153: Eskişehir Şirintepe Cami, mihrap



Fotoğraf 154: Eskişehir Şirintepe Cami, minare

5. 1. 10. Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami

Yapının Yeri

Yapı, Bilecik ilinin Bozüyük İlçesi, Kasımpaşa Mahallesi, İsmet İnönü Caddesi üzerinde bulunmaktadır (Harita, 10).

Yapının Tarihi

Yapının inşa kitabesi günümüze ulaşmıştır. Kuzey cephede bulunan taç kapının alınlığında bulunan celi sülüs tekniğinde yazılan dikdörtgen formdaki kitabe panosuna göre, Mimar Cevat Ülger tarafından 1966 yılında yapılmıştır (Foto. 159). Bununla birlikte açılış beratında da yapının Cami Derneği tarafından Mimar Cevat Ülger'e yaptırıldığı belirtilmiştir.

Kitabesi

Okunuşu:

Bismillahirrahmanirrahim

Selâmun ‘aleykum tibtum fedhulûhâ hâlidîn(e)¹⁹.

Sene H. 1386, M. 1966 Mimar Cevad²⁰.

Anlamı:

‘Size selâm olsun!, siz temize çıktınız (aklandınız) ve öyleyse ebedi olarak ona (cennete) girin’ derler.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde üç gözlü son cemaat yeri bulunur. Son cemaat yeri kubbe ile örtülmüştür. Yapının kuzeybatı köşesinde minaresi yer alır (Çizim, 10).

¹⁹ Zümer Suresi, 73. Ayet.

²⁰ Çeviriyi yapan Mesut Baydu’ya teşekkür ederiz.

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarlarının yığma tekniğinde tuğladan, taşıyıcı karkası betondan yapılmıştır.

Mimari Özellikleri

Yapı, mahalleye hâkim bir noktaya inşa edilmiştir. Avlunun etrafı duvarla sınırlanmıştır. Avlu duvarı yarım metre yüksekliğine sahip olup günümüzde sıvalıdır. Yapının avlusuna doğu, batı ve kuzey yönlerde bulunan kapılardan girilmektedir. Bu kapılar, metal malzemeden yapılarak avlu duvarına göre yüksek yapılmıştır. Bu şekilde avlunun girişleri vurgulanmıştır. Caminin kuzeyinde bulunan şadırvan özgün değildir. Yapının güneyinde lavabo, batısında Kur'an kursu bulunmaktadır (Foto. 160). Bu eklentiler sonradan yapılmıştır. Yapıya güney yönünden bitişik olan apartmandan dolayı cephenin mimari özellikleri belirgin değildir. Ayrıca avlu duvarının güney yönünde devam etmesi, inşa edildiği dönemde güney yönünde bahçenin varlığına işaret etmektedir. Yapı, normal kat ve zemin kattan oluşmaktadır. Zemin katına güney cephede bulunan açıklıktan girilmekle birlikte depo olarak kullanılmaktadır. Ayrıca üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır.

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmakla birlikte son cemaat yeri, ağırlık kuleleri, kubbe ve pencere formları klasik anlayışla yapılmıştır. Cephelerin orta akların yüksek olması kornişin köşelerde birbirini bağlamak suretiyle devinim oluşturmasını sağlamıştır. Sanatçı, bu tasarımla yenilikçi tavırlarını cephelerin detaylarına taşımıştır.

Yapının kuzey cephesinde üç gözlü son cemaat yeri bulunmaktadır. Son cemaat yeri zeminden 30 cm. yüksekliğe sahip olan platform üzerine oturmaktadır. Üç gözlü olan son cemaat yerinin orta gözü yüksek tutularak giriş aksı vurgulanmıştır. Son cemaat yerinin kubbeleri pendentif geçişli olup dört sütun üzerine oturmaktadır. Mukarnas başlıklı sütunlar, sivri kemerlerle birbirine bağlanmıştır (Foto. 161, Çizim,11). Son cemaat yeri korniş ile sonlanmakla birlikte sonradan kubbelerinin içleri ve kemerlerinde badana yapılarak, ahşap mahfil ilave edilmiştir.

Kuzey cepheye simetrik yerleştirilen taç kapı, sade ve basık kemer geçişli olup alınlığında dikdörtgen kitabe panosu bulunmaktadır. Sanatçı, kitabe panosunun üzerinde

bulunan kare pano ile geometrik formları kullanarak yenilikçi tavırlarını cephe detaylarına taşımıştır. İki kanatlı olan ahşap kapı, kare ve dikdörtgen formlarla süslenmiştir (Foto. 162). Yapının kuzey cephesinde tek kat pencere düzeni görülmektedir. Taç kapının iki yanında simetrik yerleştirilen pencereler, dikdörtgen formu ve çökertme nişler içinde açılmıştır. Pencere alınlıkları mermerden olup taç formunda yapılmıştır.

Yapının doğu ve batı cepheleri simetrik olup iki katlı pencere düzeni görülmektedir. Alt kat pencereler dikdörtgen formu, üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Ayrıca alt kat pencerelerin söveleri mermer malzemeden yapılarak çökertme nişlere silmelerle devinim katılmış ve bu pencerelerin alınlıkları vurgulanmıştır (Foto. 163-64, Çizim, 12-13). İkinci kat pencereler cepheye kademeli yerleştirilmiştir. Bununla birlikte ortadaki pencere diğerlerine göre daha yukarıda ve belirgindir. Bu cepheler hafifletme kemeri ile sınırlandırılmış ve cephenin bitimindeki beş basamaklı korniş, köşelerde 'L' formunu alarak devinim oluşturmuştur. Hafifletme kemerinin iki yanında, dairesel mermer panoları bulunmaktadır. Yapının batı cephesi bitişik konuttan dolayı cephenin mimari formları belirgin değildir. Bu cephede bulunan dikdörtgen formu kadınlar girişi sade yapılmıştır.

Güney cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Bu cephede alt katta iki tane, üst katta kademeli yerleştirilen üç pencere bulunur. Alt kat pencereler dikdörtgen formu, üst kat pencereler sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Ayrıca alt kat pencerelerin nişlerine silmelerle devinim katılmış ve bu cephe hafifletme kemeri ile sınırlanmıştır. Bu cephe beş basamaklı kurşunla kaplı kornişle sonlanmıştır. Yapının orta aksları yüksek yapılmıştır. Cephenin bitiminde bulunan korniş köşelerde birbirini bağlamak suretiyle 'L' formunu alarak cepheye güçlü bir devinim katmıştır.

Yapı, dairesel bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağında pencere açıklıklarına yer verilmiştir. Pencere açıklıklarının oluşturduğu sorunsal, pencereler arasına yerleştirilen küçük payandalar ve dört köşedeki ağırlık kuleleri ile dengelenmiştir.

İç Mekân

Kuzey cephede bulunan taç kapıdan harim mekânına ulaşılır. Harim mekânı kubbeyle örtülmekle birlikte süsleme açısından sade bırakılmıştır (Foto. 165). Kubbeğe geçişler pandantifle sağlanmıştır. Yapının kuzey duvarında kadınlar mahfili bulunmaktadır. Kadınlar mahfiline kuzeybatı köşedeki spiral merdivenle çıkılmaktadır. Kadınlar mahfili harim mekânına doğru uzatılmıştır (Foto. 166).

Yapının cephe çizgileri iç mekâna taşınmıştır. Harim mekânı süsleme açısından sade bırakılmıştır. İç mekânda alt kat pencereler dikdörtgen çökertme nişler içine açılmıştır. Üst kat pencereler ise alçı şebekelidir.

Giriş aksının karşısında bulunan mihrap, dikdörtgen çerçeveli ve mukarnas kavsaralıdır. Mermer malzemeden yapılan beşgen mihrap nişinin mukarnas kavsarası yukarıya doğru daralmıştır. Mihrabın kavsarası ve tepeliği alçı malzemeden yapılmış ve mihrap nişinin etrafını ters ‘U’ formunda çini bordür çevrelemiştir. Mihrabın alınlığındaki dikdörtgen kitabe panosunda, ‘Bakara Suresi’nin 149. Ayeti’ yazılıdır. Taç bölümüne mukarnas dizesinden sonra geçilmektedir. Mihrap çerçevesine silmelerle devinim katılmıştır (Foto. 167).

Yapının minberi ve vaaz kürsüsü özgün değildir.

Minare

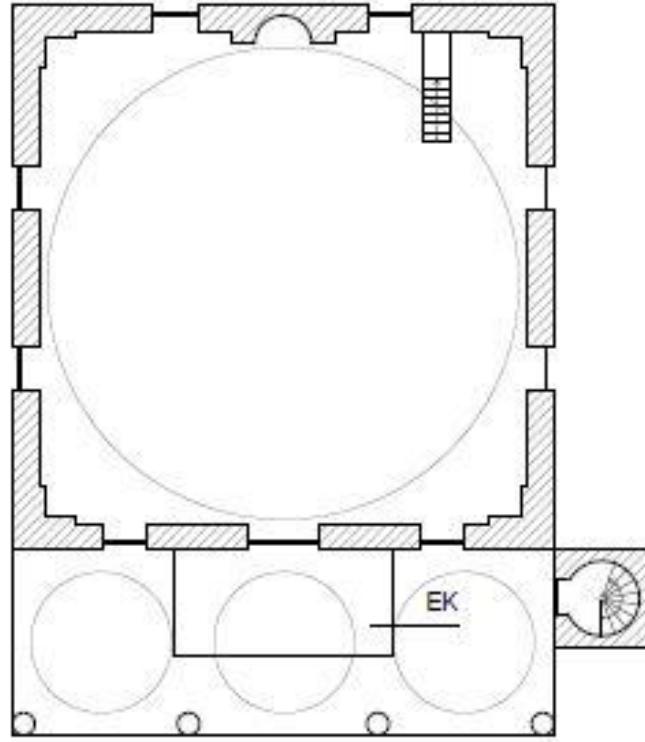
Yapının kuzeybatı köşesine bitişik olan minare, kare kaidelidir. Minarenin kare kaidesinden prizmal pabuçla silindirik gövdeye geçiş sağlanmıştır. Minare kaidesi cepheye bitişik ve alçak yapılarak, cephede kademelenme etkisini güçlendirmiştir. Minarenin kaidesine dikdörtgen silmelerle devinim katılmış olup gövdesinin başlangıcında ve şerefe altında bilezikler bulunur. Ayrıca minarenin gövdesinde mazgal açıklıklara yer verilmiştir. Minare tek şerefeli olup şerefe altı mukarnas geçişlidir. Şerefe korkuluğu kare panolara ayrılmış ve ortasında kabarlara yer verilmiştir. Bununla birlikte minare konik külahla sonlanmıştır (Foto. 168, Çizim, 14).



Harita 10: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami (Google Earth)



Fotoğraf 155: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, inşa kitabesi



BOZÜYÜK ORTA CAMİİ



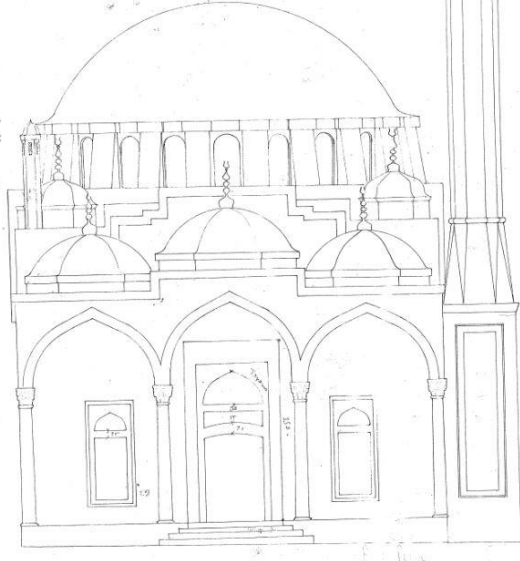
Çizim 10: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 156: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, genel görünüş



Fotoğraf 157: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, son cemaat yeri



Çizim 11: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, kuzey cephe (Cami Derneği'nden)



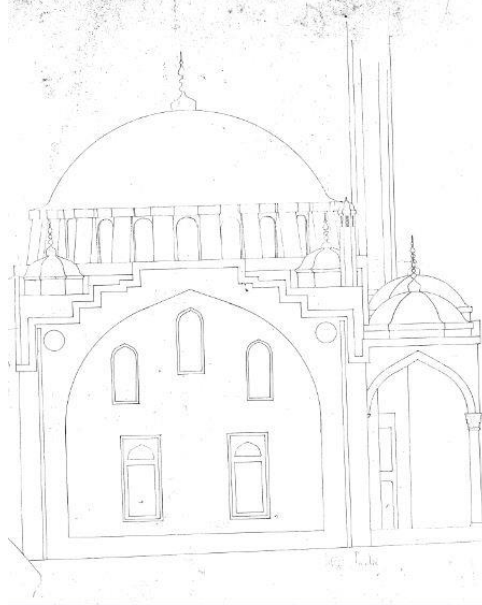
Fotoğraf 158: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, taç kapı



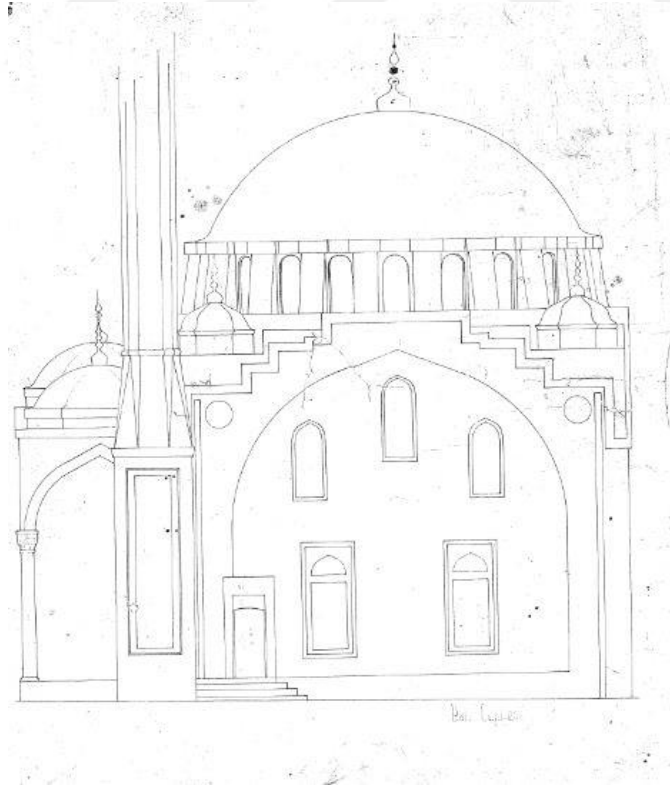
Fotoğraf 159: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, doğu cephe



Fotoğraf 160: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, batı cephe



Çizim 12: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, doğu cephe (Cami Derneği'nden)



Çizim 13: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, batı cepheden görünüş (Cami Derneği'nden)



Fotoğraf 161: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, harim mekânı



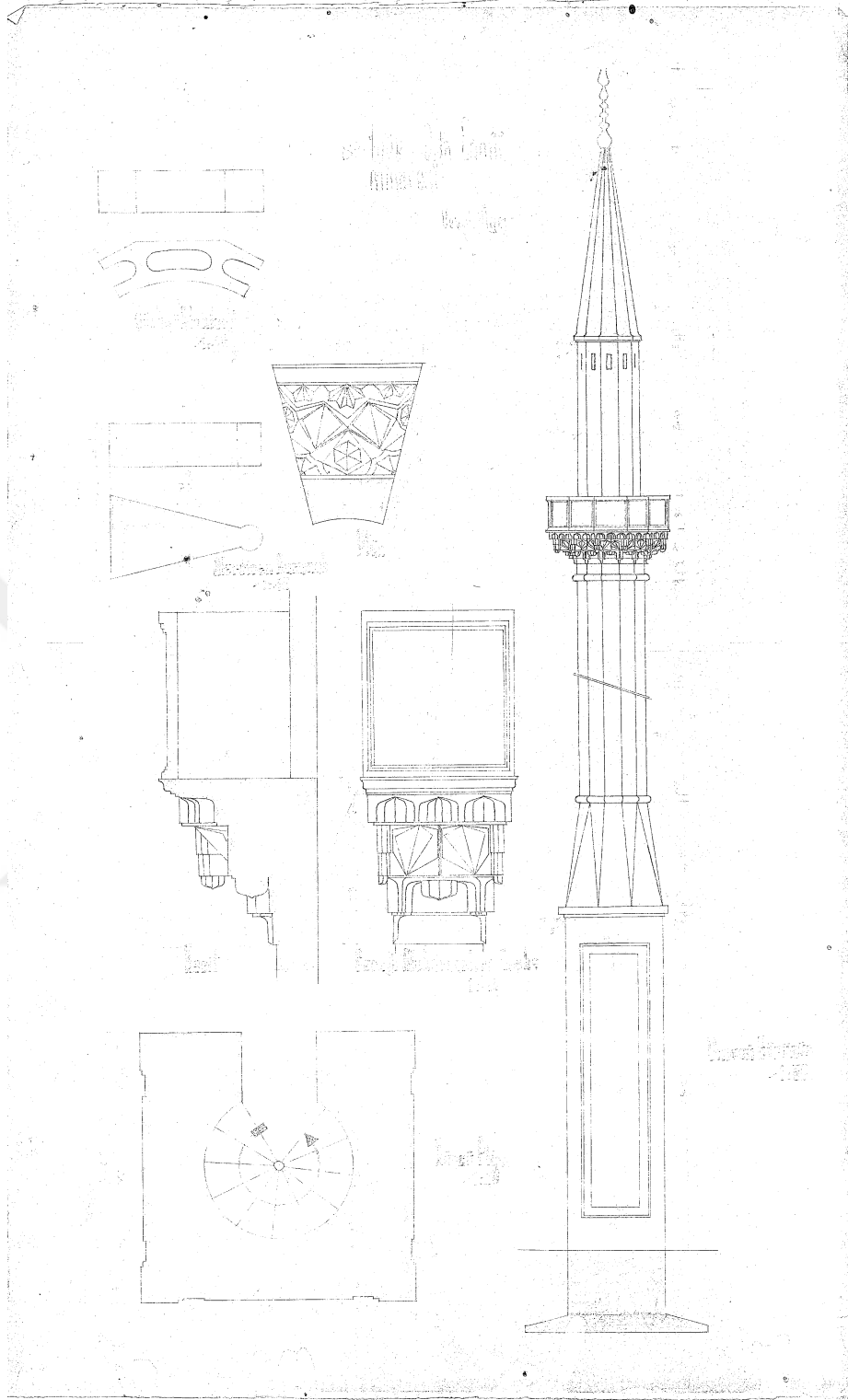
Fotoğraf 162: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 163: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, mihrap



Fotoğraf 164: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, minare



Çizim 14: Bozüyük Kasımpaşa Mah. Orta Cami, minare (Cami Derneği'nden)

5. 1. 11. Çifteler Adalar Merkez 1 Cami

Yapının Yeri

Yapı, Eskişehir'in Çifteler İlçesi, Adalar Mahallesi'nde bulunmaktadır (Harita, 11).

Yapının Tarihi

Yapının inşa kitabesi günümüze ulaşmıştır. Güney cephede bulunan inşa kitabesine göre, Osman Koç tarafından 1967 yılında yapılmıştır. Mimar Cevat Ülger hakkında somut bir bilgiye ulaşılmasa da yapının plan ve mimari özellikleri Ülger tarafından yapıldığını kanıtlar niteliktedir (Foto. 169).

Ayrıca kuzey cephede bulunan giriş kapısının üzerindeki dikdörtgen formdaki kitabe panosunda inşa tarihine ait bilgi bulunmamaktadır (Foto. 170).

Kitabesi

Okunuşu:

Euzü billâhi mine'ş-şeytâni'r-râcim Bismillahirrahmanirrahim La ilahe illallah Muhammedun resulullah. İnnâ fetahnâ leke fethan mubînâ(n).

Selâmun 'aleykum tibtum fedhulûhâ hâlidîn(e)²¹.

Euzu billahi mineş-şeytanirrâcim. Bismillahirrahmanirrahim²²

Anlamı:

'Şüphesiz biz sana apaçık bir fetih verdik.'

'Selamun aleykum, siz temize çıktınız (aklandınız) ve öyleyse ebedi olarak ona (cennete) girin' derler.

²¹ Zümer Suresi, 73. Ayet ile Fetih Suresi'nden 1. Ayet.

²² Çeviriyi yapan Mesut Baydu'ya teşekkür ederiz.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde bulunan son cemaat yeri iki katlıdır. Alt kat tek bölümlü ve düz tavanlıdır. Üst kat üç bölümden oluşur ve üzeri kubbe ile örtülüdür. Minare son cemaat yerinin kuzeybatı köşesine bitişiktir (Çizim, 15).

Malzeme ve Teknik

Yapının taşıyıcı karkası betondan, beden duvarları tuğladan yapılmasına karşın cepheleri kesme taşla kaplanmıştır.

Mimari Özellikleri

Yapının avlusunu kuzey yönünden sınırlayan duvar sonradan yapılmıştır. Avlu duvarı bir metre yüksekliğinde olup günümüzde sıvalıdır. Avluya doğu yönünde bulunan çift kanatlı kapıdan girilmektedir. Yapının kuzeyinde şadırvan ve lavabolar yer almaktadır. Bu eklentiler sonradan yapılmıştır. Son cemaat yerinin önüne ayakkabılık birimi ilave edilmiştir. Üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır (Foto. 171).

Cepheler

Yapıda kuzey cephenin dışında diğer cepheler simetriktir. Son cemaat yeri harim mekânından alçak yapılarak yapıda kademelenme etkisi güçlendirmiştir. Yapının üst örtü elemanları ve cepheleri klasik anlayışla yapılmıştır. Buna karşın cephelere korniş tasarımı ve pencere düzeniyle güçlü bir devinim katılmaya çalışılmıştır. Bu tasarımlar sanatçının yenilikçi tavırlarını göstermesi açısından ilgi çekicidir.

Kuzey cephede iki katlı pencere düzeni görülmektedir. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat pencereler sivri kemerlidir. Bu cephede pencere nişlerine silmelerle devinim katılmıştır. Taç kapı ters 'U' formunda çerçeve vurgulanmıştır. Ayrıca basık kemerli olan taç kapının üzerinde dikdörtgen kitabe panosu yer almaktadır. Bu cephe kornişle sonlanmıştır. Son cemaat yeri kubbeleri kasnak üzerine oturmakla birlikte kurşunla kaplıdır (Foto. 172).

Yapının doğu ve batı cephelerde iki katlı pencere düzeni görülür. Alt katta üç tane, üst katta üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Alt kat pencereler lento geçişli

ve dikdörtgen formlu, üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Bu pencere açıklıklarına silmelerle devinim katılmıştır. Üst kat pencereler, cephelere kademeli yerleştirilmiş ve cepheler hafifletme kemeri ile sınırlanmıştır. Beden duvarlarına dört basamaklı kornişle devinim katılmış ve bu cephelerin orta aksları yüksek tutulmuştur (Foto. 173).

Güney cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Alt katta iki tane, üst katta ise üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu ve lento geçişli; üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Bu pencerelerin nişlerine silmelerle devinim katılmış ve bu cephe hafifletme kemeri ile sınırlanmıştır. Sanatçı, bu cepheye korniş tasarımı ve pencere düzeniyle güçlü bir devinim katmıştır. Korniş dört basamak formunda yapılarak cephedeki devinim anlayışını güçlendirmiştir (Foto. 174).

Yapı, dairesel bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağında pencere açıklıklarına yer verilmiştir. Pencere açıklıklarının oluşturduğu sorunsal, pencereler arasına yerleştirilen küçük payandalarla dengelenmiştir.

İç Mekân

Kuzey cephede bulunan taç kapıdan son cemaat yerine ulaşılır. Son cemaat yerinin alt katı düz tavanlı, üst katı ise kubbelidir. Son cemaat yerinin alt katının kuzeydoğu köşesi görevli odası yapılmıştır. Üst kata ise kuzeybatı köşedeki spiral merdivenle çıkılmaktadır. Üst kat kadınlar mahfili üç bölümlü olup bölümler arası geçişler sivri kemerlerle sağlanmıştır.

Harim mekânına kuzey duvarının ortasındaki iki kanatlı ahşap kapıdan ulaşılır. İç mekân kubbe ile örtülmüştür. Harim mekânının kuzey duvarının alt katında tek kat pencere düzeni görülmekle birlikte üst katında ise üçer sivri kemer açıklığına yer verilmiştir (Foto. 175). Harim mekânında iki katlı pencere düzeni vardır. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat pencereler sivri kemerlidir (Foto. 176). İç mekân süsleme açısından oldukça sade bırakılmıştır. Kubbeye geçişler pandantifle sağlanmıştır. Kubbe göbeğindeki dairevi bordürde celi sülüs tekniğinde beyaz zemin üzerine siyah renkle ‘Kelime-i Tevhid’ yazılıdır. Bununla birlikte yapının cephe çizgileri iç mekâna taşınmıştır.

Yapının güney duvarının ortasında yer alan mihrap, seramik malzeme ile kaplanmıştır. Mihrap ikinci kat pencerelere kadar ykseklige sahiptir. Mihrabın uğgen nişinin kavsarası yukarıya doğru daralmıştır. Mihrabın alınlığında dikdörtgen kitabe panosunda ‘Al-i İmran Suresi’nin 37. Ayeti’ yazılıdır. Tağ bölümü sade olup basamak formunda yukarıya doğru daralmıştır (Foto. 177).

Minber ve vaaz kürsüsü özgün değildir. Cami Derneği tarafından sonradan yenilenmiştir.

Minare

Minarenin kaidesinde bulunan kitabesine panosuna göre, 1984 yılında yapılmıştır. Yapının inşasından sonra ilave edilen bu minarenin kubbe ile oransal açısına dikkat edilmemiştir.



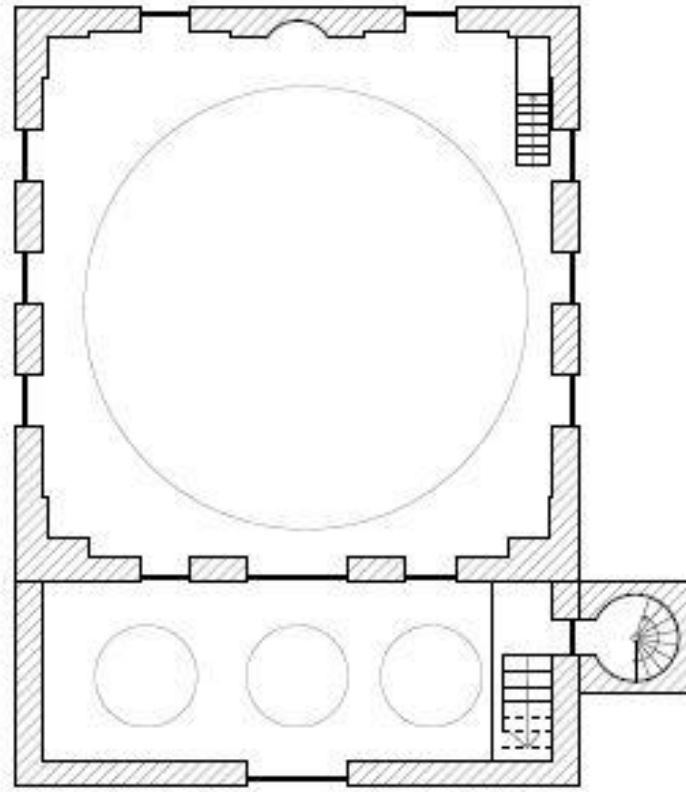
Harita 11: Çifteler Adalar Merkez I Cami (Google Earth)



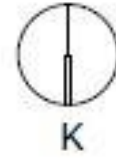
Fotoğraf 165: Çifteler Adalar Merkez I Cami, güney cephedeki inşa kitabesi



Fotoğraf 166: Çifteler Adalar Merkez I Cami, kuzey cephedeki inşa kitabesi



ÇİFTELER ADA MERKEZ CAM



Çizim 15: Çifteler Adalar Merkez I Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 167: Çifteler Adalar Merkez I Cami, genel görünüş



Fotoğraf 168: Çifteler Adalar Merkez I Cami, kuzey cephe



Fotoğraf 169: Çifteler Adalar Merkez I Cami, doğu cephe



Fotoğraf 170: Çifteler Adalar Merkez I Cami, gÜney cephe



Fotoğraf 171: Çifteler Adalar Merkez I Cami, kuzey duvarı



Fotoğraf 172: Çifteler Adalar Merkez I Cami, harim mekânı



Fotoğraf 173: Çifteler Adalar Merkez I Cami, mihrap

5. 1. 12. Eskişehir Tepebaşı Cami

Yapının Yeri

Yapı, Eskişehir Tepebaşı İlçesi, Uluönder Mahallesi'nde, Örsen Sokak ve Rauf Orbay Caddesi'nin kesiştiği noktada yer almaktadır (Harita, 12).

Yapının Tarihi

Yapının inşa kitabesi günümüze ulaşmıştır. Kuzey cephede taç kapının alınlığında bulunan celi sülüs tekniğinde yazılan dikdörtgen formdaki kitabe panosuna göre, bu yapı 1968 yılında yapılmıştır (Foto. 178). Ayrıca açılış beratında da yapının Cami Derneği tarafından Mimar Cevat Ülger'e yaptırıldığı belirtilmiştir.

Kitabesi

Okunuşu:

La ilâhe illallâh Muhammed un resulullâh

Bismillahirrahmanirrahim

Selâmun 'aleykum tibtum fedhulûhâ hâlidîn(e)²³.

Mimar Cevad sene H. 1388 – M. 1968²⁴.

Anlamı:

'Selâmun aleykum, siz temize çıktınız (aklandınız) ve öyleyse ebedi olarak ona (cennete) girin' derler.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde beş gözlü son cemaat yeri bulunur. Son cemaat yeri kubbeye örtülmüştür. Harim mekânı kuzey yönünden iki katlı

²³ Zümer Suresi, 73. Ayet.

²⁴ Çeviriyi yapan Mesut Baydu'ya teşekkür ederiz.

bir bölümle genişletilmiştir. Alt ve üst katlar tek bölümlü olup düz tavanla örtülüdür. Minare yapının kuzeybatı köşesinde yer alır (Çizim, 16).

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları yığma tekniğinde tuğladan, taşıyıcı karkası ise betondan yapılmıştır. Cepheler kesme taşla kaplanmıştır.

Mimari Özellikleri

Yapının avlusunu sınırlayan duvar sonradan yapılmıştır. Avluya doğu ve batı yönündeki metal kapılardan girilir. Yapının batısında Kur'an kursu, çayhane ve şadırvan bulunmaktadır. Bu eklentiler sonradan yapılmıştır. Yapının üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır (Foto. 179).

Cepheler

Yapının kuzey cephesi dışında cepheler simetrik tasarlanmıştır. Yapının kubbesi ve ağırlık kuleleri klasik anlayışla yapılmıştır. Sanatçı, cephelere pencere tasarımı ve kornişle güçlü bir devinim katmıştır. Böylece sanatçı yenilikçi tavırlarını cephelerin detaylarına taşımıştır.

Kuzey cephesinde bulunan son cemaat yeri beş gözlü ve kubbelidir. Son cemaat yeri klasik anlayışla yapılmıştır. Kubbeye geçişler pıdantif ile sağlanmıştır. Son cemaat yeri mermer sütunlar üzerinden taşınmakla beraber sivri kemerlerle birbirine bağlanmıştır. Bu sivri kemerler iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır. Sütun başlıkları mukarnaslı olup sütunlar bilezikle başlayıp bilezikle bitmektedir. Bu cephede dört adet çörten bulunur. Son cemaat yerinin orta aksı yüksek tutulmuş ve bu şekilde giriş aksı vurgulanmıştır (Çizim, 17). Son cemaat yeri kornişle sonlanmıştır (Foto. 180). Bu cephede kademelenme anlayışı güçlüdür.

Son cemaat yeri hafif yükseklikteki platform üzerine oturmakta ve cephede tek kat pencere düzeni görülmektedir. Bu cepheye simetrik yerleştirilen pencereler, dikdörtgen formlu, lento geçişli ve kare alınlıklıdır. Pencere söveleri taş olup dışa taşkın formda yapılmıştır. Kuzey cephenin ortasına yerleştirilen taç kapı, dikdörtgen çerçeveli ve basık kemer geçişlidir. Ayrıca bu basık kemer iki renkli taç işçiliği ile vurgulanmıştır.

Taç kapının alınlığında celi sülüs tekniğinde yazılan iki satırlık inşa kitabesi bulunmaktadır (Foto. 181).

Doğu ve batı cephelerde iki katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Alt katta iki tane, üst katta üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Üst kat pencereler ise cephelere kademeli yerleştirilmiş ve bu cepheler hafifletme kemeri ile sınırlanmıştır. Beden duvarları beş basamaklı kademeli kornişle sonlanmaktadır. Korniş, hafifletme kemeri boyunca basamak formunda yapılarak cepheye devinim katmıştır (Foto. 182). Doğu cephede yer alan kadınlar girişi, dışa taşkın formdadır. Kadınlar girişi, dikdörtgen çerçeveli ve basık kemer geçişli olmakla birlikte kare alınlıklıdır. Kadınlar girişinin üstünde, dairesel formlu pencere bulunmaktadır. Bu dairesel formlu pencere, kadınlar mahfilinin ışık almasını sağlamıştır.

Güney cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu ve kare alınlıklılı, üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Alt katta iki tane, üst katta üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Üst kat pencereler cepheye kademeli yerleştirilmiştir. Bu cephe dört basamaklı kornişle sonlanmıştır. Bu tasarımla cepheye güçlü bir devinim katılmıştır (Foto. 183).

Yapı, dairesel bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağında pencere açıklıklarına yer verilmiştir. Pencere açıklıklarının oluşturduğu sorunsal, pencereler arasına yerleştirilen küçük payandalar ve dört köşedeki ağırlık kuleleri ile dengelenmiştir.

İç Mekân

Kuzey cephede bulunan taç kapıdan ikinci bölüme geçilir. İkinci bölüm iki katlı yapılmış ve üst katı ise kadınlar mahfili olarak tasarlanmıştır. Ayrıca ikinci son cemaat yerinin kuzeybatı köşesinde bulunan spiral merdivenle üst kata çıkılmakla birlikte alt katın kuzeydoğu köşesi görevli odası yapılmıştır. Bu tasarımla yapı daha işlevsel hale getirilmek istenmiştir. Kadınlar mahfili harim mekânına doğru uzatılmıştır (Foto. 184).

Kuzey duvarının ortasında bulunan giriş kapısı vurgulanmıştır. Basık kemer geçişli kapı, üç tablaya ayrılmış ve ortadaki dikdörtgen tabla uzun ve geniş tutularak kare ve dikdörtgenlerle süslenmiştir. İki katlı görünüme sahip olan kuzey duvarının alt

katında harimin giriş kapısının iki yanında dikdörtgen formlu pencereler bulunmaktadır. Kuzey duvarının ikinci katında ise geniş basık kemer açıklığına yer verilmiştir.

Harim mekânı kubbe ile örtülmüştür. İç mekân süsleme açısından sade bırakılarak kubbeye geçişler pandantiflerle sağlanmıştır. Harim mekânında üç katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler mermer söveli olmakla birlikte bu pencerelerin üstlerinde ters ‘U’ formunda stilize bulut ve hatai motifleriyle süslü çini bordürleri dolanmaktadır (Foto. 185). İç mekândaki vitray pencerelerde ise vazodan çıkan çiçek motifleri ile natüralist kompozisyon oluşturulmuştur. Kubbe eteğinde ise celi sülüs tekniğinde yazı kuşağı dolandır (Foto. 186).

Giriş kapısının karşısında bulunan mihrap, klasik çizgilere sahiptir. Mihrap, dışa taşkın ve mukarnas kavsaralıdır. Dikdörtgen çerçeveli ve beşgen mihrap nişi sekiz sıra mukarnas dizesi ile daralmıştır. Mihrap alınlığında dikdörtgen kitabe panosunda ‘Bakara Suresi’nin 149. Ayeti’ yazılıdır. Mihrap nişinin etrafını ters ‘U’ formunda bitkisel motiflerle süslü çini bordürü çevrelemektedir. Mukarnas dizesinden sonra taç bölümüne geçiş sağlanmaktadır. Taç bölümünün rumillerle süslenmiştir. Mermer malzemedan inşa edilen mihrabın çerçevesi ve silmeleri altın yaldızla boyanmıştır (Foto. 187).

Mihrabın batısında bulunan minber, mermer malzemedan inşa edilmiştir. Bununla birlikte minber ve mihrap klasik anlayışla yapılmıştır. Minber, dikdörtgen bir kütle üzerinde yükselmektedir. Minberin girişi sivri kemerli olup alınlığındaki dikdörtgen kitabe panosunda ‘Kelime-i Tevhid’ yazılıdır. Ayrıca basamaklarla çıkılan köşk bölümü sivri kemerli açıklıklara yer verilmiştir. Köşk bölümü çokgen kasnak üzerine oturan konik külâh ile sonlanmaktadır (Foto. 188). Minberin korkulukları ajur tekniğinde yapılmış olan geometrik geçmelerle süslenmiştir. Sade olan minberin yan aynalığındaki madalyon vurgulanmış ve bununla birlikte hatai motifleriyle süslenmiştir. Minberde altın yaldız boya kullanılmıştır (Foto. 189).

Mihrabın doğusunda bulunan vaaz kürsüsü özgün değildir.

Minare

Yapının kuzeybatı köşesine bitişik olan minare, taş malzeme ile inşa edilmiştir. Kare kaideli olan minare, prizmal geçişli pabuçtan sonra gövdeye geçiş yapılmıştır. Minarenin çokgen gövdesinin başlangıcında ve şerefe altında bilezikler bulunmakla

birlikte gövde bölümünde mazgal açıklıklara yer verilmiştir. Minare kaidesinin cephelerine dikdörtgen silmelerle devinim katılmıştır. Tek şerefeli olan minare, konik külahla sonlanmıştır. Şerefe altı, mukarnas geçişlidir (Foto. 190).

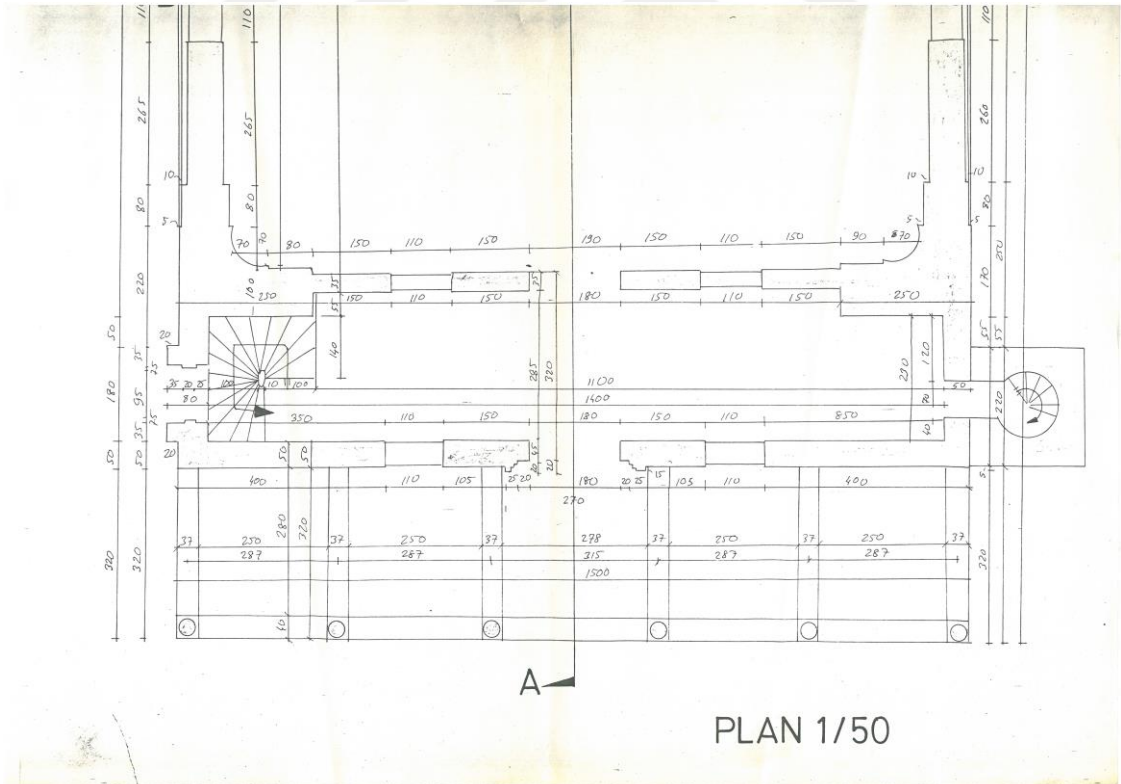
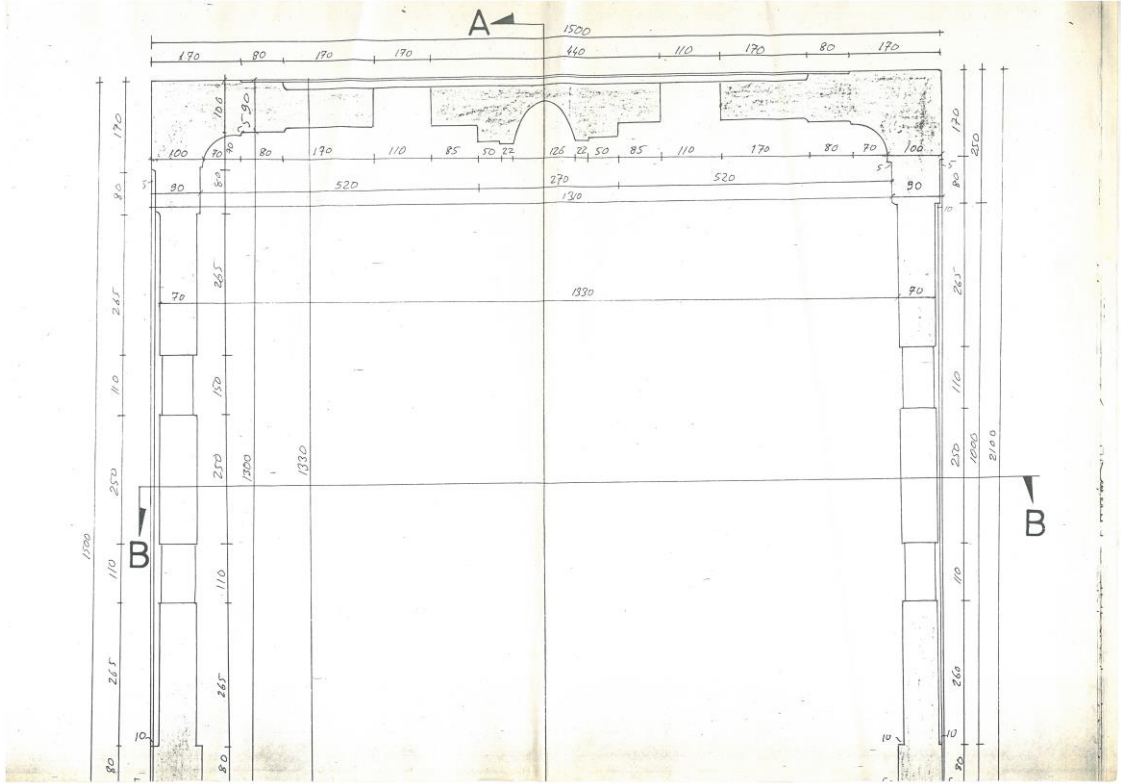




Harita 12: Eskişehir Tepebaşı Cami (Google Earth)



Fotoğraf 174: Eskişehir Tepebaşı Cami, inşa kitabesi



PLAN 1/50

Cizim 16: Eskişehir Tepebaşı Cami Planı (Cami Derneği'nden)



Fotoğraf 176: Eskişehir Tepebaşı Cami, son cemaat yeri



Fotoğraf 177: Eskişehir Tepebaşı Cami, taç kapı



Fotoğraf 178: Eskişehir Tepebaşı Cami, doğu cephe



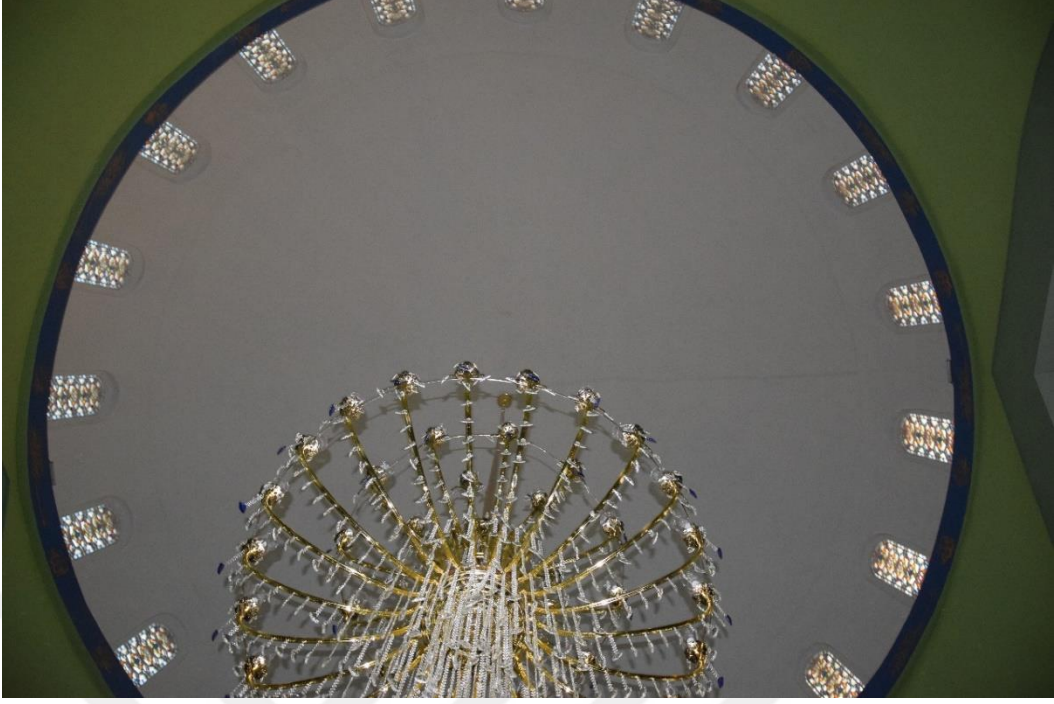
Fotoğraf 179: Eskişehir Tepebaşı Cami, güney cephe



Fotoğraf 180: Eskişehir Tepebaşı Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 181: Eskişehir Tepebaşı Cami, harim mekânı



Fotoğraf 182: Eskişehir Tepebaşı Cami, kubbe



Fotoğraf 183: Eskişehir Tepebaşı Cami, mihrap



Fotoğraf 184: Eskişehir Tepebaşı Cami, minber



Fotoğraf 185: Eskişehir Tepebaşı Cami, minberin yan aynalığı



Fotoğraf 186: Eskişehir Tepebaşı Cami, minare

5. 1. 13. Eskişehir Esentepe Ulu Cami

Yapının Yeri

Yapı, Eskişehir Tepebaşı İlçesi, Esentepe Mahallesi, Selçuk Sokağı üzerinde yer alır (Harita, 13).

Yapının Tarihi

Yapının açılış beratına göre, bu yapı 1968-1971 yılları arasında Cami Derneği tarafından Mimar Cevat Ülger'e yaptırılmıştır (Foto. 191).

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı olup üzeri beşik tonoz örtülüdür. Kuzey yönünde bulunan son cemaat yeri iki katlıdır. Alt ve üst kat tek bölümlü olup düz tavanla örtülüdür. Minare, yapının kuzeybatı köşesine bitişiktir. Yapıya kuzey yönünden ilave yapılmıştır (Çizim, 18).

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları yığma tekniğinde tuğladan, taşıyıcı karkası ise betondan yapılmıştır.

Mimari Özellikleri

Yapının avlusunu sınırlayan duvar sonradan yapılmıştır. Avluya kuzey ve güney yönünden giriş yapılmaktadır. Yapının güneybatısında okuma odası, şadırvan ve lavabolar bulunur. Bu eklentiler sonradan yapılmıştır. Bununla birlikte doğu cephesine bitişik Kur'an kursu bulunur. Ayrıca yapının üst örtüsü kırma çatılı olup kiremitle kaplanmıştır (Foto. 192).

Cepheler

Yapıya kuzey yönünden ilave yapılmıştır. Cepheler simetrik olup sade tasarlanmıştır.

Doğu ve batı cephelerde iki katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, lento geçişli ve demir korkuluklu; üst kat pencereler ise sivri kemerlidir. Alt kat ve üst katlarda üçer tane pencere açıklığı bulunmakla birlikte cepheler hafifletme kemeri ile sınırlanmıştır. Yapının doğu ve batı cepheleri dışa taşkın saçakla sonlanmıştır (Foto. 193).

Güney cephede ise iki katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat pencereler ise sivri kemerlidir. Bu cephede alt katta ve üst katta üç tane pencere açıklığına yer verilmiş ve bu cephe hafifletme kemeri ile sınırlanmıştır. Ayrıca bu cephe dışa taşkın saçakla sonlanmıştır.

Yapı, beşik tonoz ile tamamlanmış olup dıştan kiremit kaplanmıştır.

İç Mekân

Kuzey cephede bulunan basık kemerli kapıdan son cemaat yerine ulaşılır. Son cemaat yerinin alt katı düz tavanlı olmakla birlikte kuzeydoğu köşesindeki spiral merdiven ile kadınlar mahfiline çıkılmaktadır. Son cemaat yerinin kuzeybatı ve kuzeydoğu köşelerine oda yapılmıştır. Kadınlar mahfili harim mekânını 'U' formunda dolanmaktadır. Minarenin giriş kapısı, kadınlar mahfilinin batı duvarında bulunmaktadır. Kadınlar mahfili tek bölümlü olup mahfil korkulukları sonradan yenilenmiştir (Foto. 194). İç mekânda mahfil korkuluklarında ve son cemaat yerinin köşelerindeki odaların duvar bölmeleri kaldırılmış ve pvc malzemeyle kapatılmıştır.

Harim mekânına kuzey duvarında bulunan basık kemerli açıklıktan ulaşılmaktadır. Yapının cephe çizgileri iç mekâna taşınmıştır. Harim mekânı beşik tonozla örtülmüş ve iç mekân süsleme açısından sade bırakılmıştır. Harim mekânında iki katlı pencere düzeni vardır. Bu pencereler, çökertme nişler içine yerleştirilmiştir (Foto. 195). Kadınlar mahfilinin doğu ve batı kanatları sütunlar ile taşınmakla birlikte sütun başlıkları mukarnaslı olup altın yaldızla boyanmıştır.

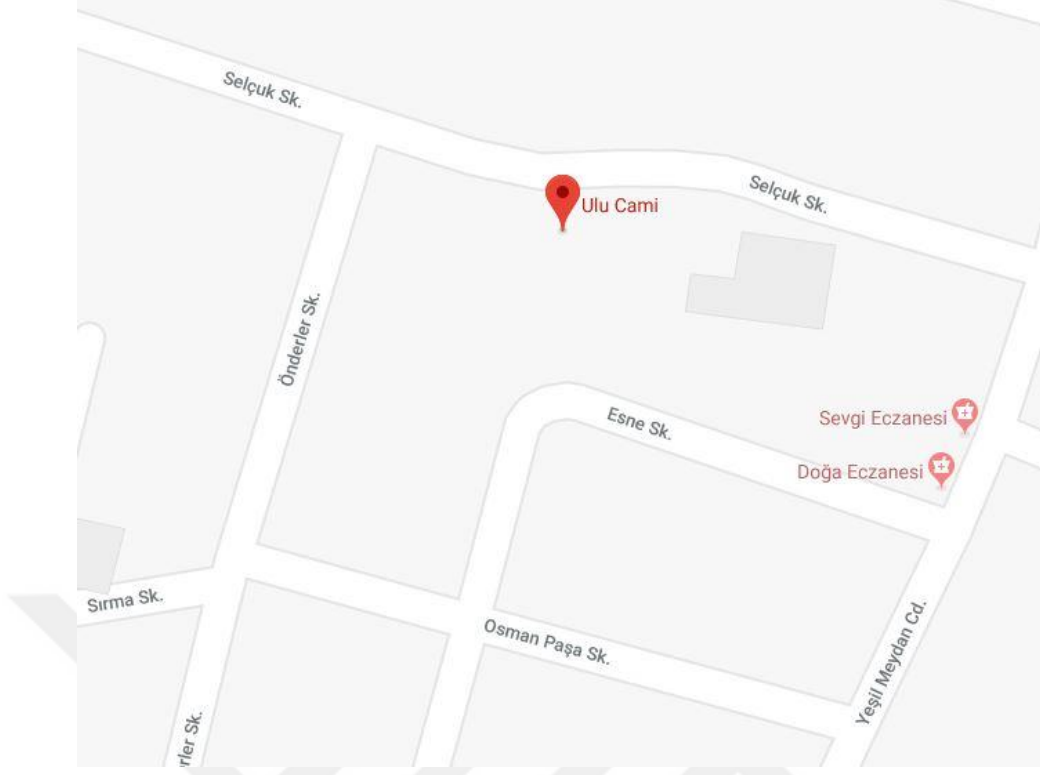
Giriş kapısının karşısında bulunan mihrap, dikdörtgen çerçeveli ve yarım daire nişli olup mihrap nişi sütuncelerle sınırlanmıştır. Mihrap nişinin etrafında çini kitabe panoları yer almaktadır. Taç kısmına tek sıra mukarnas dizesinden sonra geçilmektedir (Foto. 196).

Minber ve vaaz kürsüsü özgün değildir. Cami Derneği tarafından sonradan yenilenmiştir.

Minare

Yapının kuzeybatı köşesinde yer alan minare, düzgün kesme taş malzemedan yapılmıştır. Minarenin kaidesi yüksek olup kaidesine dikdörtgen silmelerle devinim katılmıştır. Minarenin kaidesinden sonra prizmal geçişli pabuç ile gövdeye geçiş sağlanmıştır. Bu minarenin silindirik gövdesinin başlangıcında ve şerefe altında bilezikler yer alır. Tek şerefeli minare konik külahla sonlanmakla beraber şerefe altında sarkıt ve üçgen kesitler bulunur. Şerefe altında tek renkli çini bordürü dolanmaktadır (Foto. 197).





Harita 13: Eskişehir Esentepe Ulu Cami (Google Earth)

T. C.
.....ESKİŞEHİR..... MÜFTÜLÜĞÜ
CAMİ İBADETE AÇILIŞ BERATI

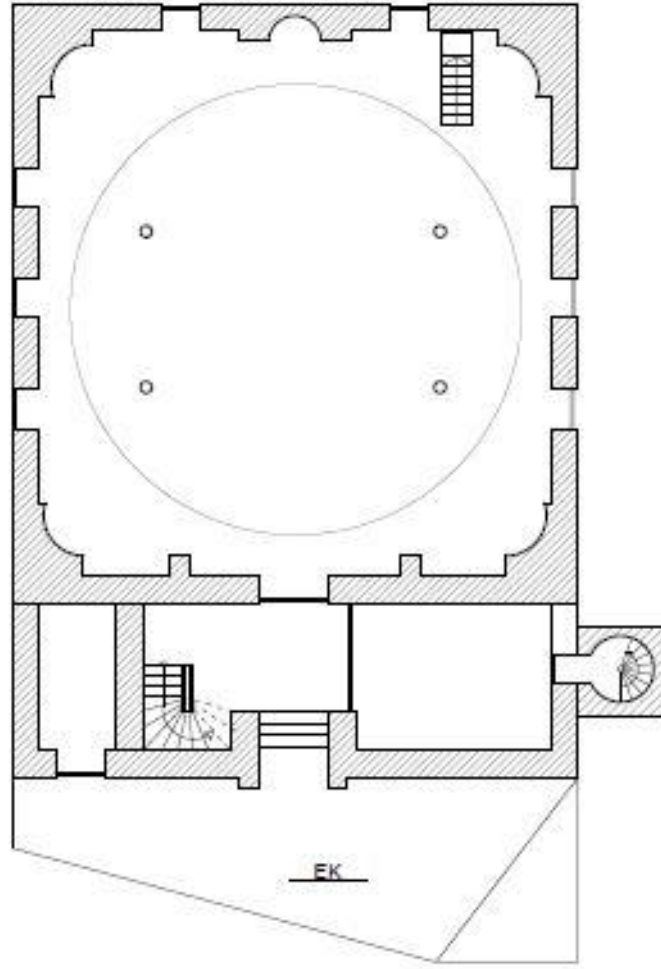
C A M İ İ N	
Adı ESENTEPE ULU CAMİİ	Kodu 2600-811-027
Yaptıranı Dernek	Mimarı Cevat ÜLGER
Toplam Arsa Alanı (m ²) 1034 m ²	İç Alanı (m ²) 300 m ²
Mülkiyeti Murat ATILGAN ve çocukları	Kapasitesi 400 Kişi
Yapılış Tarihi 1968	İbadete Açılış Tarihi 1971
Yapı Şekli ve Özelliği Betonarme, tek kubbeli, tek minareli, bir katlı	Müştemilâtı Lojman, okuma odası, şadırvan tuvalet, gasilhane
Bulunduğu Yer (Mah. / Köy): Esentepe Mah. Selçuk Sk. No: 20 / Esk.	

Yukarıda adı ve özellikleri belirtilen yapı, CAMİ vasıflarını taşımakta olup, bu yapıda vakit namazları ile cuma ve bayram namazlarının kılınmasına Müftülüğümüzce müsaade edilmiştir.

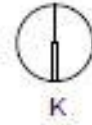
Muslihiiddin KARTAL
Müftüsü
12 / 07 / 1992
(imza - mühür)

NOT: 1971 yılından beri ibadete açık olan bu Camiin Berati form standardizasyonu sebebiyle yenilenmiştir.

Fotoğraf 187: Eskişehir Esentepe Ulu Cami, açılış berati



ESENTEPE ULU CAMİİ



Çizim 18: Eskişehir Esentepe Ulu Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 188: Eskişehir Esentepe Ulu Cami, genel görünüş



Fotoğraf 189: Eskişehir Esentepe Ulu Cami, doğu cephe



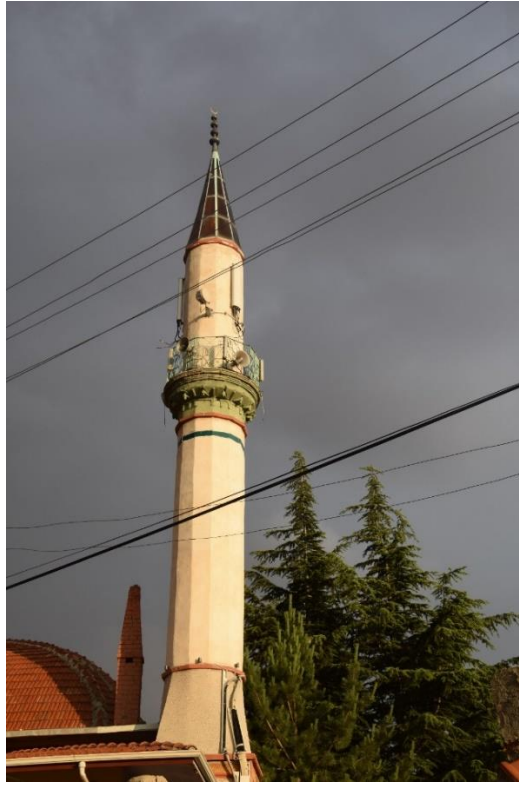
Fotoğraf 190: Eskişehir Esentepe Ulu Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 191: Eskişehir Esentepe Ulu Cami, harim mekânı



Fotoğraf 192: Eskişehir Esentepe Ulu Cami, mihrap



Fotoğraf 193: Eskişehir Esentepe Ulu Cami, minare

5. 1. 14. Eskişehir Gündoğmuş Cami

Yapının Yeri

Yapı, Eskişehir Tepebaşı İlçesi, Fevzi Çakmak Mahallesi, Gündoğmuş Sokağı üzerinde yer almaktadır (Harita, 14).

Yapının Tarihi

Yapının açılış beratına göre, bu cami 1968 yılında yapılmıştır. Yapının mimarı ile ilgili herhangi somut bilgiye ulaşılmasa da Ülger tarafından yapılmış olduğu tahmin edilmektedir.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kuzey güney doğrultusunda dikdörtgen planlı olup düz tavanla örtülüdür. Harim mekânının kuzeybatı köşesinde minare kaidesi yer alır (Çizim, 19).

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları yığma tekniğinde tuğladan, taşıyıcı karkası ise betondan yapılmıştır.

Mimari Özellikleri

Yapının avlusuna kuzey ve güney yönündeki metal kapılardan girilir. Caminin doğusunda şadırvan, lavabo ve dernek binası bulunmaktadır. Bu eklentiler sonradan yapılmıştır. Yapıya kuzey yönünden ayakkabılık bölümü eklenmiştir (Foto. 198).

Cepheler

Yapının cepheleri günümüzde sıvalıdır. Cephelere pencere boşlukları ile devinim katılmaya çalışılmıştır.

Kuzey cephenin önüne ayakkabılık bölümü ilave edilmiştir. Bu cephede iki katlı pencere düzeni görülmekle beraber üst katta üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Bu pencereler dikdörtgen formlu ve lento geçişlidir. Harime girişi sağlayan kapı kuzey cephede bulunur. Bununla birlikte kuzey cephe dışa taşkın saçakla sonlanmıştır.

Doğu ve batı cephelerde, iki katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler metal korkulukludur. Alt katta üç tane, üst katta ise üç tane pencere açıklığı bulunur. Bu pencereler dikdörtgen formludur. Kadınlar girişi batı cephede olup dışardan metal malzemedan yapılan merdiven ile çıkılmaktadır. Bu cepheler dışa taşkın saçakla sonlanmaktadır.

Güney cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Alt ve üst kat pencereler dikdörtgen formludur. Bu cephede alt katta ve üst katta ikişer pencere açıklığına yer verilmiştir. Alt kat pencereler metal korkulukludur. Sade olan bu cephe sıvalı olmakla birlikte dışa taşkın saçakla sonlanmıştır (Foto. 199).

Yapı dıştan kırma çatı ile tamamlanmıştır.

İç Mekân

Harim mekânına kuzey cephede bulunan lento geçişli kapıdan ulaşılmaktadır. Harim mekânı düz tavanlı olup mahfil harim mekânının iki katlı bir görünüm vermiştir. Kadınlar mahfilinin değişikliğe uğramasından dolayı iç mekânın bütünlüğü bozulmuştur. İç mekânda iki katlı pencere düzeni görülmektedir. Bu pencereler dikdörtgen formda yapılmıştır (Foto. 200). Harim mekânının kuzeydoğu köşesindeki spiral merdivenle kadınlar mahfiline geçiş sağlanmaktadır. Kuzeybatı köşesi ise odaya dönüştürülmüştür. İç mekân kadınlar mahfiline kadar bitkisel motiflerle süslü çinilerle kaplanmıştır (Foto. 201).

Yapının güney duvarının ortasında bulunan mihrap, dikdörtgen çerçeveli ve yarım daire nişlidir. Mihrap nişi sütunceler ile sınırlanmış ve mihrap çiniyle kaplanmıştır. Mihrabın alınlığında ve mihrap nişinin iki yanında çini kitabe panoları yer almaktadır.

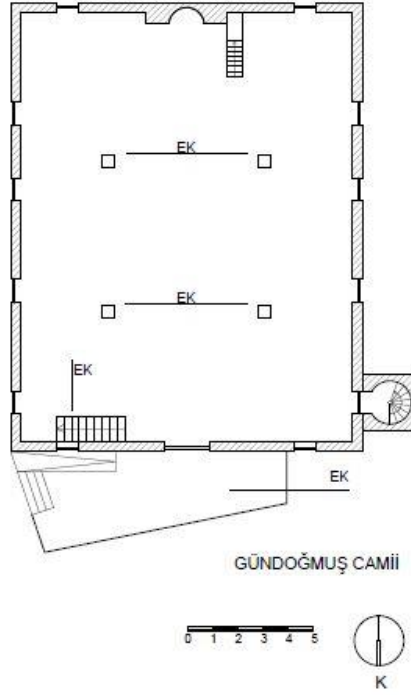
Yapının minber ve vaaz kürsüsü Cami Derneği tarafından yenilenmiştir.

Minare

Minarenin kaidesi yapının harim mekânının içindedir. Kare kaideden sonra silindirik gövdeye geçiş yapılmıştır. Tek şerefeli olan minarede değişiklik yapılmıştır. Şerefe altı, beş dizeli olup testere dişi formludur. Şerefe altında tek renkli çini bordürü dolanmaktadır. Minare konik külahla sonlanmıştır (Foto. 202).



Harita 14: Eskişehir Gündoğmuş Cami (Google Earth)



Çizim 19: Eskişehir Gündoğmuş Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 194: Eskişehir Gündoğmuş Cami, genel görünüş



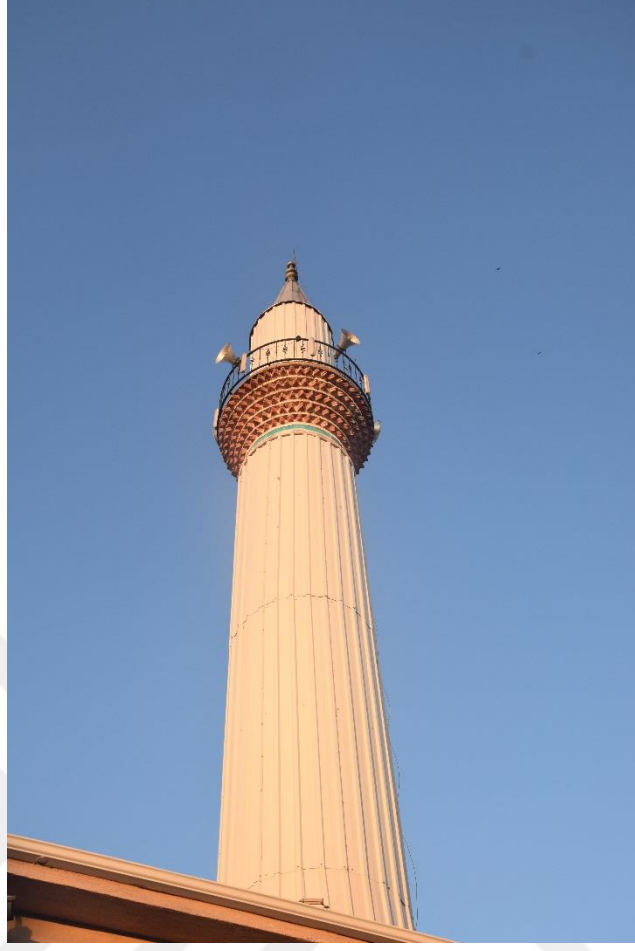
Fotoğraf 195: Eskişehir Gündoğmuş Cami, güney cephe



Fotoğraf 196: Eskişehir Gündoğmuş Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 197: Eskişehir Gündoğmuş Cami, harim mekânı



Fotoğraf 198: Eskişehir Gündoğmuş Cami, minare

5. 1. 15. Konya Motorlu Vasıtalar Cami

Yapının Yeri

Yapı, Konya İlinin Selçuk İlçesi, Fevzi Çakmak Mahallesi, Eski Sanayi Çarşısı'nda bulunmaktadır (Harita, 15).

Yapının Tarihi

Yapı, 1968- 69 yılları arasında yapılmıştır (Oral, 1993, s. 83). Bu yapının mimarı hakkında somut bir bilgiye ulaşılmasa da Mehmet Ülger yapının projesinin temel seviyesinden sonra ellerine ulaştığının ve Mimar Cevat Ülger tarafından tamamlandığının bilgisini vermiştir²⁵.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, dört destekli ve merkezi planlıdır. Kuzey yönünde son cemaat yeri bulunmaktadır. İki katlı olan son cemaat yerinin alt ve üst katı tek bölümlü olup düz tavanla örtülüdür. Harim mekânı yarım kubbelerle genişletilmekle birlikte dört köşede küçük kubbelere yer verilmiştir. Minare yapının kuzeybatı köşesinde (Çizim, 20).

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları yığma tekniğinde tuğladan, taşıyıcı karkası ise betondan yapılmıştır.

Mimari Özellikleri

Yapının avlusunda belediye tarafından peyzaj çalışması yapılmıştır. Caminin kuzeybatısında lavabo bulunur. Yapı, zemin kat ve normal katla birlikte iki katlıdır. Üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır (Foto. 203).

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik olmasına karşın kuzey cephe tasarım açısından farklılık göstermektedir. Bu cepheler günümüzde sıvalıdır. Ayrıca cephelere pencere

²⁵ Mehmet Ülger'e verdiği bilgiden dolayı teşekkür ederiz.

düzenlemesi ve kubbe kasnağındaki korniş tasarımı ile güçlü bir devinim katılmaya çalışılmıştır. Buna karşın kubbe, ağırlık kuleleri ve köşe kubbeleri klasik anlayışla yapılmış ve üst örtüde kademelenme anlayışı güçlendirilmiştir.

Kuzey cephede iki katlı pencere düzeni görülmektedir. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat pencereler ise sivri kemerlidir. Son cemaat yerine doğu ve batı yönünde giriş yapılmaktadır. Son cemaat yerinin saçağı dışa taşkındır (Foto. 204).

Yapının doğu ve batı cephelerinde zemin katı ile beraber üç katlı pencere düzeni görülmektedir. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, lento geçişli ve sivri kemer alınlıklıdır. Üst kat pencereler ise alçı şebekeli ve sivri kemerlidir. Ayrıca alt kat pencereler metal korkulukludur. Yapının cephelerinde çörtenler yer almaktadır. Doğu ve batı cephede, alt ve üst katlarda üçer pencere açıklığı bulunur. Batı cephede yer alan sundurma kapatılıp, ibadet mekânına dönüştürülmüştür (Foto. 205).

Güney cephede zemin katı ile beraber üç katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, lento geçişli ve sivri kemer alınlıklı; üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir (Foto. 206). Alt katta dört, üst katta beş tane pencere açıklığı vardır.

Yapı, dairesele bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağında pencere açıklıklarına yer verilmiştir. Pencere açıklıklarının oluşturduğu sorunsal, pencereler arasına yerleştirilen küçük payandalar ve dört köşedeki ağırlık kuleleri ile dengelenmiştir. Kubbe kasnağına dört basamaklı kornişle devinim katılmaya çalışılmıştır.

İç Mekân

Yapının kuzeybatısında bulunan kapıdan son cemaat yerine ulaşılmaktadır. Son cemaat yeri iki katlı olup üst katına batı yönündeki merdivenle çıkılır. Son cemaat yeri düz tavanlı olmakla beraber tavanına geometrik ve bitkisel süslemeler yapılmıştır (Foto. 207).

Harim mekânına kuzey duvarının ortasında bulunan lento geçişli kapıdan ulaşılmaktadır. Harim mekânı kuzey yönünden iki katlı olup alt katı düz tavanlıdır. Kadınlar mahfili kubbe ve yarım kubbelerle örtülmüştür (Foto. 208). Kuzey duvarında

giriş kapısının iki yanında dikdörtgen formlu pencereler yer alır. Ana kubbeyi dört bağımsız ayak taşımaktadır. Kubbeye geçişler pandantiflerle sağlanmıştır (Foto. 209).

İç mekânda yoğun süslemeler yapılmıştır. Kubbeye geçişleri sağlayan pandantiflerdeki madalyonlarda siyah zemin üstüne sarı renkle ‘Hulefa-i Raşidin’ adları yazılıdır. Bu madalyon dışında kalan üçgen boşluklar, mavi zemin üzerine sarı, mavi, yeşil ve bordo renkleri ile hatai grubu motiflerle süslenmiştir. Bununla birlikte merkezi kubbe ve yarım kubbelerin içleri şemse motifleri yer alır. Kubbe eteğinde ‘Tin, Saffat ve Alak surelerinden’ Ayetler yazılıdır. Kubbe kasnağında ise bitkisel motif ağırlıklı süsleme kuşakları dolanmaktadır. Kubbe göbeğindeki madalyonda celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine sarı renkle ‘Ayet-el Kürsi’ yazılıdır. Kubbe göbeğindeki madalyon dıştan palmet formunda yapılan tepelik motifleri çevrelemiştir. Ayrıca madalyonun merkezi palmet ve rumilerle süslenmiştir (Foto. 210). Ayrıca kubbe içlerinde, kubbelerin eteklerinde, pandantiflerde, taşıyıcı ayaklarda ve pencerelerin etrafında bitkisel ve geometrik süslemeler yapılmıştır. İç mekândaki süslemelerde yoğunlukla bitkisel motifler kullanılmıştır. Harim mekânının ikinci kat pencereleri vitray tasarımıdır. Bu vitray pencerelerde, çiçek ve hatai motifleri ile natüralist kompozisyon oluşturulmuştur (Foto. 211).

Yapının güney duvarının ortasında bulunan mihrap, beşgen nişli ve mukarnas kavsaralıdır. Mihrap nişi mermer ile kaplı olup alınlığında dikdörtgen kitabe panosunda ‘Bakara Suresi’nin 149. Ayeti’ yazılıdır. Mihrap tasarım açısından farklılık göstermektedir. Mihrap nişini ters ‘U’ formunda hatai motifleri ile süslü ve altın yaldızlı bordür çevreler. Mihrap çerçevesine silmelerle devinim katılmış olup mihrap nişinin etrafında iki sıra mukarnas bordürü yer almaktadır. Ayrıca mihrap kaide ile yükseltilerek kaide bölümünde geniş mukarnas bordürüne yer verilmiştir. Bununla birlikte tepelik kısmının yüzeyinde kabartma tekniğinde kenger yapraklarına benzer motiflerle süslenmiştir. Mihrap mermer malzemedan yapılmış ve tepelik kısmı altın yaldızla boyanmıştır (Foto. 212).

Mihrabın batısında bulunan minber, mermer malzemedan yapılmıştır. Dikdörtgen kütle üzerinde yükselen minber, kaş kemerli girişe sahiptir. Basamakla çıkılan köşk bölümü baldaken tarzda yapılmış ve konik külâh ile sonlanmıştır. Minberin korkulukları altı kollu yıldızlarla gelişen geometrik geçmelerle süslenmiştir. Mihrap girişinin yanlarındaki bordürde, köşk bölümünün üstündeki bordürde, korkulukların

altındaki bordürde ve yan aynalık üçgenini sınırlayan bordürde, kabartma tekniğinde yapılan kıvrık dallar yer alır (Foto. 213).

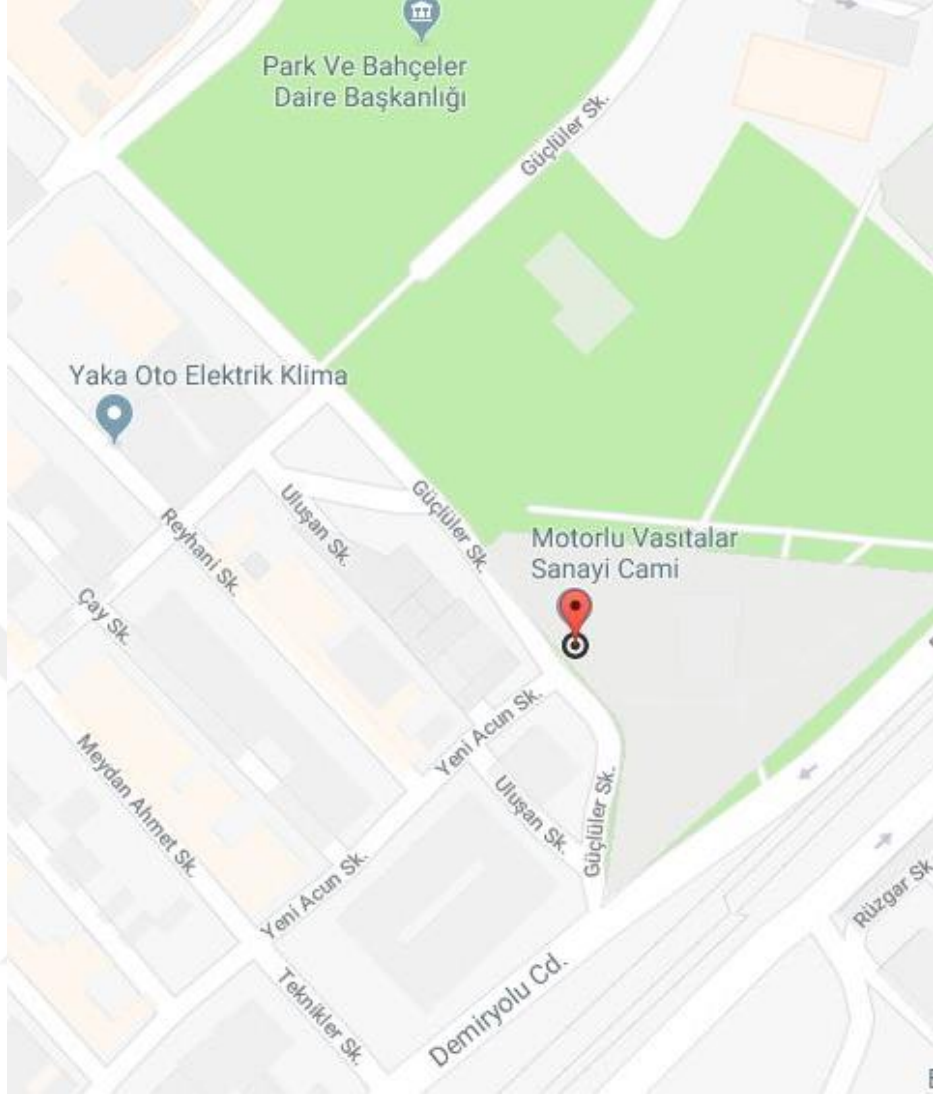
Mihrabın doğusunda bulunan vaaz kürsüsü mermer malzemeden yapılmıştır. Dört basamakla çıkılan kürsü, kare planlıdır. Kürsünün cephesi ikiye ayrılarak, alt bölümünde sütunceler yapılmakla birlikte prizmal üçgen tasarımlı bordürden sonra ikinci bölüme geçiş sağlanmıştır. İkinci bölümde ise altın yıldız boyalı olup geometrik motiflerle süslenmiştir (Foto. 214).

Minare

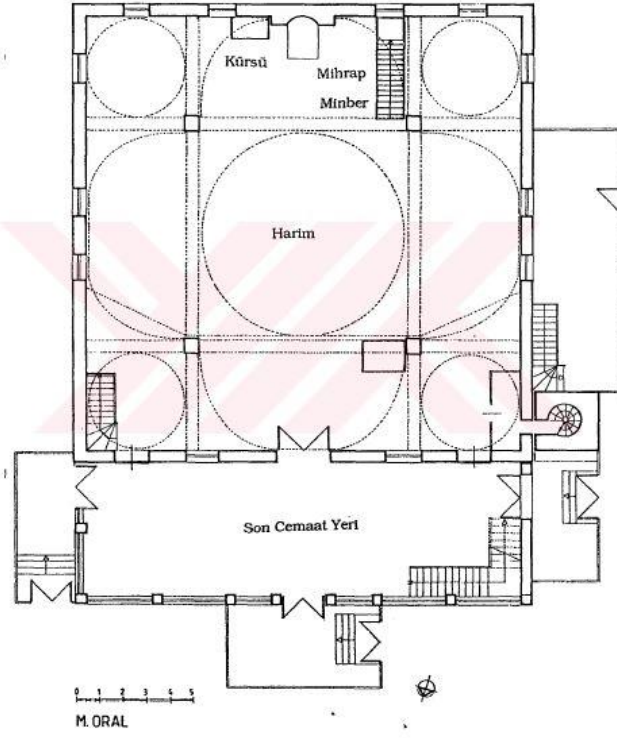
Yapının kuzeybatı cephesine bitişik olan minare, taş malzemeden inşa edilmiştir. Minarenin kaidesi kornişle sonlanmakla beraber prizmal pabuçla gövdeye geçiş sağlanmıştır. Ayrıca gövdenin başlangıcı ve şerefe altında bilezikler bulunur. Tek şerefeli minare konik külahla sonlanır.

Şadırvan

Yapının batısında şadırvan yer almaktadır. Şadırvanın plan ve süslemeleri klasik anlayışla yapılmıştır. Şadırvan sekizgen planlı ve kubbelidir. Şadırvanın kemerlerinde iki renkli mermer işçiliği görülmektedir (Foto. 215). Şadırvan dışardan bir metreye kadar mermer bloklarla kaplanmış ve cepheleri pvc malzemeyle kapatılmıştır (Foto. 216). Şadırvan günümüzde özgünlüğünü kaybetmiştir. Kubbe madalyon ve şemse motifleriyle süslenmiştir.



Harita 15: Konya Motorlu Vasıtalar Cami (Google Earth)



Çizim 20: Konya Motorlu Vasıtalar Cami Planı (M. Oral'dan)



Fotoğraf 199: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, genel görünüş (Cevat Ülger'in Arşivi)



Fotoğraf 200: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, kuzey cephe



Fotoğraf 201: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, batı cephe



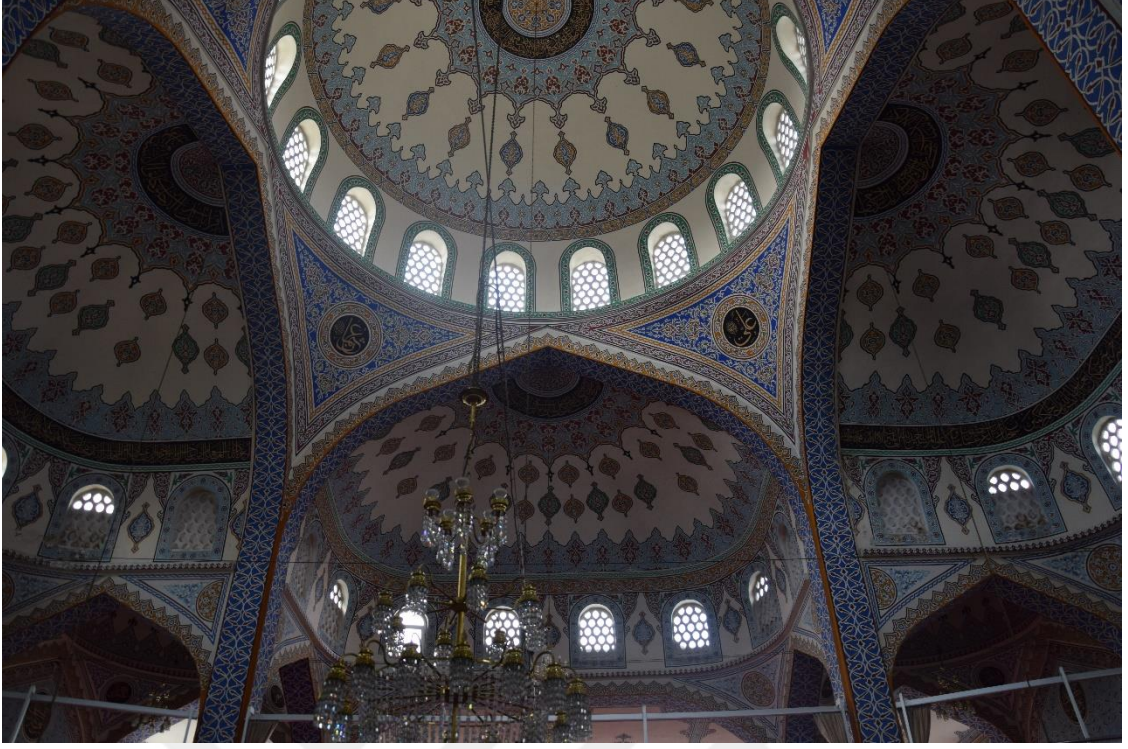
Fotoğraf 202: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, güney cephe



Fotoğraf 203: Konya Motorlu Vasıtalarda Camii, son cemaat yeri



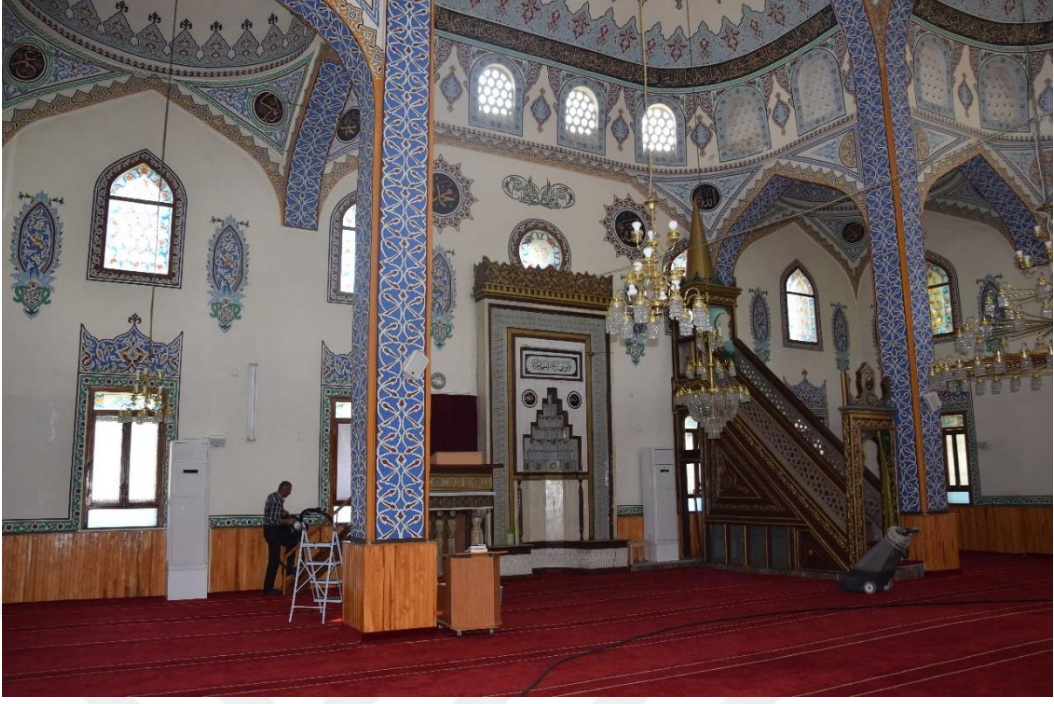
Fotoğraf 204: Konya Motorlu Vasıtalarda Camii, kadınlar mahfil



Fotoğraf 205: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, kubbe ve geçiş öğeleri



Fotoğraf 206: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, kubbe



Fotoğraf 207: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, harim mekânı



Fotoğraf 208: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, mihrap



Fotoğraf 209: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, minber



Fotoğraf 210: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, vaaz kürsüsü



Fotoğraf 211: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, şadırvan



Fotoğraf 212: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, şadırvan (Cevat Ülger'in Arşivi)

5. 1. 16. Tavşanlı Arifağa Cami

Yapının Yeri

Yapı, Kütahya'nın Tavşanlı İlçesi, Yeni Mahallesi, Haşim Benli Bulvarı üzerinde yer almaktadır (Harita, 16).

Yapının Tarihi

Yapının açılış beratında Cami Derneği tarafından 1968 yılında Mimar Cevat Ülger'e yaptırıldığı belirtilmiştir (Foto. 217). Cami Derneği üyeleri ile yapılan görüşmeler neticesinde yapının Mimar Cevat Ülger tarafından yapıldığının bilgisine ulaşılmıştır.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde bulunan son cemaat yeri iki katlıdır. Alt kat tek bölümlü ve düz tavanlıdır. Üst kat üç bölümden oluşur ve üzeri kubbe ile örtülüdür. Yapının kuzeybatı köşesinde minare yer alır (Çizim, 21).

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları taştan yapılmıştır. Ancak taşıyıcı karkası betondandır (Foto. 218).

Mimari Özellikleri

Yapının avlusuna batı yönünde bulunan metal kapıdan ulaşılmaktadır. Avluyu batı yönünden sınırlayan duvar sonradan yapılmıştır. Yapının batısında lavabolar ve şadırvan bulunmaktadır. Bu şadırvanın cami ile beraber yapıldığının bilgisine ulaşılmıştır. Yapıya kuzey yönünden ilave yapılmakla birlikte yapının üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır.

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Bununla birlikte kubbe ve ağırlık kuleleri klasik anlayışla yapılmıştır. Korniş, tüm cepheyi dolanmakta ve kademeli

formda tasarlanmıştır. Ülger, korniş tasarımıyla cephelere güçlü bir devinim katmıştır. Sanatçı, bu tasarımla yenilikçi tavırlarını cephelere taşımıştır.

Yapıya kuzey yönünde ilave yapılmıştır. Yapının ulaşılan eski fotoğraflarında cephenin özgün tasarımı görülmektedir. Kuzey cephenin yan kanatlarında dikdörtgen nişler yapılmış ve bu nişlerin içinde iki katlı pencere düzeni görülür. Bu pencereler dikdörtgen formlu, lento geçişli ve sivri kemer alınlıklı olup pencere alınlıkları iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır. Ayrıca kuzey cephede bulunan taç kapısı ters ‘U’ formunda çerçeve ile belirginleştirilmiştir (Foto. 219-20). Kuzey cephenin ortasında bulunan taç kapı, sivri kemer kavsaralı ve basık kemer geçişlidir. Taç kapı kemeri ve pencere alınlıkları iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır. Kuzey cephenin orta aksı, yanlara göre yüksek tutulmuştur. Kuzey cephe korniş ile bitmekle birlikte korniş saçakla sonlanmıştır. Son cemaat yeri kubbeli olup kubbe kasnakları kornişle bitmiştir.

Yapının doğu ve batı cephelerinde üç katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, ikinci kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Ayrıca cephelerdeki üçüncü kat pencere ise dairesel formda yapılmıştır. Bu cephelerde alt katta dört tane, üst katta beş tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Doğu ve batı cephelerde üçer tane hafifletme kemeri açılmakla birlikte orta kemer daha geniş ve yüksek tutulmuştur. Hafifletme kemerleri iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır. Bu cepheler, dört basamaklı kornişle sonlanmaktadır. Korniş köşelerdeki ağırlık kuleleri ile beraber cepheye devinim katmıştır (Foto. 221-22). Bununla birlikte korniş kurşunla kaplanmıştır. Doğu cephede yer alan girişin önüne kare ve kubbeli bir mekân yapılarak yapının doğu girişi vurgulanmış ve anıtsallık katılmıştır. Batı cephesinde bulunan giriş ise ters ‘U’ formda çerçeve ile vurgulanmıştır.

Güney cephede üç katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, ikinci kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekeli; üçüncü kat pencereler ise dairesel formludur. Bu cephede alt katta dört tane, üst katlarda beş tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Ayrıca güney cephe üç tane hafifletme kemeri ile bölünmüştür. Bu hafifletme kemerleri iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır. Mihrap nişi dikdörtgen kütle formunda dışa taşkındır. Bu cephe, saçakla sonlanan dört basamaklı kornişle sonlanır. Bu cepheye korniş ve pencere düzeni ile güçlü bir devinim katılmak istenmiştir.

Yapı, dairesel bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbenin oluşturduğu sorunsal, dört köşedeki ağırlık kuleleriyle çözülmeye çalışılmıştır.

İç Mekân

Yapıya kuzey yönünden yapılan eklenti üç bölümlü olup kubbeye örtülmüştür. Kuzey cephenin ortasında bulunan basık kemer geçişli kapıdan harime ulaşılır. Ayrıca yapıya doğu yönünden de giriş yapılmaktadır. Son cemaat yeri iki katlı olup alt katı düz tavanlı, üst katı ise üç bölümlü ve kubbelidir. Kubbelere geçiş pandantifle sağlanmıştır. Harim mekânın kuzey duvarının ikinci katında üç tane sivri kemer açıklığına yer verilmiştir (Foto. 223). Bununla birlikte kubbe geçişleri, kubbe içleri ve kubbe göbeği bitkisel madalyonlarla süslenmiştir. İç mekândaki mahfilin batı ve doğu yönünden ilave yapılması neticesinde harim mekânın bütünlüğü bozulmuştur. Kadınlar mahfiline doğu ve batı köşelerde bulunan merdivenlerle çıkılmaktadır.

Kubbeli olan harim mekânın duvarlarında, pencere etrafında, kubbeye geçiş öğelerinde, yoğun bitkisel süslemeler yapılmıştır. Ayrıca mihrabın üstünde hat yazı panoları yer alır. İç mekândaki alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat ise sivri kemerlidir. Yapının cephe çizgileri iç mekâna taşınmıştır. Alt kat pencerelerin etrafı ve aralarında turkuaz renk üzerine beyaz, sarı ve kırmızı renklerle yapılan çiçek motifleri ile süslenmiştir. Güney duvarının orta aksında mihrabın iki yanında şemse motifleri, mihrabın üstünde ise kitabe kuşakları ve madalyonlar yer almaktadır. Ayrıca bitkisel motif dolgulu madalyonların arasında ibrik formunda yapılan yazı panoları bulunmaktadır (Foto. 224). Kubbe kasnağına geçişi sağlayan pandantiflerdeki madalyonlarda celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine sarı renkle ‘Allah, Muhammed ve Hulefa-i Raşidin’ isimleri yazılıdır. Bu madalyonun dışında kalan üçgenler ise rumi motifleri ile süslenmiştir. Ayrıca kubbeye geçişi sağlayan eksedraların içleri bitkisel madalyonlar bulunur. Bunun birlikte kubbe eteğindeki kartuşlarda celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine sarı renkle ‘Bakara Suresi’nden Ayetler’ yazılıdır. Kubbe içinde şemse motifleri yer alır. Kubbe göbeğindeki madalyonda celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine sarı renkle ‘İhlas Suresi’ yazılıdır. Bu madalyon tepelik motifi ile sonlanmıştır (Foto. 225).

Harim mekânın güney duvarının ortasında yer alan mihrap, mermer malzemedendir yapılmıştır. Üçgen mihrap nişi mukarnas kavsaralıdır. Ancak kavsarası ve tepeliği alçıdandır. Ayrıca mihrabın köşeliklerinde bitkisel kabarıklar bulunmakla beraber mihrap nişi sütuncelerle sınırlanmıştır. Mihrabın alınlığında dikdörtgen kitabe panosunda ‘Al-i İmran Suresi’nin 37. Ayeti’ yazılıdır. Mihrap kavsarası ve sütunceler altın yıldızla boyanmıştır. Mihrabın çerçevesine silmelerle devinim katılmış ve taç bölümünün yüzeyinde kabartma tekniğinde yapılan kenger yapraklarına benzer motiflerle süslenmiştir. Mihrap, palmet formunda yapılan tepelikle sonlanmaktadır (Foto. 226).

Mihrabın batısında bulunan minber, ahşap malzemedendir yapılmıştır. Ülger’in projelerini yaptığı yapıların günümüze gelen minberlerinde klasik anlayış belirgin olmasına karşın sonradan eklenen minberlerde bu özelliklere dikkat edilmemiştir.

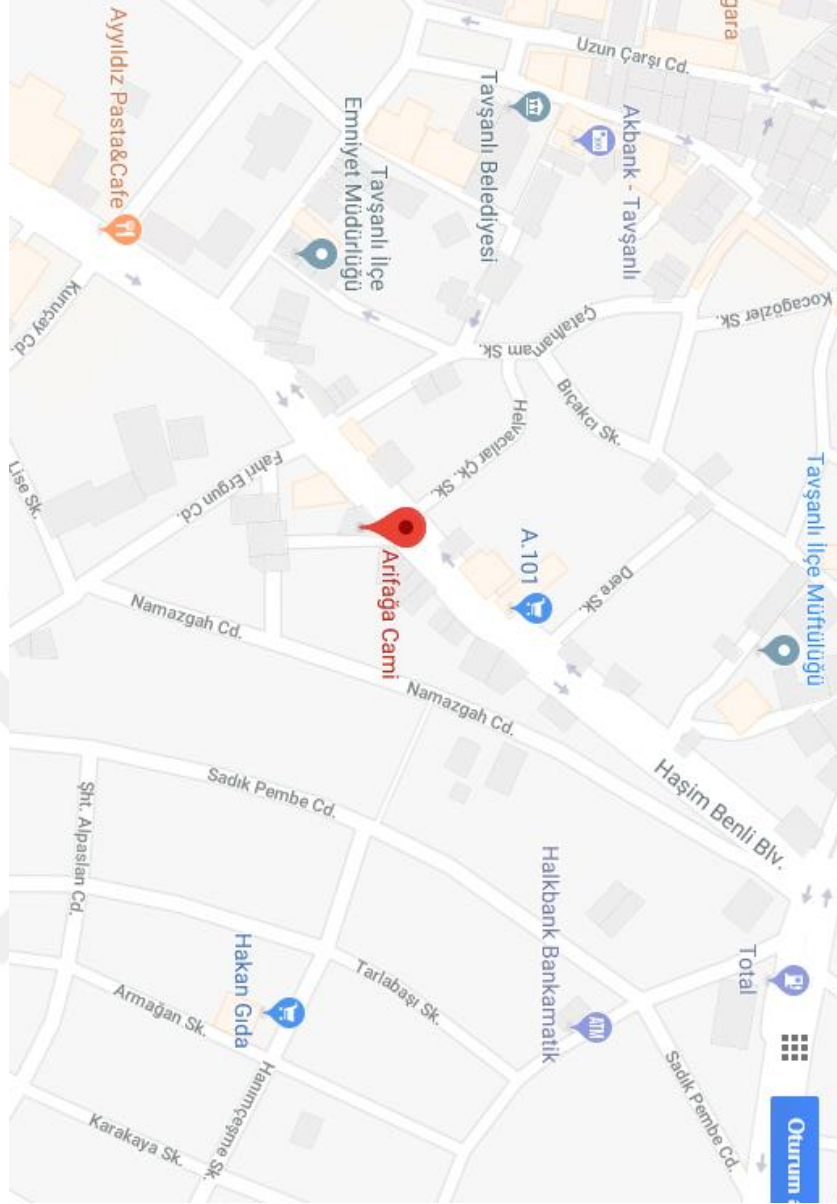
Mihrabın doğusunda bulunan vaaz kürsüsü özgün değildir.

Minare

Yapının kuzeybatı köşesine bitişik olan minare, düzgün kesme taş malzemedendir inşa edilmiştir. Minarenin kare kaidesinin cephelerine dikdörtgen silmelerle devinim katılmıştır. Prizmal pabuçtan sonra silindirik gövdeye geçiş yapılmıştır. Ayrıca gövdenin başlangıcında ve şerefe altında bilezik bulunur. Tek şerefeli olan minarenin şerefe korkulukları ajur tekniğinde baklava dilimi motiflerle süslü olup şerefe altı mukarnas geçişlidir. Minarenin petek bölümü kısa tutularak külahı armut formunda yukarıya doğru daralmıştır (Foto. 227).

Şadırvan

Yapının batısında bulunan şadırvan, sekizgen planlıdır. Şadırvan kubbe ile örtülü olup kubbesi kurşunla kaplanmıştır. Şadırvanın cephelerinde kaş kemerler açılmıştır. Bu cepheler mermerle kaplanarak kornişle sonlanmıştır. Sekizgen su haznesinin gövdesinde açılan kaş kemerlerin içinde musluklar yer almaktadır (Foto. 228).



Harita 16: Tavşanlı Arifağa Cami (Google Earth)

T. C.
TAVŞANLI MÜFTÜLÜĞÜ
CAMİ İBADETE AÇILIS BERATI

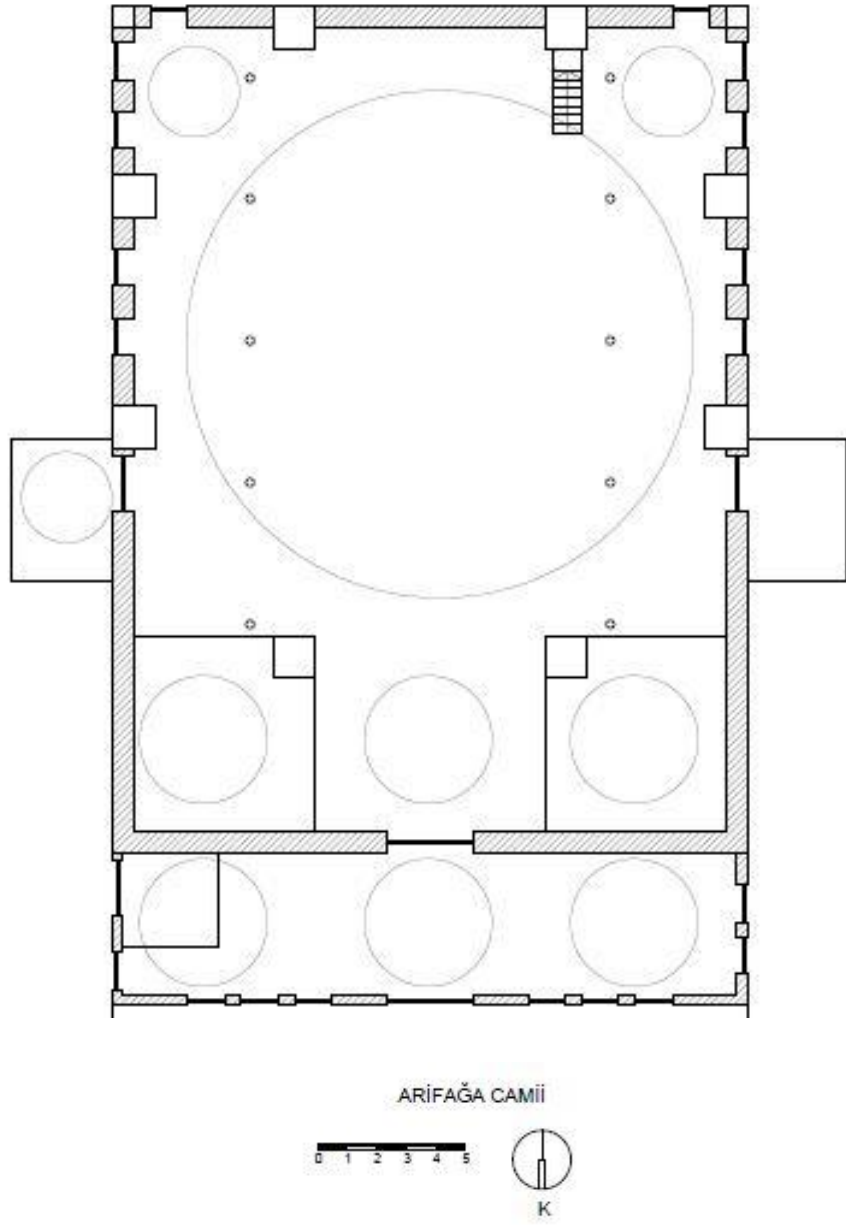
C A M İ N			
Adı	Arifağa Camii	Kodu	4310/811-004
Yapılan	Bernek	Mimar	Cevat ULGER
Yapılan Alan Alanı (m ²)	2700 m ²	İç Alanı (m ²)	435 m ²
Müktesim	Bernek	Kapısı	500
Yapılan Tarihi	1968	İbadete Açılan Tarihi	1968
Yapı İçeriği ve Özellikleri	Yapı Tağ Çatı Beton Çok Kubbeli Kaloriferli	Mühtemelen	Bahçe Sadırvan Tuvalet
Bununla Birlikte (Muh. Bilgi): Yeni Mahalle			

Yukarıda adı ve özellikleri belirtilen yapı, CAMİ vasıflarını taşımakta olup, bu yapıda vakit namazları ile cuma ve bayram namazlarının kılınmasına Müftülüğümüzce müsaade edilmiştir.

Baki YILDIZ
İlçe Müftüsü
20 / 09 / 199 1
(İmza - mühür)

NOT:1968 yılından beri ibadete açık olan bu Caminin Berati, form standardizasyonu sebebiyle yenilenmiştir.

Fotoğraf 213: Tavşanlı Arifağa Cami, açılış berati



Çizim 21: Tavşanlı Arifağa Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 214: Tavşanlı Arifağa Cami, genel görünüm



Fotoğraf 215: Tavşanlı Arifağa Cami, kuzey cephe (Cevat Ülger'in Arşivi)



Fotoğraf 216: Tavşanlı Arifağa Cami, kuzey cephe (Cevat Ülger'in Arşivi)



Fotoğraf 217: Tavşanlı Arifağa Cami, doğu cephe



Fotoğraf 218: Tavşanlı Arifağa Cami, batı cephe



Fotoğraf 219: Tavşanlı Arifağa Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 220: Tavşanlı Arifağa Cami, harim mekânı



Fotoğraf 221: Tavşanlı Arifağa Cami, kubbe



Fotoğraf 222: Tavşanlı Arifağa Cami, mihrap



Fotoğraf 223: Tavşanlı Arifağa Cami, minare



Fotoğraf 224: Tavşanlı Arifağa Cami, şadırvan

5. 1. 17. Eskişehir Reşadiye Cami

Yapının Yeri

Yapı, Eskişehir Odunpazarı İlçesi, Arifiye Mahallesi, Reşadiye Caddesi üzerinde yer almaktadır (Harita, 17).

Yapının Tarihi

Sultan Reşat tarafından yapılan yapı, Cumhuriyet Dönemi'nde kentin büyümesinden dolayı ibadet mekânı ihtiyacını karşılayamamıştır. Bu durum yeni bir ibadet mekânı ihtiyacını doğurmuş ve bunun neticesinde günümüzdeki yapı yapılmıştır. Kuzey cephede bulunan taç kapının alınlığındaki dikdörtgen kitabe panosu ve mihrabın alınlığında bulunan kitabe panosuna göre, bu yapı H. 1369 yılında inşa edilmiştir (Foto. 229). Yapının inşası 1969-1978 yılları arasında sürmüştür (Erdoğan, 2014, s. 651). Yapının bütün hat yazıları Hattat Hasan Çelebi'ye aittir. Minberin alınlığındaki kitabede Macit Ayrıl'ın imzası yer alır. Ancak Macit Ayrıl 1961 yılında hayatını kaybetmiştir. Bu durum sanatçının adını yaşatmak amacıyla imzasının atıldığına işaret etmektedir.

Kitabesi

Okunuşu:

Va(A)llâhu yed'û ilâ dâri-sselâmi ve yehdî men yeşâu ilâ sirâtin mustekîm(in)²⁶.

Çelebi Ketebehu H.1393²⁷

Anlamı:

'Allah insanları esenlik ve mutluluk ülkesine dâvet eder ve dilediği kimseleri dosdoğru yola iletir.'

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, merkezi planlı olup kubbe ile örtülmüştür. Harim mekânı doğu ve batı yönünden dört kubbe, kuzey yönünden ise üç kubbe ile genişletilmiştir. Kuzey yönünde

²⁶ Yunus Suresi, 25. Ayet.

²⁷ Çeviriyi yapan Mesut Baydu'ya teşekkür ederiz.

yedi gözlü son cemaat yeri bulunmakla birlikte yapının kuzeybatı ve kuzeydoğu köşelerinde minare yer almaktadır. Harim mekânına kuzey, doğu ve batı yönlerinden giriş yapılmaktadır (Çizim, 22).

Malzeme ve Teknik

Yapının taşıyıcı karkası betonarmeden yapılmakla beraber cepheler ve minaresi traverten taş ile kaplanmıştır.

Mimari Özellikleri

Yapı, kent merkezine hâkim bir noktada inşa edilmiştir. Yapının avlusu yol çalışmalarından dolayı kuzey yönünden kesilmesine rağmen doğu ve batı yönünde geniş tasarlanmıştır. Yapının batısında dernek binası, lavabolar, şadırvan bulunmakla birlikte doğu ve batı cephelerinin altlarında abdest muslukları yer almaktadır. Avluda yer alan şadırvan sonradan yapılmıştır. Yapı, normal kat ve zemin kattan oluşur. Zemin katının kuzey bölümü kıraathane, güney bölümü ise ibadet mekânına dönüştürülmüştür. Yapının avlusunda belediye tarafından peyzaj çalışmaları yapılmıştır (Foto. 230). Ayrıca üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır.

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Bu cepheler, iki kütle formunda tasarlanmış olup taş malzemeyle cephelere renklilik katılmıştır. Cephelerin pencere düzeninde devinim anlayışı belirgindir. Yapının üst örtü öğeleri klasik anlayışla yapılmasına karşın cephelerin detaylarında sanatçının yenilikçi tavırları güçlüdür.

Yapının kuzey cephesinde bulunan son cemaat yeri klasik anlayışla tasarlanmıştır. Son cemaat yeri yedi gözlü ve kubbelidir. Son cemaat yerinin orta kubbesi daha belirgin yapılarak giriş aksı vurgulanmıştır. Son cemaat yeri kubbeleri mermer sütunlar ile taşınmakla beraber son cemaat yerinin gözleri sivri kemerli olup kemerler iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır. Mukarnas başlıklı sütunlar platform üzerine oturmaktadır. Yarım metre yüksekliğe sahip bu platformda zemin katın pencere açıklıklarına yer verilmiştir. Son cemaat yerinin kubbeleri kasnak üzerine oturmakta ve kurşunla kaplanmıştır (Foto. 231). Kubbeler pendentif geçişli olmakla birlikte kubbe göbeğinde madalyonlar bulunur. Kubbe eteği ise palmet, rumi, kıvrık dallar ve çiçek motifleriyle süslenmiştir.

Kuzey cephede iki katlı pencere düzeni görülmektedir. Bu pencereler lento geçişli, dikdörtgen formlu ve mermer sövelidir. Alt kat pencereler, demir lokmalıdır. Bu cephede bulunan taç kapının iki yanında mihrabiyeler yer alır. Bu mihrabiyeler mermer malzemededen yapılmakla birlikte mukarnas kavsaralıdır. Ayrıca kavsaranın iki yanında bitkisel kabalar bulunmaktadır. Bu cephedeki iki katlı dikdörtgen formlu pencere tasarımı Ülger'in özgün yaklaşımıdır. Buna benzer tasarım Sarısu Kurşunlu, Sümer ve Şirintepe camilerinde görülmektedir. Özellikle kuzey cephenin tasarımında işlevsel mimarlık anlayışı belirgindir.

Kuzey cephenin ortasında bulunan taç kapı, mermer malzemededen yapılmıştır. Bu kapı, dışa taşkın ve basık kemer geçişlidir. Taç kapı, iki yandan sütunceler ile sınırlanmış ve basık kemerinin üzerinde kabartma tekniğinde yapılan bitkisel motiflerle süslü bordür yer alır. Süsleme bordürünün üzerinde altın yıldızlı dikdörtgen kitabe panosu bulunur. Kitabede hattatın imzası ve tarih yer almaktadır. Ayrıca taç kapı palmet formunda yapılan tepelikle sonlanır. Bununla birlikte harimin giriş kapısı ahşap malzemededen yapılmıştır (Foto. 232).

Doğu ve batı cephelerin tasarımı simetriktir. Harim mekânının yanlara doğru üçer kubbe ile genişletilmesinden dolayı bu cepheler iki ayrı kütle görünümünü almıştır. Bu cephelerde toplamda beş katlı pencere düzeni vardır. Bu pencereler, alttan iki kat dikdörtgen formlu, iki kat sivri kemerli, kubbe kasnağında ise yuvarlak kemerlidir. Dördüncü kat pencereler daha uzun yapılmıştır. Birinci kütlelerde, üç katlı pencere düzeni görülür. Bu pencereler, cepheye ikişerli düzende yerleştirilmiştir. Alt kat pencereler lento geçişli ve mermer sövelidir. Üçüncü kat pencereler ise alçı şebekelidir. Bu cephelerin birinci kütlelerinde üç tane hafifletme kemeri açılmıştır. Birinci kütle kademeli ve üç basamaklı korniş ile sonlanmaktadır. Kubbelerin kasnakları alçak tutularak kademeli kornişle bitmektedir. İkinci kütle ise, pencereler sivri kemerli ve alçı şebekelidir. İkinci kütlede altı tane pencere açıklığı açılmış ve hafifletme kemeriyle sınırlanmıştır. Ayrıca ikinci kütle kademeli ve dört basamaklı kornişle sonlanmıştır. Korniş, ağırlık kulelerinin iki yanında yukarıya dört basamak formunda yükselerek köşeleri birbirine bağlamak suretiyle cephelere güçlü bir devinim katmıştır. Bu cephelerin köşelerinde taş madalyonlar bulunmakla birlikte iki kütlede ikişer çörten yer alır. Sanatçı, bu tasarımla yenilikçi anlayışını cephelerin detaylarına taşımıştır (Foto. 233-34).

Doğu ve batı cephenin alt kısmında abdest muslukları bulunmaktadır. Kadınlar girişi, basamaklı platform ve sundurma ile vurgulanmıştır. Ayrıca sundurma yüksek olan beden duvarlarını yumuşatarak yapının kademelenmesine katkı sağlamıştır. Kadınlar girişinin üstünde, dairesel formlu pencere bulunmaktadır. Bu şekilde bir tasarım ile kadınlar mahfili aydınlatılmaya çalışılmıştır. Doğu cephedeki kadınlar girişi dikdörtgen çerçeveli olup mermer malzemeden yapılmıştır. Kadınlar girişi basık kemer geçişli olup kemerin üstündeki bordürün merkezinde kabartma tekniğinde yapılan gülçe motifi ve kıvrık dallarla yapılan süsleme bordürü yer almaktadır. Kapı alınlığında altın yaldızlı dikdörtgen kitabe panosunda, ‘Udhulûhâ biselâmin âminîn(e)’²⁸ yazılıdır (Foto. 235).

Batı cephede bulunan giriş kapısı mermer malzemeden yapılmış ve çerçevesine silmelerle devinim katılmıştır. Bu kapı, kadınlar girişi ile benzer özellikler taşımakla beraber alınlığında altın yaldızlı kitabe panosunda, ‘İnnel muttakîne fi cennâtin ve uyûnin’ yazılıdır.

Güney cephede, birinci kütlede üç katlı pencere düzeni görülür. İki yan kanattaki alt kat pencereler mermer söveli ve dikdörtgen formludur. Orta kanatta ise alt kat pencereler mermer söveli ve dikdörtgen formlu, üst kattaki pencereler ise alçı şebekelidir. Ayrıca mihrap aksı dikdörtgen nişle belirginleştirilmiştir. Birinci kütlede beş tane hafifletme kemeri bulunur. Bu cephe, payandalar ile desteklenmiştir. Payandalar, birinci kütle kadar yüksekliği bulunmakla beraber yukarıya doğru daralmıştır. Birinci kütle ve ikinci kütle kornişli kademeli olup saçakla sonlanmıştır (Foto. 236).

İkinci kütlede ise, uzun sivri kemerli pencereler alçı şebekeli olup kubbe kasnağında yuvarlak kemerli pencerelere yer verilmiştir. İkinci kütlede iki katlı pencere düzeni vardır. Bu pencereler, sivri kemerli ve alçı şebekeli olup cepheye kademeli düzende yerleştirilmiştir. Ayrıca bu cephe hafifletme kemeri ile sınırlanmıştır. Yapının güney cephesinde korniş tasarımı görülür. İlk korniş üç basamaklı olup cepheyi ikiye bölmüştür. Özellikle tüm cephelere kornişle devinim katılmaya çalışılmıştır. Birinci kütlede ve hafifletme kemerlerinin bitimindeki korniş basamak formundadır (Foto. 237). Güney cephenin ikinci kütlede toplamda iki tane çörten bulunur.

²⁸ Hicr Suresi, 46. Ayet.

Yapı, dairesel bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağında pencere açıklıklarına yer verilmiştir. Pencere açıklıklarının oluşturduğu sorunsal, pencereler arasına yerleştirilen küçük payandalar ve dört köşedeki ağırlık kuleleri ile dengelenmiştir.

İç Mekân

Yapının harim mekânına üç yönden giriş yapılmaktadır. Ana giriş ana kapısı kuzey cephede yer alır. Bununla birlikte yapıya doğu ve batı yönlerinden de giriş yapılmaktadır. Harim mekânına kuzey yönünde iki birim oluşturularak görevliler için oda yapılmıştır. Harim mekânı yanlara doğru genişletilmiştir. İç mekânı üç yönden dolanan mahfil, harime iki katlı bir görünüm vermekle beraber üç yönden sütunlarla taşınmaktadır. Sütun başlıkları mukarnaslı olup alçı malzemedan yapılmış ve sivri kemerler iki renkli mermer işçiliği ile vurgulanmıştır. Mahfil korkulukları mermer malzemedan yapılmış ve ajur tekniğinde geometrik geçmelerle süslenmiştir. Harimin doğu ve batı duvarlarında üç katlı pencere düzeni görülür. Mahfilin alt katı düz tavanlı, üst katı ise kubbelidir. Kubbeye geçişler pandantiflerle sağlanmıştır. Bununla birlikte harimin üçüncü kat pencereleri ise vitraydır. Bu pencerelerin araları bitkisel motifli madalyonlarla süslenmiştir. Mahfilin yan kanatlarına bursa kemeri ile geçiş sağlanmıştır. Kuzey yönündeki mahfil kanadının kubbesi prizmatik Türk üçgeni ile geçiş yapılmıştır. Kadınlar mahfilinin kuzey duvarında hat yazıları yer alır. Mahfil kemerleri iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır. İç mekân süsleme açısından zenginlik göstermektedir (Foto. 238).

Harim mekânı bir metreye kadar tek renkli çinilerle kaplanmıştır. Ayrıca kubbeye geçişi sağlayan ayakların yüzeyi kuşaklara bölünerek rumi, çarkıfelek ve çiçek motifleri ile süslenmiştir. Kubbe kasnağı dört ayak üzerine oturmakla birlikte bu ayaklar birbirine hafifletme kemerleri ile bağlanmıştır. Kubbeye geçişler pandantiflerle sağlanmıştır. Bu hafifletme kemerleri iki bağımsız sütun üzerine oturmaktadır. Sütunlar sivri kemerli olup bu kemerler iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır. Hafifletme kemerlerinde iki kat vitray pencereler görülmekle beraber kornişle harim mekânı iki kata ayrılmıştır. Kuzey duvarında tek kat vitray pencere düzeni görülmektedir. Mihrap duvarında bulunan vitray pencerelerde, vazodan çıkan çiçek motifleri ile natüralist bir kompozisyon oluşturulmuştur. Ana kubbeye geçişi sağlayan pandantifin başlangıcından başlayan korniş harim mekânını dolanmaktadır (Foto. 239). Ana kubbeye geçişi

sağlayan pendantsiflerdeki bitkisel madalyonların etrafı iki bordürle çevrelenmiş, ince sarmal motifli bordür daha dar tutulmuş ve etrafı hatai grubu motiflerle süslenmiştir. Bu madalyonun dışında kalan üçgenler de rumi motifleri yer alır. Ayrıca kubbe kasnağında dıştan bitkisel motifli bordürden sonra ince zencerek bordüründen kasnağı dolanan kitabe kuşağına geçiş yapılmıştır. Kubbe kasnağında celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine beyaz renkle ayet kuşağı dolanmaktadır. Ana kubbenin içi şemse motifleri ile süslenmiş ve kubbe göbeğindeki madalyonunun merkezinde celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine beyaz renkle ‘İhlas Suresi’ yazılıdır. Bu madalyon dıştan tepelik motifleri ile çevrelenmiştir (Foto. 240).

Giriş aksının karşısında yer alan mihrap mermer malzemedendir yapılmıştır. Mihrap klasik özellik göstermektedir. Üçgen mihrap nişi dikdörtgen çerçeveli ve mukarnas kavsaralıdır. Mihrabın dış bordürüne silmelerle devinim katılmıştır. Mihrap nişi sütunceler ile sınırlandırılmakla birlikte mihrap köşeliklerinde bitkisel kabalar bulunur. Mihrap nişinin alınlığındaki altın yıldızlı dikdörtgen kitabe panosunda, ‘Bakara Suresi’nin 149. Ayeti,’ hattatın imzası ve tarih yazılıdır. Taç bölümüne bir sıra mukarnas dizesinden sonra geçilmiştir. Taç bölümü kenger yaprakları ile süslenerek palmet motif formunda yapılan tepelikle sonlanmıştır (Foto. 241).

Mihrabın solunda bulunan minberde klasik çizgiler güçlüdür. Dikdörtgen kütle üzerine yükselen minber, mermer malzemedendir inşa edilmiştir. Minberin girişi sivri kemer geçişli olup alınlığında altın yıldızlı dikdörtgen kitabe panosunda, ‘Kelime-i Tevhid’ ve ‘Macit’ ismi yazılıdır. Mukarnas dizesinden sonra taç bölümüne geçiş sağlanmıştır. Taç bölümü palmet motifi formunda yapılmıştır. Minberin girişi iki yanında burmalı sütuncelerle sınırlandırılmıştır. Basamaklar ile köşk bölümü, dört yönden açıklığa sahip olup mermer sütunceler ile taşınmakla birlikte köşk bölümü ahşap külahla sonlanır (Foto. 242). Minber korkulukları geometrik geçmelerle süslenmiştir. Ayrıca minberin yan aynalığında bulunan madalyon, kafes oyma tekniğinde yapılmıştır. Yan aynalık üçgeni madalyonla vurgulanmakla birlikte çok kollu yıldız motifi ile süslenmiş ve bu madalyonun dışında kalan üçgenler ise rumi motifleri bulunur (Foto. 243).

Mihrabın doğusunda bulunan vaaz kürsüsü, kubbeyi taşıyan doğu yönünde bulunan ayağa bitişiktir. Üç cepheli olan vaaz kürsüsü, mermer malzemedendir yapılmıştır. İki katlı bir görünüme sahip olmakla birlikte alt katında kaş kemerli açıklıklara yer verilmiştir. Ayrıca mukarnas dizesinden sonra ikinci bölüme geçilmiştir. Vaaz

kürsüsünün ikinci kat cepheleri dikdörtgen panolara ayrılarak geometrik geçmelerle süslenmiştir (Foto. 244).

Müezzin mahfili iki katlı olup mermer malzemedен inşa edilmiştir. İkinci katı altı destek üzerine oturmaktadır. Bu mahfilin korkulukları, geometrik geçmelerle süslenmiştir (Foto. 245).

Minareler

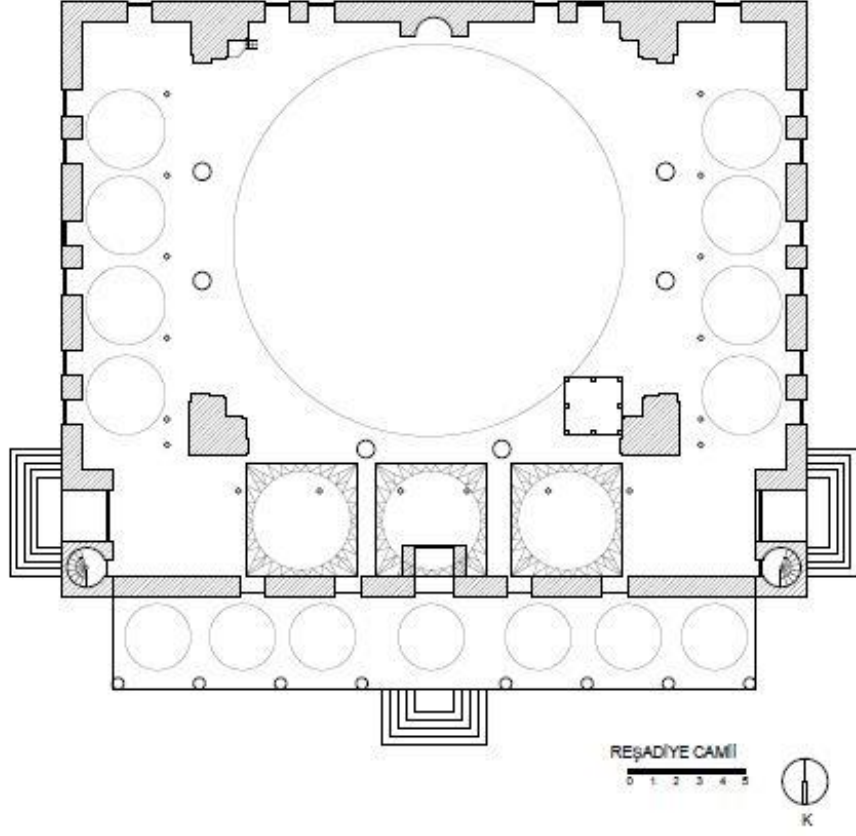
Yapının kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerinde bulunan minareler, düzgün kesme taşla kaplanmıştır. Ayrıca kaidenin cepheleri dikdörtgen çökertme nişlerle devinim katılmış olup minarenin kaidesi kornişle sonlanmıştır. Prizmal pabuç ile gövdeye geçiş sağlanmıştır. Silindirik gövdenin başlangıcında ve şerefe altlarında bilezikler bulunur. İki şerefeli olan minarelerin gövdesinde mazgal açıklıklara yer verilmiştir. Şerefe altı, mukarnas geçişli olup şerefe korkulukları geometrik geçmelerle süslenmiştir. Minare konik külahla sonlanmıştır (Foto. 246).



Harita 17: Eskişehir Reşadiye Cami (Google Earth)



Fotoğraf 225: Eskişehir Reşadiye Cami, inşa kitabesi



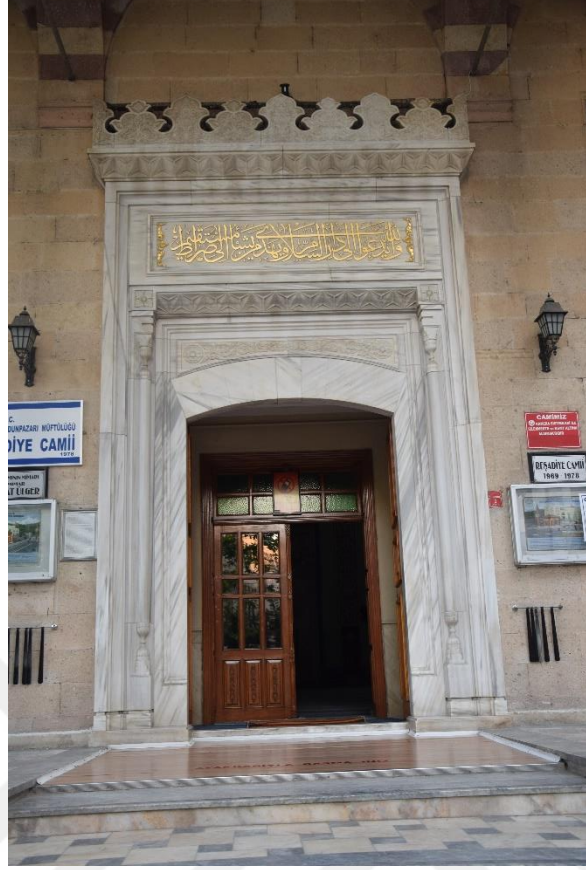
Çizim 22: Eskişehir Reşadiye Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 226: Eskişehir Reşadiye Cami, Genel Görünüş (www. cevatulger. com'dan)



Fotoğraf 227: Eskişehir Reşadiye Cami, son cemaat yeri



Fotoğraf 228: Eskişehir Reşadiye Cami, taç kapı



Fotoğraf 229: Eskişehir Reşadiye Cami, doğu cephe



Fotoğraf 230: Eskişehir Reşadiye Cami, batı cephe



Fotoğraf 231: Eskişehir Reşadiye Cami, kadınlar girişi



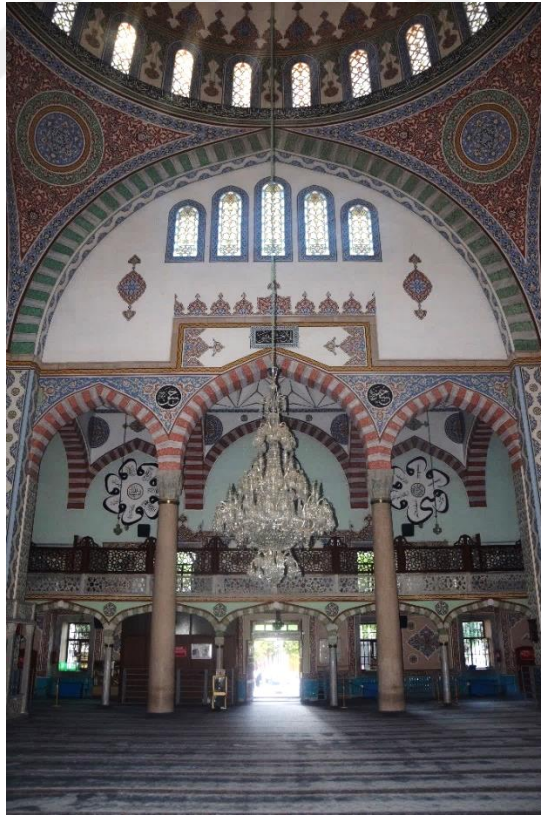
Fotoğraf 232: Eskişehir Reşadiye Cami, güney cephe



Fotoğraf 233: Eskişehir Reşadiye Cami, korniş tasarımı



Fotoğraf 234: Eskişehir Reşadiye Cami, harim mekânı



Fotoğraf 235: Eskişehir Reşadiye Cami, kuzey duvarı



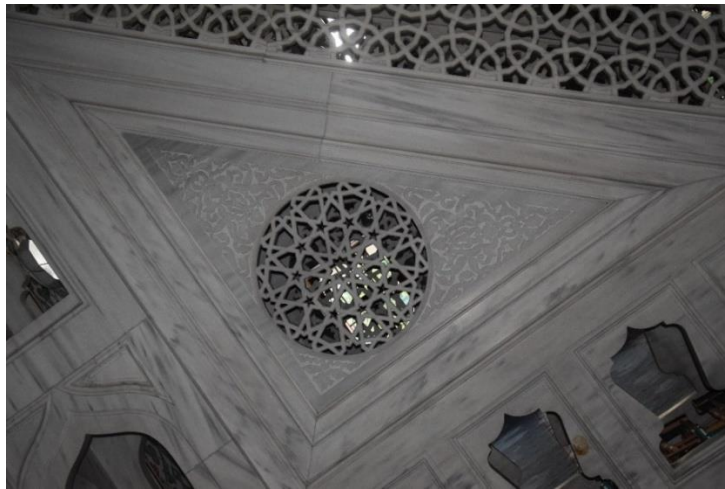
Fotoğraf 236: Eskişehir Reşadiye Cami, kubbe



Fotoğraf 237: Eskişehir Reşadiye Cami, mihrap



Fotoğraf 238: Eskişehir Reşadiye Cami, minber



Fotoğraf 239: Eskişehir Reşadiye Cami, minberin yan aynalık üçgeninden detay



Fotoğraf 240: Eskişehir Reşadiye Cami, vaaz kürsüsü



Fotoğraf 241: Eskişehir Reşadiye Cami, müezzin mahfili



Fotoğraf 242: Eskişehir Reşadiye Cami, minare

5. 1. 18. Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami

Yapının Yeri

Yapı, Hatay'ın Kırıkhan İlçesi, 408 Evler Mahallesi, Ulu Cami Caddesi üzerinde yer almaktadır (Harita, 18).

Yapının Tarihi

Yapının açılış beratına göre, Cami Derneği tarafından 1970-74 yılları arasında Mimar Cevat Ülger'e yaptırılmıştır. Yapının inşasında Samsunlu Muhittin Uzun adında ustanın çalıştığına dair bilgiye ulaşılmıştır²⁹.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde bulunan son cemaat yeri iki katlıdır. Alt kat tek bölümlü ve düz tavanlıdır. Üst kat üç bölümden oluşur ve üzeri çapraz tonozla örtülüdür. Yapının kuzeybatısında minaresi bulunur (Çizim, 23).

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları yığma tekniğinde taş malzemedен, taşıyıcı karkası ise betondan yapılmıştır (Foto. 247-48).

Mimari Özellikleri

Yapının avlusu sınırlayan duvar sonradan yapılmıştır. Bu duvar bir metre yüksekliğindedir. Avluya doğu ve kuzey yönünde bulunan kapılardan girilir. Yapının avlusunda şadırvan, lavabolar ve dernek binası bulunmaktadır. Bu eklentiler sonradan yapılmıştır. Yapıda geçiş öğeleri dışa yansıtılmakla birlikte üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır.

²⁹ İsmet Çilesiz'e verdiği bilgilerden dolayı teşekkür ederiz.

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Üst örtü elemanları ve cephelerin köşelerindeki ağırlık kuleleri klasik anlayışla yapılmıştır. Buna karşın sanatçı cephelere korniş tasarımıyla güçlü bir devinim katmıştır. Ülger, bu tasarımla yenilikçi anlayışını cephe detaylarına taşımıştır.

Kuzey cephede tek kat pencere düzeni görülür. Bu pencereler, yuvarlak kemerlidir. Bununla birlikte kuzey cepheye simetrik yerleştirilen taç kapı, yuvarlak kemer kavsaralı ve lento geçişlidir (Foto. 249).

Yapının doğu ve batı cephelerinde iki katlı pencere düzeni görülür. Bu pencereler, alt katta yuvarlak kemerli, üst katta sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Bu cephelerde alt katta ve üst katta üçer tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Ayrıca üst kattaki orta pencere daha belirgindir. Bu cepheler hafifletme kemeri ile sınırlanmış ve cephenin orta aksının yüksek olması, kornişin dört basamaklı olup cepheye devinim katmasını sağlamıştır (Foto. 250-51). Doğu cephede yer alan kadınlar girişi, yuvarlak kemer kavsaralı ve lento geçişlidir. Yapıda dışa yansıtılan geçiş öğeleri üst örtüde kademelenme etkisini güçlendirmiştir.

Güney cephede üç katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler yuvarlak kemerli, üst kat pencereler sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Alt katta iki tane, üst katta üç tane pencere açıklığına yer verilmiş ve bu cephe hafifletme kemeri ile sınırlanmıştır. Bu cephenin bitimindeki korniş dört basamaklı olup cepheye güçlü bir devinim katmıştır. Bununla beraber hafifletme kemeri cephede belirgin hale getirilmiştir.

Yapı, dairesel bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağında pencere açıklıklarına yer verilmiştir. Pencere açıklıklarının oluşturduğu sorunsal, pencereler arasına yerleştirilen küçük payandalar ve dört köşedeki ağırlık kuleleri ile dengelenmiştir.

İç Mekân

Kuzey cepheye simetrik yerleştirilen taç kapıdan son cemaat yerine ulaşılmaktadır. Son cemaat yerinin alt katı işlevsel hale getirilerek kuzeybatı köşesi görevli odası yapılmıştır. Kadınlar mahfiline kuzeydoğu köşedeki spiral merdivenle çıkılır. Üst kat kadınlar mahfili üç bölümlü olup çapraz tonozla örtülmüştür. Bu

bölmelere geçişler sivri kemerlerle sağlanmıştır. Ayrıca çapraz tonozların içleri ve eteği bitkisel ve geometrik motiflerle süslenmiştir.

Harim mekânına kuzey duvarının ortasındaki açıklıktan ulaşılır. Harim mekânı kubbe ile örtülmüştür. İç mekânda üç katlı pencere düzeni görülür. Bu pencerelerin etrafı bitkisel süsleme kuşaklarıyla çevrelenmiştir (Foto. 252). Kuzey duvarında bulunan giriş kapısının iki yanında dikdörtgen pencere açıklığına, üst katında ise üç tane bursa kemeri açıklığına yer verilmiştir. Kubbe eksedra geçişli kasnak üzerine oturmaktadır. Kasnağa geçişi sağlayan pandantiflerin merkezindeki madalyonlarda ‘Hulefa-i Raşidin, Hasan ve Hüseyin’ yazılıdır. Bu madalyonun dışında kalan üçgenler, geometrik ve bitkisel motiflerle süslenmiştir. Ayrıca kubbe eteğinde celi sülüs ile yazılan kitabe kuşağı dolanır. Kubbe içi şemse motifleri ile süslü olup kubbe göbeğindeki madalyonda ise celi sülüs tekniğinde ‘Fatıha Suresi’ yazılıdır. Kubbeye geçişi sağlayan eksedraların içleri geometrik ve bitkisel motiflerle süslenmiştir (Foto. 253). İç mekândaki pencereler ters ‘U’ formunda stilize motiflerle süslü bordür ile çevrelenmiştir. Mihrabın üstünde ve karşı aksında yazı kuşakları yer almaktadır. Köşelerde yer alan eksedraların merkezindeki madalyonlarda celi sülüs tekniğinde yazılar bulunmakla birlikte madalyonun dışı geometrik ve bitkisel motiflerle süslenmiştir.

Yapının giriş aksının karşısında bulunan mihrap, mermer malzemedan yapılmıştır. Mukarnas kavsaralı mihrap nişi, sütunceler ile sınırlanmıştır. Mihrabın alınlığındaki kitabe panosunda ‘Bakara Suresi’nin 149. Ayeti’ yazılıdır. Mihrabın çerçevesi geometrik süslü bordürle çevrelenmiştir (Foto. 254).

Mihrabın solunda bulunan minber mermer malzemedan yapılmıştır. Dikdörtgen kütle üzerinde yükselen minber, basık kemerli girişe sahiptir. Minber girişinin alınlığında ‘1973’ tarihi yazılıdır. Minberin giriş kapısı üç sıra mukarnas dizesinden sonra tepeliğe geçiş yapılmıştır. Basamakla çıkılan köşk bölümü sütunlar ile taşınmakla birlikte yivli külahla sonlanmaktadır. Minberin yan aynalığı ve korkuluğu geometrik motiflerle süslenmiştir (Foto. 255).

Harim mekânının kuzeydoğu köşesinde yer alan vaaz kürsüsü, mermer malzemedan inşa edilmiştir. Konik kaideli olan kürsünün korkuluğunda ‘1972’ tarihi yer alır. Kürsü, bitkisel kabaralar ve geometrik motiflerle süslenmiştir (Foto. 256).

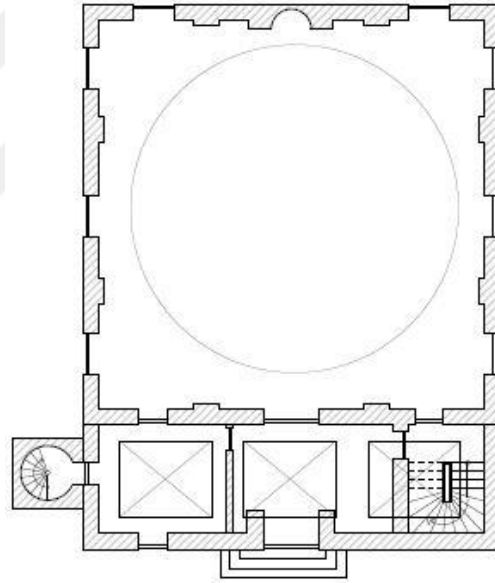
Minare

Yapının minaresi inşa tarihinden sonra ilave edilmiştir. Minarenin kubbe ile olan oransal açısına dikkat edilmemiştir.

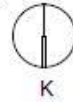




Harita 18: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami (Google Earth)



KIRIKHAN 408 EVLER CAMİİ



Çizim 23: Kırıkhan 408 Evler Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 243: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, genel görünüş (Cevat Ülger'in Arşivi)



Fotoğraf 244: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, genel görünüş



Fotoğraf 245: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, kuzey cephe



Fotoğraf 246: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, batı cephe



Fotoğraf 247: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, doğu cephe



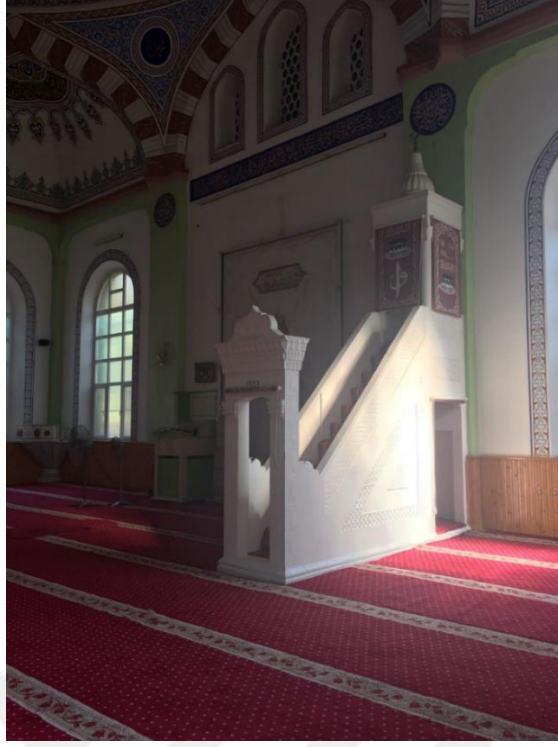
Fotoğraf 248: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, harim mekânı



Fotoğraf 249: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, kubbe



Fotoğraf 250: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, mihrap



Fotoğraf 251: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, minber



Fotoğraf 252: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, vaaz kürsüsü

5. 1. 19. Sakarya İstasyon Cami

Yapının Yeri

Yapı, Sakarya'nın Adapazarı İlçesi, Mithatpaşa Mahallesi, Akasya Sokağı üzerinde bulunmaktadır (Harita, 19).

Yapının Tarihi

Kuzey cephede bulunan yazıta göre, bu yapı 1972 yılında inşa edilmiştir (Foto. 257). Bununla birlikte açılış beratında da Cami Derneği tarafından 1972 yılında Mimar Cevat Ülger'e yaptırıldığı belirtilmiştir³⁰ (Foto. 258). Yapının inşası sırasında mesut kalfanın denetiminde vagon işçilerinin çalıştırıldığına bilgisine ulaşılmıştır³¹.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, merkezi planlı olup kubbe ile örtülmüştür. Harim mekânı doğu yönünden üç kubbe ile genişletilmiştir. Yapıya kuzey yönünden ilave yapılmıştır. Minare yapının kuzeybatı köşesinde (Çizim, 24).

Malzeme ve Teknik

Yapının taşıyıcı karkası betondan, beden duvarları ise yığma tekniğinde tuğladan yapılmıştır (Foto. 259-60).

Mimari Özellikleri

Yapı, mahalleye hâkim bir noktada inşa edilmiştir. Avluyu sınırlayan duvar sonradan yapılmıştır. Yapının kütesindeki asimetrik tasarım, sanatçının yenilikçi anlayışını göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Bununla birlikte üst örtü elemanlarında klasik anlayış güçlüdür. Buna karşın sanatçı korniş tasarımı ile yenilikçi

³⁰ Yapının açılış beratında Mimar Cevat Ülger'in soyadının yanlış yazıldığı tespit edilmiştir.

³¹ Cami Derneği üyesi Kemal Budak, Ülger'in yapının inşasında bizzat yer aldığını belirtmiştir. Kendisine verdiği bilgilerden dolayı teşekkür ederiz.

tavırlarını cephe detaylarına taşımıştır. Ülger'in arşivinden ulaşılan fotoğraflarda, kuzey cephenin iki katlı pencere düzenine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ancak yapılan eklentiden dolayı cephe özgün görünümünü kaybetmiştir.

Doğu cephede üçer kubbe ile örtülü bölümde iki katlı pencere düzeni görülmekle beraber çökertme nişler içine açılan pencereler, düz atkı geçişli ve sivri kemer alınlıklıdır. Bu cephelerde alt kat pencereler metal korkulukludur. Kubbe kasnağı dört basamaklı korniş ile sonlanmaktadır. Bu şekilde cepheye devinim katılmıştır. Doğu cephede yer alan kadınlar girişi sundurma ile vurgulanmıştır. Basık kemer geçişli olan kapının alınlığında kare panolar oluşturulmuştur (Foto. 261). Böylece sanatçı geometrik tasarımlarla yenilikçi tavırlarını cephenin detayına taşımıştır.

Yapının batı cephesinde üç katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, sivri kemer alınlıklı ve lento geçişlidir. Bu cephenin üst kat pencereleri ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Beden duvarları kornişle sonlanmış ve cephenin yan kanatları hafifletme kemerleri ile sınırlanmıştır (Foto. 262).

Güney cephede beş katlı pencere düzeni görülür. Birinci kat pencereler dikdörtgen formlu, lento geçişli ve sivri kemer alınlıklıdır. İkinci kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Bu cephenin yan kanatlarındaki üçüncü kat pencereleri ise dairesel formludur. Bununla birlikte beden duvarları kornişle sonlanmıştır. Cephenin yan kanatları hafifletme kemeri ile sınırlanmıştır. Mihrap nişi dikdörtgen kütle formunda dışa taşkındır.

Yapı, dairesel bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağında pencere açıklıklarına yer verilmiştir. Kubbe kasnağının bitimindeki üç basamaklı kornişle cepheye devinim katılmıştır. Pencere açıklıklarının oluşturduğu sorunsal, pencereler arasına yerleştirilen küçük payandalar ve dört köşedeki ağırlık kuleleri ile dengelenmiştir.

İç Mekân

Yapıya kuzey yönünden ilave bölüme geçiş yapılır. Kuzey cephede bulunan çelik kapıdan harime ulaşılır. Harime girişte ayakkabılık holü yapılmıştır. Reşadiye, Sarısu Kurşunlu camilerinde de benzer tasarım görülür. Kadınlar mahfili harim mekânını 'U' formunda dolanmaktadır. Kadınlar mahfilinin kuzey kanadının üst katı düz tavanlı, doğu

kanadı ise kubbelidir. Ancak batı kanadı harim mekânına doğru uzatılmıştır (Foto. 263). Mahfilin doğu ve kuzey kanadı, üç bölümdür. Ayrıca mahfilin doğu kanadında kubbeye geçişler pandantiflerle sağlanmıştır. Kadınlar mahfilinde birimler arası geçişler bursa kemerleriyle sağlanmakla birlikte mahfil korkulukları metal malzemedir yapılmıştır. Mahfilin yan kanatlarındaki kubbe göbeğinde rumi dolgulu şemse motifi ile süslenmiştir. Ayrıca kubbe eteğinde ve geçiş öğelerinde benzer kompozisyon görülmektedir. Güney duvarının birinci kat pencerelerin üstüne kadar bitkisel motifli çinilerle kaplanmıştır. İç mekânda kubbe kasnağı ile beraber beş kat pencere düzeni görülmektedir (Foto. 264).

Yapının cephe çizgileri iç mekâna taşınmıştır. Harim mekânı kubbe ile örtülmüştür. Kubbe eksedra geçişli kasnak üzerine oturmaktadır. İç mekânda alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat pencereler ise vitray tasarımıdır. Bu vitray pencerelerde, vazodan çıkan çiçek motifleri ile natüralist kompozisyonun yanında geometrik tasarımlarda yapılmıştır. Kubbeye geçişi sağlayan eksedralarda ve üçüncü kat pencere vitraylarında natüralist ve geometrik kompozisyonla oluşturulmuştur. Ancak natüralist kompozisyondaki vitraylarda vazodan çıkan çiçeklerle süslenmiştir. Bununla birlikte dairesel formlu vitray pencereler ise kırmızı, sarı, turkuaz renkleri ile natüralist kompozisyon oluşturulmuş ve lale, karanfil gibi bitkisel motifler yer alır.

İç mekânda yoğun süslemeler yapılmıştır. Kubbe kasnağındaki vitray pencereler, geometrik geçmelerle süslenmiştir. Kubbe kasnağının altında yer alan korniş, kademeli formlu olup iç mekâna devinim katmıştır. Sekizgen kubbe kasnağına geçişi sağlayan pandantiflerin merkezindeki madalyonlarda celi sülüs tekniğinde mavi zemin üzerine sarı renkle ‘Allah, Muhammed ve Hulefa-i Raşidin’ adları yazılıdır. Bu madalyonun dışında kalan üçgenlerde palmet ve rumi dolgulu olup hatai motifleri ile süslü bordürle sınırlanmıştır. Kubbe kasnağındaki pencerelerin etrafı hatai gurubu motifler süslü kuşaklarla çevrelenmiştir. Kubbe eteğinde mavi zemin üzerine sarı renkle ‘Cuma Suresi’ dolanır. Kubbe içi şemse motifleri dolgulu ve bununla birlikte kubbe göbeğinde mavi zemin üzerine sarı renkle ‘Fatıha Suresi’ yazılıdır. Madalyon zencerek ve hatai motifli bordürlerle çevrelenmiştir (Foto. 265).

Giriş aksının karşında yer alan mihrap, yarım daire nişli olup tamamen çini ile kaplıdır. Mihrabın alınlığında ve mihrap çerçevesinde çini kitabe panoları bulunur (Foto. 266).

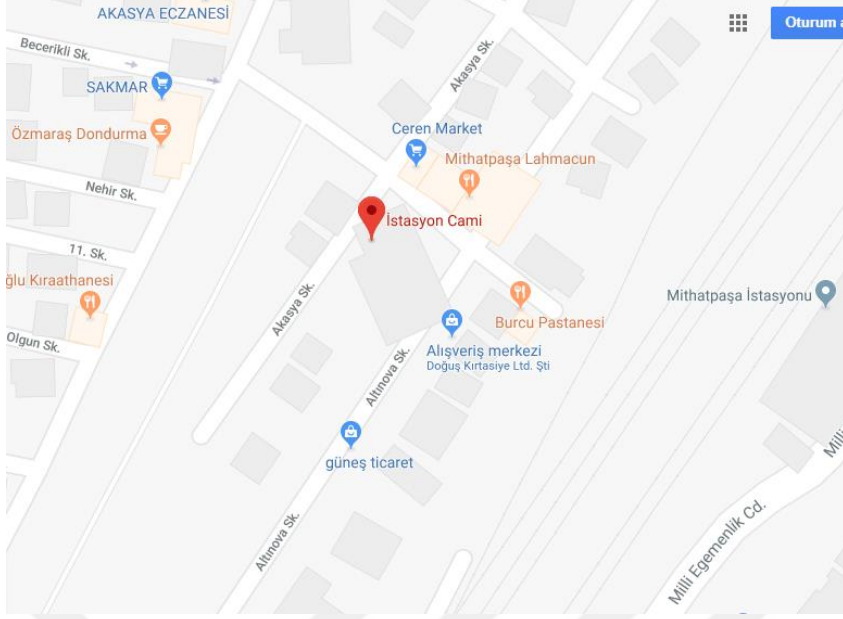
Ahşap malzemedan yapılan minber oldukça sade tasarlanmıştır. Minber özgün değildir. Harim mekânının güneydoğu köşesinde yer alan vaaz kürsüsü beşgen kaideli ve konik gövdelidir. Kürsüye dört basamaklı ahşap merdivenle çıkılmaktadır.

Minare

Mahalle sakinleri ve Cami Derneği üyeleri ile yapılan görüşmelerde, yapının ilk minaresinin depremde yıkıldığının bilgisine ulaşılmıştır. Ancak Cami Derneği tarafından yenilenen minarenin kubbe ile oransal açısına dikkat edilmemiştir.

Şadırvan

Yapının güneydoğusunda şadırvan yer almaktadır. Şadırvan tasarım açısından farklılık göstermektedir. Ancak özgün şadırvan olup olmadığına ait herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Dairesel gövdeli şadırvanın saçağı dalgalı formda yapılmıştır. Şadırvanın üst örtüsü armut formuna benzer tasarımla sonlanmıştır (Foto. 267).



Harita 19: Sakarya İstasyon Cami (Google Earth)



Fotoğraf 253: Sakarya İstasyon Cami, inşa panosu

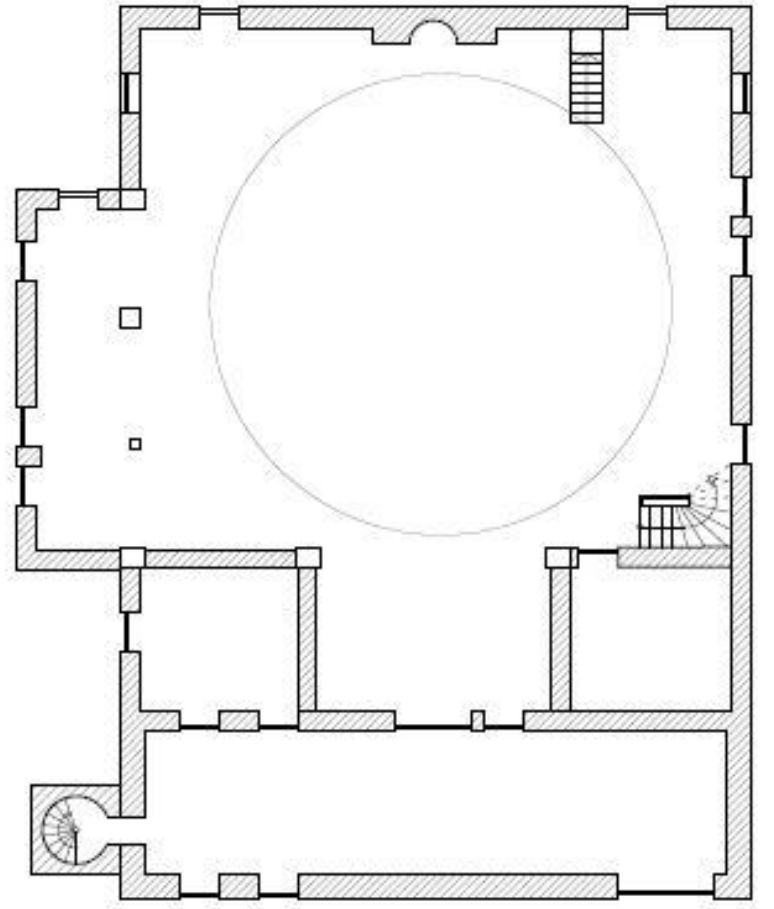
T.C.
BAŞBAKANLIK
DİYANET İŞLERİ BAŞKANLIĞI
Cami İbadete Açılış Beratı

Aşağıda adı ve özellikleri belirtilen yapı, cami vasıflarını taşımakta olup, bu yapıda vakit namazları ile cuma ve bayram namazlarının kılınmasına müftülüğümüzce müsaade edilmiştir.

T.C.
Cevdet Cemal ÇIKRIK
Adapazarı İlçe Müftüsü
İmza-Mühür
07 / 03 / 2016

Caminin,
Adı: Mithatpaşa İstasyon C.
Kodu/Grubu: 54153116 / C Yürürlük: DERNEK İç Alanı (M²): 500
Toplam Arsa Alanı (M²): 1050 Nispet: CEVAT GÜVEN
Kapasitesi: 1000 Mülkiyeti: Dernekler
Miyemliliği: Sadırvan Wc. Lojman Yapı Şekli ve Özellikleri: Betonblok Kubbeli ve Diğer
Yapılış Tarihi: 01 / 01 / 1972 İbadete Açılış Tarihi: 15 / 01 / 1972
Bulunduğu Yer (Mehalle/Köy): Mithatpaşa Mahallesi Akasya Sokak No: 75
ADAPAZARI/SAKARYA

Fotoğraf 254: Sakarya İstasyon Cami, açılış beratı

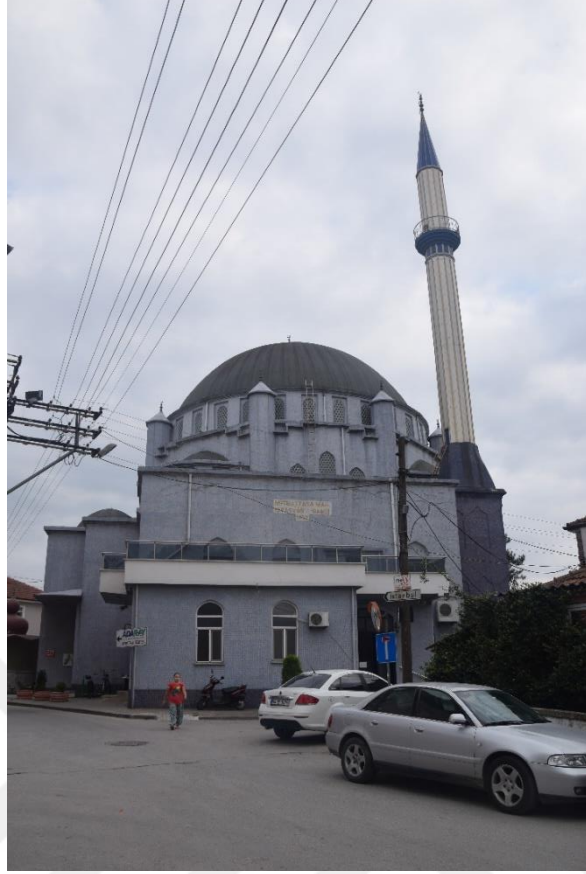


İSTASYON CAMİİ

0 1 2 3 4 5



Çizim 24: Sakarya İstasyon Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 255: Sakarya İstasyon Cami, genel görünüş



Fotoğraf 256: Sakarya İstasyon Cami, kuzey cephe (Cevat Ülger'in Arşivi)



Fotoğraf 257: Sakarya İstasyon Cami, doğu cephe



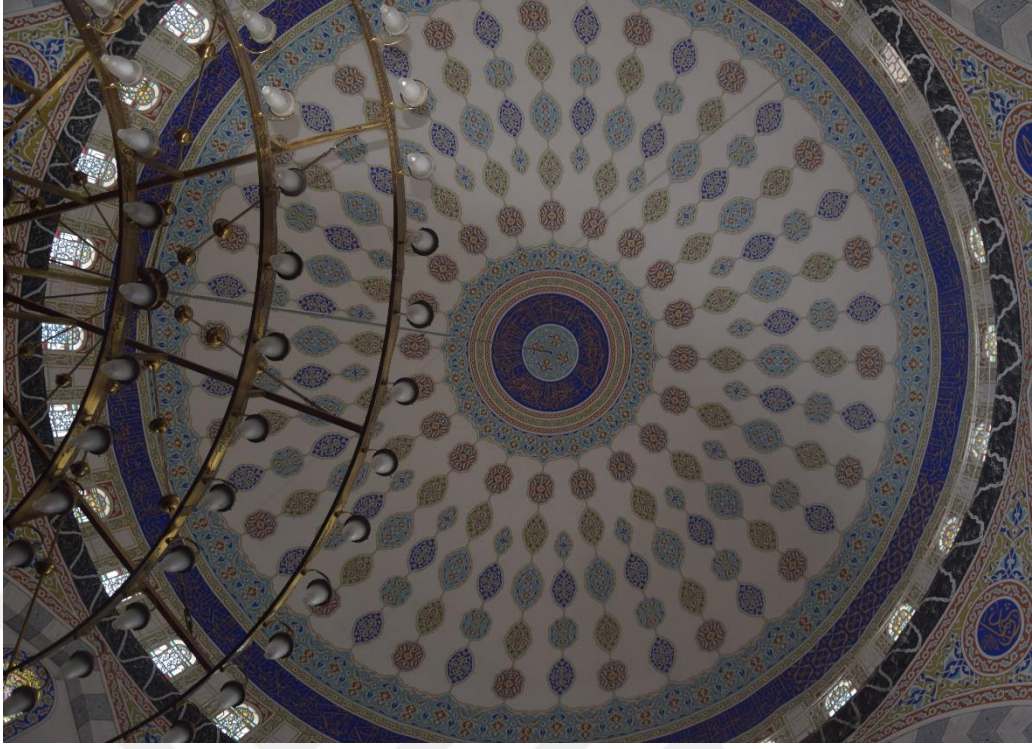
Fotoğraf 258: Sakarya İstasyon Cami, batı cephe



Fotoğraf 259: Sakarya İstasyon Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 260: Sakarya İstasyon Cami, harim mekânı



Fotoğraf 261: Sakarya İstasyon Cami, kubbe



Fotoğraf 262: Sakarya İstasyon Cami, mihrap



Fotoğraf 263: Sakarya İstasyon Cami, şadırvan

5. 1. 20. Domaniç Alaaddin Cami

Yapının Yeri

Yapı, Kütahya'nın Domaniç İlçesi, Cumhuriyet Mahallesi, Cumhuriyet Meydanı üzerinde bulunmaktadır (Harita, 20).

Yapının Tarihi

Yapının minaresinde bulunan dikdörtgen kitabe panosuna göre, ilk yapı 1837 yılında yapılmıştır. Ancak tarihi dokuya sahip Alaaddin Cami zamanla yıkılmış ve yerine bugünkü yapı inşa edilmiştir. Yapının açılış beratına göre, bu yapı Cami Derneği tarafından 1972 yılında yapılmıştır. Bununla birlikte cephelerdeki korniş tasarımı yapının Ülger tarafından yapıldığını kanıtlar niteliktedir. Ayrıca şadırvanın kuzeybatı duvarında bulunan kitabede, 1972 tarihine ulaşılmıştır (Foto. 268).

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde bulunan son cemaat yeri iki katlıdır. Alt kat tek bölümlü ve düz tavanlıdır. Üst kat üç bölümden oluşur ve üzeri kubbe ile örtülüdür. Minare yapının kuzeybatı köşesindedir (Çizim, 25).

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları yığma tekniğinde tuğladan, taşıyıcı karkası ise betondan yapılmıştır.

Mimari Özellikleri

Yapı, mahalleye hâkim bir noktada inşa edilmiştir. Avlu batı yönünden duvarla sınırlanmıştır. Bu duvar yarım metre yüksekliğinde ve taş malzemedен inşa edilmiştir. Yapının batısında şadırvan yer almaktadır. Üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır (Foto. 269).

Cepheler

Yapının kuzey cephesi dışında cepheler simetrik tasarlanmıştır. Sanatçı, sade olan cephelere pencere boşlukları ve korniş tasarımıyla devinim katmıştır. Ülger bu tasarımla yenilikçi tavırlarını cephe detaylarına taşımıştır. Özellikle kuzey cephenin geometrik nişlerle parçalaması dikkat çekicidir. Buna karşın yapının üst örtü elemanları ve pencere formları klasik anlayışla yapılmıştır.

Yapının kuzey cephesinde iki katlı pencere düzeni görülmektedir. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, ikinci kat pencereler ise dairesel formlu ve alçı şebekelidir. Yapının giriş aksı daha yüksek olup yanları alçak tutulmuştur. Son cemaat yeri kubbeleri kasnak üzerine oturmakla beraber kasnak kornişle sonlanmaktadır. Yapının kuzey cephesine ayakkabılık birimi ilave edilmiştir (Çizim, 26).

Kuzey cepheye simetrik yerleştirilen taç kapı, basık kemer geçişlidir. Bu kapı, ters 'U' formunda bir çerçeveye vurgulanmıştır. Giriş kapısının iki yanındaki pencereler, çökertme dikdörtgen nişlerin içine açılmıştır. Ülger, geometrik formlar kullanarak yenilikçi bir tasarım yapmıştır.

Yapının doğu ve batı cephelerinde kubbe kasnağı ile beraber üç katlı pencere düzeni görülür. Alt katta iki tane, üst katta üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Ayrıca alt kat pencereler dikdörtgen formlu ve lento geçişli, üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Bu cepheler, hafifletme kemeri ile sınırlanmıştır. Beden duvarlarının bitimindeki üç basamaklı kornişle cepheye devinim katılmıştır. Köşelerdeki ağırlık kulelerinin köşeleri pahlanarak, üst örtüdeki kademelenme etkisi belirgin hale getirilmiştir. Batı cephede yer alan giriş, sundurma ile vurgulanmıştır (Foto. 270).

Güney cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Alt katta iki adet, üst katta ise üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu ve sivri kemer alınlıklı, üst kat pencereler sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Bu cephe hafifletme kemeri ile sınırlanmakla birlikte beden duvarlarının bitimindeki üç basamaklı kornişle, cepheye güçlü bir devinim katılmaya çalışılmıştır. Bu cephede farklı olarak mihrap nişi dikdörtgen kütle formunda dışa taşkındır (Foto. 271).

Yapı, dairesel bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağında pencere açıklıklarına yer verilmiştir. Pencere açıklıklarının oluşturduğu sorunsal, pencereler arasına yerleştirilen küçük payandalar ve dört köşedeki ağırlık kuleleri ile dengelenmiştir.

İç Mekân

Yapının son cemaat yerine kuzey ve batı yönündeki kapıdan giriş yapılmaktadır. Mahfil, son cemaat yerine iki katlı bir görünüm vermiştir. Son cemaat yerinin kuzeydoğu köşesi görevli odası yapılmış olmakla birlikte kuzeybatı köşedeki basamaklarla kadınlar mahfiline çıkılmaktadır (Foto. 272).

Kadınlar mahfili üç birimli olup kubbe ile örtülmüştür. Kadınlar mahfilinde birimler arası geçişler sivri kemerlerle sağlanmış ve kubbeye geçişler pandantiflerle yapılmıştır. Kadınlar mahfili kubbelerinin geçişlerinde, kubbe eteğinde ve kubbe göbeğindeki bitkisel madalyonlar, hatai, rumi ve palmet motifleriyle süslüdür.

Yapının cephe çizgileri iç mekâna taşınmıştır. Harim mekânı kubbe ile örtülmüştür. Harim mekânının alt ve üst kat pencerelerin etrafı bitkisel motiflerle süslü bordürle çevrelenmiştir. Ayrıca harim mekânının duvarlarında rumi, palmet, hatai grubu motiflerle dolgulu madalyonlar yer alır. İç mekândaki kitabe kuşakları kademeli yerleştirilmiştir (Foto. 273). Mahfilin iki kanadı 'L' formunda olup harim mekânına doğru uzatılmıştır. Kademeli yapılan mahfil, harim mekânına devinim katmıştır. Metal malzemeden yapılan mahfil korkulukları altı kollu yıldızlarla süslenmiştir. Harim mekânının mihrap duvarında duvar resimleri yapılmıştır. Bu duvar resimlerinde dini mekân, terazi ve defter figürleri betimlenmiştir.

İç mekâna yansıtılan hafifletme kemerleri iki farklı renkle süslenmiştir. Kubbeye geçişi sağlayan pandantiflerin merkezindeki madalyonda, celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine sarı renkle kitabe yazılıdır. Bu madalyonun dışında kalan üçgenler, hatai grubu motiflerle süslenmiştir. Bunun yanında kubbe kasnağındaki pencerelerin araları şemse motifleri, etrafını hançer motif süslü bordürler çevrelemektedir. Kubbe eteğinde ise celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine sarı renkle 'Bakara Suresi'nden Ayetler' dolanır. Kubbe içi şemse motifleri ile süslenmiştir. Kubbe göbeğinde celi sülüs tekniğinde mavi zemin üzerine sarı renkle 'İhlas Suresi' yazılıdır. Ayrıca kubbe eteğindeki bordür kuşağı palmet, rumi ve hatai grubu motiflerle süslenmiştir (Foto. 274).

Yapının güney duvarının ortasında bulunan mihrap, ikinci kat pencerelere kadar yüksekliğe sahiptir. Mermer malzemeden yapılan üçgen mihrap nişi mukarnas kavsaralıdır. Mihrabın köşeliklerinde bitkisel kabaralar yer almaktadır. Mihrabın alınlığında dikdörtgen kitabe panosunda ‘Bakara Suresi’nin 149. Ayeti’ yazılıdır. Bu mihrabın alçı malzemeden yapılan taç bölümüne mukarnas dizesinden sonra geçilir. Taç bölümü alçıdan yapılarak kenger yaprakları ile süslenmiştir. Dikdörtgen çerçeveli mihrap nişine silmelerle devinim katılmıştır. Mihrabın kavsarası, bitkisel kabaralar ve silmeler altın yaldızla boyanmıştır (Foto. 275).

Yapının minber ve vaaz kürsüsü özgün değildir.

Minare

Ülger, tarihi minareyi yapısına ilave etmiştir. Tek şerefeli olan minare tuğla malzemeden yapılmıştır.

Şadırvan

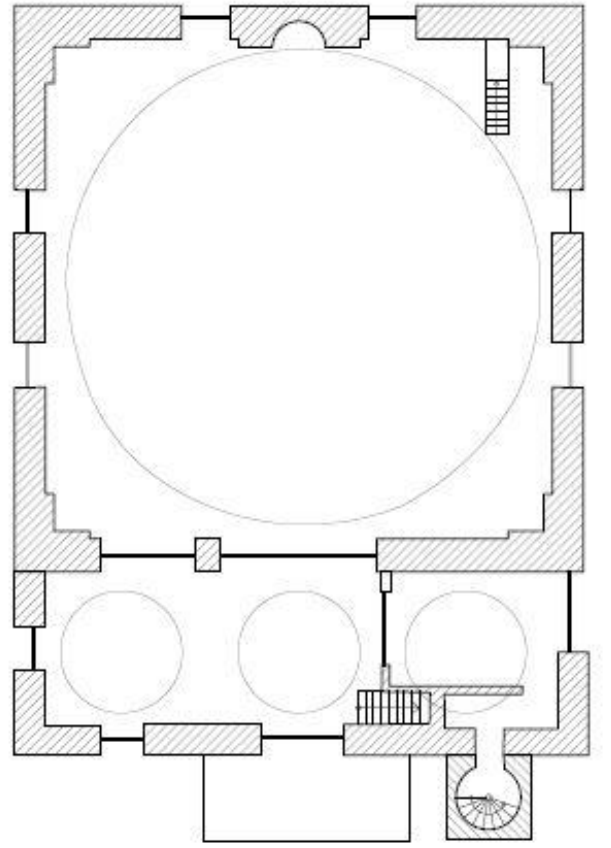
Yapının batısında bulunan şadırvan altıgen planlı olup cepheleri sonradan kapatılmıştır. Bu cephelerde yuvarlak kemer açıklıkları bulunur. Ancak bu kemer açıklıkları sonradan kapatılmıştır. Şadırvanın kubbesi kurşunla kaplı olup şadırvanın içinde altıgen su haznesi yer almaktadır. Şadırvanın kuzeybatı duvarında, dikdörtgen kitabe panosunda 17. 9. 1972 tarihine ulaşılmıştır. Bu durum şadırvan ve yapının aynı tarihlerde yapıldığını kanıtlamaktadır (Foto. 276).



Harita 20: Domanic Alaaddin Cami (Google Earth)



Fotoğraf 264: Domanic Alaaddin Cami, inşa kitabesi



SULTAN ALLADİN CAMİİ

0 1 2 3 4 5

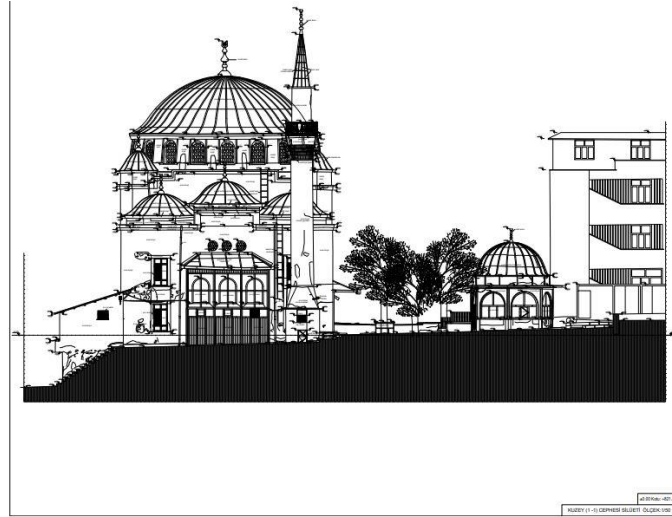


K

Çizim 25: Domaniç Alaaddin Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 265: Domaniç Alaaddin Cami, genel görünüş



Çizim 26: Domaniç Alaaddin Cami, kuzey cephe (Kütahya Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nden)



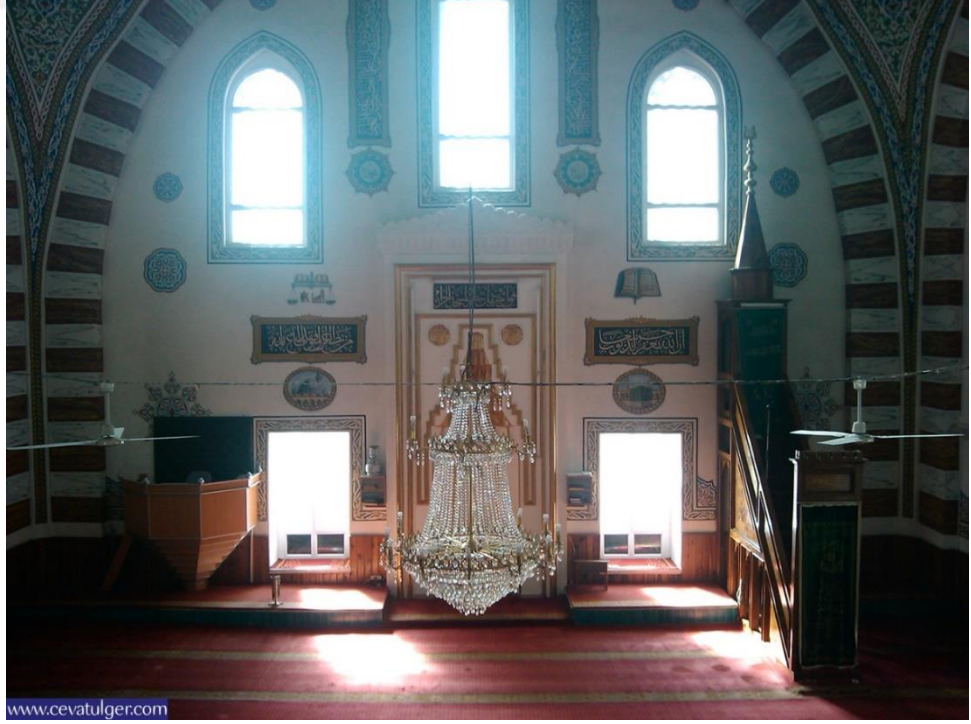
Fotoğraf 266: Domaniç Alaaddin Cami, batı cephe



Fotoğraf 267: Domaniç Alaaddin Cami, güney cephe



Fotoğraf 268: Domaniç Alaaddin Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 269: Domaniç Alaaddin Cami, harim mekânı
(<http://www.cevatulger.com>'dan)



Fotoğraf 270: Domaniç Alaaddin Cami, kubbe



Fotoğraf 271: Domaniç Alaaddin Cami, mihrap



Fotoğraf 272: Domaniç Alaaddin Cami, şadırvan

5. 1. 21. Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami

Yapının Yeri

Yapı, Kütahya'nın Tavşanlı İlçesi, Kuruçay Köyünde bulunmaktadır (Harita, 21).

Yapının Tarihi

Yapının inşa kitabesi günümüze ulaşmıştır. Kuzey cephede bulunan mermer kitabe panosuna göre, bu yapı 1972 yılında yapılmıştır (Foto. 277). Bununla birlikte açılış beratında, 1972 yılında inşa edilen caminin mimarının H. Hüseyin Karahan olduğuna dair bilgiye ulaşılmıştır³². Ancak Cami Derneği üyesi olan Cavit Altıntaş, H. Hüseyin Karahan'ın kalfa olduğunu belirterek, yapının Mimar Cevat Ülger tarafından yapıldığının bilgisini vermiştir³³.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde bulunan son cemaat yeri iki katlıdır. Son cemaat yerinin alt katı tek bölümlü ve düz tavanlıdır. Üst kat üç bölümden oluşur ve üzeri kubbe ile örtülüdür. Yapının kuzeyinde minaresi bulunur (Çizim, 27).

Malzeme ve Teknik

Yapının taşıyıcı karkası betondan, beden duvarları ise tuğladan yapılmıştır. Cepheler kesme taşla kaplanmıştır (Foto. 278).

Mimari Özellikleri

Yapının avlusu sonradan yapılan metal korkuluklarla sınırlanmıştır. Avluya kuzey ve güney yönlerinden girilmektedir. Yapının kuzeybatısında lavabolar, kuzeyinde ise şadırvan yer almaktadır. Üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır.

Cepheler

³² Yapılan incelemelerde, bazı açılış beratlarının yanlış bilgiler içerdiği tespit edilmiştir. Bu bilgiler çeşitli veriler ışığında değerlendirildikten sonra kaynak olarak kullanılmıştır.

³³ Cavit Altıntaş'a verdiği bilgilerden dolayı teşekkür ederiz. Altıntaş, cami inşasında çalışmakla birlikte Cevat Ülger'in titiz ve işini kontrol eden birisi olduğunu belirtmiştir.

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmış olup kuzey cephesine yapılan ilaveden dolayı özgün görünümünü kaybetmiştir. Sade olan cephelere, pencere boşlukları ve kornişle devinim katılmaya çalışılmıştır. Ülger, bu tasarımla yenilikçi tavırlarını cephelerin detaylarına taşımıştır. Bununla birlikte cephelerin orta akslarının köşelerindeki kuş yuvaları dikdörtgen oyuk formundadır. Üst örtü elemanları klasik anlayışla yapılmıştır.

Yapının kuzey cephesinde bulunan sundurma sonradan kapatılmıştır. Bu durum kuzey cephenin özgünlüğünü bozmuştur. Son cemaat yeri düz damlı olup saçağı dışa taşıtılmıştır. Bu cephedeki sivri kemerler iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır. Kuzey cepheye simetrik yerleştirilen taç kapı, dikdörtgen çerçeveli, sivri kemer kavsaralı ve basık kemer geçişlidir. Ahşap kapının iki kanadında benzer süslemeler görülmekle beraber rumi ve palmet motifleriyle süslenmiştir (Foto. 279). Bu cephede kemer alınlıkları iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır. Taç kapı alınlığında ise çini kitabe panosu bulunur. Bu taç kapının doğusundaki yarım daire nişli mihrabiye dışa taşkındır. Kuzey cepheye simetrik yerleştirilen pencereler dikdörtgen formu ve sivri kemer alınlıklıdır.

Yapının doğu ve batı cephelerinde iki katlı pencere düzeni görülür. Bu cephelerde dikdörtgen çökertme nişler ve hafifletme kemerleri ile parçalanmıştır. Bu cephelerin orta aksları, yanlara göre yüksek ve geniş tutulmuştur. Bu cephelerin kemerleri iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır. Alt kat pencereler ise kare formu ve sivri kemer alınlıklı olup pencere nişlerine silmelerle devinim katılmıştır. Üst kat pencereler ise sivri kemerlidir. Bu cephelerde orta aksların yüksek olması, kornişin kademeli formda yapılarak cepheye güçlü bir devinim etkisi katmıştır (Foto. 280).

Güney cephenin yan kanatlarında dikdörtgen nişlerin içinde iki katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler dikdörtgen formu ve sivri kemer alınlıklı, üst kat pencereler ise sivri kemerlidir. Bu cephenin orta aksında hafifletme kemeri ile mihrap nişi belirgin hale getirilmiştir. Cephenin bitimindeki korniş, köşelerde 'L' formunu alarak yukarıya doğru basamak gibi yükselmiş ve bu cepheye güçlü bir devinim katmıştır (Foto. 281).

Yapı, sekizgen bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağının yüksekliği geçiş öğeleri ile yumuşatılmıştır. Ayrıca üst örtüde kademelenme anlayışı belirgindir.

İç Mekân

Kuzey cephenin ortasında bulunan taç kapıdan son cemaat yerine ulaşılmaktadır. Son cemaat yerinin alt katı düz tavanlı, üst katı ise üç birimli ve kubbelidir. Son cemaat yerinin alt katı bursa kemerleriyle, üst katına ise sivri kemerlerle geçişler yapılmıştır. Kadınlar mahfiline kuzeydoğu köşede bulunan spiral merdivenle çıkılmaktadır (Foto. 282). Kadınlar mahfilinin kubbelerinin göbeğinde, kubbe eteğinde ve geçişleri rumi dolgulu madalyonlarla süslenmiştir.

Harim mekânı kubbe ile örtülmüş ve cephe çizgileri iç mekâna taşınmıştır. İç mekânda kadınlar mahfili harim mekânına doğru uzatılmıştır. İkinci kat pencerelerin etrafında rumi motiflerle süslü bordürle çevrelenmiştir. Ayrıca kasnağa geçişi sağlayan kolonların yüzeyi rumi motifleri ile süslenmiştir. İç mekândaki kemerlere boya ile renklilik verilmiştir. İç mekân duvarların orta aksında üst kat pencerelerin üstünde kitabe kuşaklarıyla birlikte madalyonlar yer almaktadır. Kubbe kasnağına geçişi sağlayan eksedrarların eteği zencerek motifleriyle, kubbe göbeği ise bitkisel madalyonlarla süslenmiştir (Foto. 283).

Bunun yanında kubbe kasnağına geçişi sağlayan pandantiflerin merkezindeki madalyonlarda ‘Allah, Muhammed ve Hulefa-i Raşidin’ adları yazılıdır. Bu madalyonun dışında kalan üçgenler, rumi motifleri ile süslenmiştir. Kubbe kasnağındaki pencerelerin etrafı bitkisel süsleme kuşakları çevrelemiştir. Ayrıca kubbe kasnağındaki pencerelerin araları iki bölüme ayrılmış olup altta dikdörtgen panolara, üstte ise kartuşların içinde celi sülüs tekniğinde beyaz zemin üzerine siyah renkle ‘Bakara Suresi’nin 225. Ayeti’ yazılı olduğu kitabe kuşakları bulunur. Kubbe içi şemse motifleriyle süslenmiştir. Bununla birlikte kubbe göbeğinde celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine beyaz renkle ‘İhlas Suresi’ yazılıdır. Kubbe göbeğindeki madalyon, dıştan tığ motifleri ile sınırlanmıştır (Foto. 284).

Giriş aksının karşısında bulunan mihrap, dikdörtgen çerçeveli ve dışa taşkındır. Sekizgen mihrap nişi mukarnas kavsaralıdır. Mihrap nişi vazodan çıkan çiçeklerle süslü çinilerle kaplı olup mihrap nişini ters ‘U’ formunda çiçek motifleriyle süslü bordür

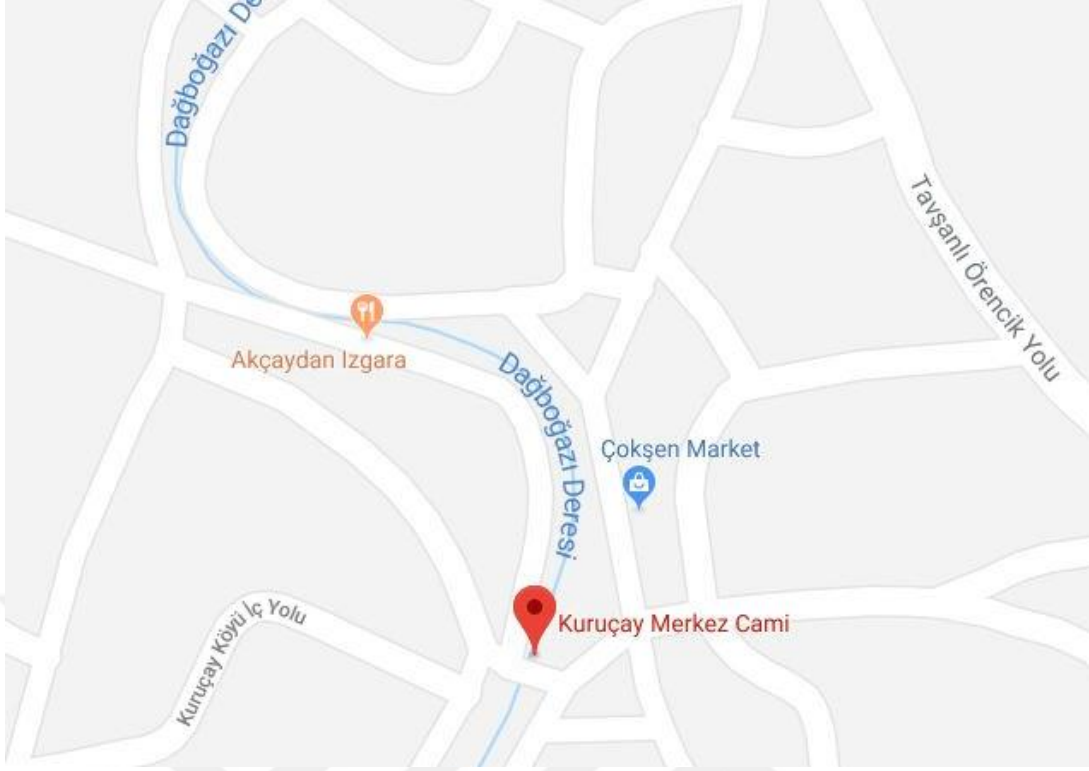
çevrelemektedir. Ayrıca mihrabın alınlığındaki çini kitabe panosunda, ‘Al-i İmran Suresi’nin 37. Ayeti’ yer almakla beraber taç bölümüne mukarnas dizisinden sonra geçilmiştir. Mihrabın tepeliği palmet formu olup altın yıldızla boyanmıştır (Foto. 285).

Yapının minber ve vaaz kürsüsü özgün değildir.

Minare

Yapının kuzeyinde bulunan minare, sekizgen kaideli olup kaidesi kısa tutulmuştur. Prizmal pabuçtan sonra gövdeye geçiş yapılmıştır. Tuğladan yapılan minare tek şerefelidir. Şerefe altı dört şeritli testere dişi formunda yapılmıştır. Minare gövdesinin bitiminde, şerefe korkuluğunda ve petek bölümünün bitiminde tek renkli çini bordürü dolanmaktadır (Foto. 286).

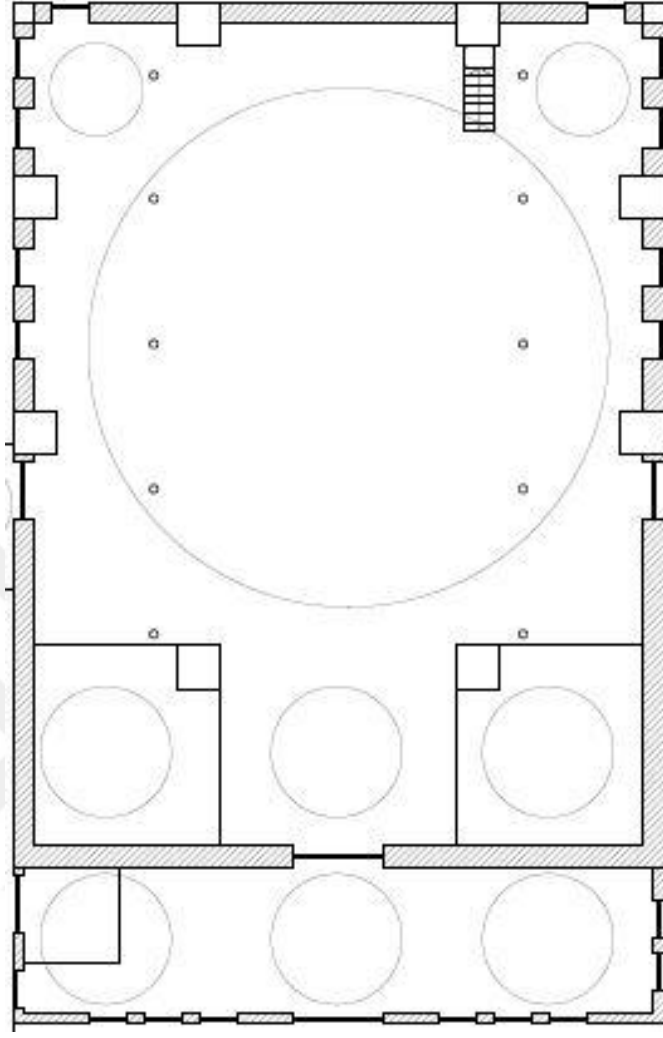




Harita 21: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami (Google Earth)



Fotoğraf 273: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, inşa kitabesi

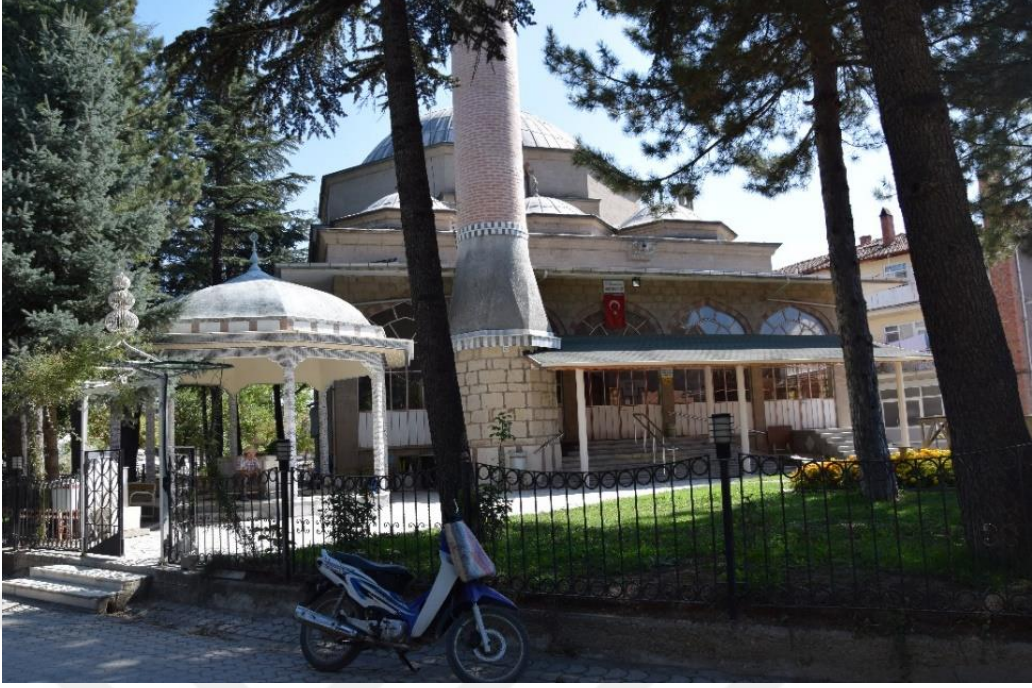


KURUÇAY KÖYÜ CAMİİ

0 1 2 3 4 5



Çizim 27: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 274: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, genel görünüm



Fotoğraf 275: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, giriş kapısı



Fotoğraf 276: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, batı cephe



Fotoğraf 277: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, güney cephe



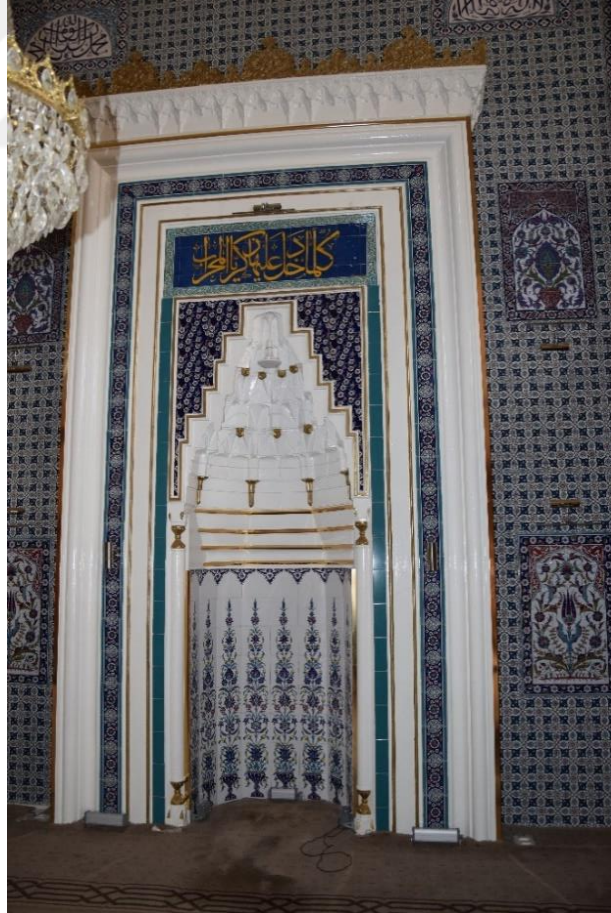
Fotoğraf 278: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 279: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, harim mekânı



Fotoğraf 280: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, kubbe



Fotoğraf 281: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, mihrap



Fotoğraf 282: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, minare

5. 1. 22. Karaman H. Halil Özdoğan Cami

Yapının Yeri

Yapı, Karamanın İlinin Alişahane Mahallesi, Kazım Karabekir Caddesi üzerinde bulunmaktadır (Harita, 22).

Yapının Tarihi

Kuzey cephede yer alan kare formdaki mermer kitabe panosuna göre, bu yapı 1972 yılında Hacı Halil Özdoğan³⁴ tarafından yapılmıştır (Foto. 287). Yapının mimarı ile ilgili somut bir bilgi olmasa da yapılan incelemeler neticesinde bu yapının Ülger tarafından yapıldığı tahmin edilmektedir. Kuzey duvarında giriş kapısının üzerindeki yazı panosunda Nakkaş Niyazi Özdemir ismine ulaşılmıştır.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve kubbelidir. Harim mekânı doğu ve batı yönlerinden üçer kubbe ile genişletilmiştir. Kuzey yönünde bulunan üç gözlü son cemaat yeri kubbe ile örtülmüştür. Minare yapının kuzeydoğu köşesine bitişiktir (Çizim, 28).

Malzeme ve Teknik

Yapının taşıyıcı karkası betondan, beden duvarları ise yığma tekniğinde tuğladan yapılmıştır. Cepheler kesme taşla kaplanmıştır (Foto. 288).

Mimari Özellikleri

Yapının avlusu dört yönden bir metre yüksekliğindeki duvarla sınırlanmıştır. Bu avluya kuzey ve doğu yönlerinde bulunan kapılardan ulaşılır. Avlu duvarı kuzey yönünden yapılan yol çalışmalarından dolayı kod seviyesinin altında kalmıştır. Yapının güneybatısında lavabo ve şadırvan yer almaktadır. Bu eklentiler sonradan yapılmıştır. Son cemaat yeri sonradan kapatılmıştır. Üst örtü öğeleri kurşunla kaplıdır.

³⁴ Mahalle sakinlerinden, Hacı Halil Özdoğan'ın Karaman ilinin önemli eşraflarından olduğunun ve hayatta olmadığına bilgisine ulaşılmıştır.

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Harim mekânının yanlara doğru genişletilmesi ile cephelere iki kütle görünümü verilmiştir. Bu asimetrik kütle formu sanatçının yapıdaki devinim anlayışını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Yapının üst örtü elemanları klasik anlayışla yapılmasına karşın sanatçı korniş tasarımıyla yenilikçi tavırlarını cephe detaylarına taşımıştır.

Yapının kuzeyinde bulunan üç gözlü son cemaat yeri kubbelidir. Sütunlar üzerine oturan son cemaat yeri sivri kemerlerle birbirine bağlanmıştır. Ayrıca sivri kemerler farklı örgü tekniği ile vurgulanmıştır. Kubbeye pandantifle geçiş sağlanmıştır. Kubbe göbeğindeki bitkisel madalyon tepelik motifi ile sınırlanmıştır. Bu madalyonun içinde ve madalyonun dışında kalan üçgenler, rumi ve hatai motifleri ile süslenmiştir. Son cemaat yeri kütleleri harim mekânından alçak yapılarak yapıya kademelenme katmıştır. Son cemaat yeri korniş ile sonlanmaktadır. Ancak son cemaat yeri kubbeleri kasnak üzerine oturmakla beraber tamamen kurşunla kaplanmıştır. Kuzey cephede iki katlı pencere düzeni görülmektedir. Bu pencereler sivri kemerli ve bu kemerlerin taşları belirgin yapılarak vurgulanmıştır.

Yapının doğu ve batı cepheleri simetriktir. Cephenin iki ayrı kütle formunda yapılması, cephelerdeki kademelenme etkisini güçlendirmiştir. Harim mekânının ana külesinden alçak yapılan yan kanatlarda ise iki katlı pencere düzeni görülmektedir. Alt katta üçlü pencereler yer almakla birlikte ortadaki pencere daha belirgindir. Üst kat pencere ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Bu cephelerde pencerelerin söveleri ve kemerleri dışa taşkın ve vurguludur. Yan kanatlar ise kubbe ile örtülmüştür. Cephelerin bitimindeki korniş saçakla sonlanmaktadır. Cephenin ikinci külesine üç basamaklı kornişle güçlü bir devinim katılmıştır (Foto. 289). Kubbe kasnağı kornişle sonlanmakla birlikte korniş saçak ögesi ile bitmiştir.

Güney cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Alt katta iki adet, üst katta üç adet pencere açıklığı bulunur. Ayrıca üst kat pencereler kademeli yerleştirilmiştir. Sade olan cepheye üç basamaklı korniş ve pencerelerin kademeli yerleştirilmesi ile devinim katılmıştır. Bu cephede mihrap dışa taşkındır.

Yapı, sekizgen bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağında pencere açıklığına yer verilmekle birlikte köşedeki ağırlık kuleleri ile kubbe sorunsalı çözümlenmeye çalışılmıştır.

İç Mekân

Harim mekânına kuzey duvarının ortasındaki taç kapıdan ulaşılır. Taç kapı sade ve sivri kemer kavsaralıdır. Harim mekânının giriş kapısının yenilendiği anlaşılmaktadır. Harim mekânı kubbeli olup doğu ve batı yönünden üçer kubbe ile genişletilmiş ve kubbelere geçişler pandantiflerle yapılmıştır (Foto. 290). Yapının cephe çizgileri iç mekâna taşınmıştır. Harim mekânı kuzey yönünden mahfil dolanmaktadır. Üst kat pencereler vitray tasarımıdır. Bu vitraylarda vazodan çıkan güller ile natüralist kompozisyon oluşturulmuştur. Ayrıca vitray pencerelerin alınlığında, ‘Allah ve Muhammed’ yazılmıştır.

İç mekânda yoğun kalemişi süslemeler görülür. Kubbedeki kalemişi süslemeler sonradan yapılmış ve iç mekân ahengini bozmuştur. Harim mekânının girişin üzerinde, güney duvarında mihrabın üzerinde, doğu ve batı duvarlarında celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine beyaz renkle yazılan kitabe panolarında ‘Kelime-i Tevhid ve Hulefa-i Raşidin’ adları yazılmıştır. Kubbeye geçişlerdeki pandantif üçgenlerinde kahverengi zemin üzerine beyaz ve yeşil renkleriyle rumi motifleri ile süslenmiştir. Kubbe kasnağındaki pencerelerin araları kare panolara ayrılmış ve panoların ortalarında madalyonlara yer verilmiştir. Kubbe kasnağındaki pencerelerin etrafı stilize motifli bordürler çevreler. Kubbe göbeğinde celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine beyaz renkle ‘Fatiha Suresi’ yazılıdır. Kubbe içi şemse motifleri, hatai grubu ve palmet motifleri ile süslenmiştir (Foto. 291).

Mahfilin kuzey kanadının tavanındaki şemse ve bitkisel madalyonlarla süslü olup tavan dıştan hatai gurubu motiflerle süslü kuşaklarla sınırlanmıştır. Bu kompozisyon mahfilin doğu ve batı kanatlarında da görülür. Yan kanatlarda kubbeye geçişler pandantifle sağlanmıştır. Mihrabın iki yanında birinci kat pencerelerin yüksekliğine kadar çini ile kaplanmıştır. Bu çini kompozisyonu üç bölümlü olmakla birlikte ortasındaki bölümde hatai ve lale motifleri ile süslüdür. Üç parçaya ayrılan çini panonun, alt ve üst bölümü kobalt mavisi ve turkuaz renklidir (Foto. 292).

Giriş kapısının karşısında bulunan mihrap, mermer malzemedan yapılmıştır. Beşgen mihrap nişi mukarnas kavsaralı olup köşeliklerinde bitkisel kabaralar yer alır. Mihrap nişi ters 'U' formunda pembe renkli mermer bordürle vurgulanmıştır. Ayrıca mihrap alınlığında dikdörtgen kitabe panosunda 'Al-i İmran Suresi'nin 37. Ayeti ve H. 1392' tarihi yazılıdır. Mihrap nişi siyah renkli mermer sütunceler ile sınırlanmıştır. Mukarnas dizesinden sonra geçiş yapılan taç bölümü, stilize formda tasarlanmıştır. Mihrabın mukarnas dizeleri, bitkisel kabaraları ve kitabesi altın yaldızla boyanmıştır (Foto. 293).

Mihrabın batısında bulunan minber, dikdörtgen bir kütle üzerinde yükselir. Minber mermer malzemedan yapılarak, sade tasarlanmıştır. Minber bursa kemerine benzer bir girişi olup alınlığında dikdörtgen kitabe panosu bulunur. Ayrıca basamakla çıkılan köşk bölümü dört yönden açıklığa yer verilerek konik külahla sonlanmıştır. Süsleme açısından sade olan minber, yan aynalığındaki eşkenar üçgeni pembe renkli mermerle vurgulanmıştır. Ayrıca minberde altın yaldız boya kullanılmıştır (Foto. 294).

Mihrabın doğusunda bulunan vaaz kürsüsü mermer malzemedan yapılmıştır. Kare kaide üzerine yükselen kürsünün ayağı yukarıya doğru daralmıştır. Kürsünün korkuluğu üçgen formu olup sade tasarlanmıştır.

Minare

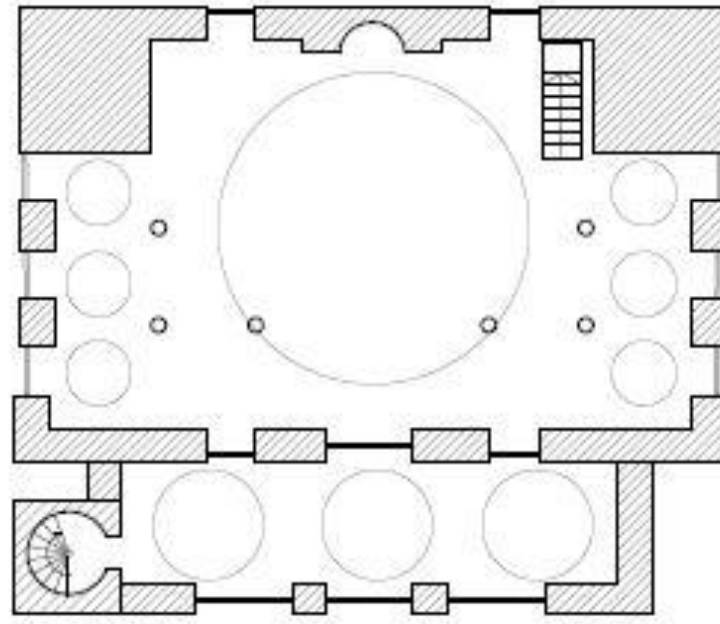
Kuzeydoğu köşede bulunan minare düzgün kesme taş malzemedan yapılmıştır. Kare kaidesi dikdörtgen nişlerle devinim katılmış ve kabartma tekniğinde yapılan stilize süsleme kuşağından sonra pabuç bölümüne geçilmiştir. Minarenin kaidesinden prizmal geçişli pabuçtan sonra çokgen gövdeye geçiş sağlanmıştır. Tek şerefeli olan minarenin çokgen gövdesinde mazgal açıklıklara yer verilmiştir. Minarenin konik külahına testere dişi formu bordür kuşağından sonra geçiş yapılmıştır.



Harita 22: Karaman H. Halil Özdoğan Cami (Google Earth)



Fotoğraf 283: Karaman H. Halil Özdoğan Cami, inşa kitabesi



HACI HALİL CAMİİ



Çizim 28: Karaman Hacı Halil Özdoğan Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 284: Karaman H. Halil Özdoğan Cami, genel görünüş



Fotoğraf 285: Karaman H. Halil Özdoğan Cami, batı cephe



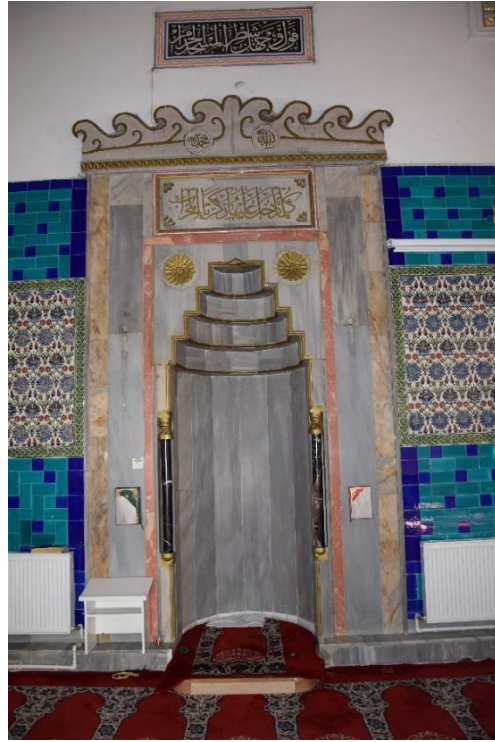
Fotoğraf 286: Karaman H. Halil Özdoğan Cami, doğu duvarı



Fotoğraf 287: Karaman H. Halil Özdoğan Cami, kubbe



Fotoğraf 288: Karaman H. Halil Özdoğan Cami, harim mekânı



Fotoğraf 289: Karaman H. Halil Özdoğan Cami, mihrap



Fotoğraf 290: Karaman H. Halil Özdoğan Cami, minber

5. 1. 23. Tavşanlı Çavuş Cami

Yapının Yeri

Yapı, Kütahya Tavşanlı İlçesi, Ulu Cami Mahallesi, Cumhuriyet Sokağı üzerinde yer almaktadır (Harita, 23).

Yapının Tarihi

Günümüzde mevcut olan yapının minaresi tarihi yapıdan kalmadır. Bu yapı 1973 yılında Cami Derneği tarafından yapılmıştır. Yapının minber ustası Kuruçaylı Mehmet Usta, yapı ustası ise H. Hüseyin Karahan'dır (Çöl, 1992, s. 19). Mimar Cevat Ülger ile ilgili somut bilgiye ulaşılmasa da H. Hüseyin Karahan'ın Kuruçay Köyü camisinin de kalfası olması yapının Ülger tarafından yapıldığını kanıtlar niteliktedir.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde bulunan son cemaat yeri iki katlıdır. Son cemaat yerinin alt katı tek bölümlü ve düz tavanlıdır. Üst katı üç bölümden oluşur ve üzeri kubbe ile örtülüdür. Son cemaat yerinin kuzeybatı köşesinde minare bulunmaktadır (Çizim, 29).

Malzeme ve Teknik

Yapının taşıyıcı karkası betondan, beden duvarları ise tuğla malzemeden yapılmasına karşın cepheler kesme taşla kaplanmıştır (Foto. 295).

Mimari Özellikleri

Yapının avlusunu batı yönünden sınırlayan duvar sonradan yapılmıştır. Bu avluya kuzey ve güney yönlerindeki kapılardan girilir. Avlu duvarı bir metre yüksekliğe sahip olmakla birlikte günümüzde sıvalıdır. Yapının batısında lavabo ve şadırvan yer almaktadır. Bu eklentiler sonradan yapılmıştır. Ayrıca zemin katı günümüzde ibadet mekânı olarak kullanılmaktadır. Üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır.

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmakla birlikte üst örtü elemanları klasik anlayışla yapılmıştır. Buna karşın korniş tasarımı ile cephelere güçlü bir devinim katılmıştır. Sanatçı korniş tasarımı ile yenilikçi tavırlarını cephe detaylarına taşımıştır.

Yapının kuzey cephesinde iki katlı pencere düzeni görülmektedir. Bu pencereler dikdörtgen formludur. Kuzey cephenin ortasında bulunan taç kapı, ters ‘U’ çerçeveli olup kapı üzerindeki sundurma ile vurgulanmıştır. Basık kemerli olan kapının alınlığında dikdörtgen çini kitabe panosu bulunmaktadır. Bu cephenin bitimindeki korniş, giriş aksının iki yanında çörtlenlerle beraber cepheye devinim katmıştır. Ayrıca cephenin bitimindeki korniş de saçakla sonlanmaktadır. Son cemaat yeri kubbeleri kasnak üzerine oturmakla beraber kurşunla kaplanmıştır. Son cemaat yerinin batı gözünde tarihi minarenin kaidesi yer almaktadır.

Doğu ve batı cepheler simetrik olup üç katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler çökertme nişler içinde açılarak dikdörtgen formda yapılmıştır. Üst kat pencereler ise sivri kemerli olup vitray tasarımıdır. İki bölümlü tasarlanan vitray pencerelerin alt kısımları altıgenlerin devamı formunda oluşmuş, üst kısımları ise papatya formunda yapılmıştır. Bu cephelerde orta aksların yüksek olması, kornişin devinim katmasını sağlamıştır. Bununla beraber korniş saçak ögesi ile sonlanmıştır (Foto. 296-97). Yapıda kubbeden son cemaat yerine doğru kademelenme etkisi belirgindir. Bu cephelerde simetrik iki tane çörtlen bulunur. Yapının batı cephesinde kadınlar girişinin yanı sıra zemin kata geçişi sağlayan başka bir kapıda yer alır. Batı cephede bulunan kadınlar girişi ve zemin kat kapısı, dikdörtgen çerçeve ve sundurma ile vurgulanmıştır.

Yapının güney cephesinde zemin katı ile beraber üç katlı pencere düzeni görülür. Bu cephede alt kat pencereler, metal korkulukludur. Alt kat pencereler dikdörtgen formu, üst kat pencereler sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Bu pencereler çökertme nişler içine açılarak sade olan cephelere devinim katılmıştır. Alt katta ikişer pencere, üst katta dört adet pencere açıklığına yer verilmiştir. Her cephede ikişer adet çörtlen yer alır. Kubbeye geçişler dışa yansıtılarak üst örtüde kademelenme yapılmaya çalışılmıştır. Cephenin orta aksı yanlardan yüksek olması, kornişin cepheye devinim katmasını sağlamıştır. Sanatçı, bu tasarımla cephede devinim etkisini güçlendirmiştir (Foto. 298).

Yapı, sekizgen bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağının yüksekliği dışa yansıtılan geçiş öğeleri ile yumuşatılmıştır.

İç Mekân

Yapının son cemaat yerine kuzey cephede bulunan taç kapıdan ulaşılmaktadır. Son cemaat yerinin alt katı düz tavanlı olup doğu köşesindeki merdivenle zemin kata inilir. Bu kat günümüzde tarihi dokusunu korumaktadır. Üst kat kadınlar mahfili üç bölümlü ve kubbelidir. Bu kubbelere geçişler pandantifle sağlanmıştır. Kuzey duvarı alt katta harim mekânına bursa kemerleriyle üst katta ise sivri kemerlerle harim mekânına açılmaktadır. Ayrıca kadınlar mahfili harim mekânına doğru uzatılmıştır (Foto. 299).

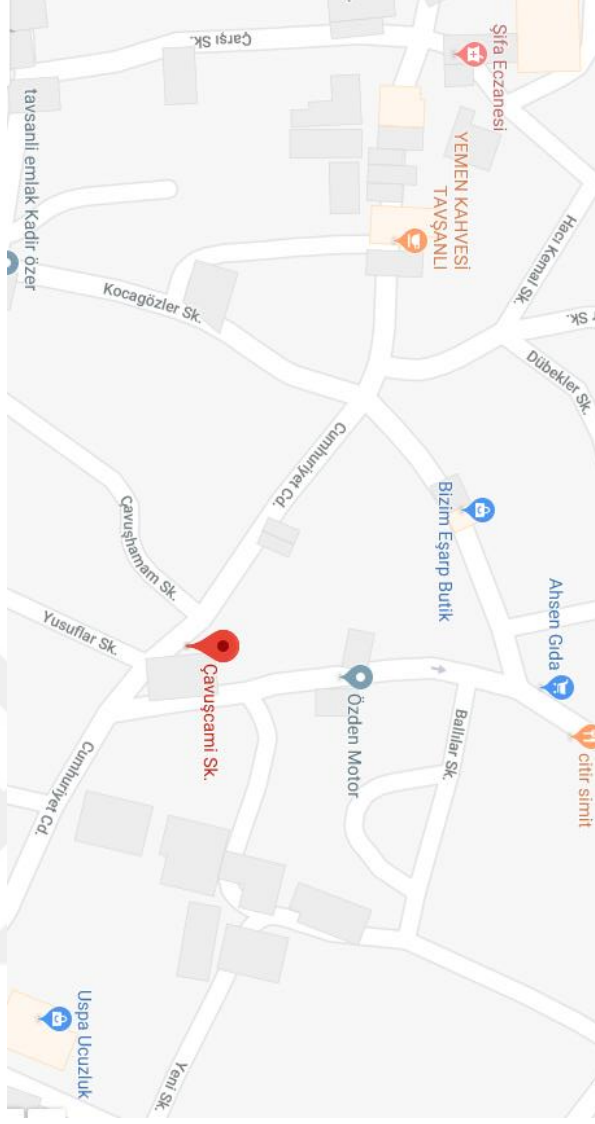
Harim mekânı kubbe ile örtülmüş olup süsleme açısından sade bırakılmıştır. Yapının cephe çizgileri iç mekâna taşınmıştır (Foto. 300). Harim mekânını örten kubbe, eksedra geçişli kasnak üzerine oturmaktadır. Kubbe eteği panolara ayrılarak siyah zemin üzerine beyaz renkle 'Bakara Suresi'nden Ayetler' yazılıdır. Kubbe eteğindeki yazı kuşağının altında ve üstünde ince sarmal bordürle sınırlanmıştır. Bu yapının zemin katı tarihi dokusunu korumaktadır (Foto. 301). Kubbe göbeğinde bulunan madalyonda, celi sülüs ile siyah zemin üzerine beyaz renkle 'İhlas Suresi' yazılıdır. Bununla birlikte dairevi kitabe bordürünü dıştan palmet ve rumi dolgulu tepelik kuşağı çevrelemektedir (Foto. 302).

Yapının güney duvarının ortasında bulunan mihrap, tamamen çini ile kaplanmıştır. Yarım daire olan mihrap nişi sütuncelerle sınırlanmıştır. Mihrabın alınlığında çini kitabe panosu bulunmaktadır (Foto. 303).

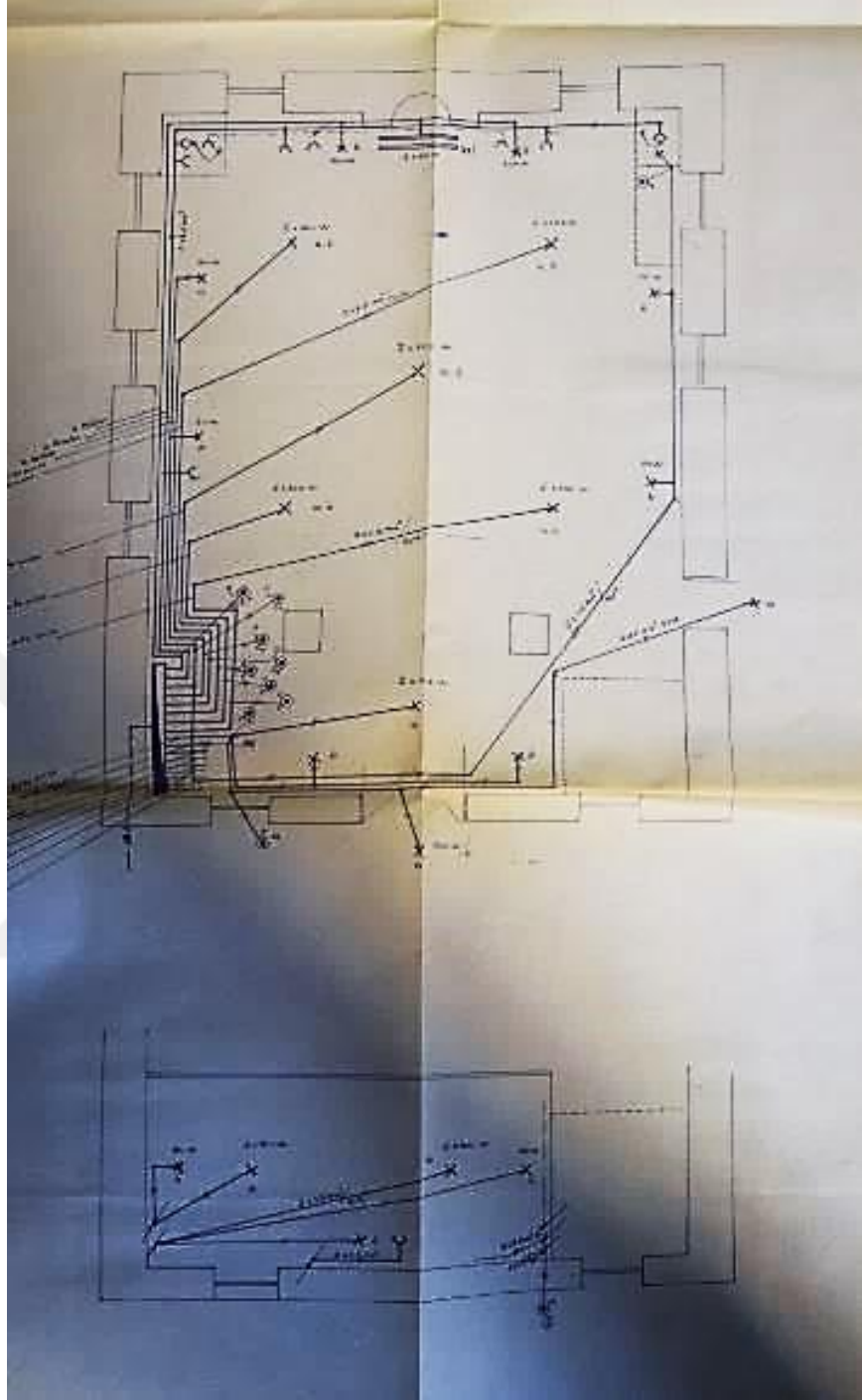
Minber ve vaaz kürsüsü özgün değildir. Cami Derneği tarafından yenilenmiştir.

Minare

Son cemaat yerinin kuzeybatı köşesinde bulunan minaresi tarihi yapıdan kalmadır. Tek şerefeli olan minare, tuğla malzemedен inşa edilmiştir (Foto. 304). Minarenin kaidesi son cemaat yerinin içindedir.



Harita 23: Tavşanlı Çavuş Cami (Google Earth)



Çizim 29: Tavşanlı Çavuş Cami Planı (Cami Derneği'nden)



Fotoğraf 291: Tavşanlı Çavuş Cami, genel görünüş



Fotoğraf 292: Tavşanlı Çavuş Cami, doğu cephe



Fotoğraf 293: Tavşanlı Çavuş Cami, batı cephe



Fotoğraf 294: Tavşanlı Çavuş Cami, güney cephe (<http://www.cevatulger.com>' dan)



Fotoğraf 295: Tavşanlı Çavuş Cami, kadınlar mahfili
(<http://www.cevatulger.com>'dan)



Fotoğraf 296: Tavşanlı Çavuş Cami, harim mekânı



Fotoğraf 297: Tavşanlı Çavuş Cami, zemin kat tavanı



Fotoğraf 298: Tavşanlı Çavuş Cami, kubbe



Fotoğraf 299: Tavşanlı Çavuş Cami, mihrap



Fotoğraf 300: Tavşanlı Çavuş Cami, minare

5. 1. 24. İstanbul Murat Reis Cami

Yapının Yeri

Yapı, İstanbul'un Üsküdar İlçesi, Valide Atik Mahallesi, Tahtaravancı Sokağı üzerinde yer almaktadır (Harita, 24).

Yapının Tarihi

Tarihi yapı, 1579 yılında Murat Reis tarafından yapılmıştır. Ancak bu yapının zamanla tahrip olmasından dolayı 1973 yılında Hacı Ahmet Yavuz ve mahalle sakinleri tarafından yeniden yapılmıştır (Foto. 305). Bu yapının inşası 1973-77 yılları arasında sürmüş ve bu tarihi yapının minaresi günümüze ulaşmıştır (Öz, 1997, s. 48). Ayrıca bu yapının mimarı ile ilgili somut bir bilgi olmasa da Ülger tarafından tarihi dokusu dikkate alınarak yeniden yapıldığı tahmin edilmektedir.

Yapının İncelenmesi

Plan

Yapı, kare planlı olmakla birlikte düz tavanla örtülüdür. Yapıya kuzey yönünden ilave yapılmıştır. Minare yapının kuzeydoğu köşesinde yer alır (Çizim, 30).

Malzeme ve Teknik

Yapı, tuğla malzemeden inşa edilmiştir. Bununla birlikte cepheler kesme taşla kaplanmıştır.

Mimari Özellikleri

Yapının avlusuna doğu yönündeki metal kapıdan girilmektedir. Avluyu sınırlayan korkuluklar sonradan yapılmıştır. Ayrıca iki katlı olan yapının zemin katının güney bölümü lavabo, doğu bölümü ise şadırvan olarak işlev görmektedir (Foto. 306).

Cepheler

Yapının kuzey cephesine ilave yapılmıştır. Bu cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler metal korkuluklu olup üst kat pencereler ise sivri kemerlidir. Bu cephede, alt ve üst katlarda ikişer adet pencere açıklığı bulunur. Kuzey cephenin ortasında iki kanatlı ahşap kapı yer alır. Bu kapı, kare ve dikdörtgen formlarla

süslenmiştir. Kuzey cephe kornişle sonlanmakla birlikte köşelerde simetrik iki tane çörten bulunur.

Doğu ve batı cephelerde iki katlı pencere düzeni vardır. Ayrıca alt kat pencereler, dikdörtgen formlu ve metal korkuluklu; üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Bu cepheler kornişle sonlanır. Ayrıca bu cephelerin köşelerinde simetrik yerleştirilen iki adet çörten bulunur.

Güney cephede ise alt katta ve üst katta ikişer pencere açıklığı bulunur. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu ve metal korkuluklu; üst kat pencereler sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Bu cephe kornişle sonlanmakla birlikte cepheye simetrik yerleştirilen iki adet çörten yer alır (Foto. 307).

Yapı, dıştan kiremit kaplı kırma çatı ile tamamlanmıştır.

İç Mekân

Harim mekânına kuzey cephede bulunan ahşap kapıdan ulaşılır. Harim mekânı düz tavanlı olmakla birlikte iki katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat pencereler ise vitray tasarımlıdır. Bu vitray pencerelerde mavi, kırmızı ve sarı renkleri ile natüralist kompozisyon oluşturulmuştur. Ayrıca vitraylarda ‘Kelime-i Tevhid ve Hulefa-i Raşidin’ adları yazılıdır. Üst kat pencerelerin etrafında tek renkli çini bordürü dolanmaktadır. Harim mekânı güney duvarının tamamı, diğer duvarlarında ise üst kat pencerelerin seviyesine kadar hatai gurubu motiflerle süslü çinilerle kaplanmıştır (Foto. 308).

Giriş aksının karşısında bulunan mihrap, mermer malzemedendir yapılmıştır. Mihrap yarım daire nişli olup sütuncelerle sınırlanmıştır. Ayrıca sütuncelerin başlangıcı ve bitiminde bulunan perde motifi süslemeleri altın yaldızla boyalıdır. Sütuncelerin altında ve üstünde lale motifi bulunur. Mihrabın alınlığındaki altın yaldızlı kitabe panosunda, ‘Al-i İmran Suresi’nin 37. Ayeti ve H. 1396’ tarihi yazılıdır. Mihrabın taç bölümüne testere dişi formunda yapılan süsleme bordüründen sonra geçilmiştir. Bu taç bölümü altın yaldızlı boyalı olup lale motifi tepelikle sonlanmaktadır (Foto. 309).

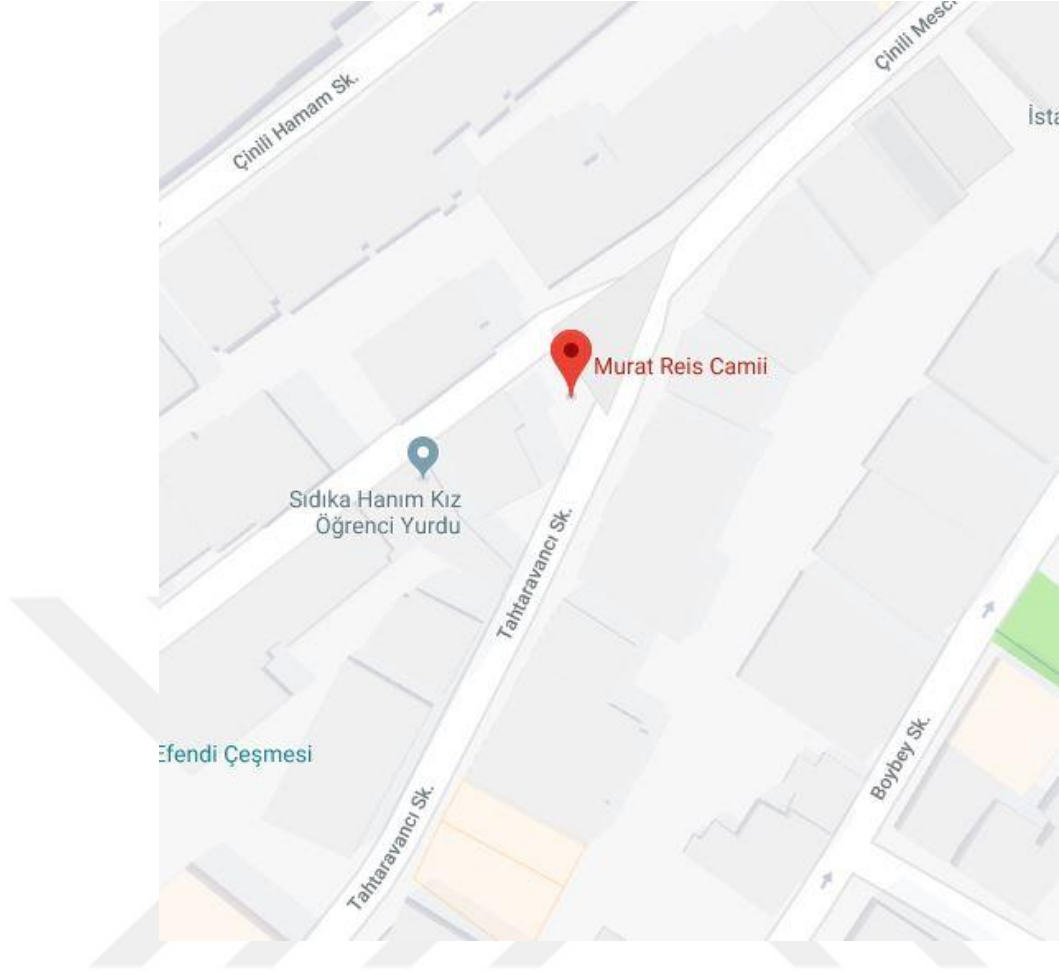
Harim mekânının kuzeybatı köşesinde bulunan minber, mermer malzemedendir yapılmıştır. Yuvarlak kemerli geçişe sahip olan minberin alınlığında dikdörtgen kitabe panosunda, ‘Besmele’ yazılıdır. Minber kapısı iki yandan sütunceler ile sınırlanmış olup

sütuncelerin başlangıcı ve bitiminde bulunan perde motifinin bitiminde ise lale motifleri yer almaktadır. Ayrıca minber kapısının tepeliği lale motifli bordür ile sonlanır. Bununla birlikte köşk bölümü, sütuncelerle desteklenen konik külahla sonlanmaktadır. Sade olan minberin yan aynalığı, siyah mermer bordürle sınırlanmıştır. Ayrıca yan aynalığın üçgeni farklı renkli mermerle vurgulanmıştır (Foto. 310).

İç mekânın güneydoğu köşesinde bulunan vaaz kürsüsü, kare planlıdır. Kürsünün cepheleri kare ve dikdörtgen formlarla süslenmiştir.

Minare

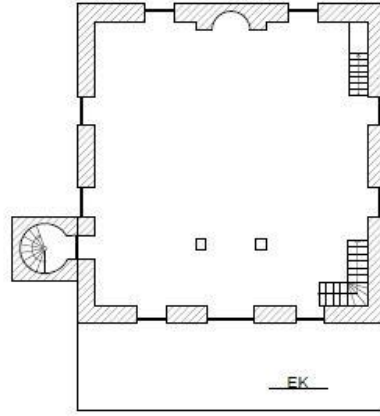
Ülger, tarihi minareyi kendi yapısına ilave etmiştir. Tuğla malzemedeki yapılan minare, tek şerefelidir (Foto. 311). Bu durum sanatçının korumacı anlayışını göstermesi açısından önemlidir.



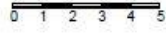
Harita 24: İstanbul Murat Reis Camii (Google Earth)



Fotoğraf 301: İstanbul Murat Reis Camii, inşa kitabesi



MURAT REİS CAMİİ



Çizim 30: İstanbul Murat Reis Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 302: İstanbul Murat Reis Cami, genel görünüş



Fotoğraf 303: İstanbul Murat Reis Cami, güney cephe



Fotoğraf 304: İstanbul Murat Reis Cami, harim mekânı



Fotoğraf 305: İstanbul Murat Reis Cami, mihrap



Fotoğraf 306: İstanbul Murat Reis Cami, minber



Fotoğraf 307: İstanbul Murat Reis Cami, minare

5. 1. 25. Ilgın Kaplıca Cami

Yapının Yeri

Yapı, Konya'nın Ilgın İlçesi, Ilgın Mahallesi'nde bulunur (Harita, 25)

Yapının Tarihi

Yapının inşa kitabesi günümüze ulaşmıştır. Kuzey cephede bulunan giriş kapısının alınışındaki üçgen formdaki mermer kitabe panosuna göre, bu yapı 1975 yılında inşa edilmiştir (Foto. 312). Bununla birlikte yapının açılış beratında da Cami Derneği tarafından Mimar Cevat Ülger'e yaptırıldığı belirtilmiştir.

Kitabesi

Okunuşu:

Tarihi

M. 1975

Bismillahirrahmanirrahim

'İnnemâ ya'muru mesâcida(A)llâhi men âmene bi(A)llâhi velyevmi-l-âhiri veekâme-ssalâte veâtâ-zzekâte velem yahşe illa(A)llâh(e)³⁵'

Anlamı:

'Allah'ın mescidlerini ancak Allah'a ve ahiret gününe (ruhu ölmeden evvel Allah'a ulaştırma gününe) iman eden ve namazı ikame eden ve zekât veren ve Allah'tan başkasından korkmayan kimseler imar eder. İşte onların böylece hidayete erenlerden olması umulur.'

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey cephesinde bulunan son cemaat yeri iki katlı yapılmıştır. Son cemaat yerinin alt katı tek bölümlü ve düz tavanlıdır. Üst katı

³⁵ Tevbe Suresi, 18. Ayet.

üç bölümden oluşur ve üzeri kubbeyle örtülüdür. Minare yapının kuzeybatı köşesinde yer alır (Çizim, 31).

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları tuğladan yığma tekniğinde yapılmıştır. Bununla birlikte taşıyıcı karkası betonarmedir³⁶(Foto. 313).

Mimari Özellikleri

Yapının avlusunu sınırlayan duvar sonradan yapılmıştır. Yapının kuzeybatı köşesinde yapıdan bağımsız olan minare, kuzeydoğusunda lavabolar ve kuzeyinde şadırvan bulunmaktadır. Şadırvan dışındaki eklentiler sonradan yapılmıştır. Yapının kuzey cephesinde bulunan sundurma kapatılarak son cemaat yerine dönüştürülmüştür. Yapılan değişiklikten dolayı kuzey cephe özgünlüğünü kaybetmiştir. Üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır.

Cepheler

Yapının üst örtü elemanları klasik anlayışla tasarlanmıştır. Buna karşın beden duvarlarının bitimindeki korniş köşelerde birbirini bağlamak suretiyle cephelere güçlü bir devinim katmıştır. Ülger, bu tasarımla yenilikçi anlayışını cephelerin detaylarına taşımıştır. Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır.

Kuzey cephede yer alan sundurma son cemaat yerine ilave edilmiştir. Böylece kuzey cephe özgünlüğünü kaybetmiştir. Ülger; Reşadiye, Sarısu Kurşunlu ve Şirintepe camilerinin kuzey cephelerinde benzer sundurma tasarımı yapmıştır. Bu cephede tek kat pencere düzeni görülmekle beraber pencereler dikdörtgen formludur. Sundurma, kadınlar girişi ve minareye kadar devam ederek, cepheyi 'U' formunda dolandır. Bu şekilde cepheyi vurgulamış ve devinim katmıştır. Kuzey cephe saçakla biten kornişle sonlanır. Son cemaat yerinin kubbeleri kasnak üzerine oturmakla birlikte kubbeler kurşunla kaplanmıştır. Son cemaat yerinin kütlesi harim mekânından alçak yapılarak kuzey cephedeki kademelenme etkisini güçlendirmiştir (Foto. 314, Çizim, 32). Kuzey cephenin ortasında bulunan taç kapı, dikdörtgen çerçeveli, sivri kemer kavsaralı ve lento

³⁶ Galip Kula'ya verdiği bilgilerden dolayı teşekkür ederiz.

geçişli olmakla birlikte alınlığında inşa kitabesi yer almaktadır. Kapının iki yanında dikdörtgen formlu pencereler bulunur.

Yapının doğu ve batı cepheleri simetriktir. Bu cephelerde iki katlı pencere düzeni görülmekle birlikte alt katta iki, üst katta ise üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Alt kat pencereler çökertme dikdörtgen nişli ve sivri kemer alınlıklı; üst kat pencereler ise sivri kemerlidir. Ayrıca üst kat pencereler cepheye kademeli yerleştirilmiş ve bu cepheler hafifletme kemerleri ile sınırlanmıştır. Beden duvarlarının bitimindeki korniş dört basamaklı olup cepheye devinim katmıştır. Cephenin bitimindeki korniş, saçak ögesi ile kademelenme etkisi güçlendirilmiştir (Foto. 315, Çizim 33-34). Doğu cephede bulunan kadınlar girişi basık kemer geçişli olup etrafı ters 'U' formlu dikdörtgen çerçeve ile vurgulanmıştır.

Güney cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Bu cephede alt kat pencereler, çökertme dikdörtgen nişli ve sivri kemer alınlıklı, üst kat pencereler ise sivri kemerli olup cepheye kademeli yerleştirilmiştir. Ayrıca alt kat pencereler metal korkulukludur. Bu cephede alt katta iki tane, üst katta üç tane pencere açıklığına yer verilmiştir. Bu pencereler, küpeşte çıkıntısı ile vurgulanmış ve cephe hafifletme kemeriyle sınırlanmıştır. Mihrap nişi dikdörtgen kütle formunda ve dışa taşkındır (Foto. 316). Beden duvarlarının bitimindeki dört basamaklı korniş köşelerde birbirini bağlamak suretiyle cephelere güçlü bir devinim katmıştır (Çizim, 35).

Yapı, çokgen bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbenin oluşturduğu sorunsal, dört köşedeki ağırlık kuleleri ile dengelenmiştir.

İç Mekân

Kuzey cephede yer alan giriş kapısından son cemaat yerine ulaşılır. Yapının son cemaat yeri iki katlı olup üst katı kadınlar mahfili olarak tasarlanmıştır. Son cemaat yerinin alt katı düz tavanlıdır. Bu katın kuzeybatı köşesinde görevli odası, kuzeydoğu köşesinde ise kadınlar mahfiline çıkışı sağlayan spiral merdiven bulunur. Ayrıca son cemaat yerinin kuzeybatı köşesi görevli odası yapılmıştır. Kadınlar mahfili üç bölümlü olup kubbeye örtülmüştür. Kubbeye geçişler pandantif ile sağlanmakla birlikte bölümler arası geçişler sivri kemerlerle sağlanmıştır. Mahfil harim mekânına doğru uzatılmıştır (Foto. 317).

Harim mekânı kubbe ile örtülmüş ve kubbeye geçişler pandantiflerle yapılmıştır. İç mekândaki süslemeler özgün değildir. Ancak kubbe göbeğindeki madalyon özgün olarak günümüze ulaşmıştır³⁷. Kubbe göbeğindeki madalyonda, celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine sarı renkle ‘İhlas Suresi’ yazılıdır. Harim mekânının kuzey duvarında tek kat pencere düzeni görülür. Kuzey duvarının üst katında ise üçlü sivri kemer açıklığı ile kadınlar mahfili harim mekânına açılmıştır. İç mekândaki pencereler sade tasarlanmıştır. Bununla birlikte alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat ise sivri kemerlidir (Foto. 318). Yapının pencere ve kapı doğramaları, sonradan Cami Derneği tarafından yenilenmiştir.

Giriş kapısının karşısında yer alan mihrap, mermer ve alçı malzemeden yapılmıştır. Mihrap dikdörtgen çerçeveli ve mukarnas kavsaralıdır. Beşgen mihrap nişi mermerle kaplanmış olup alınlığında dikdörtgen kitabe panosunda, ‘Bakara Suresi’nin 149. Ayeti’ yazılıdır. Mihrap nişinin etrafı ters ‘U’ formunda çini bordürü dolandır. Mihrabın mukarnas kavsarası alçı malzemeden yapılmış ve çerçevesi çini kitabe panoları ile kaplanmıştır (Foto. 319).

Yapının minber ve vaaz kürsüsü özgün değildir.

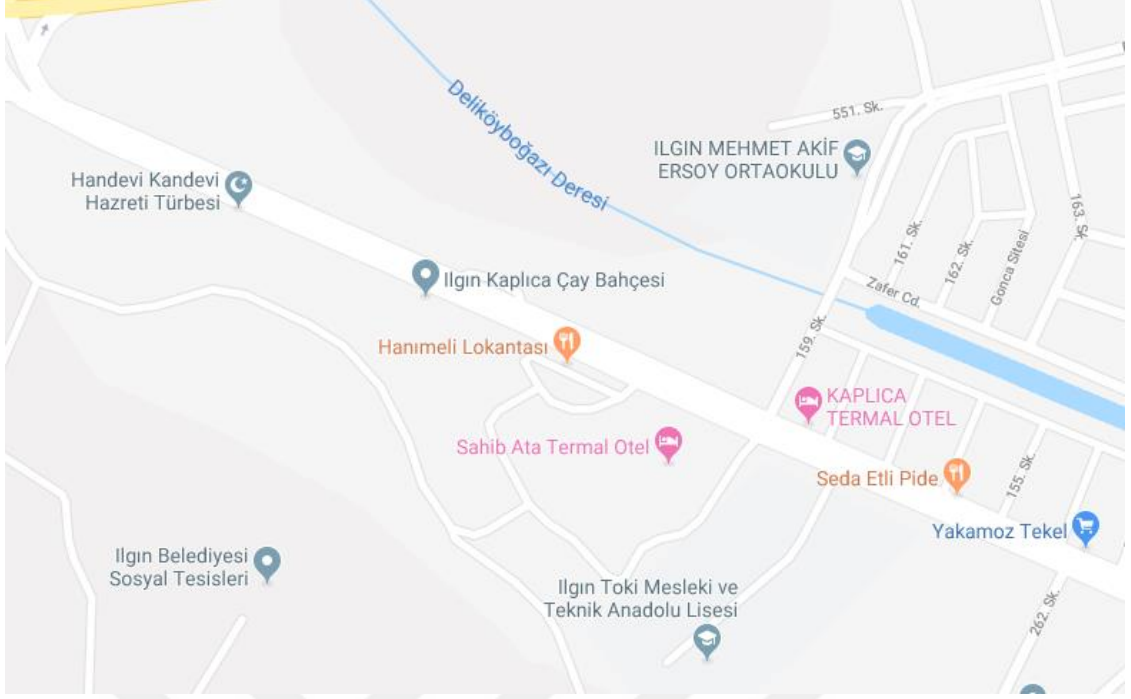
Minare

Yapının batısında bulunan minarenin kaidesinde bulunan kitabesine göre, 2006 yılında yapılmış ancak caminin yapıldığı dönemdeki minarenin varlığı hakkında herhangi bilgiye ulaşılamadı. İlave edilen minarenin kubbe ile oransal açısına dikkat edilmemiştir.

Şadırvan

Yapının kuzeyinde yer alan şadırvan, altıgen planlı ve kubbelidir. Bu şadırvan klasik anlayışla inşa edilmiştir. Şadırvan baldaken formunda yapılarak cephelerinde kaş kemer açıklıklarına yer verilmiştir. Şadırvanın sütunları baklava başlıklı olmakla beraber saçağı dışa taşkındır (Foto. 320).

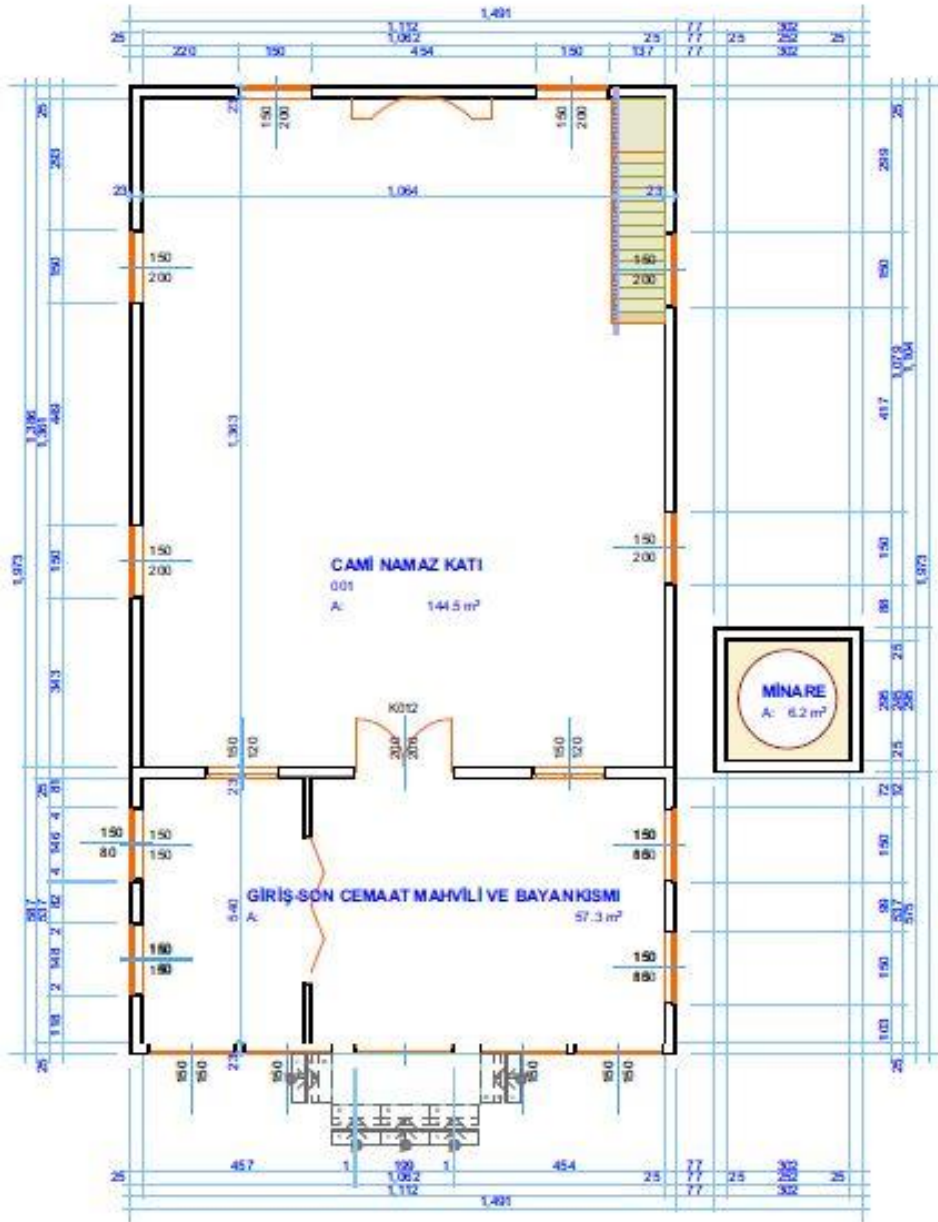
³⁷ Galip Kula, iç mekândaki süslemelerin yenilendiğini belirtmekle birlikte sadece kubbe göbeğindeki madalyonun özgün olduğunun bilgisini vermiştir.



Harita 25: Iğın Kaplıca Cami ve Kaplıcalar (Google Earth)



Fotoğraf 308: Iğın Kaplıca Cami, inşa kitabesi



KONYA / ILGIN KAPLICA CAMİ KAT PLANI ÖLÇ.: 1/50

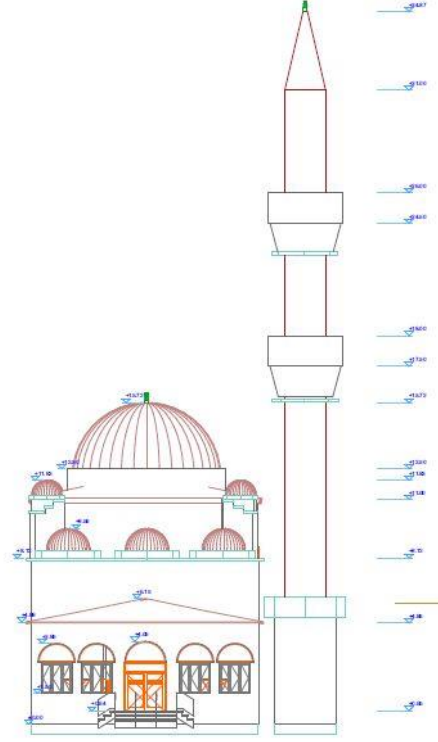
Çizim 31: Ilgın Kaplıca Cami Planı (F. Ada)



Fotoğraf 309: Ilgın Kaplıca Cami, genel görünüş



Fotoğraf 310: Ilgın Kaplıca Cami, kuzey cephe

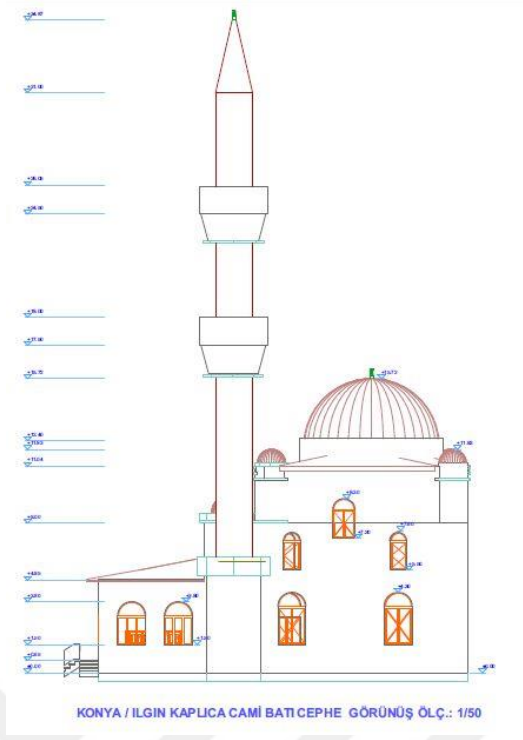


KONYA / ILGIN KAPLICA CAMI GIRIS CEPHE GORUNUSU OLC.: 1/50

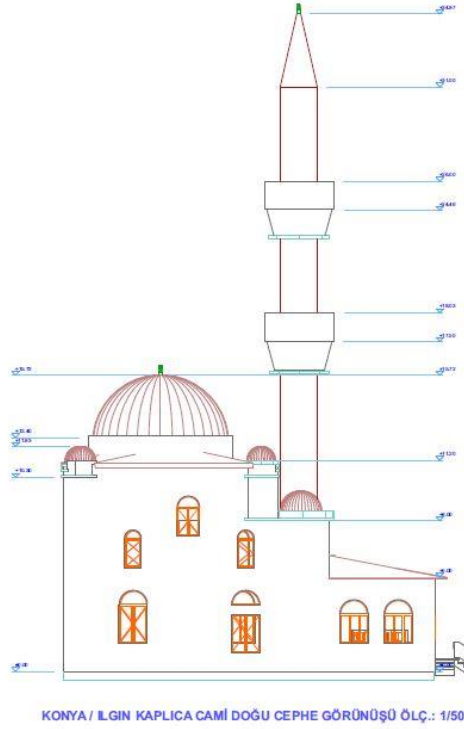
Çizim 32: Ilgın Kaplıca Cami, kuzey cephe (F. Ada)



Fotoğraf 311: Ilgın Kaplıca Cami, batı cephe



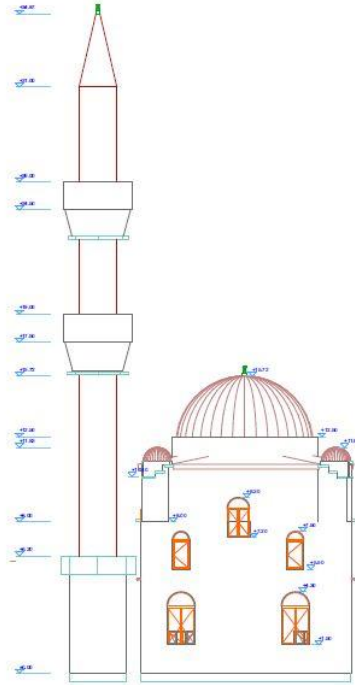
Çizim 33: Ilgın Kaplıca Cami, batı cephe (F. Ada)



Çizim 34: Ilgın Kaplıca Cami, doğu cephe (F. Ada)



Fotoğraf 312: Ilgın Kaplıca Cami, güney cephe



KONYA / ILGIN KAPLICA CAMI GÜNEY CEPHE GÖRÜNÜŞÜ ÖLÇ.: 1/50

Çizim 35: Ilgın Kaplıca Cami, güney cephe (F. Ada)



Fotoğraf 313: Ilgın Kaplıca Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 314: Ilgın Kaplıca Cami, harim mekânı



Fotoğraf 315: Iğın Kaplıca Cami, mihrap



Fotoğraf 316: Iğın Kaplıca Cami, şadırvan

5. 1. 26. İstanbul H. Zihni Gürler Cami

Yapının Yeri

Yapı, İstanbul'un Beykoz İlçesi, Göksu Mahallesi, Hekimbaşı Çiftlik Caddesi üzerinde bulunmaktadır (Harita, 26).

Yapının Tarihi

Yapının inşa kitabesi günümüze ulaşmıştır. Taç kapının alınlığında bulunan celi sülüs tekniğinde yazılan iki satırlık kitabe panosuna göre, Osman oğlu Zihni Gürler³⁸ tarafından bu yapı 1975 yılında İbrahim oğlu Mimar Cevat Ülger'e yaptırılmıştır (Foto. 321). Yapının doğu cephesinde bulunan kadınlar girişinin alınlığındaki kitabe panosunda ise Hattat Mahmut Öncü'nün imzası yer alır. İç mekânın doğu duvarındaki kitabe kuşaklarında, H. 1411 tarihi ve Hamid ismine ulaşılmıştır. Bu durum iç mekândaki süslemelerde değişikliklerin yapıldığını göstermektedir.

Kitabesi

Okunuşu:

Selâmun 'aleykum tibtum fedhulûhâ hâlidîn(e)³⁹.

H. 1391 – mimarı M. 1975

İbrahim oğlu Cevad Ülger

Bu cami-i şerifi sahib'ül-hayrat velhasenat Osman oğlu Zihni Gürler Yaptırdı⁴⁰.

Anlamı:

'Selam olsun size, siz temize çıktınız (aklandınız) ve öyleyse ebedi olarak ona (cennete) girin' derler.

³⁸ Hacı Zihni Gürler, 1904 yılında Giresun'da doğmuş ve sonraları İstanbul'a göçmüştür. İstanbul'da sebze ve meyve üreticiliği gibi işlerle uğraşmıştır. 1975 yılında arazinin sahibi olarak mülkiyetini Cami Derneği'ne vakfetmiştir.

³⁹ Zümer Suresi, 73. Ayet.

⁴⁰ Çeviriyi yapan Mesut Baydu'ya teşekkür ederiz.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve kubbelidir. Harim mekânı doğu yönünden üç kubbe ile genişletilmiştir. Kuzey yönünde bulunan üç gözlü son cemaat yeri kubbeye örtülmüştür. Minare yapının kuzeybatı köşesine bitişiktir (Çizim, 36).

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları yığma tekniğinde tuğla malzemeden, taşıyıcı karkası betondan yapılmıştır. Cepheler kesme taşla kaplanmıştır (Foto. 322).

Mimari Özellikleri

Yapının avlusunu sınırlayan duvar sonradan yapılmıştır. Avluya kuzey ve doğu yönündeki metal kapılardan geçiş sağlanır. Üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır.

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Üst örtü elemanları klasik anlayışla yapılmasına karşın cephelerin detaylarında sanatçının yenilikçi tavırları güçlüdür. Korniş, bütün cepheleri dolanmakla birlikte cephelere güçlü bir devinim katmıştır.

Kuzey cephede bulunan son cemaat yeri üç basamaklı platformla vurgulanmıştır. Üç gözlü son cemaat yeri 40 cm. yükseklikteki platform üzerine oturmakla birlikte dört adet sütunla taşınır. Bu sütunlar sivri kemerli ve mukarnas başlıklı olup bu kemerler iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır. Son cemaat yeri saçakla biten kornişle sonlanmaktadır (Foto. 323).

Kuzey cephenin ortasında yer alan taç kapı, dikdörtgen çerçeveli ve sivri kemer kavsaralıdır. Ayrıca dikdörtgen çerçevesi dıştan sütuncelerle sınırlandırılmış olup basık kemerin üzerinde celi sülüs ile yazılı iki satırlık kitabe panosu yer almaktadır. İki kanatlı olan ahşap kapı, üç tablaya ayrılmıştır. Bu kapı, orta tablanın merkezinde bulunan çokgen ve kollarından oluşan geometrik geçmelerle süslenmiştir (Foto. 324). Taç kapının iki yanında dikdörtgen formu ve sivri kemer alınlıklı pencereler yer almaktadır.

Yapının batı cephesinde iki katlı pencere düzeni görülmektedir. Alt kat pencereler dikdörtgen formu ve sivri kemer alınlıklıdır. Bu pencerelerin kemer

alınlıkları iki renkli mermer işçiliği ile vurgulanmıştır. Ayrıca pencere söveleri mermer malzemeden yapılmıştır. Üst kat pencereler ise sivri kemerlidir. Alt katta iki tane, üst kat iki adet pencere açıklığına yer verilmiştir. Cephenin orta aksı yüksek olup yanları alçak tutularak, korniş orta kanadın bitiminde ‘L’ formunda devam etmiştir. Bununla birlikte orta aksın bitiminde yer alan çörtlenler, korniş ile beraber yenilikçi bir tasarım oluşturmuştur (Foto. 325). Ayrıca geçiş öğeleri dışa yansıtılarak kornişle sonlanmıştır. Üst örtüden başlanarak son cemaat yerine doğru cephelere güçlü bir kademelenme verilmiştir.

Doğu cephe iki ayrı kütle formunda yapılmıştır. Birinci kütlede tek katlı pencere düzeni görülmektedir. Alt kat pencereler mermer söveli ve sivri kemerlidir. Bu kemerler iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır. Doğu cephede çörtlenler yer almakla beraber kornişle sonlanmıştır (Foto. 326). Bu cephede yer alan kadınlar girişine iki basamaklı merdivenle çıkılmaktadır. Ayrıca kadınlar girişi dışa taşkın olup mermer malzemeden yapılmıştır. Kadınlar girişi dikdörtgen çerçeveli ve basık kemer geçişlidir. Bu kemer, iki renkli mermer işçiliği ile vurgulanmıştır. Kapı alınlığındaki tek satırlı dikdörtgen kitabe panosunda, ‘Selâmun aleyküm, tibüm, fedhulûhâ hâlidîn, 1975 ve Mahmut Öncü⁴¹’ yazılıdır (Foto. 327). Bu ahşap kapı, iki kanatlı olup üç tablaya ayrılarak ortadaki tabla kare ve dikdörtgenlerle süslenmiştir.

Güney cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Alt katta iki adet, üst katta iki adet pencere açıklığına yer verilmiştir. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, mermer söveli ve sivri kemer alınlıklıdır. Ayrıca alt kat pencereler metal korkulukludur. Üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Bu cephenin orta aksının yüksek olmasından dolayı korniş yenilikçi bir tasarım oluşturarak, cepheye güçlü bir devinim vermiştir.

Yapı, kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağının yüksekliği geçiş öğelerinin dışa yansıtılması ile yumuşatılmıştır. Üst örtü elemanlarında kademelenme belirgindir.

⁴¹ Çeviriyi yapan Mesut Baydu’ya teşekkür ederiz.

İç Mekân

Son cemaat yeri pvc malzeme ile kapatılmış ve bununla birlikte tavanında kalemişi süslemeler yapılmıştır. Kuzey duvarında bulunan basık kemerli açıklıklarla harime ulaşılmaktadır. Harim mekânı kubbeli olup doğu yönünden üç kubbe ile genişletilmiştir. İç mekânda birinci kat pencerelerin bitimine kadar, hatai gurubu motiflerle süslü çinilerle kaplıdır (Foto. 328).

Kadınlar mahfilinin sonradan harim mekânına doğru uzatılmasından dolayı iç mekânın bütünlüğü bozulmuştur. İç mekândaki kalemişi süslemeler özgün değildir.

Harim mekânında iki katlı pencere düzeni görülmektedir. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat pencereler ise vitray tasarımıdır. Bu vitray pencereler üç bölüme ayrılarak sarı renkle ortasında madalyon ve uçlarında ise palmet motifi yapılmıştır. Bununla birlikte güney duvarındaki vitraylarda ‘Allah ve Muhammed’ yazılıdır. Harim mekânında geçiş öğelerinin altında, alt kat pencerelerin üstünde kitabe kuşakları yer alır. Bu kitabeler, celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine beyaz renkle yazılmıştır. Ayrıca kitabe kuşakları duvara iki bölüm gibi yerleştirilerek, araları şemse motifleri ile süslenmiştir (Foto. 329). Kubbe göbeğinde bulunan madalyonda ise celi sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine beyaz renkle ‘Bakara Suresi’nin 225. Ayeti’ yazılıdır. Kitabe kuşağı dıştan bitkisel süslü bordürle çevrelenmiştir. Bu madalyon en dıştan tepelik motifi ile sonlanmıştır. Kubbe içi şemse motifleri ile süslenmiştir (Foto. 330). İç mekândaki bitkisel madalyonlar, palmet ve rumi motifleri ile dolguludur.

Güney duvarının ortasında bulunan mihrap, mermer malzemedden yapılmıştır. Mihrap çerçevesine silmelerle devinim katılmıştır. Mihrap beşgen nişli olup mukarnas kavsarası yukarıya doğru daralmıştır. Bu mihrabın köşeliklerinde bitkisel kabalar bulunmakla birlikte alınlığındaki altın yaldızlı kitabesinde ise ‘Feeynema tuvellu fesemme vechullah ve 1975’ yazılıdır (Foto. 331).

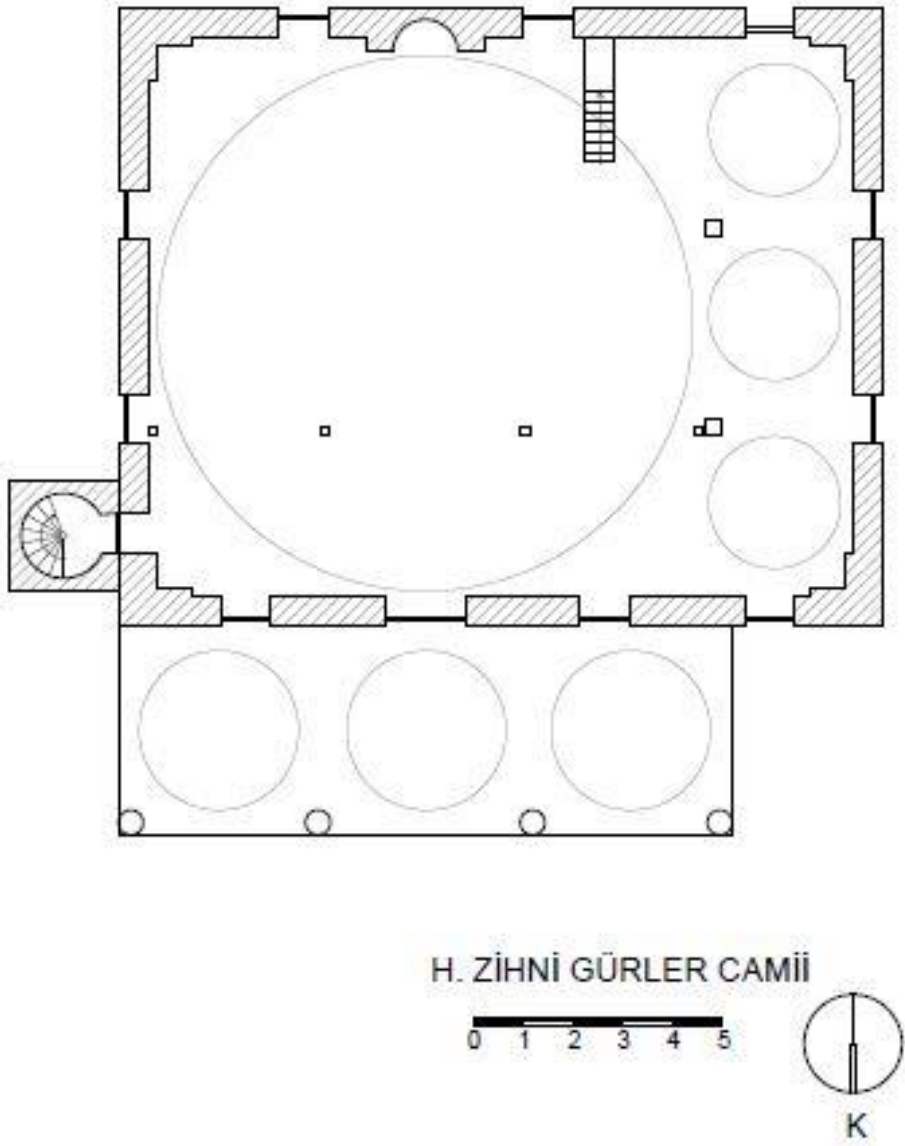
Mihrabın batısında bulunan minber, Cami Derneği tarafından yenilenmiştir. Bununla beraber vaaz kürsüsü de özgün değildir.

Minare

Yapının kuzeybatı köşesinde bulunan tek şerefeli minare, düzgün kesme taş malzemedden yapılmıştır. Minarenin kare kaidesi sade olup kornişle sonlanmıştır.

Prizmal geçişli pabuçtan sonra gövde bölümüne geçilmiştir. Bu minarenin silindirik gövdesinin başlangıcında ve şerefe altında bilezikler bulunmakla birlikte gövde kısmında mazgal açıklıklara yer verilmiştir. şerefe altı mukarnas geçişlidir. şerefe korkulukları geometrik geçmelerle süslüdür. Minare konik külahla sonlanır (Foto. 332).





Çizim 36: İstanbul H. Zihni Gürler Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



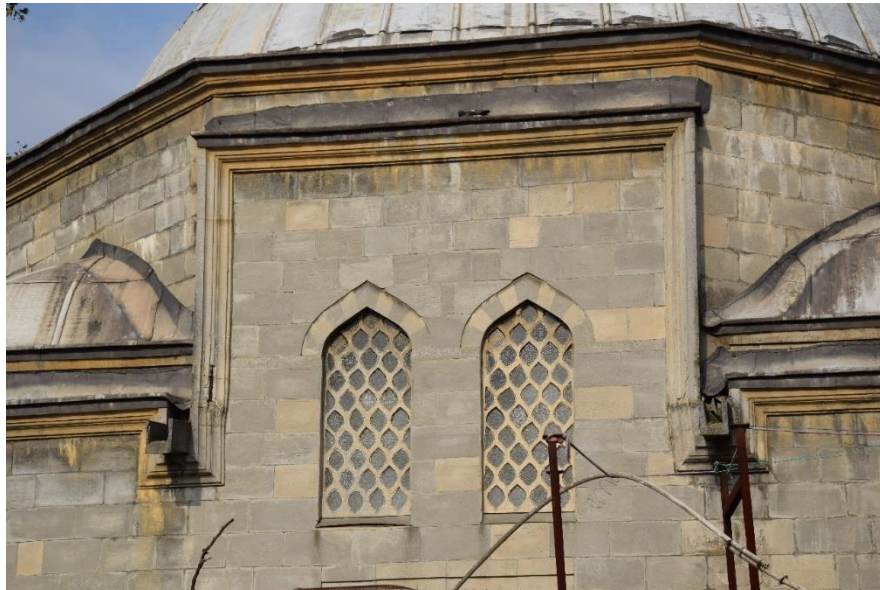
Fotoğraf 318: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, genel görünüş



Fotoğraf 319: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, kuzey cephe



Fotoğraf 320: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, taç kapı



Fotoğraf 321: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, korniş tasarımı



Fotoğraf 322: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, doğu cephe



Fotoğraf 323: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, kadınlar girişi



Fotoğraf 324: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, doğu duvarı



Fotoğraf 325: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, mihrap duvarı



Fotoğraf 326: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, kubbe



Fotoğraf 327: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, mihrap



Fotoğraf 328: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, minare

5. 1. 27. Çaykara Merkez Cami

Yapının Yeri

Yapı, Trabzon'un aykara İlçesi, Işıklı Mahallesi'nde yer alır (Harita, 27).

Yapının Tarihi

Yapının kadınlar girişinin üzerindeki dikdörtgen formdaki mermer kitabe panosuna göre, bu yapı 1975 yılında inşa edilmiştir (Foto. 333). Atilla Bölükbaşı'nın 'Anılarda Trabzon' adlı çalışmasında, aykara'nın 1945-50 yıllarında çekilmiş fotoğraflarında yıkılmış olan önceki yapının mimari formları anlaşılmaktadır (Foto. 334). Ayrıca iç mekânda birinci kat pencerelerin üzerinde yer alan mermer panoda, 'H. 1378 ve Ketebehu el-Hâc Mustafa Halim gufure lehu' yazılıdır. Ancak kitabedeki tarih aralığı ve hattatın 1964 yılında hayatını kaybetmiş olmasından dolayı bu kitabe panosunun önceki yapıya ait olduğu anlaşılmaktadır. Yapının mimarı hakkında somut bilgi olmasa da yapılan incelemelerle birlikte cephe çizgileri ve plan özellikleri, bu yapının Ülger tarafından yapıldığını kanıtlar niteliktedir.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve tek kubbelidir. Kuzey yönünde beş gözlü son cemaat yeri bulunur. Son cemaat yeri kubbe ile örtülmüştür. Yapının kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerinde minareler yer alır (Çizim, 37).

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları tuğladan, taşıyıcı karkası ise betonarme malzemeden yapılmıştır. Beden duvarları tuğla malzemeden yapılmış olsa da cepheler taşla kaplanmıştır (Foto. 335- 36).

Mimari Özellikleri

Yapı, mahalleye hâkim noktaya inşa edilmekle beraber zemin katı ile beraber iki katlıdır. Yapının batısında bulunan şadırvan sonradan Cami Derneği tarafından yapılmıştır. Ayrıca yapının zemin katının kuzey bölümü dükkânlar, batı bölümü ise depo ve gasilhane olarak kullanılmaktadır. Yapının zemin katında mezarın olduğu tarafımıza

aktarılmış ama kapının kilitli olması nedeniyle inceleme yapılmamıştır⁴². Yapının geçiş öğeleri dışa yansıtmakla beraber üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır.

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Ülger, korniş tasarımı ve pencere düzeni ile cephelere devinim katmıştır. Ülger, bu tasarımla yenilikçi tavırlarını cephe detaylarına taşımıştır. Yapının üst örtü elemanları klasik anlayışla yapılmış olsa da cephelerdeki korniş tasarımı sanatçının yenilikçi anlayışını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Yapıda geçiş öğelerinin dışa yansıtılması ile üst örtüde kademelenme etkisi güçlendirilmiştir.

Kuzey cephe iki katlı bir görünüme sahiptir. Son cemaat yeri beş gözlüdür. Bu gözler kubbeye örtülmüş ve bu kubbeler kasnak üzerine oturmaktadır. Son cemaat yeri sütunlarla taşınmakla birlikte mukarnas başlıklıdır. Bu sütunlar birbirine sivri kemerlerle bağlanmış ve son cemaat yeri kornişle sonlanmıştır (Foto. 337).

Yapının doğu ve batı cephelerinde iki katlı pencere düzeni görülür. Bu cephelerde alt katta dört tane, üst katta ise üç tane pencere açıklığına yer verilmiş; alt kat pencereler sivri kemerli, üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Bu cepheler hafifletme kemeri ile sınırlandırılmıştır (Foto. 338). Cephelerin orta aksı yan akslara göre yüksek tutulmuş ve cepheler iki tane kornişle devinim katılmıştır (Foto. 339). Kasnağın başlangıcındaki korniş, saçak ögesi ile sonlanmıştır. Doğu cephede yer alan kadınlar girişi, dışa taşkındır. Sade olan bu cephede kadınlar girişi vurgulanmıştır. Bu kapı, dikdörtgen çerçeveli, sivri kemer kavsaralı ve basık kemer geçişlidir. Kapının taç bölümü kademeli olup silmelerle devinim katılmıştır (Foto. 340).

Güney cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu, üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Ayrıca pencere nişlerine silmelerle devinim katılmış ve cephe hafifletme kemeri ile sınırlandırılmıştır. Korniş, cepheye iki katlı görünüm vermekle birlikte güçlü bir devinim katmıştır. Beden duvarlarının bitimindeki korniş, çeyrek kubbelerin köşelerinde yenilikçi bir tasarım

⁴² Mahalle sakinleri ile yapılan görüşmelerde, mezarın bulunduğu bölüme girilmekten korktuklarını ifade etmişlerdir. Ancak bu birimin kapalı olması ve anahtarının bulunamasından dolayı inceleme yapılamamıştır.

oluşturmuştur. Bununla birlikte kubbe kasnağı kademeli kornişle sonlanmıştır (Foto. 341).

Yapı, çokgen kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağında pencere açıklıklarına yer verilmekle birlikte kasnağın yüksekliği dışa yansıtılan geçiş öğeleri ile yumuşatılmıştır.

İç Mekân

Son cemaat yeri sonradan ahşap doğramayla kapatılmıştır. Son cemaat yerine doğu cephesinde bulunan açıklıktan ulaşılır. Harim mekânının kuzeyinde kadınlar mahfili bulunmaktadır. Dört adet sütunla taşınan kadınlar mahfili, harim mekânına iki katlı görünüm vermiştir. Kadınlar mahfilinin alt katı düz tavanlı olup tavanı palmet, rumi ve hatai motifler ile süslenmiştir.

Harim mekânına kuzey duvarının ortasında yer alan iki kanatlı ahşap kapıdan ulaşılmaktadır. Harim mekânı kubbeli olup eksedra geçişli kasnak üzerine oturmakla birlikte iç mekân geçiş öğelerine kadar hatai gurubu ve bitkisel motiflerle süslü çinilerle kaplanmıştır (Foto. 342). Harim mekânında iki katlı pencere düzeni görülür. Bu pencereler, alt katta yuvarlak kemerli, üst katta ise vitray tasarımıdır.

Mahfili taşıyan sütunlar mukarnas başlıklı olup basık kemerlerle birbirine bağlanmıştır. Kadınlar mahfiline iç mekânın kuzeydoğu köşesindeki spiral merdivenle çıkılmaktadır. Harim mekânının kuzeydoğu köşesinde ise sonradan görevli odası yapılmıştır (Foto. 343).

Yapının cephe çizgileri iç mekâna taşınmıştır. İç mekândaki üst kat vitray pencereleri kırmızı, yeşil, sarı ve mavi renkleri ile natüralist kompozisyonda, vazodan çıkan çiçek ve lale motifleri ile süslenmiştir. Harim mekânında birinci kat ve ikinci kat pencerelerin aralarına mermer malzemenin üzerine celi sülüs tekniğinde yazılan kitabe kuşağı dolanmaktadır. Kubbe kasnağındaki pandantiflerin merkezinde celi sülüs tekniğinde mavi zemin üzerine sarı renkle ‘Allah, Muhammed ve Hulefa-i Raşidin’ adları yazılıdır. Bu pandantiflerin dışındaki üçgen kuşaklar ise turkuaz zemin üzerine hatai gurubu motiflerle süslenmiştir. Bu pandantifler, dıştan üçer geometrik motiflerle süslü bordürle sınırlanmıştır. İç mekâna yansıtılan hafifletme kemerleri iki farklı renkle süslenmiştir. Kubbe kasnağındaki pencerelerin aralarında şemse motifleri ve hat yazıları

yer alır. Bu pencereler hatai gurubu motiflerle süslü bordürle çevrelenmiştir. Kubbe eteğinde celi sülüs tekniğinde mavi zemin üzerine sarı renkle ayet kuşağı dolanır. Bununla birlikte kubbe içi şemse motifleri ile süslü olup kubbe göbeğinde madalyon yer almaktadır. Kubbe göbeğindeki madalyonun merkezinde bitkisel motif süslü yıldız motifinin etrafında celi sülüs tekniğinde mavi zemin üzerine sarı renkle ‘Nur Suresi’nin 35. Ayeti’ yazılıdır. Bu ayet kuşağı dıştan iki tane bitkisel motiflerle süslü bordürler çevrelemiştir. Madalyon, dıştan palmet formunda yapılan tepelik motifi ile sınırlandırılmıştır (Foto. 344).

Harim mekânın güney duvarının ortasında yer alan mihrap mermer malzemeden yapılmıştır. Dikdörtgen çerçeveli mihrap, üçgen nişli ve mukarnas kavsaralıdır. Mihrap nişi sütuncelerle sınırlanmıştır. Mihrabın alınlığındaki dikdörtgen kitabe panosunda ‘Bakara Suresi’nin 149. Ayeti’ ve tarih aralığı yazılıdır. Ancak tarih aralığı tam anlaşılmamaktadır. Mukarnas dizesinden sonra tepelik bölümüne geçilmiştir. Tepelik bölümü palmet motifiyle süslenmiş ve mihrap çerçevesine silmelerle devinim katılmıştır (Foto. 345).

Mihrabın batısında yer alan minber mermer malzemeden yapılmakla birlikte dikdörtgen bir kütle üzerinde yükselen minbere yuvarlak kemerli kapıdan girilmektedir. Dikdörtgen kütle formlu giriş, köşelerinde sarmal sütuncelerle sınırlanmıştır. Giriş kapısının alınlığında ‘Kelime-i Tevhid ve Nuri⁴³’ yazılıdır. Ayrıca girişin dikdörtgen kütlelerinin taç bölümüne mukarnas dizesinden sonra geçilmiş ve taç bölümü palmet formunda yapılmıştır. 10 basamakla çıkılan köşk bölümü prizmal başlıklı sütuncelerle taşınır. Köşk bölümü konik külahla sonlanır. Minberin korkulukları ajur tekniğinde geometrik geçmelerle süslenmiş olup yan aynalığındaki madalyonla vurgulanmıştır. Bu madalyonun merkezi ajur tekniğinde papatya motifi yapılmış ve bu madalyon dışında kalan üçgenler ise palmet ve rumi motifleriyle süslenmiştir. Minberin süpürgelik bölümünde kaş kemer açıklığına yer verilmiştir (Foto. 346).

Mihrabın doğusunda bulunan vaaz kürsüsü mermer malzemeden yapılmıştır. Beşgen kaideli kürsüye beş basamaklı merdivenle çıkılır. Kaidenin bitimindeki

⁴³ Nuri isminin mihrap sanatçısı olduğu tahmin edilmektedir. Ancak aydınlık ve ışık anlamında da kullanılmış olabilir.

mukarnaslı geçişle beşgen korkuluğa geçilmiştir. Vaaz kürsüsünün korkuluğu yıldız motifi ile süslenmiştir (Foto. 347).

Minare

Yapının kuzeybatı ve kuzeydoğu köşelerinde beden duvarlarına bitişik minareler yer almaktadır. İki şerefeli olan minareler taş malzemeyle kaplanmıştır. Kuzeydoğu köşedeki minarenin kaidesi baldaken formunda yapılmıştır. Üç yönden sivri kemerli açıklığa sahip olan kaideden sonra silindirik gövdeye geçiş sağlanmıştır. Şerefe altlarında ve gövdenin başlangıcında bilezikler bulunmakla birlikte gövde de mazgal açıklıklara yer verilmiştir. Şerefe altı mukarnas kavsaralı olup minare konik külahla sonlanmaktadır.

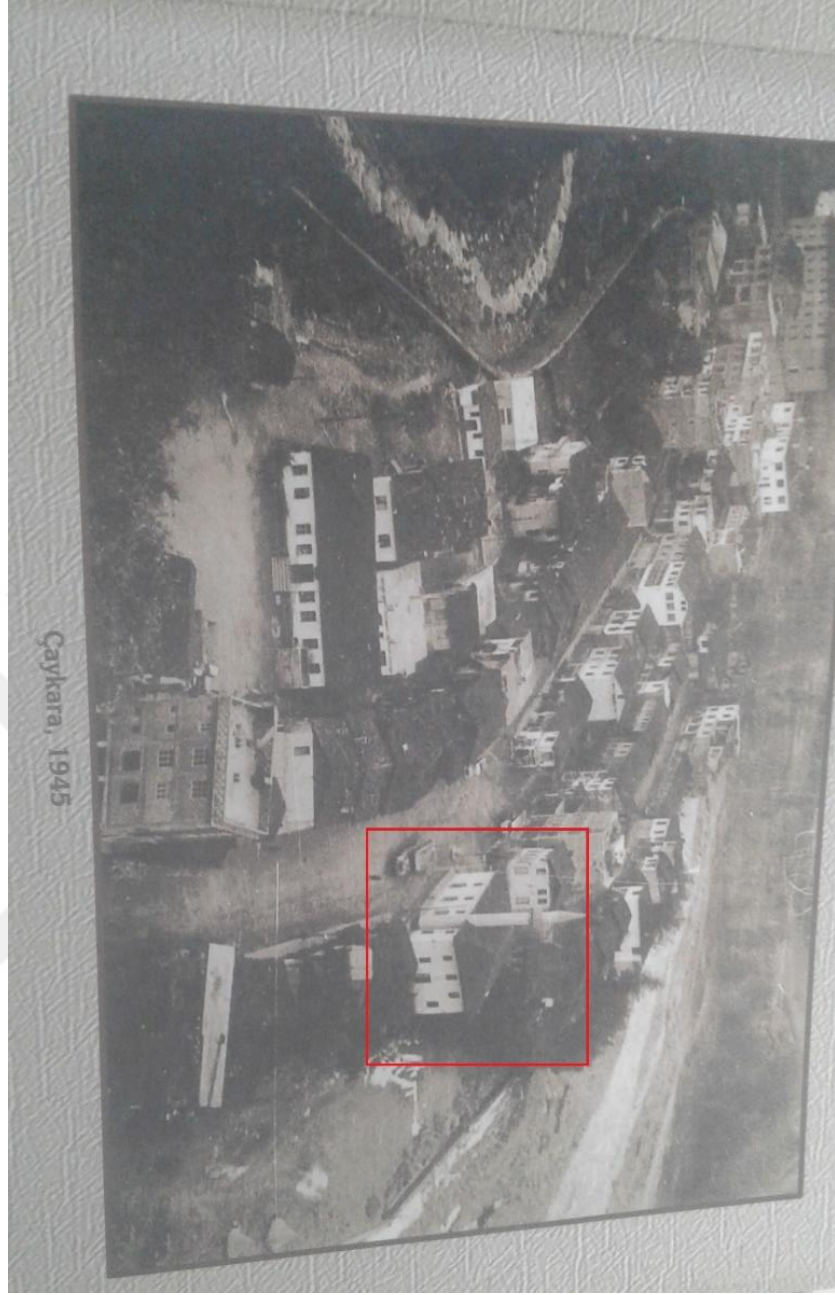
Yapının kuzeybatı köşesinde bulunan minare kare kaidelidir. Prizmal geçişle minarenin gövdesine geçiş yapılmıştır. İki şerefeli olan minarenin gövdesinin başlangıcında, şerefe altında ve gövdenin bitiminde bilezikler yer almaktadır. Minarenin şerefe altlarına mukarnasla devinim katılmış olup korkuluğu ise geometrik geçmelerle süslenmiştir (Foto. 348). Minare konik külahla sonlanmıştır.



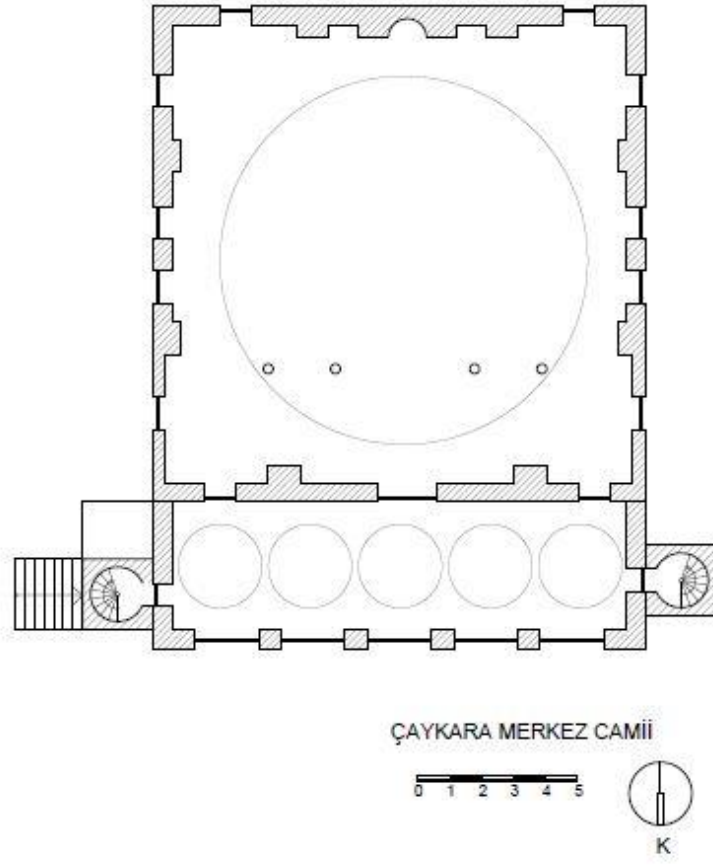
Harita 27: Çaykara Merkez Cami (Google Earth)



Fotoğraf 329: Çaykara Merkez Cami, inşa kitabesi



Fotoğraf 330: Yıkılan Çaykara Merkez Cami (A. Bölükbaşı'ndan)



Çizim 37: Çaykara Merkez Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 331: Çaykara Merkez Cami (Cevat Ülger'in Arşivi)



Fotoğraf 332: Çaykara Merkez Cami, genel görünüm



Fotoğraf 333: Çaykara Merkez Cami, kuzey cephe



Fotoğraf 334: Çaykara Merkez Cami, batı cephe



Fotoğraf 335: Çaykara Merkez Cami, korniş tasarımı



Fotoğraf 336: Çaykara Merkez Cami, kadınlar girişi



Fotoğraf 337: Çaykara Merkez Cami, güney cephe



Fotoğraf 338: Çaykara Merkez Cami, harim mekânı



Fotoğraf 339: Çaykara Merkez Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 340: Çaykara Merkez Cami, kubbe



Fotoğraf 341: Çaykara Merkez Cami, mihrap



Fotoğraf 342: Çaykara Merkez Cami, minber



Fotoğraf 343: Çaykara Merkez Cami, vaaz kürsüsü



Fotoğraf 344: Çaykara Merkez Cami, minare

5. 1. 28. Kayseri Bürüngüz Cami

Yapının Yeri

Yapı, Kayseri İlinin Melikgazi İlçesi, Camikebir Mahallesi, Tutlu Sokağı üzerindedir (Harita, 28).

Yapının Tarihi

1977 yılında iki kapılı mescit yıktırılmış ve yerine Bürüngüz Camisi inşa edilmiştir. Bu yapı, Refik Bürüngüz tarafından, Mimar Cevat Ülger'e yaptırılmıştır (Foto. 349). Yapının inşasında Mustafa Yücel adında kalfa çalışmıştır. İki kapılı mescidin sanatsal değer taşımadığı ve mahallenin ihtiyaçlarını karşılayamadığı için Cami Derneği tarafından yıktırıldığı bilgisine ulaşılmıştır (Foto. 350). Yapının bütün hat yazıları Hattat Hasan Çelebi'ye aittir (Özkeçeci, 1997, s. 114).

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, merkezi planlı ve kubbelidir. Merkezi kubbe dört ayağın taşıdığı kasnak üzerine oturmaktadır. Harim mekânı kuzey yönünden beş kubbe, doğu ve batı yönlerinde ise üçer kubbe ile genişletilmiştir. Kuzey yönünde bulunan beş gözlü son cemaat yeri kubbe ile örtülmüştür. Harim mekânına kuzey, doğu ve batı yönlerinden giriş yapılmaktadır. Yapının kuzeybatı ve kuzeydoğu köşelerinde minare yer almaktadır (Çizim, 38).

Malzeme ve Teknik

Yapının taşıyıcı karkası betonarme malzemeden yapılmış olsa da cepheler kesme taşla kaplanmıştır.

Mimari Özellikleri

Yapı, kentin hâkim bir noktasına inşa edilmiştir. Yapının batısı ve kuzeyinde abdest muslukları yer almaktadır. Bu yapının zemin katının kuzey tarafı, odaya dönüştürülmüştür (Foto. 351-352).

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmıştır. Bu cepheler iki kütle görünümüne sahiptir. Son cemaat yerinin tasarımı, pencere formları ve üst örtü elemanları klasik anlayışla yapılmıştır. Yapının beden duvarlarının bitimindeki korniş tasarımında güçlü bir devinim anlayışı vardır. Sanatçı bu tasarımla yenilikçi tavırlarını cephelerin detaylarına taşımıştır.

Kuzey yönünde beş gözlü son cemaat yeri bulunmaktadır. Klasik anlayışla yapılan son cemaat yeri, kubbe ile örtülmüştür. Bu kubbeler sekizgen kasnak üzerine oturmakla beraber kubbeye geçişler pandantifle sağlanmıştır. Ayrıca sütun başlıkları mukarnaslı olup sivri kemerlerle birbirine bağlanmıştır. Bu kemerler iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır (Foto. 353).

Son cemaat yerinin kubbeye geçiş elemanlarında ve kubbe göbeğinde bulunan madalyonlar mavi zemin üzerine beyaz ve kahverengi tonlarında rumi motifleri ile süslenmiştir. Ayrıca orta gözün üzerinde celi sülüs tekniğinde altın yaldız boyalı kitabe panosunda, ‘Kale allahu tebarekel Teala ellezine hum alâ salâtihim dâimûn el yuhafizun..’ ve hattatın imzası bulunur. Son cemaat yeri taş korniş ile sonlanmakla birlikte kemerlerin aralarında dairesel mermer panolar vardır. Son cemaat yeri sütunlarının arasındaki korkuluklar, geometrik geçmelerle süslenmiştir. Son cemaat yerinin önünde mermer malzemedden yapılan çeşmeler, sivri kemerli olup ortasında muslukları yer almaktadır.

Kuzey cephede iki katlı pencere düzeni görülür. Bu pencereler dikdörtgen formlu ve metal korkulukludur. Pencerelerin söveleri mermer malzemedendir. Alt kat pencereler ise sivri kemer alınlıklı olup mermerle kaplanmıştır. Kuzey cephede taç kapının iki yanında mihrabiyelere yer verilerek klasik etki güçlendirilmiştir. Ayrıca mihrabiyeler mukarnas kavsaralıdır. Kuzey cephenin ortasına yerleştirilen taç kapı, mermer malzemedden yapılmıştır. Bu kapı, dikdörtgen çerçeveli, sivri kemer kavsaralı ve basık kemer geçişlidir. Ayrıca basık kemerin üzerindeki kitabe panosunda ‘İnnemâ ya'muru mesâcidallâhi men âmene billâhi vel yevmil âhiri ve ekâmes salâte ve âtez zekâte ve lem yahşe illâllâh ve H. 1395’ yazılıdır. Taç kapının tepeliğinde ise ‘Besmele’ yazısı bulunur. Taç kapının stilize şekilde yapılan tepelik kısmı palmet dizesi ile sonlanmaktadır (Foto. 354).

Yapının doğu ve batı cephelerinde üç tane hafifletme kemeri açılmış ve bu kemerler iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır. Bununla birlikte ortadaki kemer daha yüksek ve belirgindir. Birinci kütlede, üç katlı pencere düzeni görülmektedir. Birinci kat pencereler dikdörtgen formlu, mermer söveli ve sivri kemer alınlıklıdır. İkinci kat ise, dikdörtgen formlu ve metal korkulukludur. Üçüncü kat ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Birinci kütle saçakla biten korniş ile sonlanmaktadır (Foto. 355-356). Ayrıca son cemaat yerinin alçak olması, kornişin köşelerde 'L' şeklini alması, çörtlenler ile beraber yenilikçi bir tasarım oluşturarak cepheye devinim katmasını sağlamıştır (Foto. 357). İkinci kütle ise bir tane hafifletme kemeri ile sınırlanmıştır. İkinci kütledeki pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Hafifletme kemeri iki renkli taş işçiliği ile vurgulanmıştır. Bu hafifletme kemeri beş basamaklı kademeli kornişle sonlanmakla beraber kubbe kasnağı da kornişle sonlanmaktadır. Korniş, köşelerde 'L' formunu alarak yenilikçi bir tasarım oluşturmuştur. Ayrıca doğu cephede yer alan kadınlar girişi, basamaklı bir platform ve sundurmayla vurgulanmıştır. Sade olan kadınlar girişinin çerçevesi dışa taşkındır. Bu kapı, basık kemer geçişli olup alınlığındaki dikdörtgen formundaki kitabe panosunda, 'Enam Suresi'nin 54.' Ayeti yazılıdır (Foto. 358).

Batı cephesinde yer alan girişe basamaklarla çıkılmaktadır. Giriş aksı üzerindeki sundurma ile vurgulanmıştır. Mermer malzemeden yapılan kapı dikdörtgen çerçeveli ve basık kemer geçişlidir. Kapının alınlığında celi sülüs tekniğinde yazılan altın yaldız boyalı kitabe panosunda, 'Enam Suresi'nin 54. Ayeti' yazılıdır. Batı cephenin ortasında yer alan abdest muslukları bir metreye kadar yüksekliğe sahiptirler. Bu muslukların yer aldığı mimari kütle sekiz cepheye ayrılmış ve bu panoların içleri kabartma tekniğinde yapılan bitkisel motiflerle süslenmiştir.

Güney cephede beş tane hafifletme kemeri açılmıştır. Alt kat pencereler dikdörtgen formlu ve sivri kemer alınlıklı olup lokma metal korkulukludur. Üst kat pencereler ise sivri kemerli ve alçı şebekelidir. Payandalar bu cepheyi üçe bölmüştür. Ayrıca mihrap nişi cephede dikdörtgen silme ile vurgulanmıştır. Birinci kütle korniş ile sonlanmış, İkinci kütlede ise hafifletme kemeri ile sınırlanmıştır. Ayrıca ikinci kütledeki bitimindeki beş basamaklı kademeli kornişle cepheye güçlü bir devinim katılmıştır (Foto. 359). Korniş, köşelerde 'L' formunu alarak devam etmiş ve cepheye güçlü devinim katmıştır.

Yapı, dairesel bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbe ile tamamlanmıştır. Kubbe kasnağında pencere açıklıklarına yer verilmiştir. Pencere açıklıklarının oluşturduğu sorunsal, pencereler arasına yerleştirilen küçük payandalar ve dört köşedeki ağırlık kuleleri ile dengelenmiştir.

İç Mekân

Harim mekânına üç yönden giriş yapılır. Ana giriş kapısı kuzey yönünde bulunmasına karşın doğu ve batı cephelerden de harime ulaşılır. Mahfil 'U' formunda harim mekânını dolanmaktadır. Sütunlar ile taşınan mahfil, sivri kemerlerle birbirine bağlanmıştır. Ayrıca sütun başlıkları mukarnaslı olup altın yaldız boyalıdır. Mahfil korkulukları mermer malzemedен olup geometrik geçmelerle süslüdür (Foto. 360). Minareye geçişler kuzey duvarından sağlanmaktadır.

Yapının doğu ve batı yönündeki girişlerinde bir hol oluşturulmuştur. Ayrıca bu mekânlar camekân ile kapatılmıştır. Mahfilin alt katı düz tavanlı, üst katı ise kubbelidir. Mahfilin yan kanatları üç birim formunda olup kubbe ile örtülmüştür. Bu birimlerde geçişler sivri kemerlerle sağlanmıştır. Mahfilin kuzey kanadı ise dört birimli yapılmış ve kubbe ile örtülmüştür. Mahfilin yan kanatlarına geçiş bursa kemerleri ile yapılmıştır.

Mahfil kubbesinin göbeğindeki madalyon, hatai gurubu motiflerle süslü olup kubbe içlerinde şemse motifleri yer alır. Kubbeye geçişleri sağlayan pandantifler, rumi motifleriyle süslenmiştir. Ana kubbe dört ayak üzerine oturmakta ve bu ayaklar geniş hafifletme kemerleri ile birbirine bağlanmıştır. Bu kemerler altı adet bağımsız mermer sütun ile desteklenerek, harim mekânı yanlara doğru genişletilmesini sağlamıştır. Ayrıca kemerleri taşıyan sütunların başlıkları mukarnaslıdır (Foto. 361). Mahfilin yan kanatlarının üçüncü kat pencereleri vitraydır. Alt kat pencere alınlıkları hatai gurubu motiflerle süslü olan çinilerle kaplanmıştır. Güney duvarında görülen vitraylar ise natüralist üslupta yapılmıştır. Bu vitraylar, mavi, kırmızı ve sarı renkleri ile vazodan çıkan çiçek motifleri ile süslenmiştir. Hafifletme kemerlerinde ise iki kat vitray pencereler bulunmakla beraber sarı, kırmızı renkleri ile geometrik kompozisyonda tasarlanmıştır. Ayrıca harim mekânı kornişle iki kata ayrılmıştır.

Güney duvarının orta aksı hatai gurubu motiflerle süslü çinilerle kaplanmıştır. Bununla birlikte orta aksın hafifletme kemeri iki farklı renkle süslenmiştir. Ana kubbeye geçişleri sağlayan pandantiflerin merkezindeki madalyon, celi sülüs tekniğinde yazılan

kitabe kuşağı dıştan zencerek ve hatai motifleri ile süslü bordürler çevrelenmiştir. Bu madalyonun dışında kalan üçgenlerde ise rumi motifleri yer alır.

Kubbenin kasnağındaki pencerelerin araları rumi ve palmet motifleriyle, kubbe içi ise şemse motifleriyle süslenmiştir. Kubbe göbeğindeki madalyonda celi sülüs tekniğinde mavi zemin üzerine beyaz renkle ‘Fatıha Suresi’ yazılıdır. Bu madalyon dıştan tepelik motifi ile sonlanmaktadır (Foto. 362).

Giriş aksının karşısında bulunan mihrap mermer malzemedendir yapılmıştır. Beşgen mihrap nişi mukarnas kavsaralı olup köşeliklerinde bitkisel kabarıklar yer almaktadır. Ayrıca mihrap alınlığındaki dikdörtgen kitabe panosunda, ‘Bakara Suresi’nin 149. Ayeti ve H. 1395’, ve hattatın imzası’ yer alır. Taç bölümüne mukarnas dizesinden sonra geçilmiştir. Mihrabın tepeliği palmet formunda yapılmış ve kıvrık dallarla süslenmiştir (Foto. 363).

Mihrabın solunda bulunan minber, dikdörtgen kütle üzerinde yükselmektedir. Mermer malzemedendir yapılan minber, sivri kemer girişlidir. Giriş kapısının üzerinde celi sülüs tekniğinde altın yaldızlı dikdörtgen kitabe panosunda, ‘Kelime-i Tevhid’ yazılıdır. Basamakla çıkılan minberin köşk bölümünde sivri kemer açıklıklarına yer verilmiştir (Foto. 364). Minberin köşk bölümü çokgen kasnak üzerine oturan konik külah ile sonlanır. Minberin korkulukları geometrik geçmelerle süslüdür. Minberin sade olan yan aynalık bölümü madalyon ile vurgulanmıştır. Bu madalyon kafes oyma tekniğinde yapılmış ve hatai motifi ile süslenmiştir (Foto. 365). Minberin süpürgelik bölümünde kaş kemer açıklıklarına yer verilmekle birlikte minberin külahında, yan aynalığında, köşk bölümünün altında pembe renkli mermer kullanılmıştır.

Yapının güneydoğu köşesinde bulunan vaaz kürsüsü üçgen planlı olup mermer malzemedendir yapılmıştır. Kürsünün cephesi üç bölüme ayrılmış ve bu kürsünün korkulukları geometrik geçmelerle süslenmiştir. Ayrıca kürsünün kaide cephesinde kaş kemer açıklığına yer verilmiştir (Foto. 366).

Minareler

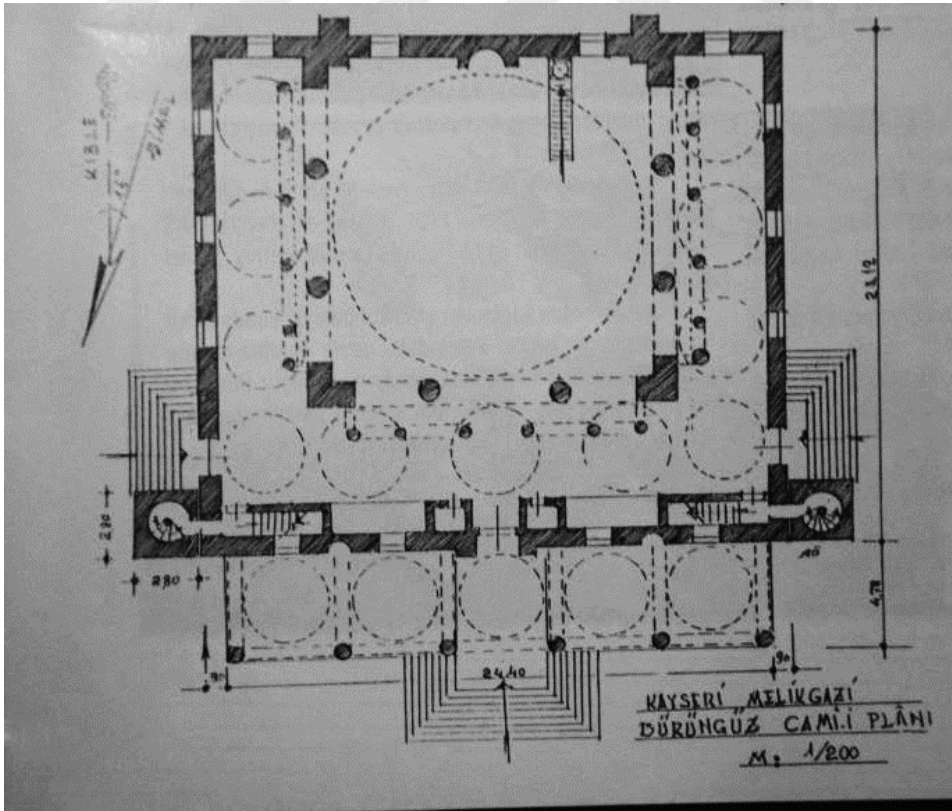
Yapının kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerinde bulunan minarelerin kare kaideleri dikdörtgen silmeler bulunur. Minarede prizmal geçişli pabuçtan sonra çokgen gövdeye geçiş yapılmıştır. Tek şerefli olan minare düzgün kesme taşla kaplanmıştır. Ayrıca

gövdenin başlangıcı ve bitiminde bilezik olmakla beraber petek bölümünün bitiminde tek renkli çiniler yerleştirilmiştir. Bu tasarımla klasik anlayış güçlendirilmek istenmiştir. Şerefe altı, mukarnas geçişlidir. Minare konik külahlı sonlanmıştır (Foto. 367).





Fotoğraf 346: Kayseri İki Kapılı Mescit (Cevat Ülger'in Arşivi)



Çizim 38: Kayseri Bürüngüz Cami Planı (İ. Özkeçeci'den)



Fotoğraf 347: Kayseri Bürüngüz Cami, (Cevat Ülger'in Arşivi)



Fotoğraf 348: Kayseri Bürüngüz Cami, genel görünüş (cevatulger. com'dan)



Fotoğraf 349: Kayseri Bürüngüz Cami, son cemaat yeri



Fotoğraf 350: Kayseri Bürüngüz Cami, taç kapı



Fotoğraf 351: Kayseri Biringüz Cami, doğu cephe



Fotoğraf 352: Kayseri Biringüz Cami, batı cephe



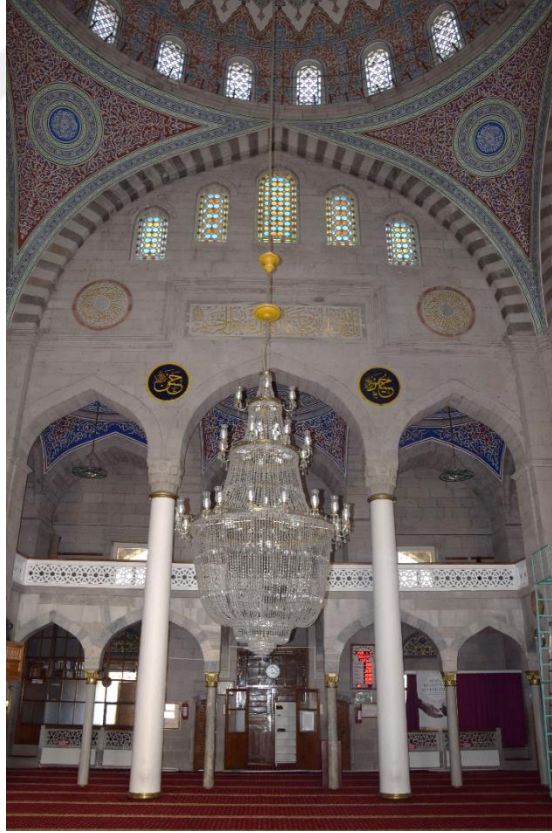
Fotoğraf 353: Kayseri Bürüngüz Cami, korniş tasarımı



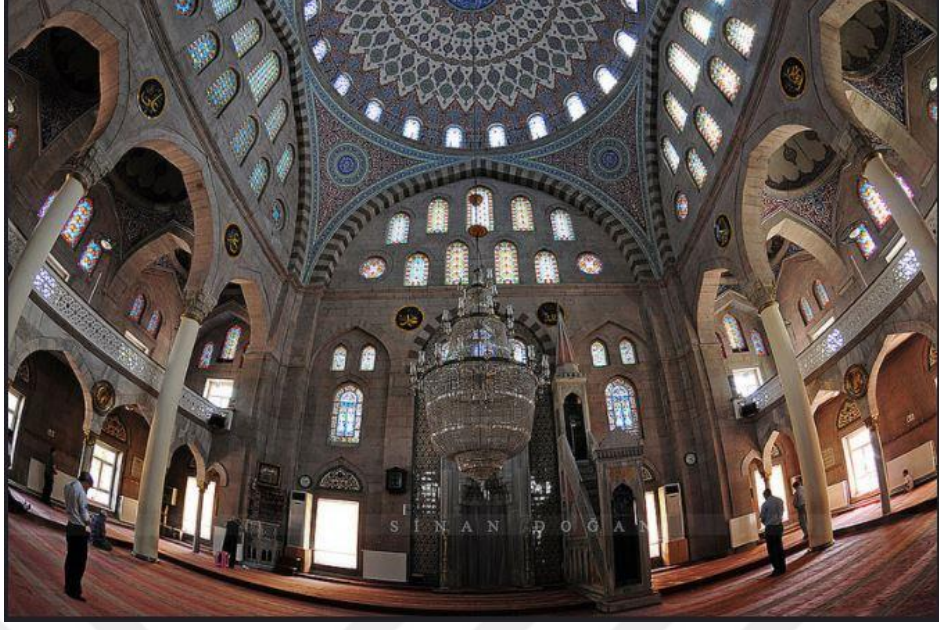
Fotoğraf 354: Kayseri Bürüngüz Cami, kadınlar girişi



Fotoğraf 355: Kayseri Bürüngüz Cami, güney cephe



Fotoğraf 356: Kayseri Bürüngüz Cami, kuzey duvarı



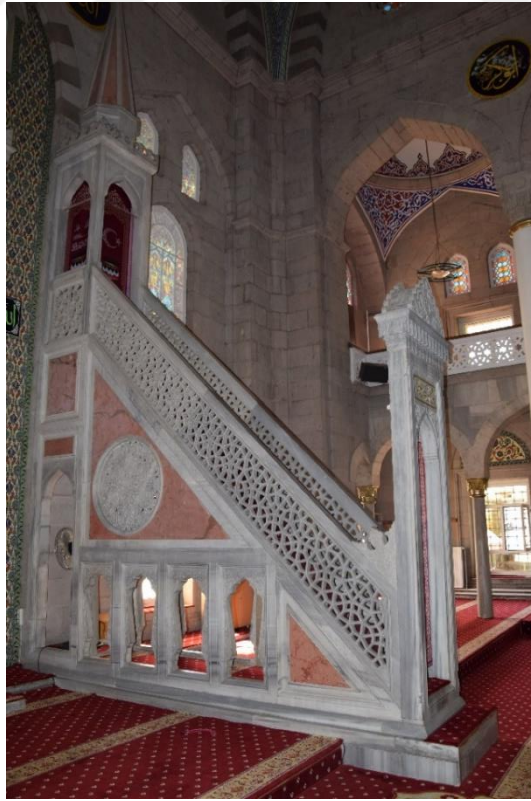
Fotoğraf 357: Kayseri Bürüngüz Cami, harim mekânı (S. Doğan'dan)



Fotoğraf 358: Kayseri Bürüngüz Cami, kubbe



Fotoğraf 359: Kayseri Biringuz Cami, mihrap



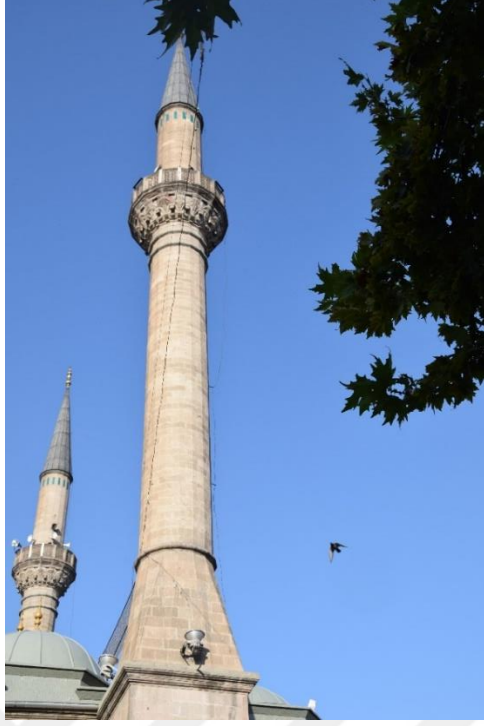
Fotoğraf 360: Kayseri Biringuz Cami, minber



Fotoğraf 361: Kayseri Bürüngüz Cami, minberin yan aynalık detay



Fotoğraf 362: Kayseri Bürüngüz Cami, vaaz kürsüsü



Fotoğraf 363: Kayseri Bürüngüz Cami, minare

5. 1. 29. Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami

Yapının Yeri

Yapı, Kastamonu İlinin, İnönü Mahallesi'nde yer almaktadır (Harita, 29).

Yapım Tarihi

Açılış beratına göre, bu yapı Entegre Fabrikası tarafından 1978 yılında yapılmıştır. İç mekândaki vitray pencerelerin Eskişehirli biri tarafından yapıldığını bilgisine ulaşılmıştır⁴⁴. Yapının mimarı hakkında somut bir bilgi olmasa da yapının plan ve mimari özellikleri Ülger tarafından yapıldığını işaret etmektedir. Bununla birlikte vitray pencerelerin yenilikçi anlayışla tasarlanması, yapının Ülger tarafından yapıldığını kanıtlar niteliktedir. Yapının mihrabında Hattat Emrullah Demirkaya'nın imzası yer alır. Ayrıca yapının ahşap işçiliği Ziya adında bir sanatçı tarafından yapılmıştır.

Yapının İncelenmesi

Planı

Yapı, kare planlı ve kubbelidir. Kuzey yönünde bulunan son cemaat yeri iki katlı yapılmıştır. Son cemaat yerinin alt ve üst katı tek bölümlü ve düz tavanlıdır. Yapıya kuzey yönünden ilave yapılmıştır. Minare yapının kuzeybatı köşesine bitişiktir (Çizim, 39).

Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları yığma tekniğinde tuğla malzemedен, taşıyıcı karkası ise betondan yapılmıştır (Foto. 368).

Mimari Özellikler

Yapının avlusunu sınırlayan duvar sonradan belediye tarafından yapılmıştır. Caminin batısında şadırvan ve lavabolar bulunur. Ayrıca zemin katının güney kısmı ise

⁴⁴ Cami görevlisi Orhan Üzümcü, yapının inşa edildiği dönemde Entegre Fabrikası'nın müdürünün Eskişehirli olduğunu belirtmiş ve bununla birlikte vitrayları yapan sanatçının da Eskişehirli olduğunu tarafımıza aktarmıştır. Kendisine verdiği bilgilerden ötürü teşekkür ederiz. Bu bilgiler yapının Ülger tarafından yapıldığını kanıtlar niteliktedir.

görevli odasına dönüştürülmüştür. Bununla birlikte üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır.

Cepheler

Yapının cepheleri simetrik tasarlanmış ve bu cepheler günümüzde sıvalıdır. Yapının üst örtü elemanları klasik anlayışla yapılmıştır. Cephelere pencere düzeni ve kornişle devinim katılmaya çalışılmıştır. Üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır

Kuzey cephe yapılan değişikliklerle özgünlüğünü kaybetmiştir. Yapılan ilave mimari açıdan yapıyla uyum sağlamamaktadır. Kuzey cephenin orta aksı yüksek tutularak giriş aksı vurgulanmıştır. Kuzey cephe kademeli kornişle sonlanmıştır.

Yapının doğu ve batı cephesinde iki katlı pencere düzeni görülür. Bu cephelerde alt katta iki tane, üst katta ise tek pencere açıklığına yer verilmiştir. Ayrıca alt kat pencereler dikdörtgen formlu, metal korkuluklu ve sivri kemer alınıklıdır. Cephelerin ikinci kat pencereleri ise sivri kemerlidir. Bu cephelerde pencereler kademeli yerleştirilmiştir. Yapının geçiş öğeleri dışa yansıtılarak, üst örtüde kademelenme etkisini güçlendirmiştir. Doğu ve batı cephelerin orta aksları belirgin olup kornişle bitmiştir (Foto. 369). Doğu cephede bulunan kadınlar girişi sade yapılmıştır.

Güney cephede iki katlı pencere düzeni vardır. Alt kat pencereler, dikdörtgen formlu ve sivri kemerli olmasına karşın üst kat pencere ise sivri kemerlidir. Güney cephede mihrap nişi dikdörtgen bir kütle formunda dışa taşkındır (Foto. 370). Bu cephede alt katta iki tane, üst katta ise tek pencere açıklığına yer verilmiştir. Cephenin orta aksı yüksek olup bu cephe kademeli kornişle sonlanmıştır.

İç Mekân

Yapıya batı cephede bulunan açıklıktan ilave edilen bölüme geçiş yapılır. Kuzey duvarının ortasında bulunan ahşap malzemedan yapılan iki kanatlı ahşap kapıdan son cemaat yerine ulaşılır. Kapının yüzeyi üç tablaya ayrılarak kakma tekniğinde stilize motiflerle süslenmiştir. Son cemaat yerinin doğu ve batı köşeleri oda yapılmış ve kuzeydoğu yönündeki merdivenlerle üst kat kadınlar mahfiline ulaşılmaktadır.

Harim mekânı kubbe ile örtülmüş ve geçişler köşe üçgenleriyle sağlanmıştır (Foto. 371). Harim mekânının kuzey duvarının alt kat pencereleri dikdörtgen formludur.

İç mekân süsleme açısından sade olup kadınlar mahfili harim mekânına doğru uzatılmıştır (Foto. 372). Yapının alt kat pencereleri sivri kemer alınlıklı, üst kat pencereler ise vitray tasarımıdır. Vitray pencereler Ülger tarafından yapılmıştır. Bu vitraylarda mavi, sarı ve kırmızı renkli kâğıtlar ile geometrik formlar oluşturulmuş ve soyut bir tasarım yapılmıştır (Foto. 373). Buna benzer tasarımlar dönemin geometrik soyutlamacı anlayışını benimsemiş sanatçıların çalışmalarında da görülmektedir. Ülger, bu tasarımlarında yenilikçi anlayışını ortaya koymuştur. Ayrıca ikinci kat vitraylarda yazı kompozisyona dâhil edilmiştir.

Yapının bütün ahşap işçiliğinin aynı usta tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Ahşap malzemeden yapılan mihrap, minber ve harimin giriş kapısı kakma tekniğinde yapılarak, stilize geometrik motiflerle süslenmiştir.

Yapının güney duvarının ortasında bulunan mihrap, ahşap malzemeden inşa edilmiştir. Mihrabın yarım daire nişi yukarıya doğru daralmıştır. Mihrabın alınlığında kitabe panosunda ‘Bakara Suresi’nin 149. Ayet’ ve ‘Ziya, H. 1400’ tarihi yer alır. Mihrabın çerçevesi kakma tekniğinde stilize motiflerle süslenmiştir. Taç bölümü üç bölümlü yapılarak kakma tekniğinde stilize motifler bulunur (Foto. 374).

Mihrabın batısında yer alan minber, ahşap malzemeden yapılmıştır. Dikdörtgen kütle üzerinde yükselen minber, kaş kemerli girişe sahiptir. Giriş kapısının üzerinde ‘Besmele’ yazılı kitabe panosu bulunur. Baldaken formda yapılan köşk bölümü, konik külâhla sonlanır. Minber kakma tekniği ile yapılan stilize motiflerle süslenmiştir (Foto. 375).

Harim mekânının kuzeydoğu köşesinde bulunan vaaz kürsüsü, ters konik kaide üzerinde yükselir. Vaaz kürsüsünün korkuluğu kakma tekniğinde yapılan stilize madalyonlarla süslenmiştir. Kaide bölümüne farklı renkteki ahşap malzemelerin oluşturduğu kompozisyonla devinim katılmıştır (Foto. 376).

Minare

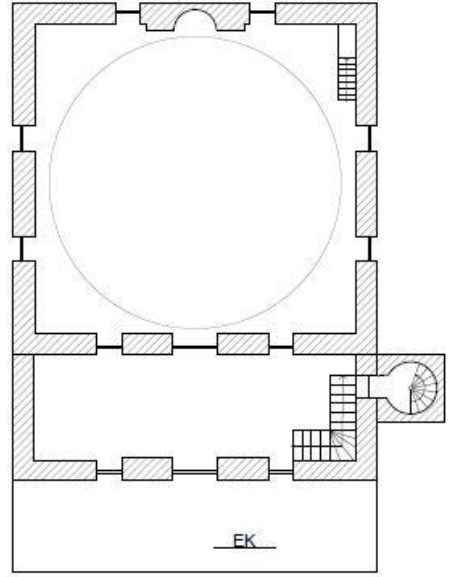
Yapının kuzeybatı köşesinde bulunan minare, kare kaideli, silindirik gövdeli ve iki şerefelidir. Minare düzgün kesme taş malzemeden inşa edilmiştir. Ayrıca minarenin kaidesindeki köşe taşlarında çıkıntı yapılarak kaide bölümüne devinim katılmıştır. Kaidenin bitimi basamak formunda daralarak pabuç bölümüne geçişi kolaylaştırmıştır.

Pabuç bölümü armut formu olmakla beraber gövdenin başlangıcında, şerefe altlarında bilezikler bulunur. Minare konik külâhla sonlanmıştır (Foto. 377).





Harita 29: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami (Google Earth)



YONGA SUNTA FABRİKASI CAMİİ

0 1 2 3 4 5



Çizim 39: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)



Fotoğraf 364: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, genel görünüş



Fotoğraf 365: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, batı cephe



Fotoğraf 366: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, güneydoğu cephe



Fotoğraf 367: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, harim mekânı



Fotoğraf 368: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, kadınlar mahfili



Fotoğraf 369: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, vitray pencerelerden detay



Fotoğraf 370: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, mihrap



Fotoğraf 371: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, minber



Fotoğraf 372: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, vaaz kürsüsü



Fotoğraf 373: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, minarenin şerefeleri

ALTINCI BÖLÜM

6. 1. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Cumhuriyet'in ilanından sonraki sosyal, siyasal, ekonomik ve sanatsal gelişmeler Cumhuriyet'in ilanından önceki gelişmelerden bağımsız değildir. Osmanlı Devleti'nin son dönemlerindeki gelişmeler, bahsi geçen alanlardaki gelişmeleri doğrudan etkilemiştir. Osmanlı Devleti'nde siyasal ve ekonomik açıdan yeniden büyük devlet kimliğine sahip olmak amacıyla gerçekleştirilen faaliyetler, alınan kararlar ve uygulamaları 18. yüzyıldan itibaren Batı etkisinde gerçekleşmiştir. Batı uygarlığının ekonomik ve teknolojik gelişmelerde ortaya koyduğu yenilikler büyük değişimler meydana getirmiştir. Osmanlı Devleti bu gelişmelerin gerisinde kalmıştır. Bu durumun ortaya çıkardığı sorunlar Osmanlı Devleti'nin Avrupa'daki gelişmelere ayak uydurmasını zorlaştırmıştır. Böylece özellikle 18. yüzyıldan itibaren başta askeri kurumlarda olmak üzere ekonomik ve değişim talepleri, yenilik arayışları görünür olmuştur. Bu alanlarda gerçekleşen değişimler sanat alanına da yansımış ve bunun sonucunda yetenekli görülen pek çok öğrenci, Batı'ya sanat alanında eğitim almak amacıyla gönderilmiştir. Avrupalı akademisyen ve sanatçıların ülkemizde eğitim vermeleri ve Türk öğrencilerin Batı'daki okullarda eğitim görmeleri sanatta etkileşimle birlikte yeni tasarımlar meydana getirmiştir. Bu durum mimari, heykel ve resim alanlarında önemli gelişmeler doğurmuştur. Resim ve heykel alanlarında akademik nitelikte ilk denilebilecek çalışmalar ortaya çıkmakla beraber, mimaride eklektik anlayış hâkim olmaya başlamıştır.

19. yüzyılda, dünyadaki siyasi ve toplumsal gelişmeler Osmanlı toplumuna da etki etmiş, bunun etkisiyle Türk mimarlar ulusal mimari kimlik oluşturma çabası içine girmişlerdir. Bunun sonucunda mimarlar gerçekleştirdikleri yapılarda Selçuklu ve Klasik Dönem Osmanlı Sanatı'nda kullanılan formları seçmecî anlayışta uygulamışlardır. Bu durum eklektik bir üslup doğurmuştur. Sanatçılar dönemin gelişmeleri içinde hem Batı mimarisinin hem de Selçuklu ile Osmanlı Klasik Dönem Mimarisi'nin çizgilerini yapılarına taşımışlardır. 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar hâkim anlayış bu olmuştur. Zamanla dönemin mimarları sanat anlayışlarını daha belirgin olacak şekilde mimari yapılara taşımışlardır. Bu da mimarların bir kısmının ulusal çizgilere bir kısmının modern çizgilere bir kısmının da geleneksel çizgilere yönelmesine neden olmuştur.

Cumhuriyet döneminde yaşanan gelişmelerle birlikte modern mimarlık anlayışı ülkemize girmeye başlamıştır. Ülkemizde Bauhaus, Fonksiyonalizm gibi üslup etkileri görülmüş, Batı'da meydana gelen gelişmelere paralel çalışmalar ülkemizde de ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanatçıların yetiştikleri çevre koşulları ve siyasal düşüncelerin sanat anlayışlarının şekillenmesinde etkili olmuştur. Bu koşullar içinde yetişen mimarlar klasik, modern ve eklektik tavırlar içine girmişlerdir.

Ulusal mimari çizgileri kullanan sanatçılarımız mimaride işlevsel nitelikte yapılar inşa etme amacı gütmüşlerdir. Yapılarına hâkim olan çizgi 'Neo-Klasizm' ve detaylarda seçmeci anlayıştaki Osmanlı ve Selçuklu mimari üslubudur. Geleneksel çizgilere bağlı mimarlarımız ise özellikle Osmanlı Klasik Dönemi'ni baz alarak yapılar inşa etmişlerdir.

Yukarıda sınıflandırdığımız sanatçılarımız belirli bir üsluba bağlı kalmakla birlikte diğer üsluplardan da etkilenmiş ve yapılarına yansıtılmışlardır. Cevat Ülger geleneksel çizgileri kullanan özellikle Osmanlı Klasik Dönemi'ni temel alan mimari kimliği ile dikkat çeker.

Ülger, öğretmenlik mesleği gereği hayatını belirli aralıklarda Malatya, Eskişehir ve İstanbul kentlerinde sürdürmüştür. Özellikle Malatya'da bulunduğu dönemde çeşitli cemaat ve tarikat türü gruplarla ilişkiler kurmuştur. Bu kentlerde mimarlık faaliyetleri yanında sanatçılığını ön plana çıkararak farklı alanlarda çalışmalarını sürdürmüştür. Mimari dışında geniş bir ilgi alanına sahip olan Cevat Ülger; resim, hat, karikatür, eğitim, müzik ve tasarım gibi alanlarda da çalışmalarda bulunmuştur. Sanatçı yenilik ve özgünlük arayışı içinde olmuştur. Ülger, kendi döneminin sanat koşullarının farkında olan, dönemiyle paralel eserler verme çabası içinde olan bir sanatçıdır. Ülger'in mimari dışındaki çalışmalarında belirgin şekilde Modern Sanat akımlarının etkileri görülmektedir. Sanatçının hat, karikatür, resim ve tasarımlarında modernist anlayış güçlüdür. Cami mimarisinde ise klasik anlayış hâkim olmuştur.

Ülger'in yenilikçi anlayışla ele alınmış pek çok alanda çalışması bulunmaktadır. Bu yenilikçi anlayışını özellikle farklı ilgi alanlarında yaptığı çalışmalarında gözle görülür bir şekilde ortaya koymuştur. Sanatçı müzik alanında da çalışmalar yapmıştır. Bu alanda, divan şiirine olan ilgisi, ilahi grubu oluşturması geçmişten gelen kültürel zenginliği yaşatmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Birçok alanda çalışmalar ortaya

koyan Ülger, hat sanatına da ilgi duymuştur. Daha çok hobi olarak ilgilendiği bu çalışmalarında modern ve geleneksel kalıpları birlikte kullanmıştır. Bununla birlikte tezhip, mihrap kitabesi, taç kapı kitabesi ve kufi yazılar gibi çalışmaları da bulunmaktadır.

Ülger'in 500'ün üzerinde karikatür çalışması mevcuttur. Bu çalışmalarında politik düşüncesini çizgisel bir anlatımla ve eleştirel bir bakışla ele almıştır. Sanatçı, çizgisel bir anlayış ortaya koymuştur. Bunun yanında 1972 yılında Türkiye Yeşilay Cemiyeti tarafından aylık olarak yayınlanan Mavi Kırkıngiç Çocuk Dergisi'nin 1, 2, 3, 4, 5 ve 6'ncı sayılarında çizgi roman çalışmaları bulunmaktadır. Bu çalışmalarında geometrik formlarla tasarımlar yapmakla birlikte gelenekle bağ kurmaya çalışmıştır.

Pek çok alanda ürünler ortaya koyan Ülger, resim alanında da çalışmalar gerçekleştirmiştir. Sanatçının toplamda 45 adet resim çalışması bulunmaktadır. Sanatçı resim çalışmalarını çoğunlukla soyutlamacı bir anlayışla yapmıştır. Bununla birlikte yağlı boya ve karalamalarında geometrik kompozisyonlar meydana getirmiştir. Ülger bu resim çalışmalarına devinim katarak soyutlamacı bir anlayış ortaya koymuştur. Öğrencileri ile beraber 300'ün üzerinde resim çalışması yapmıştır. Bu resimlerde ise fovist etkiler belirgindir.

Sanatçının 50'nin üzerinde kapak resim çalışması bulunmaktadır. Bu çalışmalarında geometrik tasarımlar yaparak modernist anlayışını güçlü bir şekilde ortaya koymuştur.

Ülger, dönemin gelişmeleri ve koşullarının getirdiği imkânları kullanarak birçok alanda farklı çalışmalar yapmıştır. Bu alanlardan biri olan dekorasyon çalışmalarında geometrik soyutlamacı kompozisyonlar oluşturmuştur. Sanatçı, vitray tasarımlarında ise temel renkleri kullanarak, birbirini kesen çizgilerle soyutlamacı anlayışını devam ettirmiştir. Bunların yanı sıra sanatçının tasarladığı 4 adet halı da bulunmaktadır. Tasarladığı halıları tablo formunda yaparak farklı bir kimliğe kavuşturmuştur. Bu tasarımlarında renkleri kullanarak, soyut bir tasarım yapmıştır. Sanatçının bir diğer ilgi alanı ise maket tasarımlarıdır. Maket tasarımlarında modern dönemdeki konut, araba ve fabrika gibi öğeleri işleme sanatçının yaşadığı dönemin gelişmelerini takip ettiğini göstermektedir.

Ülger'in resim, halı, dekorasyon ve vitray tasarımlarında geometrik soyutlamacı anlayış güçlüdür. Bu anlayışla ülkemizde çalışmalar ortaya koyan sanatçıların başında Cemal Bingöl, Sabri Berkel ve Şemsi Arel gelmektedir. Ülger'in çalışmalarına

bakıldığında dönemin sanatçı ve sanat anlayışlarından etkilendiği görülmektedir (Foto. 374-375-376- 377).

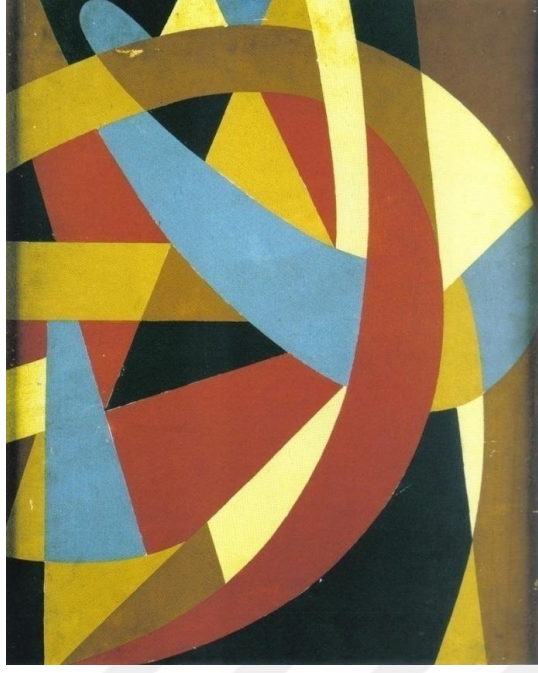


Fotoğraf 374: Cemal Bingöl, 'Kompozisyon' (www.mutualart.com'dan)



Fotoğraf 375: Şemsi Arel, 'Yeşilli Kompozisyon' (www.beyazegitim.com'dan)

Benzer şekilde dönem sanatçılarından Şemsi Arel ve Sabri Berkel'de resim çalışmalarında kaligrafiden yararlanarak geometrik soyutlamacı kompozisyonlar meydana getirmişlerdir.



Fotoğraf 376: Sabri Berkel, 'Pentür' (A. Bayraktar'dan)



Fotoğraf 377: Sabri Berkel, 'Kubbeler' (A. Bayraktar'dan)

Cevat Ülger'in tasarımını yaptığı camiler, Cumhuriyet Dönemi cami mimarisinde görülen mimari yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Ülger'in yapıları dönemin klasik anlayışla tasarlanan başka yapılar ile karşılaştırılmıştır. Cumhuriyet Dönemi'nde cami mimarisinin gelişimi dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik gelişmelerinden bağımsız olmadığı görülmektedir. Ayrıca Cumhuriyet Dönemi mimarlarından olan İbrahim Aydın Yüksel, birçok alanda çalışmalar yapmış ve camilerini klasik yaklaşımla inşa etmiştir (Saz, 2013).

Ülger, mimarlık mesleğinin yanında camilerin inşa detaylarında da çalışmıştır. Mihrap ve minber tasarımları, mukarnas kavsaraları, kadınlar mahfilini taşıyan sütun başlıklarını ve camilerin vitray tasarımlarının yapımında yer almıştır. Bu durum mimar kimliğinin yanında sanatçı kimliğini ön plana çıkarmasından kaynaklanmaktadır. Böylece cami mimarisinin mimari bir niteliğe kavuşacağı farkında olmuştur.

Ülger, geleneğin bir parçası olarak yeni arayışlar içine girmiş ve yapıların detaylarında yenilikçi yaklaşımlar ortaya koymaya çalışmıştır. Bu dönem camilerinde klasik anlayışın güçlü olmasında etkili olan faktörlerin başında, daha çok muhafazakâr kesimin Klasik Osmanlı Dönemi'ndeki parlak günlere vurgu yapmaları ile birlikte kendilerini sembolik olarak cami mimarisi üzerinden var etme çabalarından kaynaklanmaktadır.

Cevat Ülger, klasik yaklaşımı esas almasına karşın yaşadığı çağın gelişmelerini göz ardı etmemesi açısından dönemin pek çok mimarından ayrılmaktadır (EK-1-2).

Ülger, cami tasarımları üzerinden gelenekle bağ kurmaya çalışmıştır. Bununla beraber mimari yapılarında da çağın teknik imkânlarını kullanmıştır. Ülger yapıların boyutlarına, kubbe ve diğer mimari öğelerin oran-orantı açısından uyumuna, iç mekândaki süslemelerin detaylarına ve yapının mahalle içindeki konumuna dikkat etmiştir. Cumhuriyet Dönemi boyunca klasik mimari yaklaşımla inşa edilen bazı camiler mimari nitelik açısından sorunlu olsa da Ülger gibi sanatçı kimliği öne çıkan mimarların yapılarında başarılı sonuçlar alınabilmiştir. Ülger'in yaptığı camilerde klasik yaklaşım hâkimdir. Bunun sebepleri arasında muhafazakâr düşünce yapısı, dönemin camilerinin yapımının halkın yardımlarıyla yapılması, cami dernek üyelerinin geçmişi tamamen kopya etmek istemesi ve ülkemizde modern cami tasarımının 1960'lı yıllar sonrası gelişim göstermeye başlaması gibi faktörlerin etkili olduğu düşünülmektedir.

Ülger tarafından farklı kentlerde yapılan 29 adet cami yapısı tespit edilmiştir. Bu yapılar kare, dikdörtgen ve merkezi planlıdır.

Bu anlayışla Eskişehir Reşadiye (1969-78), Kayseri Bürüngüz (1977) ve Konya Motorlu Vasıtalar (1968- 69) camilerinde merkezi plan uygulamıştır. Sanatçı, Klasik Osmanlı Dönemi'nde kullanılan kare mekân anlayışını devam ettirmiştir. Ankara Ortatepe (1965-77), Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta (1966), Eskişehir Ali Çavuş (1964-65), Çifteler Adalar Merkez I (1967), Eskişehir Gökmeşan (1963-70), Eskişehir

Orhangazi (1964), Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965), Eskişehir Seyithoca (1964), Eskişehir Sümer Mahallesi (1963- 68), Eskişehir Sütluçe Mah. Orta (1960- 63), Eskişehir Şirintepe (1965), Eskişehir Tepebaşı (1968), Kırıkhan 408 Evler (1970-74), Kastamonu Sunta Fabrikası (1977-78), Ilgın Kaplıca (1975), Domaniç Alaaddin (1972), Tavşanlı Arifağa (1968), Tavşanlı Çavuş (1973) Tavşanlı Kuruçay Köyü (1972) ve Çaykara Merkez (1975) camileri tek kubbeli ve kare planlıdır.

Eskişehir Esentepe Ulu Cami (1968-71) kare planlı ve beşik tonozla örtülmüştür. Eskişehir Gündoğmuş (1968) ve İstanbul Muratreis camileri (1973-77) düz tavanlı olmakla beraber kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Sakarya İstasyon (1972), Karaman H. Halil Özdoğan (1972), İstanbul H. Zihni Gürler (1975) camilerinde ise kare mekân anlayışı devam ettirilmekle birlikte harim mekânı tek yönde ve genellikle küçük kubbelerle sonlandırılan mekânlarla genişletilmiştir.

Ülger, ‘Yeni yapılan Camiler Hakkında Bazı Düşünceler’ adlı yazısında, cami mimarisinde yeni ve özgün tasarımların yapılabileceğini, kubbe tekniği dışında uygulamaların yapılması gerektiğini ifade etmesine karşın inşa ettiği camilerde kubbe kullanımından yana tutum sergilemiştir. Cami mimarisinde geleneksel bir yeri olan kubbenin toplu mekân birliği sağlamaya elverişli olması sanatçının bu tercihini etkilemiştir. Aynı dönemde inşa edilen yapılarda çoğunlukla kubbe ve diğer mimari öğeler arasında oransal uyumsuzluklar görülür. Buna karşın Ülger tasarımını yaptığı camilerde kubbenin oransal açısına dikkat ettiği de görülmektedir.

Ülger tarafından yapılan Eskişehir Seyithoca (1964), Ankara Ortatepe (1965-77), Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965), Eskişehir Şirintepe (1965), Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta (1966), Çifteler Adalar Merkez I (1967), Eskişehir Tepebaşı (1968), Eskişehir Reşadiye (1969-78), Ilgın Kaplıca (1975), İstanbul H. Zihni Gürler (1975) ve Kayseri Bürüngüz (1977) camilerinin giriş kapılarının alınlığındaki kitabeleri Osmanlıca yazması ve tarihlerde Hicri takvimi kullanması sanatçının geleneksel dokuyu devam ettirmek istemesinin bir sonucudur. Ülkemizde Cumhuriyet dönemi ile birlikte Latin alfabesine geçilmesine rağmen Ülger’in bu gelişmelere mesafeli durması, sanatçının özgün arayışlar içinde olmasına karşın geleneksel özelliği koruma eğiliminin belirgin olduğunu gösterir.

Sanatçının cami tasarımlarında işlevsel mimarlık anlayışı hâkimdir. Bu anlayışla, Eskişehir Sütlüce Mahallesi Orta (1960-63), Eskişehir Sümer Mahallesi (1963-68), Eskişehir Gökmeşdan (1963-70), Eskişehir Orhangazi (1964), Eskişehir Seyithoca (1964), Eskişehir Ali Çavuş (1964-65), Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965), Eskişehir Şirintepe (1965), Çifteler Adalar Merkez I (1967), Eskişehir Tepebaşı (1968), Eskişehir Esentepe (1968-71), Konya Motorlu Vasıtalar (1968-69), Tavşanlı Arifağa (1968), Kırıkhan 408 Evler (1970-74), Domaniç Alaaddin (1972), Tavşanlı Çavuş (1973) ve İlgin Kaplıca (1975) camilerinin son cemaat yerlerini oldukça işlevsel hale getirmiştir. Son cemaat yerlerini yapıdan ayrı bir kütle halinde ve iki katlı yapılmış ve bu yapıların girişlerinde ayakkabılık holleri oluşturulmuştur.

Cevat Ülger, tasarımlarını yaptığı camilerin çoğunu süsleme açısından sade bırakmıştır. Eskişehir Sütlüce Mahallesi Orta (1960-63), Eskişehir Gökmeşdan (1963-70), Eskişehir Orhangazi (1964), Eskişehir Seyithoca (1964), Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965), Eskişehir Şirintepe (1965), Eskişehir Adalar Merkez I (1967), Eskişehir Tepebaşı (1968), İlgin Kaplıca (1975) ve Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası (1977-78) camilerini süsleme açısından sade bırakmıştır.

Ülger yapıların taç kapılarını klasik anlayışla yapmıştır. Taç kapıların basık kemerlerinde iki renkli taş işçiliği görülür. Bununla birlikte taç kapılar sivri kemerli kuşatma kemerine sahiptir (Foto. 383- 84). Bu anlayışla Kayseri Bürüngüz (1977), Eskişehir Reşadiye (1969-78), Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965) ve İstanbul H. Zihni Gürler (1975) camilerinin taç kapıları sivri kemer kavsaralı olmakla beraber mermer malzemedен yapılmıştır. Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami'nin taç kapısının dikdörtgen çerçevesinin dışa taşkın uygulaması klasik çizgilere bağlılığın bir göstergesidir. Ülger kapıların yapı ile oranlarına oldukça dikkat etmiş ve yapının oranına göre boyutsal farklılara gitmiştir. Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965), İstanbul H. Zihni Gürler (1975), Kayseri Bürüngüz (1977), Tavşanlı Arifağa (1968), Ankara Ortatepe (1965-77) ve Eskişehir Tepebaşı (1968) camilerinin taç kapılarının basık kemerlerinde iki renkli taş işçiliği vardır. Bu kapıların köşelerinin sütuncelerle sınırlandırılması, kitabelerin kartuş içine alınması ve taç kapıların merkezi konumda dışa taşkın olması klasik çizgilere bağlı kalan amacını göstermesi bakımından önemlidir.

Cumhuriyet Dönemi cami mimarisinin mihraplarında klasik çizgiler belirgin olmuştur. Ülger, mihrap tasarımlarında genellikle yarım daire veya beşgen nişi tercih

etmesiyle birlikte mukarnas ögesini yoğun kullanarak klasik çizgileri devam ettirmiştir (Foto. 380). Bu anlayışla tasarlanan mihraplar mermer ve alçı malzemeden yapılmış olup köşeleri sütuncelerle sınırlanmıştır. Bu örneklerden, Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta (1966), Eskişehir Ali Çavuş (1964-65), Eskişehir Reşadiye(1969-78), Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965), Eskişehir Seyithoca (1964), Eskişehir Sümer Mahallesi (1963-68), Eskişehir Şirintepe (1965), Eskişehir Tepebaşı (1968), Kırıkhan 408 Evler (1970-74), İstanbul H. Zihni Gürler (1975), Karaman H. Halil Özdoğan (1972), Karaman Bürüngüz (1977), Ilgın Kaplıca (1975), Konya Motorlu Vasıtalar (1968-69), Domaniç Alaaddin (1972), Tavşanlı Arifağa (1968), Tavşanlı Kuruçay (1972) ve Çaykara Merkez (1975) camilerinin mihraplarında klasik anlayış güçlüdür. Bu yapılarda çini kaplamalı mihrap örnekleri de mevcuttur. Eskişehir Esentepe (1968-71), Tavşanlı Kuruçay Köyü (1972), Eskişehir Gökmeydan (1963-70), Eskişehir Çavuş (1973), Eskişehir Gündoğmuş (1968), Eskişehir Orhangazi (1964), Eskişehir Sütluçe Mahallesi (1960-63) ve Sakarya İstasyon (1972) camilerinin mihrapları yarım daire nişli olmakla birlikte çinilerle kaplıdır. Kastamonu Yonga Levha Cami'nin (1977-78) mihrabı klasik yaklaşımla yapılmasına karşın süslemeleri özgün tasarımlar içerir. Ankara Ortatepe Cami'nin (1965-77) mihrap tasarımının dış bordüründe ve mihrap nişinin iki yanında farklı mermer malzeme kullanımıyla geometrik formlu parçalı renkli görünüm ortaya çıkarmıştır.

Bu örneklerden, Eskişehir Sümer Mahallesi (1963-68), Eskişehir Sütluçe Mahallesi Orta (1960-63), Ilgın Kaplıca (1975), Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965), Eskişehir Şirintepe (1965), Tavşanlı Kuruçay Köyü (1972), Tavşanlı Arifağa (1968) ve Sakarya İstasyon (1972) camilerinde Ülger, mihrap nişini dikdörtgen bir kütle formunda dışa yansıtmıştır.

Ülger, minber tasarımlarında klasik çizgilere bağlı kalmıştır. Bu minberlerin mimari formlarında ve süslemelerinde klasisizm güçlüdür (Foto. 381). Eskişehir Sümer Mahallesi (1963- 68), Eskişehir Gökmeydan (1963-70), Eskişehir Ali Çavuş (1964-65), Eskişehir Reşadiye (1969-78), Kayseri Bürüngüz (1977), Eskişehir Tepebaşı (1968), İstanbul Muratreis (1973-77) ve Karaman H. Halil Özdoğan (1972) camilerinin minberleri mermer malzemeden yapılmıştır. Bu minberlerin çoğunun dikdörtgen kütle üzerine yükselmesi, alınlıklarında kitabelerin olması, yan aynalığındaki madalyonun vurgulanması gibi klasik çizgilere vurgu güçlüdür. Ülger'in tasarımını yaptığı Eskişehir

Ali Çavuş Cami'nin (1964-65) korkuluklarında geometrik geçme kompozisyon, yan aynalığında vurgulanan madalyon, dikdörtgen formlu giriş kütleleri, piramidal külah gibi klasik çizgiler belirgindir. Çaykara Merkez (1975), Eskişehir Reşadiye (1969-78), Eskişehir Tepebaşı (1968) ve Kayseri Bürüngüz (1977) camilerin minberlerinde altın yıldız kullanımı, korkulukların geometrik geçmelerle süslenmesi, giriş kapılarının dikdörtgen kütle formlu olması, alınlık kısmındaki kitabe panolarında altın yıldız kullanımı, süpürgelik bölümlerinde kaş kemer açıklığı gibi klasik çizgiler dikkat çekicidir. Bu minberlerin süslemelerinde hatai gurubu motifler, gülçe motifler, geometrik motifler ve çok kollu yıldızlar gibi geleneksel motifler tercih edilmiştir. Bununla birlikte Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami (1965) minberi ahşap malzemeden yapılmış ve klasik anlayışla tasarlanmıştır. Ayrıca Sunta Fabrikası Caminin minberi klasik yaklaşımla yapılmıştır. İstanbul Muratreis (1973-77) Karaman H. Halil Özdoğan (1972) ve Ankara Ortatepe (1965-77) cami minberlerine ise farklı renkte mermer malzeme kullanılarak devinim kazandırılmıştır. Eskişehir Orhangazi (1964) ve Sakarya İstasyon (1972) camilerinin minberleri tamamen çini ile kaplıdır.

Cevat Ülger'in yapılarından günümüze özgün gelen vaaz kürsülerinin tasarımında klasik anlayış hâkimdir. Bu anlayışla Eskişehir Reşadiye (1969-78), Kayseri Bürüngüz (1977), Konya Motorlu Vasıtalar (1968- 69), Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965), Eskişehir Tepebaşı (1968), Ankara Ortatepe (1965-77), Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası (1977-78), 408 Evler (1970-74) ve Çaykara Merkez (1975) kürsüleri kare kaideli ve ters konik kaideli yapılmış, süslemelerde geometrik geçmeler, kabalar ve geometrik motifler kullanılmıştır. Sanatçı bu kürsülerin mimari formlarında klasik çizgilere bağlı kalmıştır.

Eskişehir Ali Çavuş (1964-65), Eskişehir Reşadiye (1969-78), Kayseri Bürüngüz (1977) ve Çaykara Merkez (1975) camilerinde kadınlar mahfili harim mekânını 'U' formunda dolanmaktadır. Klasik Dönem Osmanlı mimarisinde görülen bu tasarımı Ülger yapılarına taşımıştır (Foto. 382). Ayrıca Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965), Eskişehir Sümer Mahallesi (1963-68), Domaniç Alaaddin (1972), Eskişehir Şirintepe (1965), Bozüyük Kasımpaşa Mah. Orta (1966), Ankara Ortatepe (1965-77) ve Iğın Kaplıca (1975) camilerinde kadınlar mahfili iç mekâna doğru uzatılmıştır.

Kayseri Bürüngüz (1977), Eskişehir Reşadiye (1969-78), Çaykara Merkez (1975), İstanbul H. Zihni Gürler (1975) ve Karaman H. Halil Özdoğan (1972), Eskişehir

Tepebaşı (1968) camilerinin son cemaat yerleri revaklı yapılmıştır. Ülger, klasik anlayışla yapmış olduğu son cemaat yerinin orta akslarını belirgin yapmış ve sütun başlıklarında mukarnas ögesini tercih etmiştir. Taç kapının yanında mihrabiye uygulaması Beylikler ve Osmanlı Sanatı'nda da görülen uygulama olup Ülger yapılarına uyarlamıştır.

Eskişehir Ali Çavuş (1964-65), Eskişehir Gökmeydan (1963-70), Eskişehir Orhangazi (1964) camilerinin son cemaat yerlerinin ikinci katının orta tavanı yanlara göre yüksek tutularak harim mekânına devinim katmak istenmiştir. Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965) ve Eskişehir Sümer (1963-68) camilerinin alt kat tavanlarında kare ve dikdörtgen çökertme nişler oluşturan sanatçı, geometrik formlar kullanarak yenilikçi tavırlarını yapıların iç mekân detaylarına taşımıştır.

İslam mimarisinin başlıca yapı tipi haline gelen camilerin karakteristik unsuru haline gelen minareler, yapılara simgesel bir değer katmaktadır. Minareler, söz konusu yapılara belirli bir kimlik kazandırmıştır. Bu nedenle minareler yapı kubbesi, eyvanı ve taç kapıyı aşan sembolik bir anlama bürünmüş ve geleneksel bir öge durumuna gelmiştir(Göncüoğlu ve Kumbasar, 2006, s. 27).

Cumhuriyet Döneminde yapılan camilerin minarelerinde klasik anlayış güçlüdür.

Ülger tarafından yapıların minarelerde de klasik anlayış güçlüdür. Eskişehir Sümer Mahallesi (1963-68), Eskişehir Gökmeydan (1963-70), Eskişehir Orhangazi (1964), Eskişehir Seyithoca (1964), Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965), Eskişehir Şirintepe (1965), Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta (1966), Eskişehir Tepebaşı (1968), Eskişehir Esentepe (1968-71), Konya Motorlu Vasıtalar (1968- 69), Tavşanlı Arifağa (1968), Eskişehir Reşadiye (1969-78), Karaman H. Halil Özdoğan (1972), İstanbul H. Zihni Gürler (1975), Çaykara Merkez (1975) ve Kayseri Bürüngüz (1977) camilerinin minareleri buna örnektir. Bu minarelerin tasarımlarında kare kaide, çokgen gövde ve mukarnasın kullanımı, gövdeye geçişte prizmal ögesi, kaidenin kornişle sonlanması ve petek bölümünün kısa tutulması gibi, klasik çizgiler belirgindir. Bu minarelerin külahları kurşunla kaplanmıştır.

Bunun yanında Çaykara Merkez (1975), Eskişehir Reşadiye (1969-78) ve Kayseri Bürüngüz (1977) camilerinde çifte minarelerin olması ve şerefe sayılarının

birden fazla olması Ülger'in Osmanlı selatin yapılarına öykündüğünü göstermektedir. İstanbul Muratreis (1973-77), Domaniç Alaaddin (1972) ve Tavşanlı Çavuş (1973) camilerinde yıkılan yapının yerine yeni camiye inşa edildiğinde Cevat Ülger mevcut eski minareleri olduğu gibi yapısına dâhil ederek kullanmıştır. Bu durum sanatçının kültürel varlıklara ve geçmişe bağlılığı ile birlikte korumacı anlayışını gözler önüne sermektedir.

Ankara Ortatepe (1965-77), Çifteler Adalar Merkez I (1967), Eskişehir Gökmeydan (1963-70), Eskişehir Sütlüce Mahallesi Orta (1960-63), Kastamonu Sunta Fabrikası (1977-78), Ilgın Kaplıca (1975) ve Sakarya İstasyon (1972) camilerinin minareleri oran açısından yapı ile uyum sağlamamaktadır. Bu minarelerin sonradan yapıya ilave edilmelerinden kaynaklandığı tahmin edilmektedir. Bu yüzden ülkemizde klasik yaklaşımla inşa edilen bazı yapılar yoğun eleştiriler almaktadır.

Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami'nin (1965) avlu duvarı tasarımı dikkat çekicidir. Ülger, avlu kapılarını daha yüksek ve belirgin hale getirerek anıtsallık katmıştır. Bu yapının avlu tasarımında klasik anlayış güçlüdür.

İncelemeye alınan yapılardan günümüze özgün gelen şadırvanlarda klasik anlayış hâkimdir. Bu örneklerden, Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta (1966) ve Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965) camilerinin şadırvanları günümüzde değişikliğe uğramıştır. Konya Motorlu Vasıtalar (1968-69), Eskişehir Gökmeydan (1963-70), Ilgın Kaplıca (1975), Tavşanlı Arifağa (1968) ve Domaniç Alaaddin (1972) camilerinin şadırvanlarında buna örnektir. Bu şadırvanların kubbeli olmaları, sütun başlıklarının baklava dilimli olması ve kemerlerde iki renkli taş işçiliği gibi klasik çizgiler görülmektedir.

Ülger'in klasik anlayışla yapılan camilerden farklı olarak detaylarda bazı yenilikçi yaklaşımlarda bulunmuştur. Sanatçı, bu anlayışla özellikle korniş tasarımıyla cephelere devinim katmıştır. Ülger bu yenilikçi anlayışını yapıların cephelerine güçlü bir şekilde yansıtmıştır. Bu örneklerden, Ankara Ortatepe (1965-77), Bozüyük Kasımpaşa Mah. Orta (1966), Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965), Eskişehir Şirintepe (1965), İstanbul H. Zihni Gürler (1975), Eskişehir Sütlüce Mahallesi Orta (1960-63), Eskişehir Tepebaşı (1968), Kırıkhan 408 Evler (1970-74), Ilgın Kaplıca (1975), Tavşanlı Arifağa (1968), Tavşanlı Çavuş (1973), Tavşanlı Kuruçay Köyü (1972), Çaykara Merkez (1975) ve Eskişehir Orhangazi (1964) camilerinin beden duvarlarının bitiminde

kornişle cephelere güçlü devinim katılmıştır. Sanatçı korniş tasarımı ile geçiş öğelerini yumuşatarak, keskin çizgilerle geometrik tasarımlar yapmıştır. Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami'nin (1965) kuzey cephe tasarımında, sundurma ögesi ile cepheye iki katlı görünüm verilerek cephede özgün bir tasarım yapmıştır. Sarısu, Sümer ve Alaaddin camilerinin cephelerinde işlevsel mimarlık anlayışının etkileri görülmekle beraber sanatçının yeni arayışlar içinde olduğunu göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bu yapıların kuzey cepheleri sivil mimari cephesi gibi tasarlanmıştır. Bununla birlikte kuzey cephede iki katlı dikdörtgen formlu pencere tasarımı özgün bir tasarımdır. Bu durum sanatçının özellikle kuzey cephe tasarımlarında klasik çizgilerin dışına çıkmaya çalıştığını göstermektedir. Ülger'in dini mimari yapılarındaki pencere ve kemer formlarında klasik anlayış ağırlıklı olsa da korniş tasarımında yenilikçi anlayış güçlüdür. Bunun yanında Eskişehir Sütluce Mahallesi Orta (1960-63), Tavşanlı Kuruçay Köyü (1972) ve Ankara Ortatepe (1965-77) camilerinin cephelerinin orta akslarının köşelerinde kuş yuvaları oluşturulmuştur. Bu yapıların kuzey cephede bulunan giriş kapılarının üzerinde dikdörtgen panolar yerleştirilmiştir. Bu tasarım Eskişehir Ali Çavuş (1964-65), Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta (1966) ve Eskişehir Şirintepe (1965) camilerinde daha belirgindir. Ülger'in cephelerde geometrik formlarla tasarımlar yapması sanatçının yenilikçi tavırlarını cephelere taşıdığını göstermektedir. Ayrıca Eskişehir Sümer Cami'nin (1963-68) taç kapısının iki yanındaki dikdörtgen nişler cepheyi parçalamıştır. Bu durum sanatçının özgün bir tasarım yapmaya çalıştığını göstermektedir. Sanatçı geometrik formlarla kapının üzerine kare ve dikdörtgen panolar koyarak kişisel yorumunu ortaya koymuştur.

Katalog bölümünde incelenen yapıların üst örtü tasarımında klasik anlayış hâkimdir. Eskişehir Esentepe (1968-71) ve Eskişehir Gündoğmuş (1968) camilerinin üst örtüleri kiremitle kaplıdır. Buna karşın diğer yapıların üst örtü elemanları kurşunla kaplanmıştır. Ayrıca camilerin üst örtü öğeleri klasik anlayışla yapılarak kademelenme hissi güçlendirilmiştir. Ancak Ankara Ortatepe Cami'nin (1965-77) geçiş öğelerinin üçgen formunda ve kademeli formda yapılması özgün tasarım göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Ülger, bazı yapıların iç mekânında çini süslemeye yer vermiştir. Bu örneklerden, Eskişehir Orhangazi Cami'nin (1964) mihrap duvarı, Ankara Ortatepe Cami'nin (1965-77) harim mekânı, Eskişehir Tepebaşı Cami'nin (1968) harim mekânını dolanan

bordürü, Eskişehir Gündoğmuş Cami'nin (1968) harim mekânı, Eskişehir Reşadiye Cami'nin (1969-78) harim mekânının etekleri, Sakarya İstasyon Cami'nin (1972) mihrap duvarı, Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami'nin (1972) mihrap duvarının orta aksı, Karaman H. Halil Özdoğan (1972) Cami'nin mihrap duvarı, İstanbul Muratreis Cami'nin (1973-77) harim mekânı, İstanbul H. Zihni Gürler Cami'nin (1975) harim mekânı, Çaykara Merkez Cami'nin (1975) harim mekânı ve Kayseri Bürüngüz Cami'nin (1977) mihrap duvarının orta aksı çini ile kaplanmıştır. Çiniler; hatai, lale, karanfil, çiçek, bulut, palmet ve rumi motifleriyle süslüdür.

Eskişehir Reşadiye (1969-78), Kayseri Bürüngüz (1977), İstanbul H. Zihni Gürler (1975), Sakarya İstasyon (1972), Kırıkhan 408 Evler (1970-74), Çaykara Merkez (1975), Domaniç Alaaddin (1972), Tavşanlı Arifağa (1968), Tavşanlı Çavuş (1973), Tavşanlı Kuruçay Köyü (1972), Konya Motorlu Vasıtalar (1968-69), Eskişehir Ali Çavuş (1964-65) ve Eskişehir Sümer Mahallesi (1963-68) camilerindeki kalemişi süslemelerinde klasik anlayış güçlüdür (Foto. 379). Bu anlayışla pandantiflerin merkezinde madalyonların yer alması, madalyonların dışındaki üçgenlerin rumi motifleri ile dolgulu olması, kubbelerin etekleri ile kubbe göbeklerinde celi sülüs tekniğinde ayet kuşaklarının bulunması ve kubbe içlerinin şemse motifleri ile süslenmesi, sanatçının klasik çizgilere bağlı kaldığını göstermektedir. Bu yapıların iç mekân süslemelerinde yazıların konumlanışına, motiflerin tasarımına ve renklerin seçimine dikkat edilmiştir.

Kayseri Bürüngüz (1977), Eskişehir Reşadiye (1969-78), Eskişehir Sümer Mahallesi (1963- 68), Ankara Ortatepe (1965-77), Tavşanlı Arifağa (1968), Tavşanlı Kuruçay Köyü (1972) ve Çaykara Merkez (1975) camilerinin İç mekândaki kalemişi süslemelerde palmet, rumi, hatai, zencerek ve kıvrık dallar gibi geleneksel motifler kullanılmıştır. Ülger'in projelerini yaptığı bazı yapıların iç mekân süslemeleri özgün dokusunu kaybetmiştir.

Cevat Ülger'in yaptığı camilerin vitray tasarımlarında soyut ve natüralist kompozisyon hâkimdir. Reşadiye (1969-78) ve Bürüngüz (1977) camilerinin vitrayları klasik anlayışla yapılmış olup natüralist kompozisyonda vazodan çıkan çiçek motifleriyle süslenmiştir. Kubbe kasağındaki vitray pencereler ise soyut formda yapılmıştır. İstanbul Muratreis (1973-77), Eskişehir Gökmeydan (1963-70), Eskişehir Ali Çavuş (1964-65), Eskişehir Reşadiye (1969-78), Eskişehir Bürüngüz (1977),

İstanbul H. Zihni Gürler (1975), Karaman H. Halil Özdoğan (1972) ve Sakarya İstasyon (1972) camilerinin vitray tasarımları klasik anlayışla yapılmıştır. Ancak (1977-78) yılında yapılan Sunta Fabrikası Cami'nin vitray tasarımları yenilikçi çizgilere sahip olması ile dikkat çekicidir. Sanatçı, kare ve dikdörtgen formlarla renk tonlarını kullanarak soyut bir tasarım meydana getirmiştir. Böylece sanatçının yapılarının tasarımında klasik yaklaşımı ortaya koymuş olsa da iç mekân detaylarına yenilikçi tavırlarını taşımıştır.

İncelenen örneklerde, örtü sistemine geçişi sağlayan öğeler klasik anlayışla yapılmıştır. Eskişehir Sütluce Mahallesi Orta (1960-63), Eskişehir Sümer Mahallesi (1963-68), Eskişehir Gökmeydan (1963-70), Eskişehir Orhangazi (1964), Eskişehir Seyithoca (1964), Ankara Ortatepe (1965-77), Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta (1966), Çifteler Adalar Merkez I (1967), Eskişehir Tepebaşı (1968), Konya Motorlu Vasıtalar (1968-69), Eskişehir Reşadiye (1969-78), Domaniç Alaaddin (1972), Karaman H. Halil Özdoğan (1972), Ilgın Kaplıca (1975) ve Kayseri Bürüngüz (1977) camilerinde kubbeye geçişler pandantifle sağlanmıştır. Eskişehir Ali Çavuş (1964- 65), Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965), Eskişehir Şirintepe (1965), Eskişehir Arifağa (1968), Kırıkhan 408 Evler (1970-74), Sakarya İstasyon (1972), Tavşanlı Kuruçay Köyü (1972), Tavşanlı Çavuş (1973), Çaykara Merkez (1975) camilerinde ise, kubbe eksedra geçişli kasnak üzerine oturur. Sunta Fabrikası Cami'nde ise (1977-78) geçişler tromp benzeri üçgen kesitlerle sağlanmıştır. Modern yaklaşımla yapılan camilerin örtü ve geçiş siteminde farkı tasarımlar olsa da Ülger, geçiş ve örtü sisteminde klasizme bağlı kalmıştır.

Bu yapıların kapı tasarımları klasik anlayış güçlüdür. Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta (1966), Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965), Eskişehir Sümer Mahallesi (1963-68), Eskişehir Seyit Hoca (1964), Eskişehir Sütluce Mahallesi Orta (1960- 63), İstanbul Muratreis (1973-77), Tavşanlı Kuruçay Köyü (1972), İstanbul H. Zihni Gürler (1975), Karaman H. Halil Özdoğan (1972), Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası (1977-78) ve Kayseri Bürüngüz (1977) camilerinin özgün giriş kapıları günümüze ulaşmıştır. Bu kapılar, künde kari ve kakma tekniğinde yapılmıştır. Bununla birlikte süslemelerde çokgen kolları, geometrik geçmeler, rumi, palmet, kareler ve dikdörtgenler gibi geleneksel motifler tercih edilmiştir. Eskişehir Sümer Cami'nin (1963-68) kadınlar girişi, Eskişehir Çavuş Cami'nin (1973) taç kapısı metal malzemedendir.

Eskişehir Orhangazi (1964), Eskişehir Sarısu Kurşunlu (1965), Eskişehir Seyit Hoca (1965), Eskişehir Sümer Mahallesi (1963-68) ve Domaniç Alaaddin (1972) camilerinin kadınlar mahfili korkulukları ve cephelerdeki alt kat pencere korkulukları metal malzemeden yapılmıştır. Eskişehir Reşadiye (1969-78), Kayseri Bürüngüz (1977) ve Eskişehir Ali Çavuş (1964-65) camilerinde ise korkuluklar mermer malzemeden yapılmıştır. Bu korkulukların süslemelerde geometrik geçmeler, altı kollu yıldız ve çokgenler gibi geleneksel motifler kullanılmıştır. Kayseri Bürüngüz Cami'nin (1977) korkulukları mermer malzemeden yapılmış ve geometrik geçmelerle süslenmiştir. Bu korkulukların tasarımında, malzeme seçiminde ve kullanılan motiflerde klasik çizgiler belirgindir.

Ülger'in camilerinde Hattat Mahmut Öncü, Hattat Emrullah Demirkaya ve Hattat Hasan Çelebi ve Nakkaş Niyazi Özdemir'in isimlerine ulaşılmıştır. Kuruçay Köyü Camisi'nde çini panolarında Aydın adında bir sanatçının imzası tespit edilmiştir. Bu sanatçıların çoğu geleneksel sanatları geliştirmeyi amaçlamışlardır.

Bu yapıların inşasında dönemin ekonomik şartları belirleyici olmuştur. Ülger, bu camilerin taşıyıcı karkaslarında betonarme malzemeyi kullanmakla birlikte yapıların beden duvarlarını tuğla ile yığma tekniğinde yapmıştır. Ülger, inşa ettiği camilerde modern malzemeyi kullanmıştır. Tavşanlı Çavuş (1973), Tavşanlı Kuruçay Köyü (1972), Tavşanlı Arifağa (1968), İstanbul Muratreis (1973-77) ve Karaman H. Halil Özdoğan (1972) Eskişehir Şirintepe (1965), Eskişehir Sütluçe Mahallesi Orta (1960-63), Eskişehir Tepebaşı (1968), Eskişehir Gökmeydan (1963-70), Eskişehir Ali Çavuş (1964-65) ve Eskişehir Sümer Mahallesi (1963- 68) camilerinin beden duvarları yığma tekniğinde tuğla malzemeden yapılmıştır.

Eskişehir Reşadiye (1969-78), Eskişehir Tepebaşı (1968), Kayseri Bürüngüz (1977), İstanbul H. Zihni Gürler (1975), Ankara Ortatepe (1965-77) ve Çaykara Merkez (1975) camilerinin cepheleri düzgün kesme taş malzeme ile kaplanarak klasik etki güçlendirilmek istenmiştir. Sanatçı, caminin yapı elemanlarının detaylarında mukarnas ögesini yoğun kullanması, mukarnas ögesinin devinim anlayışına paralellik göstermesinden kaynaklanmaktadır.

Cumhuriyet döneminde camilerin inşasında cami dernekleri etkin olmuştur. Bu durum camilerin inşasının uzun sürmesine neden olmuştur. Ülger tarafından yapılan

camilerde de benzer sorunlar tespit edilmiştir. Bu yapıların inşasından sonra ilave edilen minarelerin oransal açısına dikkat edilmemiştir. Bu durum dernek odalarının ve şadırvanların mimari bir kaygı duyulmadan yapılmasına neden olmuştur. İncelenen örneklerde, Eskişehir Tepebaşı (1968), Eskişehir Gökmeydan (1963-70), Eskişehir Sümer Mahallesi (1963-68), Karaman H. Halil Özdoğan (1972), Kastamonu Sunta Fabrikası (1977-78), İstanbul H. Zihni Gürler (1975), Ankara Ortatepe (1965-77), Tavşanlı Kuruçay Köyü (1972) ve Eskişehir Adalar Merkez I. (1967) camilerinin avlularındaki farklı fonksiyonlara sahip olan yapılar, hiçbir estetik ve sanatsal kaygı duyulmadan inşa edilmişlerdir.

1980'lere kadar muhafazakâr İslamcı çevrenin kendi mahallerinde isteklerine göre cami mimarisi gelişmiştir. Bu dönem aralığında inşa edilen yapılarda klasik anlayış hâkim olmuştur (Divleli, 2013, s. 106-107). Cumhuriyet Dönemi cami mimarisi nitelik açıdan zayıf kalmasına rağmen Ülger gibi mimarların sanatçı yönünün öne çıkması, cami mimarisinde klasik yaklaşımla başarılı çalışmalar ortaya konmuştur.

Katalog bölümünde incelenen bazı yapılara yapılan ilave ve eklentiler, bu yapıların mimari dokusuna zarar vermiştir. Bu örneklerden, Sütlüce Mah. Orta Cami'nin (1960- 63) iç mekânının tamamen çini ile kaplanması, Gökmeydan (1963-70), Seyit Hoca (1964), H. Zihni Gürler (1975), H. Halil Özdoğan (1972), Arifağa (1968), Kuruçay Köyü (1972), Şirintepe (1965) ve Gündoğmuş (1968) camilerinin kadınlar mahfillerine eklentilerin yapılması, harim mekânlarının bütünlüğünü bozmuştur. Ankara Ortatepe (1965-77) ve Bozüyük Kasımpaşa Mah. Orta (1966) camilerinin son cemaat yerinde değişikliklerin yapılması ve bununla birlikte Eskişehir Orhangazi (1964), Eskişehir Seyithoca (1964), Eskişehir Esentepe (1968-71), Eskişehir Gökmeydan (1963-70), Tavşanlı Arifağa (1968), İstanbul Muratreis (1973-77), Ilgın Kaplıca (1975), Eskişehir Sütlüce Mah. Orta (1960-63) ve Eskişehir Şirintepe (1965) camilerine kuzey yönünden ilave birimler eklenirken bu yapıların mimari dokusuna dikkat edilmemiştir.

Tanyeli, 'Mimarlığın Aktörleri' adlı kitabında Türk mimarlarının arşivleme konusunda yetersiz olduklarını ve batılı mimarlar kadar başarılı olmadıklarını dile getirmiştir. Ancak bu noktada Ülger, çağdaşı birçok mimardan ayrılmaktadır (Tanyeli, 2007, s. 14-25). Ayrıca Tanyeli bireyselleşme kavramına değinerek dönemin mimarların eserlerinden ayırt edici nitelikte yapılar meydana getirmesine bağlamıştır. (Tanyeli,

2007, s. 16). Bu bağlamda Ülger, cami mimarisinde ayırt edici nitelikte çalışmalar ortaya koymuştur.

Ülger yapılarını klasik anlayışla yapmıştır. Bu yapıların plan ve mekân tasarımında Klasik Dönem Osmanlı mimarisi esas alınmıştır. Bununla birlikte bu yapıların cephelerinde ve üst örtü öğelerinde de klasik anlayış güçlüdür. Sanatçı, yapılarını tasarlarken kopyadan kaçınmış ve detaylarda özgün yaklaşımlarda bulunmuştur. Bu yenilikçi anlayışını yapıların cephe detaylarına, mahfil detaylarına, sundurma tasarımlarına ve son cemaat yerinin detaylarına taşımıştır.

Ülger, yaşadığı dönemde Avrupa'da ortaya çıkan (Bauhaus, De Stijl vb.) mimari gelişmelerinin Osmanlı Mimarisi'nden etkilendiğini, özellikle Hassa Mimarlar Ocağı'nın Avrupa'daki yeni mimari perspektifi zaten geçmişte ortaya koyduğunu savunmuştur. Bu bakış açısı sanatçının muhafazakâr düşünce yapısından kaynaklanmaktadır.

Sanatçı, mimari yapılarında uyguladığı kubbe, köşe kuleleri, düzgün kesme taş kaplaması, merkezi ve kare plan uygulaması, minare kaidelerini kare, gövdelerini çokgen olarak tasarlaması, yapıların iç mekân ile kubbe göbeğindeki süslemeleri, iç mekândaki çini kaplamaları, taç kapıların tasarımları ve mukarnas ögesini kullanması klasik döneme bağlılığını göstermektedir.

Sanatçı, yaşadığı dönemdeki gelişmeleri takip etmekle birlikte Klasik Dönem Osmanlı Sanatı'ndan etkilenen özgün bir sanat anlayışı çabasında olmuştur. Sanatçı bu anlayışın omurgasını Osmanlı mimarisinden gelen güç ile sağlanabileceğinin inancında olmuştur. Sanatçı geleneğin tekrar yorumlanabileceği ve yeni tasarımlara ilham sağlayabileceğini savunmuştur.

Bu yapıların cephelerindeki pencerelerin kademeli yerleştirilmesi, kornişlerin kademeli olması ile birlikte köşelerde keskin çizgilerle cephelere güçlü bir devinim katması, sanatçının yenilikçi tavırlarını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Ülger tarafından yapılan camilerin plan tasarımında, yapı elemanlarında, iç mekân süslemelerinde ve malzeme kullanımında klasik anlayış güçlü olsa da tüm çalışmalarında özgün bir sanat anlayışı ortaya koyma çabası içinde olduğu görülmektedir. Sanatçı dönemin mimarlık sorunları ile ilgilenmekle birlikte sanat alanındaki evrensel ve yerel gelişmeleri takip ederek çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Ülger; resim, müzik, karikatür, hat, tasarım alanlarında birçok çalışma yapan ve sanatçı kimliğini öne çıkaran bir mimardır.



KAYNAKÇA

- Akar, Z. (2004). *Cumhuriyet Dönemi Camilerinin Mekân Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü.
- Akın, A. (2016). Tarihi Süreç İçinde Cami ve Fonksiyonları Üzerine Bir Deneme. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15, (29), 179-211.
- Akyol Altun, T. D. (2007). Geleceğin Mimarlığı: Bilimsel- Teknolojik Değişimlerin Mimarlığa Etkileri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Fen ve Mühendislik Dergisi*, 9, (1), 77-91.
- Alsaç, Ü. (1976). *Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemdeki Evrimi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü.
- Alsaç, Ü. (1992). *Türk Mimarlığı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alsaç, Ü. (2008). "Koyunoğlu, Ahmet Arif Hikmet". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C. 2, s. 905). İstanbul: Yem Yayınları.
- Altuntaş, H. (2013). Çizgi Üstü Bir Mimar Cevat Ülger Mehmet Ülger ile Söyleyişi. *Dil Edebiyat ve Kültür Dergisi*, (59), 24-29.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımları*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Arseven, C. E. (1984). *Türk Sanatı*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Aslanapa, O. (1984). *Türk Sanatı*. İstanbul: Kervan Yayınları.
- Aslanapa, O. (2004). *Osmanlı Devri Mimarisi*. İstanbul: İnkılap Kitapevi Yayınları.
- Aslanoğlu, İ. (2010). *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (1932-1938)*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınevi.
- Atmaca, T. (2014). *Eskişehir'in Eskimeyen Yüzleri*. İstanbul: Nar Yayınları.
- Avcı, N. (2012). Şu Dünyayı Eleklerden Geçirsek. <http://www.yenisafak.com/> (Erişim Tarihi: 16. 01. 2017).
- Avcı, N. (2013). Bir Öğretmen Çok Şeyi Değiştirdi. <http://www.cevatulger.com> (Erişim Tarihi: 30. 04. 2017).

- Batur, A. (1985). “Batılılaşma Dönemi’nde Osmanlı Mimarlığı“. *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* (C. 4, s. 1038-1054). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Batur, A. (1995). “Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı“. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 2, s. 449-453). İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfının Ortak Yayını.
- Batur, A. (2001). “Milli” Olarak Adlandırılan Mimari Eğilimler. *Mimarlık Dergisi*, (298), 42- 46.
- Bayraktar, A. (2011). *Sabri Berkel’in Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Begeç H. ve Uzun, Ç. (2011). Cami Mimarisi, Günümüz Yaklaşımları. *Yapı Dergisi*, (354), 68-73.
- Bektaş, C. (1999). Mimarlığımızın Cumhuriyeti Cumhuriyet Dönemine Bakış. *Ege Mimarlık Dergisi*, (30), 27-30.
- Biröl, G. (1996). *19. Yüzyıl Endüstri Devrimi Sonrası Mimari Akımları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü.
- Bozdoğan, S. (2001). *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bölükbaşı, A. (2006). *Anılarda Trabzon*. Trabzon: Serander Yayınları.
- Cerit, U. A. (2011). “Uluslararası-Yerel” Mimari Dilin Türkiye ve İran’daki Yansımaları- Karşılaştırmalı Bir İnceleme (1930-1950). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Conrads, U. (1991). *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*. (Çev. S. Yavuz). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Çağlayan İçener, Z. (2012). Ayverdi Ekolünde Muhafazakârlık, Sanat ve Estetik. *Muhafazakâr Düşünce*, (33-34), 2-16.

Çelik, C. (2015). İstanbul'un Yakın Tarihinde Mimaride Gelenekle Bağ Kurma Arayışları. (Ed. C. Yılmaz), *Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* (s.598-607). İstanbul: İBB Kültür Yayınları.

Çöl, N. (1992). *Tavşanlı'nın Tarihi Kent Dokusu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Divleli, M. K. (2011). *2000'ler İstanbul'unda Yedi Cami*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Divleli, M. K. (2013). Geçmişten Günümüze Cami Mimarisi Cami Mimarisinde Etkin Güç Olarak Dönemsel Aktörler. *I. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu Kitabı*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, s. 105- 114.

Dostoğlu, N. (1995). Modern Sonrası Mimarlık Anlayışları. *Mimarlık Dergisi*, (263), 46- 50.

Ediz, Ö. (1995). *Osmanlı Mimarlığı'nın Son Dönemi (Tanzimat Dönemi) ve Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı'nda (1920-1950) Yabancı Mimarların Çalışmaları Üzerinde Bir Araştırma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü.

Eldem, H. S. (1973). Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı. *Mimarlık Dergisi*, (11-12), 5-11.

Erbay, M. (2007). *Küreselleşme Etkisi Altında Türkiye Mimarlığı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Erdoğan, A. (2009). *Türkiye'de 1980 Sonrası Ulusal Mimarlık Yarışmaları Sürecinde Yaşanan Gelişmeler, Karşılaşılan Problemler ve Süreç Üzerine Değerlendirmeler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü.

Erdoğan, A. (2014). *Eskişehir Bilgeleri*. Ankara: Reyhan Yayınları.

Erşan, M. (2006). Mustafa Kemal Atatürk'ün Batılılaşma Hakkındaki Düşünceleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8, (3), 39-49.

Evren, E. (2013). *Modernlik ve Türkiye’de Modern Camiler*. Antalya: Antalya Mimarlar Odası Yayını.

Eyüpgiller, K. K. (2006). Türkiye’de 20. Yüzyıl Cami Mimarisi. *Mimarlık Dergisi*. <http://www.mimarlikdersisi.com> (Erişim Tarihi: 05. 02. 2017).

Fidan, A. (2002). *Cumhuriyet Sonrası Türk Mimarlığı ve Yabancı Mimarların Etkileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü.

Genç, E. ve Coşkun, T. (2015). Muhafazakârlık ve Türkiye Muhafazakârlıklarının Bazı Halleri. *Niğde Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 8, (1), 27-40.

Gökalp, Z. (2013). *Türkleşmek, İslamlaşmak ve Muasırlaşmak*. İstanbul: Anonim Yayıncılık.

Göncüoğlu, F. S. ve Kumbasar, Z. (2006). *Gelenekten Geleceğe Camiler*. İstanbul: Kiptaş Yayınları.

Gürdoğan, E. (1977). Cevat Hocanın Ardından. *Mavera Aylık Edebiyat Dergisi*, 1, (11), 17-19.

Gürel, Y. ve Yücel, A. (2007). Bir Erken Cumhuriyet Modernist Mimarı: Seyfi Arkan. *İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık, Planlama, Tasarım Dergisi*, 6, (2), 47-55.

Gürsoy, E. (2011). *Modern Mimarlık Tarihi Sürecinde İzmir Camileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gürsoy, E. (2013). Günümüz Cami Mimarisinde “İlkesiz Yaklaşım“. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (28), 239-253.

Haseki, S. (2006). *20. Yüzyıl Çağdaş Cami Mimarisi’ne Ankara Örnekleri Üzerinden Bir Yaklaşım*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Hasol, D. (2017). *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*. İstanbul: Yem Yayınları.

<http://www.msaidcekmegil.com>. (Erişim Tarihi. 01. 10. 2017).

İşözen, E. (2000). *I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın Büyük Ustası Mimar Vedat Tek'e Saygı*. İstanbul: Şişli Belediyesi Yayını.

Kahraman, H. B. (2007). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. İstanbul: Agora Yayınları.

Karaibrahimoğlu, S. (2014). *Modernizm Bağlamında 2000'li Yıllarda Türkiye Mimarlığı; Ulusal Mimarlık Sergileri Üzerinden Bir Değerlendirme*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Kuban, D. (1967). 20. Yüzyılın İkinci Yarısında 16. Yüzyıl Sitalinde Cami Yapmayı Düşünenlere. *Mimarlık Dergisi*, (10), 7.

Midilli Sarı, R. (2005). *Tarihi Çevre İçindeki Mimari Tasarımlarda '-İZM'ler; Modernizm, Postmodernizm, Dekonstrüktivizm*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü.

Nasır, A. (1991). *Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü.

Okuyucu, Ş. E., Sarıkahya, M. ve Kahraman, N. (2015). Geçmişten Günümüze Uzanan Geleneksel ve Modern Camilerin Mekansal Kurgularının, Tasarım Konseptlerinin ve Estetik Arayışlarının Değerlendirilmesi ve Cami Örneklerinin Analizi. *All In One Conferences*, Dubai: AIOC

Oral, B. (2017). 21. Yüzyıl Türkiye'sinde Muhafazakâr Milli Mimarlık Arayışları ve Yansımaları. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (41), 237-256.

Oral, B. ve Erçetin, S. (2018). Mimar Cevat Ülger'in Yaşamı ve Sanat Anlayışı. *Uludağ Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi SBE Dergisi*, 19, (35), 777- 814.

Oral, M. (1993). *Gelişim Süreci İçinde Cumhuriyet Dönemi Cami Mimarisinin İrdelenmesi Konya Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Oral, M. (2007). Çağdaş Cami Tasarımında Mimarın Yaşadığı Güçlükler. *Mimarlar Dergisi*, (1), 7- 10.

- Öz, T.(1997). *İstanbul Camileri C. I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özakbaşı, D. (2014). *Cumhuriyet Dönemi Mimarlığının Siyasal, Ekonomik ve Sosyal Gelişmeler Paralelinde Modernleşme Süreci 1950-2000*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özçelik, M. (2013). *Eskişehir'den Portreler*. Eskişehir: Türk Dünyası Kültür Başkenti Ajansı Yayınları.
- Özdenören, R. (1977). Cevat Ülger'le Konuşma. *Mavera Aylık Edebiyat Dergisi*, 1,(11), 37-39.
- Özdüzen, H. (2014). Malatya'dan Cevat Ülger Geçti I-II. <http://www.kriter.org/> (Erişim Tarihi: 25. 01. 2017).
- Özenç A. (2006). *Şerif Mardin'e Göre Modernleşme ve Din*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özkan, M. (2016). Türk Muhafazakarlığı: Siyasal Bir Gelenek (Mi)?. *Akademik Hassasiyetler*, 3, (5), 1-17.
- Özkan, S. (1973). Mimar Vedat Tek (1873-1942). *Mimarlık Dergisi*, (11-12), 47-51.
- Özkeçeci, İ. (1997). *Tarihi Kayseri Cami ve Mescidleri*. Kayseri: Kocasinan Belediyesi Yayını.
- Özorhon, F. İ. ve Uluşu Araz, T. (2009). 1950- 1960 Arası Türkiye Mimarlığı'nda Özgünlük Arayışları. *İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık, Planlama, Tasarım Dergisi*, 8, (2), 89-100.
- Pala, İ. (2012). Muhafazakâr Sanat Manifestosu. t24.com.tr, (Erişim Tarihi: 5. 12. 2018).
- Pevsner, N. (1977). *Ana Çizgileriyle Avrupa Mimarlığı*. (Çev. S. Batur). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Safi, İ. (2005). *Türkiye'de Muhafazakârlığın Düşünsel-Siyasal Temelleri ve 'Muhafazakâr Demokrat' Kimlik Arayışları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Sayar, Y. (2000). 1940'lı yılların Türk Mimarlık Ortamına "Modernleşme ve Devletçi Anlayış" Çerçevesinde Bir Bakış. *Ege Mimarlık Dergisi*, (33), 37- 41.
- Sayar, Z. (1973). Mimarlığımız 1923-1950. *Mimarlık Dergisi*, (2), 19-62.
- Saz, S. (2013). *İbrahim Aydın Yüksel'in İstanbul Camileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Serageldin, İ. ve Steele, J. (1996). *Architecture of the Contemporary Mosque*. London: Academy Group.
- Sezgin, F. (2005). Mimarlığın geleceği Üzerine Kestirimler. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9, (3), 3-9.
- Sözen, M. (1996). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözen, M. ve Dülgerler, N. O. (1978). Mimar Muzaffer'in Konya Öğretmen Lisesi. *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 4, (1), 117- 134.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2016). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- Sözen, M. ve Tapan, M. (1973). *50 Yılın Türk Mimarisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şenel, G. (2015). "Sükût Külü" nün Altında Kalan Dev: Mimar Cevat Ülger Karamehmetler. <http://www.barandergisi.net> (Erişim Tarihi: 10. 02. 2017).
- Şeylan, G. (2002). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Tanyeli, U. (2007). *Mimarlığın Aktörleri Türkiye 1900- 2000*. İstanbul: Garanti Galeri Yayınları.
- Tapan, M. (2008). "Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı ve Sanatı". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C.1, s. 331-334). İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfının Ortak Yayımları.
- Tekeli, D. (2000). Türkiye'de Yabancı Mimarlar Sorununün Dünü, Bugünü, Yarını. *Ege Mimarlık Dergisi*, (36), 16-19.

- Turgut, Z. B. (1997). *Modernizm Sürecinde, Siyasi Oluşumların Mimari Akımlara Etkileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü.
- Tümer, G. (1992). Yeni Camiler. *Yapı Dergisi*, (122), 52-61.
- Uddin- Khan, H. (2008). Contemporary Mosque Architecture. *Space Architecture*, (21), 52-53.
- Ulubay, S. (2015). *Kamu Yapılarının Yeniden Değerlendirilmesinde Yarışmaların Önemi: Ankara (1923-1938)-Berlin Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü.
- Uzun. Ç. (2010). *Günümüz Cami Mimarisinin İşlev-Biçim ve Teknoloji İlişkisi Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ülger, C. (1956). *Oyuncak Masalları*. Malatya: Cumhuriyet Yayınları.
- Ülger, C. (1966). İstanbul'un Altın Çivileri ve Ankara. *Diriliş Dergisi*, 7, (2), 45.
- Ülger, C. (1968). Osmanlı Mimarlığı ve San'atların Birleşmesi. *İslam Medeniyeti Dergisi*, 14, (2), 32.
- Ülger, C. (1969). Osmanlı Mimarlığı ve Abstre Anlayış. *Diriliş Dergisi*, 3, (3), 40.
- Ülger, C. (1969). Osmanlı Mimarlığı. *İslam Medeniyeti Dergisi*, 17, (2), 38.
- Ülger, C. (1970). Ritmin Gücü. *Diriliş Dergisi*, 7-8, (3), 71.
- Ülger, C. (1980). *demet Cevat Ülger*. İstanbul: Göy Yayınları.
- Ülger, C. (1985). *Ritmin Gücü ve Ritme Davet*. İstanbul: İbda Yayınları.
- Ülger, M. (2012). Mimar Cevat Ülger'i Anıyoruz. <http://www.cevatulger.com/> (Erişim Tarihi: 11. Ocak 2017).
- Ülger, M. (2016). Mimar Cevat Ülger Kimdir?. <http://www.demetsanat.org.tr> (Erişim Tarihi, 07. 05. 2017).

Yalınkılıç, F. (2007). *Modernizm ve Muhafazakârlık Düşünce Akımlarının Sosyolojik Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yavuz, Y. (1973). Cumhuriyet Dönemi Ankara’ında Mimari Biçim Endişesi. *Mimarlık Dergisi*, (11-12), 26-44.

Yavuz, Y. (1976). İkinci Meşrutiyet Döneminde Ulusal Mimari Üzerindeki Batı Etkileri (1908- 1918). *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2, (1), 9-34.

Yavuz, Y. (1981). Mimar Kemalettin Bey (1870-1927). *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 7, (1), 53- 76.

Yavuz, Y. (1981). Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Üslubu. *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 7, (1), 53-76.

Yavuz, Y. ve Özkan, S. (1985). “Osmanlı Mimarlığı’nın Son Yılları”. *Tanzimat’tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* (C.4, s. 1078-1085). İstanbul: İletişim Yayınları.

(www.beyazegitim.com’dan) (Erişim Tarihi, 10. 01. 2019).

(www.mutualart.com’dan) (Erişim Tarihi, 10. 01. 2019).

HARİTA LİSTESİ

Harita 1: Eskişehir Sütlüce Orta Cami (Google Earth)	81
Harita 2: Eskişehir Sümer Mah. Cami (Google Earth)	92
Harita 3: Eskişehir Gökmeşdan Cami (Google Earth).....	106
Harita 4: Eskişehir Orhangazi Cami (Google Earth)	117
Harita 5: Eskişehir Seyit Hoca Cami (Google Earth)	128
Harita 6: Eskişehir Ali Çavuş Cami (Google Earth).....	140
Harita 7: Ankara Ortatepe Cami (Google Earth)	156
Harita 8: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami (Google Earth)	170
Harita 9: Eskişehir Şirintepe Cami (Google Earth).....	183
Harita 10: Bozüyük Kasımpaşa Mah. Orta Cami (Google Earth).....	193
Harita 11: Çifteler Adalar Merkez I Cami (Google Earth)	206
Harita 12: Eskişehir Tepebaşı Cami (Google Earth).....	218
Harita 13: Eskişehir Esentepe Ulu Cami (Google Earth).....	230
Harita 14: Eskişehir Gündoğmuş Cami (Google Earth).....	238
Harita 15: Konya Motorlu Vasıtalar Cami (Google Earth).....	246
Harita 16: Tavşanlı Arifağa Cami (Google Earth)	259
Harita 17: Eskişehir Reşadiye Cami (Google Earth)	275
Harita 18: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami (Google Earth)	290
Harita 19: Sakarya İstasyon Cami (Google Earth).....	300
Harita 20: Domaniç Alaaddin Cami (Google Earth).....	312
Harita 21: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami (Google Earth).....	323
Harita 22: Karaman H. Halil Özdoğan Cami (Google Earth)	334
Harita 23: Tavşanlı Çavuş Cami (Google Earth)	343
Harita 24: İstanbul Murat Reis Cami (Google Earth)	353
Harita 25: Ilgın Kaplıca Cami ve Kaplıcalar (Google Earth).....	362
Harita 26: İstanbul H. Zihni Gürler Cami (Google Earth)	375
Harita 27: Çaykara Merkez Cami (Google Earth)	388
Harita 28: Kayseri Bürüngüz Cami (Google Earth).....	404
Harita 29: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami (Google Earth)	419

ÇİZİM LİSTESİ

Çizim 1: Eskişehir Sütlüce Mah. Orta Cami, planı (B. Atan ve M. Varış).....	83
Çizim 2: Eskişehir Sümer Cami Planı (B. Atan ve M. Varış).....	94
Çizim 3: Eskişehir Gökmeydan Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)	108
Çizim 4: Eskişehir Orhangazi Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)	118
Çizim 5: Eskişehir Seyit Hoca Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)	129
Çizim 6: Eskişehir Ali Çavuş Cami Planı (B. Atan ve M. Varış).....	142
Çizim 7: Ankara Ortatepe Cami Planı (M. Çakır)	157
Çizim 8: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)	171
Çizim 9: Eskişehir Şirintepe Cami Planı (B. Atan ve M. Varış).....	184
Çizim 10: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)..	194
Çizim 11: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, kuzey cephe (Cami Derneği'nden)	196
Çizim 12: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, doğu cephe (Cami Derneği'nden)	198
Çizim 13: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, batı cephe (Cami Derneği'nden)	198
Çizim 14: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, minare (Cami Derneği'nden)	201
Çizim 15: Çifteler Adalar Merkez I Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)	208
Çizim 16: Eskişehir Tepebaşı Cami Planı (Cami Derneği'nden)	219
Çizim 17: Eskişehir Tepebaşı Cami, kuzey cephe (Cami Derneği'nden).....	220
Çizim 18: Eskişehir Esentepe Ulu Cami Planı (B. Atan ve M. Varış).....	232
Çizim 19: Eskişehir Gündoğmuş Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)	238
Çizim 20: Konya Motorlu Vasıtalar Cami Planı (M. Oral'dan)	247
Çizim 21: Tavşanlı Arifağa Cami Planı (B. Atan ve M. Varış).....	261
Çizim 22: Eskişehir Reşadiye Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)	276
Çizim 23: Kırıkhan 408 Evler Cami Planı (B. Atan ve M. Varış).....	290
Çizim 24: İstasyon Cami Planı (B. Atan ve M. Varış).....	302
Çizim 25: Domaniç Alaaddin Cami Planı (B. Atan ve M. Varış).....	313
Çizim 26: Domaniç Alaaddin Cami, kuzey cephe (Kütahya Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nden)	314
Çizim 27: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)	324

Çizim 28: Karaman H. Halil Özdoğan Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)	335
Çizim 29: Tavşanlı Çavuş Cami Planı (Cami Derneği'nden)	344
Çizim 30: İstanbul Murat Reis Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)	354
Çizim 31: İlgin Kaplıca Cami Planı (Faruk Ada'dan)	363
Çizim 32: İlgin Kaplıca Cami, kuzey cephe(F. Ada).....	365
Çizim 33: İlgin Kaplıca Cami, batı cephe (F. Ada)	366
Çizim 34: İlgin Kaplıca Cami, doğu cephe(F. Ada)	366
Çizim 35: İlgin Kaplıca Cami, güney cephe (F. Ada).....	367
Çizim 36: İstanbul H. Zihni Gürler Cami Planı (B. Atan ve M. Varış).....	376
Çizim 37: Çaykara Merkez Cami Planı (B. Atan ve M. Varış)	390
Çizim 38: Kayseri Bürüngüz Cami Planı (İ. Özkeçeci'den).....	405
Çizim 39: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami planı (B. Atan ve M. Varış)	419

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1: Cevat Ülger'in Eskişehir'in Dumlupınar İlkokulu 3. sınıf öğrencisi iken yanında kardeşi Nebiha Ülger'le çocukluk yıllarına ait fotoğraf (1942), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	35
Fotoğraf 2: Cevat Ülger'in Polatçı Topçu Birliği'nde askerlik yaptığı sırada çekilmiş fotoğraf (1954), (Cevat Ülger'in Arşivi).	36
Fotoğraf 3: Cevat Ülger'e ait fotoğraf (1965), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	37
Fotoğraf 4: Cevat Ülger öğretmen arkadaşlarıyla (1965), (Cevat Ülger'in Arşivi)...	40
Fotoğraf 5: Cevat Ülger Eskişehir Maarif Kolejinde öğrencileriyle (1966), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	41
Fotoğraf 6: Cevat Ülger'in müzik çalışması (1960), (Cevat Ülger'in Arşivi).	48
Fotoğraf 7: Cevat Ülger'in hat çalışmasından örnek (1962-67), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	48
Fotoğraf 8: Cevat Ülger'in hat çalışmasından örnek (1962-67), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	49
Fotoğraf 9: Cevat Ülger'in hat çalışmasından örnek (1962-67), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	49
Fotoğraf 10: Cevat Ülger'in hat çalışmasından örnek (1962-67), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	50
Fotoğraf 11: Cevat Ülger'in hat çalışmasından örnek (1962-67), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	50
Fotoğraf 12: Cevat Ülger'in tuğra istifi çalışmasından örnek (1962-67), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	51
Fotoğraf 13: Cevat Ülger'in hat çalışmasından örnek (1962-67), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	51
Fotoğraf 14: Cevat Ülger'in hat çalışmasından örnek (1962-67), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	52
Fotoğraf 15: Cevat Ülger'in karikatür çalışmasından örnek (1973-77), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	53
Fotoğraf 16: Cevat Ülger'in karikatür çalışmasından örnek (1973-77), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	53
Fotoğraf 17: Cevat Ülger'in karikatür çalışmasından örnek (1973-77), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	54

Fotoğraf 18: Cevat Ülger'in karikatür çalışmasından örnek (1973-77), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	54
Fotoğraf 19: Cevat Ülger'in karikatür çalışmasından örnek (1973-77), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	55
Fotoğraf 20: Cevat Ülger'in karikatür çalışmasından örnek (1973-77), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	55
Fotoğraf 21: Cevat Ülger'in karikatür çalışmasından örnek (1973-77), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	56
Fotoğraf 22: Cevat Ülger'in çizgi roman çalışmasından örnek (1972), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	56
Fotoğraf 23: Cevat Ülger'in çizgi roman çalışmasından örnek (1972), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	57
Fotoğraf 24: Cevat Ülger'in çizgi roman çalışmasından örnek (1972), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	57
Fotoğraf 25: Cevat Ülger'in yapmış olduğu resim çalışması (1960-75), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	59
Fotoğraf 26: Cevat Ülger'in yapmış olduğu resim çalışması (1960-75), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	59
Fotoğraf 27: Cevat Ülger'in yapmış olduğu resim çalışması (1960-75), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	60
Fotoğraf 28: Murat Uğurlu, 1962, 'Pazaryeri' Eskişehir Maarif Koleji, Cevat Ülger'in öğrencileri ile beraber yaptığı resim çalışması (Cevat Ülger'in Arşivi).....	61
Fotoğraf 29: Ali Özkul, 1963, 'Evimiz' Eskişehir Maarif Koleji, Cevat Ülger'in öğrencileri ile beraber yaptığı resim çalışması (Cevat Ülger'in Arşivi).....	61
Fotoğraf 30: Fuat Yılmaz, 1964, 'Sonbahar' Eskişehir Maarif Koleji, Cevat Ülger'in öğrencileri ile beraber yaptığı resim çalışması (Cevat Ülger'in Arşivi).....	62
Fotoğraf 31: Naci Pamukçu, 1968, 'Kış' Eskişehir Maarif Koleji, Cevat Ülger'in öğrencileri ile beraber yaptığı resim çalışması (Cevat Ülger'in Arşivi).....	62
Fotoğraf 32: Cevat Ülger'in kapak resmi çalışması (1964), (Cevat Ülger'in Arşivi).	63
Fotoğraf 33: Cevat Ülger'in kapak resmi çalışması (1964), (Cevat Ülger'in Arşivi).	64
Fotoğraf 34: Nicolas De Staël, (1954) 'Kompozisyon' adlı çalışması (https://www.wikiart.org/en/nicolas-de-sta-l ' dan).....	65
Fotoğraf 35: Cevat Ülger'in maket tasarımı (1957), (Cevat Ülger'in Arşivi).	67

Fotoğraf 36: Cevat Ülger'in otomobil tasarımı (1957), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	67
Fotoğraf 37: Cevat Ülger'in teknolojik tasarımları (1957), (Cevat Ülger'in Arşivi)..	68
Fotoğraf 38: Cevat Ülger'in otomobil tasarımı (1957), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	68
Fotoğraf 39: Cevat Ülger'in çiçek saksısı tasarımından örnek (1964), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	69
Fotoğraf 40: Cevat Ülger'in sivil mimarlıkta dekorasyon çalışması (1964), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	69
Fotoğraf 41: Cevat Ülger'in sütun başlığı tasarımı (1972), (Cevat Ülger'in Arşivi)..	70
Fotoğraf 42: Cevat Ülger'in vitray tasarımı (1962-68), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	70
Fotoğraf 43: Cevat Ülger'in vitray tasarımı (1962-68), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	71
Fotoğraf 44: Cevat Ülger'in halı tasarımı (1960-68), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	71
Fotoğraf 45: Cevat Ülger'in halı tasarımı (1960-68), (Cevat Ülger'in Arşivi).....	72
Fotoğraf 46: Eskişehir Sütlüce Mahallesi Orta Cami, inşa kitabesi.....	81
Fotoğraf 47: Eskişehir Sütlüce Mahallesi Orta Cami, açılış beratı	82
Fotoğraf 48: Eskişehir Sütlüce Mahallesi Orta Cami (Cami Derneği'nden)	84
Fotoğraf 49: Eskişehir Sütlüce Mahallesi Orta Cami, genel görünüş	84
Fotoğraf 50: Eskişehir Sütlüce Mahallesi Orta Cami, batı cephe	85
Fotoğraf 51: Eskişehir Sütlüce Mahallesi Orta Cami, güney cephe.....	85
Fotoğraf 52: Eskişehir Sütlüce Orta Mahallesi Cami, harimin giriş kapısı.....	86
Fotoğraf 53: Eskişehir Sütlüce Mahallesi Orta Cami, kadınlar mahfili	86
Fotoğraf 54: Eskişehir Sütlüce Mahallesi Orta Cami, harim mekânı.....	87
Fotoğraf 55: Eskişehir Sütlüce Mahallesi Orta Cami, mihrap	87
Fotoğraf 56: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, inşa kitabesi.....	92
Fotoğraf 57: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, açılış beratı.....	93
Fotoğraf 58: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, genel görünüş	95
Fotoğraf 59: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, kuzey cephe.....	95
Fotoğraf 60: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, doğu cephe	96
Fotoğraf 61: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, batı cephe	96
Fotoğraf 62: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, güney cephe	97
Fotoğraf 63: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, harimin giriş kapısı	97
Fotoğraf 64: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, harim mekânı	98
Fotoğraf 65 : Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, kadınlar mahfili	98
Fotoğraf 66: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, kubbe.....	99

Fotoğraf 67: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, mihrap	99
Fotoğraf 68: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, minber	100
Fotoğraf 69: Eskişehir Sümer Mahallesi Cami, minare	101
Fotoğraf 70: Eskişehir Gökmeşdan Cami, inşâ kitabesi	106
Fotoğraf 71: Eskişehir Gökmeşdan Cami, açılış berati.....	107
Fotoğraf 72: Eskişehir Gökmeşdan Cami, kuzey cephe	109
Fotoğraf 73: Eskişehir Gökmeşdan Cami, doğu cephe.....	109
Fotoğraf 74: Eskişehir Gökmeşdan Cami, güney cephe	110
Fotoğraf 75: Eskişehir Gökmeşdan Cami, kadınlar mahfili	110
Fotoğraf 76: Eskişehir Gökmeşdan Cami, harim mekânı	111
Fotoğraf 77: Eskişehir Gökmeşdan Cami, kubbe	111
Fotoğraf 78: Eskişehir Gökmeşdan Cami, mihrap.....	112
Fotoğraf 79: Eskişehir Gökmeşdan Cami, minber.....	112
Fotoğraf 80: Eskişehir Gökmeşdan Cami, şadırvan.....	113
Fotoğraf 81: Eskişehir Gökmeşdan Cami, minare	113
Fotoğraf 82: Eskişehir Orhangazi Cami, inşâ tabelası	117
Fotoğraf 83: Eskişehir Orhangazi Cami, genel görünüm.....	119
Fotoğraf 84: Eskişehir Orhangazi Cami, doğu cephe.....	119
Fotoğraf 85: Eskişehir Orhangazi Cami, güney cephe.....	120
Fotoğraf 86: Eskişehir Orhangazi Cami, harimin giriş kapısı.....	120
Fotoğraf 87: Eskişehir Orhangazi Cami, kadınlar mahfili	121
Fotoğraf 88: Eskişehir Orhangazi Cami, harim mekânı	121
Fotoğraf 89: Eskişehir Orhangazi Cami, kubbe	122
Fotoğraf 90: Eskişehir Orhangazi Cami, minber.....	122
Fotoğraf 91: Eskişehir Orhangazi Cami, minare.....	123
Fotoğraf 92: Eskişehir Seyit Hoca Cami, inşâ kitabesi	128
Fotoğraf 93: Eskişehir Seyit Hoca Cami, genel görünüş	130
Fotoğraf 94: Eskişehir Seyit Hoca Cami (Cevat Ülger'in Arşivi)	130
Fotoğraf 95: Eskişehir Seyit Hoca Cami, doğu cephe.....	131
Fotoğraf 96: Eskişehir Seyit Hoca Cami, güney cephe	131
Fotoğraf 97: Eskişehir Seyit Hoca Cami, son cemaat yeri	132
Fotoğraf 98: Eskişehir Seyit Hoca Cami, harimin giriş kapısı.....	132
Fotoğraf 99: Eskişehir Seyit Hoca Cami, kadınlar mahfili	133

Fotoğraf 100: Eskişehir Seyit Hoca Cami, harim mekânı	133
Fotoğraf 101: Eskişehir Seyit Hoca Cami, mihrap.....	134
Fotoğraf 102: Eskişehir Seyit Hoca Cami, minare	134
Fotoğraf 103: Eskişehir Ali Çavuş Cami, inşa panosu.....	140
Fotoğraf 104: Eskişehir Ali Çavuş Cami, mihrap kitabesi.....	141
Fotoğraf 105: Eskişehir Ali Çavuş Cami, kuzey cephe.....	145
Fotoğraf 106: Eskişehir Ali Çavuş Cami, güney cephe	145
Fotoğraf 107: Eskişehir Ali Çavuş Cami, kadınlar mahfili	146
Fotoğraf 108: Eskişehir Ali Çavuş Cami, mahfil korkulukları	146
Fotoğraf 109: Eskişehir Ali Çavuş Cami, harim mekânı	147
Fotoğraf 110: Eskişehir Ali Çavuş Cami, kubbe.....	147
Fotoğraf 111: Eskişehir Ali Çavuş Cami, kubbeye geçiş öğeleri.....	148
Fotoğraf 112: Eskişehir Ali Çavuş Cami, mihrap	148
Fotoğraf 113: Eskişehir Ali Çavuş Cami, minber	149
Fotoğraf 114: Eskişehir Ali Çavuş Cami, minberin yan aynalığındaki madalyon....	149
Fotoğraf 115: Eskişehir Ali Çavuş Cami, özgün vaaz kürsüsü (Cevat Ülger'in Arşivi).....	150
Fotoğraf 116: Eskişehir Ali Çavuş Cami, minare	150
Fotoğraf 117: Ankara Ortatepe Cami, inşa kitabesi	156
Fotoğraf 118: Ankara Ortatepe Cami, genel görünüm.....	158
Fotoğraf 119: Ankara Ortatepe Cami, taç kapı	158
Fotoğraf 120: Ankara Ortatepe Cami, doğu cephe.....	159
Fotoğraf 121: Ankara Ortatepe Cami, batı cephe.....	159
Fotoğraf 122: Ankara Ortatepe Cami, güney cepheden detay	160
Fotoğraf 123: Ankara Ortatepe Cami, korniş tasarımı	160
Fotoğraf 124: Ankara Ortatepe Cami, güney cephe	161
Fotoğraf 125: Ankara Ortatepe Cami, kadınlar mahfili	161
Fotoğraf 126: Ankara Ortatepe Cami, harim mekânı	162
Fotoğraf 127: Ankara Ortatepe Cami, kubbeye geçiş öğeleri	162
Fotoğraf 128: Ankara Ortatepe Cami, kubbe	163
Fotoğraf 129: Ankara Ortatepe Cami, mihrap.....	163
Fotoğraf 130: Ankara Ortatepe Cami, minber.....	164
Fotoğraf 131: Ankara Ortatepe Cami, minare	164

Fotoğraf 132: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, inşa kitabesi.....	170
Fotoğraf 133: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, genel görünüş (Cevat Ülger'in Arşivi).....	172
Fotoğraf 134: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, avlu duvarı ve giriş kapısı	172
Fotoğraf 135: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, üst örtü.....	173
Fotoğraf 136: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, kuzey cephe.....	173
Fotoğraf 137: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, taç kapı	174
Fotoğraf 138: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, kadınlar girişi	174
Fotoğraf 139: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, güney cephe.....	175
Fotoğraf 140: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, kadınlar mahfili	175
Fotoğraf 141: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, harimin giriş kapısı.....	176
Fotoğraf 142: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, harim mekânı.....	176
Fotoğraf 143: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, mihrap	177
Fotoğraf 144: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, minber	177
Fotoğraf 145: Eskişehir Sarısu Kurşunlu Cami, minare.....	178
Fotoğraf 146: Eskişehir Şirintepe Cami, inşa kitabesi	183
Fotoğraf 147: Eskişehir Şirintepe Cami, genel görünüş.....	185
Fotoğraf 148: Eskişehir Şirintepe Cami, kuzey cephe	185
Fotoğraf 149: Eskişehir Şirintepe Cami, doğu cephe.....	186
Fotoğraf 150: Eskişehir Şirintepe Cami, güneybatı cephe	186
Fotoğraf 151: Eskişehir Şirintepe Cami, kadınlar mahfili.....	187
Fotoğraf 152: Eskişehir Şirintepe Cami, harim mekânı	187
Fotoğraf 153: Eskişehir Şirintepe Cami, mihrap.....	188
Fotoğraf 154: Eskişehir Şirintepe Cami, minare	188
Fotoğraf 155: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, inşa kitabesi.....	193
Fotoğraf 156: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, genel görünüş	195
Fotoğraf 157: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, son cemaat yeri.....	195
Fotoğraf 158: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, taç kapı	196
Fotoğraf 159: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, doğu cephe	197
Fotoğraf 160: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, batı cephe	197
Fotoğraf 161: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, harim mekânı.....	199
Fotoğraf 162: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, kadınlar mahfili	199
Fotoğraf 163: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, mihrap	200

Fotoğraf 164: Bozüyük Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami, minare.....	200
Fotoğraf 165: Çifteler Adalar Merkez I Cami, güney cephedeki inşa kitabesi	206
Fotoğraf 166: Çifteler Adalar Merkez I Cami, kuzey cephedeki inşa kitabesi	207
Fotoğraf 167: Çifteler Adalar Merkez I Cami, genel görünüş.....	209
Fotoğraf 168: Çifteler Adalar Merkez I Cami, kuzey cephe	209
Fotoğraf 169: Çifteler Adalar Merkez I Cami, doğu cephe.....	210
Fotoğraf 170: Çifteler Adalar Merkez I Cami, güney cephe.....	210
Fotoğraf 171: Çifteler Adalar Merkez I Cami, kuzey duvarı	211
Fotoğraf 172: Çifteler Adalar Merkez I Cami, harim mekânı.....	211
Fotoğraf 173: Çifteler Adalar Merkez I Cami, mihrap.....	212
Fotoğraf 174: Eskişehir Tepebaşı Cami, inşa kitabesi	218
Fotoğraf 175: Eskişehir Tepebaşı Cami, genel görünüş (Cevat Ülger'in Arşivi)	220
Fotoğraf 176: Eskişehir Tepebaşı Cami, son cemaat yeri	221
Fotoğraf 177: Eskişehir Tepebaşı Cami, taç kapı.....	221
Fotoğraf 178: Eskişehir Tepebaşı Cami, doğu cephe	222
Fotoğraf 179: Eskişehir Tepebaşı Cami, güney cephe	222
Fotoğraf 180: Eskişehir Tepebaşı Cami, kadınlar mahfili.....	223
Fotoğraf 181: Eskişehir Tepebaşı Cami, harim mekânı	223
Fotoğraf 182: Eskişehir Tepebaşı Cami, kubbe	224
Fotoğraf 183: Eskişehir Tepebaşı Cami, mihrap	224
Fotoğraf 184: Eskişehir Tepebaşı Cami, minber	225
Fotoğraf 185: Eskişehir Tepebaşı Cami, minberin yan aynalığı	225
Fotoğraf 186: Eskişehir Tepebaşı Cami, minare	226
Fotoğraf 187: Eskişehir Esentepe Ulu Cami, açılış beratı.....	231
Fotoğraf 188: Eskişehir Esentepe Ulu Cami, genel görünüş.....	233
Fotoğraf 189: Eskişehir Esentepe Ulu Cami, doğu cephe	233
Fotoğraf 190: Eskişehir Esentepe Ulu Cami, kadınlar mahfili.....	234
Fotoğraf 191: Eskişehir Esentepe Ulu Cami, harim mekânı	234
Fotoğraf 192: Eskişehir Esentepe Ulu Cami, mihrap	235
Fotoğraf 193: Eskişehir Esentepe Ulu Cami, minare	235
Fotoğraf 194: Eskişehir Gündoğmuş Cami, genel görünüş.....	239
Fotoğraf 195: Eskişehir Gündoğmuş Cami, güney cephe	239
Fotoğraf 196: Eskişehir Gündoğmuş Cami, kadınlar mahfili	240

Fotoğraf 197: Eskişehir Gündoğmuş Cami, harim mekânı	240
Fotoğraf 198: Eskişehir Gündoğmuş Cami, minare	241
Fotoğraf 199: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, genel görünüş (Cevat Ülger'in Arşivi)	248
Fotoğraf 200: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, kuzey cephe	248
Fotoğraf 201: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, batı cephe	249
Fotoğraf 202: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, güney cephe	249
Fotoğraf 203: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, son cemaat yeri	250
Fotoğraf 204: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, kadınlar mahfili.....	250
Fotoğraf 205: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, kubbe ve geçiş öğeleri	251
Fotoğraf 206: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, kubbe.....	251
Fotoğraf 207: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, harim mekânı	252
Fotoğraf 208: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, mihrap	252
Fotoğraf 209: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, minber	253
Fotoğraf 210: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, vaaz kürsüsü.....	253
Fotoğraf 211: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, şadırvan.....	254
Fotoğraf 212: Konya Motorlu Vasıtalar Cami, şadırvan (Cevat Ülger'in Arşivi)	254
Fotoğraf 213: Tavşanlı Arifağa Cami, açılış beratı	260
Fotoğraf 214: Tavşanlı Arifağa Cami, genel görünüm	262
Fotoğraf 215: Tavşanlı Arifağa Cami, kuzey cephe (Cevat Ülger'in Arşivi)	262
Fotoğraf 216: Tavşanlı Arifağa Cami, kuzey cephe (Cevat Ülger'in Arşivi)	263
Fotoğraf 217: Tavşanlı Arifağa Cami, doğu cephe	263
Fotoğraf 218: Tavşanlı Arifağa Cami, batı cephe	264
Fotoğraf 219: Tavşanlı Arifağa Cami, kadınlar mahfili	264
Fotoğraf 220: Tavşanlı Arifağa Cami, harim mekânı	265
Fotoğraf 221: Tavşanlı Arifağa Cami, kubbe.....	265
Fotoğraf 222: Tavşanlı Arifağa Cami, mihrap	266
Fotoğraf 223: Tavşanlı Arifağa Cami, minare	266
Fotoğraf 224: Tavşanlı Arifağa Cami, şadırvan	267
Fotoğraf 225: Eskişehir Reşadiye Cami, inşa kitabesi	275
Fotoğraf 226: Eskişehir Reşadiye Cami, Genel Görünüş (www. cevatulger. com'dan)	277
Fotoğraf 227: Eskişehir Reşadiye Cami, son cemaat yeri.....	277

Fotoğraf 228: Eskişehir Reşadiye Cami, taç kapı	278
Fotoğraf 229: Eskişehir Reşadiye Cami, doğu cephe.....	278
Fotoğraf 230: Eskişehir Reşadiye Cami, batı cephe.....	279
Fotoğraf 231: Eskişehir Reşadiye Cami, kadınlar girişi.....	279
Fotoğraf 232: Eskişehir Reşadiye Cami, güney cephe	280
Fotoğraf 233: Eskişehir Reşadiye Cami, korniş tasarımı	280
Fotoğraf 234: Eskişehir Reşadiye Cami, harim mekânı	281
Fotoğraf 235: Eskişehir Reşadiye Cami, kuzey duvarı	281
Fotoğraf 236: Eskişehir Reşadiye Cami, kubbe	282
Fotoğraf 237: Eskişehir Reşadiye Cami, mihrap.....	282
Fotoğraf 238: Eskişehir Reşadiye Cami, minber.....	283
Fotoğraf 239: Eskişehir Reşadiye Cami, minberin yan aynalık üçgeninden detay...	283
Fotoğraf 240: Eskişehir Reşadiye Cami, vaaz kürsüsü	284
Fotoğraf 241: Eskişehir Reşadiye Cami, müezzin mahfili.....	284
Fotoğraf 242: Eskişehir Reşadiye Cami, minare.....	285
Fotoğraf 243: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, genel görünüş (Cevat Ülger'in Arşivi).....	291
Fotoğraf 244: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, genel görünüş	291
Fotoğraf 245: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, kuzey cephe.....	292
Fotoğraf 246: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, batı cephe	292
Fotoğraf 247: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, doğu cephe	293
Fotoğraf 248: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, harim mekânı.....	293
Fotoğraf 249: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, kubbe	294
Fotoğraf 250: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, mihrap	294
Fotoğraf 251: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, minber	295
Fotoğraf 252: Kırıkhan 408 Evler Ulu Cami, vaaz kürsüsü.....	295
Fotoğraf 253: Sakarya İstasyon Cami, inşa panosu.....	300
Fotoğraf 254: Sakarya İstasyon Cami, açılış beratı.....	301
Fotoğraf 255: Sakarya İstasyon Cami, genel görünüş.....	303
Fotoğraf 256: Sakarya İstasyon Cami, kuzey cephe (Cevat Ülger'in Arşivi).....	303
Fotoğraf 257: Sakarya İstasyon Cami, doğu cephe	304
Fotoğraf 258: Sakarya İstasyon Cami, batı cephe	304
Fotoğraf 259: Sakarya İstasyon Cami, kadınlar mahfili.....	305

Fotoğraf 260: Sakarya İstasyon Cami, harim mekânı	305
Fotoğraf 261: Sakarya İstasyon Cami, kubbe.....	306
Fotoğraf 262: Sakarya İstasyon Cami, mihrap	306
Fotoğraf 263: Sakarya İstasyon Cami, şadırvan.....	307
Fotoğraf 264: Domaniç Alaaddin Cami, inşa kitabesi	312
Fotoğraf 265: Domaniç Alaaddin Cami, genel görünüş.....	314
Fotoğraf 266: Domaniç Alaaddin Cami, batı cephe.....	315
Fotoğraf 267: Domaniç Alaaddin Cami, güney cephe	315
Fotoğraf 268: Domaniç Alaaddin Cami, kadınlar mahfili.....	316
Fotoğraf 269: Domaniç Alaaddin Cami, harim mekânı (http://www.cevatulger.com 'dan).....	316
Fotoğraf 270: Domaniç Alaaddin Cami, kubbe	317
Fotoğraf 271: Domaniç Alaaddin Cami, mihrap.....	317
Fotoğraf 272: Domaniç Alaaddin Cami, şadırvan.....	318
Fotoğraf 273: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, inşa kitabesi	323
Fotoğraf 274: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, genel görünüm	325
Fotoğraf 275: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, giriş kapısı	325
Fotoğraf 276: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, batı cephe.....	326
Fotoğraf 277: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, güney cephe	326
Fotoğraf 278: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, kadınlar mahfili	327
Fotoğraf 279: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, harim mekânı	327
Fotoğraf 280: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, kubbe	328
Fotoğraf 281: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, mihrap.....	328
Fotoğraf 282: Tavşanlı Kuruçay Köyü Cami, minare.....	329
Fotoğraf 283: Karaman H. Halil Özdoğan Cami, inşa kitabesi.....	334
Fotoğraf 284: Karaman H. Halil Özdoğan Cami, genel görünüş	336
Fotoğraf 285: Karaman H. Halil Özdoğan Cami, batı cephe	336
Fotoğraf 286: Karaman H. Halil Özdoğan Cami, doğu duvarı	337
Fotoğraf 287: Karaman H. Halil Özdoğan Cami, kubbe.....	337
Fotoğraf 288: Karaman H. Halil Özdoğan Cami, harim mekânı	338
Fotoğraf 289: Karaman H. Halil Özdoğan Cami, mihrap	338
Fotoğraf 290: Karaman H. Halil Özdoğan Cami, minber	339
Fotoğraf 291: Tavşanlı Çavuş Cami, genel görünüş	345

Fotoğraf 292: Tavşanlı Çavuş Cami, doğu cephe	345
Fotoğraf 293: Tavşanlı Çavuş Cami, batı cephe	346
Fotoğraf 294: Tavşanlı Çavuş Cami, güney cephe (http://www.cevatulger.com 'dan).....	346
Fotoğraf 295: Tavşanlı Çavuş Cami, kadınlar mahfili (http://www.cevatulger.com 'dan).....	347
Fotoğraf 296: Tavşanlı Çavuş Cami, harim mekânı.....	347
Fotoğraf 297: Tavşanlı Çavuş Cami, zemin katı tavanı	348
Fotoğraf 298: Tavşanlı Çavuş Cami, kubbe	348
Fotoğraf 299: Tavşanlı Çavuş Cami, mihrap	349
Fotoğraf 300: Tavşanlı Çavuş Cami, minare.....	349
Fotoğraf 301: İstanbul Murat Reis Cami, inşa kitabesi	353
Fotoğraf 302: İstanbul Murat Reis Cami, genel görünüş	354
Fotoğraf 303: İstanbul Murat Reis Cami, güney cephe.....	355
Fotoğraf 304: İstanbul Murat Reis Cami, harim mekânı.....	355
Fotoğraf 305: İstanbul Murat Reis Cami, mihrap	356
Fotoğraf 306: İstanbul Murat Reis Cami, minber	356
Fotoğraf 307: İstanbul Murat Reis Cami, minare.....	357
Fotoğraf 308: İlgin Kaplıca Cami, inşa kitabesi.....	362
Fotoğraf 309: İlgin Kaplıca Cami, genel görünüş	364
Fotoğraf 310: İlgin Kaplıca Cami, kuzey cephe.....	364
Fotoğraf 311: İlgin Kaplıca Cami, batı cephe	365
Fotoğraf 312: İlgin Kaplıca Cami, güney cephe	367
Fotoğraf 313: İlgin Kaplıca Cami, kadınlar mahfili	368
Fotoğraf 314: İlgin Kaplıca Cami, harim mekânı	368
Fotoğraf 315: İlgin Kaplıca Cami, mihrap	369
Fotoğraf 316: İlgin Kaplıca Cami, şadırvan	369
Fotoğraf 317: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, inşa kitabesi.....	375
Fotoğraf 318: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, genel görünüş	377
Fotoğraf 319: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, kuzey cephe.....	377
Fotoğraf 320: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, taç kapı	378
Fotoğraf 321: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, korniş tasarımı.....	378
Fotoğraf 322: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, doğu cephe	379

Fotoğraf 323: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, kadınlar girişi	379
Fotoğraf 324: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, doğu duvarı	380
Fotoğraf 325: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, mihrap duvarı	380
Fotoğraf 326: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, kubbe	381
Fotoğraf 327: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, mihrap	381
Fotoğraf 328: İstanbul H. Zihni Gürler Cami, minare.....	382
Fotoğraf 329: Çaykara Merkez Cami, inşa kitabesi	388
Fotoğraf 330: Yıkılan Çaykara Merkez Camisi (A. Bölükbaşı'ndan)	389
Fotoğraf 331: Çaykara Merkez Cami (Cevat Ülger'in Arşivi)	391
Fotoğraf 332: Çaykara Merkez Cami, genel görünüm	391
Fotoğraf 333: Çaykara Merkez Cami, kuzey cephe	392
Fotoğraf 334: Çaykara Merkez Cami, batı cephe.....	392
Fotoğraf 335: Çaykara Merkez Cami, korniş tasarımı	393
Fotoğraf 336: Çaykara Merkez Cami, kadınlar girişi.....	393
Fotoğraf 337: Çaykara Merkez Cami, güney cephe	394
Fotoğraf 338: Çaykara Merkez Cami, harim mekânı	394
Fotoğraf 339: Çaykara Merkez Cami, kadınlar mahfili	395
Fotoğraf 340: Çaykara Merkez Cami, kubbe	395
Fotoğraf 341: Çaykara Merkez Cami, mihrap.....	396
Fotoğraf 342: Çaykara Merkez Cami, minber.....	396
Fotoğraf 343: Çaykara Merkez Cami, vaaz kürsüsü	397
Fotoğraf 344: Çaykara Merkez Cami, minare	397
Fotoğraf 345: Kayseri Bürüngüz Cami, inşa panosu.....	404
Fotoğraf 346: Kayseri İki Kapılı Mescit (Cevat Ülger'in Arşivi).....	405
Fotoğraf 347: Kayseri Bürüngüz Cami, (Cevat Ülger'in Arşivi).....	406
Fotoğraf 348: Kayseri Bürüngüz Cami, genel görünüş (cevatulger. com'dan)	406
Fotoğraf 349: Kayseri Bürüngüz Cami, son cemaat yeri	407
Fotoğraf 350: Kayseri Bürüngüz Cami, taç kapı.....	407
Fotoğraf 351: Kayseri Bürüngüz Cami, doğu cephe	408
Fotoğraf 352: Kayseri Bürüngüz Cami, batı cephe	408
Fotoğraf 353: Kayseri Bürüngüz Cami, korniş tasarımı.....	409
Fotoğraf 354: Kayseri Bürüngüz Cami, kadınlar girişi	409
Fotoğraf 355: Kayseri Bürüngüz Cami, güney cephe	410

Fotoğraf 356: Kayseri Bürüngüz Cami, kuzey duvarı.....	410
Fotoğraf 357: Kayseri Bürüngüz Cami, harim mekânı (S. Doğan'dan).....	411
Fotoğraf 358: Kayseri Bürüngüz Cami, kubbe.....	411
Fotoğraf 359: Kayseri Bürüngüz Cami, mihrap	412
Fotoğraf 360: Kayseri Bürüngüz Cami, minber	412
Fotoğraf 361: Kayseri Bürüngüz Cami, minberin yan aynalık detay	413
Fotoğraf 362: Kayseri Bürüngüz Cami, vaaz kürsüsü.....	413
Fotoğraf 363: Kayseri Bürüngüz Cami, minare	414
Fotoğraf 364: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, genel görünüş	420
Fotoğraf 365: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, batı cephe	420
Fotoğraf 366: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, güneydoğu cephe.....	421
Fotoğraf 367: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, harim mekânı.....	421
Fotoğraf 368: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, kadınlar mahfili	422
Fotoğraf 369: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, vitray pencerelerden detay	422
Fotoğraf 370: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, mihrap	423
Fotoğraf 371: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, minber	423
Fotoğraf 372: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, vaaz kürsüsü	424
Fotoğraf 373: Kastamonu Yonga Sunta Fabrikası Cami, minarenin şerefeleri.....	424
Fotoğraf 374: Cemal Bingöl, 'Kompozisyon' (www.mutualart.com'dan)	428
Fotoğraf 375: Şemsi Arel, 'Yeşilli Kompozisyon' (www.beyazegitim.com'dan)....	428
Fotoğraf 376: Sabri Berkel, 'Pentür' (A. Bayraktar'dan).....	429
Fotoğraf 377: Sabri Berkel, 'Kubbeler' (A. Bayraktar'dan)	429

EKLER

EK. 1: Cevat Ülger'in Tasarımını Yaptığı Camiler

Yapının Adı	Bulunduğu İl	İnşa Tarihi	Yaptıran	Kullanılan İnşa Malzemeleri
Sütlüce Mahallesi Orta Cami	Eskişehir	1960-63	Cami Derneği	Tuğla, Betonarme
Sümer Mahallesi Cami	Eskişehir	1963-68	Cami Derneği	Tuğla, Betonarme
Gökmeydan Cami	Eskişehir	1963-70	Cami Derneği	Tuğla, Betonarme
Orhangazi Cami	Eskişehir	1964	Cami Derneği	Tuğla, Betonarme
Seyit Hoca Cami	Eskişehir	1964	Cami Derneği	Tuğla, Betonarme
Ali Çavuş Cami	Eskişehir	1964-65	Cami Derneği, Ali Çavuş	Tuğla, Betonarme
Ortatepe Cami	Ankara	1965-77	Cami Derneği	Taş, Tuğla, Betonarme
Sarısu Kurşunlu Cami	Eskişehir	1965	Cami Derneği	Tuğla, Betonarme

Şirintepe Cami	Eskişehir	1965	Cami Derneği	Tuğla, Betonarme
Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami	Bilecik	1966	Cami Derneği	Tuğla, Betonarme
Adalar Merkez I Cami	Eskişehir	1967	Cami Derneği	Taş, Tuğla, Betonarme
Tepebaşı Cami	Eskişehir	1968	Cami Derneği	Taş, Tuğla, Betonarme
Esentepe Ulu Cami	Eskişehir	1968-71	Cami Derneği	Tuğla, Betonarme
Gündoğmuş Cami	Eskişehir	1968	Cami Derneği	Tuğla, Betonarme
Motorlu Vasıtalar Cami	Konya	1968-69	Cami Derneği	Tuğla, Betonarme
Arifağa Cami	Kütahya	1968	Cami Derneği	Taş, Tuğla, Betonarme
Reşadiye Cami	Eskişehir	1969-78	Cami Derneği	Taş, Tuğla, Betonarme
408 Evler Ulu Cami	Hatay	1970-74	Cami Derneği	Taş, Tuğla, Betonarme

İstasyon Cami	Sakarya	1972	Cami Derneği	Taş, Tuğla, Betonarme
Alaaddin Cami	Kütahya	1972	Cami Derneği	Tuğla, Betonarme
Kuruçay Köyü Cami	Kütahya	1972	Cami Derneği	Taş, Tuğla, Betonarme
H. Halil Özdoğan Cami	Karaman	1972	H. Halil Özdoğan	Taş, Tuğla, Betonarme
Çavuş Cami	Kütahya	1973	Cami Derneği	Taş, Tuğla, Betonarme
Murat Reis Cami	İstanbul	1973-77	Cami Derneği ve H. Ahmet Yavuz	Taş, Tuğla, Betonarme
Kaplıca Cami	Konya	1975	Cami Derneği	Tuğla, Betonarme
H. Zihni Gürler Cami	İstanbul	1975	H. Zihni Gürler	Taş, tuğla, Betonarme
Çaykara Merkez Cami	Trabzon	1975	Cami Derneği	Taş, Tuğla, Betonarme
Bürüngüz Cami	Kayseri	1977	Refik Bürüngüz	Taş, Tuğla, Betonarme

Yonga Sunta Fabrikası Cami	Kastamonu	1977-78	Cami Derneği	Tuğla, Betonarme
---------------------------------------	-----------	---------	--------------	------------------



EK. 2: Cevat Ülger'in Cami Tasarımlarında Görülen Mimari Yaklaşımlar

Sıra No	Yapının Adı	Mimari Yaklaşımlar		
		Klasik	Tip Proje veya İlkesiz	Modern
1	Sütlüce Mahallesi Orta Cami (1960-63)	x		
2	Sümer Mahallesi Cami (1963-68)	x		
3	Gökmeydan Cami (1963-70)	x		
4	Orhangazi Cami (1964)	x		
5	Seyithoca Cami (1964)	x		
6	Ali Çavuş Cami (1964-65)	x		
7	Ortatepe Cami (1965-77)	x		
8	Sarısu Kurşunlu Cami (1965)	x		
9	Şirintepe Cami (1965)	x		
10	Kasımpaşa Mahallesi Orta Cami (1966)	x		
11	Adalar Merkez I. Cami (1967)	x		

12	Tepebaşı Cami (1968)	x		
13	Esentepe Ulu Cami (1968-71)	x		
14	Gündoğmuş Cami (1968)	x		
15	Motorlu Vasıtalar Cami (1968-69)	x		
16	Arifağa Cami (1968)	x		
17	Reşadiye Cami (1969-78)	x		
18	408 Evler Ulu Cami (1970-74)	x		
19	İstasyon Cami (1972)	x		
20	Alaaddin Cami (1972)	x		
21	Kuruçay Köyü Cami (1972)	x		
22	H. Halil Özdoğan Cami (1972)	x		
23	Çavuş Cami (1973)	x		
24	Murat Reis Cami (1973- 77)	x		
25	Kaplıca Cami (1975)	x		
26	H. Zihni Gürler Cami (1975)	x		

27	Çaykara Merkez Cami (1975)	x		
28	Bürüngüz Cami (1977)	x		
29	Yonga Sunta Fabrikası Cami (1977-78)	x		



ÖZGEÇMİŞ

Sedat ERÇETİN

10. 03. 1992 tarihinde Bitlis'in Adilcevaz ilçesinde doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Adilcevaz'da tamamladı. 2015 yılında Karabük Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünden mezun oldu. Aynı yıl Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalında yüksek lisans eğitimine başladı ve 2019 yılında mezun oldu. Yazara ait bilimsel çalışmalar aşağıda sunulmuştur.

1. Uluslararası Hakemli Dergilerde Yayımlanan Makaleler:

Oral, B. ve Erçetin, S. (2018). Mimar Cevat Ülger'in Yaşamı ve Sanat Anlayışı. *Uludağ Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi SBE Dergisi*, 19, (35), 777- 814.

2. Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan Bildiriler:

Erçetin, S. (2018). Mimar Cevat Ülger'in Eskişehir'deki Dini Mimari Yapıları. *Taras Şevçenko Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi I*, 11-13 Ağustos 2018, Kiev.

3. Bilimsel Araştırma Projesi:

2017- Cevat Ülger'in Hayatı, Camileri ve Sanat Anlayışı (Dr. Öğr. Üyesi Bülent Oral yürütücülüğünde yüksek lisans amaçlı bilimsel araştırma projesi, Karabük Üniversitesi Bap Birimi)