

T.C

BEYKENT ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

İÇ MİMARLIK ANABİLİM DALI

İÇ MİMARLIK

**DÖNÜŞTÜRÜLEN TARİHİ YAPILARDA İÇ MİMARİ
MÜDAHALELERİN BİNA KİMLİĞİ
ÜZERİNDEKİ ROLÜ**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan: **Müge SARAÇ**

İstanbul, 2016

T.C

BEYKENT ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

İÇ MİMARLIK ANABİLİM DALI

İÇ MİMARLIK

**DÖNÜŞTÜRÜLEN TARİHİ YAPILARDA İÇ MİMARİ
MÜDAHALELERİN BİNA KİMLİĞİ
ÜZERİNDEKİ ROLÜ**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan

Müge SARAÇ

Öğrenci No:

120808005

Danışman

Prof. Dr. Şengül ÖYMEN GÜR

İstanbul, 2016

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum ‘Dönüştürülen **Tarihi Yapılarda İç Mimari Müdahalelerin Bina Kimliği Üzerindeki Rolü**’ başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmanın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. **19/07/2016**

İmza

Müge SARAÇ

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ


YÜKSEK LİSANS TEZ SAVUNMA SINAVI SONUÇ TUTANAĞI

Beykent Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Aşağıda tez adı belirtilen yüksek lisans öğrencisi 120808005 no'lu Müge SARAÇ'ın 19/07/2016 tarihinde yapılan tez savunma sınavı¹ sonucunda 80 dakika süreyle sunduğu ve savunduğu tezi hakkında² oybirliği / ~~oyçokluğu~~ ile, **başarılı** kararı verilmiştir.

Bilgilerinize saygılarımızla arz ederiz.

Anabilim Dalı : İÇ MİMARLIK
Programı : İÇ MİMARLIK
Tez Başlığı³ : DÖNÜŞTÜRÜLEN TARİHİ YAPILARDA İÇ MİMARİ MÜDAHALELERİN
BİNA KİMLİĞİ ÜZERİNDEKİ ROLÜ

<u>Tez Sınav Jürisi</u>	<u>Öğretim Üyesi</u>	<u>İmza</u>
Danışman	: PROF. DR. ŞENGÜL ÖYMEN GÜR	
Üye	: PROF. DR. GÜLAY USTA	
Üye	: YRD. DOÇ DR. MUSTAFA ORKUN ÖZÜER	

¹ Jüri üyeleri söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi tez savunma sınavına alır. Belirlenen günde yapılamayan jüri toplantısı, katılanların hazırladığı bir tutanakla enstitü yönetimine bildirilir. Bu durumda jüri en geç onbeş gün içinde toplanarak adayı tez savunma sınavına alır. Tez savunma sınav süresi en az 45 dakikadır. Yüksek lisans tez savunma sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru-yanıt bölümlerinden oluşur ve dinleyiciye açıktır. (Beykent Lisansüstü eğitim ve Öğretim Yönetmeliği-Madde30-3)

² Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri, tez hakkında "kabul", "düzeltme" veya "red" kararı verir. Jüri başkanı, jüri üyelerince imzalanmış sınav tutanağını, tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili enstitü yönetimine teslim eder. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gerekli düzeltmeleri yaparak ve yönetmelikte belirtilen usullere uygun olarak tezini aynı jüri önünde yeniden savunur. (Beykent Lisansüstü eğitim ve Öğretim Yönetmeliği-Madde30-4)

³ İleride doğabilecek aksaklıkların engellenmesi için tezin başlığının yazılması gerekmektedir.

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim sırasında kendimi yetiştirmemde, tezimi hazırladığım süre içerisinde bana sabırla yardımcı olan ve bana her yönden katkı sağlayan tez danışmanım sayın **Prof. Dr. Şengül ÖYMEN GÜR**'e ,Her anımda yanımda olan desteğini esirgemeyen **Yrd. Doç. Dr. Ürün BİÇER ÖZKUN**'a, lisans ve yüksek lisans hayatım boyunca yürüdüğüm bu keyifli yolda bana sevgileriyle eşlik eden arkadaşlarıma ve son olarak da desteğini hiçbir zaman esirgemeyen canım annem **Şua SARAÇ**'a kız kardeşim **Merve SARAÇ**'a ve abim **İsmail Hakkı SARAÇ**'a, özellikle başarılarımı gururla izlediğine emin olduğum canım babam **Ahmet SARAÇ**' a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Müge SARAÇ

İstanbul-2016

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET

.....iii

ABSTRACT.....

...iv

TABLolar.....

.v

ŞEKİLLER

LİSTESİ.....vi

KISALTMALAR

.....vii

1.GİRİŞ

.....1

1.1 LİTERATÜR

ÇALIŞMASI.....1

1.2 AMAÇLAR VE

HEDEFLER.....14

2.

KİMLİK.....15

2.1 Kentlerin Kimliği Ve Kimlik Kaybı

Olgusu.....19

2.2 Bina

Kimliği.....24

2.2.1 Mimari Yapılarda Kimlik Olgusunun Çeşitli Parametrelerle İlişkisinin
İncelenmesi.....

26

2.2.1.1 Mimari Yapılarda Yerden Özünü Alan Kimlik
Özellikleri.....27

2.2.1.2 Mimarın Kimliğinden Özünü
Alanlar.....32

2.2.1.3 Mimari Tarzdan Özünü Alanlar.....	34
---	----

3.ÜLKEMİZDE RESTORASYONA KONU OLAN ETKİN AKIMLAR.....39

3.1 Barok-Rokoko.....	39
-----------------------	----

3.2 Ampir.....	42
----------------	----

3.3. Neo-Klasik Akım.....	43
---------------------------	----

4. RESTORE EDİLMİŞ YAPILARDA KİMLİK KAYBI TESPİTİ.....47

4.1 Yıldız Sarayı Restorasyonunun İncelenmesi.....	47
--	----

4.2 Süleymaniye Camii ve Külliyesi Restorasyonunun İncelenmesi.....	52
---	----

4.3 Esmâ Sultan Yalısının Restorasyonunun İncelenmesi.....	55
--	----

5. SONUÇ.....	60
----------------------	-----------

EKLER

TABLolar LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo.1. Kentsel Kimliği Oluşturan

Bileşenler.....17

Tablo.2. Kentsel Projelerin Uygulandığı Alanlarda Ortaya ıkardığı
Sonuçlar ve Kentsel Kimliğin Korunması İçin Yapılması

Gerekenler.....18

Tablo.3. Mimari Yapılarda Yerden zünü

Alanlar.....37

Tablo.4. Mimari Yapılarda Mimarın Kimliğinden zünü

Alanlar.....38

Tablo.5. Mimari Yapılarda Tarzdan zünü

Alanlar.....45

Tablo.6. Süleymaniye Camii Restorasyon ncesi ve Sonrası Kimlik
İncelemesi.....57

Tablo.7. Yıldız Sarayı Restorasyon ncesi ve Sonrası Kimlik

İncelemesi.....58

Tablo.8. Esmâ Sultan Yalısı Restorasyon ncesi ve Sonrası Kimlik

İncelemesi.....59

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil.1. Yıldız Sarayı Vaziyet Planı.....	49
Şekil.2. Süleymaniye Camii Vaziyet Planı.....	53
Şekil.3. Süleymaniye Camii Cephe Görünüşü.....	54
Şekil.4. Süleymaniye Camii Planı.....	54



FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Sayfa No.

Fotoğraf.1. Şile Kalesi Restorasyon Çalışması.....	2
Fotoğraf.2. Süheyl Bey Camii Restorasyon Çalışması.....	3
Fotoğraf.3. İshakpaşa Camii Restorasyon Çalışması.....	3
Fotoğraf.4. Hidayet Camii Restorasyonu Önce ve Sonrası.....	8
Fotoğraf.5. Hidayet Camii Restorasyon Sonrası Zeminden Yükselen Nem.....	8
Fotoğraf.6. Hidayet Camii Restorasyon Sonrası Yağmur Tahribatı.....	9
Fotoğraf.7. Hidayet Camii Restorasyon Sonrası Nemden Kaynaklı Boya Kabarmaları.....	9
Fotoğraf.8. Hidayet Camii Restorasyon Çalışması Sırasında Çevresel Kirliliğin Sıvayla Kapatılması.....	10
Fotoğraf.9. Hidayet Camii Onarım Öncesi Son Cemaatten Görünüm.....	10
Fotoğraf.10. Hidayet Camii Onarım Sonrası Son Cemaatten Görünüm.....	11
Fotoğraf.11. Türbe ve Türbeye Bitişik Mescidin 1982 Yılındaki Durumu.....	12
Fotoğraf.12. Türbe, Mescid ve Zaviye'nin Diğer Mekanları.....	12
Fotoğraf.13. Türbenin Tonoz Kemerini.....	13
Fotoğraf.14. Türbenin Kuzey Batı köşesi ve Zaviyenin Mezarlığındaki Mezar Taşları.....	13
Fotoğraf.15. Trabzon Genel Görünüş.....	21

Fotoğraf.16. Trabzon Kemer kaya Mahallesi (Sahil).....	21
Fotoğraf.17. Trabzon Kemer kaya Mahallesi (Sahil) Günümüzdeki Görünümü.....	22
Fotoğraf.18. Boztepe ve Tanjant Yol Viyadükü.....	22
Fotoğraf.19. Erzurum Caddesinin Eski Hali.....	23
Fotoğraf.20. Yeni Cuma fırını Civarı.....	23
Fotoğraf.21. Yıldız Sarayı 1868-1875.....	50
Fotoğraf.22. Yıldız Sarayı 2014.....	50
Fotoğraf 23. Yıldız Sarayı Döşemesinin Günümüzdeki Durumu.....	51
Fotoğraf.24. Yıldız Sarayı Duvarda Görülen Sıva Çatlağı ve Bozulmalar.....	51
Fotoğraf.25. Süleymaniye Camii Genel Bakış	56
Fotoğraf 26. Esmâ Sultan Yalısı Günümüzdeki Durumu.....	59
Fotoğraf 27. Esmâ Sultan Yalısı Eski Durumu.....	59
Fotoğraf 28. Esmâ Sultan Yalısı Günümüzdeki Durumu.....	60

DÖNÜŞTÜRÜLEN TARİHİ YAPILARDA İÇ MİMARİ MÜDAHALELERİN BİNA KİMLİĞİ ÜZERİNDEKİ ROLÜ

Tezi Hazırlayan: Müge SARAÇ

Özet

Bu tezin amacı restorasyonda bina kimliği kaybının önlenmesi için bilinmesi gereken kimlik özellikleri konusunu açıklığa kavuşturmaktır. Böylelikle bina restorasyonları yapan ekiplerin yararlanabileceği bir bilgi kümesi sunmak hedeflenmiştir.

Bir binanın kimlik özellikleri yerden, tarzdan ve mimarından kökünü alır. Tez bu temalar altında kimlik özelliklerini incelemiş kentsel restorasyonlarda daha çok karşılaşılan tarzlar konusunu özellikle vurgulamıştır. Ve sonuç olarak tez bu anlamda tarihi yapıların korunmasına hizmet etmiştir.

Ayrıca restorasyon bölümlerinde teknik derslerin yanı sıra sanat ve mimarlık tarihi derslerinin ayrıntılı bir biçimde okutulmasını tavsiye etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Restorasyon, Kimlik, Kimlik Parametreleri

THE ROLE OF INTERIOR ARCHITECTURAL INTERVENTIONS ON THE IDENTITY OF RENOVATED HISTORIC BUILDINGS

Tezi Hazırlayan: Müge SARAÇ

Abstact

The aim of this thesis is to clarify the matter of identity characteristics to be known in order to prevent the loss of building identity in restoration. Accordingly, it is subjected to provide information to be used and required by the teams undertaking the restoration of buildings. The identity characteristics of a building is based on location, style and architecture. Therefore, the matter of style that is mostly encountered in the urban restoration is mainly focused on in the thesis. In this respect, the presented thesis aids to prevent the historical structures from identity loss with the drawn conclusions. The thesis also recommends the modules for the history of art and architecture need to be thought in the departments of restoration along with the technical modules.

Keywords: Restorartion, Identity, Identity constructs

DÖNÜŞTÜRÜLEN TARİHİ YAPILARDA İÇ MİMARİ MÜDAHALELERİN BİNA KİMLİĞİ ÜZERİNDEKİ ROLÜ

1. GİRİŞ

Bu tez çağdaş dünyada artan tarih bilinci nedeni ile tarihi yapıların restitüsyonunda karşılaşılan sorunlar arasında önemli yer tutan kimlik sorunu ile ilgilidir. İç mimari müdahalelerin binanın egemen kimliğini güçlendirici veya tedirgin edici mi olduğunu belli ölçütler ve bunlara dayalı olarak alınan sonuçlar üzerinden araştırmak ve bu araştırma sonucunda hangi durumda hangi dönüştürme çabalarının kimliğin korunması açısından yerinde olduğunu veya olmadığını ortaya koymak bu tezin başlıca amacıdır. Kimlik-Kişilik-Karakter tanımları ve bununla ilgili dönüşümsel sorunları üzerinde durur. Bina kimliği belirleyicilerini tanımlar; ve restorasyon olgusunu özellikle iç mekanda ön gördüğü değişikliklerin ve uygulamanın kimlik üzerindeki etkilerini belirler. Vaka çalışmaları ile saptayarak (Yıldız sarayı, Süleymaniye Camii ve Külliyesi, Esmâ Sultan Yalısı) bu örnekler üzerinden savını kanıtlamayı dener ve buradan dönüşüm uygulamalarının uygunluğunu değerlendirir. Savda kullanılan yöntem adımlarının tutarlı olup olmadığına bakıp eğer tavsiye edilebilir bir yöntem ortaya koya bilmişse bu konu ile ilgilenen bilim adamlarına yöntemsel bir öneride bulunur.

1.1. LİTERATÜR ÇALIŞMASI

Tarihi yapılar buldukları coğrafyanın kültürünü yansıtan önemli unsurların başında gelir. Dolayısıyla kültürel mirasın da en önemli unsurlarıdır. Bu miras, bünyesinde yığınla tarihi bilgiyi barındırır. Eskiden nasıl yaşanıyordu? Nasıl üretim yapılıyordu? Bunların izleri ve cevapları eski mekânlarda yatmaktadır. Tarihi yapılar sadece kültür tarihi açısından değil mimarlık tarihi açısından da önemli bir yere sahiptir. Yapılan yanlış müdahaleler mimari eğitimin eksikliğiyle birlikte de restorasyonlarında da sorun çıkarmaktadır. Bu anlamda bazı restorasyon örnekleri incelendiğinde, restorasyon hakkında gerekli akademik eğitimi almamış kişilerin bile dikkatini çekecek gülünç manzaralar ortaya çıkmaktadır. Cenevizliler döneminden günümüze uzanan 2000 yıllık tarihiyle dikkat çeken “ Ocaklı Ada Kalesi “ (bir diğer adıyla Şile

kalesi) bu manzaraya trajikomik bir örnek teşkil edebilir. Hatta öyle ki hem yerli hem uluslar arası medyada “Şile Kalesi Restorasyon Çalışması” oldukça ses getirmiş ve restore sonrası gördüğümüz “yapı” ünlü çizgi film karakteri “Sünger Bob”a benzetilmesiyle öne çıkmıştır (Foto 1a , b).



Fotoğraf 1a ve b. Şile Kalesi Restorasyon Çalışması

Kaynak: <http://www.milliyet.com.tr/sile-kalesi-restore-edildi--gundem-2108018/>

“Trajikomik” restorasyon çalışmaları olarak nitelendirilebilecek; Yalova’nın Armutlu ilçesinde restorasyon zemin güçlendirme çalışmasında duvarları çöken Hacı Ali Paşa camii, 16 yıllık Restorasyon süreci sırasında taş yerine; Bayburt ve Ankara’dan getirilen beton kullanılan Trabzon Sümela Manastırı, 1958 yılındaki yol inşaatı sırasında yıkıldıktan sonra 2010 yılında başlatılan restorasyon bittiğinde cam cepheli minaresiyle dikkat çeken Fındıklı’daki Süheyl Bey Camii,(Foto 2) yenilenme süreci sonrası çatısı PVC ile kaplanarak adeta bir “sera” görüntüsüne ulaşan İshakpaşa Sarayı (Foto 3) , yürütülen çalışmalarda bazı bölümlerinde farklı tür ve boyutta taşlar kullanılarak dev bir yamalı kemer haline dönüşen Bozdoğan Kemerı gibi çalışmalar da yerel ve ulusal medyaya konu olan diğer restorasyon çalışmalarıdır.



Fotoğraf 2. Süheyl Bey Camii Restorasyon Çalışması

Kaynak: <http://www.restorasyon.info/wp-content/uploads/2015/03/suheyl-bey-camii.jpg>



Fotoğraf 3. İshakpaşa Camii Restorasyon Çalışması

Kaynak: https://pbs.twimg.com/media/CJHBCIpWEAAt_q5.jpg

Bu bakımdan eski yapının mekânın özgün değerleriyle korunması, özelliklerinin yaşatılması çok önemlidir. Uzun geçmişi olan yapıların ilk yapıldığı durumda kalmaları tabii ki mümkün değildir. Dolayısıyla restorasyona veya restitüsyona konu olan yapı veya yapı grubunun bir tarihi anı tam olarak yansıtan bir bütün olmaktan çok parçaların bir araya gelmesi ile oluşan bir bütün olmasını ummak en doğal şeydir.

Mimari eserin veya bir sanat eserinin zaman içerisinde zarar görmüş, bozulmuş kısımlarını sanat değerlerine ve eski haline zarar vermeden geçmiş belgelere dayanılarak yapılan onarımına “restorasyon” denir. Rölöve projesi, restitüsyon projesi, restorasyon projesi ve uygulama olmak üzere 4 aşamadan oluşur. Bir başka deyişle, restorasyon bir eserin özgün haline mümkün olduğunca sadık kalınarak yapılan uygulamadır. Mimari restorasyon projeleri hazırlamak için güncel rölöve ve restitüsyon projelerinden faydalanılır.

Yapının özgün halini ve yapıya sonradan yapılan müdahaleleri anlatan şekline “restitüsyon” denir. Arşiv kayıtlarından, eski planlarından ve eski haritalardan yapının tarihçesi ve temel bilgilerine ulaşılabilir. Yapının tarihsel gelişimine bu araştırmalar ile ulaşılır. Restitüsyon projesi hazırlarken, yapı üzerindeki izlerden korunmuş kısımlardan benzer yapılardan yararlanılarak yıkılmış, boyutu değiştirilmiş veya içi doldurulmuş açıklıkların pencere veya kapıların çizimlerle yeniden eski düzeninde ifade edilmesi gerekmektedir. Bina birden fazla onarım geçirmişse bu evrelere ait izler ve veriler değerlendirilerek ilk tasarımı ve onu izleyen dönemleri belirlenir.

Doğru restorasyon uygulaması yapmak için rölöve aşaması önemli bir basamaktır. Mevcut yapının iyi incelenmesi sonucunda ayrıntılı çizilen bir rölöve çalışması restitüsyon projesi için gerekli pek çok ayrıntıyı barındırabilir. İlk aşamada yapının her yönden fotoğrafı çekilmeli, yapı içerisindeki fotoğraflama işlemi tek tek detaylı olarak yapılmalıdır (tavanlar, zeminler, kapılar, pencereler vb.)

Alınan ölçüler ve fotoğraflarla birlikte yapının konstrüksiyonu tam olarak anlatacak şekilde mimari projeler (tavan, döşeme, kesitler vb.) çizilmelidir. Mevcut durum

ölçülü olarak anlatılmalıdır. İç mekan ve dış cephe fotoğraflarının ayrıca çekildiği yön ve alanlar plan üzerine işlenmelidir. Yapı cephelerinde bulunan söveler bezemeler, yapı içindeki korkuluklar, tavan süslemeleri, çini detayları ayrıntılı çizimler ile belirtilerek proje paftasının en sonunda yer almalıdır. Rölövenin yapılış amacı onun çizim tekniğini, çalışma ölçeğini etkiler. Bir sokak üzerinde yer alan binaların genel görünümünü, plan ve kütle özelliklerini anlatacak bir rölövenin 1/200 ölçekli olması yeterlidir. 1/100 ölçekteki bir rölöve çalışması yeniden kullanım projeleri için uygun olabilir. Restorasyona yönelik rölöveler ise 1/50 ölçekli olabilir ve 1/20 ve daha büyük ölçekli plan, kesit ve görünüşlerle desteklenir.

Büyük yapı restorasyonları genel ilkeleri çok uzun süreden beri restorasyon alanında çalışanlar tarafından bilinmektedir. “Atina Karta'sı”, “Carta del Restaura”, “Venedik Karta'sı” veya bu alanda çıkan kanunlar, özellikle “Malraux Kanunu” diye bilinen Fransız Kanunu, son yıllarda ICOMOS (Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi) un çalışmaları geniş sınırlar içinde uluslararası kriterleri yaymaya yardımda bulunmuşlardır. Bunlarla birlikte restorasyon tekniklerini, teorisini öğreten Roma'daki Uluslararası Restorasyon Merkezi gibi kuruluşlar, sadece yapı alanında değil, fakat dekorasyon, resim ve diğer restorasyon tekniklerini de öğretmektedirler (Kuban, 1969).

Bu ilkelerin Türkiye'de tanındığı ve doğru yorumlandığını söylemek pek mümkün değildir. Bazı özel haller dışında, Türkiye'de restorasyon'un bilimsel bir düzeyden çıkıp daha çok tahrip edici tamir niteliğinin öne çıktığı söylenebilir. Tek yapılar dışında şehir strüktürü ile ilgili bir koruma neredeyse yok gibidir. Bu alanda çalışan uzmanların az oluşu, böyle bir durumu azda olsa anlaşılabilir kılsa da kültür ürünlerinin yanlış restorasyon sonrası uğradığı kayıplar büyük ölçüde olabilmektedir. Ekonomik, politik, geleneksel birçok sebep her gün tarihî çevreyi bütün elemanlarıyla usulca yok eden bir duruma gelmiştir.

Ülkemizde binalar dışında birçok eserin restorasyonu ve konservasyonu da söz konusudur. Bunların ne derece başarılı olduğu bilinmemektedir. Bunun yanında azımsanamayacak ölçüde hatalı bina restorasyon çalışmaları da yapılmaya devam etmektedir. Eski eserlerin kendine özgü ihale piyasası bulunmaktadır. Uygulamalar

esnasında çeşitli sorunlar oluşmakta bu durumda yüklenici firmalar-denetleyici kurum arasında sorunlar yaşanmaktadır. Özellikle taşralarda restoratör, tecrübeli restorasyon işçisi bulmak uygun malzemeyi temin etmek konusunda sorunlar ortaya çıkmaktadır. Yapılan uygulamalar belirlenen zamandan daha uzun sürmekte bunun sonucu maliyeti arttırıcı bir durum olmakta. ya da işi bitirebilmek amacıyla uygulama işlerinde kolaya kaçılmaktadır (Ataman, 2007).

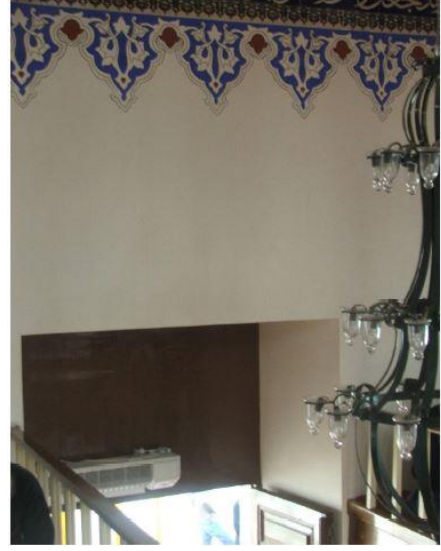
Rölöve, analitik rölöve, restorasyon ve restitüsyon projelerini çizen mimari ofis paftalara ek olarak, tesisat projeleri ve müdahale paftasını da hazırlamaktadır. Fakat uygulamaya geçildiğinde özellikle raspalama işlemlerinde farklı doku veya bezemelerle karşılaşılabilir. Bu da müdahalede değişikliklere neden olmakta ve işi uzatmaktadır. Bunun sonucu olarak yarım kalan, sürüncemede bırakılan ve hatta hatalı uygulamalarla geçirilen restorasyon çalışmaları söz konusu olmaktadır.

Diğer olumsuzluk ise koruma kurulunun yaptırım gücünün dolaylı olmasıdır. Dava edilmiş olmasına rağmen uygulaması neticelendirilerek basit bir seyir terası ve lokantaya dönüştürülmüş olan, dokusu yanltıcı şekilde değiştirilen Kız Kulesi gibi örnekler görülmektedir (Mazlum, 2007). Bu tür durumlarda mahkeme süreci tamamlanıncaya kadar uygulama durdurulmamakta, karşılık olarak yapılan yanlış işleme sebep olanlar cüzi miktarlarda para cezalarıyla kurtulmaktadır. Son dönemde restorasyonu bitirilmiş olan, mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğüne ait olan, Hidayet Camii böyle bir uygulamaya iyi bir örnek oluşturmaktadır (Foto 4).

Bu caminin restorasyonu 2008 yılında bitirilmiştir; restorasyon öncesinde, alçı taşı oluşumları ve buna bağlı bezeme detaylarında kayıplar, tuz hareketliliğinden kaynaklanan deformasyonlar, bayındırlık faaliyetlerinden kaynaklı statığın bozulması ve derin çatlak oluşumları, nemden kaynaklı bitki oluşumları ve uygunsuz eklentiler, hatalı onarımlar gibi belirgin bozulmalar gözlemlenmekteydi. Alanyurt (2009)'un "Türkiye'de Koruma ve Onarım Üzerine Analiz"ine göre; restorasyon çalışmalarında başarılı sayılabilecek tek uygulama ana kapının üzerinden başlayıp kubbeye doğru ilerleyen derin çatlağın onarılmasıdır.

Bunun yanında, restorasyonda yapıyı koruma açısından hiçbir uygulama yapılmadığı gözlemlenmektedir. Restorasyonun akabinde gözlemler sonucunda bozulmaların yeniden oluştuğu saptanmıştır. Fotoğraf 5'te çimentolu onarımlara bir örnek görülmektedir; diğer yapılardan öngörüldüğü gibi bu örnekte de mevcut malzemenin üzerine uygulanan çimento asıl malzemenin yapısını bozabilmekte ve geri dönüşü olmayan hasarlar oluşturabilmektedir. Bu açıdan restorasyon çalışmalarında mevcut malzemeyle uygun malzeme seçimi önem teşkil etmektedir.

Taş eserlerin tahrip olmasındaki en büyük etkenlerden birisinin taşın gözeneklerinden ve kılcal yollardan içeriye giren nem olduğunu bilmekteyiz. Nem, malzemelerin içinde bulunan tuzları hareketlendirerek, taş üzerinde çiçeklenmelere, kabuklaşmaya ve oyuklar şeklinde tahribatlara yol açmaktadır (Akçaözoğlu ve ark. 2008). Hidayet camii restorasyonu sonrası binanın alt kodunun zeminden alçakta yapılmasından dolayı alt bölümden yükselen neme karşı bir önlem alınmadığı görülmektedir. Bunun da ileriki dönemlerde taş üzerinde bozulmalara yol açabileceği ihtimali yüksektir. Yapılarda restorasyon aşamasında yağmur suyu gibi çevresel etmenler göz önünde bulundurulmalı ve yağmur suyu tahliyesi için önlemler alınmalıdır. Hidayet camii restorasyonunda bu önlemin yeterli derece alınmadığı görülmüştür Bunun sonucunda iç boyalarda kabarmalar göze çarpmaktadır (Foto 6,7) Fakat bunların yanında görülen en büyük hata olarak ana mahfil ve son cemaat bölümündeki kalem işlerinin üzerlerinin boyanarak kapatılmasıdır. Mimari restorasyonun tarihi yapılarda aslını kaybetmeden yeniden yapılandırma amacı güttüğü düşünülürse; Hidayet camiinin restorasyonunda kalem işlerinin boya ile kapatılması, yapılan bu işlemin vakıf tarafından onaylanması, bu yapıda, restorasyon olgusunun vahim bir tablo oluşturduğunu göstermektedir(Foto 8).



Fotoğraf 4. Hidayet Camii Restorasyon Öncesi ve Sonrası
Kaynak: Alanyurt, Uğur (2009). "Türkiye'de Koruma ve Onarım Üzerine Analiz."



Fotoğraf 5. Hidayet Camii Restorasyon Sonrası Zeminden Yükselen Nem
Kaynak: Alanyurt, Uğur (2009). "Türkiye'de Koruma ve Onarım Üzerine Analiz."



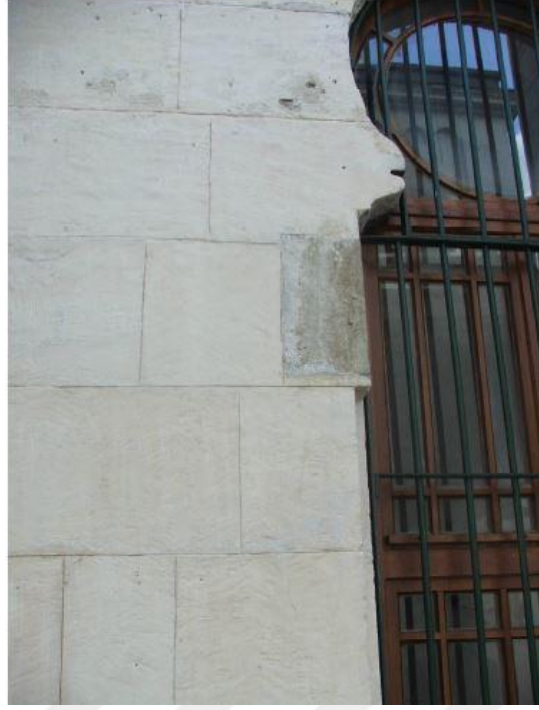
Fotoğraf 6. Hidayet Camii Restorasyon Sonrası Yağmur Tahribatı

Kaynak: Alanyurt, Uğur (2009). "Türkiye'de Koruma ve Onarım Üzerine Analiz."



Fotoğraf 7. Hidayet Camii Restorasyon Sonrası Nemden Kaynaklı Boya Kabarmaları

Kaynak: Alanyurt, Uğur (2009). "Türkiye'de Koruma ve Onarım Üzerine Analiz."



Fotoğraf 8. Hidayet Camii Restorasyon Çalışması Sırasında Çevresel Kirliliğin Sıvayla Kapatılması

Kaynak: Alanyurt, Uğur (2009). "Türkiye'de Koruma ve Onarım Üzerine Analiz."



Fotoğraf 9. Hidayet Camii Onarım Öncesi Son Cemaatten Görünüm

Kaynak: Alanyurt, Uğur (2009). "Türkiye'de Koruma ve Onarım Üzerine Analiz."



Fotoğraf 10. Hidayet Camii Onarım Sonrası Son Cemaatten Görünüm

Kaynak: Alanyurt, Uğur (2009). "Türkiye'de Koruma ve Onarım Üzerine Analiz."

Yukarıda açıklanan restorasyon ve restitüsyon kavramları kapsamında doğru uygulanmayan bir yöntem yapının tarihi kimliğine olumsuz yönde etki etmektedir. Günümüzde restorasyonu yapılan yapılar her şeyden önce tarihi bir belgedir ve tarihi kimliğin korunması amacıyla yapılır.

Yapının özgün fonksiyon ile kullanılması gerekli değildir. Sarayın saray medresenin medrese olarak kullanılması olanaklı değildir. Çünkü özgün fonksiyon günümüzde yok olmuş olabilir. Bazen yapının eski fonksiyonunu görmesi fiziksel olarak mümkün olmayabilir; "daha önceden hamam olarak kullanılan yapının günümüzde rutubete dayanıklı olmaması gibi. Eğer yapı yıkılmışsa fakat bazı orijinal parçalar ele geçirilmişse ve yapının tarihi değeri büyük ise eldeki elemanlar ile orijinal olanı hatırlatmak amacıyla restitüsyon yapılır. Örneğin; Ankara, Polatlı Karacaahmet Köyünde Karaca Ahmed Zaviyesi restitüsyonu sırasında sırasında; Vakıflar Genel Müdürlüğünde yer alan 1982 tarihli arşiv belgesindeki fotoğraflar incelendiğinde yapı ile ilgili bazı bilgiler edinilebilmektedir (Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşiv Dosya no. 06.18.01-/3), (Fotoğraf: 11). Bu fotoğraflarda harap haldeki türbenin çökmüş tonozuna ait kesme taş kemerlerin ayakta olduğu fark edilmekte, türbenin

batı cephesine cephenin kuzeyinde yer alan kapının 1. m. kadar güneyinden bitişik, zaviyenin mescidi olduğu belirtilen harap durumda, çatısı çökmüş üstü açık bir yapı kalıntısının üzerinde yer yer sıvaları fark edilen moloz taş duvarları görülmektedir. (Fotoğraf 12, 13, 14a,14b) (Kuru, 2005).



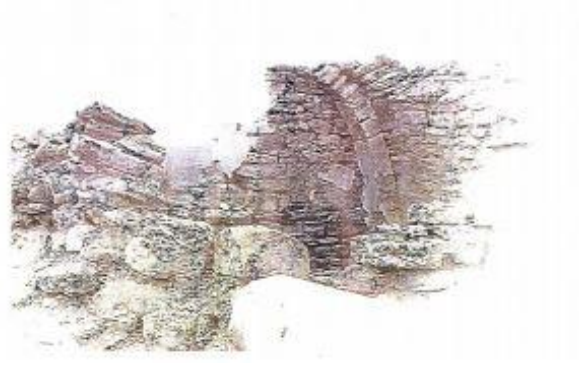
Fotoğraf 11. Türbe ve türbeye bitişik mescidin 1982 yılındaki durumu

Kaynak: Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi



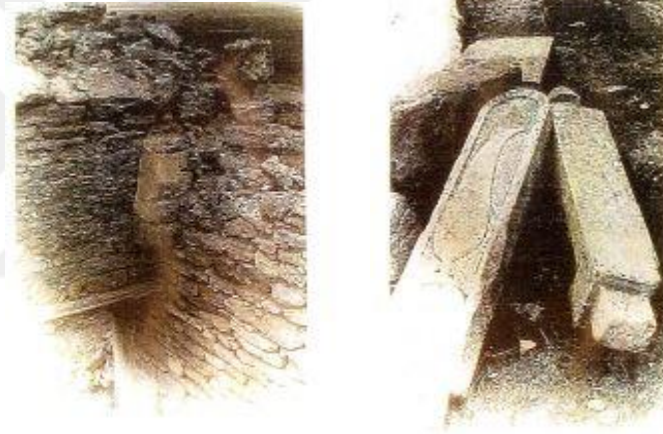
Fotoğraf 12. Türbe, Mescid ve Zaviye'nin diğer mekanları

Kaynak: Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi



Fotoğraf 13. Türbenin Tonoz Kemer

Kaynak: Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi



Fotoğraf 14a, b: Türbenin kuzey batı köşesi (solda) ve Zaviyenin mezarlığındaki mezar taşları

Kaynak: Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi

Bir değer olarak kabul edilen yapının günlük hayata katılması, yaşatılması için bir zorunluluk sayılabilir. Bazı tarihi binaları günümüze uyarlamadan yapıyı ayakta tutmak mümkün değildir. Korunan bir duvar parçasının yaşayabilmesi onun unutulmaması, bunun için de özel şekilde değerlendirilmesi yaşadığımız hayata fiziksel olarak katılmasını sağlayacak önlemlerin alınması minimum müdahalelerle mümkündür. Fakat yapı bir bütün olarak geçen yıllara dayanmış ve fonksiyonel

potansiyeli mevcut ise yaşatılmasının tek yolu tanımlanacak yeni fonksiyonun gereklerini yerine getirecek şekilde yenilenmesi olur. Bu yenileme ve sıhhileştirilmenin koşulları restorasyon ilkelerinden çıkar. Koruma en basit hali ile mali güç, teknik yetenek, örgütlenme ve yasal olanakların varlığını gerektirir. Bütün bunlar yeteri kadar teşvik edici bir kültürel ortamın meydana gelmesi ve getirilmesi gibi bir ön şartı gerektirir. Tarz, teknik, maliyet ve uygulama gibi sorunlar arasında ülkemizde yaşanan kötü restorasyon sorunlarının başında tarihi binanın onarılırken, güçlendirilirken, işlev değiştirirken ciddi kimlik kaybına uğraması ve uğratılmasıdır.

1.2 AMAÇLAR VE HEDEFLER

Bu tezin amacı tarihi yapıların restorasyonu veya dönüşümünde olası kimlik kayıplarına neden olan müdahalelerin neler olduğunun ve nasıl önlenebileceğinin araştırılması ve ortaya konmasıdır. İş bu nedenle kimlik kaybına neden olan müdahaleleri rasyonel-varsayımsal bir liste olarak belirlemek ve geçerliliği bir örnek çalışma üstünden sınamak bu tezin gereğidir. Amaç bu öneriyi restorasyon işleri üstlenen yüklenici firmalara bir uyarı mahiyetinde, ve bir kontrol aracı haline olarak sunmaktadır. Bu çalışma yöntemi doğal olarak yazar ve okur arasında kimlik konusunda bir uzlaşma girişimini de zorunlu kılmıştır.

2. KİMLİK

Kimlik bir nesnenin diğer nesnelere arasındaki “fark edilebilir olma durumu” olarak nitelendirilebilir. Aslında Kimlik olgusu sadece bireylerin değil, çevrenin, toplumun ve kentlerin de kendilerini ifade etme aracıdır. Çevresel kimlik; mimari, mekânsal ve kentsel kimlik olarak çeşitlenmektedir.

Kimlik olgusu birçok farklı kişi tarafından, farklı şekillerde tanımlanmıştır. Relph 1976 yılında Mekânsal kimliği oluşturan başlıca özellikleri; mekânı oluşturan fiziksel yapı, barındırdığı aktiviteler ve kullanıcıların oluşturduğu anlamlar olarak nitelendirir. Bu üç temel mekân özelliği, kimlik oluşumunda biri diğerinden üstün olarak değil, aynı zamanda birbirini tamamlayıcı özellikler olarak tanımlanmıştır. Aynı zamanda bu noktada önemli olan bu üç öğenin yani fiziksel yapı, aktiviteler ve anlamların birbirleri ile nasıl doğrudan (algısal) ya da bilişsel ilişki kurduğu araştırmacılar tarafından betimlenmiştir(Relph 1976). Fiziksel yapı, anlamlar ve aktiviteler arasındaki diyalektik olarak oluşan ilişkiler yumağının da mekânın kimlik oluşumunu etkilediğini belirtmiştir(a.g.y).

Prohansky, Fabian ve Kaminoff ise 2007 yılında kentin bir “yer” olarak sahip olduğu kimliğini, kişisel bir kimliğin temeli olarak kurgular ve onu anıların, düşüncelerin, yorumlamaların, fikirlerin ve özelleşmiş bazı fiziksel yerleşmeler hakkındaki duyguların bir derlemesi olarak tanımlarlar. Yerin kimliğini, bir anlamda yerin sahip olduğu kimlikten kaynaklanan bir ait olma duygusu olarak nitelendirirler. İki tanım arasında 30 yılı aşkın zaman bulunmasına rağmen tanımların temel noktası aynıdır. Mekânın çeşitli üretimlerinin farklı toplumsal ve yaratıcı düzenlemeleri ifade ettiğini, böylece toplumların kimliklerinin oluştuğunu ve her toplumun üretim biçiminde ve kültüründe oluşan bir değişimin mekânın üretiminde de değişime olanak sağladığı görülebilir (Lefebvre, 1996).

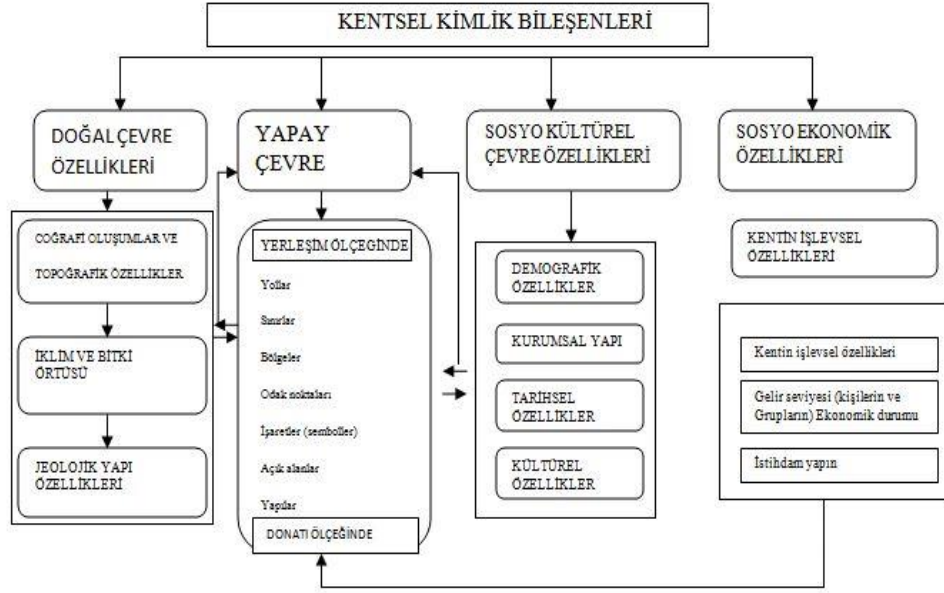
Lynch, 1960 yılında Kent kimliğini; kentin diğerlerinden ayrılarak okunabilmesini ya da insanlar için anlamlı hale gelmesini sağlayan nitelikler bütünü olarak tanımlamıştır. Yani kentler ve mimari oluşumlar açısından kimlik olgusu incelenirse; görsel özelliklerin yanı sıra coğrafi ve kültürel imgeler, sosyal yaşam çizgilerini de

kapsayan ve birey algısında yer bulması uzun sürebilen bir olgudur. Böylece kişilerin kent ile kurdukları ilişki, zaman ve aidiyet duygusu bağlamında bir dinamik oluşturmakta ve burada karşımıza “Mekânsal kimlik” olgusu çıkmaktadır.

Tüm bu tanımların ışığında aslında somut kimlik öğelerini “doğal” ve “yapay” öğeler olarak iki çok temel gruba ayırabiliriz. Doğal kimlik öğeleri, kentin coğrafi konumu ve iklimi gibi doğal çevre özelliklerini kapsarken; yapay kimlik alt grubu ise doğal yapı üzerine insan müdahalesi sonucu oluşmuş her türlü yapı ve ürünü içermektedir. Doğal kimlik öğeleri “insan-çevre” etkileşiminin ilk basamağını oluşturması açısından kent kimliğini oluşturma bağlamında önemli bir yere sahiptir. Yapay kimlik öğeleri ise bir kenti, başka bir kentten ayıracak şekilde özgünlük sağlamaktadır. Bu özgünlükler karşımıza insanın arazi kullanımı, kentsel doku, kent silueti, belki de en önemlisi mimari miras olarak çıkabilir. Tüm bunlardan hareketle, bu iki temel öğe göz önünde bulundurulduğunda kent kimliği aslında; doğal çevre ve bu çevrenin insan tarafından şekillendirilmesi ve kullanabilmesi olarak düşünebiliriz. Yani aslında bir bakıma kişi doğal çevresinde var olan tüm ürünlerin üstüne kendi kimliği ve kültürel dokusunu işleyerek kent kimliğini oluşturmaktadır (Tablo1).

Nitekim, bu konu kent tasarımcılarının da üstünde durduğu bir konu olmuş kentler kimliksel parametreleri cinsinden irdelenmiştir (Tablo 2).

Tablo 1. Kentsel Kimliği Oluşturan Bileşenler (Lynch, 1960; Ocakçı, 1994; Kılınçarslan,1995; Ünügür, 1996)



Tablo 2. Kentsel Projelerin Uygulandığı Alanlarda Ortaya Çıkardığı Sonuçlar ve Kentsel Kimliğin Korunması İçin Yapılması Gerekenler (Eryazıcıoğlu, 2014)

TAKSİM YAYALAŞTIRMA PROJESİ	PROJELERE KONU OLAN ALANLARDAKİ KENTSEL KİMLİK ÖZELLİKLERİ		PROJE İLE ORTAYA ÇIKAN SONUÇLAR	KENTSEL KİMLİĞİN KORUNMASI İÇİN YAPILMASI GEREKENLER
	Kentsel Miras	Cumhuriyet ve Modernleşme Sürecinin Sembol Mekânı		
	Modern Mimari Miras	Meydan, AKM, Gezi parkı	*Kentsel Mirasın Tahrip Edilmesi * Sembolik Niteliğin Aşındırılması *Mimari kimliğin kitleleştirilmesi * Kamusal Alanın Özellikle tirilmesi	*Taksim Meydanının Sembolik niteliğinin korunması *Korunmaya Konu Olan Kimlik Değerlerinin Nesnel Ventlere Göre değerlendirilmesi * Kamusallık Niteliğinin Aşındırılmaması
TARLABAŞI PROJESİ	Kentsel Miras	*Geçmişte Azınlıkların Yaşadığı bölge olma Olma özelliği *Tanhi kent dokusu	-Kentsel Kimliğin Aşındırılması -Mimari Kimliğin Kitleleştirilmesi -Sosyal Yapının Değiştirilmesi	-Kentsel Miras Özelliklerinin Korunması – Özgün Konut Mimarisinin korunması -Kitleleşmenin Önlenmesi - Tasarımda Kullanıcı Beklentileri Yerine Kentsel Kimlik Bileşenlerinin Belirleyici Olması -Sosyal Entegrasyon
	Mimari Miras	Özgün Konut Mimarisi		
ÜÇÜNCÜ BOĞAZ GEÇİŞİ	Doğal Miras	-Özgün Topografik Yapı -Su havzaları -Orman Alanları -Flora	-Özgün Topografik Yapının Değiştirilmesi -Orman Alanlarının Yapılaşması -Su Havzalarının Yapılaşması - İstanbul'un Kuzeye Doğru Gelişmesinin Hızlanması -Boğaziçi'ne Yönelik Yapılaşma Basısının Artması - Kırsal Niteliğini Koruyan Boğaz Yerleşimlerinin Kentleşmesi	-Üçüncü Boğaz Geçiş Yeri Altematif Ulaşım Projeleri Üretilmesi
	Kültürel Miras	-Özgün Yerleşim Dokusu -Boğaz Köyleri -Boğaz Köylerinde Var Olan Yaşam Kültürü		
HALIÇ METRO KÖPRÜSÜ	Kültürel Miras/ Tarihi Kent Peyzajı	- Tarihi yarımada peyzajı - Haliç peyzajı - Dünya Mirası Niteliğindeki Alanlar	-Tarihi Yarımada'nın Üstün Evrensel Değerinin Aşındırılması - Haliç Silüetinin Değiştirilmesi -Kentin Tarihi Ögelerinin Önüne Geçen Altematif Bir Silüet Oluşturulması - Tarihi Kent Peyzajının Bozulması	- İstanbul'un Tarihi Kent Peyzajına ve Dünya Mirası Listesi'ne Dahil Alanlarına, İlgili Uluslararası Sözleşmeler ve UNESCO, ICOMOS Gibi Kurumların Tavsiyeleri Doğrultusunda Müdahalelerde Bulunulması
SULUKULE PROJESİ	Kentsel Miras	-Özgün Kentsel Doku -Romanların Yaşam kültürü	-Alansal Temizleme -Geleneksel Sokak Ve Yapı Adası Sistemlerinin Bozulması -Parsel Sistemlerinin Değiştirilmesi -Özgün Kullanım Şeklinin Değiştirilmesi -Mimari Kimliğin Deformasyonu Tarihsel/Kentsel Kimliğin Aşındırılması-Özgün Nüfusun Yerinden Edilmesi Yoluyla Yaşam Kültürünün Yok Edilmesi	- Özgün kentsel doku özelliklerinin korunması -Özgün Kullanım Şeklinin Korunması -Sosyal entegrasyon -Mimari ölçekte restorasyon ve iyileştirme
	Mimari Miras	- Avlulu Konutlar		

Bütün bu tanımlar arasında bu tezin asıl ilgi odağı binalar ve dolayısıyla bina kimliğidir. Ancak bu noktaya gelmeden önce daha kapsamlı olan kentsel kimlik kaybı, bunu başlatan nedenler üzerinde durmak bina ölçeğini daha iyi açıklamaya yarayacaktır.

2.1. Kentlerin Kimliği ve Kimlik Kaybı Olgusu

Kentlere ve her türlü yapıya kimlik kazandıran öğelerin temel yapısı insan-doğa ve kültür üçgeninin üstüne kuruludur. Doğal çevre örgüsü içinde tarihsel sürecin devamlılığı aşamasında yapı ve kentler kimlik kazanır.

Bugün bu kültür-çevre dinamiğinin tehdit altındadır. Tüm özgün değerlerinin yozlaşması, aşınması ve kaybedilmesi yani “kimliksizleşme” olgusu olarak yaşanmaktadır. Kimliği oluşturan pek çok özellik zaman içinde doğal şartlar ve o şartları değiştirmeye çalışan insan davranışları yoluyla ortaya çıkar. Ancak uzun bir dönem içinde ve bir birikim şeklinde oluşmuş kentsel kimlik bugün bu niteliklerini kaybetme riski altındadır. Kimliksizleşme olarak tanımlanabilecek bu durum kimlik kaybı ve ya zamanın gereklerine uygun kimlik öğelerini ortaya koyamamak olarak da ifade edilebilir (Bkz. Tablo 2). Kimliksizleşme sürecindeki kentlerde kent ile kentli arasındaki aidiyet duygusu zarar görmekte bunun yanı sıra kent ekonomisi olumsuz etkilenmekte ve gelecek nesillere bırakılacak olan miras bozulmaktadır (Moore, 1962; Relp, 1976).

Yukarıda da belirtildiği gibi, kent kimliği, o kenti diğerlerinden farklı kılan, o kente anlam ve değer katan unsurların oluşturduğu bir bütündür. Son dönemde ülkemizde kentlerin özgün kimliklerini kaybetmekte olduklarından sıklıkla söz edilmektedir. Balıkesir de ülke genelinde dile getirilmekte olan bu sorunun yaşanmakta olduğu kentlerimizden biridir. Kentteki Kervansaray Otelinin yıkılması, sözü edilen kimlik kaybına katkısı bulunan bir gelişme olmuştur.

Cumhuriyetin ilanından sonra özellikle 1940 ve 1950'lerde yoğunlaşan imar etkinlikleri, Balıkesir'in görünümünü tamamen değiştirmiştir. Bu durumda, kentin sürdürülmesi gereken en belirgin ve özgün kimliğinin “bir Cumhuriyet kenti olması” ya da “Cumhuriyetten sonra kentleşmeye ve kentlileşmeye başlaması” olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu açıdan 1940-1960 yılları arasındaki dönemde yapılmış kamu binalarının bazıları ortadan kaldırılmış, günümüzde hala kullanılmakta olanları da artan gereksinimleri karşılayamaz duruma gelmişler, yoğun ve plansız yapılaşma içerisinde kaybolmuşlardır. Kentteki Kervansaray Otelinin yıkılması ise kentin 1950'lere tarihlenebilecek “Cumhuriyet kenti olma” kimliğinin yitirilmesine kayda değer ölçüde katkısı bulunan yıkımlardan biridir (Bırol 2007). Yıkım, kuşkusuz her zaman olumsuz sonuçlar doğurmasa da bu bağlamda yapının yıkılması, kent kimliğinin bütünlüğüne bir darbe olarak değerlendirilebilir.

Kent kimliği üzerine bir araştırmada Topçu (2011); Konya Karatay bölgesinin kimlik anlamında geçmişten gelen çok önemli değerlere sahip olmasına rağmen bu değerlerin layıkıyla korunmadığı ve köhneleşmeye başladığını yazmıştır. Selçuklu bölgesi gibi yeni gelişen alanlarda Karatay bölgesi örneğinde görülen süreç yaşanmasa da monoton, sıradan yapılaşma değerlendirmesi kimlik bozulmasına diğer bir örnek olarak nitelendirilebilir.

Kullanıcıların yaşadıkları çevreye aidiyet duygusu hissetmesi kent kimliğinin sürdürülmesi açısından önemlidir. Yapılarda tek tipleşme ve mekânın monotonluğu kimlik oluşumunu zedelemektedir. Mimari biçimlerde estetik kaygı gözetilmesi yapıların görselliği, estetiğinin gözetilmesi de aidiyet duygusunu pekiştiren bir stratejidir.

Aynı Konuda Gür (2016); Doğu Karadeniz kentlerinden birisi olan Trabzon ili ile ilgili yazısında; Erzurum caddesinden bahsederken “Şimdi artık Boztepe görünmüyor, viyadük ezdi geçti. Belleklerden silindi gitti caddesi de tepesi de...” der ve ekler; “Yeni Cuma fırını yıkıldı. Oraya giderken yol boyu rastlanan doğal insan nişleri de birer birer yok oldu. Toplum belleği şimdi bomboş” ve ayrıca aynı yazısında İlde imar planlarının sürekli kentli tarafından çıkarıcı müdahalelerle

değiştirilmesinde çok ciddi bir kimlik kaybına yol açtığını, eski ve yeni fotoğraflarla vurgulamıştır.



Fotoğraf 15. Trabzon Genel Görünüş

Kaynak: <http://www.arkitera.com/gorus/770/trabzon-da-toplumsal-donusum-ve-kentsel-kimlik>



Fotoğraf 16. Trabzon Kemer kaya Mahallesi (Sahil)

Kaynak: <http://www.arkitera.com/gorus/770/trabzon-da-toplumsal-donusum-ve-kentsel-kimlik>



Fotoğraf 17. Trabzon Kemerkaya Mahallesi (Sahil) Günümüzdeki Görünümü

Kaynak: http://www.hurriyet.com.tr/yerel-haberler/trabzon-haberleri/oltasini-alan-sahile-kostu_144523/



Fotoğraf: 18a ve 18b. Artık kentlinin algı alanından çıkan Boztepe ve ulaşım sorunlarını çözmek yerine arttıran Tanjant Yol Viyadükü

Kaynak: <http://www.arkitera.com/gorus/770/trabzon-da-toplumsal-donusum-ve-kentsel-kimlik>



Fotoğraf 19. Erzurum Caddesinin eski hali

Kaynak: <http://www.arkitera.com/gorus/770/trabzon-da-toplumsal-donusum-ve-kentsel-kimlik>



Fotoğraf 20. Yeni Cuma fırını Civarı

Kaynak: <http://www.arkitera.com/gorus/770/trabzon-da-toplumsal-donusum-ve-kentsel-kimlik>

2.2. Bina Kimliği

Güvenç (1993), kimlik kavramını “ En yalın tanımıyla kimlik; kişilerin, grupların, toplum veya toplulukların “kimsiniz, kimlerdensiniz?” sorusuna verdikleri yanıt veya yanıtlardır” şeklinde açıklamıştır. Buradan hareketle aslında kimlik insana özgü nitelikler taşısa da binalar da zamanla kimlik kazanır. Çünkü aslında insan, yaşadığı yerdir ve kazandığı çevre-kültür öğelerini kendi yaşam süzgecinde harmanlayarak mimarisine yansıtır, her gün önünden geçip gittiği, içinde yaşadığı her türlü mimari yapıyla bağ kurar ve bütün oluşturur. Her mimari yapının duvarları, pencereleri içinde yaşayan kişilerin anılarını, heyecanlarını taşır ve aslında günde binlerce kişinin içinden geçtiği hanlar, hamamlar belki de geçip giden her misafirin bir parçasını barındırır. Aynı şekilde tarihi mekânlar, bulunduğu yerin kültürel, sembolik ve manevi nesnelere içerir ve aynı zamanda dini değerlerini temsil edebilir. Aslında insanı ve birey kimliğini oluşturan sosyal, kültürel, manevi, sembolik, dini her türlü oluşum zamanla mimari kimliği etkiler. Hatta bir binaya bakarak yapıldığı dönemlerin değer sistemleri, kültürel yapıları, sosyal kavrayışları ve hatta bireylerin davranışları hakkında yorum yapılabilir (Gür, 1996). Bireyler, tarih boyunca tasarımlarıyla inşa ettikleri, sosyal yapılarının dışavurumu olan sanat öğelerini saklama ve koruma gereksinimi duymuşlardır. Burada açıkça görülen nokta renk, ışık ve doku ile özgün hale getirilen yani bir nevi “kimlikleştirilen” öğeleri saklama ihtiyacı duymuş veya halihazırda kullanımı esnasında ise en özgün ve en etkili kullanım planını oluşturmayı amaçlamıştır.

Mimarlık insanın çeşitli ihtiyaçlarını karşılayan “mekan” yaratma sanatı olarak nitelendirilebilir. Yani aslında mimarlık bir yapıyı tasarlama ve onu somut anlamda ortaya çıkarmanın ötesinde düşünsel olguları da kapsar. Mimari bir oluşum, onu tasarlayanın ve inşa edenin kültürel yapısına göre şekillenebildiği gibi zaman içinde her türlü insan-mekan ilişkisinden de etkilenmektedir. Bu anlamda mimarlığı “Toplumun kültürel mirası” şeklinde yorumlayabiliriz. Bina kimliği de mimarlığın tüm özelliklerini kapsar ve bina kimliğinden hareketle tek bir yapı biriminin veya bu yapıların toplamının da o kentin mimari kimliğini oluşturduğunu söyleyebiliriz. İstanbul Kent Mimarisinin sembolik öğelerinden Yalı örneğinde; Yalı altındaki kayıkhaneden, kimilerinin içinde yer aldığı koruluklara, kimilerinin bitişik düzen

sıralandığı dar sokaklardaki üst kat çıkmalarından, yüksek duvarlı avlu içindeki hayata, hatta odalardaki mimariye bağlı herşeye, her eşyaya kadar fonksiyoneldir. Ve her fonksiyon insana dönüktür (Başkan, 1994). Aynı zamanda Geleneksel Türk evlerinde İçten kanaviçelerle süslü perdelerle, dıştan da kafeslerle örtülü olan çıkma ve cumbalar, yüzlerce yıl dışa kapalı geleneksel Türk aile hayatının istenen mahremiyetini koruyan ancak dışarıyla da ilişkiyi sağlayan önemli bir dış yapı ögesi olmuştur (Başkan, 2008).

Colin Rowe (1978)'e göre, “Kent bir müzedir, Tek tek nesnelerin ya da olayların eklektik biçimde yığılmasıyla oluşmuş bir müze...” Müze kavramını kelime anlamı olarak “bir araya getirme, sergileme, bilgi aktarma” şeklinde tanımlarsak; kenti oluşturan farklı mimari yapılar adeta puzzle parçaları gibi birleşerek kentin bütüncül kimliğini oluşturmaktadır. Buradan bir tümdengelimle insan kimliği, bina kimliğini; bina kimliği ise bütünüyle kent kimliğini meydana getirmektedir. Geleneksel Türk ev mimarisi, silueti, saha organizasyonu, plan şeması, yapım malzemesi ve estetik buluşlarıyla Türk mimarlığının en özgün yaratma alanlarından birisidir. Doğu Karadeniz evleri de Türk yapı sanatının örneklerinden biridir. Doğu Karadeniz evleri, hangi tür malzemeyle yapılmış olursa olsun doğayla, insanla ve çağlar boyu süren deneyimlerle kazanılmış bir ‘uyum’ mimarlığının ürünüdür. Bir bakıma çetin bir coğrafyanın ve inatçı “Karadenizli” nin birbirleriyle sağladığı uyumun eseridir (Başkan, 2008).

Bina kimliğinin oluşumunu etkileyen kültürel değerler de toplum yapısı ve devlet politikalarının etkileşiminden meydana gelmektedir. Bu bağlamda toplumsal yapıyı; toplumun değerleri ve ilkeleri, ekonomik yapısı ve yönetim biçimini oluşturur. Devlet politikaları yasa, yönetmelik, mevzuat ve çeşitli imar kanunlarını kapsamaktadır. Bu bağlamda çok karmaşık görünen kimlik parametrelerinin bina düzeyinde daha pratik bir biçimde açılımı yararlı olacaktır.

2.2.1 Mimari Yapılarda Kimlik Olgusunun Çeşitli Parametrelerle İlişkisinin İncelenmesi

Bu tezde kimlik olgusunu; “Yerden özünü alanlar”, “Tarzdan özünü alanlar” ve “Mimarın kimliğinden özünü alanlar” şeklinde üç ana paradigmanda Strüktür, iç mekan, dekor ve süsleme bağlamlarında incelenecektir ve bazı belirgin örnekler ortaya çıkacaktır. Yapıldıkları dönemin duygu, düşünce, eğilim ve yaşam deneyleri birikiminin anlatıldığı ortak bir “dil” barındıran tarihi kent ve binalar geçmişle gelecek arasında köprü kuran mekânlardır. Yapay bir çevrenin kendinden beklenenleri verebilmesi, geçmişten esinlenerek geleceğe ışık tutabilmesi için, eski kent ve mimari mekanların karakteristikleri ile geçmişinin iyi bilinmesi gerekir (Çerçi, 2012: Oymael ve ark. 2011). İşte tam da bu nedenle planlanan ve restore edilen çeşitli mimari yapıların kalıcılığı ve uygunluğu için bu yapıların iyi değerlendirilmesi ve niteliklerinin belirlenmesi gerekmektedir. Çünkü “Homo Naledi”den “Homo Sapiens”e tüm insanlığın tarih boyunca fiziki ve sosyal yapıları nasıl kendi buldukları tarihe has ve aynı zamanda yıllar ve hatta yüzyıllar içinde değişkense; mimari yapılar da aynı şekilde bağlama göre değişkenlik göstermiş ve bulunduğu tarihe özgü çeşitli özellikler içermiştir. Son birkaç yüzyılı incelediğimizde geleneksel ve yeni yapılar arasında değişimler farklılıklar belirgindir. Geleneksel avlulu tip konutların toplumların ait olma ve güven duygusu açısından olumlu etkilerinin, olduğu apartmanlaşma olgusuyla bu duygunun zayıfladığını söylemek olanaklıdır. Örneğin; Türk evi kavramı, değişen şartlar içerisinde çeşitli farklı yorumlara ve itirazlara maruz kalmasına rağmen, temel bir araştırma ve çözümleme konusu olmaya devam etmiş ve hatta mimari özler üzerine yapmış olduğu vurgu sebebiyle Türkiye’de hem rölövecilik hem de tipoloji çalışmalarına yön vermiştir (Tuztaş & Aşkun 2013).

2.2.1.1 Mimari Yapılarda Yerden Özünü Alanlar

Yukarıda belirtildiği gibi kimlik parametrelerinden bir grup; yerden özünü alır. Geleneksel Türk evi, Türk sokağı ve mahallesinin meydana getirdiği Osmanlı-Türk şehri geçmiş kuşakların sosyal, ekonomik, etnik ve doğal öğelerle yoğrulması ile biçimlenmiştir (Baran ve Yıldırım 2008). Geleneksel evlerin, dar ve lineer olmayan yolları ile çıkmaz sokaklar oluşturularak konumlanması, işlev, anlam ve kimlik zenginliği yaratan avlu, havuz, çeşme, çardak, kuşluk gibi mimari elemanlar mekânsal örgütlenmede “sembolik öğeler” olarak ortaya çıkmaktadır. Geleneksel yerleşimlerde mahalle-çarşı ayrımı bulunması, komşuluk ilişkilerinin daha yoğun olmasına, sokakla da ilişki kurularak canlılık aranmasına neden olmuştur (Çerçi, 2012). Eldem (1968) Geleneksel Türk evi plan tiplerini; Sofasız Plan tipi, Dış sofalı Plan tipi, İç Sofalı Plan Tipi ve Orta Sofalı Plan Tipi şeklinde sınıflandırmıştır. Küçükerman (1991), Türk evinin ayırıcı özelliğinin oda ve sofadan oluştuğunu, bağımsız yaşama birimi olarak ise oda ile göçebe çadırı arasındaki plan ve mimari benzerliklerinden hareketle Türk evinin kökeninin göçebe dönemine dayandığını, Anadolu'nun değişen doğal koşullarına göre Türk evinin değişik biçimler kazandığını belirtmiştir. Türk insanının geleneksel yaşama düzeninin gereği olarak bir sofa etrafında toplanan plan şeması uzun yıllar varlığını korumuştur. Rokoko, Barok ve Ampir üsluptaki bezemeler ise yapıların içini zenginleştirmiştir. (Başkan, 1994) Aslında buradan hareketle yine geleneksel yapılarının kimliklerinin ayrı ayrı birer nitelik taşımakla birlikte tarihsel süreç içinde benzerlikler gösterdiği düşünülebilir. Türk Evi'nin cephe tasarımında doluluk ve boşluk arasında uyum sağlanmıştır. Ayrıca çıkma, saçak ve bacalar plastik etkiler yaratmıştır. Çıkmalardan cumbalar, çiçeklerle süslü pencereler, asmalı söğütlü bahçelerle evler adeta sokakla iç içe geçmiştir. Cephede daha çok yapı malzemesine bağlı olarak ortaya konan taş ve tuğla duvarların örgüsü, köşe pahları, derzle yapılan süslemeler kullanılmıştır. Çıkmalardan, saçaklar ve bacalar bu gruba girer.

Bağımsız taş süslemeye kapı ve pencere kemerlerinde, kat silmelerinde, konsollarda, kitabe ve çörtlenlerde rastlanır. Madeni süsleme kapılar üzerinde ahşap giriş bağlantılarında, pencere parmaklıklarında; kapı kanatlarını taşıyan menteşelerde, demir kuşaklar, dövme çiviler, kapı tokmakları vs gibi alanlarda görülür. Kapı

tokmakları insan, hayvan figürleri şeklinde dairevi, oval, el veya hilal gibi değişik biçimlerde yapılır. Cephede ahşap süsleme kapılar, pencereler, çıkma ve saçaklarda görülür. Kapı kanatları, söveleri ahşap oyma olarak bitkisel ve geometrik motiflerle süslenmiştir. Kat çıkmalardaki pervazla, profilli konsollar ahşap oymadır. iç süslemeye daha çok önem verilerek mekanların fonksiyonları süsleme ile zenginleştirilerek insan üzerinde rahatlatıcı, huzur verici bir etki yaratmıştır.

Taş ocaklarda, dolaplarda su haznelerinin cephelerinde stilize bitkisel motifler, yazılar ve geometrik süslemeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Maden, menteşeler, çiviler, madeni kuşaklar üzerinde, büyük başlı çivilerle dolap kapakları, tavanlar ve çiçeklikler üzerinde süslemeler yapılmıştır. Ahşap süsleme en çok oda ve sofa tavanları, çiçeklikler, yüklükler-dolap ve ocaklarda kullanılmıştır.

Geometrik kompozisyonlar, stilize ve natüralist bitkisel kompozisyonlar, sekizgen rozetler, çarkıfelekler, yıldızlar, stilize ağaçlar, çiçekler tavan merkezi ve köşelerde yer alır. İç süslemede nakış ve resim, manzara resimleri olarak kalem işi süslemelerle yapılmıştır. Geometrik motifler, bitkisel motifler, naturalist, çiçek ve meyve bukleleri, meyve ve çiçek kompozisyonları ve kent görünümüleri, hayali manzaralı, camiler, köprüler ve kulelerin kullanıldığı manzara resimleri görülen diğer süsleme unsurlarıdır (Gögebakan, 2015). Geleneksel Türk evi odası biçimlenişinde etkili fiziksel faktörlerinden birisi de malzemedir. Geleneksel evlerin yapımında, çevre koşulları malzeme açısından etkili olmuş, zeminin örtüsü kullanılacak malzemeyi belirlemiştir. Ağacın hakim olduğu bölgelerde ahşap, taş yataklarının bulunduğu bölgelerde taş yapılar gelişmiş, buna bağlı olarak her malzeme kendi özelliklerine uygun bina tiplerinin oluşumunda etkili olmuştur (Baran ve Yıldırım 2008) .

Örneğin Doğu Karadeniz yapılarında; Bölgenin fazla yağış alması sebebiyle, bu durumdan etkilenen çatı şekilleri üç temel formda gelişmiştir. Bunlar, kırma, üç omuz ve dört omuz çatılardır (Eruzun, 1997). Aynı zamanda Ülkenin en zengin orman alanına sahip bölgesi olan Doğu Karadeniz, ahşap malzemenin yaşamın her alanında en yoğun kullanıldığı yerdir. Özellikle deniz kenarı veya denize yakın ve akarsu boyu yerleşimlerinde yapı ustaları daha çok ahşabı tercih etmişlerdir Bunun yanında yazları sıcak ve kurak, kışları ise soğuk geçen karasal iklimde bulunan

yapılarda ise düz damlı kerpiç ile kırma çatılı bağdadi sıva ve ahşap karkas kullanılmıştır.

Zor iklim koşullarına ve sınırlı malzeme olanaklarına rağmen geleneksel formdaki yapıların etkileyiciliği, bu anlamda geleceğe bakış açısından önem arz etmektedir. Eski mimari eserlerde strüktür, yapının bulunduğu bölgenin çeşitli özelliklerine göre değişmektedir. Örneğin; Yapılar ya taş ya da ahşap iskeletli dolgu (kil) yapı ve sıva olarak yapılmıştır. Duvarların yapısında kullanılan taşların büyüklüğü ortalama bir ölçünün dışına çıkmaz. Özellikle taşların uzunluğu yüksekliğine oranla oldukça fazladır. Hatta taşların tuğla gibi yontulduğu da görülmektedir. Yapıda stabiliteyi sağlamak için duvarların aralarına hatıl olarak ahşap elemanların atıldığı ya da duvarın ana yapım malzemesinden değişik cins ve özelliklerde yassı karakterli malzemeler kullanıldığı görülmektedir. Bilindiği üzere hatıllar ahşap, beton, betonarme, taş vb. malzemelerden yapılabilir. Hatılların, duvarlarda stabiliteyi sağlama yanında, yukarıdan gelen yükleri dağıtma gibi işlevleri vardır (Oymael ve ark. 2011) .

Nasıl ki Eldem'in Türk evinin çözümlenmesinde ortak plan motifinin bağlayıcı ögesi sofa ise, Anadolu-Türk evi veya Anadolu evi olarak nitelenen evler için bütünsel anlamı sağlayacak tipolojiler üzerinde duran araştırmacılar da egemen motif olarak "eyvanı" kullanmışlardır. Güneydoğu-Anadolu evlerinde ortak bir planın bütünleyici ögesi olarak eyvanı gören Kuban (2007)'a göre -Türk evinin temel motifini oluşturan- hayat'lı ev tipolojisinde de hayat'ın ideal biçimi eyvandan ayrılamaz (Tuztaş, 2013). Eyvanlar üç tarafı kapalı, sofaya açılan üstü kapalı mekânlardır. Eyvanların kaynağı Ortadoğu'nun eski mimari yapı geleneklerine dayanmaktadır.

Anadolu'da eyvanlar çoğunlukla zemin katta yer alır. Eyvanlar sıcak yaz günlerinde oturulan, yemek yenen, yatılan ve bazı gündelik işlerin yapıldığı bir yaşama mekânıdır; dikdörtgen planlı, uzun kenarları boyunca yer alan pencereler yandaki odalara açılırlar. Bazı yazlık eyvanların orta yerinde küçük su havuzlarına da rastlanılmaktadır. Dikdörtgen veya kare şekilli geniş bir avluda yazlık ve kışlık şeklinde karşılıklı yapılan eyvanların iki tarafında da odalar yer alırlar (Güzel, 2013).

Güneydoğu'daki tarihsel ev tiplerini eyvanlı, bindirme kubbeli, hilani ve tüteklikli ev olarak dört grupta ele alan Günkut Akın, Osmanlı evi ile eyvanlı ev olarak adlandırdığı iki ev tipi arasındaki mekânsal kurgu ortaklıklarını oda ve açık hacimler ilişkisine bağlar. Ögel (1985)'e göre, Türk evinde dış sofasının bir parçası olan hayat-köşkünün kullanımıyla, sofalı plân dışında kalan Güneydoğu Anadolu'nun orta avlulu evlerinde görülen ve genelde bahçe duvarının üstüne konabilen seyirgâh arasında sofa köşkü anlamında ortaklıklar vardır. Bunun yanı sıra, İstanbul Kent mimarisinde sembolik öğelerden biri olan Yalılar da, aslında geleneksel Türk evi planına sahip olan köşk ve konaklardan farklı değildir. Onlardan tek farkları önlerindeki rıhtımlarıyla birlikte denizle iç içe veya eski deyimıyla "leb-i derya" yani deniz üstündeki çıkmalarıyla denizle organik bağları olmasıdır. İstanbul yalılarında 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra uygulanan, düzayak zemin üzerinde, tek katlı oluşudur. Yapının zemin katı, döneminin bir özelliği olarak çok pencerelidir. Ağır oymalı göbeklerle taçlandırılmış tavanlar ve duvarlar hafif alçı kabartmalar ve kalem işleriyle süslenmiştir (Başkan, 1994).

Tüm bunlardan hareketle dönemselsel veya yöresel bağlamda incelendiğinde, tarihi süreçte yapıların bir yandan değişiklik gösterdiği ve dönemine uygun koşullarda inşa edildiği, bir yandan da aslında iç içe geçmiş bir bütün oluşturduğu düşünülebilir. Aynı zamanda kültürel kimlik olgusu açısından düşünüldüğünde her dönemin ve her yörenin belli sembolik değerlerinin yanı sıra, dönemselsel ve çevresel faktörlerden etkilenecek kendine has yapısal özellikler oluşturduğu görülebilir. Örneğin II. Mahmut çağında İstanbul'a davet edilen Fransız yapı süsleme ustalarının Türk sanatına yeni bir üslup getirdiği bilinmektedir. Özetle kimliksel açıdan bakıldığında, Geleneksel Türk evleri veya Anadolu evlerindeki söveler, süslemeler, bezemeler, hatıllar gibi detaylar; çıkmalar, eyvanlar, saçaklar, sofalar, çatılar, bacalar, kapılar, pencereler, döşemeler gibi yapı elemanları; taş, ahşap, cam, kerpiç gibi malzemeler sadece büyük resmin küçük bir parçası olabilir. Burada önemli olan aslında özgün tüm detaylar, yapının kimliğini meydana getirmektedir.

Doğu Karadeniz Bölgesindeki yapılardan ahşap ve taş malzemesini, Güneydoğu Anadolu Bölgesindeki yapılardan eyvan, hayat gibi elemanlarını; kerpiç gibi malzemelerini, Safranbolu Evlerinden çıkmalar, cumbalar ve geniş saçakları; Bursa

Evlerinden küçük pencereleri, kafesleri, çıkmaları taşıyan payandaları; Kula Evlerinden yüksek duvarla çevrili iç avluları, Bodrum Evlerinden beyaz badanalı dış duvarları, küçük pencereleri, yüksek bahçe duvarlarından sarkan Bodrum Papatyalarını çıkardığımızda geriye kimliksiz, tekdüze ve özgün olmayan yapılar kalır. İşte tam bu anlamda hem yöresel hem de evrensel boyutta mimari yapıların hepsinin kendine has elemanları, detayları, dokuları ve hatta renkleri bulunmaktadır.

Güneydoğu yöresinden özünü alan geleneksel Şanlıurfa evleri, Güneydoğu mimarisinin kimliğini yansıtan iyi bir örnek olarak görülebilir. Zemin kattaki oda ve eyvanların avluya açılması, sokak kapısının avluya direkt olarak açılmaması ve haremlik selamlık şeklinde oluşturulması geleneksel Güneydoğu insanının tutucu kimliğinin mimariye yansımış şeklidir. Düğünlerinden cenazelerine kadar neredeyse tüm sosyal ortamlarda kadın-erkeklerin ayrı ortamlarda bulunması mimariye de yansımıştır ve sokak kapıları üzerinde, kadın ve erkekler için yapılmış iki ayrı kapı tokmağının da olması da bu düşünceyi desteklemektedir. Ayrıca Güneydoğunun iklim şartlarından ileri gelen; besinleri saklama koşulları ve bu yöredeki bireylerin mutfak zenginliği ve tüm bunların yanında kalabalık aile kültürü de kiler ve yüklüklerin ayrı bölümlerde olmasını bir zorunluluk haline getirmiş ve yine yapı özgünlüğünü oluşturmuştur.

19. Yüzyıla kadar İstanbul'un yoğun yerleşim alanı olan köyleri ile karayolu bağlantıları olmadığı için, İstanbul Yalılarının tek ulaşım yolu denizdendi (Başkan 1994). Bu da bir yanı denize dönük, bir yanı doğa içindeki; dış kısmı süsleme açısından, iç kısmına göre sade ve mütevazi oluşunu açıklamaktadır. Batı ile kurulan diplomatik ilişkiler ve Avrupa'ya giden elçilerle birlikte yapıdaki Batı etkisi artmış ve yapıda orta salonu simetrik planlar, oval mekanlar ve simetrik büyük merdivenler inşa edilmiştir. Ayrıca ağır oymalı göbeklerle taçlandırılmış tavanlar, tabakalar halinde altın yaldız ve varaklarla kaplanmış nar çiçeği, gül, karanfil ve yaseminle bezeli duvarlar ve bunun yanında dış süslemelerdeki mütevazilik de yine İstanbul insanının mütevazi kimliğiyle görkemli yapısının harmanlanışının bir yansımasıdır. Görüldüğü üzere mimari yapılarda "yer" olgusu büyük önem taşımaktadır. Bireyin kimliğini oluşturmada büyük bir etken olduğu kadar, mimari yapıların kimliklerini oluşturmada da büyük rol oynamaktadır. Yerden kökünü alan kimlik özelliklerini

bazı başlıklar altında toplamak olanaklıdır. Tüm açıklamalar dikkate alındığında, bu özellikleri strüktür, iç mekân, dekor, süsleme başlıkları altında anlamlandırılabilir (Tablo3). Ancak bu özellikler, tanım gereği yere özgü olduklarından tek ve kolay anlaşılabilir bir tablo sunmak olanaksızdır. Bu nedenle bir vaka üzerinden kimlik özelliklerini açıklayarak, belli yerlerde restorasyon yapma olasılığı yapan firma ve uzmanlara kimliği nerede arayabileceklerine dair örnek bir düşünce şeması Tablo3’de sunulmuştur.

2.2.1.2 Mimarın Kimliğinden Özünü Alanlar

Mimari yapılar; yerden ve tarzdan özünü almanın yanında yapıyı oluşturan mimarın kimliğini de yansıtmaktadır. Yaşadığı yer, etkilendiği tarz, sosyal ortam, dini, ırkı gibi tüm öğeleriyle sanatı ve mimariyi özümseyen mimar; kendi kimliğine özgü yapılar oluşturmaktadır. Yani insan için meydana gelen yapı yine özünü insandan almaktadır. Antik kaynaklardan edinilen bilgiler ve arkeolojik bulgular ışığında; Helenistik dönemin önemli mimarlarından birinin Hermogenes olduğu bilinmektedir. Bu ününe rağmen, Hermogenes’in doğduğu kent, eserlerinin tam sayısı ve yaşadığı tarihler açık bir şekilde bilinmemektedir. Vitruvius’un M.Ö.30 civarında kaleme aldığı architectura adlı eserin değişik bölümlerinde Hermogenes’den bahsetmektedir. Magnesia’daki Artemis Tapınağı’nın mimarı olduğundan söz edilmekte; nerede olduğu açık bir şekilde bildirilmemişse de “Dor düzenin”de tasarlanmış bir tapınağı çeşitli nedenlerle değiştirip iyon düzeninde inşa ettiğinden söz edilmektedir. Ayrıca Hermogenes’in sanatın diğer kollarıyla özellikle heykeltıraşlıkla ilgilenmesi bu özelliğinin mimariye aktarmasında etkili olmuştur. Sanatın her dalında, dönem özelliklerini yakından takip ettiğinin en önemli göstergesi, dönemin heykel sanatında çok moda olan “kontrast”ın başarı eserlerine uyarlamış olmasıdır. Ortaya çıkan ışık ve gölgeli alanlardan oluşan etkili kontrast önemli özelliklerindedir (Atalay 2010). Arkeolojik bulgularda, yapıların mimarlarının tespit edilmesinin zorluğu göze alındığında; Hermogenes’in oluşturduğu düşünülen yapıların belirgin özellikte olması; mimarının özgün kimliğini oluşturduğunun iyi bir kanıtıdır. Oluşturduğu yapılar genelde dama tahtası şeklinde karelere bölünmüş, kare ve dikdörtgen gibi geometrik planları uygulamıştır. Ayrıca saçaklarda friz kullanarak; friz geleneğinin iyon mimarisinde kullanımına öncülük etmiştir.

1489-1588 yıllarında yaşamış olan Mimar Sinan geçmişte ve bu günde dünyaca tanınmış ve Türk Mimarisinin şüphesiz en önemli mimarıdır. Üç sultanın birbirinden farklılıklar gösteren dönemleri boyunca baş mimar olarak 50 yıl etkinlik gösteren ve 335 adet yapı inşa eden Mimar Sinan'ın mimarlık anlayışı, geniş bir çeşitlilik ve dönemin koşullarına uyum sağlayan bir esnekliğe sahip olarak; insan, mekan, ölçek, biçim, anlam, estetik, çevre ve simgesellik öğelerini bünyesinde bulundurmaktadır. (Bozdoğan ve ark. 2006) Mimar Sinan'ın mimarbaşı olduktan sonra yaptığı üç büyük eser, gerek kendisinin gerekse de klasik Osmanlı mimarisinin gelişme aşamalarını göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Bunlardan ilki “çıraklık eseri” olarak kabul edilen, İstanbul'daki Şehzade Camii ve Külliyesi'dir. Dört yarım kubbenin ortasında merkezî bir kubbe tarzında inşa edilen Şehzade Camii, daha sonra yapılan pek çok camiye örnek olmuştur. Mimar Sinan'ın “kalfalık eseri” olarak bilinen Süleymaniye Camii, İstanbul'daki en muhteşem eseridir. Mimar Sinan'ın en büyük eseri ise, 1575'te Edirne'de seksen yaşında iken yaptığı ve “ustalık eserim” diye takdim ettiği Selimiye Camii'dir (Aslan, 2011). Mimar Sinan ekolu üzerinde yapılan literatür çalışmalarında, Mimar Sinan'ın desen kullanım tekniğinden, akustik kullanımına; genç yaşta ana kubbe + kemer + pandantif + yarım kubbelerin sentezi olan mükemmel bir taşıyıcı sistem geliştirmesine (Bilgin, 2006) kadar pek çok bilginin mevcut olması, hem kendi tarzındaki özgünlüğü meydana getirdiği hem de Osmanlı dönemi ve sonrasında inşa edilen tüm yapıların özgünlüğüne katkıda bulunduğu şüphesizdir.

20. yüzyılın en önemli mimarı olarak gösterilen Alvar Aalto'nun mimarisi ve sanatı incelendiğinde kendine has üslubu dikkat çekmektedir. Klasisizmle başlayan tarzını modernizme çevirmiştir. Fakat snob modernizmin aksine, genellikle sıcak renkler, kıvrımlı hatlar ve doğal malzeme kullanımıyla öne çıkmıştır. Tasarımları deneysellik içermektedir ve bu denemelerde sıklıkla metaforlar kullanmaktadır. Aalto'nun kavramsallığı kişisellik, hümanizm, doğallık içermekle birlikte görsel metaforları özünü doğadan almıştır. Mimarisinde özgünlüğü akustik dalgalı tavanıyla Viipuri kütüphanesinde ve koni biçimindeki sütunlarıyla öne çıkan Turun Sanamot gazetesi binasında belirgin bir biçimde görülmektedir. Bunun yanında iç ve dış mekanlar birbirine gölgelikler veya asmalı çardaklarla bağlanırken dış mekandan iç mekana geçişler mevcuttur. Mimarideki ününün yanında, orta yüzyıl modern mimari ve

mobilya tasarımında ilk akla gelen isimdir. Hafif huş malzeme ve bükülmüş kontrplak kullanımı mobilya tasarımında öncü nitelikte olmakla birlikte tüberküloz hastaları için özel olarak tasarladığı mobilyalarıyla, sanatçının özündeki humanizme atıfta bulunmaktadır. Bayazıt (2004)'e göre; Alvar Aalto ile ilgili olarak yazılmış yayınlar onun karanlık kuzey ülkesinde ışığa verdiği önemi ortaya koymaktadır. Aalto'nun bu yayınlarda rastladığımız özelliği genellikle gün ışığı konusundadır. Doğal olarak Finlandiya'nın iklimi ve gün ışığı koşulları elektrikle aydınlanmayı önemli hale getirmektedir. Görüldüğü gibi Aalto modern mimarinin öncülerinden biri olarak anılırken kendi kişiliği ağır basmış ve mimari dil hazinesine ayrıcalıklı katkılarda bulunmuştur.

Yine aynı şekilde Tablo4'de Restorasyonu uygulanacak binanın mimarı hakkında önceden bilgi edinilmesi gereğini açıkça ortaya koymaktadır.

2.2.1.3 Mimari Tarzdan Özünü Alanlar

İnsanoğlu'nun toprağa bağlanmaya başlayışı onu yeni keşiflere itmiştir. Önce güneşte kurutulan çamurun sağlamlığını öğrenmiş ve konutlar yapmaya başlamışlardır(Albustanlıoğlu, 2015). İnsanın dünyayı ve çevresini keşfiyle süregelen bu serüven, barınma ihtiyacıyla birlikte mimari yapıların oluşumunun bir başlangıcı olmuştur. Bu süreç de beraberinde her mimari yapının farklı bir tarzda oluşmasına olanak sağlamıştır. Bu parametreler dünyada kendine yer açmış her tarz için farklılık gösterecektir. Bir yüksek lisans tezinin süresi bu ayrıntılı çalışmaya yetmeyeceğinden bu tezde dönemler ülkemizde en fazla restorasyon gereksinmesi duyulan tarzlarda yoğunlaşmıştır. Bunların öneminden dolayı, tarzlar ayrı bir bölümde incelenecektir.

Erken mimari tarzlar incelendiğinde Neolitik Çağ mimarisinde yuvarlak mimari tipinde başlayan mimari tarzından köşeli dikdörtgen mimari tarza geçilmesi konut mimarisinde bir devrim niteliğindedir. Kirecin yapılarda kullanılmaya başlandığı süreçle birlikte Hititler'den Urartulara kadar her yapı kendi tarzını ve kimliğini oluşturmuştur. Mimari yapılarda kendine has tarzlardan belki de en önemlisi Antik Yunan Mimarisinde görülmektedir. Antik Çağ genel olarak M.Ö 500'lerden Doğu

Romanın Hıristiyanlığı resmi din olarak kabul ettiği M.S 330 tarihine kadar olan zaman dilimi kabul edilir. Bu süreç içinde Anadolu da dini, dili, milliyeti, ırkı farklı birçok kavim yaşasa da bunların ortaya koydukları yapıtların hepsi Yunan mimarisi veya Roma Mimarisi olarak adlandırılmışlardır (Atalay 2010).

Antik dönem mimaride yer alan tapınak, tiyatro, forum, bazilikalar, hamamlar ve konutların her biri Yunan mimarisinin tarzını yansıtmaktadır. Yunan sanatçılar için evrenin merkezini insan teşkil eder ve bu bağlamda yunan mimarisinde kullanılan sütunlar yapıdaki görevinin yanı sıra temel formu kadın ve erkek vücut ölçüleriyle paraleldir. Yani yunan mimarisinin bu anlamda en önemli özelliği Dor, İyon ve Korint “Mimari Düzenleri”ni geliştirmiş olmalarıdır ki bu Yunan mimarisi tarzının temelini oluşturmaktadır. Symonds'a (1873) göre Antik Yunan'da sanat genellikle üç aşamada gelişmiştir: (1) büyük bir düşüncenin coşkulu ve esinli cisimleşmesi ; güç ve görkemi temsil eder; (2) özgün esinin bilgi ve sınırların farkındalığıyla yumuşatılması; temeli simetridir; (3) esinin zayıflaması, incelikli ayrıntılarla bu ışıltılı ama bir ölçüde de orantısız bir tarz üretir. Bu süreç Yunan sanatının her dalında izlenebilir. Antik dönemin sosyal hayatı, dini ritüelleri ve yönetim şekliyle bir bütün olarak sanata ve mimariye yansımış, tapınaklarda tanrıları temsil eden heykeller, yapılardaki hükümdar figürleri; taş, kireç taşı ve mermer kullanımıyla mimari yapılarda belirgin bir tarz oluşturmuştur.

1715 – 1774 yılları arasında aydınlanma çağıyla görülen Rokoko sanatı; Fransa'da ortaya çıkan; gösterişli ve süslemeli üslubuyla belirgin bir sanat akımıdır. Bu tarz, Avrupa üst sınıfının hazcılığını temsil etmekle birlikte aristokrasinin yapay ve yapmacık dünyasını resmetmektedir. Resimde genellikle kadife, dantel ve oyalara bürünmüş zarif kadın motifleri; kadınsı peruklarla, kırmızıya boyanmış dudaklar ve yüksek topuklu ayakkabılarıyla görünen soylu erkek figürleriyle kendini gösteren bu akım, mimaride; insan figürleriyle birlikte kullanılan korkuluklar, pencerelerde kilit taşı yarım daire kemerler, süslü giriş kapıları, dekorasyonda soyutlanmış çiçek dalları; S ve C kıvrımlı altın yaldızlı bezemeli motifler ve bitkisel motifler şeklinde kendini göstermektedir.

19. yüzyılın başlarında Fransa'da ortaya çıkan Ampir Akımı, 18. Yüzyıldaki gösterişli sanat öğelerinin ardından yalınlaşmaya yönelen mimarinin esin kaynağının Eski Yunan ve Roma sanatı olduğu düşünülmektedir. Zira bu düşünceyi Ampir tarzındaki yapılarda bulunan duvara gömülü sütunlar, Roma sütun başlıkları, dairesel kemerler, üçgen alınlıklar, yalın silmelerle belirginleştirilmiş kornişlerle desteklemektedir. Tüm bunlarla birlikte Eski roma ve Mısır sanatının karışımıyla oluşan Ampir tarzındaki yapılar gösterişten tamamen yoksun değildir. Sütunların kaide ve başlıklarında yıldızlı tunçtan, birbirine bindirilmiş yumurta defne formunda gerdanlıklar, İnsan ve hayvan figürleri, Yalnızca çiçek ve yaprak değil ,kılıç, bayrak demetleri, müzik aletleri motifleri, Ampir Tarzı yapılardaki belirgin öğelerdir. 1925'te Paris'teki Uluslararası Çağdaş Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi'nden sonra ortaya çıkan ve bu sergiden adını alan Art deco akımı, belki de I. Dünya savaşının kara günlerinin silinmesi çabasıyla geliştirilmiş tam bir paradokslarla dolu sanat akımıdır. Zaman zaman geometrik ve kübik öğelerden beslenmesinin yanında geleneksellikten de uzaklaşmamıştır. Fakat tüm bunların yanında bu dönemin sanatçıları Art Nouveau'nun kitlelere hitap eden uslubundan ve toplumsal kaygılarından uzaklaşmışlardı. Bu akım esim ve heykelcilik gibi sanat dallarının yanında mimariye; Aerodinamik kavisler, geometrik şekiller, egzotik ahşap kaplamalar; cam, tuğla, krom, neon işaretler gibi malzemelerin kullanımı, renkli yada çiçekli bezemeler gibi geleneksel, kübik formlar ve böceklerin duyargalarının biçimlerine dayanan çizgiler şeklinde kendini göstermiştir. Bu anlamda insanoğlunun barınma ihtiyacıyla oluşan mimari, haz ve estetik duygusuyla biçimlendirdiği sanatla birlikte; tarih sürecinde farklı tarzlar oluşmuştur. Bu bağlamda değerlendirildiğinde her yapının ve her sanat eserinin sanatçı uslubunun, dönemin tarzıyla birleşmesiyle oluşan önemli eserlerin her biri özgün bir kimlik oluşturmaktadır. Bu açıdandır ki mimari kimliği incelerken, yapıların özgün niteliklerini iyi anlamlandırmak büyük önem taşımaktadır. Bu da önce toplumsal kimliği irdelemek, ardından bunu bina kimliğine endeksleyerek mimari kimlik kavramını bu şekilde açıklamak yerinde olacaktır. Bu yüzden yapıları restore edebilmek ancak yapının tarihi gelişimi incelemekle birlikte restore edilecek yapının bulunduğu toplumun kimliğini iyi değerlendirmek, buradan hareketle de bina kimliğini irdelemek, restorasyonun amacına uygun olacaktır. Yapıların restorasyonu ancak ve ancak bu şekilde en az kayıpla sonuçlanacaktır. Tarzların kimlik yapıları

önemli bir ortak bileşen olduğundan kimliksel yansımaları inceleyen bu tezde ayrı bir bölüm olarak ele alınacaktır.

Tablo 3. Mimari Yapılarda Yerden Özünü Alanlar

Yerden özünü alanlar		Strüktür	İç Mekân	Dekor	Süsleme
		Geleneksel Şanlıurfa Evleri	Dışa kapalı, içe dönük avlulu, yığma yapım tekniği, taş malzeme, düzdam vardır. Zemin kattaki oda ve eyvanlar avluya açılır, sokak kapısı avluya direkt açılmaz ve haremlik selamlık şeklinde dizayn edilmiştir.	Dikdörtgen planlı, uzun kenarları boyunca yer akan pencereler, yandaki odalara açılırlar. Avlu etrafında oda, eyvan, kiler ve su kuyusu bulunur	Odalarn duvarlarında açılan geniş ve derin nişlerde, yüklükler mevcuttur. Sokak kapıları üzerinde, kadın ve erkekler için yapılmış iki ayrı kapı tokmağı vardır.
	İstanbul Yahıları	Batı etkisindeki orta salonlu simetrik planlar, oval mekânlar, simetrik büyük merdivenler	Yapı malzemesi genellikle ahşaptır. Zengin süslemeli hamamları	Ağır oymalı göbeklerle taçlandırılmış tavanlar, Mermer oymalı havuzlar	Tavanlar ve duvarlar hafif alçı kabartmalar ve kalem işleriyle süslenmiştir. Yapıların dış kısmı süsleme açısından iç süslemeye göre sade ve mütevazidir. Tabakalar halinde altın yıldız ve varaklarla kaplanmış nar çiçeği, gül, karanfil ve yaseminle bezeli duvarlar ve kalem işleriyle süslü pencereleri ve yüksek tavanlı kubbeler

Tablo 4. Mimari Yapılarda Mimarin Kimliğinden Özünü Alanlar

Mimarin Kimliğinden Özünü Alanlar		Strüktür	İç Mekan	Dekor	Süsleme
	Hermogenes	Tapınaklar genellikle dama tahtası şeklinde, karelere bölünmüştür. Kare ve dikdörtgen gibi geometrik planları uygulamıştır	Ortaya çıkan ışık ve gölgeli alanlardan oluşan etkili kontrast en önemli özelliklerindedir..	Zeminde kabaca yontulmuş bir tabakanın üstüne yerleştirilen düzgün dörtgen bloklar kullanmıştır.	Saçaklarda friz kullanmış ve friz geleneğinin iyon mimarisine yerleşmesine öncülük etmiştir
	Mimar Sinan	Merkezi plan Kubbe, kemer ve ayaklar	Duvarlara açılan çok sayıda renkli cam pencere ferah ve aydınlık iç mekân mahfiller, Kalem işleri, çiniler fildişi, renkli ağaç çeşitleri renkli taş işçilikleri alçı işleri	Ağaç işlerinde geleneksel geometrik düzen ve rumi, hatayi gibi motifler. Taş süslemede ise mukarnaslı başlık ve kavsaralar, baklavah sütun başlıklar, minberlerde geometrik şebeke rumili kabartma	Kabartmalı frizler çokça küfeki taş işlemesi korkuluklarda dantel inceliğinde işlemler, çinilerde kabartma lale işlemesi renkli taş işlemesi kalem işleri ve malakari
	Alvar Aalto	Deformasyona uğramayan geometrik şekilli doğa metaforunda bol kolonlu dinamik denge kuvvetli çizgisellik	Mobilyalarda estetik ve işlevsel yaklaşım kapı kulpları kaplamalar mobilya ve merdivenlerin Trabzanla aaltonun tasarımıdır	Yüzeylerde sık ahşap malzeme kullanılması zemindeki taş döşemelerin doğal dokuları dış mekân ile ilişki kuran büyük cam yüzeyler doğal ışık kaynağı, kuvvetli İç mekan ve dış mekan ışık gölge oyunları	Organik formlar renk ve ahşapla birlikte doku farklılıkları metal ve rattanın bir arada kullanımı

3. ÜLKEMİZDE RESTORASYONA KONU OLAN ETKİN AKIMLAR

Türkiye, tarih boyunca çeşitli kültürlerle etkileşim içinde olduğundan, içinde bulundurduğu kültür yelpazesi edebiyattan mimarlığa tüm sanat dallarında farklı renkleri içinde bulundurmasında etkili olmuştur. Mimarlık alanında incelendiğinde, hem tarih boyunca etkileşimde bulunduğu kültürler hem de bu süreçteki politik ve sosyal olgular mimarları ve mimari yapıları etkilemiştir. Türkiye’de bulunan mimari yapılarının kimlik yapılarının değerlendirilmesi, bu yapılarda uygulanan onarım aşamalarının takip edilmesi ve yanlışlıklarının sağlıklı bir biçimde değerlendirilmesi için, Türk Mimarisinde sıkça kullanılan akımların saptanması ve bu akımların özelliklerinin irdelenmesi, dönüştürülen mimari yapıların değerlendirilmesi açısından yerinde olacaktır. Çünkü Restorasyonu yapan kişi kendini anıtın mimarının yerine koyup, binayı dönemine ait üslup birliği içerisinde tamamlamalıdır (Arabacıoğlu ve ark. 2007). Bu yüzden ki Türk yapılarının restorasyonunun değerlendirilebilmesi için , ülkemizde bulunan mimari yapılarda sıkça kullanılan akımların incelenmesi yerinde olacaktır.

3.1 Barok-Rokoko

İstanbul’da Rokoko ilk kez 3. Ahmet Çeşmesi cephelerinde kullanılan bir Akant Frizi ile başlar. Bunun yontucusu belli değildir. Olasılıkla bir Hristiyan taşçıdır. Türkiye için tarihî açıdan önemli olan, Osmanlı Barok üslubundan önce Osmanlı Rokokosu’nun başlamış olmasıdır. Avrupa’daki Barok-Rokoko zaman dizini Osmanlı’da Rokoko-Barok zaman dizini olur. Bu doğrudan ithal mekanizmasının açık bir göstergesidir. Fakat Barok etkisi ile Rokoko bezeme arasındaki zaman farkı çok uzun değildir. 1729’daki ilk Akant motifinden sonra klasik üsluba aykırı ilk Barok yapı, 1. Mahmut’un yaptırdığı Nuruosmaniye Camisi’dir ve çeşmeden 25 yıl sonra bitmiştir. Böylece Avrupa’dan doğrudan ithal edilen Barok ve Rokoko 1730-1750 zaman aralığında İstanbul’a Rokoko-Barok sıralamasıyla girmiştir (Kuban, 2013). Barok akım, Avrupa mimarîsinde bir dönemin simgesi kabul edilir. Osmanlı mimarîsinde de kısmen biçim değiştirerek “Osmanlı Baroğu” adıyla uygulama alanı bulan Barok tarz, özellikle başkent eserlerinde kendine özgü bir üslup özelliği yansıtır. Bu özellik, İtalyan Baroğunun etkili bir görünümünü ortaya koyar.

(Duymaz, 2003) Tüm sanatların birlikteliği ile oluşan Barok üslupta bezeme, strüktür ve malzeme yapı programında eşdeğer güçte yorumlanır. Bitkisel bezemeler, yaprak frizleri, kumaş kıvrımları, çelenkler (giriant, aylama askı) deniz kabukları, kartuşlar, boşlukta uçuşan figürler görsel etkiyi zenginleştirirler (Çöl, 2002).

Batılılaşma süreci Osmanlı yaşantısının yanı sıra eğitim düzenini, mimariyi de değiştirmiştir. Yaklaşık bir yüzyıl boyunca Osmanlı mimarisine etkisi olan Balyan ailesinin Türkiye'ye getirdiği, batının barok, rokoko, ampir üslûplar daha sonraları eklektik ve art nouveau ile pekiştirilmiştir. Balyan ailesinin ardından İstanbul'a gelen Avrupalı mimarların sürdürdüğü çalışmalar daha çok kendi memleketlerinin mimarî biçimlerine, tekniklerine, yapı malzemelerine yönelik olmuştur

18. ve 19. yüzyıl da Batı'nın etkisi altında gelişen üslupların yer aldığı bir dönemdir. Özellikle süsleme programında, gerek dini gerekse sivil yapılarda, çiçekler, yapraklar, rozetler, oval madalyonlar, perde ve püskül motiflerinin bolca kullanıldığı Barok ve Rokoko üsluplarını görmektedir (Güney,2011). 18. yüzyıl Lale Devrinde, Osmanlı mimarisinde, tamamen bir başkalaşım olduğundan söz edilemez. Ancak Baroğun daha sonraki yıllarda benimsenmesi için gerekli olan özellikler daha Lale Devrinde başlamış ve bu doğrultuda gelişmiştir. I. Mahmut (1730 - 1754) döneminde, mimaride bezemedeki farklılaşmanın yanısıra, 16. yüzyıldan gelen klasik, simetrik düzenlemelerin yavaş yavaş değiştiği gözlenebilmektedir. Artık yabancı etki (Barok) kendini belli etmeye yoğun bir şekilde başlamıştır. Bu durum III . Osman (1754 - 1757) döneminde de devam eder. Aslında III. Osman döneminde, siyasal olarak dışa açılmaya karşı koyma olmuşsa da, mimari alanda biçimsel olarak artık sadece ayrıntılarda değil, binanın iç ve dış mekanında, tüm mimari elemanlarda barok özelliklerin benimsendiği görülür. Barok motiflerin, yeni düzenlemeler içinde bir 18. yüzyıl özelliği olarak belirlediği I. Abdülhamit (1774 – 1789) (İnci 1985). Osmanlı Mimarîsinde batılılaşmanın ilk dönemlerinde, özellikle süslemede hâkim anlayış Barok üsluptur. Topkapı Sarayı'ndaki III. Ahmet'in yemiş odasındaki bezemeler, mekânı hacimsel anlamda genişleten, perspektif etkili ve bezemelerde kullanılan renklerdeki natüralist etkiler Barok üslubun hâkimiyet anlayışının bir göstergesidir.

Lâle Devri mimarîsinde, kentsel ve dış mekânlar önem kazanmaya başlar. Bu dönemin en önemli mimarî türleri, barok tarzlı çeşme, sebil ve türbelerdir (Duymaz, 2003). Osmanlı Barok Mimarisi Nuruosmaniye Camisi ve Külliyesi ile başlar. Nuruosmaniye, Osmanlı anıtsal cami mimarisinin son örneğidir. İstanbul'un suriçi silüetini oluşturan büyük camilerin sonuncusudur. Bir anlamda Osmanlı Klasik Çağı'nın son yaratması ve yeni bir gelecek için de bir işarettir (Kuban, 2013).

Kısaca, her ne kadar 17. yüzyıl sonlarından itibaren yavaş yavaş Avrupa etkisi İstanbul'da başlamışsa da, asıl 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı mimarisinin batı etkisine girdiği kabul edilir. Aslında, 18. yüzyılda Osmanlı mimarisi yine de gerçek bir batılılaşma içerisinde değil fakat batılılaşmayı kaçınılmaz kılan bir hazırlık dönemi içerisindeydi. Bu dönem içinde yüklü bezeme motifleri kullanılmış, Klasik Osmanlı motifleri yerlerini, Avrupalı Barok motiflere bırakmıştır. Ancak mimaride batılı motifler yer almış olmasına karşın bunlar Avrupa'daki örneklerden ayrılık taşımaktadır. Yabancı motifler klasik şema üzerinde yer almıştır. Bu yüzden de bu dönem üslubu Türk-Barok üslubu olarak adlandırılmıştır. (İnci 1985). Osmanlı Barok Mimarisi Nuruosmaniye Camisi ve Külliyesi ile başlar. Cami mekânı tek kubbe ile örtülü kare bir mekân olarak gelenekseldir. Fakat giriş avlusu Osmanlı mimarisinde eşi olmayan çok kenarlı bir poligon revakla çevrili bir oval olarak tasarlanmıştır. Mihrap, namaz mekânından dışarı taşan, poligonal ve görkemli bir dış kütleyle yerleşmiştir. Yarımkubbe ile örtülerek absidal bir karakter kazanır. Dışarı taşan mihrap kütesinin, yapının Barok üslup özellikleri vurgulayan bir etkisi olduğu söylenebilir. Dış ve iç tasarımda, düşey pilastrlarla yaratılan çok parçalılık olasılıkla Barok tasarım için karakteristik olan clair-oscure (aydınlık-gölge) etkisini arttırarak, Baroksu bir atmosfer yaratılmasına yardım eder. İstanbul'da Nuruosmaniye ile 2. Mahmut'un Nusretiye Camisi arasında Ayazma (1757-1760), Laleli (1763-65), Yeni Fatih (1767-1781) camileri 3. Mustafa tarafından yaptırılmıştır. Hiçbiri yaptırılan sultanın adını taşımaz. İçlerinde Barok üslubuna en yakın olanı Laleli Camisi'dir. (Kuban, 2013).

Topkapı Sarayı'nın giriş kapısı ile Ayasofya arasında bulunan III. Ahmet Çeşmesi, Lale Devri'nde inşa edilen bir yapıdır. Türk rokoko tarzının en güzel örneklerinden olan bu çeşmenin Saçak motifleri yapının genel biçimlenişi içinde rokoko etkisinin

en açık izlendiği bölümdür. Lale Devri üslubu çiçek ve meyve motiflerinin ağır bastığı natüralist bir üsluptur ve devre adını veren lale bu dönemin süslemelerinde en önemli motif olmuştur. III. Ahmet Çeşmesi'nin cephelerini kaplayan alçak kabartmalı mermer rölyeplerde devrin karakteristik lalesi haline gelmiş olan dar ve uzun, uçları kılıç gibi sivri ve daha çok başak şeklini andıran laleler ve vazodan çıkan gül ve tomurcukları ile üç iri lale motifi kullanılmıştır. Sebil köşelerinin dilimli yuvarlak dönüşleri ve bunların da çağa yansımaları barok özelliklerdir ancak çeşme üzerinde alması kemer taşları, ana cephe dışındaki motifler gibi klasik Osmanlı özellikleri de barok unsurlarla birlikte mevcuttur (Erçağ, Beyhan, 1980). Dolmabahçe Sarayında ise Rönesans, Barok, Rokoko, Ampir, Neo-klasik gibi akımların özelliklerine birlikte yer verilmiştir. Sarayın cephe süslemelerinde S ve C formları, bitkisel formlar, kapıları taçlandıran bölümlerde ve kulelerde kıvrımlı kesik alınlıkların ortalarının motiflerle bezenmesi, yan kanatların oval olması ve bol süs Barok ve Rokoko özelliklerdir (Eceoğlu, 2007).

3.2 Ampir

Ampir üslup ,ilk olarak 19. yüzyılın ortalarında özellikle İstanbul'da görülmüştür. Bir 19. yy yapısı olan Karaosman Sebil'inde Fransız Ampir üslubun ve barok-rokoko tarzın karışımı bir süsleme programı izlenmiştir. Üslupta yalın antik çağ biçimlerinin kullanılması, düz yüzeylerde alçak kabartmaya yer verilmesi, sütun başlarında kullanılan dor ve iyon tarzı süslemenin görülmesi, ampir tarzı süslemenin delilleri olarak gösterilebilir (Güney, 2011). Türk sanatında Lale devrinin sonundan Neoklasik akıma kadar ki dönemde kesin hatlarla birbirinden ayrılan Barok, Rokoko, Ampir ve Eklektik üsluplardan söz etmek zordur. Türk sanatını etkileyen bu akımlar karışık bir tarzda kullanılmışlardır (Uysal, 2005) Ampir üslup, Fransa'da Napolyon yönetimi sırasında ortaya çıkmış, 1800–1830 yılları arasında uygulanmıştır. Türk sanatına ise II.Mahmud döneminde girmiştir. Türk sanatında ampir üslupta uçları kıvrıtılmış akantus yaprakları, çiçek dolu vazolar, müzik aletleri, kılıçlar bayraklar, tüy ve perde motifleri yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Fatih Nakşidil Sultan Türbesi (1818), Nusretiye Camii (1826), Dolmabahçe Camii (1853), Ortaköy Camii (1854) olmak üzere bazı örneklerde ampir üslup, barok ve rokoko üsluplarla birlikte kullanılmıştır. Bir grup yapıda Alay Köşkü (1810), Cevri Kalfa Mektebi (1819),

II.Mahmud Türbesi ve Sebili 'nde (1840), ampir üslubun sadeliği ile ana karakteri yansıtılmıştır. Fakat, Ortaköy Camii ile 1853 yılında Ermeni mimar Karabet Bal- yan tarafından yapılan Dolmabahçe Sarayı, Barok ve Ampir karışımın bir üslûpla inşa edilmiştir. Yuvarlak motifler, girland motifleri, çerçeve içinde bloklanmış yazılar, podyum üzerinde sütunlar, kilit taşının belirginliği, anıtsal görünüm, Zafer Takımı andıran kapı girişleri, üçgen alınlıkta motifler, simetrik düzen, boş bırakılmış dikdörtgen alan gibi Ampir ve Neo-klasik öğelere de yer verilir (Eceoğlu, 2007). Ampir üslubun en belirgin örneklerini Çemberlitaş II.Mahmud Türbesi (1840) ve Sebili (1840), hazire kapısı ve çevre duvarı şebekelerinde görmekteyiz. Türbe Türk mezar yapılarına benzememekle birlikte, sebil de antik bir mabed görünümündedir . Türbenin demir şebekelerine baktığımızda, iç içe geçen çember motifleri yıldızlarla dolgulu olarak dikey bağlantıdaki kıvrımlı süslemeleri çevrelemektedir. Benzer bir süsleme sebilde de karşımıza çıkmaktadır.Ancak burada alınlık yoktur ve su verme açıklıkları belirtilmiştir. Hazire kapısı da ampir özellik gösterir. Demir işçiliği eseri olup, kanat bölümlerinde çapraz konumlu meşaleler , kurdele ve yaprak motifleri ve bunları çevreleyen baklava biçiminde çerçevelerle oluşturulmuştur. Alt bölümde çapraz konumlu kılıçlar ve alınlık bölümünde de güneş motifi yer alır (Vardar, 2004). Osmanlıda ise Fransa ve Almanya'daki Ampir üslûbundan oldukça farklı olan bu üslubun, Türklere has bir karakteri vardır ve Avrupa Ampir üslûbunda kullanılan stilize edilmiş hayvan figürleri Türk Ampir üslûbunda hiç bir zaman kullanılmamıştır (Eceoğlu, 2007).

3.3. Neo-Klasik Akım

Neo-klâsik akım, Batı etkisinden kurtulmaya çalışan Osmanlı Mimarisinde yeni bir yapılanmaya yol açmıştır. Türkiye'deki Neo-klasik akımın öncülüğünü başlangıçta Ali Talat Bey, Kemalettin Bey ve Vedat Bey gibi mimarlar yapmışlardır. Bu yeni akım mimarları geçmişin öğelerini inceleyip onlardan esinlenmiş, yararlanmış ve özellikle yapılarındaki cephelere büyük özen göstermişlerdir. Özellikle girişler önemsenmiş, mermer sütunlara, çini panolara yer verilmiş ve sonra da onları madenî bezemeler, yazı frizleri ile zenginleştirmişlerdir. Neo-klâsik Türk mimarisinin öncülerinden Mimar Kemalettin Bey, Harikzedegân kat evleri (Tayyare Apartmanı) başta olmak üzere Türkiye'deki çok katlı konut uyarlamalarının ilk örneklerini

vermiştir. Ayrıca Bebek Camisi, Edirne Gar Binası , Bostancı Camisi, Ankara'da Gazi Terbiye Enstitüsü, Devlet Demiryolları Merkez Binası, Türk Neo-Klâsîği olarak yapılmış eserlerinden örneklerdir (Yücel , 1998). 19. yüzyılın sonlarında kullanılan Neo-Klasik üslup ve Art Nouveau, daha öncekiler kadar etkili olmasalar da, kısa bir süre bezemelerde kullanılmışlardır. “Art Nouveau üslubu 19. yüzyıl sonunda, Osmanlılarda saray mimarı d’Aronco’nun etkisiyle benimsenmiştir.” Özellikle Pera’daki çok katlı konutlarda denenilen bu üsluplar “mimari strüktür ve planlama ile ilişki kurmadan yalnızca estetik bir davranış halinde gelişmiş, daha çok süslemede kalmıştır” ve oldukça kısa ömürlü olup, yaygınlaşmamıştır (Ceyhan, 2002). İzleyen tablolarda burada açıklanan ve daha önceki bölümde ayrıntıları üzerinde durulan Yunan Mimarisi kimlik parametreleri açıklanmaktadır (Tablo5 ve Tablo5.1). Daha önce de ifade edildiği gibi Anadolu’muzun Antik Dönemlerden kalma bir çok yapısı Grek’e ait sitler olarak bilinmekte ve bir kısmı restore edilmektedir. Bu nedenle tablo olarak özetlenen bilgide bu konuya da gönderme yapılmıştır.

Tablo 5. Mimari Yapılarda Tarzdan Özünü Alanlar

		Strüktür	İç Mekan	Dekor	Süsleme
Tarzdandır Özünü Alanlar	Yunan Mimarisi	Yunan mimarisi "Megaron" adı verilen ev tipinden gelişmiştir. Bir girişi ve cella kısmı olan dört köşeli yapının çatısı örtülüdür ve yapının çevresine sütunlar sıralanmıştır. Tapınaklarda ise ahşap ve kerpiç kullanılmıştır. Önü ya da her iki ucu birden sundurmalı uzun bir kutsal mekan ve onu çevreleyen sütun sırasından oluşmaktadır.	Yapı malzemesi olarak taş, kireç taşı ve özellikle mermer kullanılmıştır. Yunan mimarisinde kullanılan sütunlar bir taşıyıcı sistem olmakla birlikte temel formu kadın ve erkek vücut ölçüleridir. Dor adı verilen erkek vücut ölçüsünden çıkan sütun şekli, İyon adı verilen kadın vücut ölçülerindeki sütun şekli kullanılmıştır.	Tapınaklarda genellikle tanrıları temsil eden heykeller ve tanrılar ve hükümdar figürleri mevcuttur. Bazı tapınaklarda sütunların yerine kadın heykelleri kullanılmıştır. Döşemeler, hazırlanmış taş zemin üzerinde kaplama halindedir. Döşenen mermer veya taş zemin üzerlerinde renkli bir takım şekiller uygulanmıştır; bazen zemin üzerine kalın bir stük sıva tabakası çekilerek üstüne renkli resimler yapılır, bazen de renkli şekillerden desenli renkli mozaik kaplamalar meydana getirilirdi.	En çok rastlanılan renkler sütbeyazı, açık sarı, koyu kırmızı ve siyahtır. Yunan mimarisinde renkler özel karakteri ve bütünlük ahengi ile geçmiş dönem mimarilerinde görülen süslü-boya durumuna düşmemiştir. Yunan yapıları orjinalinde açık renk boyalıdır. Rölyef oymaları mavi-yeşil, gölgeleri ise kırmızıdır. Arka fonları yine mavidir. Tapınaklarda genellikle mermer oymaları kullanılmıştır. Yunan sanatında mimarların bir

Tablo 5. 1. Mimari Yapılarda Tarzdan Özünü Alanlar

		Strüktür	İç Mekan	Dekor	Süsleme
Tarzdandan Özünü Alanlar	Rokoko	Yumuşatılmış köşeli, dikdörtgen planlı, sade ahşap konik çatılı Odaları eğri duvarlarla çevrili Azaltılmış kolonlar Fistolü kemerler, kompozit başlıklı sütunlar	Boşlukları dolduran dolaplar, ön odalar, küçük servis avluları İnsan figürleriyle birlikte kullanılan korkuluklar	Dekorasyon elemanlarında Soyutlanmış çiçek dalları mevcut Pencereelerde kilit taşlı yarım daire kemerler, süslü giriş kapıları	S ve C kıvrımlı altın yıldızlı bezemeli motifler Beyaz payeleri ve tonozları tonoz resimlerini çevreleyen yıldızlı sarmaklıklar Bitkisel motifler bezemeler
	Ampir	Altıgen plan Duvara gömülü sütunlar, Roma sütun başlıkları, dairesel kemerler, üçgen alınlıklar, yalın silmelerle belirginleştirilmiş kornişler.	Kemerli üçgen alınlıklı pencereler ve kapılar Sütunların kaide ve başlıklarında yıldızlı tunçtan, birbirine bindirilmiş yumurta defne formunda gerdanlıklar	Mobilyalar genelde kübik ve masifir İnsan ve hayvan figürleri çokça kullanılır	Yalnızca çiçek ve yaprak değil, kılıç, bayrak demetleri, müzik aletleri, vazo içinde çiçek ya da uçları sivriltilmiş akantus yapraklarıyla şemselerdir, zafer simgesi gülbezek yaprak ve deniz kabuğu motifleri
	Art Deco	Aerodinamik kavisler geometrik şekil Kübik formları ve zigzag tasarım simetri-asimetri görülür. Düz ve kavisli duvarlar, yüzeyler	Pişmiş ve bronz süslemeler parmaklıklar ı kapılarda bulunur. Geometrik şekiller pencere Sövelerinde kat silmelerinde bezeme örnekleri	egzotik ahşap kaplamalar, mermer, boyanmış terrakotta ve metaller gibi lüks malzemeler Cam tuğla, krom, vitrolit, paslanmaz çelik ve neon işaretler gibi malzemelerin kullanımı	Renkli ya da çiçekli bezemeler kırık çubuklar, kemerler, güneş kursları, üsluplaştırılmış çiçekler lale gibi bitkilerin veya böceklerin duyargalarının biçimlerine dayanan çizgiler

4. RESTORE EDİLMİŞ YAPILARDA KİMLİK KAYBI TESPİTİ

Toplumlar kendi tarihi ve kültürel değerlerini koruyabildikleri ve bu değerleri günümüz yaşam tarzları ile birleştirebildikleri ölçüde kimliklerini yansıtmaktadırlar. Bu değerlerin yok olmasını önlemenin bir yolu da tarihi çevrelerin gerekli fonksiyon değişiklikleri ile yeniden yaşatılması ve toplum yaşamına katılmasıdır (Arabacıoğlu ve ark. 2007). Gustavo Giovannoni'ye göre yapıların kimlikleri çerçevesinde yeniden kullanımı önem taşımaktadır. Kamunun koruma konusunda güçlendirilmesi gerekmektedir. Mimari kimliği incelerken, yapıların özgün niteliklerini iyi anlamlandırmak büyük önem taşımaktadır. Bu da önce toplumsal kimliği irdelemek, ardından bunu bina kimliğine endeksleyerek mimari kimlik kavramını bu şekilde açıklamak yerinde olacaktır. Bu yüzden yapıları restore edebilmek ancak yapının tarihi gelişimi incelemekle birlikte restore edilecek yapının bulunduğu toplumun kimliğini iyi değerlendirmek, buradan hareketle de bina kimliğini ve üslubunu irdelemek, restorasyonun amacına uygun olacaktır. Yapıların restorasyonu ancak ve ancak bu şekilde en az kayıpla sonuçlanacaktır.

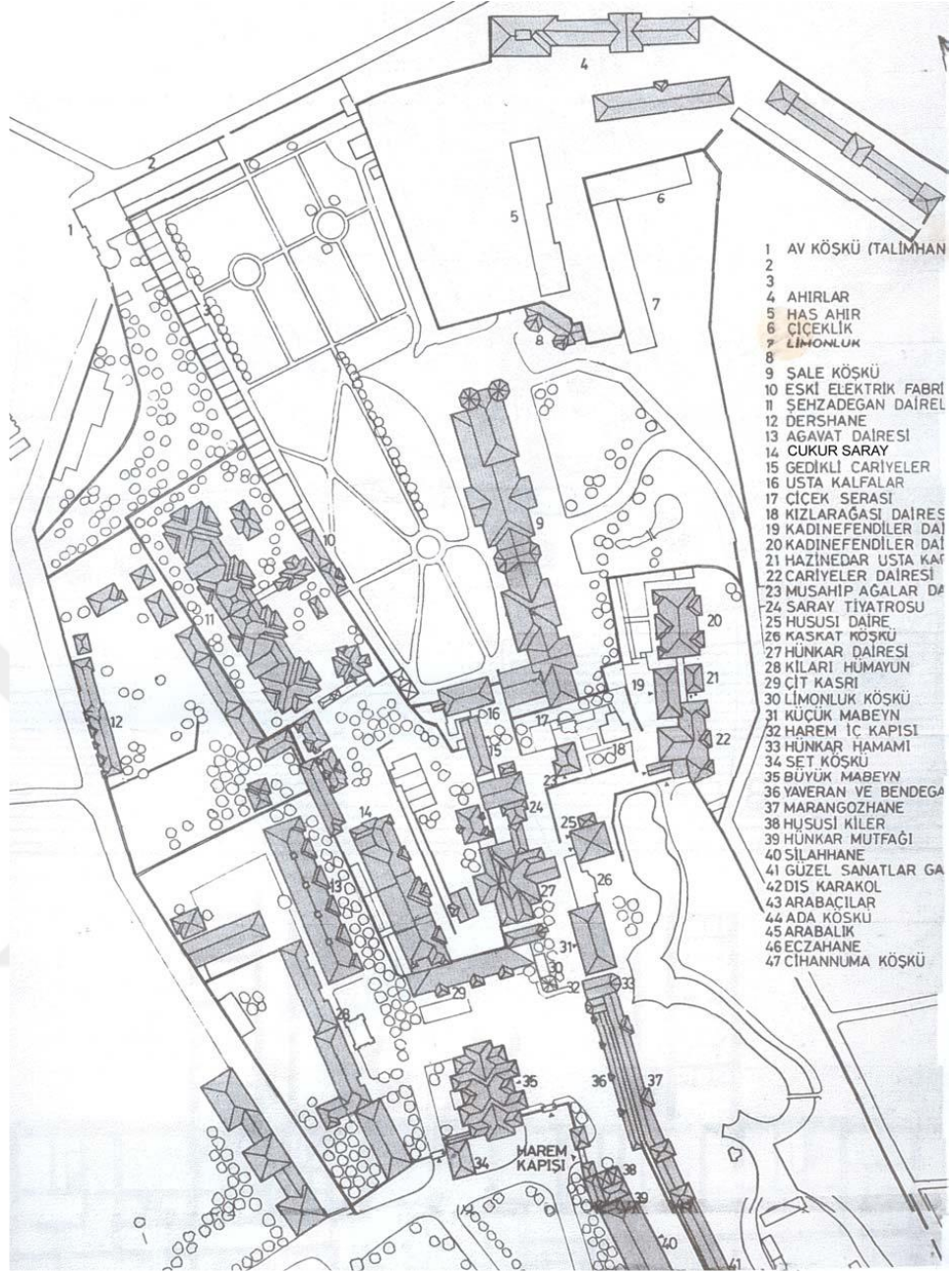
4.1 Yıldız Sarayı Restorasyonunun İncelenmesi

Osmanlı İmparatorluğu'nun Dolmabahçe Sarayı'ndan sonra geniş kapsamlı olarak tasarlanan son yapılar topluluğu olan Yıldız Sarayı, Beşiktaş ile Ortaköy arasında sahilden başlayarak Beşiktaş Tepesi'ne kadar tüm yamacı kaplayan ve yaklaşık 500.000 m² 'lik bir bahçe ve koruluk içine yerleşmiş saraylar, köşkler, yönetim yapıları ve parklar bütünüdür (Acar 1996).

Yıldız Sarayı'nın oluştuğu yıllardaki yeni mimari biçimler ve anlatımlar arama yönündeki değişkenliği ve denemelere açıklığı, sarayda çalışan sanatçıların çokluğu ve formasyonlarının farklılığı, mimarlarla yapılar arasındaki bağlantıyı üslup analizleri yoluyla sezmeyi güçleştirmektedir. Yapıların birbirlerinden üslup ve biçim olarak farklı oluşların bir başka nedeni de , işlevlerin çeşitliliği ve çokluğu; her işleve ayrı bina; hemen her kişi veya gruba ayrı bir köşk veya pavyon yapılmış olmasıdır. Serkis ve Agop Balyan'ın ardından Vallaury ve Raimondo D'aronco ile diğer mimarlar hem saray hem de bahçelerde değişik yorum ve biçimlerde eserler ortaya

koymuşlardır. Henüz belgelenmemiş olmakla birlikte Garabet Balyan ile Vasilaki, İoannidis, Yanko ve Berthier’inde adı geçmektedir. Yıldız Sarayı bahçeleri mimarisi, evre düzeni ve bitki örtüsüyle bir bütün olarak düşünüldüğünde barok ve manierist dönem mimarisinin bahçe düzenlemesi olan, grotto mimarisini hatırlatmaktadır. Tuğlacı Yıldız Sarayında birçok biçim ve tekniğın birleşmesinden ortaya çıkan bu eklektik modeli “Tanzimat slubu” olarak tanımlamaktadır (Niğdeli, 2005).

Pencere ve kapı doğramalarının orijinal halinin cilalı meşe kaplama olduğu bilinmektedir. 1988 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından yapılan restorasyon çalışması sırasında pencere ve kapı doğramaları değiştirilerek am ağacından yapılmıştır. Müzenin zgn döşemesinin ahşap olduğu düşünülmektedir. Günümüzde mevcut döşeme kaplaması marmara mermeridir. Döşemede mermerden desen oluşturulmuştur. Elektrik tesisatının çekilmesi sırasında döşemede tahribat meydana gelmiştir. Duvarlar imento sıva ile sıvanmış üzeri kalem işi ile bezenmiştir. Duvarlarda yer yer görülen çatlakların sıva çatlağı olduğu düşünülmektedir. (Foto 24a,b). Aynı zamanda duvarlarda nemden dolayı tuzlanma, boya kabarması ve dökülmesi görülmektedir (Sinan, 2011).



Şekil111. Yıldız Sarayı Vaziyet Planı

Kaynak: (Niğdeli, 2005)



Fotoğraf 21. Yıldız Saray 1868-1875

Kaynak: 24 Mayıs 2016 Tarihinde

<http://eski.istanbulium.net/post/104315172383/y%C4%B1ld%C4%B1z-saray%C4%B1-basile-kargopoulo-foto%C4%9Fraf%C4%B1> 'dan alındı.



Fotoğraf 22. Yıldız Saray 2014

Kaynak: 24 Mayıs 2016 Tarihinde

<http://www.millisaraylar.gov.tr/portalmain/Palaces.aspx?SarayId=12> 'dan alındı



Fotoğraf 23. Yıldız Sarayı Döşemesinin Günümüzdeki Durumu

Kaynak: Sinan, Seda (2011). "Tarihi Binanın İşlev Değişimi'nin Yıldız Sarayı Müzesi Örneği Üzerinden Değerlendirilmesi



Fotoğraf 24a,b. Yıldız Sarayı Duvarda Görülen Sıva Çatlağı ve Bozulmalar

Kaynak: Sinan, Seda (2011). "Tarihi Binanın İşlev Değişimi'nin Yıldız Sarayı Müzesi Örneği Üzerinden Değerlendirilmesi

İnceleme sonrası elde edilen kimlik kaybı bulguları tezin kuramsal bölümündeki bilgiler çerçevesinde Tablo 6'da gösterilmektedir.

Tablo 6.Yıldız Sarayı Restorasyon Öncesi ve Sonrası Kimlik İncelemesi

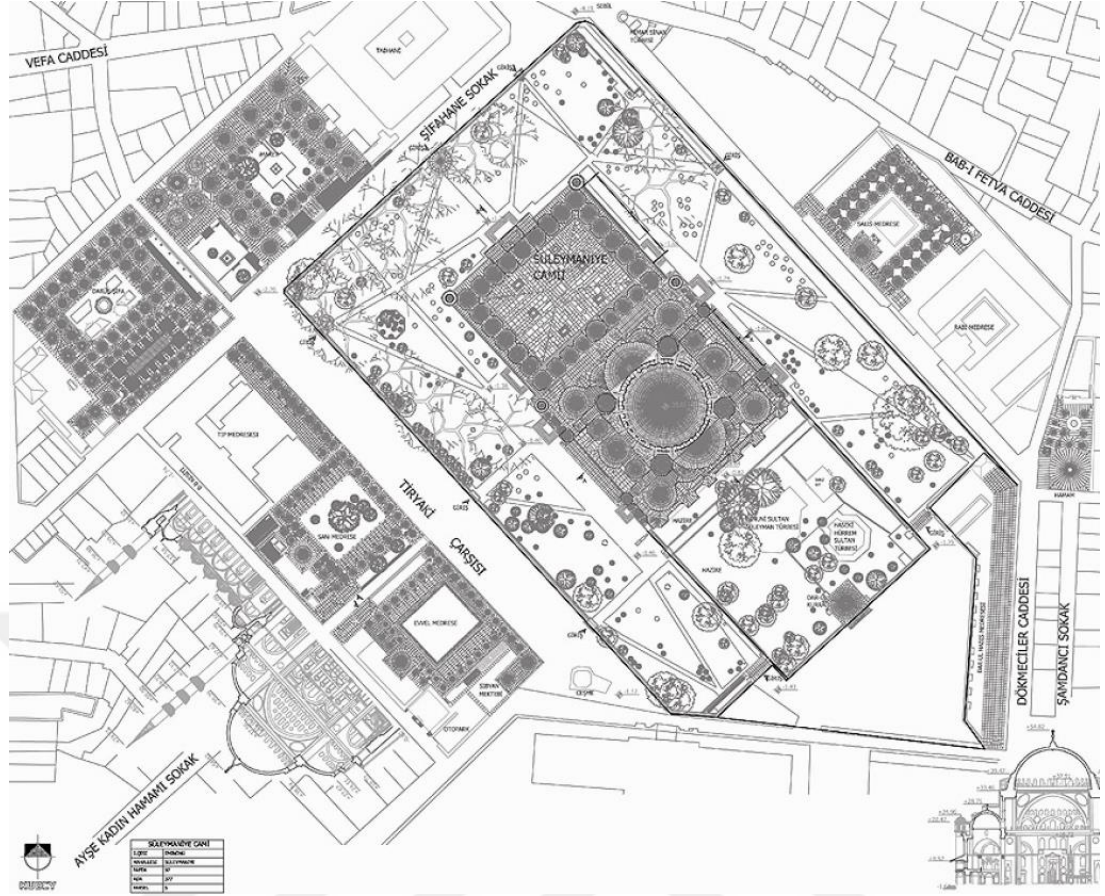
Yıldız Sarayı Kimlik Özellikleri	Yapının Restorasyon Sonrası İncelenmesi
<ul style="list-style-type: none">• Yapının Damatlar Dairesi bölümünde; Cephede beden duvarlarından 10 cm. öne çıkan plastırlara yer verilmiştir ve pencereleri yarım kemerlidir.• Döşemelerde malzeme olarak ahşap kullanılmıştır. Dekorasyon ve cephe özelliği ile batılılaşma dönemi mimarisini yansıtır.• Yıldız Sarayının Büyük Mabeyn Bölümü; Plan şeması olarak, İstanbul sahil saraylarında daha önce kullanılmış ve anıtsal boyutlarda denenmiş merkezi sofalı ve eyvanlı olarak bilinen klasik plan şeması kullanılmıştır.• Biçim olarak dışarıda klasik çizgilerin tercih edildiği görülmektedir.	<ul style="list-style-type: none">• Yıldız Sarayı kompleksini oluşturan yapılardan bir kısmı yangın ve bakımsızlık nedeniyle zamanla yok olmuştur. Zaman içinde bazı binalar çeşitli kurumlara farklı işlevlerde kullanılmaya başlanmıştır. Bu nedenle Yıldız Sarayı'nda bir bütünlükten bahsedilmesi mümkün değildir.• Yıldız Sarayı'nın Damatlar Dairesi Bölümünde 1937 yılında yapılan müdahalede; Yapının ahşap olan özgün döşemeleri betonarmeye çevrilmiş, iç duvarları yok edilmiş, Sofalar tüm ara duvarlar kaldırılarak koridor haline getirilmiş ve dört daireden oluşan yapı ara duvarları kaldırılarak tek bir yapı haline dönüştürülmüştür. cephesi tamamen soyulmuş kat silmesi, parapet, denizlik, saçak silmesi, plastırlar ve pencere söveleri yok edilmiştir. 1937 müdahalesinde yapı plan, cephe, strüktür, malzeme ve iç dekorasyon bazında tüm özelliklerini yitirmiştir. Özgün çatı, döşemelerin değiştirilmesi ve hamama ait kubbelerin kaldırılmasıyla birlikte önce yeni bir çatı ile kapatılmış daha sonra 1995 yılında yapılan çatı arası kısmına kat eklenmesiyle günümüzdeki haline dönüştürülmüştür.• Yıldız Sarayında bulunan Harp Akademileri Kumandanlık Binası olarak kullanılan Büyük Mabeyn Köşkü'nün büyük kapısı önündeki ahşap çerçeveli dış antre çürümeye yüz tuttuğundan, kaldırılıp, binanın sitiline uygun bir şekilde yeniden yapılmıştır

Değerlendirme: İncelemeden anlaşılacağı üzere kimlik kaybının Yapının ahşap olan özgün döşemeleri betonarmeye çevrilmiş, iç duvarları yok edilmesi gibi strüktür parametresi, Sofalar tüm ara duvarlar kaldırılarak koridor haline getirilmesi yapı ara duvarları kaldırılarak tek bir yapı haline dönüşmesi gibi iç mekan anlatımı,cephesinin tamamen soyulmuş kat silmesi, parapet, denizlik, saçak silmesi, plastırlar ve pencere söveleri yok edilmesi, kullanılan Büyük Mabeyn Köşkü'nün büyük kapısı önündeki ahşap çerçeveli dış antre çürümeye yüz tuttuğundan, kaldırılıp, binanın sitiline uygun

bir şekilde yeniden yapılmış gibi süsleme ve dekor sonucu hatalı olduğunu kanıtlanmaktadır.

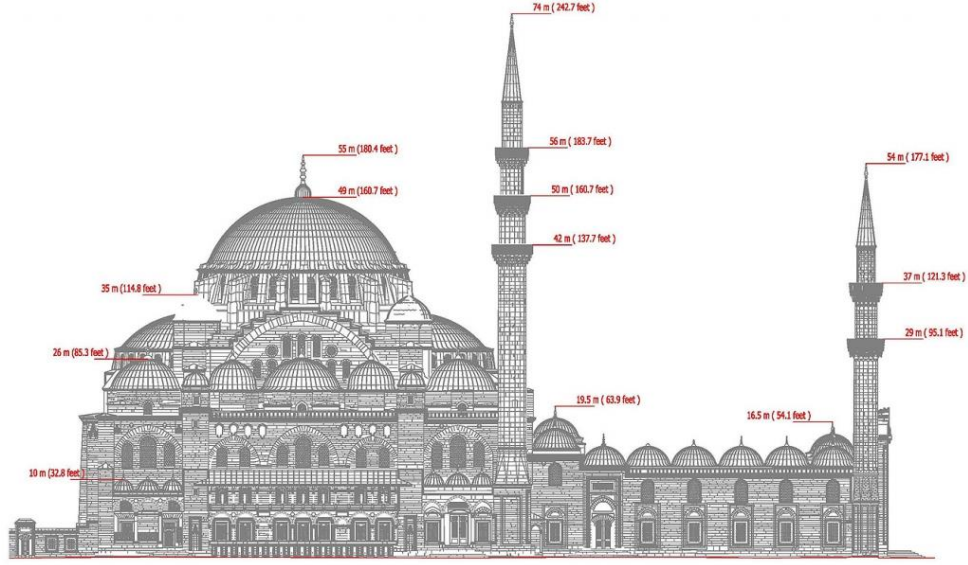
4.2 Süleymaniye Camii ve Külliyesi Restorasyonunun İncelenmesi

Sinan'ın Kanuni Sultan Süleyman için gerçekleştirdiği iki ünlü külliye, Şehzade ve Süleymaniye, mimaride Osmanlı Klasik sanatının başlangıcını temsil eder. Mimar Sinan'ın yapmış olduğu camilerde, kullanmış olduğu taşıyıcı öğeler kubbe, yarım kubbe, geçiş öğeleri, tonoz bingi, pandantif, Türk üçgeni, askı kemerleri, kemerler, duvarlar, ayaklar, sütunlar ve ağırlık kuleleridir. Süleymaniye Camii'nde bu öğelerin hepsi görülmektedir (Erucar,2016). Süleymaniye Camii klasik Osmanlı mimarisinin en önemli örneklerindedir. Mimar Sinan tarafından dört fil ayağı üzerine oturtulan caminin kubbesi 49,5 m. yüksekliğinde ve 26,5 m. çapındadır. Bu ana kubbe, Ayasofya'da da yapıldığı gibi iki yarım kubbe ile desteklenmektedir. Kubbe ile avluyu cami silüetinde birleştirmek için Sinan, cami ile revaklar arasındaki minareleri çok yüksek (76 m.) ve üç şerefeli; avlunun kuzey köşesine koyduğu minareleri daha alçak (56m) ve iki şerefeli yapmıştır. Kubbe kasnağında otuz iki pencereye yer verilmiştir. Sekiz revakın çevrelediği cami avlusunun ortasında dikdörtgen şeklinde bir şadırvan vardır. Camiinin arka avlusunda Kanuni Sultan Süleyman'ın ve eşi Hürrem Sultan'ın türbelerinin bulunduğu bir hazire bulunmaktadır (Aslan,2010). Külliye'nin vaziyet planı, arazinin topoğrafik durumuna göre düzenlenmiş olup bir avlu içerisinde değişik işlevli 22 yapıyı kapsamaktadır. Osmanlı tarihinin en büyük külliyesinin merkezini oluşturan Süleymaniye Camii, mimari estetik, strüktür, akustik ve malzeme teknolojisi gibi pek çok alanda çalışmalara esin kaynağı olmuştur (Gül ve ark. 2013).



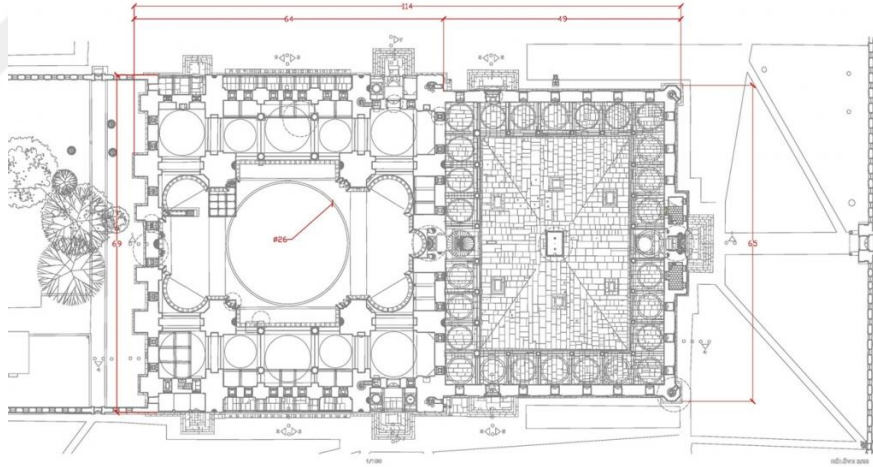
Şekil 12. Süleymaniye Camii Vaziyet Planı

Kaynak: 5 Mayıs 2016 tarihinde www.suleymaniyecamii.org' dan alındı



Şekil 13. Süleymaniye Camii Cephe Görünüşü

Kaynak: 5 Mayıs 2016 tarihinde www.suleymaniyecamii.org' dan alındı



Şekil 14. Süleymaniye Camii Planı

Kaynak: 5 Mayıs 2016 tarihinde www.suleymaniyecamii.org' dan alındı



Fotoğraf 25. Süleymaniye Camii Genel Bakış

Kaynak: Nilgün Olgun (2011). Süleymaniye Camii 2007-2010 Yılları Restorasyonuna Dair Restorasyon Dergisi, 2

1955-60 yıllarındaki onarım, yine Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından yapılmıştır. Bu dönemde arşiv belgeleri ve raporlardan cami ana kubbesine, tamamen iskele kurulmadığı için burada çok fazla bir araştırma yapılamamış olduğu, yalnız ana kubbede pencere üst kotuna kadar olan barok kalemışlerinin boyanarak kapatılmış olduğu tespit edilmektedir ve bu yıllarda yapılan basit onarımlarda sıva malzemesi olarak çimento ve alçı içerikli harçlar kullanılması, özgün yapıya zarar vermiştir. Kullanılan boyalar kalın bir tabaka halinde uygulandığından su buharı geçirimsiz bir yüzey oluşturmuştur. Zemin ve duvarlarda ortamdaki sıcaklık değişkenlikleri ve nem hareketleri ayrışmaya neden olmuştur (Ersen ve ark. 2011).

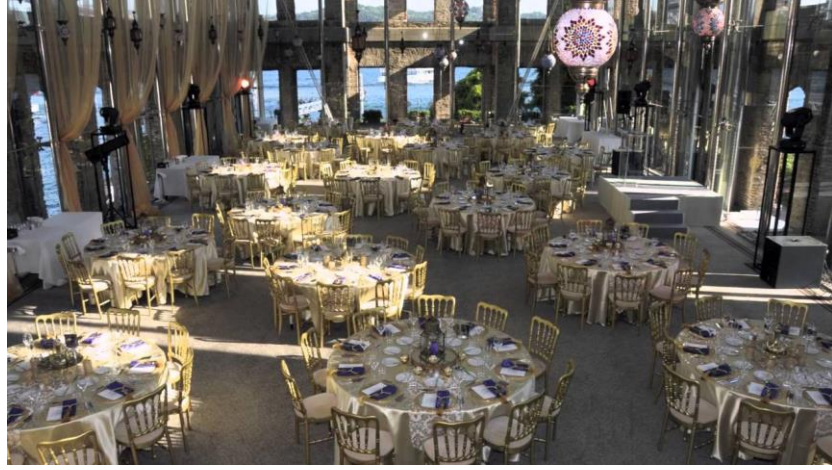
Tablo 7.Süleymaniye Camii Restorasyon Öncesi ve Sonrası Kimlik İncelemesi

Süleymaniye Camii Kimlik Özellikleri	Yapının Restorasyon Sonrası İncelenmesi
<ul style="list-style-type: none">Ana kubbe, pencerenin üst kotlarında barok tarzı kalemşeleri bulunmaktadır.Kubbe merkezindeki bezemenin onbirgen olması mevcut bezemenin doğru olmaması 1960 onarımında yapılmış olması nedeni ile; Taşıyıcı olan bu duvarların dış kısımları kesme taş, iç kısımları ise moloz taştır. Horasan harcı ile duvarlarına dolgu yapılarak örülmüştür. Kesme taşlar dikeyde kurşun, yatayda ise demir kenet ile demir zıvanalara bağlanmıştır.Demir kiriş sistemi kemerlerde ve kubbe örgüsünde ,gergi kullanım sistemi ise yan kubbelerde görülmektedir.Caminin doğuda yarım kubbe ile başlayan strüktürü ortadaki büyük kubbeye bağlanır.Çok sayıda pencere boşluğu kullanılarak hafif ve şeffaf bir boşluk beden duvarlarının içeriye çekilmesiyle kemerler vurgulanmıştır.Merkezi kubbenin oturduğu yaklaşık 26 metre çapındaki dairesel kasnak, aralarında eşit genişlikte pencere boşlukları bulunan ve genişlikleri aynı olan 32 ayak tarafından taşınmaktadır.Süleymaniye’de kolonsuz olan orta mekân yaklaşık 1800 metrekaredir. Yan mahfillerde katıldığında toplam iç mekân 3300 metrekaredir. Dört ana kemer ve dört ana kolon bulunmaktadır. Ana kemerlerin açıklığı yirmi altı metredir. Ana kemerler gergisiz olarak inşa edilmiştir.	<ul style="list-style-type: none">1955-1960 yılları ve sonrasında yapılan basit onarımlarda sıva malzemesi olarak çimento ve alçı içerikli harçlar kullanılması özgün yapıya zarar vermiştir. Bu onarımların bazısında orijinal bezemeler kısmen veya tamamen yok edilmiş, bazen de yeni sıva, badana ve boya tabakaları altında bırakılmıştır. Kullanılan boyalar kalın bir tabaka halinde uygulandığından zemin ve duvarlarda sıcaklık değişkenlikleri ve nem ile birlikte sıva ve boya tabakasında ayrılmaya neden olmuştur.2007-2010 yılları restorasyonu sırasında kubbelere eşdeğer kalemşi raspalarından çıkan ongen geometrik geçme bezemesi yeniden düzenlenmiştir.Kullanılan boyalar kalın bir tabaka halinde uygulandığından su buharı geçirimsiz bir yüzey oluşturmuştur. Zemin ve duvarlarda ortamdaki sıcaklık değişkenlikleri ve nem hareketleri nedeni ile çimento, alçı içerikli dolgu ve sıvalardan taşınan çözünür tuzlar, sıva ve boya tabakasında taşıyıcıdan ayrılma ve ayrışmaya neden olmuştur.Cami doğu ve batı cephelerindeki saçakların betonarme olarak inşa edildiği ve yapıya statik açıdan, ağır yükler getirdiği : Kubbe ve tonozlardaki sıvanın büyük bölümünün çimento esaslı harç ile yapılmış olduğu; ahşap kapı, kepenk ve dolap kapakların ahşabın nefes almasını engelleyecek şekilde verniklenmiş olduğu

Değerlendirme: İncelemeden anlaşılacağı üzere kimlik kaybının; strüktür parametresinde, dekor, süsleme, iç mekân özelliklerinde ortaya çıktığı görülmektedir.

4.3 Esmâ Sultan Yalısının Restorasyonunun İncelenmesi

Esmâ Sultan Yalısı, Ortaköy Camisi'nin yanında yer almaktadır, yalının iki kat ve çatı katı ile oluşmuş, hacimli bir kitlesi vardır. Yapının dışı kargir, içi bağdadi ahşaptır. Esmâ Sultan Yalısı'nda salon ve iki oda, yalının deniz cephesinde yer alır ve merkeze sofa ile bağlanır. Salon diğer odalardan farklı genişliğiyle, cephenin ortasında çıkma yapmaktadır. Yapının merkezinde ise büyük bir merdiven görülmektedir. Boğaziçi'ndeki sultan saraylarının genelinde olduğu gibi Esmâ Sultan Yalısı'nda da, çıkmalar üç pencerelidir ve üzerinde üçgen alınlık vardır. Yalının ön ve yan cephede olan pencerelerinin dikdörtgen çerçeveli olduğu görülmektedir. Yapının yan cephesi, ön cephe gibi simetrik olarak planlanmıştır. Yan cephenin orta aksında, dört pencereyi üzerinde üçgen alınlık olan çıkma bulunmaktadır. Esmâ Sultan Yalısı kolaylıkla okunan plan şeması, öğelerin yalın biçimleri ve bir araya gelişleri, üçgen alınlığı ve çıkmaların düşey vurgusunu dengeleyen kat kornişleri ile Neoklasik bir üslupta inşa edilmiştir (Atalan, 2015). Osmanlı saray hanedanının elinden çıkan Esmâ Sultan Yalısı; birkaç kez el değiştirerek okul, tütün deposu, marangoz atölyesi, kereste-demir-çelik-kömür deposu olarak kullanıldı. 1975 yılında geçirdiği yangınla, yalının bütün ahşap kısımları yanmış ve sadece yapının dış kabuğunu oluşturan kâgir duvarları bir iskelet şeklinde ayakta kalabilmiştir. 1975 yılında geçirdiği büyük yangından sonra harabeye dönen Esmâ Sultan Yalısı, 1990 yılında The Marmara Otel zinciri tarafından satın alınarak Philip Robert'in projesi doğrultusunda mimar Gökhan Avcıoğlu tarafından restorasyonu yapılarak 2001 yılında çeşitli toplantı, konferans, düğün gibi etkinliklere ev sahipliği yapacak olan 'The Marmara Esmâ Sultan' adıyla hizmet vermeye başlamıştır. (Terece, 2013)



Fotoğraf 26. Esmâ Sultan Günümüzdeki Durumu

Kaynak: 1 Haziran 2016 Tarihinde

<http://haybergursoy.blogspot.com.tr/2012/03/istanbul-bogaz-sahilinde-366s-tarihi.html> ‘dan alındı.



Fotoğraf 27. Esmâ Sultan Yalısı Eski Durumu

Kaynak: 1 Haziran 2016 Tarihinde <http://www.degisti.com/index.php/archives/6325> ‘dan alındı.



Fotoğraf 28. Esmâ Sultan Yalısı Günümüzdeki Durumu

Kaynak: 1 Haziran 2016 Tarihinde

<http://haybergursoy.blogspot.com.tr/2012/03/istanbul-bogaz-sahilinde-366s-tarihi.html> 'dan alındı.

Tablo 8. Esmâ Sultan Yalısı Restorasyon Öncesi ve Sonrası Kimlik İncelemesi

Esmâ Sultan Yalısı Kimlik Özellikleri	Yapının Restorasyon Sonrası İncelenmesi
<ul style="list-style-type: none">• Taşıyıcı sistemi yığma taş ve kırma çatılıdır.• Yapı neoklasik tarzdadır.• Duvar kalınlığı 68-80 cm olan yapının pencereleri giyotin pencere tipindedir.• zengin duvar ve tavan bezemeleriyle de dikkat çeker.	<ul style="list-style-type: none">• Birden fazla farklı işlevlerde kullanılmış olmasından dolayı Her işlevin getirdiği fiziksel yüklenmelerle yalı, zarar görüp yıpranmıştır.• Tarihi dış kabuğun içerisine eklenen modern bir cam kutu görünümü tarihi binanın günümüz mimarisinde iyi bir örnek olsada yapının tarihi kimliği açısından doğru bir seçim değildir.• yalının cam ve çelik konstrüksiyondan oluşan, dikdörtgen plan düzenine sahip yapı; düz bir üst örtüyle kapatıldığı görülmektedir.Bu çatı sistemi yangından önceki yani orijinal halini yansıtmamaktadır.

İncelenen; Yıldız Sarayı, Süleymaniye Camii ve Külliyesi , Esmâ Sultan yapılarının tarz özellikleri ve kimliklerini oluşturan özellikleri Tablo 6, 7, 8'nin 1. Bloklarında belirtilmiştir. Restorasyon sonrası oluşan sorunlar irdelenerek Tablo 6,7,8'nin 2. Sütununda belirtilmiştir. Bu bağlamda incelendiğinde, bu binaların asal kimlik parametreleri, beklenenin dışında değişime uğramıştır. Buradan hareketle, denilebilir ki; Yıldız sarayı, Süleymaniye Camii ve Külliyesi, Esmâ Sultan Yalısı'na uygulanan onarım ve restorasyon çalışmaları sonrasında, bu yapılar artık tam anlamıyla özgün kimliğini ifade etmekten uzaktır.

4. SONUÇ

Kimlik bir nesnenin diğer nesnelere arasındaki “fark edilebilir olma durumu” olarak nitelendirilebilir. Relph (1976) mekansal kimliği oluşturan özellikleri, fiziksel yapı, barındırdığı aktiviteler ve kullanıcıların oluşturduğu anlamlar olarak nitelendirmiştir. Kişilerin kent ile kurdukları ilişki, zaman ve aidiyet duygusuyla birleşince, mekânsal kimlik tanımı ortaya çıkmaktadır. İnsan kimliği ile bina kimliği, kent kimliği ve mekânsal kimlik olguları iç içe geçmiş bir bütün gibidir. Bireylerin kimlikleri bina kimliğini etkilerken (ki bu bireyler yapının mimarı veya kullanıcısı olabilir), aynı zamanda bina kimlikleri de insanları etkiler. Yani bir yapı inşa sürecinde ve sonrasında da, yapıyı inşa eden mimardan, bulunduğu bölgenin coğrafî, iklim, kültürel gibi birçok mekân özelliğinden ve yapıma döneminden etkilenerek kendi kimliğini oluşturur. Bazı tarihi binalar doğrudan mimarın kendi buluşu olan format ve süsleme barındırabilir. Fakat kentsel tarihi binaların hepsi mimarlık tarihinde tanımlanmış dönemlere özgü, tarzlara uygun olarak yapılmışlardır.

Kültürün bir parçası olan tarihi yapıların gelecek kuşaklara miras olarak bırakılması ve özenle korunması önemli bir noktadır. Fakat geçen zamanla birlikte bu yapıların işlevleri yok olabilir. Bu anlamda bu tarihi yapıların yeniden topluma kazandırılması gerekir. Ancak bunu yaparken en önemli nokta yapının kimliğinden ayrılmaması ve özünden kopmamasıdır.

Bunun için de restore edilecek yapının kimliği, işlevi çok iyi tespit edilmeli ve yapının manevi özelliklerinden tesisat düzenlerine kadar her şey tek tek analiz edilmeli ve özgün yapısı bozulmadan yeniden yapılandırılması sağlanmalıdır.

Bu bağlamda, çalışmada kimlik olgusu ve kimlik kaybı terimi incelenmiş ve yapıların kimlikleriyle nasıl bir bütün oluşturduğu görülmüştür. Yapılan her yanlış restorasyon, bilinmelidir ki, o yapıda geriye dönüşü imkansız kayıplara neden olmaktadır. Bu anlamda tarihi eserlere bilinçsiz restorasyonlarla verilen zararlar, yılların verdiği tahribattan çok daha fazladır.

Tez kimlik parametrelerini inceleyip, uygulamalarda nasıl kayıplara uğradığını göstermiştir. Restorasyondan sorumlu kişilerin, ciddi bir tarih ve tarz bilgisine gereksinimleri olduğunu ortaya koymuştur. Dolayısıyla restorasyon eğitiminde, mimarlık tarihi dersleri ve burada işlenen tarzlar, sanat tarihi, röleve restorasyon, restitüsyon ve çizim temelli derslerin yanı sıra mutlaka müfredatta yer almalı ve çeşitli vaka çalışmalarıyla eğitim pekiştirilmelidir.



KAYNAKLAR

Akçaözöglü ve ark. , 2008, Eski Eserlerde Meydana Gelen Taş Bozulmalarının Adana'da Örneklenmesi, Ç.Ü.Müh.Mim. Fak. der. cilt no: .23 sayı.1

Akçay, A. Ö. (2006). Mimari Kimlik Değişimini Etkileyen Faktörler Üzerine Bir Araştırma Kıbrıs-Lefkoşa Örneği (Doctoral dissertation, Phd Thesis, Faculty of Architecture, Near East University, Turkish Republic of Northern Cyprus).

Akın, Günkut (1985). Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da'ki Tarihsel Ev Tiplerinde Anlam. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.

Alanyurt, U. (2009). TÜrkiye'de Koruma ve Onarım Üzerine Analiz. Masrop, (4).

Albustanlıoğlu, Tulga. "Ankara Beypazarı Yalnızçam Köyü Ören Yeri Midir?." (1996).

Arabacıoğlu, F. P., & Aydemir, I. (2007). Tarihi Çevrelerde Yeniden Değerlendirme Kavramı. Megaron YTÜ Mimarlık Fakültesi E-Dergisi, 2(4), 204-212.

Aslan, F. (2010). Suleymaniye Camii Efsaneleri. Akademik Araştırmalar Dergisi, 47-48.

Atalan, Ö. (2015). Ortaköy-kuruçeşme arasındaki sahilsaraylar; 19 yüzyıl. Electronic Turkish Studies, 10(1).

Atalay, M. C. (2014). Türk Minyatür Sanatının Tasarım Ögelerinin, Türk Resminde Varlık Bulması. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 5(10).

Ataöglü ve ark. , Kasım- Aralık 2013:, Sirkülasyon Alanları Tasarımında Kolaj Etkisi, Mimarlık 374 Dergisi

Baran, M., & Yildirim, M. (2008). GELENEKSEL TÜRK EVİ VE RENK KULLANIMI. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 26(26).

Başkan, S. (1994) İstanbul'un yalı, köşk ve kasırları.

BAŞKAN, S. (2008). Geleneksel Karadeniz Evleri. Erdem, 10(52).

Bayazıt, N. Alvar Aalto'nun lambaları.

Bilgin, H., & Tarihi, M. G. (2006). Mimar Sinan Yapılarında Kubbeli Örtü Sistemlerinin Yapısal Analizi. J. Fac. Eng. Arch. Selcuk Univ, 21(3-4).

Biol, Gaye. (2007) "Bir Kentin Kimliği ve Kervansaray Oteli Üzerine Bir Değerlendirme." Arkitekt Dergisi 514:46-54.

Bozdoğan, m., ovalı, p. k., & özkan, s. (2006). Mimar Sinan'ın "Koruma" anlayışı ve günümüzde sinan'ın eserlerini "koruma" anlayışı (edirne örneği). Trakya Univ J Sci, 7(2), 143-152.

Ceyhan, Gökçe. Türkiye'de Konut İç Mekan Ve Donatılarında Değişim Ve Süreklilik. 2015. PhD Thesis. Fen Bilimleri Enstitüsü.

Çerçi, S. (2012). Geçmişten Günümüze Çevresel Kalite Değişiminin Çeşitli Parametrelerle İrdelenmesi. Niğde Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi,1(1), 66-74.

Çöl, N. (2002). Kütahya İli Tavşanlı İlçesi Kurşunlu Camiinin Duvar Resimlerinin Geleneksel Türk Duvar Resim Sanatı Çerçevesinde Değerlendirilmesi Osmanlı Sanatı Çerçevesinde Duvar Resmi.

Duymaz, A. Ş. (2003). II. Abdülhamid dönemi imar faaliyetleri: Türkiye örnekleri(Doctoral dissertation, Sosyal Bilimler)

Eceoğlu, A. (2007). Dolmabahçe Sarayı'nda dört büyük salonda iç mimaride kullanılan renkler (Doctoral dissertation, İstanbul Kültür Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü/İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı).

Eldem, Sedad Hakkı (1944). "17 nci ve 18 inci asırlarda Türk Odası". Güzel Sanatlar 5: 1-25.

Eldem, Sedad Hakkı, (1954). Türk Evi Plan Tipleri. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yay.

Eldem, Sedad Hakkı, (1984). Türk Evi: Osmanlı Dönemi I. İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı.

Erçağ, B. (1980). III. Ahmet Çeşmesi ve Restorasyonu. Vakıf Restorasyon Yıllığı Yıl:2011 Sayı: 3

Eruzun, C. (1997). Ahşabın Kimlik Bulduğu Doğu Karadeniz Mimarisi. Sanatsal Mozaik, 24

Eryazıcıoğlu M. Erdem, Markoç İlkim, 2015, Kentsel Kimlik Ve Kentsel Projeler Bağlamında Kimliksizleşme Sorunu, İstanbul Örneği

Gögebakan, Y. (2015). Karakteristik bir değer olan geleneksel Türk Evi'nin oluşumunu belirleyen unsurlar ve bu evlerin genel özellikleri. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 1(1).

GÜL, Z. S., ÇALIŞKAN, M., & TAVUKÇUOĞLU, A. 2007-2011 Onarımları sonrası Süleymaniye Camii'nin akustik özellikleri: ölçüm ve değerlendirmeler. 10. ulusal akustik kongresi Yıldız Teknik Üniversitesi Oditoryumu, İSTANBUL 16-17 Aralık 2013

GÜNEY, G. (2011). Bergama Karaosman Sebili ve Süslemeleri.

Gür, Ş. Ö., "Trabzon'da Kentsel Kimlik ve Dönüşüm", Trabzon'u Anlamak, Güven Bakırezer and Yücel Demirer (der) İletişim yayınları-Memleket Kitapları-14, 2009, pp. 317-337.

Güvenç, Bozkurt, 1993, Türk Kimliği, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları

Güzel, A. (2013). Coğrafi özellikleri bakımından Anadolu şehirlerindeki geleneksel konutlar: Şanlıurfa örneği. Electronic Turkish Studies, 8(12).

İnci, N. (1985). 18. Yüzyılda İstanbul Camilerine Batı Etkisiyle Gelen Yenilikler.S224

Kılınçaslan, T. 1995. “Kentsel Ulaşım Mekânları ve Çevre Kalitesini Etkileyen Fiziksel Ögeler”, Mimari ve Kentsel Çevrede Kalite Arayışları Sempozyumu, İTÜ-Uygur Merkezi, İstanbul.

Köse, A. (2005). Türkiye’de Geleneksel Kırsal Konut Planlarında Göçebe Türk Kültürü İzleri

Kuban, D. (1969). Modern Restorasyon İlkeleri Üzerine Yorumlar. S341

Kuru, A. Ç. (2005). Ankara, Polatlı Karacaahmet Köyünde. Bilig: Journal of social sciences of the Turkish world, (35), 49.

Küçükerman, Önder, (1991). Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul

Lefebvre, H. 1996. “The Production of Space”, Blackwell Publications, Oxford

M. Ataman “Hatuniye (Gülbahar Hatun) Camii ve Türbesi Restorasyonu” Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi ve Gelecek Nesillere Devredilmesi Sempozyumu Kitabı, 2007:55-67

MAZLUM, Deniz. “Kız Kulesi’nin Uzun Tarihinden Bir Kesit: 18. Yüzyılda “Kule-İ Duhter”, METU JFA 24.1, 2007: 35–47.

Lynch, K. 1960. “The Image of the City”, The M.I.T Press, Cambridge

Olgun, N. (2011). Süleymaniye Camii 2007-2010 Yılları Restorasyonuna Dair. Restorasyon Dergisi, 2

Oymael, S., Çakır, H. K., & Bideci, Ö. S. (2011). Geleneksel Mimari Uygulamaların Yorumlanması. In 6th International Advanced Technologies Symposium (IATS'11).

Ögel, Bahaddin (1985). Türk Kültür Tarihine Giriş III. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Relph, E., Place And Placelessness, Pion, London, 1976.

Rowe, Colin ve Koetter, Fred, 1984, Collage City, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Sinan,S (2011) "Tarihi Binanın İşlev Değişimi'nin Yıldız Sarayı Müzesi Örneği Üzerinden Değerlendirilmesi"S 86

Soysal, M. (1996). Tarihten Günümüze Anadolu" da Konut ve Yerleşmenin Öyküsü. Türk Tarih Yayınları.

Terece, T. (2013) Restorasyon projelerinde işlevsel dönüşümün iç mekân kararları üzerine bir sorgulama

Topçu, D. (2011). Kent Kimliği Üzerine Bir Araştırma: Konya Örneği. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, 8(2).

Tuztasi, U., & Askun, I. Y. (2013). " Türk Evi" Ideallestirmesinde" Osmanli Evi" ve" Anadolu Evi" Kavramlarının Ortakliklarına İlişkin İşlevsel Açıklamalar. *Bilig*,66, 273.

Uysal, Z. (2005). Yeşilyurt Köyü Câmii. Sanat Tarihi Dergisi, 14(1).

Ünügür, M. 1996. "İstanbul'un Değişen Kent Kimliği Üzerine..." Arkitekt dergisi, sayı:12

Vardar, K. F. (2004). İstanbul'da XIX. yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Görülen Ampir Üsluptaki Şebekeler. Sanat Tarihi Dergisi, 13(1).

Vitruvius, Mimarlık Üzerine On Kitap, Çev.: Suna Güven, 1990.

Yücel, E. (1998). Vakıflarda Onarım Çalışmalarını Yürüten Mimarlar. Vakıf Restorasyon Yıllığı Yıl: 1998

Zeybekoğlu, D. (2005). Edirne geleneksel konut mimarlığını etkileyen sosyo-kültürel faktörlerin incelenmesi

Ziyrek, A. (2011). Süleymaniye Külliyesi Türbeleri ve Hazinesi.Vakıf Restorasyon Yıllığı Yıl: 2011 Sayı: 3

URL LİSTESİ

1. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/rokoko--mimari-/294>
2. <http://www.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/31198,secileruyarpdf.pdf?0>
3. <http://www.milliyet.com.tr/sile-kalesi-restore-edildi--gundem-2108018/>
4. <http://www.restorasyon.info/wp-content/uploads/2015/03/suheyl-bey-camii.jpg>
5. https://pbs.twimg.com/media/CJHBCIpWEAAAt_q5.jpg
6. <http://www.arkitera.com/gorus/770/trabzon-da-toplumsal-donusum-ve-kentsel-kimlik>
7. <http://www.arkitera.com/gorus/770/trabzon-da-toplumsal-donusum-ve-kentsel-kimlik>
8. http://www.hurriyet.com.tr/yerel-haberler/trabzon-haberleri/oltasini-alan-sahile-kostu_144523/
9. <http://www.arkitera.com/gorus/770/trabzon-da-toplumsal-donusum-ve-kentsel-kimlik>
10. <http://www.arkitera.com/gorus/770/trabzon-da-toplumsal-donusum-ve-kentsel-kimlik>
11. <http://www.arkitera.com/gorus/770/trabzon-da-toplumsal-donusum-ve-kentsel-kimlik>
12. <http://eski.istanbulium.net/post/104315172383/y%C4%B1ld%C4%B1z-saray%C4%B1-basile-kargopoulo-foto%C4%9Fraf%C4%B1>
13. <http://www.millisaraylar.gov.tr/portalmain/Palaces.aspx?SarayId=12>
14. www.suleymaniyecamii.org
15. <http://haybergursoy.blogspot.com.tr/2012/03/istanbul-bogaz-sahilinde-366s-tarihi.html>
16. https://www.academia.edu/14535286/YER%C4%B0_OKUMAK_READING_THE_PLACE
17. <http://sabahulkesi.com/osmanl%C4%B1da-barok-ve-rokoko-mimari-%C3%BCsluplar-do%C4%9Fan-kuban/>

ÖZGEÇMİŞ

11 Ağustos 1986 Şanlıurfa doğumluyum. İlk, Orta ve Liseyi yine aynı ilde tamamladım. 2013 yılında Beykent Üniversitesi, Mimarlık Mühendislik Fakültesi, İç Mimarlık Bölümünden mezun oldum. 2013- halen FMV Işık Üniversitesi ve İstanbul Aydın Üniversitesinde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktayım. 2014 yılında da, Beykent Üniversitesi, İç Mimarlık Anabilim Dalında Mimarlık Bilim Dalında yüksek lisans eğitimime başladım.

Yabancı dilim İngilizce olup; Photoshop, Autocad ve 3dmax programlarını kullanmaktayım.

