

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ
MİMARLIK TARİHİ VE RÖLEVE KÜRSÜSÜ

ANADOLU
SANATI
ARAŞTIRMALARI
1

İSTANBUL, 1968

Ocak 1968'de Gün Matbaasında basılmıştır
Nuruosmaniye Cad. 17, Cağaloğlu - İstanbul

YILDIZ - SERENCEBEY'DE
ŞEYH ZAFİR
TÜRBE,
KİTAPLIK
VE
ÇEŞMESİ

AFİFE BATUR

ONDOKUZUNCU YÜZYIL OSMANLI TOPLUMU. KENDİ DIŞINDA VE
BAŞKA ŞARTLAR ALTINDA OLUŞMUŞ BİR KÜLTÜRÜN ZORLAYICI
BASKILARI ATINDADIR.

Onyedinci yüzyıl ortalarında başlayıp süregelen askerî-siyasî yenilgiler Osman-
lı toplumunu, Batı'ya bakış ve davranışını yeniden ele alma sorunu ile karşı
karşıya getirmiştir.

Kökleri Lâle Devrine kadar inen *batılılaşma akımı*, yenilgilerin su yüzüne çıkar-
dığı bu sorun'un Osmanlılar açısından çözümü olarak belirlemektedir. Fakat ye-
nilgilerin sadece askerî-siyasî alanda kalmayıp ekonomik-teknik-bilimsel bir ge-
rilemenin de buna paralel olması *akım*'a toplum psikolojisi yönünden niteliğini
kazandıran; çıkış noktasını ve yönünü etkileyen iki önemli sonuç doğurmuş-
tur :

«Avrupa'nın üstünlüğü karşısında duyulan acz,»

«Bu medeniyeti anlıyamamaktan mütevellit çaresizlik.»

Bunların getirdiği yetersizlik duygusu ile Osmanlı Toplumunu yüzyıllarca bocalıyacak, «ne kendi zaaflarının sebeplerini ve bunları gidermenin çarelerini, ne de gittikçe artan bir teslimiyetle yaklaşmak istediği garbın üstünlük sebeplerini anlayacaktır.»¹

Bu yüzden *Batılılaşma*, çoğu kez, belli bir amaca yönelmiş, plânlı, düzenli ve bilinçli bir reform veya reformlar dizisi değil; genellikle Batı'ya karşı, bilinçle ilintisi zor kurulan bir hayranlık ve kopya etme, aktarma, bazı kurum ve biçimleri *ithal etme* eğilimi olarak, bir *akım* olarak kendi kendini belirler. Bir başka belirleyici özellik, yenileşme isteğinin ve olayının yukarıdan aşağıya gelişmesidir.

Onsekizinci yüzyılda serbest değişmeler, III. Selim ve II. Mahmut'la bütün ondokuzuncu yüzyılı kapsayan bir güdümlü değişmeye dönüşmektedir.² Bazı özel haller dışında; güdümlü değişme olayı, Osmanlı padişahları için köklü bir devrimler uygulaması değil, palyatif çözümler getiren bir biçimsel değişme zorlamasıdır. Öyle ki, bir «islâhat» gerektiği düşüncesi padişahtan devlet adamlarına, sonra da aydınlara geçtiğinde, «teşriî» reform isteğine önce padişah karşı koyacaktır. Ayrıca, II Mahmut gibi kararlı bir reformcunun bile, Avrupayı kılık-kıyafet ve yaşayış biçimi bakımından taklit etmeye, saray protokolünü bu yolda değiştirmeye önem vermesi, değişme çabasının biçimsel niteliğinin ağır bastığını açıkça belirtmektedir.

Özetle açıklamaya çalıştığımız nitelikteki değişmelerin bunalım oluşturmaları her halde kaçınılmaz bir durumdur. Kültür, geniş anlamıyla takınılmış bir *tavır* olarak alındığında; bulunduğu durumdan umudunu kesmiş, kendi gücüne güvenini yitirmiş, kurtuluşu Batı'yı taklitte bulan bu toplumun ne kadar yapmacık bir görünümü olduğu açıktır. Kültürü bu yönüyle yansıtan sanat verilerinde de toplumun artık «spontane ve organik bir yaratma gücü» kalmamıştır; her konuda olduğu gibi bunda da Batı'ya dönülür. Uzmanlar getirilir, biçimler aktarılır, özellikle yapı sanatında -nizamı-ı cedid'e benzer- bir *Tarz-ı Cedid* yaratılmaya çalışılır. Çağdaş Avrupa eklektisizmi çeşitli yanlarıyla -bazen de ras-

¹ TURHAN, M., *Kültür Değişmeleri*, İstanbul Üniversitesi Ed. Fak. Yay. İstanbul, 1959, s. 135-137

² TURHAN, M., op. cit. s. 40

lantı sonucu, sadece Batı'ya ait olması yüzünden *avant-garde* akımlar, ithal edilir.³

ONDOKUZUNCU YÜZYIL AVRUPASI GELENEKTEN KOPMA VE YENİ BİR DÜNYA YARATMANIN SAVAŞINI YAPMAKTADIR.

Aslında çağdaş Avrupa da başka koşulların getirdiği bir bunalım içindedir. Bunun sanat alanındaki yankısı ise *revival*'ler dizisidir. Ancak Avrupa'da endüstri devrimi ve yanısıra hızlı şehirleşme hareketlerinin, ekonomik koşulların ortaya çıkardığı toplumsal dalgalanmaları karşılayan teorik ve pratik araştırma ve çalışmaların yarattığı gerilimli, heyecanlı bir atmosfer de vardır. Revivallere ve eklektisist akımlara karşı çeşitli yönlerden gelen zorlamalar, bünyenin doğal tepkisi olarak, mimariyi gerçek verilere ve toplumsal eyleme bağlı organik yaratma düzeyine doğru geliştirmektedir. Endüstri ürünlerinin mühendislik yapılarından sonra mimariye girişi, aktüel gereksinimlerin zorlamasıyla yeni yapı tiplerinin ve yapı tekniklerinin ortaya çıkışı, v.s. gibi faktörlerin yanısıra, sanatçı ve düşünürlerde de günün gereklerini karşılayan, verilerini kullanan ve gelenekle bağlarını koparmış, özgür, yeni çağdaş bir sanat yaratma bilinci uyanmaktadır. Özellikle İngiltere'de mimarlık ve mimarlık teorisi alanındaki çalışmalar yüzyıl sonu Avrupa'sı için bir uyarıcı (generic stimulus) olmaktadır.⁴

ART NOUVEAU, KENDİ BAŞINA BİR OLAY DEĞİL, ÇAĞIN İKLİMİ İLE İLİNTİLİ HERŞEYE BAĞLI BİR YARATMADIR.

1893'te Brüksel'deki Tassel Evi ile V. Horta, 1900'de Paris Metrosunun girişi ile H. Guimard, eklektisizmin kalıpcılığına son verecek yeni bir girişimin mimarideki öncülerini oluşturdular. Aynı yıllarda, çeşitli ülkelerin düşünürlerini, sanatçı ve mimarlarını aynı ilke (*libre esthétique*) çevresinde toplayan bu akım, geçmişle bağları kopartarak yeni ve gerçek bir mimariyi arama ve yaratma yolu olarak ortaya çıkıyordu.

Bir geçiş devresi sanatı olarak Art Nouveau, yeni biçimler getirmesine karşın, yine de bir «*stylistic formulation*» idi.⁵ Fakat asıl öğretici olan yanı, biçimin ge-

³ Mimarideki bunalımımızın nedenleri hk. bk.

ÖZER, B., *Rejyonizm, Ünliversalizm ve çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*, İTÜ, Mimarlık Fak. doktora tezi, İstanbul, 1964, s. 15

⁴ HITCHCOCK, H. R., *Architecture : Nineteenth and Twentieth Centuries*, Middlesex, 1958, s. 281

⁵ HITCHCOCK, H. R., *op cit.* s. 281

risindeki teknik ve kuramsal içerikti : Art Nouveau, teknik yönden 16., 17., 18. yüzyıllarda Fransa'da metal konstrüksiyon alanındaki çeşitli denemelere dayanıyordu, kuram yönünden ise Viollet-le-Duc'un yeni malzeme, konstrüksiyon ve strüktür mantığı konusundaki öğretileri, sosyalist William Morris'le başlayarak fonksiyonalizm tartışmaları, Sembolizmin felsefi özü, Empresyonizmin getirdiği tabiata açılma, v. s. Art Nouveau için bir düşünsel temel oluyordu.

«Kısaca Art Nouveau, temelden gelen ihtiyaçlara bağlı, ortak bir bilincin sonucu, çağın iklimi ile ilintili bir yaratımdı; tek başına ve kopuk bir olay değildi.»⁶ Çağdaş ve öğretici olan yanı sıra da önemliydi. 1900'lerin uluslararası stili olarak çeşitli ülkelerde paralel görünüşleri olan Art Nouveau, özü gereği ekonomik gerekleri karşılayamadıysa da, ondokuzuncu yüzyılın statik niteliklerine karşı bir dinamizm ortaya koydu. O revivaller karışıklığı içinde de stil olarak süreksizliğine rağmen, tarihi gidiş yönünden olumlu bir akım oldu. Art Nouveau'nun biçimsel niteliklerinden değil fakat düşünsel özünden faydalanan birçok mimar, bu akımı geride bırakarak daha yakın bir modernizmin kuruluşunu gerçekleştirdiler.

İtalya modern çağın çeşitli olaylarında, örneğin endüstri devrimi ve şehircilikle ilgili yeni girişimlerde belli bir gecikme ile Avrupa'yı izliyordu. E. Basile, R. D'Aronco ve Sommaruga gibi tek tek yaratıcıların dışında devrimci bir hareket görüleliyordu. B. Croce çapında bir düşünürün varlığına, bütünlüğü ve genişliği ile yeni akımlara çıkış noktası olabilecek niteliklerine rağmen, eylem alanında durum bunun tersi oluyordu ve tarihî çevre, kültürel gelenek ve akademizm ağır basıyordu. Çağın gerçeklerini farkedebilen pek az sanat tarihçisi ve düşünür vardı. (L. Venturi gibi)⁷

RAIMONDO D'ARONCO VE TÜRKİYE'DEKİ ÇALIŞMALARI

Akademik estetiğin ve klâsizmın egemen olduğu bir çevrede yetişen Raimondo D'Aronco, yeniyi arayan, çağına katılmayı bilmiş ve adı uluslararası alanda 1902 Torino sergisi ile duyulmuş bir mimardır. *Stile Floreale*'in dar kadrosu içinde önde gelen iki-üç isimden biri idi. 1857'de Udine bölgesinde Gemona'da doğ-

⁶ CASSOU, J. - LANGUI, E. — PEVSNER, N., *Gateway to the Twentieth Century*, ch. I : The Climate of Thought, 1958, s. 19 - 20

⁷ ZEVI, B. *Storia dell'Architettura Moderna*, Torino, 1963.

muş. 1932'de Napoli'de ölmüştür.⁸ Klâsik bir eğitim gördüğü halde (Venedik Akademisinden mezun olmuştur.) Avrupa'lı ustaları, özellikle Wagner ve Olbrich'i izleyen, İtalyan Akademiizm içinde belli ölçüde öncü sayılabilecek kişilikte bir sanatçıdır.

İstanbul ile ilişkisi 1894'de Osmanlı Sergisi'nin projelerinin hazırlanması ile başlamış olmalıdır.⁹ 1896'da II. Abdülhamit tarafından baş mimarlığa getirilmiş. 1896-1908 yılları arasında hem Türkiye'de hem İtalya'da çalışmıştır. Bu devre, D'Aronco'nun en faal olduğu ve Torino'dan sonra, 1903 Udine Sergisi pavyonlarıyla uluslararası ününün en yüksek noktasına çıktığı yıllardır. Türkiye'de bulunduğu on iki yıl içinde D'Aronco birçok projenin müellifi olmuşsa da, inşa ettiği kesinlikle bilinen yapılar sayılıdır.¹⁰ Bunlar arasında Yıldız, Serencebey'deki türbe, kitaplık ve çeşme, kendisine saray mimarı sıfatıyla ve padişah iradesiyle yaptırıldığı ve bu yüzden devletin yirminci yüzyılın başında mimari konusundaki tutumunu, bir ölçüde, belirttiği için incelenmeye değer bulunmuştur.

ŞEYH HAMZA ZAFİR EFENDİYE VE ADINA KURULAN DERGÂH

Kuzey Afrikalı Müslümanlar üzerinde geniş nüfuzu olmasından ötürü Şeyh Hamza Zafir Efendi, II. Abdülhamit'in, *pan-islamizm* politikası gereği, büyük ölçüde ilgi ve saygısını kazanmış bir dinî liderdi. Abdülhamit daha şehzadeyken 1873'te İstanbul'a çağırıldığı Şeyh Zafir'e, padişah olunca, Yıldız sırtlarında

⁸ Biyografik bilgi için bk.

PEHNT, W., *Encyclopaedia of Modern Architecture*, London, 1963, s. 34 ed. ve Dr. David Gebhard'ın özel notları

⁹ II. Abdülhamit henüz şehzadeyken, amcası padişah Abdülaziz'le birlikte 1867 Paris sergisini ziyaret fırsatı bulmuş ve bu kendisine, benzer bir sergi ilham etmiştir.

HASLIP, J., *Bilinmeyen Taraflarıyla Abdülhamit*, (çev. : N. Kuruoğlu) İstanbul, 1964, s. 55 - 56

¹⁰ Manfredi NICOLETTI, *Raimondo D'Aronco* isimli monografisinde, İstanbul'daki yapıların muhtemelen tam bir listesini vermektedir. Ancak, projelerin çoğu yapılmadığı gibi, yapıların büyük bir kısmı da yıkılmış yahut değiştirilmiştir. Hepsinin saptanması bu çalışmanın sınırları dışındadır. Fakat D'Aronco'nun İstanbul'daki yapılarının, özellikle konut türünde olanların tamamını kapsayan bir çalışmanın ilgi çekici olacağı kanısındayız.

geniş bir arazi «ihsan» ederek konak, dergâh ve imaret yaptırmıştır.¹¹ Kitaplık, çeşme yaptırarak ilgisini ortaya koymuştur.

Şeyh Muhammed Zafir, Trablusgarp'ta Derne yakınında Mısra kasabasından gelmiştir. Mısra, Şeyh M. Zafir'in bağlı olduğu Şazeli tarikatının merkezidir. Şeyh Zafir bu tarikatın Medeniyye ko'unun pîridir. Kendisi bizzat politikaya karışmamışsa da II. Abdülhamid'in panislâmist amaçlarla onun dinî nüfuzundan yararlandığı söylenebilir.¹²

II. Abdülhamit'in bu tarikat ve Şeyh Zafir için yapımına karar verdiği dergâha; Hamidiye, Orhaniye ve Ertuğrul camileriyle birlikte 13 Safer 1306 (Hicri) de başlanmıştır.¹³

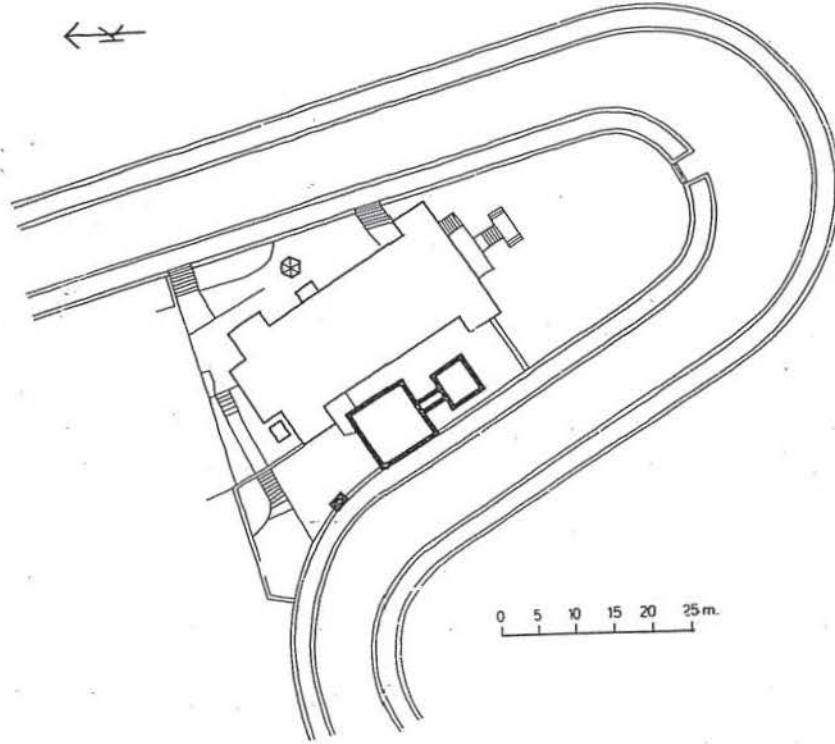
Türbe, kitaplık ve çeşme bütünü'nün yapım tarihiyse 1905-6 (H. 1321-22) dir. Yapılar ahşap Ertuğrul Camisinin istinat duvarlarının doğudan ve güneyden çevrelediği, yaklaşık olarak dikdörtgen şeklindeki bir arsaya yerleşmişlerdir.

¹¹ HASLIP, J. op.cit s. 26 ve 54'de Abdülhamidin, Valide Pertevniyal Sultanın etkisiyle bazı molla ve şeyhlerle dostluklar kurduğunu belirtmektedir. Bir dergâhın kurulması ve türbe ve kitaplığın yapımıyla başmimarın görevlendirilmesi, özel bir ilgiyi değilse bile en azından politik bir tutumu ortaya koymakta ve J. HASLIP'in düşüncesini kuvvetlendirmektedir. Ayrıca padişahın bu tarikatın şeyhinden el aldığı ve sık gidebilmek amacıyla dergâhı Yıldız'da yaptırdığı söylenmektedir. Ancak bu konuda açık bir bilgi edinilememiştir.

¹² Şeyh Zafir konusundaki bilgiler, ailesinin yaşayan kişilerinden Fethi Zafir ve Kâzım Zafir (Zafir Konak, No. 9, Beşiktaş) den alınmıştır. (Temmuz, 1964) Aynı kaynaktan Şeyh Zafir'in *Envar-ı Kudsiye* isimli bir otobiyografisi olduğu öğrenilmiştir. Ayrıca A. Gölpınarlı'nın çalışmaları da vardır.

¹³ Kayıt: İstanbul Hamiş Vakfiye Defteri, defter no.: 375, s. 105-7 Hamidiye, Orhaniye ve Ertuğrul Camilerinin vakıfları da dergâha bağlanmıştır. Zafir Ef. sağ olduğu sürece bu dergâhın şeyhidir ve 2400 kuruş aylık almaktadır. Ashında Ertuğrul Camisi hem dergâh, hem de Şeyh Zafir'in çalışma yeri idi. Çeşitli ülkelerden gelen Müslümanlar burada misafir edilirdi.

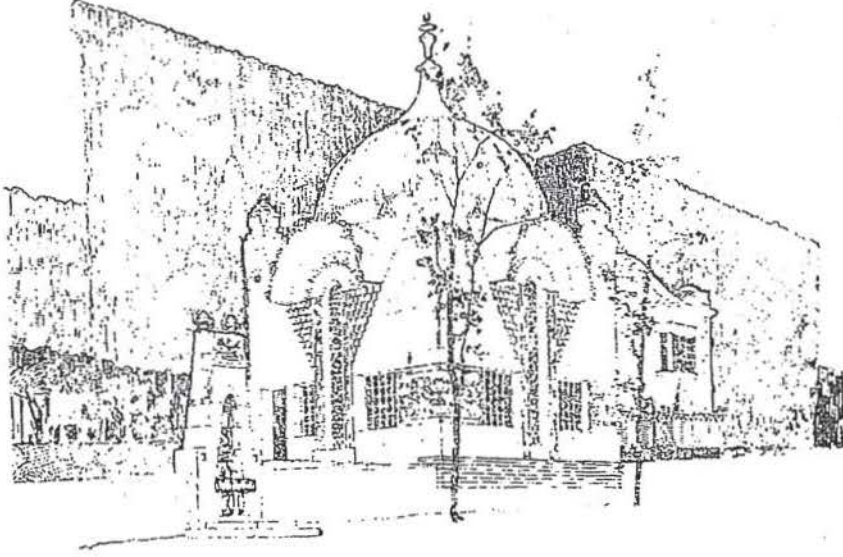
Vakıf kayıtlarında, dergâha adigeçen üç caminin vakfiyelerinin gelirlerinden yiyecek tahsisatı ayrıldığı yazılıdır. Örneğin bir aylık istihkak: 420 okka et, 180 okka yağ, 330 okka pirinç, 90 okka un, 120 okka toz şeker, 110 okka soğan, 37 okka tuz.



Şekil 1. Vaziyet plânı
Site plan

(şekil : 1) 1957'de Yıldız yolunun yapılması sırasında, *ensemble*'in önünden geçen yolun iki metre yükseltilmesiyle çevrenin topoğrafyası büyük ölçüde değişmiş ve bu durumdan en çok bu yapılar zarar görmüştür. Köşedeki çeşme yol seviyesinden aşağıda kaldığı gibi, türbenin profilli duvarı da toprağa gömülmüş olup alçak bir subasman izlenimi vermektedir.

Bütüne hâkim bir yapı olan türbe (fot. : 1, şekil : 2) bir tam karedir. (8,50m. x 8,50m.) (şekil : 3) Ancak bu tam simetrik ve merkezî şema, plânda ve cephede üç tarafı aynı, fakat arka tarafı farklı bir şekilde ele alınmıştır. Türbenin giriş kapısı kuzeyde, yanda bulunmaktadır ve bu giriş plânda ve cephede, güney ve batı duvarlarının ortaya koyduğu düzenlemeyi aksatmaktadır



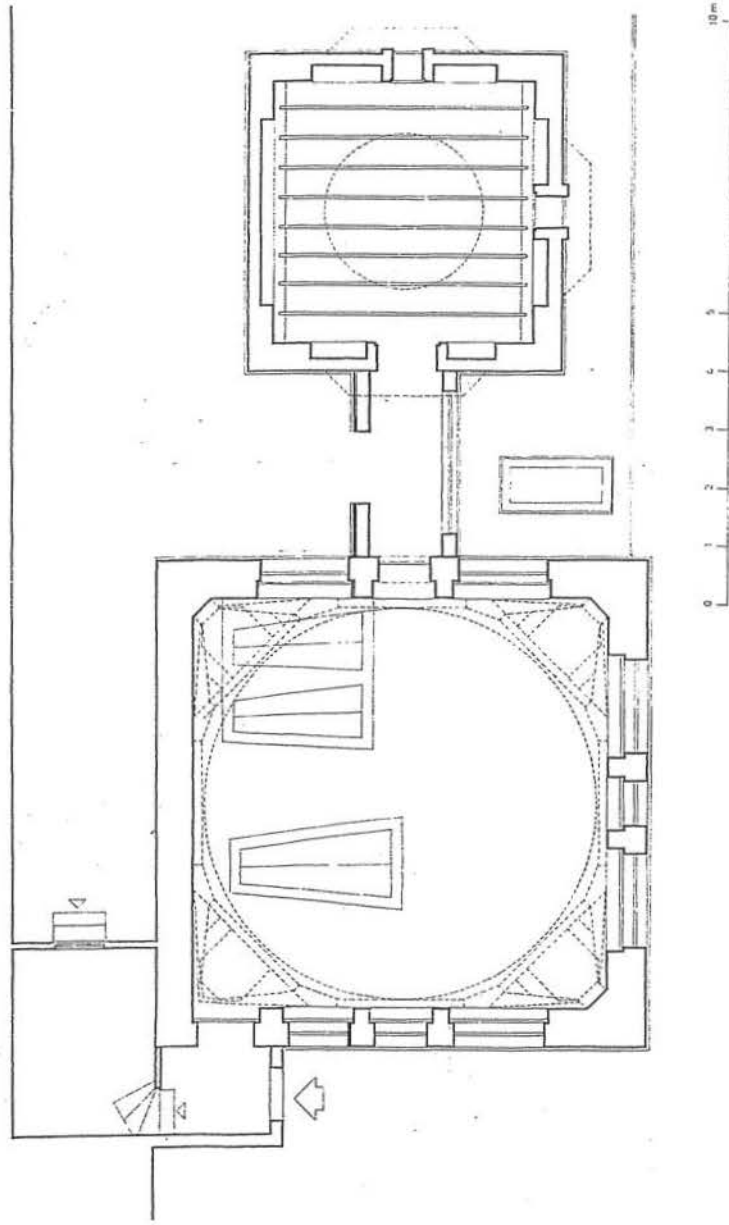
Şekil 2. Çeşme, türbe, kitaplık için mimar R. D'Aronco'nun hazırladığı eskiz
the architect' own scetch for the fountain, the mausoleum and the library

(şekil : 3 ve 7) Kapının açılabilmesi için bitişik pencerenin diğerlerinden daha dar ve hayli nisbetsiz tutulması gerekmiştir. Ayrıca bu giriş, bugün çirkin bir ek yapıyla kapatılmış ve kitaplığa ulaşılması olanağı kaldırılmıştır.

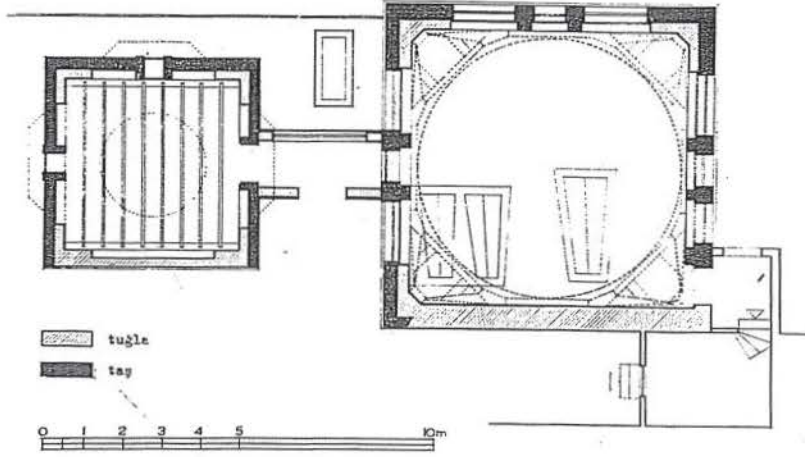
Karenin üç kenarında, ortada dar ve yüksek, bunların iki yanında da daha alçak pencereler vardır. (şekil : 3 ve 6) Bağlantı koridoruna rastlayan dar ve uzun pencere kapı olarak açılmıştır. Zemin döşemesi çimento şapı olup alt konstrüksiyon hakkında açık bilgi edinilememektedir.

Malzeme ve kullanışı ilgi çekici özellikler göstermektedir. Yapı, reprezentatif cepheerde, dışarda taş, içerde tuğla; arka cephede ise tamamen tuğla ile örülmüştür. (şekil : 4) Taşın kullanılmasında görünme kaygusunun ön plânda geldiği açıktır. Taşlar iyi cins kefeki taşı olup yükseklik ($h = 40$ cm.) ve uzunlukları ($l = 10 - 120$ cm). aşağı yukarı aynıdır.

Zeminden başlayarak köşeler üçgen şeklinde doldurulmuştur. (şekil : 3 - 5) Bu üçgenler iki metre yükseklikte küçük bir çıkma yaparak geçit elemanlarına



Şekil 3. Türbe ve kitaplık planı
Plan of the mausoleum and the library



Şekil 4. Türbe ve kitaplıkta malzeme durumunu gösterir plân
Plan indicating the materials used in the mausoleum and the library

başlangıç olmaktadır. Bunun üzerindeyse, tuğlaların birbiri üstüne bindirilmesiyle elde edilmiş eğri üçgen yüzeylerin meydana getirdiği bir çeşit sivilize mukarnasa oturtulmuş, küçük bir tonozla sonuçlanan, tromp havası verilmek istenmiş, yalancı geçit elemanları yer almaktadır. (şekil : 5 ve fot. : 6) Kubbe sekiz kemere, bu kemerler de geçit elemanlarının yanındaki konsollara oturuyor gibidir. Aslında, bir küb şeklinde olan alt yapı kâgir malzemeyle inşa edildikten sonra, kubbe bir ahşap kaburgayla meydana getirilmiştir. (fot. : 1 - 8) Bu kaburga konsolların belirttiği noktalardaki çıkıntılara oturmaktadır. İç yüzü de bağdadî ile kaplanarak üzerine alçı sıva yapılmış ve süslemelerle kubbe-kâgir strüktür gibi gösterilmiştir.

Ortada bir madalyondan çıkan -kubbe nervürlerini belirtircesine- radyal çizilmiş bir bölümlenmeyle sekiz dilim ayrılmış, bunların içine de pastel renklerde, desen ve espirisi yönünden Rokoko bir peinture yapılmıştır. (fot. : 6 - 8) Madalyonların içindeki bu natüralist resimler dışında zemindeki desen farklı bir anlayışı işaretlemekte, düzenli ve tekrarlanan motiflerle 1900'lerin kumaş desenlerine yaklaşmaktadır. Türbe içindeki diğer konstrüktif çizgiler de, kubbe nervürleri ve kemerler gibi boyayla yapılmışlardır.

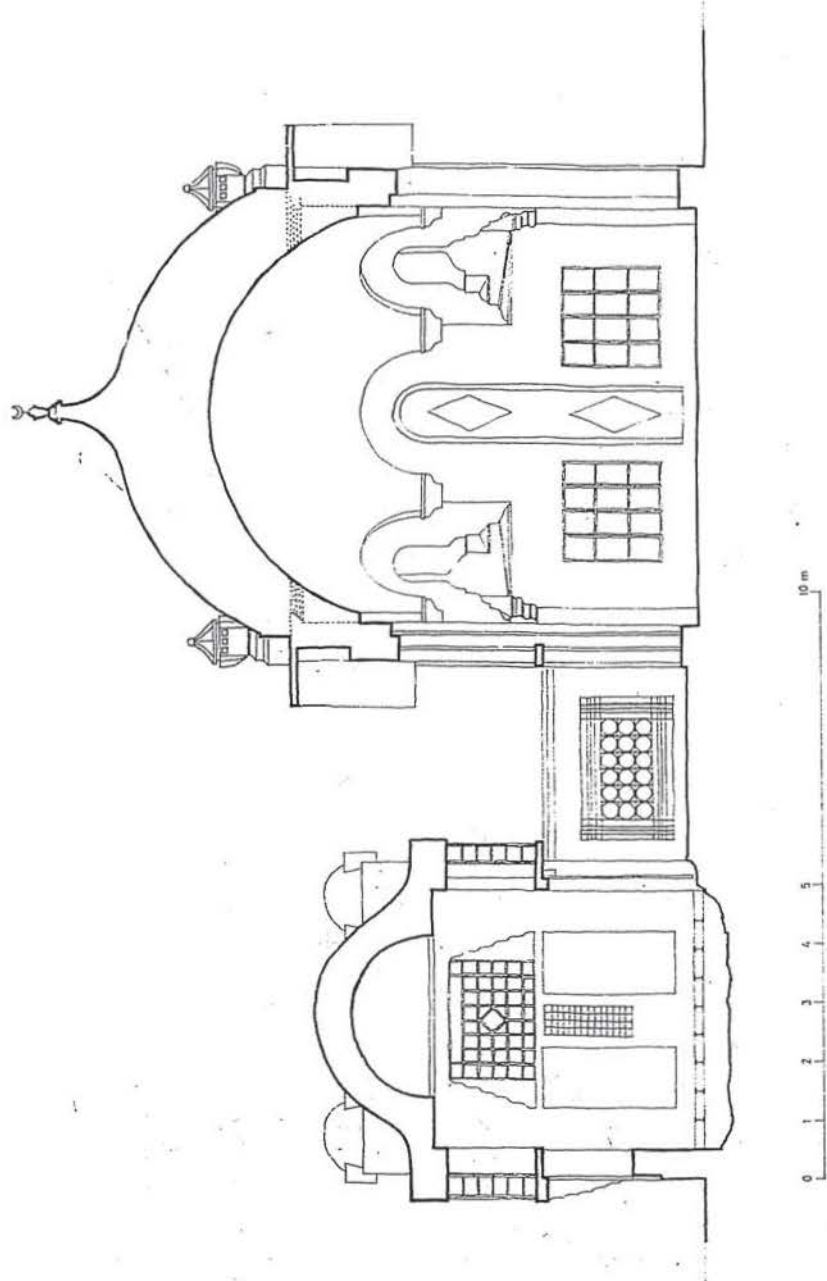
Dışarıdan incelendiğinde: istinat duvarları toprak altında kaldığından- profil- li bir subasman üzerine oturmuş görünen yapının volümetrisinde en önemli elemanlar kubbe, köşe kuleleri ve ortadaki saçaklardır. (şekil : 2, fot. : 2) Tam bir yarım küre olan kubbenin ortada incelenerek yükselmesi değişik bir görünüm vermektedir. Kubbe eteği bir yalancı mermer kaşnakla çevrilmiştir. Kaşnağın üzerinde dikdörtgen şeklinde mermer plâklar yer almışlar ve içlerinde MacIntosh'un yarı-natüralist desenlerini anıtan ve her birinde farklı olan rölyeflerin bulunduğu üçgenler bu plâkların üzerinde ardarda sıralanmışlardır.

Teneke kaplı olduğu için¹⁵ orijinal detaylarını kaybettiğine inandığımız kubbenin, aslında bugünküden farklı olduğu bir gerçek olmalıdır. (şekil : 2) D'Aronco'nun projesinde görülen kubbe -aynen uygulandığı hakkında kesin bilgiye sahip değilsek de- alt yapı ile dekoratif ve çizgisel bir bütünlük içindedir. Halbuki bugün, dekorasyon zarfından sıyrılmış olarak, karakteristik bir farklılık, mimari içerik için açıklayıcı nitelikte bir *ikilik* gösterir.

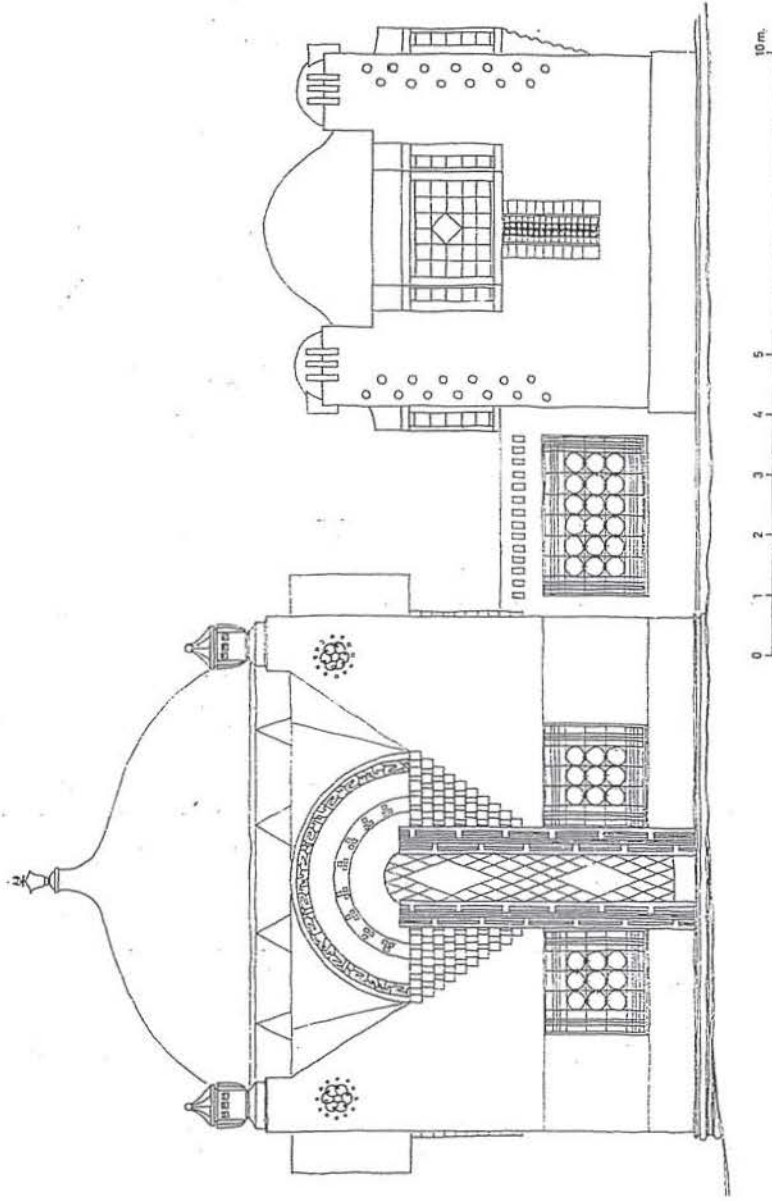
Bir dik üçgen piramit gibi yükselen kuleler, yapıda bir mafsallanma meydana getirircesine, biçimlendirilmişler ve arka taraflarında üçgen yüzeylerle yapıya bağlanmışlardır. (fot. : 3) Bu üçgenlerin belirlediği hacim geçit elemanını karşılıyor gibi görünüyorsa da, içeride geçit elemanları orta pencere kotunda olup daha aşağıda kalmaktadır. (fot. : 7) Kulelerin üçgen yüzeyleri düzdür ve kesme taşla örtülmüştür. Yalnız üstte bir rozet rölyef olarak işlenmiştir. (fot. : 12) Küçük kare kabartmaların belirlediği daire içinde, yine kabarma eğri çizgilerin meydana getirdiği altı dilim ve her dilimde birer tane gül vardır. Böylece bu floral motifler; kare, daire gibi geometrik biçimlerle birlikte düzenlenmişlerdir. Güllerde ve öbürlerinde belli bir stilizasyon vardır. Üçgen yüzeylerin birleştiği yerde, köşelerde üçer oluğun meydana getirdiği bir

¹⁴ B. Kâzım Zafir, yapının taşlarının bugün Taşlık adıyla anılan yerde II. Abdülhamit'in kendisine yaptırmak istediği saray için getirildiğini, fakat 1905'te Şeyh Zafir'in ölümü üzerine, türbe yapımı için bir kısmının buraya taşındığını ve sarayın siyasî sebeplerle yapılmadığını söylemektedir. (Temmuz, 1964)

¹⁵ B. Kâzım Zafir, kubbenin bir süre önce kendileri tarafından onarılıp üstünün ince bir beton tabaka ile kapatıldığını, kurşun levhalar çalındığı için saçla örtüldüğünü, ancak biçim yönünden aslına sadık kalandığını söylemektedir. (Temmuz, 1964)



Şekil 5. Türbe ve kitaplık kesiti
Section thru' the mausoleum and the library



Şekil 6. Türbe ve kitaplık batı cephesi
West façade of the mausoleum and the library

profil şeridi uzanmaktadır. Nihayet en üstte kule, köşeleri yuvarlatılmış küp şeklinde bir plâstikle sonuçlanmaktadır. (şekil : 6, 14 fot. : 2, 9) Bu kübün yüzlerinde de yine kare biçiminde dik kesimli üçer oyma vardır. Üç cephe, kulelerin arasında yer alan ve ileri çıkan yarım daire şeklindeki saçak ince taş levhalardan yapılmıştır. D'Aronco'nun projesinde saçakların kenarında süslemeler ve derzlerin uç noktalarında rozetler görülmektedir. Bugün saçaklarda böyle süslemeler olmadığı gibi, izlerine de rastlanmadığından, yapım sırasında bunlardan vazgeçilmiş olmalıdır. Yalnız her taş levhada yedişer yiv vardır ve bunların eskiden mevcut bir dekorasyonun bağlantı yerleri değil de, saçaklar için birer ritm elemanı oldukları görülmektedir.

Buradaki benzer bir saçak biçiminin 1902 Torino Sergisi'ndeki Gazetta del Popolo pavyonunda, D'Aronco tarafından uygulanmış olduğunu -hattâ D'Aronco'dan da önce örneğin Otto Wagner'in Karlsplatz Station'unda (Viyana, 1897)- biliyoruz.

Aslında saçığın, kubbenin yuvarlaklığını gölgeli alanlar meydana getirerek tamamlayan bir biçimi vardır. Kısaca betimlediğimiz, bu mimari ve plâstik elemanlar, saf geometrik biçimlerden (kare, daire, v.s.) meydana gelmiş bir cephe düzenini ortaya koymaktadırlar, öyle ki : pencereler kotunda yaklaşık olarak eşit -cephe genişliğinin beşte biri- ölçüde ve kare biçiminde elemanların meydana getirdiği bir band üç cepheyi de dolanmaktadır. Üstte, orta pencerelerin iki yanındaki kabartma taşların yaptığı üçgene, ağırlık kulelerinin düz yüzeyli ve ters yönlü üçgenleri karşıt olmaktadırlar. Kubbeden başlayarak saçığın ve a'tındaki -aynı çizgi düzeni içinde işlenmiş- rölyeflerin dairesel ritmi, orta pencerenin üst yuvarlağına kadar inmekte ve onu biçimlendirmektedir. Kaba çizgilerini belirttiğimiz bu geometrik düzen, şekil ve fotoğraflardan da anlaşılacağı gibi, dekorasyona bağlı bir anlayış ve tutumu ortaya koymaktadır. Öyle ki pencereler bile mimari eleman olmanın ötesinde, dekoratif eleman olarak etki etmektedirler.

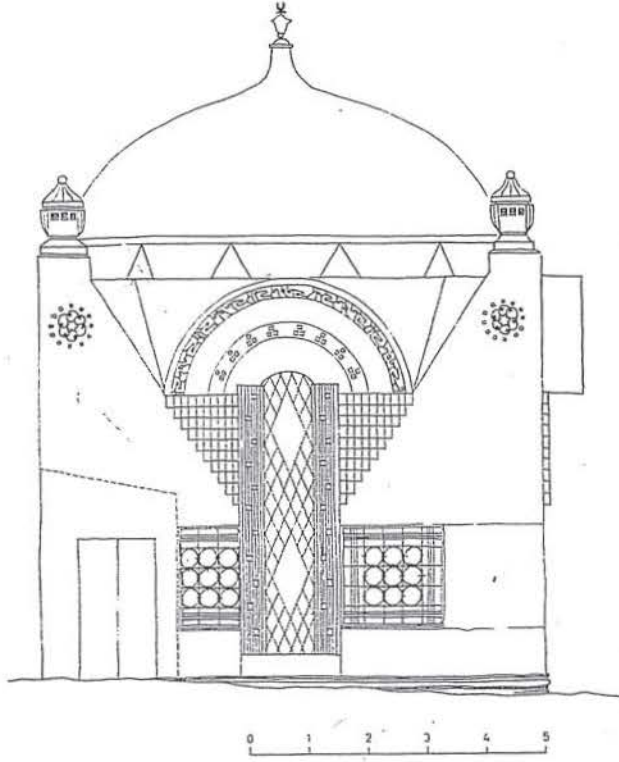
Bu açıdan bakıldığında, cephe dekorasyonunu iki grupta incelemek mümkündür :

Dar ve yüksek orta pencere, eşkenar dörtgenler ve küçük daire yaylarının meydana getirdiği bir metal çerçeve ile örtülüdür (şekil : 6, 11) Küçük cam ve metal parçalarının ardarda gelmesiyle hareketli ve farklı ışık yansımaları yapan bir yüzey elde edilmiştir. Pencerenin üst kısmındaki büyük eşkenar

dörtgen içinde, Jugendstil'in bitkisel çizgilerini daha natüralist oluşu ile aşan, abartılmış, kıvrak ve canlı etkileyen, asimetrik yerleştirilmiş bir dal, geometrik çerçeveden ayrılmaktadır. Saçak ile pencere arasındaki kısım, gittikçe küçülen konsantrik daire kuşaklarıdır. (şekil : 7 ve 15) Birinci kuşakta, soyut çizgisel bir motif dizisi oyulmuştur. İkinci kuşaktaysa üçer karelik gruplar sıralanmıştır. Bu karelerin içinde de asimetrik, çizgisel, derinliği az bir kabartma vardır. En sondaysa, kuşağı noktlayan derin ve dikkesimli küçük daireler dizisi oyulmuştur. Ancak bunlar arka plânda kalmakta ve asıl etkileyenler : pencerenin iki yanındaki düşey profiller ve yuvarlatılmış dikdörtgenlerin yaptığı üçgen grup olmaktadır. Birinciler pencerenin düşeyliğini ışık-gölge çizgileriyle kuvvetlendirirken, ikincilerin brütal ritmi gözü yukarıya çekmekte, dekorasyonun plâstığı kulelerin anıtsal etkisini tamamlamaktadır.

İkinci dekorasyon gurubu, yapıyı yatay olarak çevrelemektedir. Burada da pencereler dekoratif eleman olarak ele alınmışlardır. (şekil : 2) Parmaklıkların geometrisi dekorasyona katılmaktadır. İşçilikteki ustalık ve malzemenin kullanılışındaki modern anlayış ilgi çekicidir. Parmaklık 50 mm. x 15 mm. lik lamalardan yapılmıştır. (şekil : 13) Kare bölümlenimin dış dizisinde $a = 50\text{mm}'$ den $a=90\text{ mm}'$ ye çıkmaktadır. Lamaların birleşme noktaları geçmelidir. 15 mm. çapında yuvarlak kesitli üç tane demir, yan yana karenin dört kenarında da uzanmakta, birbirleriyle kesişme noktalarına önden-arkadan geçerek saç örgüsü yapmaktadırlar. Yuvarlak devirler lamalardan, delinerek geçirilmişlerdir. Orta karelerde lamalardan 25 cm. çapında çemberler yapılmış, bunlar kare strüktüre ve birbirlerine bülonlarla birleştirilmişlerdir. Sade ve kuvvetli geometrisi birleşme noktalarının iyi çözümlenmesi, bülonların brütal esprisi parmaklığı dekorasyon elemanı haline getirmeye yetmiştir.

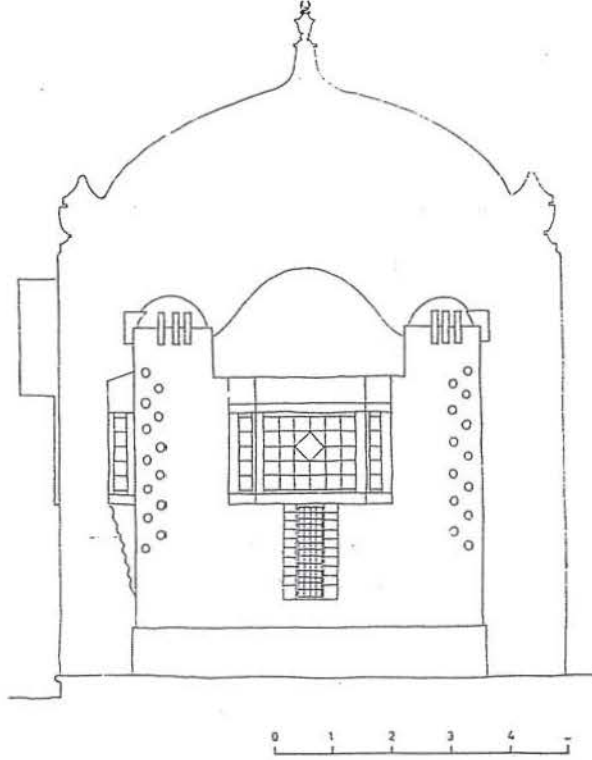
Bandın ikinci elemanı olan taş oyma kısım R. D'Aronco'nun sanatçı kişiliğini belki de en iyi niteliyen parçalardan biridir. Farklı altı derinlikte ve dik kesim tekniğinde yapılmıştır. Stilize ve bitkisel süsleme, sağlam ve kalın görünüşü, simetrik oluşu ile uluslararası Art Nouveau *design*'ından ayrılır. Zira, kare parçanın yarısını meydana getiren motif Jugendstil'den esinlendiğini açıkça belli ediyorsa da örneğin bir Atelier Elvira'nın (alçı süsleme, August Endell, Münih, 1898) kıvrak, ince ve çizgisel esprisinden farklıdır. Bitkisel motifin bu karakteri taşın yapısına uygun görünmektedir. Geometrik bir düzende yerleştirilmiş olan bu bitkisel motif ayrıca kare ve dikdörtgen oyma veya kabartmalarla tamamlanmıştır. Serbest çizgilerle geometrik biçimler arasındaki ikilik, irdeleme kısmında açıklayacağımız gibi, diğer bölümlerde de görülmektedir.



Şekil 7. Türbe giriş cephesi
North façade of the mausoleum

KİTAPLIK

5,42 m. x 5,42 m. ölçüsünde bir kare olan bu kitaplık, ahşap Ertuğrul camiinin önünde, istinat duvarlarının ve büyük çınarların çevrelediği sakin köşede yer alan küçük, içine kapanık ve bugün hayli harab olmuş bir yapıdır. (fot. : 14) Plân tam bir kare olmakla beraber, Ertuğrul camisine bakan arka kenar, plân ve cephede farklı düzenlenmiştir. Girişe göre solda kalın duvar sağır bırakılmış ve içinde muhtemelen kitaplığın bulunduğu, tavana kadar yükselen bir niş meydana getirilmiştir. Diğer kenarlarda ortada dar ve yüksek birer pencere ile iki yanlarda benzer anlamda nişler düzenlenmiştir. Aşağı yukarı 2,5 m.



Şekil 8. Kitaplık' cephesi

Façade of the library

ye kadar yükselen bu tertip bir lento ile bitirilerek üstte geniş, derin ve dışarıya taşırılmış pencerelerle iç hacmin ışığı sağlanmıştır.

Yapı, taş ve tuğladan oldukça düzensiz bir şekilde inşa edilmiştir. İçeride, toprak düzeyinin üzerindeki duvarlar tuğla ile örülmüşlerdir. Temelin hemen üst kısmını meydana getiren bu tuğla duvarlar, eklenen kitap yükünü karşılayabilmek için, nişlerin altında yer yer taşla desteklenmişlerdir. Topraktan 60 cm. yukarıda, bu duvarların üzerine sekiz tane çelik putrel oturtulmuştur. (NI 16)

Bu metal kirişlemenin taşıdığı döşeme bugün mevcut değildir. Duvarlar, kiriş-

lemenin üstünden başlayarak, yoldan görülebilen üç cephede taştan, Ertuğrul camiine bakan arka cephede tuğladandır. (şekil : 4) Ayrıca içeride, nişleri belirleyen çıkıntıların hepsi tuğlayla örülmüşlerdir. Nişlerin üst kısımlarında ve pencere kenarlarındaki ondüle kısımlarda yine taş kullanılmıştır.

Yapı küb biçiminde bir hacim olarak yükselmekte, kübün üstündeki kısımda taş ve tuğla malzeme yerini demir ve ahşaba bırakmaktadır. Kübün köşelerine çapraz durumda, taştan küçük birer lento konmuştur. Örtünün strüktür ve konstrüksiyonu çok ilgi çekici ve devrin mimarisi için ipuçları verebilecek niteliktedir. (fot. : 16) İrdelenmesine geçmeden sistemi açıklamaya çalışalım : Kübün üst kenarlarından 65 cm. içeriye 10/15 lik ahşap kirişler konmuştur. Bu kirişler, kesişme noktalarında 60x60x6 lık lamalardan yapılmış haçvari bir metal sistem içinde sıkıştırılmışlardır. Metal dörtlüklerin uç noktaları ayrıca bir ahşap kuşakla bağlanmıştır. Bu kirişlemenin üstüne de, ortadaki kubbenin asıldığı otuz iki tane ahşap makas oturmaktadır, ve kaburga görünümündedirler. Bu, rijid olmasına özel önem verilmiş sistemin taşıdığı kubbe, 2,70 m. çapında, bağdadi üzerine alçı, sıvalı, hafif bir konstrüksiyondur. Kubbenin etek kısmında alçı ile yapılmış, malakâri sayılabilecek bir çift *fleuron* dizisi yer almaktadır. (fot. : 16)

Yapı dışarıdan, tümü taşla yapılmış izlenimini vermektedir. Arkadaki tuğla cephe, kalın bir sıva tabakası ile örtülüdür. Malzeme farklılığı, dökülmüş sıvalardan ve çatlaklardan anlaşılmalıdır. Ön cephe düzenli hepsi yaklaşık olarak 40 cm. lik taşlarla örülmüştür ve düzdür.

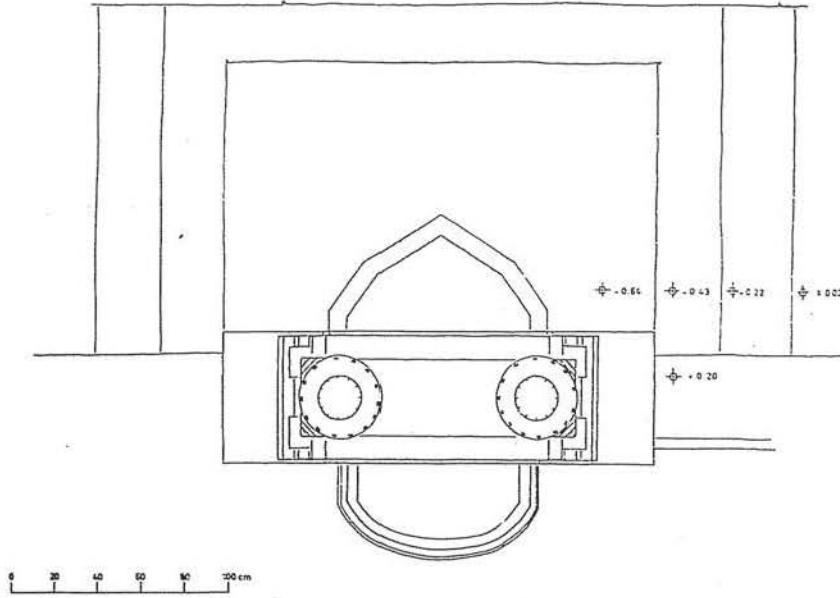
Örtünün biçimi için D'Aronco'nun eskizi (şekil : 2) fikir vermekteyse de malzemenin ne olduğu anlaşılmamaktadır. Kubbe, tatlı bir eğimle, kesiksiz olarak -bir strüktürel mafsallanma olmaksızın- pencerelerin üstüne kadar uzanmaktadır. Örtü bugün teneke kaplıdır. Pencere üstlerini örten saçağın izleri ise taş duvarda rahatça izlenebilmektedir.

Kitaplığın da köşelerinde birer kule vardır, fakat bunların da strüktürel görevleri yoktur. Kuleler burada kare prizma biçiminde yükselmektedir. (şekil : 17, fot. : 14) Bu kuleler birer yarım küre ile bitirilip, prizma ile küre «à la Viennoise» üç küçük konsolla bağlanmıştır. Ayrıca kürenin üzerinde çizgisel, asimetric küçük motifler vardır. Aşağıda köşelere rastlayan yüzlerde iki sıra halinde, şaşırtmalı, dik kesim tekniğinde oyulmuş, konsantrik daireler yer almıştır.

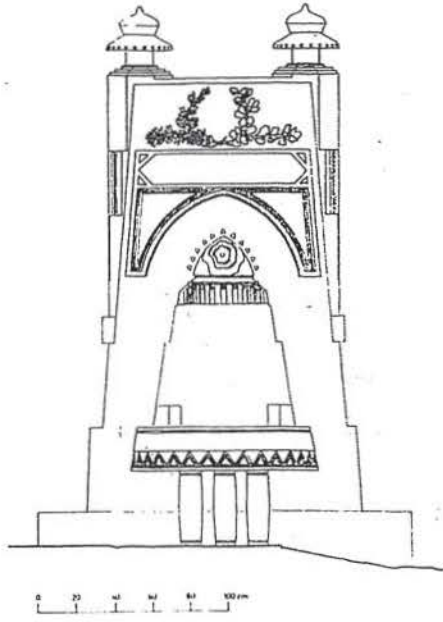
Kare bölümlü ahşap üst pencere, bir çıkma üzerinde rahat bir şekilde açılmakta; dar, yüksek alt pencere ise çıkmanın ve altındaki konsolların arasında adeta gizlenmektedir. Bu pencere dışarıdan, türbedeki parmaklığın daha küçük ve farklı düzenlenmiş, ama oranları ve detayları aynı olan bir benzeri ile örtüldür. İçeride ayrıca ahşap pencere vardır. Konsol, iç ve dış-bükey düzgün kısımlarıyla, mukarnaslı konsolun farklı ölçüde bir varyasyonudur. Arka cepheye tamamen düzdür.

ÇEŞME

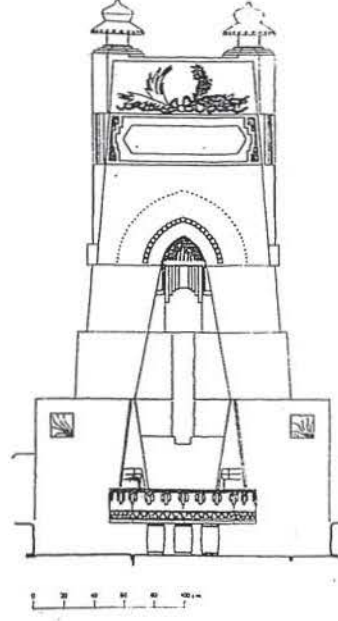
Çeşme vaziyet plânı bakımından tam yerini bulmuştur denebilir. Dikdörtgen arsanın yaklaşık olarak köşesini belirten bir noktada yapılmıştır. Beşiktaş-Yıldız yolunun açılması sırasında seviye değişiklikleri yapılmadan önce yol, arsadan yaklaşık olarak 1,50 m. aşağıda kalıyordu. Çeşme arsa sınırı üzerinde olduğundan farklı yükseklikteki yalaklarla hem içeriye, hem dışarıya su verebilecek bir konumda düzenlenmişti. Arsanın verilerinden yararlanma düşüncesi-



Şekil 9. Çeşme plânı
Plan of the fountain

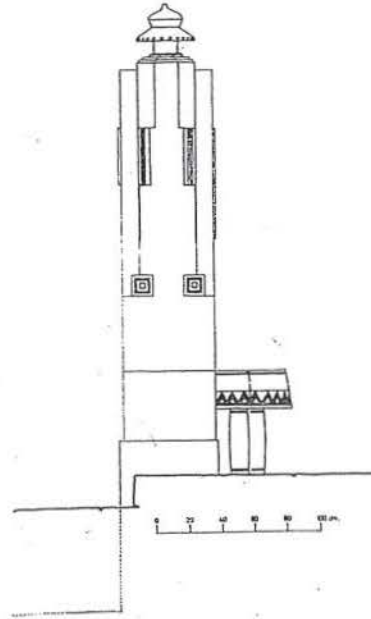


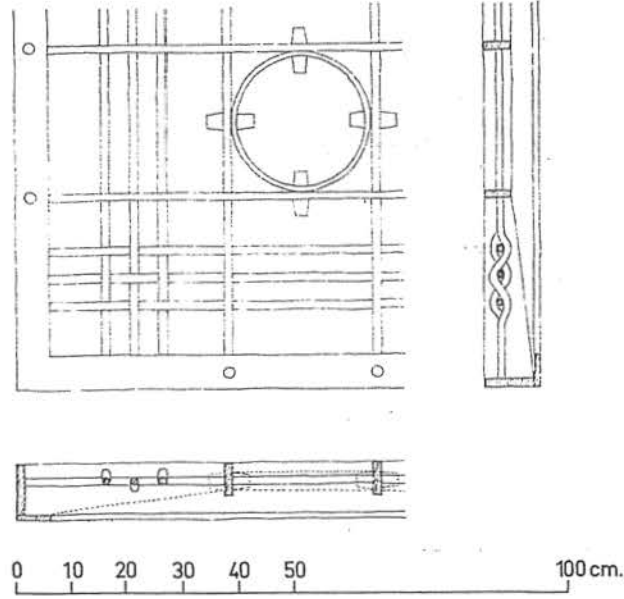
Şekil 10. Çeşme yol cephesi
West façade of the fountain



Şekil 11. Çeşme avlu cephesi
East façade of the fountain

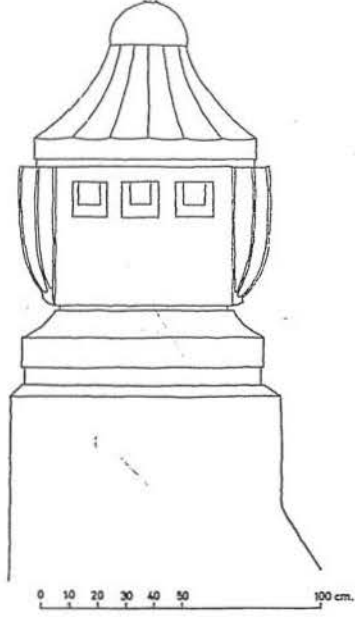
Şekil 12. Çeşme yan cephesi
Side elevation of the fountain



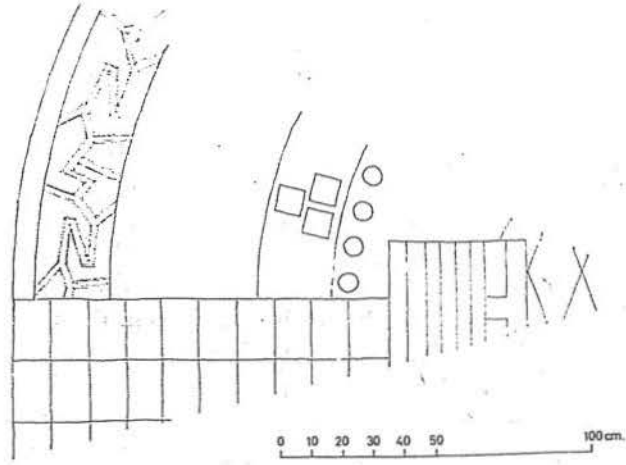


Şekil 13. Türbe penceresi demir parmaklık detayı
Detail of the iron grill of the mausoleum window

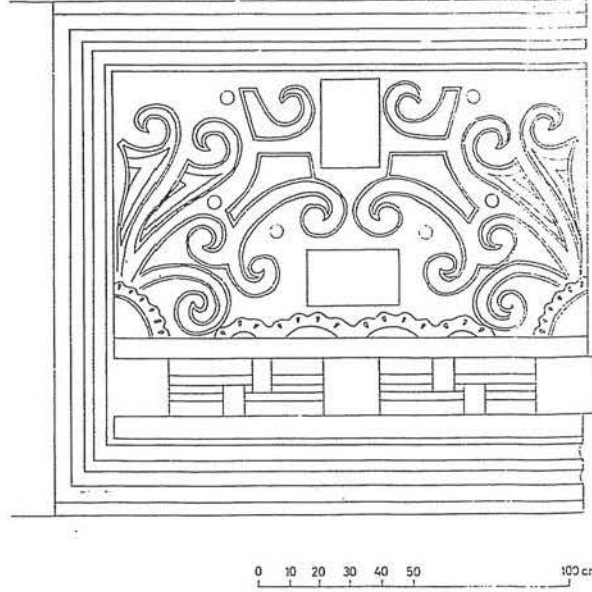
nin ortaya çıkardığı bu biçim D'Aronco'nun başarılı bir çözümü olarak yorumlanmalıdır. Çeşme, yaklaşık olarak 2,00 m. x 0,60 m. ölçüsünde bir taban üzerine oturmaktadır. Üstüste yerleştirilmiş beş mermer bloktan meydana getirilmiştir. (şekil : 10 fct. : 19) Bahçe ve sokak yalıkları arasında 1,00 m. kadar kot farkı vardır. (şekil : 12) Sokak yalağına iki basamakla çıkılmaktaydı ve yalağın yoldan yüksekliği $h = 1$ m. idi. (D'Aronco'nun eskizi, şekil : 2) Bugün aksine bu cephede çeşme gömülü durumdadır ve üç basamakla inilmektedir. Çeşmeyi, dekorasyonu yönünden, D'Aronco'nun öbür yapılarındaki kaliteden bir hayli farklı bulduğumuzu belirtmeliyiz. Sokak tarafındaki üçgensel yalak birbiri ile ilgisiz iki şerit ile çevrilidir: Üstte küçük kabartma yuvarlaklar ve üçerli damlalık motifleri, altta da oyulmuş üçgenler yer almaktadır. Mermerler yukarı doğru küçülmekte, çeşme oyuğu üstte ölçü ve çizgileri farklı bir Osmanlı nişi gibi biçimlenmektedir. Bu ensemble'in diğer bütün kısımlarında yarım daire kullanıldığı halde, burada sivri kemere başvurulmuştur. Nişin içinde ışınsal dilimler halinde kabartmalar yer almaktadır. Nişin üstünde yine sivri



Şekil 14. Türbe, köşe kulelerinden detay
Detail from the corner towers of the mausoleum



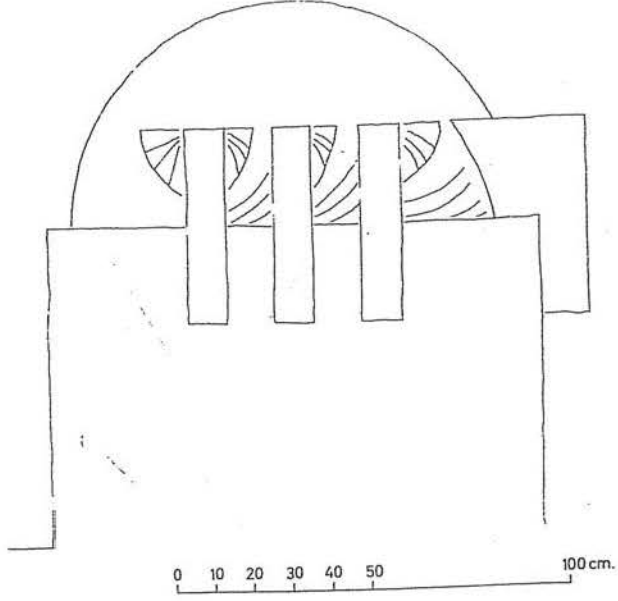
Şekil 15. Türbe, saçak altı taş dekorasyon detayı
Detail of the carved stone under the eaves



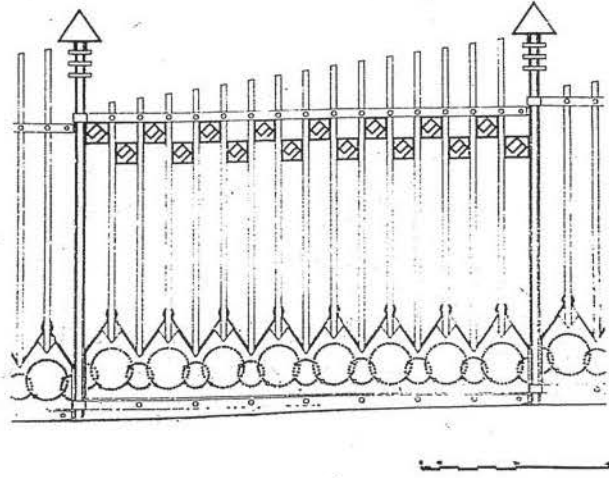
Şekil 16. Türbe, pencere yanlarında rölieş taş dekorasyon detayı
Detail of the stone decoration on window sides

kemer biçiminde sıralanmış küçük kare ve daireler vardır. En üstte de içi boş yaprak motiflerinin yaptığı ortası kırılmış bir tuğra bulunmaktadır. Bahçe tarafındaki yuvarlak yalak taşını dıştan, üçgenlerin yaptığı bir oyma band çevirmektedir. Çeşme oyuğu yine sivri kemerlidir. Üstte bu sivri kemer formunu iyice belirten bir profil yer almaktadır.

Kısaca sıraladığımız bu dekoratif biçimler, yer yer örneğin türbedeki desen ve kompozisyon kalitesinin altında kalmaktadır. Buna rağmen çeşme, sade ve ölçülü plâstiği ve fonksiyonel çözümü ile tam yerinin yapısıdır.



Şekil 17. Kitaplık, köşe kulelerinden detay
Detail from the corner towers of the library



Şekil 18. Demir bahçe parmaklığı detayı
Detail of the iron grill in the courtyard

İRDELEME

Yukarıda tanımladığımız yapıyı bu kere de Art Nouveau, Raimondo D'Aronco ve Türk yapı sanatının gelişimi ile olan bağlantıları açısından irdelemeye çalışalım :

İlk göze çarpan özellik, yapıların yerleştirilmesinde görsel etkiyi öne alan fonksiyonel olmayan tutumdur : Arsa iki taraftan Ertuğrul Camiinin istinat duvarlarıyla çevrilidir. (şekil : 1) Üçüncü kenarı arsanın kendi istinat duvarlarıyla yola inmektedir. Bu konumda tek giriş yönü, Ertuğrul Camii önünden inen merdivenlere doğru olmak zorundadır. Nitekim türbenin de, kitaplığın da girişleri bu yöndedir. Ancak türbenin reprezentatif olma niteliğinin ağır bastığı, kitaplığın girişini kapayacak şekilde yerleştirildiği ve kitaplığı kullanacakların makul ulaşma yolunu kestiği görülmektedir. Kitaplık, Zafir ailesine ve tarikat mensuplarına ait özel bir kitaplık olarak düşünülmüşse bile, türbenin ön kapısından girip bağlantı koridorundan geçerek ulaşılması, türbe kavramına aykırı düşmektedir. Esasen bağlantı koridorunda, D'Aronco'nun eskizinde mevcut olmayan bir kapının açılmış olması, türbenin içinden geçmeme gereğinin ve türbenin konumunun sirkülasyon yönünden ortaya koyduğu aksaklığın bir sonucudur kanısındayız.¹⁶

Türbe ve kitaplığın bir koridorla bağlanması ve bir bütün havası verilmek istenmesi de yine fonksiyonel nedenlere bağlı olmayan bir plânlamayı belirtmektedir. Bu iki yapının fonksiyon yönünden beraberlikleri için geleneksel ve dini gerekler yoktur. Aynı arsa içinde düzenlenmeleri halinde ise, konumlarının karşılıklı olarak birbirlerinin fonksiyon ve anlamlarını zedelemeyen bir çözümü olmalıdır. Bu açıdan türbenin konumunun sakatlığı ortaçadadır. Çünkü hem, içinde yaşanan, toplumsal eylem yönünden daha önemli, dolayısıyla daha mimari nitelikte bir yapı olan kitaplık, bir plâstik, bir anıt olan türbe tarafından ge-

¹⁶ Projede görülmeyen bu kapının açılması kitaplığa doğrudan giriş olanağı sağlamış ve bağlantı koridoru, türbe ve kitaplık için ortak giriş olarak bir mimari anlam kazanmış olsa bile, arazi verilerinden ötürü bu ortak girişin böyle arkada ve saklı oluşu başlangıçta böyle bir plânlama yapılamamasının nedenidir.

riye itilip silikleştirilmiş; hem de yukarıda açıkladığımız gibi işlemesi zorlaştırılmıştır.

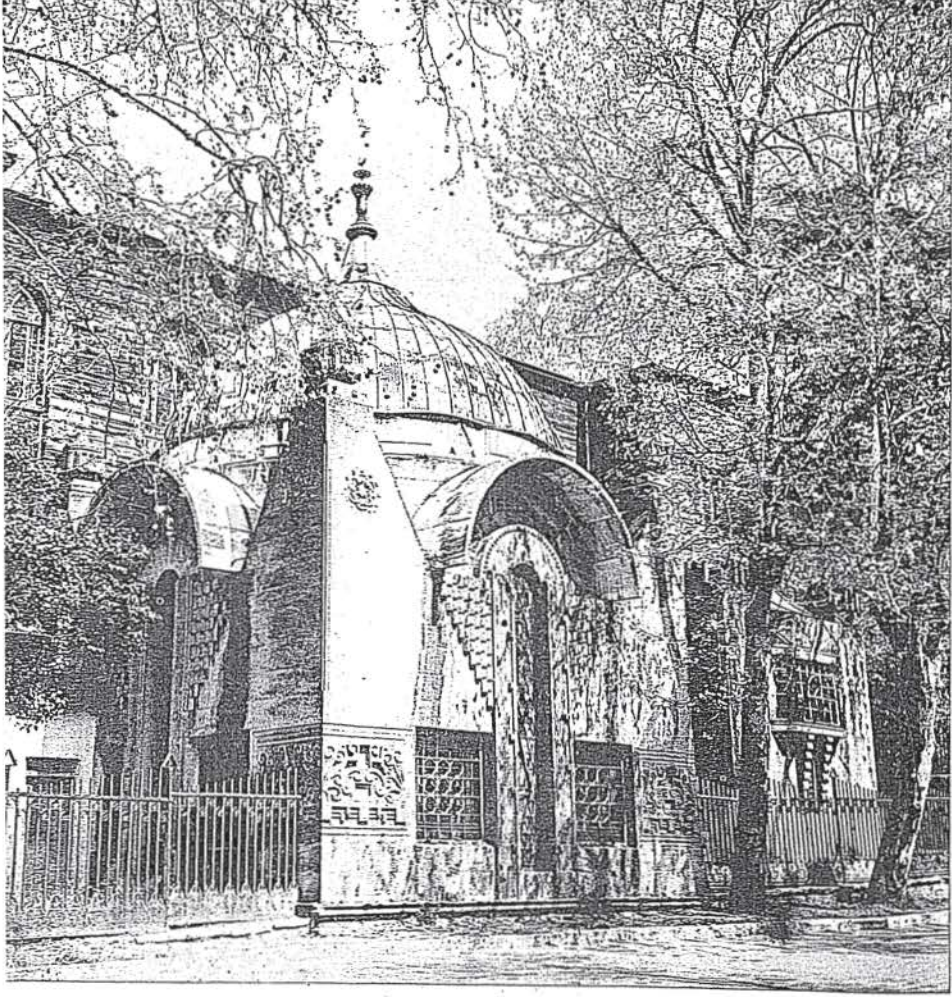
Bir ihtimal olarak, önceden yalnız kitaplığın düşünülmüş olması akla gelebilir. Gerçekten, çınar ağaçlarının gölgelediği ve istinat duvarlarının çevrelediği sakin köşedeki küçük kitaplık, önünde uzanan yeşil, dikdörtgen arsanın köşesini tutan çeşme ile vaziyet plânı doğru, sade ve sempatik bir çözüme sahip olabilirdi. Ancak bu durumda bir türbe de yapılması istendiğinde mümkün değişikliklerin yapılmaması düşündürücüdür.

Kısaca, plânlama aşamalarının ve işveren-mimar ilişkilerinin kesin olarak bilinmemelerine rağmen, bu yerleştirmede görünüm kaygılarının ağır bastığını söylemek için yeter neden vardır. Bu tutumun ise, Osmanlılardaki organik yerleşmelere olduğu kadar, Art Nouveau fonksiyonalizmine de yabancı olduğu kanısındayız.

Türbe tek başına ele alınırsa : mezarların, bağlantı koridoruna geçişi kesmeyecek şekilde, geriye çekilmiş olmaları türbenin içinden daima geçilen bir hacim olarak plânlanmasının sonucudur. İslâm'da türbenin içinde dolaşmayı gerektiren bir ölü kültü olmadığı düşünülürse bu plânlamanın tek nedeni, kitaplığa geçiş vermektir. Bu durumun ise, türbeyi bir anıt olarak biçimlendiren yorumun dışında kaldığı söylenmelidir. Osmanlı türbelerinde mimari eleman olarak belirtilen ve çoğunlukla önem kazanan giriş, burada hissedilmemektedir. Sadece yapının bir köşesinde çözülmemiş bir detay gibidir. Genel olarak türbenin, içinde yaşanan, iç mekânıyla değerlendirilen bir yapı olmayıp, dışarıdan kavranan, volümetrik nitelikleriyle belirlenen bir anıt olduğu düşünülebilir. Bu bakımdan bir iç mekânın varlığını belli eden, özellikle belirtilmiş bir girişin olmaması, türbenin anıtsal, plâstik niteliğiyle özdeş olabilir, ve buradaki tasarıma uygundur. Aslında yapı bu tasarımı, bu ele alışı doğrulayacak, bütünden detaya kadar uzanan birçok örneklere sahiptir. Örneğin köşe ku'elerinin gözü yukarı çeken düşeyliği ve plâstik ifadesi, kubbenin mimari anlamı ile yarışmaktadır. Bu yönden, yapının kubbeye kadar olan kısmında belli bir tutarlılık vardır: Mimari elemanlar, fonksiyonlarından daha önde, anlatımsal elemanlardır.

Pencereler, biçimleri ve oranlarıyla çarpıcı bir etkiye sahiptirler. Özellikle orta pencere, deseni ve konstrüksiyonu ile, tam bir dekoratif panodur. Kare pencerede ise, en küçük detaya kadar uzanmış bir ilginin sonucu olarak, bülonların belirtilmesi ve demir çerçevenin inceltilip kalınlaştırılmasıyla parmaklığın sade geometrisinden heyecan verici bir etki elde edilmiştir. Arsayı çevi-

RESİMLER



1 Türbe ve kitaplık, genel görünüş

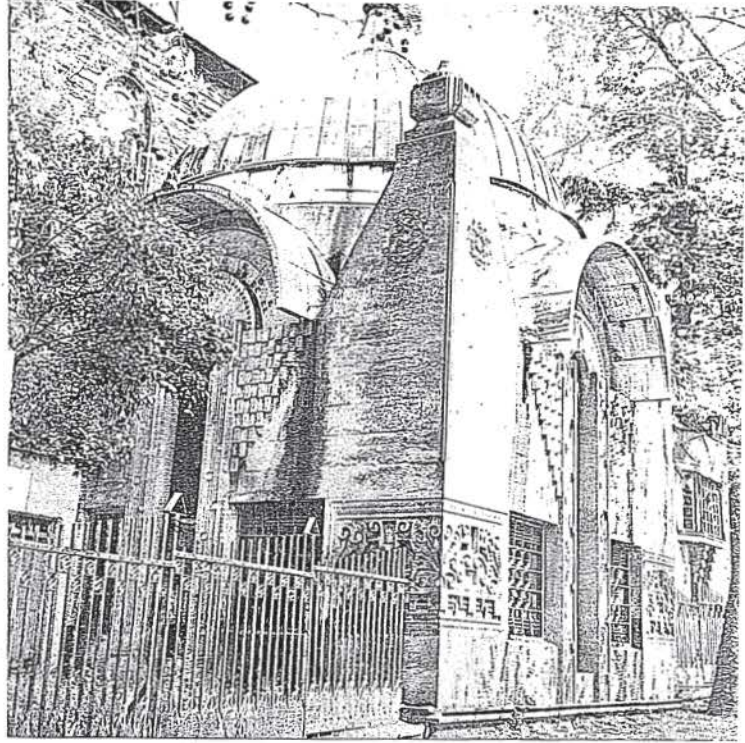


foto. 2 Türbe, yoldan görünüş

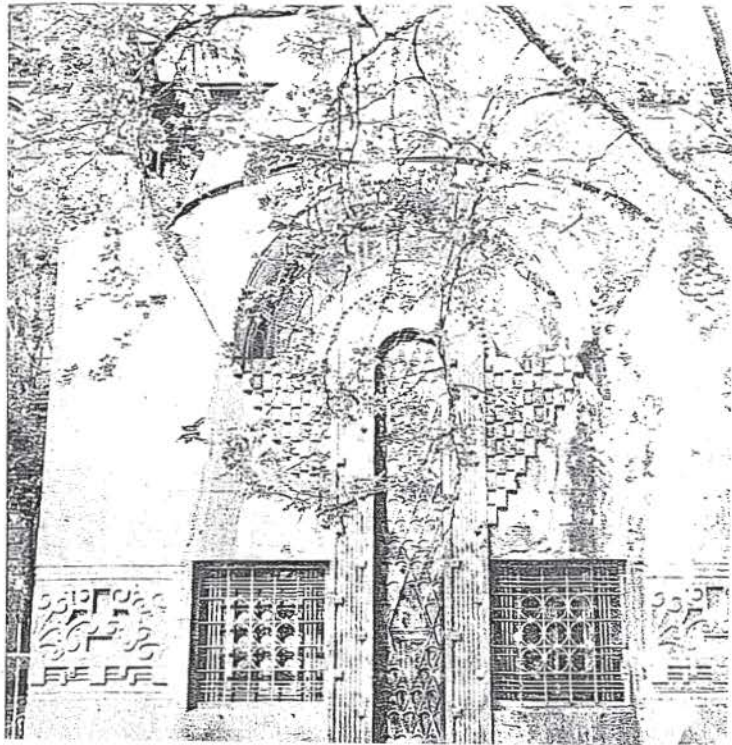
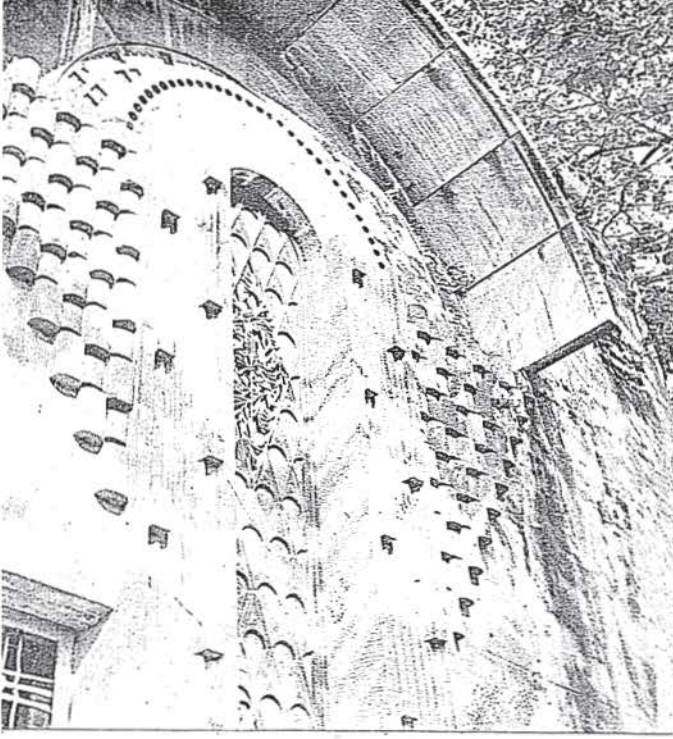
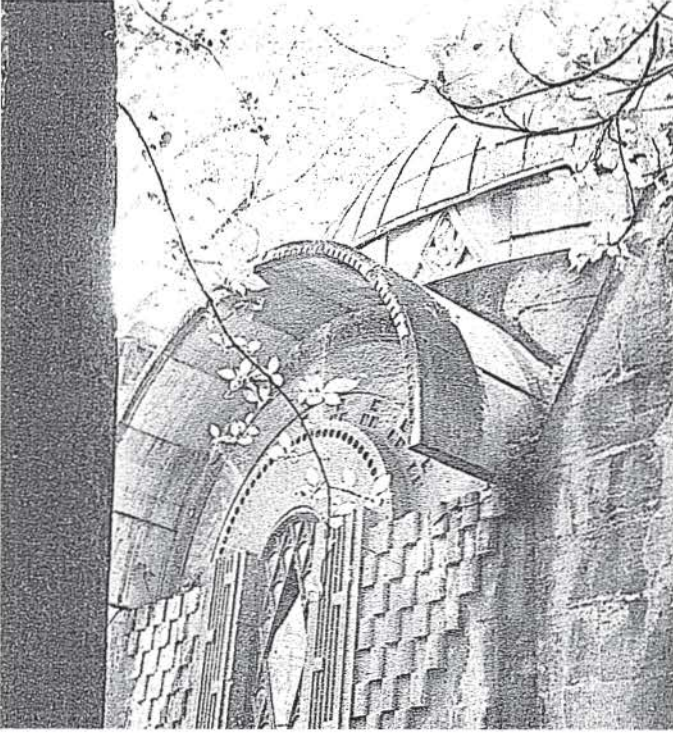


foto. 3 Türbe, yol



*foto. 4 Türbe, yol
cephesi saçak altına
bakış*



*foto. 5 Türbe, kitap-
lığa bakan cephesin-*

foto. 6 Türbe, iç görünüşü

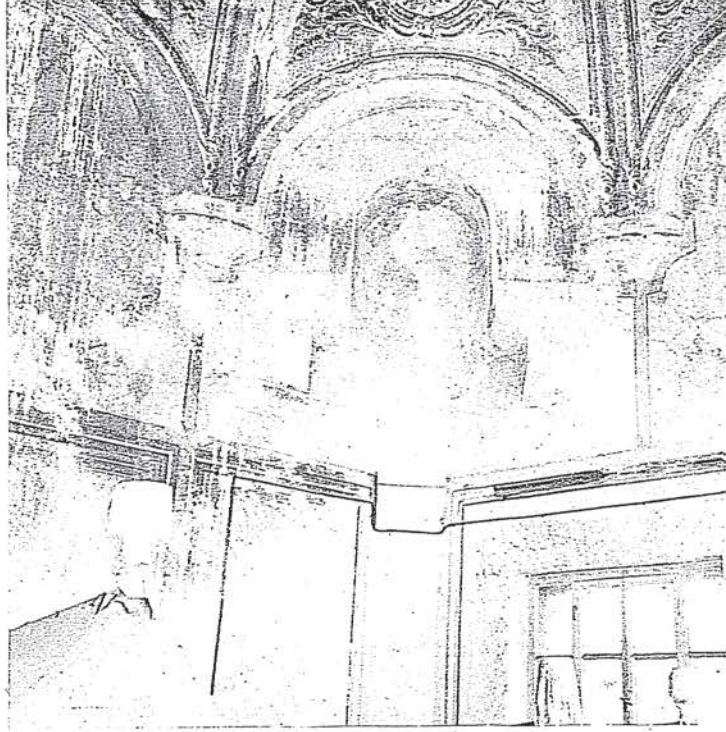
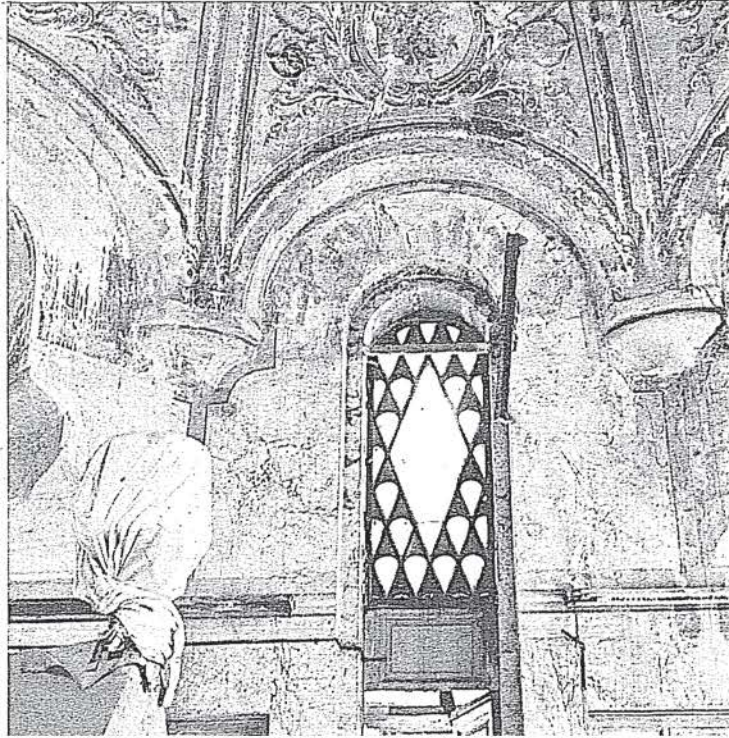


foto. 7 Türbe, iç görünüşü



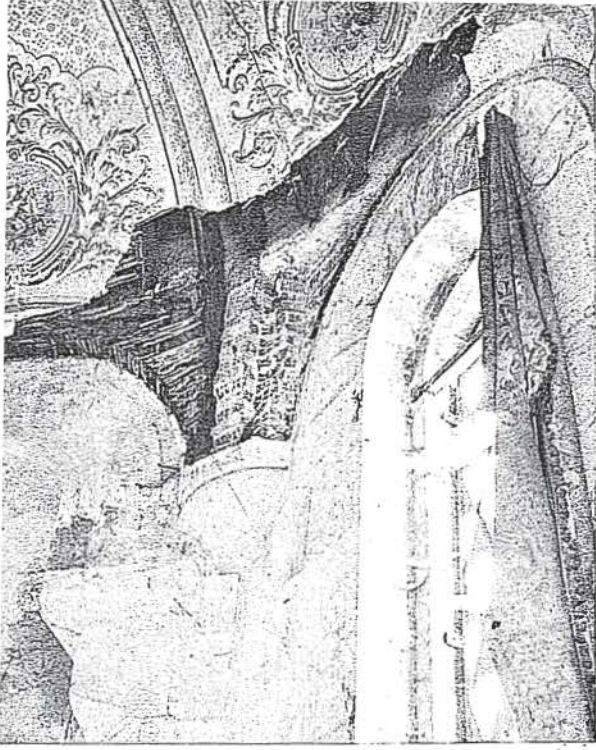


foto. 8 Türbe, iç görünüş, konstrüksiyon detayı



foto. 9 Türbe kule ve kubbe ikilisi

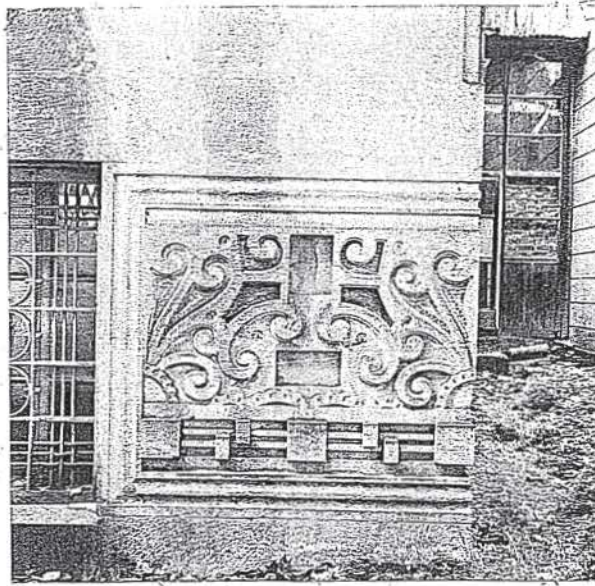
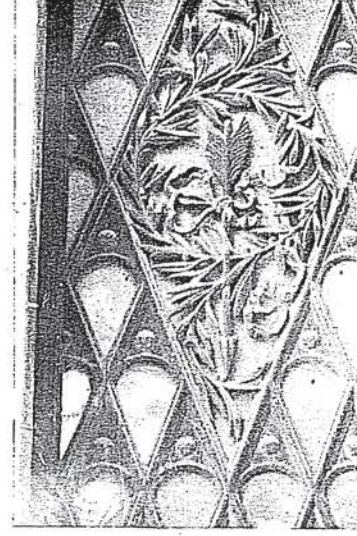
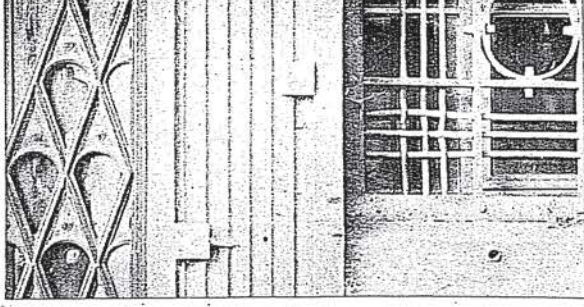
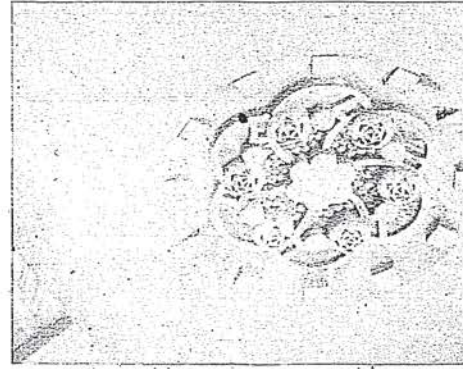


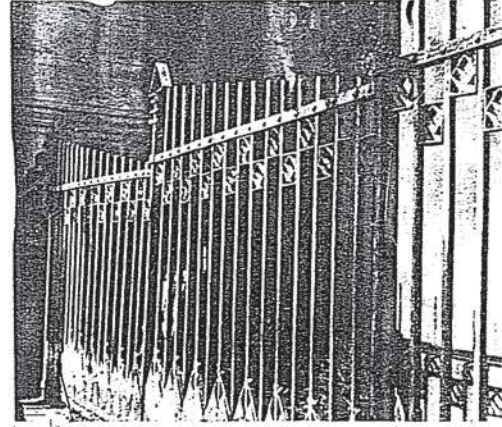
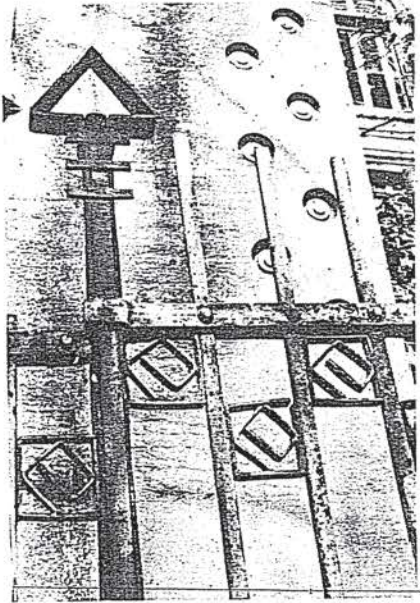
foto. 10 Türbe, taş relief dekorasyon



fot. 11 a ve b Türbe, metal ve taş dekoratif detaylar



fot. 12 Türbe, köşe kulesinde rozet, taş dekorasyon



fot. 13 a ve b Demir bahçe parmaklığı

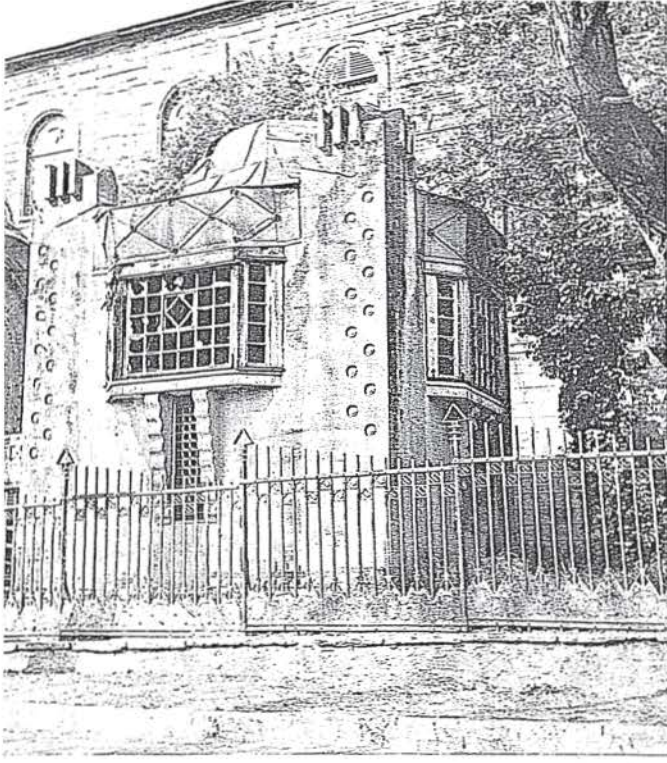


foto. 14 Kitaplık, yoldan görünüş

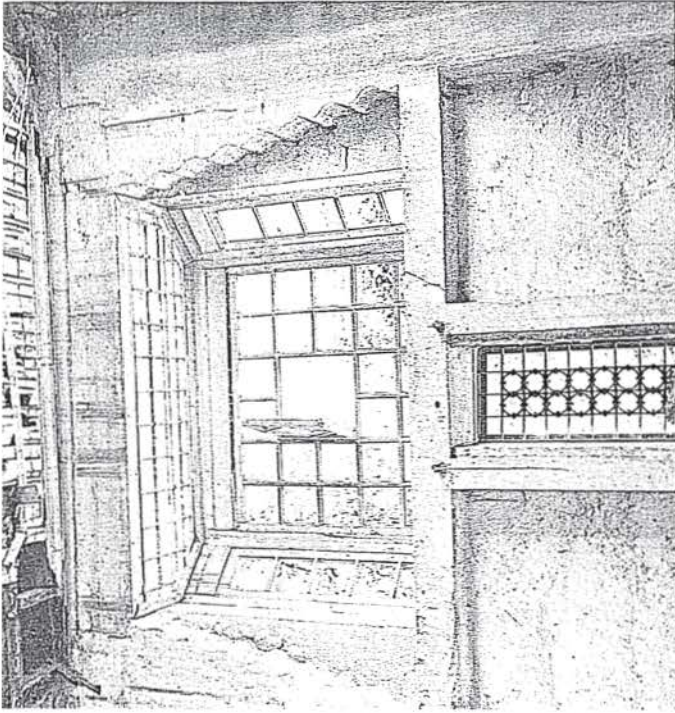
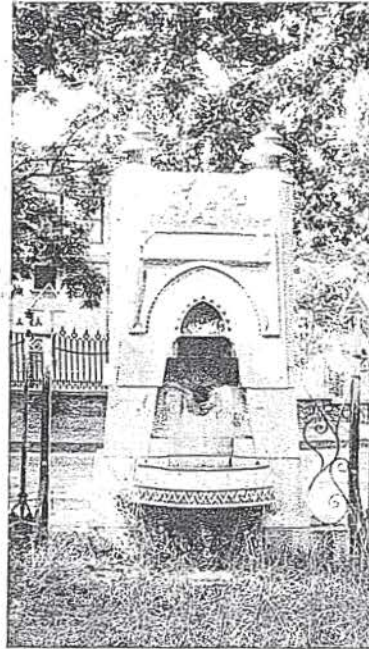
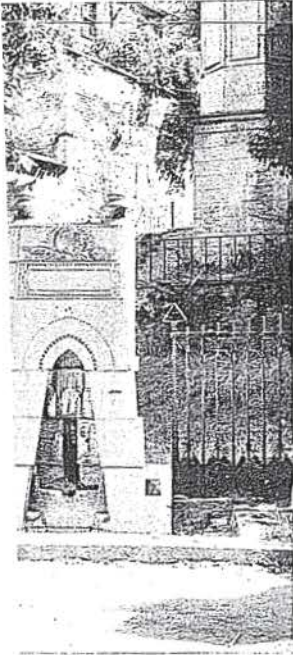


foto. 15 Kitaplık. iç

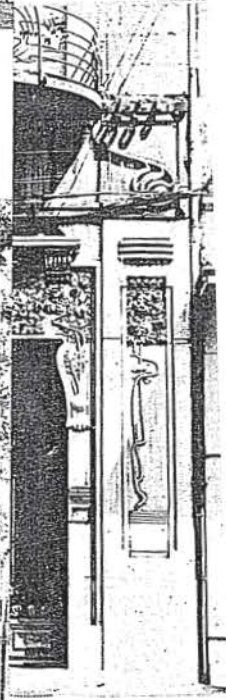
taplık, iç



1-Torino'da vi
Federico Sklo
ort. 1910 İstani
mleri



22 a ve b Cas
tér, İstiklâl cad
-7-9



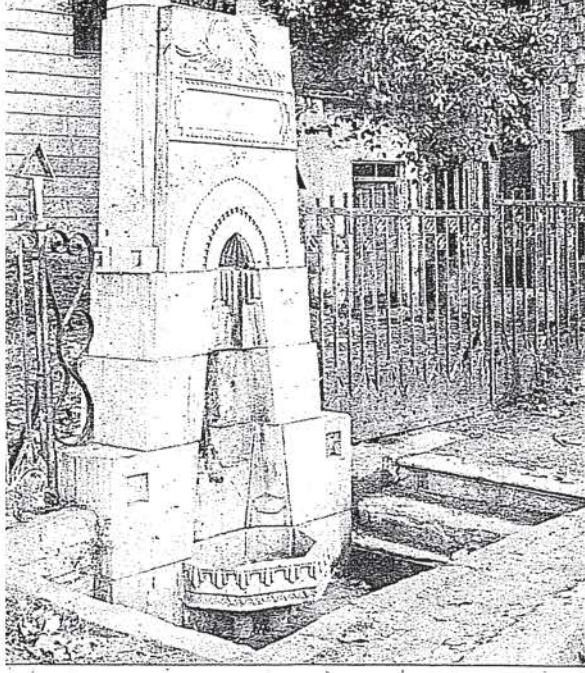


foto. 19 eşme, yoldan görünüş

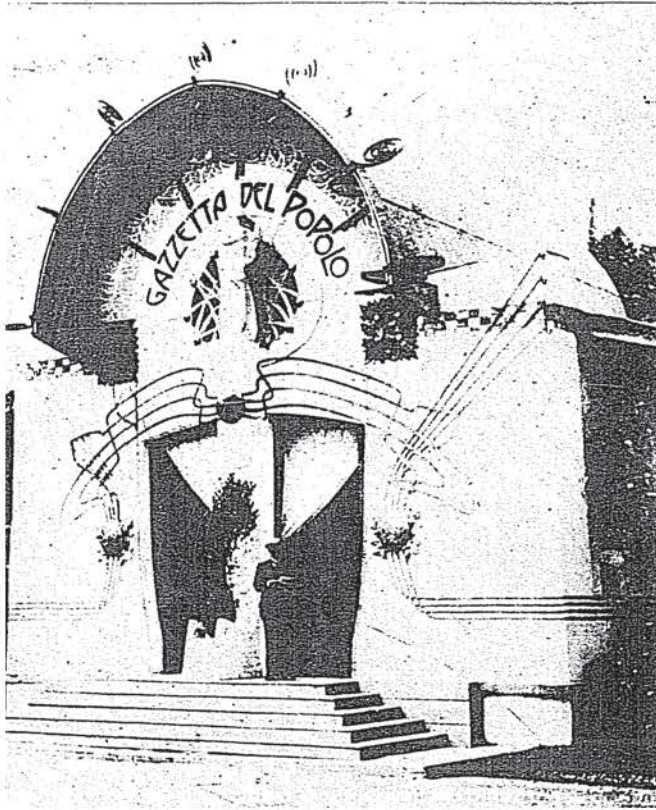
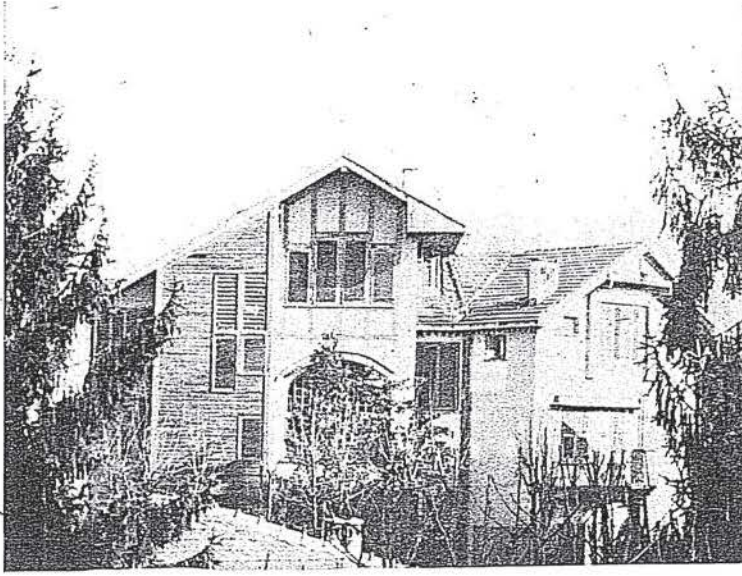
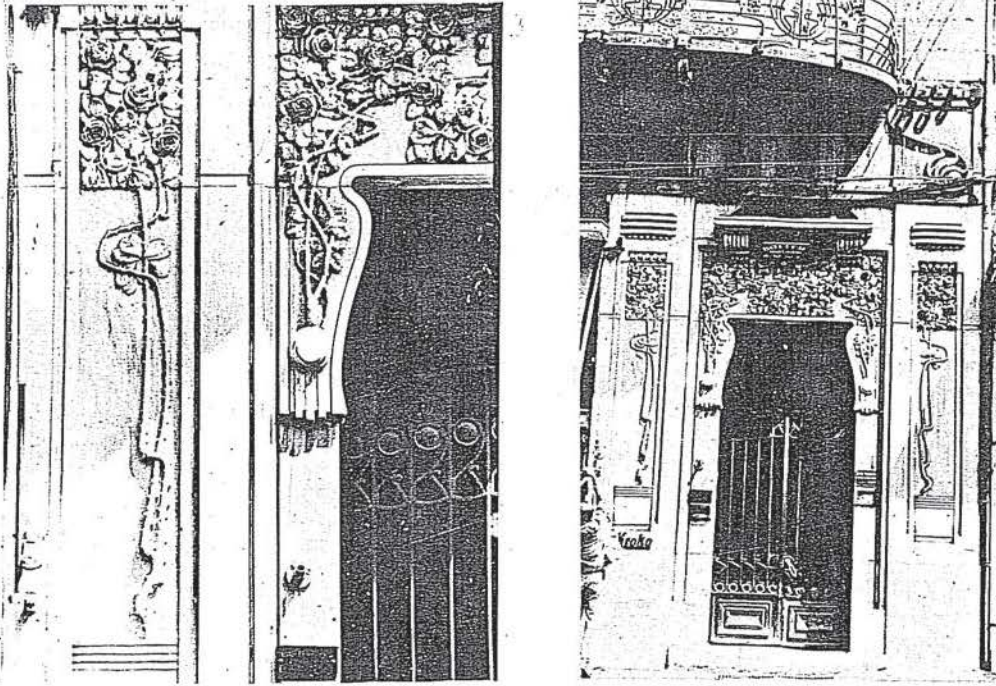


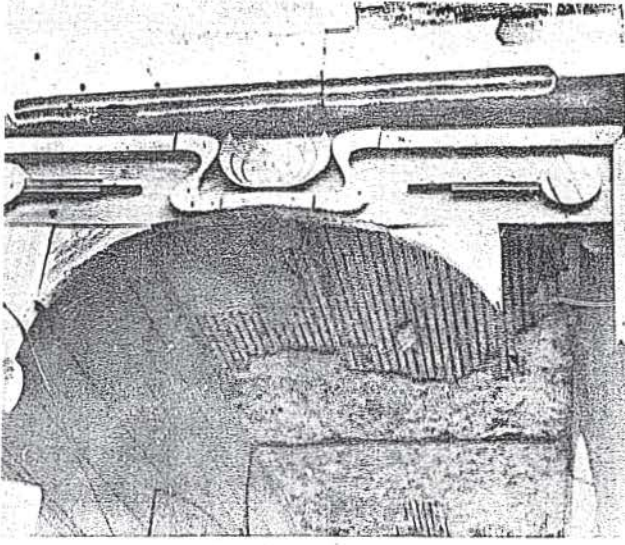
foto. 20 1902, Torino Uluslararası Sergisinden Gazzetta' del



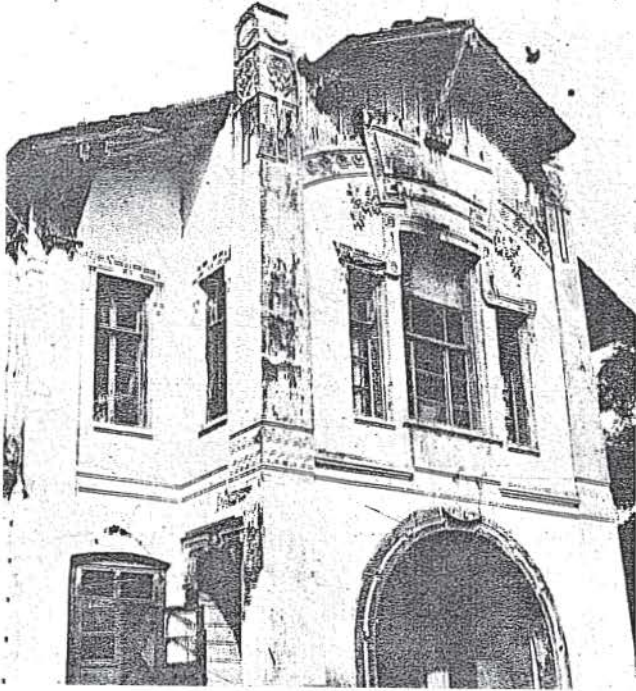
*foto. 21-Torino'da vi
via Federico Sklo
44, ort. 1910 İstan
izlenimleri*



*foto. 22 a ve b Ca:
Botter, İstiklâl. ca
475-7-9*



*fot. 23 a ve b Yıldız Sarayı
bahçesinde bir pavyon, eski
arşiv bölümü*



ren parmaklığın ritmik düzeni bile açıkladığımız tutumun tamamlayıcısıdır. Mimari fonksiyonu olmayan elemanlar (köşe kuleleri, saçaklar, v.s.) ise tümüyle biçim ve anlatımın hizmetindedir.

Açıkladığımız bu durumu -mimari elemanların fonksiyonlarından daha önde anlatımsal elemanlar oluşunu- J. Cassou'nun, Guimard'ın Paris'teki metro girişi için söylediği ile (*a fuctional problem, treated ornamentally no doubt...*)¹⁷ karşılaştırsak, R. D'Aronco'nun yorumu hakkında bir kanıya varılabilir. Konstrüksiyon ve strüktür açısından bir irdeleme ise bize çok ilgi çekici veriler sağlamaktadır:

Yapıda, daha önce de açıkladığımız gibi, dıştan görülen üç cephenin çok düzgün taşlarla yapılmasına karşılık arkada ve içeride tuğla kullanılması, İmparatorluğun o günkü ekonomik durumu hakkında yeter bir açıklamadır. (Şekil : 4)¹⁸ Siyasi ve özel nedenlerle böyle bir inşa işine girişilmiş, ancak parayetersizliği yüzünden, Bab-ı Âli'nin ünlü *idare-i maslahat* politikasına paralel bir tutumla *zevabiri* kurtarmaya bakılmıştır. Malzemenin bu heterogen kullanılışı adeta ekonomideki bunalımın yapı alanındaki hastalıklı bir belirtisidir.

İmparatorluğun zengin ve ihtişamlı günlerinden kalma bir alışkanlık ve istek, günlük gerçeklerle çatışınca, yalnız malzeme karışıklığı değil, fakat melez bir konstrüksiyon tekniği de ortaya çıkmaktadır: beden duvarları dıştan taşla örülmekte, içeride tuğla ile tamamlanmakta ve ahşap kubbe de kâgir izlenimi vermek üzere yalancı tuğla kemerlere oturmaktadır. Kubbe ile beden duvarlarının birleştiği kesim ise iyice karmaşık ve çözülmemiş bir durum göstermektedir: duvarlar dıştan içe taş ve tuğla ile yapıldıktan sonra, kemerlere ve bunların dayanma noktalarına rastlayan yerleri ahşapla kaplanmaktadır.

Bu şaşkırtıcı ve garip çözümlerin nedenleri araştırıldığında tipik belirtileri ile eklektisizm karşımıza çıkmaktadır:

Yapının iç'i, yukarıda dekoratif ve plâstik niteliklerini, anlatımsal içeriğini belirttiğimiz dış'ın karşılığı değildir. Bu iç-dış ayrılığını uzlaştırmak için de, strüktür ve konstrüksiyon zorlanmakta, biçimin buyruğunda biçim için kul-

¹⁷ CASSOU, J. op. cit. (6), s. 21.

¹⁸ Benzer durum kitaplık için de söz konusudur.

lanılmakta, bozuk çözümler ortaya çıkmaktadır. İç ve dış, stil ve mimari anlayıştan başlayıp dekoratif detaylara kadar inen bir farklılığa sahiptir. Dışarıda Osmanlı mimari tasarımına ve biçimlenmesine yabancı, Viyana okulundan esinlenmiş, fakat yadsınamaz bir kalite ve etkisi olan yapı, içeride zorlama bir yerliliğe bürünmüştür: köşelerde trompvari geçit elemanları, sekiz kemere oturan kâgir görünüşlü bir kubbe, kubbenin ışınsal dekorasyonu, v.s.

Planimetri yönünden, dıştaki beşli bölünmeyi içeride karşılayan herhangi bir düzenleme yoktur. Dıştaki dekorasyon gruplarının geometrisi ve bunu doğuran stilistik anlayış iç'te hissedilmemektedir. Dış'taki bazı motifleriyle yarı-natüralist ama çoğunlukla soyut geometrik röliyefler, iç'te yerini *pictural* bir süslemeye bırakmıştır.

Bu farklılığın kaçınılmaz sonucu da strüktür ve konstrüksiyonu zorlamak olmuştur. Böylece elde edilmek istenen iç mekân, yine istenen dış görünüşe uydurulmağa, bu ikisi adeta birbirine yapıştırılmaya çalışılmıştır. Yapıdaki bu iki yüzölçüm, iç mekân ile dış görünüş arasındaki bu yabancılaşma ve uyumsuzlukla D'Aronco, eklektisizme bir antitez olarak ortaya çıkan Art Nouveau'nun ahlâk kuralının özünden taviz vermiştir kanısındayız.

Türbenin içi de yine seçmeci ve eklemeci bir tutumla biçimlenmiştir. Örneğin tipik Osmanlı örtüsü olan kubbe alınmış, fakat ahşap kullanılmış üstelik bu ahşap konstrüksiyonu belirtecek bir iç ve dış biçimlenme yerine kâgir konstrüksiyon izlenimi uyandıran resimsel düzenlere başvurulmuştur. Bu düzen de şemasi, desen ve motifleriyle Avrupa'dır. Köşelerde altı hemen geri çekilemediği için kubbe adeta devam ettirilmekte, fakat sonra küçük bir tonozla başlayan ve en dipte bir exedra gibi yuvarlatılan boşlukla beden duvarlarına geçilmektedir. Bu durumu ile geçiş, bilinçli ve bilinçaltı etkilerin bir karışımıdır.

Genel havasıyla *à l'Ottoman* bir iç mekânı gerçekleştirmek istek ve eğilimi görülmektedir. Ancak böyle bir mekânı yapan *authentique* elemanlar yerine bu yapıda benzetmeler vardır: geçit elemanlarının hemen görülebilen formel yapısı, kemerlerin ve dayanma noktalarının konstrüktif ölçülerden yoksun oluşu ve özellikle -pencerelere rastladığı ve gerçekte kubbe yükünü taşımadıkları için dayanma noktalarının altta boşaltılmasıyla- yukarda verilmek istenen strüktürel görüşünün birden yadsınması, içeride yaratılmaya çalışılan mekân etkisini havada bırakmaktadır. Bir diğer önemli nokta da, Osmanlılar-

daki örtü ile taşıyıcı alt yapının birleşme kesiminin özellikle belirtilmesini öngören mimari tasarım ve bunun belirlediği mekân ile burada sağlanan bir hayli kesintisiz geçişin ortaya koyduğu anlayış ve mekânın çok farklı olduğudur. Dolayısıyla burada biçimsel yönden tümel bir mekân elde edilmişse de bunun, Osmanlı mimari anlayışının yeni bir yorumu veya Art Nouveau'nun yeni bir uygulaması olduğunu söylemek zordur. Mekânla özdeş bir konstrüksiyon ve strüktür sistemi yoktur. Bu noktada R. D'Aronco'nun Osmanlı Mimarisindeki konstrüktif ve strüktürel çözümlere nasıl biçimci bir gözle baktığı anlaşılmaktadır. Aynı tutumu geçiş kesiminin dış biçimlenmesinde de görebiliriz: strüktürel gereksizliği çok açık fakat buna rağmen ağırlık kulesi gibi etkileyen ve yapıya geçit elemanını karşılamış izlenimi veren üçgen yüzeylerle bağlanan köşe kuleleri, bunların meydana getirdiği sözde mafsallanma, yalancı mermer kasnak, v.s., yalnız Osmanlı Mimarisine ve kültürüne biçimsel ve yüzeyden bir yaklaşmayı değil, fakat aynı zamanda Zevi'nin de işaret ettiği gibi, İtalya'daki Gotik tecrübe eksikliğini¹⁹ ve Art Nouveau fonksiyonalizmindeki teknik ve düşünsel öze de yabancı oluşu ortaya koymaktadır.

Kitaplığa gelince, yukarıda açıkladığımız gibi, girişi türbe tarafından kesilmemiş olsaydı, yeri için doğru bir seçim yapıldığı düşünülebilirdi. Bu şanssız konum bir tarafa, yapının plânlanmasında modern bir anlayış ve biçimlenmeyi görebiliriz: Kitaplar için nişler düzenlenmesi ve iç hacmin ışığının üstten, geniş ve derin pencerelerle sağlanması bu görüşü doğrular kanısındayız. Alt pencerelerin üsttekilerle olan biçimsel karşıtlığı, üsttekilerin dışarıya rahatça açılan genişliği, alttakinin ise konsolların arasına gizlenmiş demir parmaklık'ar arasındaki sıkışıklığı fonksiyon farkı ile açıklanabilir. Ayrıca, bu kitaplığın sayısı fazla olmayan belli kişilere hizmet ettiği, dolayısıyla insanî ölçülerinin bu anlama uygun olduğu açıktır. Arka duvarın sağır oluşu ise önünde şeyhin oturması için bir köşe meydana getirmektedir.

Ancak bu doğru ve tutarlı plânlama, ne yazık ki örtü kısmında yerini eklektik bir biçimlenmeye, mekân yönünden başarısız bir çözüme bırakmaktadır: örtü düz olarak kapanacakken tavanın ortasına bir küçük kubbe kondurulmuştur. (Böylece, yukarıda pencerelere doğru gelişen *excentrique* mekân, kubbenin eklenmesiyle bir merkeziliğe zorlanmakta, kararsızlık kazanmaktadır.) Dışarıda ise, iç mekân bakımından tutarsız bulduğumuz kubbenin yapının volümetrisine aykırı düşmeyen, aksine köşe kulelerinin üstündeki yarım kürelerle dengelenen bir ölçüsti ve biçimi vardır. Buna bakarak kubbenin iç ölçüsünün dış

¹⁹ ZEVİ, B., op. cit. (7), s. 214.

görünüşle bağıntılı olarak saptandığını düşünmek yanlış olmaz kanısındayız. Bu ise, bütün olumlu yanlarına rağmen, yapının içten dışa doğru geliştiğini değil, fakat dıştan içe biçimlendirildiğini belirtir. Ayrıca alt yapıda bu örtüye gidişi hazırlayan ne bir eleman, ne de bir mafsallanma veya geçiş vardır. (Bu da kubbenin, mimarın spontane çizgisinden doğmadığını gösterir.) Daha önce açıkladığımız (sah. : 120.) çatı konstrüksiyonu ise biçimsel gereklerin getirdiği bu kubbenin zorlanmış çözümlerini ortaya koyar. Bağdadî üzerine alçı sıvalı hafif kubbe için ahşaptan rijid bir taşıyıcı sistem meydana getirilmesine çalışılmış, sistemin sağlamlığı kaygısı abartılmış, kendi kendini taşıması olanağı varken kirişlerin kesişme noktalarına demir dörtlüler yerleştirilmiştir. Bugün bu demirler kendi ağırlıkları yüzünden düşmüş ve düşerken de kirişleri kopardıkları için yapının haraplığı artmıştır. Böylece alt yapı ile örtü arasında malzeme ve inşa farkları meydana geldiği, ayrılığı uzlaştırmak için de, yine konstrüksiyonun zorlandığı açıkça görülmektedir. Ancak burada dürüst ve araştırmacı bir tutumun belirtisi saydığımız bir noktaya değinmek yerinde olur: örtünün başarısı mekân açısından tartışılabilirse de, kubbe ile beden duvarları arasındaki alanın ahşap kaplaması ve düzlüğü, gerisindeki malzeme ve konstrüksiyonu açığa vuran bir özellik taşımaktadır. (benzer konstrüksiyon ve ahşap kaplama üst pencerenin tavanında da yer almakta, doğramalar ve kayıt çizgileri ile de uyusmaktadır.)

Kitaplıkta -kendisine yabancı bir kültüre has bir yapı tipini, yani türbeyi plânlarken R. D'Aronco'nun kaçınmadığı- iç-dış ayrılığının bulunmadığını, bir stilistik birliğin sağlandığı kanısında olduğumuzu belirtmek isteriz. İçte ve dışta Viyana okuluna bağlanabilir bir anlayışla biçimlenen yapıda, aktarılmış ve yapıştırılmış yerli elemanlar yerine; ustalıkla eritilmiş, hattâ pencere-lerde olduğu gibi başarılı bulduğumuz bir senteze ulaşmış bir İstanbul havası vardır. Kubbenin ve kulelerdeki yarım kürelerin ritmi, pencere altlarındaki ondüle konsollar, rölyef ve küçük geometrik parçaların sadeliği, v.s., gibi. Plânın kare biçimi çeşitli ölçülerde kullanılmakla -tavan kaplamaları, üst pencere kayıtları, alt pencere parmaklığı, v.s.- çizgisel bir bütünlük sağlanmaktadır. Cephelerde de, biçimsel yönden, kare ve yarım daire birleşimleri vardır. Bütün olarak da; türbe gibi rölyef dekorasyonu, hacimsel gerilimiyle yarışan bir plâstik, bir anıt değil, fakat içindeki yaşantıyı açıklayan, mütevazî ölçüsü ve dengeli çizgileriyle anlam ve fonksiyonunu biçimlendiren bir yapıdır.

Çeşmenin ise, topoğrafik konumundan yararlanılan çözümü ve fonksiyonel biçimlenmesi için övgüye değer olduğu kanısındayız.

SONUÇ

Batılılaşma akımının, bir takım biçimlerin aktarılması olduğunu en açık ve seçik ortaya koyan olaylardan biri de, kanımızca Art Nouveau'nun İstanbul'da kazandığı görünümüdür. Yukarıda Art Nouveau'nun²⁰ geçmişle bağları kopartarak yeni ve çağdaş bir yaratma çabası olduğunu, daha ileri bir modernizmin dayandığı yeni kavramlar ve deneyler getirdiğini yazmıştık. Her ülkede devrimi, yeniliği ve tarihî gidiş açısından olumluluğu temsil eden Art Nouveau, Türkiye'de revivaller gibi bir biçim, bir kalıptır yalnızca. İtalyan Akademizminin ağır baskısı altında bile öncü olmuş bir R. D'Aronco, Türkiye'de saray mimarı olmasına karşın -veya olduğu için- mimarlık çevrelerini izlediği akımın (Stile Floreale) teknik ve düşünsel özü yönünden yeterince etkileyememiştir. Tersine, koşullarına yabancı olduğu bir ülkede, üstelik toplum gerçeklerinden kopmuş bir ortamda bir çeşit eklektisizme boyun eğmiştir. Bunda R. D'Aronco'nun yeterliği ve kişiliği kadar, 1900'lerin Abdülhamit Türkiye-sinin koşullarının da rolü vardır. Diğer ülkelerde şair, ressam, mimar, yazar ve düşünürlerin yarattığı ilerici çevre Türkiye'de mimarların dışındadır. Örneğin Genç Türkler (Les Jeunes Turcs) bir yasama devrimi isteğini ortaya koydukları halde, mimarlarımızda devrimci olmaktan uzak bir revivalci tutum -stilistik millî mimari için- görülmektedir. Abdülhamit Türkiye-sinde siyasi baskının şiddeti, yazar ve düşünürleri, eylem adamlarını devrimci olmaya zorlarken -rejime doğrudan zararlı olmayacağı düşüncesiyle- sanat ve mimari alanında Avrupa'ya -teorilere değil, biçimlere- kapıların tümüyle açılması, yeni stile öbürleriyle birlikte tepki uyanmasına yol açmıştır. Bunlara henüz düşünürlerle mimarlar arasında bir ilinti kurulmamış olmasını, bir de Batı'da yeni stilleri doğuran toplumsal ve teknik olayların (örneğin bir endüstri devrimi) mimarları bilinçli olmaya zorlayan koşullarının ve olanaklarının Türkiye'nin dışında kaldığı sorunlar olmasını eklemelidir.

Bu yüzden, Batılılaşma akımının mimarideki temsilcileri yabancı (veya azınlık) mimarlar olmuşdur. Bunların da yerli gerekler ve koşullarla ilgilerinin sı-

²⁰ Art Nouveau deyimini için bk.

CHAMPIGNEULLE, B. - ACHE, J., *L'Architecture du 20 ème Siècle*, Paris, 1962, s. 15

nırlı oluşu, yabancı oldukları bir kültürün verilerini değerlendirememeleri, teknik ve ekonomik yetersizliklerle birleşince, Türkiye için yeni ve gerçek bir mimari, pratik ve teorik yanlarıyla gerçekleşmemiştir.

İstanbul gibi hem yerli (rejonalist) hem de Batılı (üniversalist) eklektisizmin bir arada bulunduğu çevrede, saray mimarlığına getirilmiş Stile Floreale'in temsilcisi bir mimarın, herşeye rağmen ilgi çekici etkileri olması gerekir. Ondokuzuncu yüzyıl mimarisini yapıları ve sorunlarıyla tanıtan araştırmaların henüz yapılmamış olmalarından ötürü, Art Nouveau'nun Türkiye'deki uygulamaları için kesin yargılara varılamazsa da, bu stilin geleneksel malzemeye, özellikle ahşaba bağlı stilistik bir bütünlüğü olduğunu, Avusturya Sezession'u ile Belçika Art Nouveau'sunun orijinal bir karışımı olarak İstanbul'a özgü bir görünüm kazandığını sanmaktayız.²¹

Art Nouveau'yu Türkiye'ye ilk getiren değilse bile, getirenlerden biri olan R. D'Aronco, saray mimarı olarak sahip olduğu büyük prestijden ötürü, diğer mimarları bir ölçüde etkilemiş ve stilin yaygınlaşmasında rol oynamış olmalıdır. Bu yüzden de İstanbul'da Art Nouveau'nun, R. D'Aronco'nun İtalya'daki yapıları (Torino, 1902; Udine, 1903) gibi Sezession ve Art Nouveau bileşimi, karışımı olarak biçimlenmesini anlamak kolaydır.

R. D'Aronco'nun Türkiyedeki yapıtlarını başlıca üç grupta toplamak kabildir.²² Bunlardan birincisi, çoğunluğu konut yapıları olan özellikle eğrisel çizgilerle meydana gelen bazen soyut, bazen natüralist dekorasyonun kompozisyon bakımından özellik gösterdiği ve genel şemasında batı Avrupa etkilerinin ağır bastığı gruptur. Bu grubun en ilgi çekici örneklerinden biri Casa Botter (İstiklâl cad. Botter apt.) dir. İkinci grup, aynı tarihlerde İstanbul'da bulunan mimar Valaury ile birlikte yaptığı büyük resmi binalardır. Görünürde Art Nouveau ile ilintisi tartışma götürür olan bu yapılarda, kuvvetli bir klasisizm hakimdir. (Haydarpaşa Tıp Okulu, Düyun-u Umumiye binası gibi...)²² Üçüncü ve bizce en ilgi çekici grup, R. D'Aronco'nun Osman-

²¹ Yazımızın sınırlarını aştığı ve literatür eksikliğinden ötürü bu konuda köklü araştırmalar yapmadığımız için sorunu kesin olarak cevaplandırmanın güçlüğü ortadadır. Aynı durum D'Aronco ve yapıtları için de geçerlidir. Şimdilik kabaca değindiğimiz ve gerçekten incelemeye değer bulduğumuz bu konuda da D'Aronco'nun yapılarındaki stilistik farklılaşmayı gösteren örneklerle yer vermekle yetindik.

²² Bu farklılık, R. D'Aronco'nun bu yapılarla ilgisi konusunda, yayınlarda geçmekle birlikte kuşku uyandıracak ölçüdedir. Ancak D'Aronco'nun İtalyaya dönüşte klasisizme yönlediği de bilinmektedir. bk.

MATTIONI, E., «Liberty Segreto di R. D'Aronco», *L'Architettura, cronache e storia*, no.: 7, maggio 1956, s. 43-45

lı kültürünün etkilerini Stile Floreale ve Viyana okulu ile birleştiren kompozisyonlarıdır. Şeyh Zafir türbe ve kitaplığı, Galata'daki şimdi mevcut olmayan mescit, Yıldız Sarayı arşivi ve bazı konutları gibi.

Araştırmamıza konu olan yapıların, R. D'Aronco'nun diğer bütün yapıları içinde özel bir yeri olduğu kanısındayız. Bir defa D'Aronco'nun kendisinin- kinden farklı bir kültürün ve mimari anlayışın geliştirdiği yapı tiplerini ele alması, dolayısıyla yeni bir durum ve bunun çözümü söz konusudur. Öbür nokta da, tasarımın özündeki bu ikiliğe karşılık, stil yönünden daha belirli bir tutumun ortaya çıkmasıdır. Bunlardan birincisi D'Aronco'yu eklektik çözümlere götürürken, ikincisi, Viyana okulunun ağır bastığı, bir tek-yönlülük- le biçimlemenin karmaşık olmasını önlemektedir. Bu yapıların D'Aronco'nun diğer yapıtları içindeki yerini belirleyen tasarım ve stil özelliğinin ötesinde, yine D'Aronco ve Art Nouveau ile birleştiği ve geliştiği noktaları özetleyelim:

□ Yerleştirmede fonksiyon aksaklığı açıktır. Fakat bu bir tarafa bırakıldığında, ensemble'ın ahşap Ertuğrul Camiinin uzun ve tek-düze cephesi önünde, taş malzemesi ve hareketli kompozisyonu ile yaptığı karşıt ve görsel etki çok başarılıdır. Aynı durumu, vaziyet plânında ensemble'ın cami ile ilintisinde ve elde edilen plânicilik bütünlükte bulmaktayız. Burada arsanın konumu yüzünden, D'Aronco'nun -görünüm ile işleyiş arasında bir seçme yapmak zorunda kalınca-belki de konunun yeniliğinden ötürü, birinciyi seçtiği ve böylece öbür yapılarından farklı davrandığı düşünülebilir.

□ Plân bakımından türbe, iç-dış farklılığı yüzünden Art Nouveau ile çelişir- ker; kitaplık, fonksiyonel düzeni ve iç-dış birliği ile modern anlamdadır.

□ Art Nouveau'nun teknik-endüstriye bağlı metal konstrüksiyonu yerine, burada geleneksel malzeme ve -irdeleme kısmında belirttiğimiz- hatalı çözümler vardır. Metal, dekoratif amaçlarla kullanıldığında, üstün bir kalite ve güçlü bir ifadeye sahiptir. Teknik ve dekorasyon arasında açılan bir diyalog,²³ Avrupadakinin aksine, burada dekorasyonun ağır basması ile sonuçlanmıştır:

□ Art Nouveau'nun mimariye getirdiği iki yenilik:²⁴

strüktürel fonksiyonalizm
kuvvet çizgilerinin sembolizmi,

²³ CASSOU, J., op. cit. (6), s. 21

²⁴ ZEVI, B., op. cit. (7), s. 218

İtalya'da ve D'Aronco'da olmadığı gibi, bu yapılarda da yoktur. Kulelerin ve benzer elemanların sembolizminin biçimsel olmaktan ileri gidemediğini söylemiştik.

□ Dekoratif orijinalite yönünden. Art Nouveau'nun genel çizgisinin altına düşülmediği kanısındayız.

□ Art Nouveau'ya has genel duygululuk,²⁵ D'Aronco'nun diğer yapılarından daha fazla bu yapılarda belirgin özelliştir.

Osmanlı mimarisinin gelişme süreci içinde bakıldığında ise, karşıt olarak, Osmanlı kültürüne bağlı bir biçimlenmeye ulaşmış yapı tiplerinin farklı bir kültür açısından ele alınışı söz konusudur. D'Aronco'nun Osmanlı türbesi dıştan içe şekillenen bir mezar anıtı gibi ele aldığı söylemiş, bu tutumun gelenekle çelişen yanlarının ve getirdiği karmaşık durumların tartışmasını yapmıştık. Osmanlı mimarisinde türbenin saf iç mekân yapısı değil, bir anıt olduğu söylenebilirse de,²⁶ bu niteliğin belirgin olması, dışa dönüklük ve yapının plâstik aksanı yenidir. Buna karşılık, konstrüksiyon ve strüktür bakımından büyük bir yenilik getirdiği söylenemez.

Fakat bu yapılar bir *s e n t e z*, Osmanlı mimarisine dışarıdan bakan bir mimarın yorumu olarak incelendiğinde, öğretici noktalar yakalamak mümkündür. Özellikle kitaplık, plânının ele alınışındaki sadelik içeride ve dışarıda hissedilen çağırışimsal ölçüdeki İstanbul havası, pencerelerin başarılı adaptasyonu, örtüde yeni çözümler araştırılması ile deney olarak değerliliği belirtilmek gereken bir yapıdır. Türbede, kulelerin sembolizminin biçim düzeyinin üstüne çıkamamasının bile ilgi çekici ve öğretici olduğu kanısındayız.

Avrupa'da Modernizm'e geçiş dönemi sanatı olan Art Nouveau'nun, Türkiye'de -bizce bölgesel karakterine karşın- Türk Mimarlarının, özellikle düşünsel ve devrimci yanıyla ilgisini çekmemiş olmasını şanssızlık saymaktayız. Bu ilgisizlik bugün de başka bir açıdan süregelmekte, anlatımsal, dışa vurumcu plâstigi ile peyzajı etkileyen bu yapılar, tam bir haraboluşa bırakılmış bulunmaktadır.

İstanbul, 1964

²⁵ CASSOU. J., op cit. (6), s. 19

²⁶ DIEZ, E., «Simultaneity in Islamic Art», *Ars Islamica*, vol.: IV, 1937 s. 185-89

THE ŞEYH ZAFİR COMPLEX IN BEŞİKTAŞ

The Ottoman Society of the 19th century developed under pressures alien to its own structure. Westernization, considered as the solution brought to the problems aroused from those pressures, was a superficial change rather than a series of conscious reforms. As a fashion that had influenced all levels and institutions of this society, it had resulted in creating a new manner in architecture, that borrowed foreign forms.

Europe at turn of the century, was fighting for a new world, free from tradition. This period is the time when revivals and eclecticist movements were born, as so many attempts to build an architecture based on public activities and reality. Art Nouveau, a transition style at the beginning of this evolution, is a stylistic formulation in spite of its truly new forms, but nevertheless was modern and important for the technical and theoretical content behind form as such. D'Aronco was one of those who applied this international style of the 1900's in Italy, under the title of Stile Floreale. A follower of Wágner and Olbrich, he was first noticed on occasion of the Torino Exhibition in 1902; and invited to Turkey by the Sultan Abdülhamid II, he was appointed chief-architect. The buildings, surveyed in this essay, were built by him for the North African religious leader Şeyh Zafir (Sheikh Hamza Safir), who had drawn the Sultan's attention with his pan-islamicist ideas.

The compound, erected on a terrace surrounded on three sides by basement walls, consists of a mausoleum, a library and a fountain, its connected with the other buildings of the dergah by a staircase on the north side. Obviously, going to the library through the mausoleum would not have been a good solution. On the contrary, the contrast and visual effect achieved by the dynamic composition of the stonework group in front of the long and monotonous wooden facade of the Ertuğrul Mosque, as well as the planimetric wholeness and geometry of the plan in its relation with the mosque, are very successful.

In the mausoleum there is a tendency to realize an interior space à l'Ottomane. But instead of authentic elements their false imitations only have been used to secure this effect. These are to be found in the lack of constructive scale, in elements of transition arches, and supports without any structural function.

— The outside presents a conception foreign to the Ottoman school, with its plastic element inspired by the Vienna School and its geometrical decorative groups.

— The structure as well as the decoration have been modified in order to diminish the difference between the interior and the outer building.

— This difference can be seen in the Mausoleum which does not conform to Art Nouveau, while the library is modern with its functional order and the unity between the inside and the outside.

— Traditional material has been used instead of the metal framework of Art Nouveau. The use of stone in the visible facades and of brick in the back, is a sign of the economical decline of the Empire. Metalwork, where used for decorative purposes, is of excellent quality and of strong expression.

— Structural functionalism and symbolism of the lines of support elements, the innovation brought by Art Nouveau, here are restricted to the formal symbolism of towers and such elements.

— The originality of the decoration does not fall below the general Art Nouveau standards.

— The general sensitivity that characterizes Art Nouveau is emphasized here, more than in the other buildings by d'Aronco.

— Taken within the general development of Ottoman architecture, the emphasis given to monumentality in the mausoleum, the plasticity and the outwardness of the monument, are innovations. The library, with simplicity of its plan, its general atmosphere which is particular of Istanbul, the successful adaptation of its windows, the search for new solutions in covering system, is a good example both as a synthesis and as an experiment.

— It is unfortunate that the representatives of westernization in the domain of architecture were foreigners or minority architects, little aware of the local necessities and conditions, and that Art Nouveau had not attracted the Turkish architects with its revolutionary and intellectual aspects. This lack of interest persists today and these buildings which affect the scenery with their expressive plastic qualities are left to destruction.