

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**ONDOKUZUNCU YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA DÜNYA FUARLARI VE
OSMANLI DEVLETİ'NİN MİMARİ TEMSİLİ**

YEŞİM DUYGU ERGÜNEY

**DOKTORA TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARLIK TARİHİ VE KURAMI PROGRAMI**

**DANIŞMAN
PROF. DR. NURAN KARA PİLEHVARİAN**

İSTANBUL, 2015

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**ONDOKUZUNCU YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA DÜNYA FUARLARI VE
OSMANLI DEVLETİ'NİN MİMARİ TEMSİLİ**

Yeşim Duygu ERGÜNEY tarafından hazırlanan tez çalışması 02/06/2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda **DOKTORA TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Nuran KARA PİLEHVARIAN
Yıldız Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Nuran KARA PİLEHVARIAN
Yıldız Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Baha TANMAN
İstanbul Üniversitesi

Prof. Dr. Berrin ALPER
Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Alev ERKMEN
Yıldız Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Zafer SAĞDIÇ
Medipol Üniversitesi

ÖNSÖZ

Bu tezin hazırlık süreci oldukça uzun süreli olmuştur. Bu uzun ve yorucu yolda beni doğru sapaklara yönlendiren ve desteğini esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian’a değerli katkılarından ötürü teşekkür ederim.

Tez konusunun belirlenmesini takiben bilimsel katkılarından ötürü başta tez izleme komitesi olmak üzere tüm jüri üyelerime teşekkür ederim.

Bu çalışmayı, hayata bitmek bilmez bir merakla bakmayı bana öğreten, doktora sürecinde kaybettiğim anneannem Perihan Tümer’in anısına adıyorum.

Haziran, 2015

Yeşim Duygu ERGÜNEY

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
ÇİZELGE LİSTESİ	x
ÖZET	xi
ABSTRACT.....	xiii
BÖLÜM 1	
GİRİŞ.....	1
1.1 Literatür Özeti	1
1.2 Tezin Amacı	3
1.3 Hipotez	6
BÖLÜM 2	
ONDOKUZUNCU YÜZYIL ARKAPLANI VE MİMARLIK	7
2.1 Ondokuzuncu Yüzyıl Arka planı	7
2.1.1 Kapitalizm, Liberal Ekonomi ve Batı	7
2.1.2 Sanayi Devrimi ve Mekansal Hareketlilik	10
2.2 Ondokuzuncu Yüzyılda Avrupa'da Mimarlık Alanında Değişimler.....	11
BÖLÜM 3	
MİMARLIKTA KÜRESEL MODERN VE YEREL TEMSİL SORUNU	23
BÖLÜM 4	
OSMANLI DEVLETİ'NDE KÜRESEL MODERN VE YEREL TEMSİL	29
4.1 Sanayi Devrimi ve Liberal Ekonomi Karşısında Osmanlı Devleti	29
4.2 Osmanlı Mimarisinin Özgün Kimliği ve Tanzimat Sonrası Değişimler.....	38

BÖLÜM 5

DÜNYA FUARLARI VE OSMANLI DEVLETİ'NİN MİMARİ TEMSİLİ	49
--	----

5.1	1851 Londra Dünya Fuarı	51
5.2	1867 Paris Dünya Fuarı	64
5.3	1873 Viyana Dünya Fuarı	83
5.4	1878 Paris Dünya Fuarı	96
5.5	1889 Paris Dünya Fuarı	103
5.6	1893 Chicago Dünya Fuarı	109
5.7	1900 Paris Dünya Fuarı	115

BÖLÜM 6

SONUÇ VE ÖNERİLER	124
KAYNAKLAR	129
ÖZGEÇMİŞ	132

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 2. 1 Coalbrookdale Köprüsü.....	14
Şekil 2. 2 Firth of Forth Köprüsü.....	15
Şekil 2. 3 Sainte Genevieve Kütüphanesi iç görünüşü	16
Şekil 2. 4 Sainte Genevieve Kütüphanesi en kesiti.....	16
Şekil 2. 5 Sainte Genevieve Kütüphanesi kat planı	17
Şekil 2. 6 Paris Opera Binası ön görünüşü	17
Şekil 2. 7 Paris Opera Binası boy kesiti	18
Şekil 2. 8 Flat Iron Binası.....	19
Şekil 4. 1 II. Selim Saltanatında Osmanlı Devleti'nin en geniş sınırları.....	30
Şekil 4. 2 1699-1914 Osmanlı Devleti Sınırları	34
Şekil 4. 3 Fatih Camii kesit ve kat planı	40
Şekil 4. 4 Selimiye Camii kat planı, kesit ve görünüş.....	40
Şekil 4. 5 III. Ahmet Çeşmesi	42
Şekil 4. 6 III. Ahmet Çeşmesi plan ve görünüşü	43
Şekil 4. 7 Nuruosmaniye Camii planı	44
Şekil 4. 8 II. Mahmut Türbesi ve Sebili	46
Şekil 4. 9 Dolmabahçe Sarayı yerleşim planı	46
Şekil 5. 1 Hyde Park ve Kristal Saray'ın yerleşimi.....	52
Şekil 5. 2 Paxton tarafından sunulan tasarım.....	53
Şekil 5. 3 Kristal Saray, London Illustrated News'de yayınlanan dış görünüş	54
Şekil 5. 4 Kristal Saray zemin ve üst kat planı	54
Şekil 5. 5 Kristal Saray ve Hyde Park dış perspektif.....	55
Şekil 5. 6 Kristal Saray zeminkat planları ve Osmanlı pavyonunun konumu	56
Şekil 5. 7 Kristal Saray iç perspektif.....	57
Şekil 5. 8 Kristal Saray ana sergi koridoru	58
Şekil 5. 9 Kristal Saray sergi koridoru	58
Şekil 5. 10 Kristal Saray yan sergi koridoru	59
Şekil 5. 11 Kristal Saray iç mekan figür detayları.....	59
Şekil 5. 12 Kristal Saray Elhamra Avlusu girişi	60
Şekil 5. 13 Kristal Saray Elhamra Avlusu yan görünüş.....	60
Şekil 5. 14 1851 Londra Dünya Fuarı açılışında Edward Zohrab	62
Şekil 5. 15 1851 Londra Dünya Fuarı'nda Türk pavyonu.....	63
Şekil 5. 16 Türk pavyonunda sergilenen banyo havlusu	63

Şekil 5. 17	Sydenham’da kurulan Kristal Saray’ın dış perspektifi.....	64
Şekil 5. 18	1867 Paris Dünya Fuarı perspektifi	65
Şekil 5. 19	1867 Paris Dünya Fuarı kesiti	66
Şekil 5. 20	1867 Paris Dünya Fuarı ana bina çizimleri	66
Şekil 5. 21	1867 Paris Dünya Fuarı orta bahçe	67
Şekil 5. 22	1867 Paris Dünya Fuarı dış cephe düzenlemesi.....	67
Şekil 5. 23	1867 Paris Dünya Fuarı açılışından görünüş	68
Şekil 5. 24	Makineler Galerisi iç perspektif	68
Şekil 5. 25	Süveyş Kanalı Projesi’nin konum, plan ve kesiti	70
Şekil 5. 26	Süveyş Kanalı Projesi’nin sergilenişi.....	71
Şekil 5. 27	İmparator III.Napolyon ve Sultan Abdülaziz	71
Şekil 5. 28	1867 Paris Dünya Fuarı’nda Osmanlı Mahallesi	76
Şekil 5. 29	Parvillee, Türk mahallesindeki caminin plan ve görünüşü.....	77
Şekil 5. 30	Bursa Yeşil İmaret Camii kesit ve planı	77
Şekil 5. 31	Topkapı Sarayı Çinili Köşk ve Beşiktaş Sahilsarayı Çinili Köşk planları	79
Şekil 5. 32	Parvillee, Türk mahallesindeki konağın planı.....	79
Şekil 5. 33	Parvillee, Türk mahallesindeki konağın görünüşü	80
Şekil 5. 34	Ondokuzuncu yüzyılda Topkapı Sarayı'ndaki Çinili Köşk	80
Şekil 5. 35	Haseki Hürrem Hamamı plan ve kesiti.....	81
Şekil 5. 36	Parvillee, Türk mahallesindeki hamamın planı	82
Şekil 5. 37	Parvillee, Türk mahallesindeki hamamın görünüşü.....	82
Şekil 5. 38	Ringstrasse ve Prater	84
Şekil 5. 39	1873 Viyana Dünya Fuarı ana girişi	85
Şekil 5. 40	1873 Viyana Dünya Fuarı vaziyet planı	85
Şekil 5. 41	1873 Viyana Dünya Fuarı giriş cephesi	86
Şekil 5. 42	1873 Viyana Dünya Fuarı cephe çizimi	86
Şekil 5. 43	1873 Viyana Dünya Fuarı kesit görünüş.....	87
Şekil 5. 44	1873 Viyana Dünya Fuarı Makineler Galerisi	88
Şekil 5. 45	1873 Viyana Dünya Fuarı, III. Ahmet Çeşmesi replikası.....	89
Şekil 5. 46	III. Ahmet Çeşmesi replikası plan ve görünüş çizimleri.....	90
Şekil 5. 47	1873 Viyana Dünya Fuarı, III. Ahmet Çeşmesi görünüşü	90
Şekil 5. 48	1873 Viyana Dünya Fuarı, Hazine-i Hassa	91
Şekil 5. 49	1873 Viyana Dünya Fuarı, Osmanlı Evi	92
Şekil 5. 50	1873 Viyana Dünya Fuarı, Türk Çarşısı.....	93
Şekil 5. 51	1873 Viyana Dünya Fuarı, Türk Kahvehanesi.....	93
Şekil 5. 52	Elbise-i Osmaniyye’de Arnavut bir ailenin temsili	94
Şekil 5. 53	Usul-i Mimari-i Osmani’de Montani tarafından hazırlanan bir çizim	95
Şekil 5. 54	1878 Paris Dünya Fuarı genel görünüş	97
Şekil 5. 55	1878 Paris Dünya Fuarı Endüstri Sarayı	98
Şekil 5. 56	Endüstri Sarayı dış perspektif.....	98
Şekil 5. 57	Endüstri Sarayı cephe detayı.....	99
Şekil 5. 58	Trocadero Sarayı meydan perspektifi.....	99
Şekil 5. 59	1878 Paris Dünya Fuarı Trocadero Sarayı yönü	100
Şekil 5. 60	1878 Paris Dünya Fuarı Trocadero Sarayı yan cephe.....	100
Şekil 5. 61	1878 Paris Dünya Fuarı Makineler Galerisi	101
Şekil 5. 62	1889 Paris Dünya Fuarı, Endüstri Sarayı ve Eiffel Kulesi	104

Şekil 5. 63	1889 Paris Dünya Fuarı genel görünüş	105
Şekil 5. 64	1889 Paris Dünya Fuarı Makineler Galerisi	105
Şekil 5. 65	1889 Paris Dünya Fuarı Makineler Galerisi kesiti	106
Şekil 5. 66	Eiffel Kulesi'nden Trocadero Sarayı'na bakış	106
Şekil 5. 67	Eiffel Kulesi'nden Endüstri Sarayı'na bakış	107
Şekil 5. 68	1889 Paris Dünya Fuarı, Tütün Pavyonu	108
Şekil 5. 69	1893 Chicago Dünya Fuarı vaziyet planı	110
Şekil 5. 70	1893 Chicago Dünya Fuarı, Ulaştırma Binası	111
Şekil 5. 71	İdare Binası-Cumhuriyet Anıtı Bağlantısı	111
Şekil 5. 72	1893 Chicago Dünya Fuarı, Türk Pavyonu	112
Şekil 5. 73	1893 Chicago Dünya Fuarı, Türk Mahallesi.....	113
Şekil 5. 74	1893 Chicago Dünya Fuarı, Türk Tiyatrosu ve Restoran	114
Şekil 5. 75	1900 Paris Dünya Fuarı vaziyet planı	116
Şekil 5. 76	1900 Paris Dünya Fuarı genel görünüm	117
Şekil 5. 77	1900 Paris Dünya Fuarı metro girişi	117
Şekil 5. 78	1900 Paris Dünya Fuarı ana girişi	118
Şekil 5. 79	Makineler Galerisi iç görünüş	118
Şekil 5. 80	Büyük Saray ve Küçük Saray.....	119
Şekil 5. 81	1900 Paris Dünya Fuarı Türk Pavyonu, Seine Nehri Yönü	120
Şekil 5. 82	1900 Paris Dünya Fuarı Türk Pavyonu, Giriş Yönü	121

ÇİZELGE LİSTESİ

	Sayfa
Çizelge 5. 1 1851 Londra Dünya Fuarı Verileri	51
Çizelge 5. 2 1867 Paris Dünya Fuarı Verileri	65
Çizelge 5. 3 1873 Viyana Dünya Fuarı Verileri.....	83
Çizelge 5. 4 1878 Paris Dünya Fuarı Verileri	97
Çizelge 5. 5 1889 Paris Dünya Fuarı Verileri	103
Çizelge 5. 6 1893 Chicago Dünya Fuarı Verileri	109
Çizelge 5. 7 1900 Paris Dünya Fuarı Verileri	115

ONDOKUZUNCU YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA DÜNYA FUARLARI VE OSMANLI DEVLETİ'NİN MİMARİ TEMSİLİ

Yeşim Duygu ERGÜNEY

Mimarlık Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nuran Kara PİLEHVARIAN

Bugün yaşadığımız dünyanın küresel olduğu nesnel bir gerçeklik olsa da; küreselin nesnel bir tanımının yapılması güçtür. Dünya küreselleştikçe daha karmaşık hale gelirken; mekân, tarih ve coğrafyadan bağımsız kurgulanmakta; dünya kentlerinde mimari ürünler giderek birbirine benzemektedir.

Bu üretimi ortaya koyan, dünyanın en eski mesleklerden biri olan mimarlığın tasarım aşamasına ilişkin bilgi demonstratif değildir. Bu sebeple mimarlık, meşruiyetini farklı disiplinler üzerinden arayagelmıştır. Küresel söyleminin başladığı ondokuzuncu yüzyılda bilim türleri belirlendiğinde, mimarlık, teknik yönüyle fen bilimlerinin, biçimlendiği koşullar ve muğlak olan tasarım yönüyle sosyal bilimlerin içinde yer almıştır.

Fransız (1789-99) Devrimi, İngiliz Sanayi Devrimi (1765-1850) ve Yeni Dünya Amerika'da yaşananların ardından, ondokuzuncu yüzyılda, kökleri Rönesans ve Reform'a dayanan değişimler kitlesel nitelik kazanmıştır.

Dünya tarihinde evrensel sergiler dönemi olarak bilinen ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Batı, kapitalizmle öne sürdüğü "genişletilmiş tek dünya"yı mimari aracılığıyla mikrokozmosda temsil etmiş; fuarlarda çok sayıda katılımcı, sinai gelişimlerini "geçici" ve "büyük boyutlu" alanlarda sergilemiştir. Mimaride "üslup"un "icat edilen"e dönüşmeye başladığı bu dönemde fuarlar, büyük kentsel altyapı yatırımlarının yanısıra yeni malzemelerin tasarımlarda cesurca denenmesine öncülük etmişlerdir.

Osmanlı Devleti gibi merkezi yönetimin mevcut olduğu ülkelerde Sanayi Devrimi sonrası süreç Batı'dan farklı aşamalardan geçmişse de; geleneksel tarih yazımı Batı ağırlıklı olduğundan farklılıkları ortaya koyan araştırmalara rastlanamamaktadır. Mimarlık tarihi araştırmaları, Batı'nın, egemen söylemini görünür kılmak için Batı-dışı'nı "İslam" üstbaşlığı altında homojen şekilde kurguladığını göstermektedir. Osmanlı Mimarisi de bu statik modelin bir parçası olarak sunulmuştur. Tezin çıkış noktasını oluşturan temel problem alanı, bu statik modelin gerçekte varolmamış olmasıdır. Söz konusu coğrafyanın sınırları ve tarihi birikimine dayanarak tezde, küresel dünyaya ilişkin her tür mimari temsilin -ne kadar nesnel görünse de- sosyal ve tarihi arkaplan ile ilişkili determinist bir yapıya sahip olduğu sorunu incelenmektedir. Bu sorunun incelenmesinin karşılaştırmalar içeren bir araştırmayla mümkün olabileceği düşünülmüştür. Mevcut tarih yazımında bu sorun ortaya koyulmamıştır. Bu eksikliği doldurmak üzere, tezde, dünya fuarlarındaki mimari temsilin disiplinlerarası bir bütün olarak anlaşılmasına dönük bir araştırma yöntemi denenmiştir.

İncelemenin temel görsel veri alanını İstanbul Fuar Merkezi, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Victoria Albert Müzesi ve Library of Congress arşiv belgeleri ile ulusal ve uluslararası dönem yayınları oluşturmaktadır.

1851'de Londra'da ilki gerçekleştirilen dünya fuarları, yüzyıl sonundan itibaren yerini ihtisaslaşmış ticaret fuarlarına bıraktığından yüzyıl dönümünden sonraki fuarlar tezin kapsamı dışında tutulmuştur. Tezde, 1850-1900 arasında gerçekleştirilen dünya fuarlarından, Osmanlı Devleti'nin Abdülmecid (1839-61), Abdülaziz (1861-76) ve II. Abdülhamid (1876-1909) saltanatları dönemine rastgelen 1851 Londra, 1867, 1878, 1889 ve 1900 Paris, 1873 Viyana ile 1893 Chicago Dünya Fuarları incelenmektedir.

Giriş ve sonuç bölümleri dışında dört ana bölümden oluşan tezin ilk bölümü, ondokuzuncu yüzyıl arka planını Sanayi Devrimi sonrası Avrupa'da pazaryerinden liberal ekonomiye geçiş süreci ve geçerli güç ilişkileri üzerinden değerlendirmektedir. Değerlendirme, Avrupa'da ondokuzuncu yüzyılda mimarlık alanına yansıyan somut değişimlere dayandırılarak yapılmaktadır.

İkinci Bölüm, Batı'nın ileri sürdüğü "Küresel Modernlik" düşüncesinin mimarlıktaki yansımaları ve günümüzde de süren Batı-dışı'nın Küresel Modern karşısındaki "Yerel Temsil Sorunu"nu kuramsal açıdan incelemektedir.

Üçüncü Bölüm, ondokuzuncu yüzyılda Osmanlı Devleti'nin arka planını, ilk bölümle karşılaştırmak maksadıyla incelemektedir. Bu bölümde, Osmanlı Mimarisi'nin kimliğini belirleyen özgül nitelikler, dünya fuarlarının gerçekleştirildiği ondokuzuncu yüzyıldaki batılılaşma hareketleri ve bu hareketlerin mimariye etkileri açıklanmaktadır.

Dördüncü Bölüm, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında düzenlenen dünya fuarlarını, üst ölçekte fuar ana yapıları ve sergilenen ürünler; alt ölçekte Osmanlı Devleti'nin dünya fuarlarındaki kültürel imaj arayışı, pavyonlarının mimari nitelikleri ve temsil ürünleri üzerinden tahlil etmektedir. Sonuç ve öneriler bölümünde ise tezin ana bölümlerinde incelenen konular günümüze taşınarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanayi Devrimi, Kapitalizm, Küresel Modernlik, Yerel Temsiliyet, Dünya Fuarı, Osmanlı ve İslam Mimarisi, Üslup

ABSTRACT

WORLD’S FAIRS IN THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH CENTURY AND ARCHITECTURAL REPRESENTATION OF THE OTTOMAN EMPIRE

Yeşim Duygu ERGÜNEY

Department of Architectue

Phd. Thesis

Advisor: Prof. Dr. Nuran KARA PİLEHVARIAN

It is a rational fact that we live in a global world today. It is difficult to define what “global” rationally is. Although the world has become more complex with globalisation, the architecture in world cities has become much more similar from nineteenth century onwards.

Changes -based primarily on Renaissance and Reform; developed further via French Revolution (1789-99), British Industrial Revolution (1765-1850) and transformations in America- turned into mass movements in the nineteenth century.

Being a discipline of natural sciences with its technical and rational content, a discipline of social sciences with the contextes in which it emerges and a discipline of human sciences with its most unpredictable part design, architecture makes it possible to have synchronic evaluations as a display of the nineteenth century.

Second half of the nineteenth century is known as the period of universal expositions in the western world. Starting with London in 1851, World’s Fairs have been the universal platforms where the “modern global world” represented by the West lead the economic transition of the marketplace to liberalism. Being the welcoming part of the organisation, the West celebrated informally its technological and industrial advances in these expositions by showing them as major ongoing events of history to

visitors from all over the world. Homogenized under the big title “Islam” as the counter-part of the West, non-Western world was represented as the new market for raw material and manpower in the beginning of the international trade era.

Many participants from all over the world pioneered huge amounts of infrastructural and logistic investments in search of big sized and “temporary” display spaces for their technological and industrial advances to be shown in the World’s Fairs. Following the revolutions, “style” in architecture has become “invention” going even one step forward with the universal expositions where new construction materials were freely tried and experienced worldwide. Participant countries in the World’s Fairs either constructed their own pavilions or -as in most cases- represented their local products in the pavilions constructed for them by the Western welcoming countries.

The thesis examines the display of global capitalism and liberal economy focusing mainly on the World’s Fairs. Main target beyond is to examine the local representation of the homogenized counter world taking late Ottoman Empire as the case study and to investigate alternative methodologies for architecture history with a sceptial view on “style” in a globalized world from nineteenth century onwards.

The World’s Fairs taken as case studies of this thesis are 1851 London, 1867-1878-1889-1900 Paris, 1873 Vienna and 1893 Chicago Expositions. Since World’s Fairs starting with 1851 London Exposition turned into specialized trade fairs by the end of the century, those that took place after are not part of this research.

Apart from introduction and results, the thesis is mainly in four parts. The first part evaluates the historical and economic background, focusing on the architectural display of the transition from marketplace to liberal economy and the impacts of new technologies on architecture and construction.

Second part examines the “Global Modern” and the “Local Representation” of the non-Western world which was homogenized under “Islam” title.

Third part evaluates the historical and economic background of the late Ottoman Empire, enabling a comparative analysis with nineteenth century Europe given in the first part and examines the development process of the uniqueness of the Ottoman Architecture.

Fourth part evaluates the World’s Fairs main buildings and national pavilions in major scale and specifically the representation of the Ottoman Empire in minor scale as a cultural identification element, using architecture and exposed products.

The thesis ends with the conclusion part where the discussed topics and results of the research are brought to today.

Keywords: Industrial Revolution, Capitalism, Global Modernism, Local Representation, World’s Fairs, Ottoman and Islam Architecture, Style

1.1 Literatür Özeti

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı dünya fuarları dönemi olarak bilinmektedir. Fuar ana yapıları, kimi zaman 1851 Londra Dünya Fuarı'ndaki gibi kaza sonucu yıkılmış, kimi zaman 1889 Paris Dünya Fuarı'nda Makineler Galerisi'ndeki gibi kasten ortadan kaldırılmıştır. Yapılar arasında, az sayıda da olsa, 1889 Paris Dünya Fuarı için inşa edilen Eiffel Kulesi gibi yerel temsil ögesi olarak günümüze kadar ulaşmış yapılara da rastlamak mümkündür.

Fuarlardan kalma pekçok katalog ve broşürler bulunsa da; bunların bir araya getirilmesine dönük oldukça az sayıda çalışmaya rastlanmaktadır. Bu az sayıdaki kaynaktan en önemlileri, Erik Mattie [1] tarafından yazılan *World's Exhibitions* ile Paul Greenhalgh [2] tarafından yazılan *Emphemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939* isimli çalışmalardır. Bu iki kaynak, mimariye odaklanmayan, görsel arşivleri zengin, geniş tetkikler niteliğinde olup, tezin görsel verilerinin toplanmasında ilgili arşivlere ulaşma konusunda yol gösterici niteliktedirler.

Tez konusuyla ilgili yayınlanmış kuramsal eserlerin başında Zeynep Çelik'in [3] *Şarkın Sergilenişi: 19. Yüzyılda Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi* isimli çalışması gelmektedir. Çelik, bu eserinde, Edward Said'in [4] *Şarkiyatçılık*'da ortaya koyduğu temsil sorununu, Batılı eleştirmenlerin gözünden, çift kutuplu küresel dünya kurgusuyla irdelemektedir.

Şarkiyatçılık, Çelik'in çalışmasının yanı sıra, Robert Irwin'in [5] *Islamic Art in Context: Art, Architecture and the Literary World*, Timothy Mitchell'in [6] *Colonising Egypt*,

Thomas Metcalf'ın [7] *An Imperial Vision: Indian Architecture and Britain's Raj*, Linda Nochlin'in [8] *The Imaginary Orient* isimli eserleri gibi pekçok araştırmada kültürlerarası ilişkilerin incelenmesinde bir yöntem olarak kullanılmıştır. Şarkiyatçılığın yüzyıl incelemelerindeki bu belirleyiciliği, hiçbir zaman bir sömürge devleti olmayan Osmanlı Devleti'nin de benzer yaklaşımlarla analiz edilmesine yol açmıştır. Ondokuzuncu yüzyıl araştırmalarında, Batı'nın emperyal nüfuz alanının Osmanlı Devleti'ni de içine alacak şekilde genişletildiği görülmektedir. Mevcut çalışmalarda incelenen yapıların yakın bir görsel analizinden kaçınıldığı görülmektedir. Literatür araştırması sonucunda bu kaçınmanın sebebinin evsahibi Batı tarafından homojen bir karşıt mimari temsil oluşturmak olduğuna inanılmaktadır.

Dönem Avrupası'nda oryantal mimarlık konusundaki eserler ağırlıklı olarak seyahatnameler şeklindedir. Bu incelemeler, büyük ölçüde, Çin, Mısır ve Hindistanla ilgili çalışmalardır. Osmanlı Devleti ile Batı arasındaki karşılaştırmaları içeren eşdeğer kapsam ve boyutta incelemeler yapılmamıştır.

Dünya fuarlarında Osmanlı Devleti'nin temsiline ilişkin gözlemler içeren yayınlanmış birincil kaynakların ilki Selahaddin Bey'in [9] *La Turquie a L'Exposition Universelle de 1867* isimli eseri olup; kitap, fuarda sergilenen ürünler, yaşananlar, dönemin Osmanlı tarımı, sanayisi, doğal kaynakları, lojistik ve haberleşme yapısı hakkında geniş bir bilgi sunmaktadır. Osmanlı Devleti'nin fuarlar için düzenlediği birincil kaynaklardan üçü 1873 Viyana Dünya Fuarı için yayınlanan *Usul-i Mimari-i Osmani, Elbise-i Osmaniyye ve Le Bosphore et Constantinople*'dur [10], [11], [12]. Bunlardan ilki Osmanlı Mimarlık Tarihi'nde de ilk önemli mimari yayın olarak değerlendirilirken; Elbise-i Osmaniyye dönem Osmanlısı'ndaki alt kimliklerin yerel kıyafetlerini içeren bir kılavuz niteliğindedir. Kaynakların üçüncüsü, o dönemde sarayın da taşındığı Boğaz bölgesine ilişkin bilgiler içermektedir. Dünya fuarlarında Osmanlı Devleti'nin temsiline ilişkin birincil kaynakların sonuncusu 1893 Chicago Dünya Fuarı için hazırlanmış olan *Ubeydullah Efendi'nin Amerika Hatıraları* isimli eserdir [13]. Sohbet biçiminde, bir günlük üslubunda tutulan notları içeren bu eserde yer alan 1893 Chicago Dünya Fuarı'na ilişkin gözlemler, nesnel değerlendirmeler içermediğinden bilimsel araştırmalarda kullanılmamıştır. İsmi yukarıda verilen kaynaklar dışında, İstanbul Fuar Merkezi tarafından yayınlanan *Fotoğraflarla Türk Fuarıcılık Tarihi* isimli eser, farklı

Ülkelerin arşivlerinde bulunan çizim ve fotoğrafları derleyen bir toplama çalışma niteliğinde olup; tezde yararlanılan görsel kaynakların önemli bir bölümü için ilgili arşivlere ulaşılmasında yol gösterici olmuştur [14].

Dünya fuarlarıyla ilgili yayınlanmış makalelerden Nurcan Yazıcı'nın *III. Ahmet Çeşmesi: 19. Yüzyıl Uluslararası Sergilerinde Bir Osmanlı Simgesi* ile *Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi'nin Sunumu* adlı çalışmaları, dünya fuarlarında Osmanlı Devleti'nin temsiliyeti konusuna yer veren önemli denemelerdir [15], [16]. Dilek Zaptçioğlu'nun [17] *Yeterince Otantik Değilsiniz Padişahım: Modernlik, Dindarlık ve Özgürlük* isimli kitabı, 1867 Paris Dünya Fuarı'na Sultan Abdülaziz'in katılımının, onu merakla bekleyen Batı'da yarattığı imgesel hayalkırıklığını, örnekler ile ortaya koyan tarihsel ve sosyolojik makalelerden oluşan bir eserdir.

Mimarlık ve sanat tarihi alanının dışındaki alanlar incelendiğinde; Halil İnalcık, Niyazi Berkes, Şevket Pamuk, Gülten Kazgan gibi akademisyenlerin ondokuzuncu yüzyılda Batı ve Osmanlı Devleti arasında karşılaştırmalar içeren önemli araştırmalarının bulunduğu görlmştr. Tezde, farklı disiplinlere ilişkin bu yol gösterici çalışmaların bulguları mimarlık nesnel veri alanı ile değerlendirilmekte; mimarlık ürünleri ve mimari temsil, kültürel, siyasi, ekonomik, estetik açıdan bir bütün olarak anlaşılmaya çalışılmaktadır.

Dünya fuarlarının değerlendirmesine ilişkin birinci elden günümüze ulaşan verilerin oldukça az sayıda ve dağınık olmasının yarattığı eksikliğin giderilmesi için tezde ana görsel materyal olarak, fuar arşiv belgeleri ile dönem yayınları kullanılmış; ulaşılan veriler bu kapsamda değerlendirilmek üzere biraraya getirilmiştir.

1.2 Tezin Amacı

Yaşadığımız dünyanın küresel olduğu nesnel bir gerçeklik olsa da; küreselin nesnel bir tanımının yapılabilmesi oldukça güçtür. İnsanoğlunun yeryüzünde iz bırakma serüveni milyarlarca yıl öncesine dayansa da; mekânın düzenlenmesindeki araçsallık ondokuzuncu yüzyıla kadar belirgin değildir. Tarih yazımı, ondokuzuncu yüzyıldan itibaren Batı ağırlıklı kaynaklar üzerinden yapılmış olup; Batı-dışı dünyadaki araştırmalar salt kendi içinde değerlendirmeler içeren eserlerdir.

Tez konusunun belirlenmesindeki temel düşünce, küresel bir dünyaya doğru gidildikçe, karşılaştırmalar içeren, disiplinlerarası bir küresel tarih yazımının bilimsel açıdan zorunluluğu olduğudur. Mekân üzerinden eşzamanlı disiplinlerarası değerlendirmeler yapılmasını sağlayan mimarlık tarihi, bu araştırmaların merkezinde yer almalıdır.

Tezin ele aldığı konu, başlığından anlaşılacağı üzere “Ondokuzuncu Yüzyılın İkinci Yarısında Dünya Fuarları ve Osmanlı Devleti’nin Mimari Temsili”dir. Hobsbawm [18], küresel kurgunun zeminini oluşturan dünya fuarlarını, “Batı’nın kendini alkışladığı yeni ve büyük ayinler” olarak nitelemiştir. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gerçekleştirilen dünya fuarlarını inceleyen bir yazım yapmak, çok disiplinli bir bakış gerektirdiğinden zordur. Habermas’ın [19] belirttiği gibi, sosyoloji ve ekonomiye, hukuk ve siyaset bilimine, toplumsal tarih ve düşünce tarihine ilişkin görüşlerin nasıl bütünleştirilebileceği, günümüzde dahi, çözölememiş bir meseledir.

Tezdeki disiplinlerin merkezini oluşturan mimarlığın içinde bulunduğu tasarıma odaklanan tüm meslekler, teknik yönleri sebebiyle kendilerini sürekli yenilemek ve karşıladıkları toplumsal işlev nedeniyle şimdiki zamanla sürekli içiçe olmak durumundadırlar. Mimarlık, uygulaması şimdiki zamana ait bir disiplin olsa da; dünyanın en eski uzmanlıklarından biri olduğundan, farklı dönemlerin değerlendirilmesi için geniş, nesnel bir veri alanı sunmaktadır. Mimarinin ürünü olan mekânın yorumu; kültürel, ekonomik, toplumsal, politik pekçok bağlamdaki teori ve pratikleri bir arada içermektedir [20].

Ondokuzuncu yüzyıl, dünya mimarisinde büyük bir kırılmanın yaşandığı ve yaratı ürünlerinin “icat edilen”e dönüştüğü bir eşik olarak bilinmektedir. Tezde, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki değişimler ve mimari üslup arayışları, dünya fuarlarının ana yapıları, ulusal pavilyonlar ve fuarlarda temsil edilen ürünler odak alınarak incelenmektedir. Bu incelemede, Fransız (1789-99) Devrimi ve İngiliz Sanayi Devrimi’ni (1765-1850) takiben kitlesel nitelik kazanan değişiklikler ve ideolojiler, “küresel modernlik ve yerel temsiliyet sorunu”yla ilişkilendirilmiştir. Amaçlanan, incelenen yapılar üzerinden farklı üslup tanımları yapmak değil; üslubun bir sınıflandırıcı olarak mimarlıkta kullanımı ve küresel söylem üzerine eleştirel bir bakış açısı oluşturmaktır.

Batı-dışı'nı ele alan bilimsel araştırmalar incelendiğinde, Osmanlı Devleti'nin de içinde olduğu bu geniş coğrafyanın tüm yaratılarını açıklayacak genel ilkelerin bulunmaya çalışılmasının nesnel değerlendirmelerin yapılmasında büyük engel oluşturduğu görölmüştür. Yedinci yüzyılda başlayıp, Orta Asya'dan Kuzey Afrika'ya kadar uzanan bir coğrafyanın ürünlerini homojenleştirme eğilimindeki araştırmaların yanıltıcılığı, çok daha küçük bir coğrafyada yerleşik olan Batı'nın bütün sanatının Hristiyanlık üzerinden açıklanmasıyla kıyaslandığında anlaşılabilir.

Tezde, eksiklikleri gidermek üzere, mevcut çalışmalardan farklı olarak; Osmanlı Devleti'nin ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında dünya fuarlarındaki temsil öğeleri bir araya getirilerek sunulmakta; Osmanlı Devleti'nin temsili diğerk Şark ülkelerinden ayrılarak değerlendirilmektedir.

Yüzyıllar boyunca çok geniş bir coğrafyada varlığını sürdüren Osmanlı Devleti'nin, hiçbir zaman bir sömürge devleti olmamış olsa da, nasıl güçsüzleşerek ortadan kalktığı bugün dahi yanıt aranan bir sorudur. Tez çerçevesinde incelenen problem alanlarından biri, bu sorunun, ağırlıklı olarak, Osmanlı'yı salt kendi içinde nasıl geliştiğı ve ne kadar büyük olduğu üzerinden yanıtlamaya çalışılmış olmasıdır. İmparatorluğu sona getiren süreci anlayıp, onu tarihe yerleştirmek, onu, aynı dönemdeki diğerk uygarlıklarla karşılaştırıp, heterojen yapısını incelemekle mümkün olabilir. Tezde, bu sebeple, ondokuzuncu yüzyıl dünya fuarlarındaki temsil öğeleri ve pavyon yapılarının mimarisi, Osmanlı Mimarisi'nin özgün kimliğı, Osmanlı Devleti'nin ve diğerk uygarlıkların bu dönemdeki arka planları ve ekonomi başta olmak üzere diğerk temel disiplinlerin aynı dönem üzerine ele aldıkları problem alanları ile ilişkilendirilmiştir.

Veri alanı olarak incelenen fuarlar, 1850-1900 arasında gerçekleştirilen dünya fuarlarından Osmanlı Devleti'nin Abdülmecid (1839-61), Abdülaziz (1861-76) ve II. Abdülhamid (1876-1909) saltanatları dönemine tekabül eden 1851 Londra, 1867, 1878, 1889 ve 1900 Paris, 1873 Viyana ile 1893 Chicago Dünya Fuarları'dır.

"İmparatorluğun en uzun yüzyılı"ndaki değışimlerden yola çıkan tezin yanıt aradığı temel soru "Osmanlı Devleti'nin, dünya fuarlarında, küresel temsilin yerellik sorunu bağlamında nasıl biçimlendiğı"dir. Bu amaçla, yedinci yüzyılda İslam'ın ortaya çıkışına dayanan "Batı" ve "Batı-dışı" ilişkisinin dünya fuarlarındaki temsili, Osmanlı Devleti

özelinde tahlil edilmektedir. Bu tahlilde, geleneksel mimari üslup ile temsil için seçilen mimari öğeler arasındaki temel farklar ve sergilenen ürün nitelikleri değerlendirilmektedir.

1.3 Hipotez

Ne kadar nesnel görünse de; küresel dünyaya ilişkin her türlü mimari temsil, sosyal ve tarihi arkaplan ile ilişkili determinist bir yapıya sahiptir. Bu temsilin ilk olarak ortaya koyulduğu alanlar ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında düzenlenen dünya fuarlarıdır. Osmanlı Devleti gibi merkezi yönetimin mevcut olduğu ülkelerde dünya fuarlarının düzenlenmesine de yön veren tarihi süreç Batı'dan farklı aşamalardan geçmişse de; geleneksel tarih yazımı Batı ağırlıklı olduğundan bu farklılıkları ortaya koyan araştırmalara rastlanamamaktadır. Mimarlık tarihi araştırmalarında, Batı'nın egemen söylemini görünür kılmak için, Batı-dışı, "İslam" üstbaşlığı altında homojen şekilde kurgulanmıştır. Osmanlı Mimarisi de bir parçası olarak sunulduğu bu statik model, gerçekte varolmamıştır.

Dünya fuarları, semboller dilinin hâkim olduğu alanlardır. Bu alanlarda üslup, tarih ve coğrafyadan bağımsız, sınıflandırıcı bir temsil aracı olarak, farklı karar verici etkenler ve kimlikler çerçevesinde belirlenerek kullanılmıştır. Dünya fuarlarına ilişkin mevcut çalışmalarda ana yöntem olarak sunulan oryantalizmin kapsamının Batı'nın emperyal nüfuz alanının dışındaki ülkeleri de içerecek şekilde genişletilmesi, hiçbir zaman bir sömürge olmayan Osmanlı'nın da benzer yaklaşımla analiz edilmesine sebep olmuştur. Dünya fuarlarında Batı-dışı ülkelerin temsiliyeti için seçilen sembol yapılar, ülkelerin o dönemdeki mimari gelişimiyle ilişkili ya da yerel mimarinin başyapıtları değillerdir.

Yaşanılan küresel dünyanın anlaşılabilmesi için – mimarlık tarihinde – Batı hâkimiyetinden ve/veya Osmanlı Devleti'nde olduğu gibi salt kendi içinde olan değerlendirmelerden farklı, disiplinlerarası, farklı coğrafya ve kültürler arasında karşılaştırmalar içeren yeni yöntemler geliştirilmelidir. Konunun seçimine yön veren güncel sorunlara dayalı gözlem ve yorumlar, nesnellikten uzaklaşmamak adına tez kapsamında ayrı bir bölüm olarak yer almasa da; bunların arkasındaki dünya görüşünün de tezde incelenen süreçle paralellikler taşıdığına inanılmaktadır.

ONDOKUZUNCU YÜZYIL ARKAPLANI VE MİMARLIK

2.1 Ondokuzuncu Yüzyıl Arkaplanı

2.1.1 Kapitalizm, Liberal Ekonomi ve Batı

Marx'a [21] göre tarih, sınıflar arası mücadelelerden oluştuğundan her tarihsel dönem kendi yeni sınıflarını oluşturmuştur. Onaltıncı yüzyıldan itibaren Avrupa'da başlayan ve giderek hız kazanan ekonomik değişim süreci ile toprağa bağımlı bir ekonomiden, kademeli olarak paraya dayalı bir ekonomiye geçilmiştir. Batı'dan başlayan bu küresel yayılımın önemli eşikleri Fransız (1789-99) Devrimi ve İngiliz Sanayi (1765-1850) Devrimi ile Yeni Dünya Amerika'da yaşanan (1775-83) değişikliklerdir.

Ortaçağın ilk dönemlerinde Avrupa ekonomisinin en belirgin özelliği dış ticarete kapalı olması iken; Amerika'da meydana gelen değişiklikler, bağımsızlık hareketlerine, ekonomik büyüme ve küresel genişlemeye sebep olmuştur.

Fransız Devrimi, burjuva sınıfının feodal sınıfın elindeki gücü almasıyla, kısa zamanda ulusal bir devrimden ekonomik bir devrime dönüşmüştür. Feodal düzendeki bölgesel ve yerel ekonomiler, ulusal bir ekonomi yaratmak amacıyla bütünleşmiştir.

İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi'nin özellikle ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki sürecinde serbest ticaret hareketlenmiştir. Bu hareketi ortaya çıkaran temel unsurlar; bilimsel icatlar, sömürgelerle elde edilen ucuz hammadde ve işgücü, Avrupa'daki sermaye birikimi ve büyük çaplı üretim için yeni pazarların oluşmasıdır.

Avrupa’da ortaçağın sınıfları feodal beyler, toprak lordları, lonca ustaları, kalfalar ve serflerdir. Ortaçağda ekonomik yaşam, gerek Batı’da; gerek Doğu’da öncelikle tarım ve küçük el sanatlarına; ev ölçeğinde üretilip tüketilen ve pazaryerinde gerçekleşen yerel ticarete dayalıdır. Asıl üretim kaynağı olan toprağın mülkiyeti soyluların ve kilisenin elinde olduğundan egemen güç de aristokrasidir.

Akdeniz’deki Arap uygarlığının sona ermesi, pusulanın, barutun ve matbaanın keşfi ile Haçlı Seferleri’ndeki kültürel alışveriş, Ortaçağ’a egemen olan kapalı sistemi sonlandırmıştır. Bu güç dengesini değiştiren ve Sanayi Devrimi ile ivme kazanan ticaret, Rönesans’dan başlayarak tarımın öncelikli yerini almıştır. Değişime öncülük eden “burjuva”, gücünü doğuştan gelen özelliklerden alan “aristokrasi”nin kral ve soylularından farklı olarak, gücünü salt paradan alan yeni bir sınıftır.

Avrupa’da, feodalite çağında dahi, egemen sınıfın karşısındaki köylü sınıf homojendir. Avrupa uygarlığının temelini oluşturan, feodal güçler karşısında örgütlenen ve ticari olarak güçlü olan kent kültürüdür. Rönesans’ın getirdiği ekonomi temelli değişim ve değişimin fiziksel yansımaları kentte gerçekleşmiştir. İmparatorluklar Çağı’nda Avrupa’da mutlakiyet ortaya çıkmış ve katoliklik güçlenmişse de; bu sınıfsal değişim yeniden kapalı bir güç ekonomisi oluşturmamıştır. İdeolojiler Çağı olarak da bilinen ondokuzuncu yüzyıl öncesinde, aydınlanma düşünürlerinin ve kralın yanında devlet yapısının mutlakiyetle eşzamanlı ortaya çıkması bu oluşumu önlemiştir.

Değişimlerin başladığı onsekizinci yüzyıldaki Batı toplumu, karşıt oluşumlar içinde dini ve siyasal düzeni sınavan bir toplumdur. Amerika’daki değişiklikler ile bağımsızlık ve Yeni Dünya’da büyüme kavramları ön plana çıkarken; Fransız Devrimi ile mutlakiyetin yerine rasyonel bir siyasal sistem kurulumu denenmiştir. Bu sayede tüm dünyada ulus kavramı ön plana çıkarılmıştır. Değişimin ticarete de yansısıyla, Avrupa’da bölgesel işleyen pazaryerinde büyüme ve ulusal ölçekte ticari birleşmeler gerçekleşmiştir.

Bugün, salt kar peşinde koşan olarak eksik tanımlanan kapitalist kelimesini ilk ortaya koyan Marx’a [21] göre kapitalist üretim tarzı, “doğrudan üreticiler”in üretim araçlarından soyutlanmalarına dayanır. Kapitalizmin başlangıcı, siyasi olarak, Amerika’daki değişiklikler ve Fransız Devrimi ile ilişkilidir. Kapitalizmde özel mülkiyet, işletmesini yürüttüğü üretim araçlarının büyük bölümüne sahiptir. Bu sistemde yatırım;

gelir dağılımının, mal ve hizmet fiyatlarının, arz ve talebin bulunduğu piyasa ekonomisi tarafından belirlenmektedir [22].

Marx'a [21] göre "doğrudan üreticiler"ın üretim araçlarından soyutlanarak mülksüzleştirilmeleri ve böylelikle emeklerini satmaya mecbur bırakılmaları kapitalizmin temel şartıdır. Bu şekilde kontrol tümüyle sermaye sahibine geçer ve sermaye birikiminin devamlılığı zorunlu hale gelir.

Bu zorunluluğun bir diğer nedeni de sermaye sahipleri arasındaki rekabettir. Kapitalist anlamda üretim, rekabet şartlarına bağlı gerçekleştiğinden "kar için üretim" kapitalizmde bir fırsat değil bir zorunluluktur.

Kapitalizmin önerdiği sistem ve liberal ekonomiye geçişi, kendisinden önceki dönemle karşılaştırmalı olarak şu şekilde değerlendirmek mümkündür:

Her ekonomik sistem, iki temel konu olarak "neyin üretileceği" ve "nasıl bölüşüleceği" ile ilgilenir. Denetimli bir ekonomide bu kontrol devlettedir. Bireysel alıcı ve satıcıların serbest kararları, teorik olarak, toplumun kaynaklarının nasıl kullanılacağına göre belirlenir. Bir mal için talebin yüksek olması fiyatı arttırırken; bu malı üretmek ve arzı arttırmak, üreticiye kar sağlar. Arz talebe yaklaştıkça fiyatlar düşerken; üreticiler kaynaklarını başka alanlara kaydırırlar. Denetimli bir ekonomide devlet, kaynakların kullanımı için ulusal çıkarları kısıtlara ve tekelci ayrıcalıklara dayandırır.

Kapitalizmde ekonomik ilişkiler, kar peşindeki kişiler arasındaki özel ilişkilere dayandığından onsekizinci yüzyıldan itibaren ekonomik ilişkilerin serbestliği savunulmuştur. Zenginliği arttırmanın yolunun kısıtlamalardan değil serbest girişimlerden geçtiği ileri sürölmüştür. Bu dönemde, Fransa'dan başlayarak, tüm dünya hükümetlerine, "bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler" şeklinde sembolleşen serbest ticarete dönük liberal önergeler sunulmuştur.

Etimolojik olarak Fransızca kökenli olan liberalizm sözcüğü, devletin ekonominin dışında kalması gerektiğini savunur. Klasik liberalizm düşünürlerinden Ricardo'ya [23] göre para ve insanlar, mallardan daha kolay ve daha hızlı dolaşıma sahip olduklarından liberal ekonomi sistemi ve sanayileşme arttıkça devletin ekonomiye müdahalesinin asgari düzeyde tutulması genel refah seviyesini arttıracaktır.

2.1.2 Sanayi Devrimi ve Mekânsal Hareketlilik

Avrupa’da uluslararası ticaretin başlangıcı, ulusal ekonomilerin belli aşamalardan geçerek ekonomik bir birliğin kurulmasına dayanmaktadır. Bu birlik, Birleşik Krallık İngiltere’de başlayan Sanayi Devrimi’ne dayanarak, teknoloji temelli kurulmuştur.

Sanayi Devrimi’nin getirdiği makineleşme ile, üretim yöntemleri tamamen değişmiş; insan ve hayvan gücünün yerini önce buhar, daha sonra elektrik gücü; at arabalarının yerini tren, gemi ve uçaklar almıştır. Böylece rekabetçi piyasada, malların daha çok sayıda, daha ucuz ve seri üretilip dağıtılması mümkün hale gelmiştir. Bu gelişimler, “pazaryeri”nden uluslararası ticarete geçişi tetikleyen temel unsurlardır.

Teknolojiden sonraki ikinci etmen, Avrupa’yı, dünyanın diğer bölgelerinden üstün özellikleri olan bir kıta olarak gören siyasi idealizmdir. Siyasi idealizm, ortak Avrupa mirasına inanarak, daha üst bir birliğin kurulması gerekliliğini savunmaktadır.

Avrupa’da siyasi güç, Ortaçağdan Fransız Devrimi’ne kadar, kültürel homojenliğe karşı orantısız dağılmıştır. Fransız Devrimi ile birlikte ulusal birlikteliklerin oluşturulmasını öngören önlem ve öneriler, Napolyon iktidarında tüm Avrupa’ya yayılmıştır. Bu dönemdeki uluslararası bütünleşme, ekonomiden çok, siyasi ve askeri bir anlayışın ürünüdür. Napolyon’un kurduğu imparatorluğun çöküşüyle siyasi idealizmle öne çıkarılan Kıta Avrupası sistemi de çökmüştür. Böylece, Sanayi Devrimi’ni başlatan ve nazaran büyük ekonomik güç olan İngiltere’nin kısıtlanan malları yeniden pazara serbestçe girmiştir. İngiltere’nin teknolojik gelişmişliğiyle rekabet edemeyen birçok Kıta Avrupası imalathanesi kapanmış; bütünleşme yeniden ulusal düzeye inmiştir.

Ondokuzuncu yüzyılda sömürgecilik ile uzak coğrafyaların hâkim güçlere ekonomik olarak bağlanmaları sağlanmıştır. 1815’den sonra İngiltere, sermaye birikiminden icatlara, sömürgelerle elde ettiği ucuz hammaddelerden büyük çaplı üretim için yeni pazarların bulunmasına kadar bir dizi etken ile dünyada geniş bir coğrafi alana egemendir. Coğrafi keşiflerle oluşan yeni işgücü ve sermaye hareketliliği, gelişmiş ülkeler adına ticarete olumlu katkı sağlamıştır. Bu gelişmelerin sonucunda İngiltere başta olmak üzere Avrupa, dünyanın bankası konumuna gelmiştir.

Sömürgecilik hareketi, Avrupa ülkelerinin ürettikleri mamul mallara yeni pazarlar arama, sanayileri için hammadde ve işgücü bulma girişimleriyle başlamıştır. Bu küresel

yayılma hareketi, güçlü siyasi yapıları olmayan alanların kolonileşmesine sebep olmuştur. Batı dışındaki sanayileşmemiş bağımsız ülkeler ise dış ticaret anlaşmalarıyla yeni oluşan dünya düzeniyle bütünleşmişlerdir.

Bir başka deyişle; Sanayi Devrimi ile yaşanan değişim, temelde teknoloji ve siyasi idealizmle başlamış olsa da, getirdikleri, üretim süreciyle sınırlı kalmamıştır. Devrime öncülük eden ülkelerdeki sermaye birikimi, yatırımların coğrafi yayılımıyla sürmüştür. Sömürge sisteminde hammadde ve işgücü için değerlendirilen bölgeler arasındaki farklılıklar sanayi ürünlerinin kitlesel tüketim karlılığını arttırmak için kullanılmıştır.

Sanayi Devrimi sonrası ekonomik sistemin işleyebilmesi, coğrafi mekânda sermayenin hareketliliğinin zorunluluğuna dayalıdır. Bu durum, devrim öncesi ticaretin sahnesi olan “pazaryeri”nin, kentlerdeki fiziki belirleyiciliğini kaybetmesine sebep olmuştur.

Sanayi Devrimi sonrasında mekân, sermayenin sürekli akışkanlığının sağlanabilmesi amacıyla dönük, rasyonel olarak düzenlenen alandır. Bu yeni düzenleme ilkesi, ondokuzuncu yüzyıl mimarisindeki değişimlerin temel kıstaslarından biridir.

2.2 Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası’nda Mimarlık Alanında Değişimler

Sanayi Devrimi sonrası sermayenin sürekli akışkanlığının sağlanabilmesi için mekânın rasyonel olarak düzenlenmesi gerekliliği mimarlık ve sanat alanında önemli değişikliklere sebep olmuştur. Bu değişiklikler, Avrupa’da mimarlık alanında bir diğer tarihi eşik olan Yeniçağ’ın başlangıcındaki Rönesans dönemiyle kıyaslanabilir. Ancak Rönesans dönemindeki değişimler, büyüklüklerine karşın, varolanı radikal şekilde sona erdiren nitelikte değillerdir.

Rönesans dönemindeki değişiklikler sonunda sanatçılar loncalara bağlı kalırlarken, zannatkarların çıraklık usulüyle yetişmelerine devam edilmiştir. Sanat, zengin aristokrasinin talebine dayansa da varlığını sürdürmüştür. Devrimlerin yaşandığı onsekizinci yüzyılın sonlarına doğru toplumun sanata ve mimarlığa ilişkin düşünceleri radikal şekilde değişmeye başlamıştır. Ekonominin tarıma dayandığı binyıllar boyunca mimarlık ve diğer anıtsal sanatlar aristokrasinin ve din adamlarının yararına gelişirken ondokuzuncu yüzyılda sanat orta sınıfa yayılmıştır.

Avrupa Mimarlık Tarihi'nin ortaçağdan ondokuzuncu yüzyıla kadarki sürecini kabaca 1000-1200 Roman, 1200-1400 Gotik, 1400-1600 Rönesans ve 1600-1800 Barok şeklinde sınıflandırmak mümkündür. Aralarında büyük zaman aralıkları olan bu üslupların farklı coğrafyalarda homojen mimari örnekleri bulunmaktadır.

Bu sınıflandırmayı takip eden ondokuzuncu yüzyılda inşa edilen yapı sayısı, bütün geçmiş dönemlerin toplamından fazladır. Ondokuzuncu yüzyıl mimarisi, Aydınlanma Çağı bilim hareketlerinin, Sanayi Devrimi sonrası ortaya çıkan mekânsal hareketliliğin, yeni malzeme olanaklarının etkisi altında gelişmiş bir mimaridir. Dönem mimarisinin belirlenmesinde sömürgeciliği takiben ilgi duyulan ve yeni teknolojilere uyarlanan Batı-dışı üslupların etkisi görülmektedir. Fransız Devrimi sonrasında, eski kültürleri ve imparatorlukları idealize ederek ulusal nostaljiyi harekete geçirmek amacıyla ortaya koyulan romantizm yüzyıl mimarlığının biçimlenmesinde önemli rol oynamıştır.

Ondokuzuncu yüzyıl başlangıcında Berlin Üniversitesi'nde kurulan Bildung sistemi ile bilim türleri, fen bilimleri, sosyal bilimler ve insan bilimleri olmak üzere üç gruba ile ayrılmıştır. Olgusalılık ve nesnellik, fen bilimlerinden insan bilimlerine doğru azalırken; tarihselliğin bilim türleri arasında ters yönde bir ağırlık taşıdığı görülmektedir. Mimarlık bilgisi, demonstratif bir nitelik taşımadığından, Bildung sisteminde, tarih ve felsefenin de içinde olduğu insan bilimleri arasında yer almıştır.

Mimarlığın bilimle ilişkisinin başlangıcı ondokuzuncu yüzyıldan çok öncesine dayansa da; kapitalizmle birlikte ortaya çıkan pragmatik düşünce ile bu ilişki daha önce olmadığı kadar belirleyici bir nitelik kazanmıştır.

Sir Isaac Newton'un 1687'de göksel hareketleri açıklayan çalışmasının yayınlanması; bilim adamlarını, gözlemlenebilir dünyayı rasyonel şekilde açıklamaya yönlendirmiştir. Doğal yaşama yakın olan antik dönem toplumlarında yapılaşmanın daha saf olduğu düşüncesi, ondokuzuncu yüzyılda, yeni bir rasyonel mimarinin oluşumu için araştırmacıları geçmiş dönemleri incelemeye yöneltmiştir.

Ondokuzuncu yüzyıl, ilk eğilimleri onaltıncı yüzyılda başlayan tarihselciliğin olgunlaşma dönemi olarak görülebilir. 1831'de Victor Hugo'nun önemli yapıtı Notre Dame'ın Kamburu ile başlayan romantizm akımı Avrupa'da tarihselciliğin olgunlaşmasında etkili

olmuştur. Bu şekilde yönelinen Antik dönem mimarlığında, yapı elemanlarının tektonik nitelikleri kadar sembolik değerleri de yeni bir mimarinin oluşumu için incelenmiştir.

Dönem kuramcılarında Karl Bötticher (1806-89), araştırmalarının sonucunda mimaride Kernform (çekirdek formu) ve Kuntsform (sanat formu) tanımlamalarını ortaya koymuştur. Bu tanımlamalarla, süslemenin hâkim olduğu Barok dönemin ardından yeni bir mimari için “gerekli olan” ve “gerekli olmayan” ayrımı belirlenmiştir.

Yunan mimarlığına ilişkin araştırmaların yanısıra ondokuzuncu yüzyıl başında ortak bir Avrupa üslubu için Gotik’in incelendiği bilinmektedir. Uzun yıllar süren Gotik gelenekleri ve Ortaçağ’ın güçlü imparatorlukları referans alınarak ondokuzuncu yüzyılda İngiltere ve Fransa başta olmak üzere pekçok Gotik kilise yeniden inşa edilmiş; varlıklı toprak sahiplerinin malikânelerinde Gotik detaylar kullanılmıştır. James Ruskin, Horace Walpole ve Victor Hugo’nun yazıları, Gotik’in bir Avrupa üslubu olarak canlanıp popülerlik kazanmasında etkili olmuştur. Gotik Canlandırmacılığı, anıtsal yapılar dışında da uygulanmıştır. İngiltere’de, Horace Walpole’nin Strawberry Hill’deki yazlık evi bu değişimin örneklerinden biridir.

Ondokuzuncu yüzyılda Avrupa’da mimarlık alanındaki değişimlerin en önemli tetikleyicisi Sanayi Devrimi’dir. Devrimin asıl etkisi makineli hayata geçişin yeni koşullarına cevap verecek fiziksel ortamların sağlanması, kentlerde öngörülemeyen büyüme ve işlevsel olarak farklılaşan alanlar, yeni yapı malzemeleri ve yapı tipleridir.

Sanayi Devrimi, 1765’de James Watt tarafından bulunan buharlı makinelerin kullanımı ile başlamıştır. 1830’dan sonra yoğunlaşan demiryolları ile kentlerde yeni endüstri bölgeleri oluşmuş, bu durum kentlere doğru yoğun bir nüfus akımı başlatmıştır. Tarımda da kullanılan makineler verimi arttırırken; giderek daha az iş gücüne gereksinim duyulmasına, kırsal alandan kentlere doğru hızlı ve yoğun göçün artmasına neden olmuştur.

Modern şehircilik, göçlerle gelen sağlıksız yaşam koşullarına karşı bu dönemden başlayarak 1830-1850 yıllarında geliştirilmiştir. Ebenezer Howard’ın Bahçe Şehir, Tony Garnier’nin Endüstri Kenti projeleri, kente göçle ortaya çıkan konut sorunu için düşünülmüş yaklaşımlardır.

Sanayi Devrimi sonrası yeni yapı türleri de makineli yaşama dönük ortaya çıkmıştır. Bu yapı türleri, fabrikalar ve sergi salonları; haller, büyük mağazalar, ambar ve depolar; demiryolları, köprüler, tüneller, garlar ve kanallar; kütüphaneler ve operalar şeklinde sınıflandırılabilir.

Yeni yapı malzemeleri ise bu yapı türlerinin birçoğunda kullanılan dökme demir, çelik, cam ve betondur. Sanayi Devrimi ile yaklaşık dörtbin yıldır varolan metal, kompoze edilerek inşaat sürecinde kullanılmaya başlanmıştır.

İnşaat süreci, ekonominin tarıma bağlı olduğu dönemdeki gibi taşa göre değil; yeni malzemelerin olanaklarına göre biçimlenmiştir.



Şekil 2. 1 Coalbrookdale Köprüsü [24].

Mimarlık disiplinin alanı, sanayiye hizmet edecek yeni yapıları içine alacak şekilde genişlerken; ulaşımındaki değişikliklere hizmet edecek şekilde yayılmıştır.

Abraham Darby ve Thomas Pritchard'ın 1779'da Shropshire'de inşa ettikleri Coalbrookdale Köprüsü; John Fowler ve Benjamin Baker'ın 1888'de Edinburgh'da inşa ettikleri Firth of Forth Köprüsü, demirin kullanımını yansıtan bu değişimin başlıca örneklerindendir.



Şekil 2. 2 Firth of Forth Köprüsü [25].

Yeni biçimlerin ortaya çıkmasında kullanılan yeni malzemeler arasında metal ana belirleyicidir. Dökme demir, kalıba dökülüp istenilen tüm şekillerin sağlanabilmesine imkân tanıdığından sanatsal bir malzeme olarak kullanılmıştır. Dökme demirin fazla karbonunun eritilip artırılmasıyla elde edilen demirin maliyeti daha yüksek olduğundan başlangıçta yalnızca köprülerin, demiryolu garlarının ve sergi salonlarının yapımında kullanılmıştır. Demire kromun eklenmesiyle elde edilen paslanmaz çelik ise inşaatta metal kullanımının bir diğer örneğidir.

Demirin ulaşım dışında yapılarda kullanımı, makinelerin rahat yerleşimi ve hareketi için taşıyıcı sayısının azaltılması ihtiyacından ve geniş açıklıkların aşılması olanağından kaynaklanmıştır.

Dönemin önemli yapılarından biri Paris’de 1845’de Henri Labrouste’un tasarladığı St. Genevieve Kitaplığı ve 1860’da Charles Garnier’nin tasarladığı Opera Binası’dır.

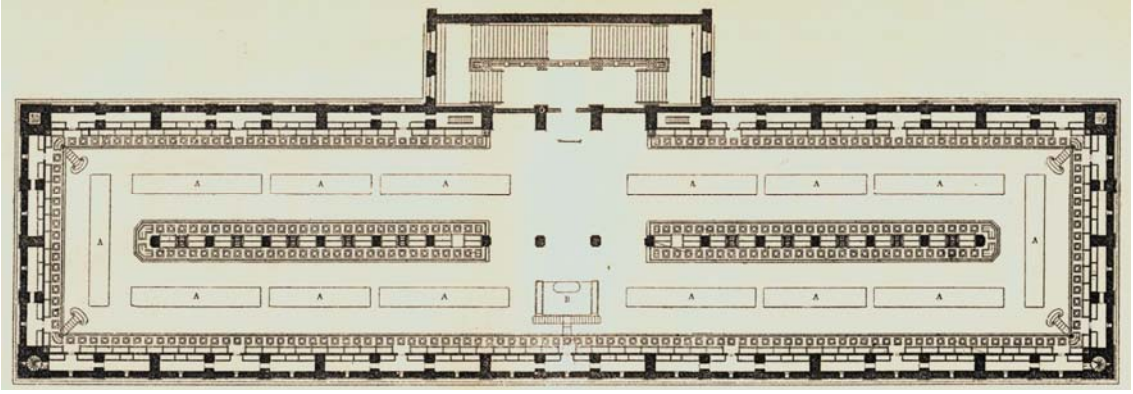
St. Genevieve Kütüphanesi’nde, dikdörtgen planı ikiye bölen demir sütunlar ve işlemeli kemerlerde metal, strüktür dışında süsleme amacıyla da ilk kez kullanılmıştır.



2. 3 Sainte Genevieve Kütüphanesi iç görünüşü [26].



2. 4 Sainte Genevieve Kütüphanesi en kesiti [27].



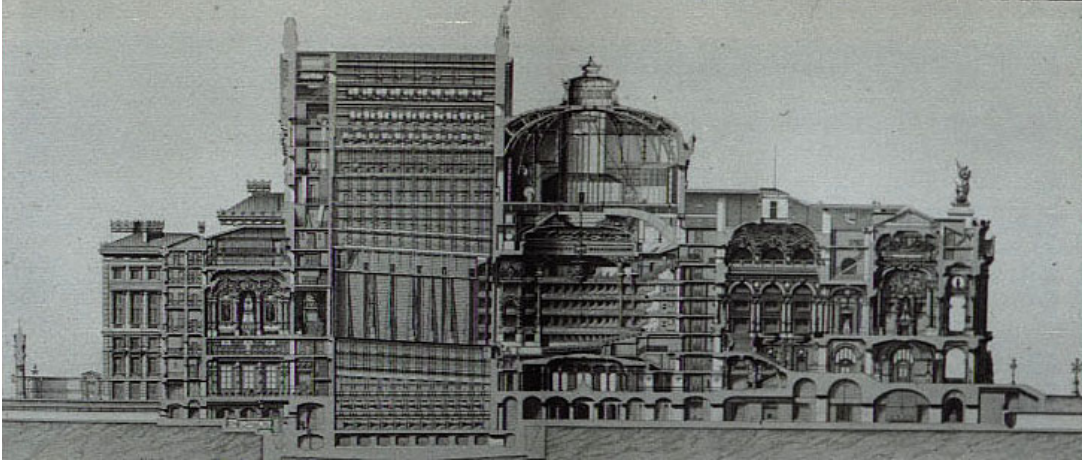
2. 5 Sainte Genevieve Kütüphanesi kat planı, Library of Congress No: 2014647608

Garnier'nin III. Napolyon'un düzenlediği yarışmada birincilik kazandığı Opera Binası, yeni dönemin işlevlerini karşılamamanın yanı sıra, Güzel Sanatlar Okulu'nun Endüstriyel Mimari'ye olan tepkisini simgeleyen bir yapıdır. Yapıda Sanayi Devrimi sonrası kullanılmaya başlanan yeni malzemeler farklı detaylarda uygulanmış cephe, strüktürü örten bir eleman olarak öne çıkarılmıştır.



2. 6 Paris Opera Binası ön görünüşü [28].

Garnier'nin Opera Binası'nda mimarının yanı sıra diğer sanat dallarının da bir sentezinin yapılması amaçlanmıştır. Kenar süsleri, madalyonlar, duvar kaplamaları, aydınlatma için kullanılan tunç heykeller, köşe direkleri ve frizler eklektik düzenlemenin öne çıkan elemanlarıdır.



2. 7 Paris Opera Binası boy kesiti [29].

Yeni yapılarda eskiye dönük üslup seçmeciliği, binanın yapılış amacı ile görünüşü arasında büyük bir tutarsızlık ortaya çıkarmıştır. Bu sebeple ondokuzuncu yüzyıl mimarları, anıtsal yapılarda farklı üsluplarla eklektik bir tarz yaratma yoluna gitmişlerdir. Bu dönemin ürünleri arasında Gotik üslupta kiliseler, Barok üslupta opera yapıları, Rönesans üslubunda saraylar ve bakanlık yapıları bulunmaktadır.

Sir Charles Barry'nin 1839'da tasarladığı Londra Parlementosu'nda, İngiliz kamu haklarının kökeninin Ortaçağa dayanması gerekçesiyle Gotik ayrıntılar uygulanmıştır. Yapıdaki seçmecilik, işlevle ilgisi olmayan bir üslup uygulamasının örneğidir.

Avrupa dışında, Amerika da, Sanayi Devrimi sonrası fiziksel biçimlenişin öncülerinden biri olmuştur. Bu biçimlenme, köprüler, fabrikalar, çok katlı yapılar gibi ekonomik gücü temsil eden yeni yapı tiplerinde görülmektedir. 1883'de yapılan Brooklyn Köprüsü asma köprünün ilk örneklerindendir. Chicago Okulu akımı ile birlikte çelik, betonarme ve camın kullanıldığı çok katlı yapılar inşa edilmiştir. 1857'de buharlı asansörün, 1870'te hidrolik asansörün ve 1887'de elektrikli asansörün kullanılmaya başlanması, bu gibi yapıların üretim sürecini hızlandırmıştır.

Adler ve Sullivan'ın tasarımı olup, 1896'da yapımı tamamlanan Buffalo'daki Guaranty Binası çok katlı yapıların ilk örneklerinden biridir. Burnham'ın tasarımı olup, 1902'de New York'da yapımı tamamlanan Flat Iron Binası yirmibir katlı düzenlemesiyle çok katlı yapıların simgesel örneklerinden bir diğeridir.



2. 8 Flat Iron Binası [30].

Sanayi Devrimi sonrası mekanik üretim ve fabrikalar, geleneksel zanaatkârlığı ortadan kaldırmıştır. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında John Ruskin ve William Morris gibi kuramcılar, kapitalizm sonrası, salt kazanca dayalı inşa edilerek büyüyen kentsel alanları eleştirmişlerdir. Morris'in kendi evi olan Red House'ın tasarımında kırmızı tuğlanın sıva ve alçı süsü altında saklanması anlamsız görülmüştür. Tuğla, doğanın yeşilliğine uygun bir malzeme olarak kabul edilmiştir. Evin çeşitli ihtiyaçları için ressam, mimar ve çeşitli zanaatkârlarla atölyeler kurulmuştur. Bu atölyelerde yapılan çalışmalarla iç mekâna dönük pekçok eşya üretilmiştir. İngiltere'de bu şekilde başlayan Arts and Crafts akımı, dokumacılıktan basımcılığa, mobilyacılıktan seramiğe, camcılıktan mimariye kadar dönemin bütün sanat dallarına yayılmıştır.

Ruskin ve Morris gibi kuramcıların devrim sonrası arayışlarının Ortaçağ koşullarına dönülerek sağlanması elbette mümkün olmamıştır. Bu sebeple bir grup mimar, Arts and Crafts'dan farklılaşarak, yeni malzemelerle yeni bir üslubun oluşumunu savunmuşlardır. Demir yapı teknolojisinin olanaklarını hareketli bir süsleme sanatıyla birleştiren bu üslup Art Nouveau'dur. Art Nouveau, eklektik ve yeniden diriltmeci yaklaşımlarla üretilen yapıların yerini giderek daha yalın ve doğadaki biçimlerden esinlenilerek tasarlanmış yapıların almasına neden olmuştur.

Art Nouveau üslubunda Batı geleneğinin sınırları aşarak Doğu biçimleri de kullanılmıştır. Yayılımı Fransa üzerinden gerçekleşen bu yeni stilin ilk örnekleri, yaklaşık sekiz yüzyıl İslam sebebiyle Doğu biçimleri ile ilişkide olan İspanya'da yer almaktadır. Katalan mimar Gaudí'nin bu üsluptaki mimari eserlerinde, dekor ürünü plastik bir yapının ortaya çıkarılmasına gösterilen önem dikkat çekicidir.

Mila Evi'nde (1905-10), deniz hayvalarının kabuklarının incelendiği, çatı ve kemerler için onların hafifliklerinden ve dayanıklılıklarından örnek alındığı görülmektedir. 1883'de yapımına başlanan ve Gaudí'nin vefatına kadar süren (1926) Sagrada Familia Kilisesi de Art Nouveau üslubunun Gotik mimariyi modernleştirmek amacıyla kullanıldığı önemli bir yapıdır.

Ondokuzuncu yüzyılda, yeni bir stilin gelişmesi için nesnel ölçütler tanımlanmıştır. Kuramcılar bu dönemde mimarlık tarihindeki bütün stilleri modern ihtiyaçlara uygunluklarına göre değerlendirdikleri görülmektedir.

Ondokuzuncu yüzyıl mimari arayışlarında uzak coğrafyalardaki biçimlere olan ilgi artmıştır. Bu ilgiyi ortaya çıkaran sebeplerden biri tarihselcilik ve Avrupa'daki neo-klasik üslup ile mimaride beyaz rengin ağırlıklı kullanımının eleştirilmesidir. Beyaz renk kullanımını geçmişe dönük arayışların bir ürünü olarak da sunan Beaux Arts akımına karşı Henri Labrouste (1801-75) ve pekçok genç mimar, mimarlık tarihinde renk kullanımını araştırmışlardır. Bu mimarlardan Owen Jones (1809-74), geçmişe dönük biçim ve renk arayışını, bulunulan coğrafyanın ışığına ve sanayi dönemi yapılarının ihtiyacına göre biçimlendirmiştir. Getirdiği rasyonel kuralların geniş bir coğrafyada kullanılabilmesini mümkün kılmak için uygulama alanı iç mekâna yoğunlaşmıştır. Jones'un uygulamalarının esin kaynağı Antik Dönem Mimarlığı'ndan çok uzunca bir süre Batı dünyasında gözardı edilen Endülüs mirasına sahip İspanya Mimarlığı ve aynı dönemdeki oryantalizm akımıdır.

Oryantalizmle Doğu'ya olan ilginin artması ve uzak yerlere seyahatin kolaylaşıp sıklaşması Avrupa'da Doğu mimarisine ait öğelerin kullanımını arttırmıştır. Özellikle Fransa, İngiltere ve Almanya'da Osmanlı mimarisinin ana yapılarından biri olan hünkâr köşklerinin tek odalı küçük versiyonlarının, merkezi planlı cami ya da mescitlerin ve çoğunlukla Türk sıfatı taşıyan hamam gibi yapı tiplerinin inşa edildiği ve mimariye esin kaynağı olduğu bilinmektedir. Bunlardan biri 1742'de Londra'da Vauxhall Bahçeleri olarak bilinen alanda Galler Prensi Frederick onuruna yaptırılan "Türk Çadırı" adlı köşktür. Batı-dışı'nın etkisini yansıtır nitelikteki yapıların Avrupa'da inşa edilişlerindeki bir diğer amaç, egzotik tarzlara ilginin arttırılmasıyla kendini Batı-dışı'ndan farklılaştıran bir Avrupa'nın görünür kılınmasıdır.

Avrupa'da klasizmin içinden çıkan bu arayış, Rönesans'ın ikinci dönemindeki, kökleri Antikite'ye dayanarak kurulmuş hümanizme benzetilebilir. Oryantalizmin historicizmle ilişkisi, romantizm üzerinden daha anlamlı bir çerçevede okunabilmektedir.

Ondokuzuncu yüzyılda yapı üretiminde yeni yapı malzemeleri ve yapım yöntemlerinin kullanılması, ülkeler arasında teknoloji alanında yaşanan rekabet, oryantalizm, sömürgecilik ve uluslararası bir üslup arayışı, mimarlık dünyasının gündemine "fuar yapıları" adı verilen yeni bir yapı tipinin girmesine yol açmıştır. Sanayi ürünlerinin, sanat ürünleri gibi sergilenmesi, ilk olarak, 1798'de, Paris'de Champs de Mars'da

düzenlenen ulusal bir sergide gerçekleşmiştir. Fransa'dan başlayan bu uygulama, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Batı'nın önemli kentlerinin evsahipliğinde uluslararası nitelik kazanarak sürdürülmüştür.

Farklı ülkelerin değişimlere sahne olan ondokuzuncu yüzyılda Batı'nın kurguladığı uluslararası bir platformda mimari ve sanayi ürünleri ile nasıl temsil edildikleri, mimarlığın kuram ve uygulama alanlarının değişimi ve Batı-Doğu etkileşimleri açısından önemli bir inceleme alanı oluşturmaktadır.

MİMARLIKTA KÜRESEL MODERN VE YEREL TEMSİL SORUNU

Dünyanın en eski mesleklerinden biri olan mimarlığın nesnesi yaşamın içinde geçtiği fiziksel mekân olduğundan, mimarlık, tarih boyunca hep değişimi resmeden bir nitelik taşımıştır.

Aydınlanma Çağı öncesinde, geleneksel toplumlarda her durum, mekân ve zamanın nesnel gerçekliği içinde tanımlanırken; toplumsal her ilişki de, bulunduğu coğrafyanın özelliklerine bağlı olarak değerlendirilmiştir [31].

Bu düzende insanlar, dünyayı bedenleriyle, ürünleri kendi yaptıkları eşyalarla, tarlalarını yaptıkları etkinliklerle ölçmüşlerdir. Etkinliklerle mekân ve zaman arasında birebir örtüşme olan geleneksel dünya, kaçınılmaz olarak homojendir. Geleneksel toplumlarda üretilen ürünler birbirine benzerken; farklılıklar ürün sayısının ya da dolaşımının azlığından veya yavaşlığından kaynaklanmıştır [32].

Bu homojen dünyanın dağıldığı yerde başlayan ondokuzuncu yüzyıl tarihinde içiçe geçmiş iki temadan biri olan modernlik, Berman'ın [33] deyişiyle “katı olan herşeyin buharlaştığı” bir dönemin ürünüdür.

Değişim çok hızlı gerçekleştiğinden; modernlik, gelişimini pekçok farklı kaynaktan besleyebilmiştir. Büyük keşifler, yeni iktidarlar, yıkım ve oluşumlar, sınıf mücadelesini çeşitlendiren sanayileşme, demografik altüst oluşlar, hızlı kentleşme, kitle iletişim sistemleri, güçlenen ulus devletler, kendi yaşam denetimlerini sağlamak için didinen bireylerin kitlesel hareketleri, bütün bu kurumları bir araya getirip yönlendiren kapitalist dünya pazarı, modernliğin beslendiği kaynaklardan yalnızca birkaçıdır.

Kapitalizm, liberal ekonomi ve sömürgecilik, küresel güç dengesini yeniden oluştururken; yeni pazar arayışları, hammadde kaynakları, işgücü arzı gibi sebeplerele Batı-dışı dünyaya duyulan küresel ilgi Sanayi Devrimi sonrası giderek artmıştır.

Dünyanın, bu değişimlerle, bir zamanlar sahip olduğuna inanılan evcimen yapısından uzaklaşması ve aşkın yapıların çözülmesi, bugün dahi devam eden bir problem alanı oluşturur. Modernizm ve sermayenin sürekli akışının getirdiği altüst oluşlar, geleneksel dünyada varolup kaybolduğuna inanılan bütünselliği, farklı çerçevelerde yeniden kurmaya çalışmıştır. Modern dünya, akli mitin yerine koysa da, değişime yön verme ve iktidar, “aklın yolunun birliği”ne dayanarak bütünleştirme arayışını sürdürmüştür. Gelenekselden moderne doğru olan ve ondokuzuncu yüzyılda en hızlı dönemini yaşayan bu geçişin başlangıcı Rönesans ve Reform’a dayandırılabilir.

Bu döneme kadar, mimarlık bilgisi, tüm dünyada, yalnızca yapma bilgisini içermiş; mimarlık, sadece ortaya konan, inşa edilmiş yapıt olarak tanımlanmıştır.

Modernizmle birlikte, toplum için kendiliğinden, tartışmasız olan kurumsallaşmış bilgi, yerini akılcılığa ve olguculuğa dayanan başka bir reel bilgi dünyasına bırakmıştır. “Doğruluğuna inanılan” yerine, “gerekçeleri titizlikle saptanmış, doğruluğu ikna ediciliği ölçüsünde kabul bulan bilgi türü” egemen olduğunda; mimarlık da, kazandığı bu toplumsal saygınlığı bilinçli oynamaya, meşruiyetini bu yolla sağlamaya koyulmuştur.

Başlangıçta, bilimsel bilginin sahip olduğuna inanılan kendiliğinden menkul anlam, mimarlık disiplininin de gerekçelerle temellendirilmesini zorunlu kılmış; onu rasyonel bilimlere yaklaştırmıştır.

Mimarlığın bilimle ilişkisi hep varolmuş olsa da, bilimselliğe dayandırılan meşruiyet, ondokuzuncu yüzyıla kadar hiçbir zaman bir araçsallık ilişkisine indirgenmemiştir. Bu yüzyılla birlikte gerek kuram, gerekse uygulama için bilim, adeta mimarlığa tercüme edilebilecek birer bilgiye dönüşmüş; mimarlığın pragmatik tarafı onun meşruiyetini sağlamasında yeterli görülmeye başlamıştır [34].

Olguculukla temsil edilen akıl, mimarlık alanında, tarihselci oldukları için modernizmden ayrıldıkları iddia edilen gruplar için dahi egemendir. Bu dönemde Hübsch’ün [35] “Hangi Stilde İnşa Etmeliyiz?” metni, modernizmden bir yönüyle ayrılan eklektik arayışta dahi araçsallığın ne derece egemen olduğunu gösterir niteliktedir.

Hübsch, yeni bir stilin gelişiminde nesnel ölçütler tanımlayabilmek için mimarlık tarihindeki bütün üslupları bağlamlarından ayırıp, güncel gereksinimlere uygunluklarına göre ele almıştır. Bu yaklaşımla, kendiliğinden, uzun zaman dilimlerinde, toplumsal deneyimlerle uzlaşılan üslup, icat edilene dönüşmüştür. Mimari ürünün kavranışı, yapının bütününde gerekli olan ve olmayan öğelerin saptanmalarına yönelirken; mimari üretim ve kuram, giderek çeşitli gerekçelerle temellendirilmeye çalışılmıştır. Tabula rasa ile normatif doğruları yıkan söylem, ironik biçimde, kendi meşruiyetini sağlamak için yeni rasyonel gerçeklikler kurgular hale gelmiştir.

Söz konusu temsiliyet için Batı, “küresel modern” kurgusunun alt metni ve farklılıkların ilişkisinin değerlendirilmesinde, Batı-dışı üzerinden kutuplu bir sistem oluşturmuştur. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında düzenlenip farklı kültürleri biraraya getiren dünya fuarları aracılığıyla bu sistemin temsili farklı uluslardan geniş bir katılımcı kitlenin deneyimine sunulabilmiştir.

Giddens’in [36] belirttiği gibi; modernlik, dinamik doğası sebebiyle, bazı kavramsal boşluklar içermektedir. “İnsanlara özgü eylemleri, en temel anlam düzeyine indirgemeye ve evrensel terimlerle incelemeye çalışan bir olgu” olarak tanımlanan kültür; ölçülebilir, sayılabilir, sınıflandırılabilir gerçeklerin, rasyonalitenin başat olduğu modernliğin içine bu boşluklar aracılığıyla girerek onun küresel yayılımını hızlandırmıştır [37].

Bir sürecin ürünü olan modernliğin dünya ile bütünleşmesi amaçlanmadığında, salt üreten toplumların yararına çalışan, onların belli mal ve markaları, ucuza ürettirdikleri az gelişmiş toplumlara geri sattıkları basit bir ithalat sürecine dönüşmesi kaçınılmazdır. Bu sebeple küresel modernlik, toplumun çoğunluğunca benimsenmediğinde salt bir taklit gösterisine dönüşme sorunuyla karşı karşıyadır.

1850-1900 yıllarında tüm dünyada küresel bir modernlik arayışı hâkimken Batı-dışı toplumlarda da reform hareketleri sebebiyle “güçlü Batı” paradigması altında süren bir kültürel kimlik arayışı görülmektedir. Bu ikili bakışın arkasında Avrupa’nın, kendi normları üzerinden bir negatif imaj olarak “Batı-dışı”nı yaratması yatmaktadır [4].

Dünya fuarlarında katılımcı ülkelerin mimari temsilleri, söz konusu ülkenin önemli anıtları ile konut ve ticaret yapılarına dayalı olsa da; bu mimari öğeler, Batı-dışı ülkeler söz konusu olduğunda “İslam” üst başlığı altında homojen nitelikte düzenlenmiştir.

Çelik [3], bunun tek istisnasının Antik çağ krallıklarına özgü üslupta bir tapınağın daima bulunduğu Mısır olduğunu belirtmiş; İslamla özdeşleştirilen Batı-dışı bölümler için genellikle mevcut bir binanın replikası ve ulusal geleneklerine göre hazırlanan bir sergi salonu olmak üzere fuarlarda iki tip pavyonun bulunduğunu iletmiştir.

Batı tarafından yaratılmaya çalışılan negatif homojen karşıt imajda “Cami” ve “Sultan ya da beyin sarayı” fuarlarda birer prototip olarak sunulmuştur. Cami, dinsel ibadetin yapıldığı yeri simgelerken; saray, siyasal hükümdarın mülkünü, kudretini ve kadınlara boyun eğdirişini sergilemek üzere kullanılmıştır [3].

Kuban’a göre [38] Batılı görüşle hazırlanan araştırmalarda ilk müslümanlar tarafından yaratılmış tek özgün yapı camidir. Basitleştirerek bakıldığında, bir avlu ve sütunlu bir kapalı hacimden ibaret olan, mihrap ve minber gibi iki liturjik elemanı içeren, genel şeması Hz. Muhammed’in evinden çıkan, fakat aynı zamanda Roma bazilikalarının, Mısır tapınaklarının, Pers apadanalarının anılarını taşıyan, sonlanmayan iç mekânı ve ona uygun, yani yine sonsuz ve gerçektışı bitkisel ve daha sonra da geometrik bezemesiyle cami, İslam mimarisi için karakteristik bütün standart kaliteleri ortaya koyan bir yapı olarak gösterilmiştir.

Yapı tiplerindeki sınırlama dışında da -dünya fuarlarında ana yapılarının iç mekânında görülen ve fuarlara evsahipliği yapan Batı ülkelerini ondokuzuncu yüzyılda etkileyen Oryantalist eğilim sebebiyle- İslam sanat ve mimarisinin bezemesel bir yaratma olarak görülmesi dikkat çekicidir. Avrupa’nın bu dönemdeki neoklasik ve romantik atmosferinde İslam mimarisi, pitoresk bir deney, hatta mimarlık kurallarının bozulmasının örneği olarak değerlendirilmiş; dünya fuarlarında bu uyarlamaların deneyimlenmesi için uygun ortam ve ziyaretçi kitlesi sağlanmıştır [3].

Kuban’ın [38] belirttiği üzere; Marçais 1926’da İslam eserlerinde dekoratörün rolünün çok fazla olduğunu, bu yapıtların Batı’yı strüktürleriyle asla, planlarıyla çok az etkilediğini; asıl ilgi çekici olanın bezeme ayrıntıları ve onların düzeni olduğunu ifade etmiştir. Ona göre camilerin yaratıcıları, Hristiyanların ihtirasla ilgilendikleri statik

sorunlarıyla pek ilgilenmemişlerdir. Benzer şekilde Wilson, 1957’de İslam sanatının ve mimarisinin özellikle yüzey süsleme sorunuyla ilgilendiğini savunmuştur. Bu dar bakış açısı, bir üst başlık olarak İslam’ın homojen negatif kültürü temsilini kolaylaştırırken; İslam ülkelerinin mimarilerinin mekân, kitle, mimari organizasyon yönünden ele alınmaması, yerel kültürlerin temsilinde önemli bir sorun ortaya çıkarmıştır.

Dünya fuarlarında İslam ülkelerinin temsili amacıyla görevlendirilen mimarların çoğunun batılı mimarlar olmaları ve pekçok farklı fuarda aynı isimlerin görev alması, gerek mimarlığın lojistik sebeplerle küresel ölçekte uygulanmaya başlanmış olması ve gerekse başta Fransa olmak üzere dönemin mimari üslubunda Batı’nın belirleyiciliği açısından dikkat çekicidir. Bu konuya ilişkin bir diğer ilgi çekici unsur da söz konusu mimarların sadece ufak bir bölümünün, ulusal temsillerinde görev aldıkları Batı-dışı ülkelere ilişkin birinci elden bilgiye sahip olmalarıdır. Bu durum, söz konusu tasarımların homojen İslam üst başlığı çerçevesinde yapılmasını desteklemiştir. Parvillee gibi rasyonalist mimarlar kompozisyonun bilimsel kurallarını aramaya yönelirken; Drevet gibi sezgiciler esin kaynağı olarak egzotizmi kullanıp tasarımda fantezi yaratmayı seçmişlerdir [3].

Batı’nın negatif imaj olarak Batı-dışı’nı oluşturma stratejisine uygun şekilde, otantik dekorlar içinde, otantik kostümler giydirilen yerlilerin, artık kullanımda olmayan otantik uğraşları da dünya fuarlarında yer alan bir diğer temsil biçimidir. Ondokuzuncu yüzyılda öne çıkan sömürgecilik ile ilişkili olarak sömürgeci toplumlar, uluslararası ziyaretçilerin karşısında Batı’yı ırksal üstün toplum olarak göstermeye çalışmışlardır.

Batı’nın “genişletilmiş tek dünya” savının doğal sonucu, dünya sanat ve mimarlık tarihine ilişkin değerlendirmelerin ve yerel temsillerin bir basite indirgeme yöntemiyle değerlendirilmesi olarak görülebilir. Bunun arkasında, mimarlık tarihinin gelişme döneminin evrensel düşünce tarihinde Batı kültürünün üstünlüğünün kabul edildiği döneme rastgelmesi yatmaktadır. Böylelikle, dünya fuarlarındaki temsilin de ötesinde Kuban’ın [38] belirttiği gibi, dünya mimarlık tarihinin yapısı Doğu Akdeniz’den başlayıp çağdaş Batı mimarlığına uzanan bir gelişme çizgisi olarak kurulmuştur. Bu düşünce, Batı geleneği dışında yaratılmış tüm mimari üslupların tarihsel olmadıklarını savunan güncel mimarlık tarihi kitaplarında dahi görülmektedir.

Dünya fuarlarındaki bölgesel farklılıklar, bina tiplerine kadar uzanmayan bir üslup meselesi düzeyinde kalmış; bina tipleri cami, konut, kervansaray, çarşı gibi yapılardan oluşurken İslam üst başlığı altında homojenleştirilen Batı-dışı için kurgulanan kalıp ve simgeler farklı fuarlarda tekrarlanmıştır. Ancak reel dünyada -başta İslam devletlerinin kiminin bağımsız, kiminin sömürge devletler olmaları sebebiyle- Batı'nın kurguladığı gibi homojen bir Batı-dışı kültür mevcut değildir.

Sadece dünya fuarlarına özgü bu ve benzeri çalışmaların değil; genel anlamda mimarlık ve sanat tarihi çalışmalarının tümünün hem tarihi, hem coğrafi bakışla hazırlanması bir zorunluluktur. Dünya fuarlarının getirdiği coğrafi mekândan yalıtılmış tarih bu bakımdan sorunlu bir temsili ortaya çıkarmaktadır. “İslam” üst başlığı altında homojenleştirilmeye çalışılan Batı-dışı kavramı için bütün büyük kültür ve sanat geleneklerinden ayrı bir özellik olan İslam tarihinin coğrafi özelliği gözardı edilmiştir.

İlk İslam imparatorluğunun kurulduğu erken Ortaçağdan onsekizinci yüzyıla gelene kadarki zamanda İslam kültür alanı, dünyanın diğer kültür alanlarına göre, bugünkü iletişim ve ulaşım olanakları içinde artık aşılmış bir coğrafi merkeziliğe sahiptir.

İslam'ın bir cephesi Çin'de ve Hindistan'da iken; öteki cephesi Avrupa'dadır ve Afrika'nın kuzeyini sarmıştır. Bu geniş coğrafya nedenle İslam kültürü, Avrupa kültür alanına göre, temsil edilenin aksine çok daha az homojendir. İslam kültür alanındaki büyük varyasyonlar başka kültürlerle sürekli alışveriş içinde biçimlenmiştir. İspanya ve Kuzey Afrika' da Arap ve Berber, Doğu Akdeniz ya da Avrupa sınırlarında Osmanlı, Yakındoğu ile Uzakdoğu arasında İran, Orta Asya, Hint sınırlarında Hindistan İslam üst başlığının büyük alt kültür alanlarıdır [38].

Batılıların doğrudan sömürge ilişkilerine girdikleri ülkelerde geleneğin küresel modernliğe direnci daha zayıf olmuştur. Bu ülkelerde doğrudan ithal politik sömürünün hem aracı hem de simgesi bir mekanizma ortaya çıkmıştır. İngilizlerin Hindistan'da, Fransızların Kuzey Afrika'da, Hollandalıların Endonezya'daki egemenlikleri bu tür değişimlerin örnekleridir.

Tez kapsamında dünya fuarlarında Osmanlı Devleti'nin mimari temsili ve sergilediği ürünler “İslam” üst başlığı altında homojenleştirilen diğer ülkelere ayrılarak incelenecektir. Yukarıda belirtilen sebeplere ek olarak bu ayrımın yapılmasının önemli bir diğer sebebi de Osmanlı Devleti'nin hiçbir zaman bir sömürü ülkesi olmamasıdır.

OSMANLI DEVLETİ'NDE KÜRESEL MODERN VE YEREL TEMSİL

4.1 Sanayi Devrimi ve Liberal Ekonomi Karşısında Osmanlı Devleti

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı, Avrupa için olduğu gibi, Batı-dışı için de gerek ekonomik, gerek siyasal, gerekse kültürel açıdan çalkantılı değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu bölümde, Osmanlı Devleti'nin ondokuzuncu yüzyıl tarihsel ve ekonomik arkaplanı ile mimari kimliği, tezin ikinci bölümünde üst ölçekte değerlendirilen küresel değişimlerle bağlam farklılıklarını karşılaştırabilmek amacıyla incelenmektedir.

Sanayi Devrimi ve kapitalizm sonrasında dünya ülkelerinin iç yapıları ve bu yapıların kapitalizmle etkileşimine bakıldığında; ülkeler dört ana grupta incelenebilir. Bu gruplar; Napolyon Savaşları'nın hemen ardından sanayileşme ve ekonomik büyümeye önem vermeye başlayan emperyalist güçler, resmi sömürgeler, siyasal bağımsızlığını sürdürmekle birlikte bir emperyalist devletin gayriresmi imparatorluğuna dahil olan Orta ve Güney Amerika ülkeleri ile Osmanlı Devleti'nin de içinde bulunduğu Çin, İran gibi siyasal bağımsızlığını emperyalistlerle rekabet koşullarında sürdüren, yönetimde daha güçlü merkezi bir devletin bulunduğu ülkelerdir [39].

Dördüncü grupta yer alan Osmanlı Devleti'ni, imparatorluğun en geniş sınırlarına ulaştığı onaltıncı yüzyılda, dünyanın en iyi yönetilen devleti olarak değerlendiren pekçok tarihçi bulunmaktadır [40].



Şekil 4. 1 II. Selim Saltanatında Osmanlı Devleti'nin en geniş sınırları [41].

Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nun temel ekonomik sınıfları köylüler, esnaf ve tüccardır. Tüm mülkiyetin devlete ait olduğu sistemde, toprağı kullanma hakkı verilen köylü, toprağı işleyip üretirken; ürettiğinin artı değer denilen parçasını devlete vermektedir. Mevcut tapu sistemine göre, arazinin yalnızca işletme hakkı, köylü ailede babadan oğula geçmektedir. Köylünün araziye satma, hibe etme ya da vakfetme hakkı bulunmazken; artı değeri biriktirip yeniden yatırıma dönüştürmesi de mümkün değildir. Avrupa'da dahi henüz para ekonomisine geçilmeyen bu dönemde Osmanlı Devleti, ülkenin her bölgesindeki ekilebilir toprakları, tahmin edilen vergi gelir düzeyine göre "dirlik" adı verilen birimlere ayırarak, işgücü adına üretim kaynaklarını ücret ödmeden kendine bağı geçim kaynaklarına dönüştürmüştür [42].

Savaşta ve toprak zaptında gösterdikleri hizmet karşılığında kendilerine "tımar" adı altında dirlikler verilen sipahiler, köylünün işlettiğı toprağın mülkiyetine sahip olmasalar da; mülkten gelir alma işine ortaklardır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun ikinci önemli ekonomik topluluğı esnaf ve tüccara, yeni şehirlerin yaratılması ve gelişimdeki önemleri sebebiyle devlet tarafından türlü

imtiyazlar tanınmış; bu sınıf, yeni merkezlere gitmeye teşvik edilmiş; kimi zaman bu sebeple sürgün edildiği dahi olmuştur.

Tarım dışında ülkenin bütün üretimi olan zanaat faaliyetlerinin en önemlileri dokumacılık, madencilik, silah ve mücevher yapımıdır [43].

Esnaf, kendi dükkan ya da imalathanesinde ürettiği ürünleri doğrudan tüketiciye sattığından ülkenin farklı bölgeleri arasında mal taşımacılığı ve dış ticaretle de meşgul olmuştur. Ticaretten kolay ve çabuk servet yapma imkânına sahip olan bu sınıf, her kentte çarşı ağları ve onların üstündeki kadılarla denetlenmiştir.

Düzenli denetim sebebiyle esnaf ve tüccarların ondokuzuncu yüzyıl Osmanlı toplumunda iyi gözle bakılan bir sınıf olmadığı bilinmektedir. Kimi tarihçiler, azınlıklar ve onların koruyucusu emperyalist devletlerin gittikçe ekonomiye daha hâkim olmalarını; esnaf ve tüccarların toplumun genelinde küçük görülmesine bağlamaktadırlar [44].

Osmanlı İmparatorluğu, mevcut merkezi yönetim sebebiyle liberal ekonomiye karşı büyük direnç göstermiş; toplumda da esnaf ve tüccara karşı olan tutum sebebiyle, ticaret, ağırlıklı olarak azınlıklar tarafından yürütülmüştür. Azınlıklara emperyalist devletlerin sermaye birikimi açısından destek sağladığı, merkez yönetimle anlaşmalar yaparak Osmanlı ekonomisine girdikleri bilinmektedir.

Yabancı devletlerle ekonomik anlaşmalar, Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatında (1520-1566) Fransa ile bir siyasi ittifak kurulmasına yardımcı olmak için Fransız Devleti'ne verilen kapitülasyonlarla başlamış; kapitülasyonlar zamanla Batılı devletler için çok geniş imtiyazlara dönüşmüştür. 1564 Kapitülasyonları ile Fransızlar Doğu Akdeniz ticaretinde yükselmiş; daha sonra 1580'de İngilizler; 1612'de de Hollandalılar kapitülasyon elde etmişlerdir.

Merkezi yönetimin hâkim olduğu geleneksel Ortadoğu devlet yapısında, sistemin kendini değişen şartlara uydurması yerine devlet gelirlerini toplum yapısını değiştirmeden mümkün mertebe arttırma düşüncesi mevcuttur. Amerika'nın Keşfi ve Asya ticaretinin Ümit Burnu'nu dolaşan gemilerle yapılmaya başlanmasını takiben bu düşünce yapısı, ülkenin giderek daha fazla sayıda merkantalist Batı ülkesine, daha çok imtiyaz içeren kapitülasyonlar vererek bağlı kalmasına sebep olmuştur [43].

Merkantalist düşüncenin tam tersi bir siyaset olan kapitülasyonlar sebebiyle Osmanlı Devleti, 1914 Birinci Dünya Savaşı'na kadar, giderek büyük devletlerin ekonomilerine, onların istediği yoldan eklemlenmişse de hiçbir zaman tek bir ülkenin sömürgesi olmamıştır [45]. Osmanlı Devleti, bu yönüyle, emperyalist devletler dışındaki devletlerden ayrılmaktadır.

Osmanlı Devleti'nin sanayileşememesinin sebeplerinden biri ondokuzuncu yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren Türk olmayan halkların ulusal bağımsızlık hareketleri iken; bir diğeri de belirtildiği gibi imparatorluğun giderek "büyük devletler" in ekonomik kısılcına girmesidir. Bu tehditleri engellemek için Osmanlı Devleti, üretimi arttırmaktan çok savaş ve askeri sistem reformlarının yapılması yöntemini izlemiştir. Avrupa'da sanayileşmenin başladığı Napolyon Savaşları'ndan (1800-1815) sonraki süreçte Osmanlı Devleti sürekli savaş içinde olmuştur.

Savaşların maliyeti konusunda daha detaylı bilgiyi 1918'de Sevr Anlaşması'nı imzalamak üzere Fransa'ya giden Damat Ferit Paşa'ya özel bir görüşmede düşüncelerini ileten Fransız başbakanı Georges Clemenceau'nun sözlerinden edinmek mümkündür. Celenceau, Napolyon Savaşları'ndan o güne dek geçen yüzonyedi senenin elliyedisini Osmanlı Devleti'nin savaşlarla geçirdiğini, bunu onüç yıla Rusya'nın izlediğini, Avrupa ortalamasının ise yedi yıla sınırlı olduğunu ifade etmiştir. Avrupa ile Osmanlı Devleti arasındaki bu fark, Fransız Başbakanı'na göre; aşağı yukarı bir milyon askerin, yani üretim dallarında en faal olabilecek bir milyon kol gücünün savaşlarda kullanılması demektir. Askeriyenin giyim, yiyecek-içecek ve silah ihtiyaçları için yapılan harcamalarla birlikte bu durum Osmanlı Devleti'nin Sevr Anlaşması'ndaki mali durumunu hazırlamıştır [46].

Osmanlı Devleti'nin kapitülasyonlarla eklemlendiği kapitalizmin küresel yayılımı, tüccarların dünyanın çeşitli yerlerine serbestçe yabancı mallarını sokup koloniler kurma imkanı elde etmeleriyle gerçekleşmiştir. Sermaye birikim sürecinin bu yeni aşamasına diğer Avrupa devletleri gibi katılmayan Osmanlı Devleti'nde toprakların fethine dayanan gelir arttırma biçimi, yaşanan yenilgiler nedeniyle gücünü kaybetmiştir. Yabancı şirketleri de kapsayacak şekilde genişletilen tavizlerle Osmanlı toprakları, ticari anlamda, Avrupa ile bütünleşme adacıklarına dönüşmüştür. Ulaştırma sisteminin

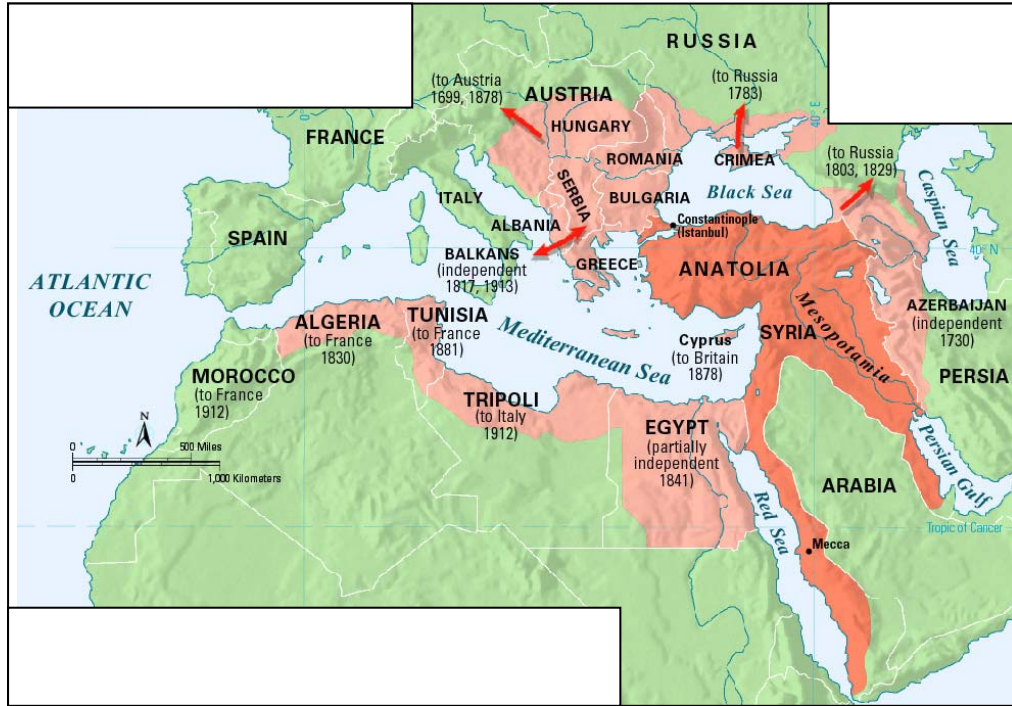
altyapı eksikliği de bu duruma eklenince, Osmanlı Devleti, merkezi yapısına karşın, üç kıtaya yayılan topraklarında bütünleşme sağlayamamıştır [47].

Toplumun değişimlere verdiği tepki ve modernleşme hareketleri incelendiğinde Osmanlı Devleti'nin ekonomik yapısındaki zayıflamanın nedenleri görülebilmektedir. Avrupa'da yaşanan değişimin başlangıcı olan Amerikan ve Fransız Devrimleri ile İngiliz Sanayi Devrimi sürecinde Osmanlı Devleti'nde matbaayı getirme, maliyeyi güçlendirme, fabrikalar kurma, askeri ve eğitim reformları gibi girişimlerde bulunan Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın (1718-1730) ve III. Selim'in (1789-1807) başına gelenler, Osmanlı toplumunun Avrupa'daki değişim kültürünün dışında kalma iradesinin sultan ve sadrazamların dahi başını yediğini kanıtlamaktadır. Osmanlı Devleti'nin bu dönemde geçirdiği değişimler padişahların saltanat dönemleri üzerinden Avrupa'daki değişim süreciyle karşılaştırmak amacıyla değerlendirilebilir.

Avrupa'da değişimi başlatan etkenlerden biri olan Fransız Devrimi, III. Selim'in (1789-1807) tahta çıktığı dönemde gerçekleşmiştir. Bu devrimin Balkanlar'daki yansımaları, 1768-74 savaşlarındaki yenilgiler, 1804'de Ruslar'ın, Kuzey Azerbaycan ve Ermenistan'ı ele geçirerek Anadolu'ya ilerlemeleri, 1805'de Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın Mısır'da özerklik kazanması, sultana karşı bir güç halini alan yeniçerilerin nasıl törpülenebileceği sorunu, III. Selim'in Avrupa'daki askeri teknolojinin Osmanlı Devleti'ne getirilmesi kararında etkili olmuştur. III. Selim Nizam-ı Cedid'i kurmuşsa da; bu girişim Balkanlar'daki ulema-yeniçeri ittifakının zaferiyle sonlanmış; sultan tahttan indirilmiştir.

III. Selim'in yeğeni II. Mahmut (1808-1839) döneminde askeri reform, koşullar uygun olana kadar durdurulmuştur. 1815'de Sırbistan Prensiği'ne özerklik tanınmıştır. 1821'de başlayan Yunan Bağımsızlık Savaşı'nda İngiltere, Fransa ve Rusya, Yunanlılar'ın lehinde olaya müdahale edince, 1827'de Osmanlı-Mısır filosu yakılarak yok edilmiştir. Takiben Rusya'ya açılan savaş, 1829'daki Edirne Antlaşması ile sona ermiş ve Yunan Krallığı kurulmuştur. 1830'da Fransızlar Cezayir'i fethetmeyi başarmıştır. Tüm toprakları Afrika kıtasında yer alan Mısır'ın Asya kıtasında yer alan tek toprak parçası, Batı'da Süveyş Kanalı'na, kuzeydoğuda İsrail-Mısır sınırına doğru uzanan Sina Yarımadası'dır. Mısır, İngiltere ticaretinde, Hindistan ve Doğu yolunda tehdit

oluşturduğundan, Osmanlı Devleti ile İngiltere arasında bir sorun haline gelmiştir. 1805’de özerklik verilen Mısır 1882’de tümüyle İngiltere egemenliğine girmiştir.



Şekil 4. 2 1699-1914 Osmanlı Devleti Sınırları [48].

Yeniçerilerin yetersizliğini bir kez daha gösteren tüm bu olaylar sonucunda II. Mahmut, ondördüncü yüzyıldan beri varolan Yeniçeri Ocağı’nı kaldırarak (1826) yerine Asakir-i Mansure-i Muhammediye adını verdiği modern bir ordu kurmuştur. Vaka-i Hayriye olarak bilinen yeniçerilerin kaldırılması loncaların devletle mücadelesi açısından önem taşımaktadır. Müttefikleri olan yeniçerilerin kaybıyla loncalar, gittikçe büyüyen bir merkezi idare ile mamul madde fiyatlarının devamlı düşmesi arasında kalmış; geçim seviyeleri giderek düşmüş; ilerleyen yıllarda 1913’de devlet tarafından tamamen kapatılmışlardır.

Yeniçerilerin ortadan kalkması, ulemanın gücünü zayıflatmış olsa da; tüm bu karışıklıklara karşın; reformlarda aksama olmamış; II. Mahmut döneminde aralarında Tıbbiye (1831) ve Harbiye’nin (1834) de bulunduğu yeni okullar kurularak hükümet yapısı kurumsallaştırılmıştır. Bu dönemdeki eğitim reformları yaygın olarak tüm halka ulaşamadıysa da; Osmanlı subayları, aldıkları modern eğitim ve görünümleriyle, izleyen yıllarda laik ilerlemenin öncüleri olmuşlardır. Osmanlı yönetiminin merkezi olan

Dersaadet de sadrazam tarafından yönetilen dairelerle modernleştirilmiş, bu daireler daha sonra nezaretlere dönüştürülmüştür.

Sanayi adına modernleşme süreci izlendiğinde; II. Mahmut döneminde bu gelişime önem verildiği görülmektedir. Saltanatının (1808-1839) ilk yirmi yılında Eyüp’de bir dokuma fabrikası açılmış; Beykoz’daki deri ve ayakkabı imalathaneleri ıslah edilmiş; Hünkâr İskelesi’ndeki kağıt fabrikası bez imal eder duruma getirilmiş; Topkapı’da feshane kurulmuş; İslimiye’de yünlü dokuma fabrikası imalata başlamıştır. Tophane yakınlarında bıçkı tezgahları ve bakır levha imalathaneleri inşa edilmiş; gene Tophane’deki top ve mermi fabrikalarında hayvan gücü yerine buhar enerjisi kullanılmaya başlanmıştır. Tanzimat’ın ilk yıllarında Avrupa’dakileri örnek alarak fabrika ve çiftlikler kurulmuş; Yedikule’den Küçükçekmece’ye kadar olan alanda faaliyet gösteren birkaç yüz Avrupalı’nın çalıştığı fabrikalar inşa edilmiştir. Ancak bu sanayileşme hareketleri, ekonominin Batılı emperyalist ülkelerin kısılcasına girmiş olması ve iç yapıdaki zayıflıklar nedeniyle, büyük umutlarla başlamış olsa da yeter ölçüde başarılı olamamıştır [49].

Osmanlı Devleti’nin küresel kapitalizme eklemlenme süreci incelendiğinde, bağımsız merkezi güçle yönetilen diğer ülkelere kıyasla devletin daha az tepki gösterdiği görülmektedir. Örneğin İngiltere, Çin pazarını kendi mallarına ve tüccarlarına açabilmek için üç yıl (1839-42) Afyon Savaşları diye bilinen savaflara katılmak durumunda kalırken; Osmanlı Devleti ile 1838’de imzalanan Ticaret Antlaşması ile oldukça kapsamlı ayrıcalıklar elde etmiştir. Bu antlaşma ile İngiltere, Mısır dahil Osmanlı Devleti’nin her yerinden mal alma hakkına sahip olmuştur. Devletin ödediği ücretten daha yüksek fiyata mallarını satma olanağına kavuşan orta sınıf, ticaretin liberalleşmesinden yararlanmış; ithal malları satan ve Avrupa firmaları için aracılık yapan tüccarlar zenginleşmiş; İzmir, İstanbul, Selanik, Beyrut gibi limanlar bu uluslararası ticaretler sonucunda önem kazanmışlardır.

II. Mahmut’un ölümünden sonra Abdülmecid (1839-1861) tahta geçtiğinde henüz onaltı yaşında olduğundan devlet, güçlenen Babıalı’nın önemli kişilerinden Mustafa Reşit Paşa tarafından yönetilmiştir. Bu dönemde Abdülmecid, reformları sürdürmesi halinde Avrupa’nın, özellikle de İngiltere’nin desteğini alacağına ikna edilmiştir. 1838

Osmanlı-İngiliz Ticaret Anlaşması gibi; 1838-41 arasında, Fransa, bir dizi Alman prensliği, İskandinav ülkeleri, İspanya, Flemenk, Prusya, bir dizi İtalyan krallığıyla imzalanan anlaşmalarla bu ülkelere mal, insan ve hizmet hareketlerinde tek taraflı serbestlik verilirken; yerli tüccarlara sağlanan tekel tümüyle kaldırılmış; yabancılar en imtiyazlı yerli tüccardan daha fazla vergi ödememe ayrıcalığını kazanmışlardır [39].

Osmanlı Devleti'nde modernleşmenin dönüm noktası sayılan Abdülmecid saltanatının başlangıcında ilan edilen Tanzimat Fermanı (1839), müslüman ve gayrimüslim herkes için eşitlik öngörüp; laikliğe öncülük eden ve hukukun üstünlüğünü koruyan bir fermanıdır. Avrupalı devletlerin fermanla elde ettikleri hukuki ayrıcalıkları insan hakları üzerinden elde etmelerindeki çelişki; aynı dönemde İngiltere'nin Çin'deki Afyon Savaşları ve Fransa'nın Kuzey Afrika'daki savaşlarla kendilerine yeni sömürgeler kurmuş olmaları düşünüldüğünde fark edilebilmektedir.

Islahat Fermanı (1856) ise, Kırım Savaşı (1853-56) sonrası Paris Kongresi, Doğu Sorunu'nu halletmek için toplanırken ilan edilmiştir. Islahat Fermanı, Tanzimat Fermanı'nın koşullarını yinelerken; özellikle Müslüman orta sınıf zayıfladıkça yükselen Hristiyan orta sınıfın toplumdaki yerini ve ticari konumunu daha da güçlendirmiştir.

1858'de kabul edilen Arazi Kanunnamesi de devletin resmi mülkiyet hakkını korunurken; getirilen düzenlemelerle aynı arazi üzerindeki kanuni hak iddialarının azaltılması yoluyla yabancılara mülkiyet hakkı tanımış; bu şekilde gayrimenkul piyasasının canlandırılmasını hedeflenmiştir. Kanunname, Batı açısından serbest ticaretin kentlerin ötesinde köylerde de gerçekleşebilmesini mümkün kılarak Osmanlı Devleti'ni ekonomik açıdan daha da zayıf duruma düşürmüştür.

Abdülaziz (1861-76) döneminde finans kapitalinin akabilmesini sağlayan önemli bir kurum İngiliz ve Fransız sermayesiyle 1863'de kurulan Osmanlı Bankası'dır. 1873'de Viyana Borsası'nın çökmesi, Avrupa ve New York borsalarını da sarsmış; izleyen ekonomik bunalım altı yıl sürmüştür. Bu dönemdeki küresel durgunluk ve dışarıdan yeni kredi alınamaması sonucu dış ticarete gerileme yaşanmıştır. 1850'de Rumların başlattığı girişimle Osmanlı Devleti'nde Rum Ortodoks Kilisesi'nin özerkliğinden yararlanarak kurulan borsa, 1873'de kriz yoğunlaşırken yasal düzene sokulmuştur.

Osmanlı'yı 1875'de borç ödeyemez duruma getiren olaylardan biri de yabancı azınlıkların ve tüccarların vergi ödememesiyle kuvvetlenen "borcun faiz haddi"nin sağladığı "gelir artış haddi"nin altında kalmasıdır.

1876'da Abdülaziz'in tahttan indirilmesinin ardından yalnızca üç ay tahtta kalan V. Murat'dan sonra tahta geçen II. Abdülhamit (1876-1909), 1876'da Meşrutiyet'i ilan ederek, yaşanan prestij kaybını telafi etmek istemişse de; toprak kayıpları sebebiyle bu telafi ancak kısıtlı olarak gerçekleştirilebilmiştir.

II. Abdülhamit döneminde, 1881'deki Berlin Anlaşması'nda, Osmanlı maliyesini düzene koyacak bir komisyon oluşturulması kararı uyarınca, Düyun-u Umumiye İdaresi kurulmuş; Osmanlı Devleti'nin gelirlerinin yüzde yirmi ile yüzde otuz arasında bir kısmına el koyma karşılığında borç ödemelerinin daha ileri bir tarihe ötelenmesi sağlanmıştır. Düyun-u Umumiye'nin sağladığı garantiyle 1881 sonrası önemli çapta yabancı dolaysız yatırımın altyapıya, banka-sigorta, iç-dış ticaret, eğitim, sağlık, liman işletmeciliği ile altyapı hizmetlerine ve bir miktarının da madencilikle basit sinai işlemler ve tarıma akması sağlanmıştır.

Osmanlı Devleti'nde tanzimat sonrası reformların merkezinde, imparatorluğun tüm köşelerini birbirine bağlayacak modern bir altyapı teşkil etme düşüncesi mevcuttur. Bunun için eyaletlerin etkin bir ağa tümüyle entegre edilip bu birimlerin başkente bağlanması gerekmiştir. Karayolu, demiryolu, liman ve telgraf hatlarının kurulması, su yollarının iyileştirilmesi, bir posta sisteminin oluşturulması, yüzyıl sonundaki Hicaz Demiryolu Projesi ile İstanbul, Halep, Şam ve Beyrut'un Mekke ve Medine'ye bağlanması bu amacın ürünleridir. Tüm bu yatırımlar yabancı sermaye ile gerçekleştirilmiş; Osmanlı Devleti'nde milli sermayeye dayalı bir yatırım etkinliği, 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanına kadar sağlanamamıştır [50].

Yine de Sanayi Devrimi'ni izleyen süreçte ordudan başlayan eğitim, azınlık hakları ve idari sistem düzenlemelerinin büyük dönüşümlerin başlangıcı olduğunu unutmamak gereklidir. Din eğitimine dayalı kurumlar varlığını sürdürse de; yabancı okullar ve Harbiye, Mülkiye, Tıbbiye, İktisadi Ticari İlimler gibi laik ve çağdaş eğitim veren kurumlar bu dönemde yapılmış; hukuk düzeninde ekonomiyi ilgilendiren alanlarda dinsel hukuktan farklı olarak laik bir yasalar sistemi bu dönemde oluşturulmuştur.

4.2 Osmanlı Mimarisinin Kimliğı ve Tanzimat Sonrası Değışimler

Dünya fuarlarında Osmanlı Devleti'nin mimari temsilinin incelemesine geçmeden Osmanlı Mimarisi'nin oluştuğı ortamı anlamak, onu evrensel bir panoramaya doğru şekilde yerleştirebilmek için gereklidir.

Osmanlı Mimarisi'ni özgün kılan başlıca etmenler, Asya ile Avrupa, İslamiyet ile Hristiyanlık arakesitinde gelişmesi, Akdeniz çevresi geleneklerini Orta ve Yakındoğı gelenekleriyle buluşturmasıdır [51].

Tarih boyunca bütün toplumlarda olduğı gibi; Osmanlı Devleti'nde de büyük yapılar politik gücün ifadesi olarak inşa edilmişlerdir. Devlet, mimarının yanı sıra; halı, çini, yazı gibi çeşitli sembolik öğeleri içeren zengin bir tipoloji içinde yaşamış olsa da; Sanayi Devrimi sürecinde evrensel platformlarda sergilenen temsil ürünlerinin analizine ilişkin yazılı bilgi oldukça sınırlıdır.

Bunun sebebi, Osmanlı Devleti'nde, insanın davranışlarının, Tanrı'ya ve onun yeryüzündeki temsili Sultan'a hizmet eden olarak, hep dini kurallara dayandırılmış olmasıdır. Mimarlık üzerinden düşünöldüğünde, teknik birikimin, ustadan çırağı geçen uygulama teknikleri düzeyinde kalması da yazılı bilginin bu kısıtlılığının bir sonucudur.

Mimarının ortaçağıdan Sanayi Devrimi'ne kadarki beş yüzyıllık süreci; Avrupa'da Geç Gotik, Rönesans ve Barok aşamalarına tekaböl ederken; Osmanlı'da, Erken Dönem, Klasik Dönem, Lale Devri, Osmanlı Baroğı, Rokoko ve Ampir üsluplarının örnekleri görölmektedir. Osmanlı Devleti, geniş bir coğrafyaya yayılı kozmopolit bir imparatorluk olduğundan, mimarisindeki genel tasarım ilkelerinin sürekliliğine rağmen; detay ve malzemede yerel geleneklere bağılı ufak tefek değışikliklere rastlanmaktadır. Bu yerellik etkisinin örnekleri Mimar Sinan'ın Şam ve Halep'deki külliyelerinde görölebilir.

Osmanlı Devleti'nin idari yapısı tek merkezli olduğundan; mimari kimliğini yansıtan anıtsal öğeler ağırlıkla başkentlerde inşa edilmiştir. Roma döneminden itibaren ticari yollar üzerinde askeri bir merkez olarak konumlanan ve beylikten devlete geçiş döneminde önem taşıyan İznik, 1326'da başkent olan Bursa, 1426'da başkent olan Edirne ile 1453'de fethedilen İstanbul, bu anlamda Osmanlı Mimarisi'nde önemli yere sahip kentlerdir. Bu kentlerdeki yapılar arasında anıtsallık bakımından önem taşıyanlar, onsekizinci yüzyıla kadar kentlerin silüetinin oluşturulmasında da etkili olan anıtsal

camilerle taçlandırılmış kllyelerdir. Onsekizinci yüzyıla birlikte kent dekoruna katkıda bulunacak daha küçük ölçekli yapıların ve çeşmeler başta olmak üzere, stratejik konumlara yerleştirilmiş sivil mimari öğelerin anıtsal nitelikte inşa edilmeye başlandığı görülmektedir.

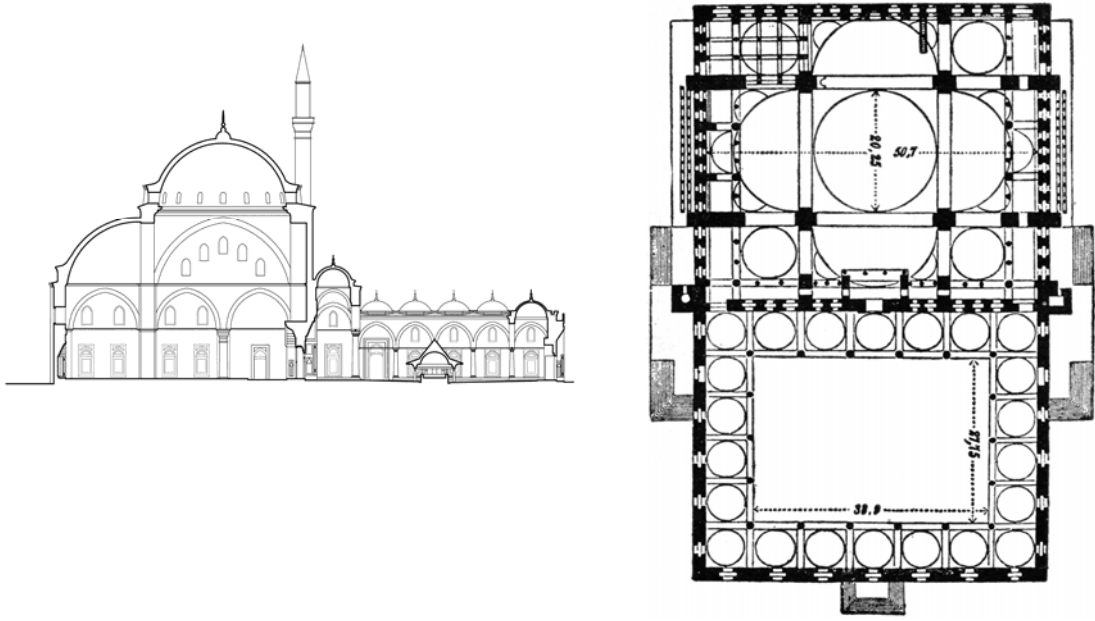
Osmanlı Mimarisi'nin İstanbul'un Fethi'ne kadarki süreci Erken Dönem olarak bilinmektedir. Osmanlı Devleti'nin ilk başkenti Bursa'da inşa edilen Yeşil Camii (1419-24), daha sonra 1835'de Parvillée tarafından yapılan restorasyonla kısmen değişime uğramışsa da; Türk mimarisinde Erken Dönemi temsil eden önemli bir uygulamadır. Buradaki slup, gerek bezemede ve gerekse kubbeli planimetrik düzenleme açısından kendinden önceki beylik döneminden farklılaşmış özellikler taşımaktadır. Erken Dönem'de Bursa'da inşa edilen camilerdeki farklılaşmalar, ikinci başkent Edirne'deki Cuma camilerinde de tek kubbeli yapılanmayla sürmüştür. Edirne üç şerefeli Camii (1437-1447), bu açıdan, Osmanlı Mimarisi'nde önemli bir kırılma noktasıdır.

İstanbul'un Fethi (1453) Avrupa'daki Rönesans ve Reformla karşılaştırmak adına tarihi bir eşik olarak dşnldğnde, Osmanlı Mimarisi'nde İstanbul'un alınışı ile birlikte klasik düzenin bir yüzyıl sonunda oluşturulduğu söylenebilir.

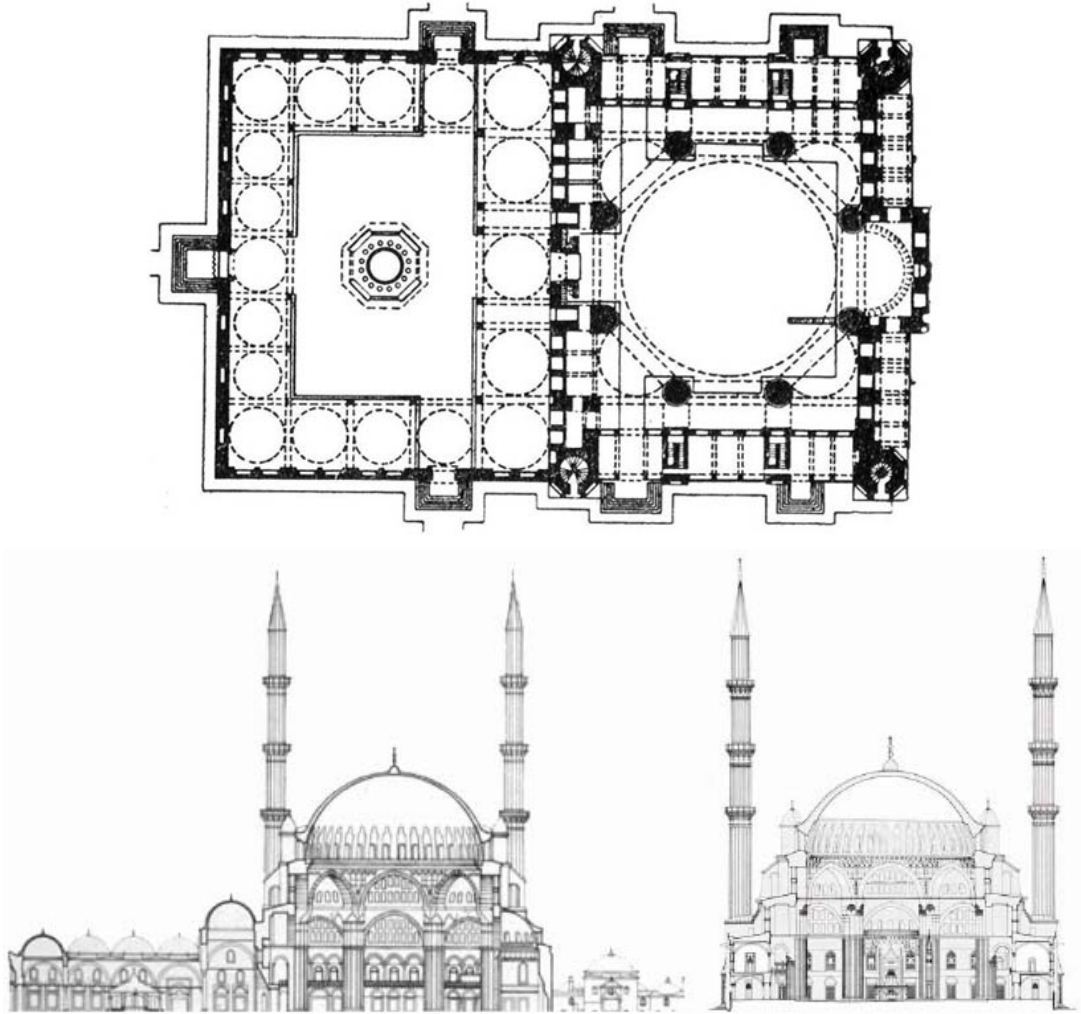
İstanbul'un Fethi öncesinde de kubbeli yapıyı kullanan Türkler için Fatih Sultan Mehmet ile birlikte yapımına başlanan kubbeli selatin cami ve kllyeleri İstanbul'un bir İslam başkenti olarak şekillenmesinde önemli anıtlar olmuşlardır.

İstanbul'un alınışıyla birlikte cihan imparatorluğuna geçişi simgeleyen ilk yapı olan Fatih Camii, bu anıtsallık düşüncesinin yanısıra kubbenin merkezi alan belirleyiciliğin Osmanlı Devleti'ndeki önemli bir örneğini oluşturmuştur. Yapıda işlev bakımından yeterli boyuttaki dikdörtgen alanın mekân bütünlüğü, bütün kitlesiyle taşıdığı kubbeye sağlanmaktadır.

Fatih Camii'ni takiben; Beyazıt, şehzade, Süleymaniye ve Selimiye camii ve kllyelerinde de klasik döneme ait, parçalanmayan ibadet alanının merkezi kubbeye örtüldüğü camilerle anıtsallaşan, kentin önemli noktalarında konumlandırılmış kllye geleneğinin sürdürüldüğü görülmektedir.



Şekil 4. 3 Fatih Camii kesiti ve kat planı [51].



Şekil 4. 4 Selimiye Camii kat planı, kesit ve görünüş [51].

Kubbeli yapı mimarisinin en görkemli, teknolojik açıdan en üst örnekleri onaltıncı yüzyılda Mimar Sinan tarafından ortaya konulmuştur. Osmanlı Mimarisi'nin Klasik Dönemi olarak adlandırılan onaltıncı yüzyılda planimetrik düzen ve süsleme öğelerinin şekillendirildiği ve bu şekillendirmenin de devletin varoluşunun temeli olan İslam dininin bayraktarlığına dayandırıldığı görülür. Bu varoluşun simgesel karşılığı anıtsal ölçekteki Cuma camileri / selatin camileri, onaltıncı yüzyıl süresince İstanbul'un, Türk-İslam başkenti silüetinin oluşturulmasında özenle seçilmiş konumlarıyla önemli rol oynamışlardır.

Sanayi Devrimi öncesinde, strüktürel olarak büyük açıklıkları geçme olanağını veren en büyük örtü tipi olarak kubbe, birçok farklı mimari üslupta, büyük anıtların simgesel ögesi şeklinde kurgulanmıştır. Osmanlı Mimarisi'ne özgü olarak kubbe, değişmez bir örtü ögesi olarak konstrüktif biçimine müdahale edilmeden kullanılmış; anıtsal yapının bütün varyasyonları kubbeye bağlı oluşturulmuştur [51].

Onyedinci yüzyıl, Klasik Dönem'in devamı niteliğinde gelişirken; onsekizinci yüzyılda silüetini tamamlamış İstanbul'a anıtsal camiyle taçlanmış büyük külliyeler yerine kent dekoruna katkıda bulunacak, daha küçük ölçekli yapıların Osmanlı Mimarisi'ne eklendiği görülmektedir. Dönemin moda mimarisinde, Osmanlı'ya özgü geniş saçakları, tabakta meyve ve vazoda güller gibi barok motiflerle süslenmiş cepheleriyle meydan çeşmeleri, anıtsallığın sivil mimari öğelerle ortaya konulması adına dikkat çekicidir. Lale Devri'nden başlayarak pekçok örneği görülebilen meydan çeşmeleri kent içinde önemli alanlarda inşa edilmiş yapılardır.

Lale Devri olarak bilinen değişim sürecinin en önemli imar faaliyetlerinden biri Kağıthane'de derenin ıslah edilerek Sadabad Saray yerleşiminin yapılmasıdır. Yine bu dönemde sur dışındaki bölgelerin önemi artarken; Boğaz ve Haliç kıyıları ile Üsküdar, İstanbul panoramasına dahil olmaya başlamıştır.

Yeni sivil mimari örneklerinden meydan çeşmeleri, kentin önemli alanlarında inşa edilmiştir. Osmanlı Çeşmeleri, onsekizinci yüzyıla birlikte mimaride temel bir üslup değişimi geçirmiştir. Onbeşinci yüzyıldan onsekizinci yüzyıla kadar çeşme mimarisinin öğelerini klasik kemer içinde sade bir ayna taşı, kitabe, tekne sekileri ve su haznesi oluşturmuştur. Onsekizinci yüzyılda meydan çeşmeleriyle birlikte bu tasarımda

farklılaşmalar görülmeye başlamıştır. Onsekizinci yüzyıl meydan çeşmelerinde, çeşitli dekoratif kemerlerin içinde güller, vazoda çiçekler, tabakta meyvelerle bezenmiş, istiridye kabuğu biçiminde kemer içi süslemeye sahip, kitabe yeri cephe içinde bir bölüm oluşturan, kimi zaman üzerinde Barok üsluba uygun gölgelikler bulunan cephe tasarımı hâkimdir. Onsekizinci yüzyılla birlikte çeşme mimarisinde görülen diğer değişimler ilk örneklerine onyedinci yüzyılda rastlanan sebil ve çeşmelerin birlikte tasarlandığı düzenlemelerin artması, çeşmelerin bağımsız birer yapı olarak III. Ahmed Çeşmesi'nde olduğu gibi küçük köşk şeklinde, dört yüzlü ve köşelerde sebillerle zenginleştirilerek, anıtsal meydan yapıları olarak inşa edilmeye başlanmasıdır [52].

1728-1729'da inşa edilen III. Ahmet Çeşmesi, işlevselliği dışında, Osmanlı Devleti'nin ekonomik ve politik yüzünü Batı'ya çevirmesini yansıtan bir sembol olarak Topkapı Sarayı'nın önündeki tören alanında konumlandırılmıştır. Çeşme, klasik dönemin kapanışı ve Batılı mimari modanın etkisiyle değişmeye başlayan Osmanlı Mimarisi'nde sivil mimari öğelerle oluşturulan kentsel anıtsallık düşüncesinin önemli ilk örneklerdendir. İnşası, Lale Devri'ne rastgelen yapı, bezemeleri ve farklı sanat dallarına ilişkin uygulamaların biraraya getirildiği taşıymada üçüncü boyuta verilen önem ile dikkat çekicidir.

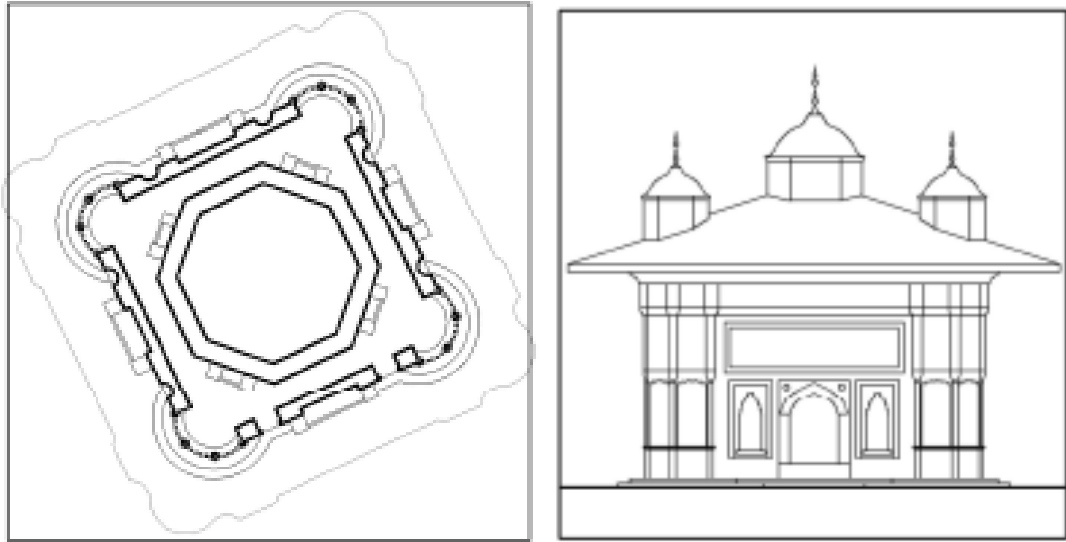


Şekil 4. 5 III. Ahmet Çeşmesi [51].

III. Ahmet Çeşmesi, Saray kapısı ile birlikte İstanbul'un anıtsal kent mekânlarından birinin çekirdeğini oluşturmaktadır. Çeşme, kitabelerinden birinde yazdığı üzere, Damat İbrahim Paşa'nın önerisi üzerine Bab-ı Hümayun önünde inşa edilmiştir.

III. Ahmet Çeşmesi'nin planı, büyük bir karenin köşelerinin kesilmesiyle oluşturulan poligonla elde edilmiştir. Yapının içinde sekizgen bir su haznesi bulunmaktadır. Her kenara iki yanı nişlerle süslü büyük çeşmeler, kırılan köşelereyse sebiller yerleştirilen yapıyı çok geniş bir saçak kavramaktadır. Çatı merkezinde tamburlu büyük bir kubbe ve dört küçük köşe kubbesi bulunmaktadır. Köşedeki sebiller saçağa kadar yükselerek çatıda kubbelerle bitirilmiştir.

Sebiller Lale Devri sebili tipinde, dantel söve kemerli, sağır alınlıklı ve plastırlıdır. Tüm yapıyı saçak hizasında makarnaslı bir silme ve bir çini sırası dolanmaktadır.



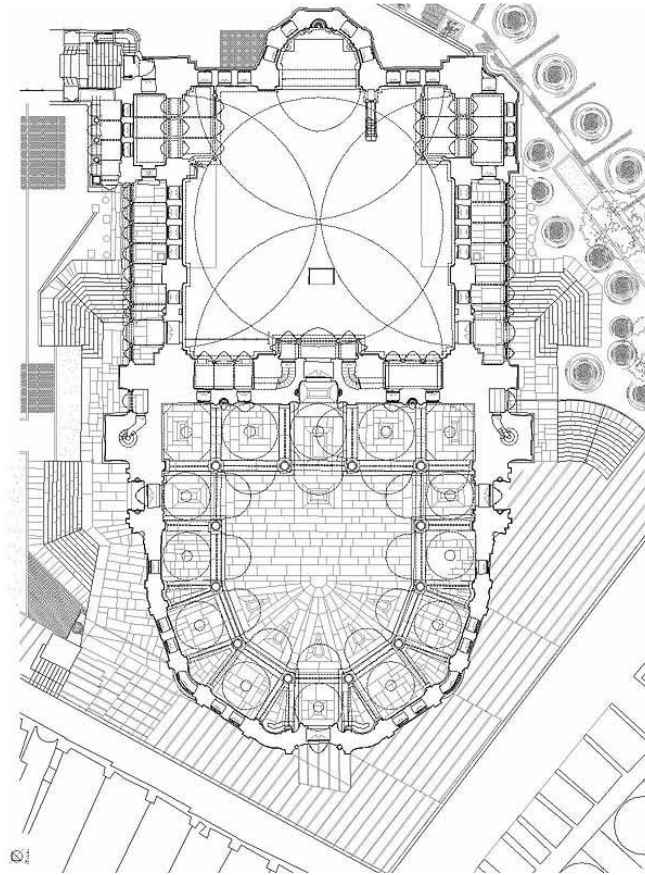
Şekil 4. 6 III. Ahmet Çeşmesi plan ve görünüşü [51].

Bab-ı Hümayun giriş cephesi yönündeki cephe, ana cephe'dir. Ortada bir büyük, sebillerin üstüne gelecek şekilde dört küçük kubbenin olduğu geniş saçak düzenlemeli yapının cephe yüzeyleri, kuşaklar ve panolarla bölümlenmiş; klasik üslubun sadeliğinin yerine tüm cepheler, hemen hemen hiç boşa alan kalmayacak şekilde süslenmiştir. Osmanlı Mimarisi'ne ait elemanlar ve motiflerin yanısıra uygulanan barok süsleme detaylarıyla çeşme, bir geçiş dönemi anıdır.

Lale Devri, modern kentsel yaşamı, sık sık düzenlenen Kâğıthane eğlenceleri ve Çırağan Âlemleri sebebiyle medrese ve tarikat çevrelerinin tepkisine neden olunca, 1730'da

bütün Sadabat Sarayı Yerleşimi'nin tahrip edildiği Patrona Halil İsyanı gerçekleşmiş; III. Ahmed tahtan çekilmek zorunda kalmıştır.

Merkezi otoritenin zayıflayıp ekonominin Avrupa sanayi üretimi ile rekabette geride kalması, sürekli kaybedilen topraklar ve Avrupa'nın giderek artan baskısı, klasik dönem ölçütlerinin ortadan kalkmasında etkili olmuş; mimaride Batılı bir seçmecilik oluşmuştur. Bu dönemde, özellikle süslemede, Barok, Rokoko gibi Batı kaynaklı üsluplar görülse de bu üslupların Osmanlı sanatındaki uygulamalarında geleneksel Türk motifleri ve yapı tiplerinden vazgeçilmemiştir.



Şekil 4. 7 Nuruosmaniye Camii planı [51].

Bu döneme ait bir eser olan Nur-u Osmaniye Camii, klasik tasarım ve üslubun son nokta olarak ulaştığı Selimiye'deki tek kubbe altında parçalanmamış ibadet geleneğinin devamıdır. Nur-u Osmaniye Camii'nde sadece dış avlu ve çevreleyen ek binalar konumlandırılmamış; bunun yerine aynı dönemde Avrupa'daki örneklerdeki gibi aks şaşırtmaları ve süslemelerle yapıya barok hareketlilik kazandırılmaya çalışılmıştır.

Ondokuzuncu yüzyılın başından itibaren Osmanlı Devleti, eski dünyaya yön veren devlet olma gücünü yeniden yakalama arzusuyla gerçekleştirdiği modernleşme girişimlerinin ürünlerini yeni mimari yapı tipleriyle temsil etmiştir.

İlber Ortaylı'nın kısa süreçlerde yaşanan büyük değişimler nedeniyle "İmparatorluğun en uzun yüzyılı" olarak nitelediği ondokuzuncu yüzyıl yapıları, gerek tasarım ilkeleri gerekse bezemelerinde kullanılan motiflerle klasik formlardan belirgin biçimde ayrılmaktadırlar.

Lale Devri sonrasında Barok ve Rokoko üsluplarının yerel yorumu, II. Mahmut'un (1808-1839) saltanatında gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde Fransa ile kurulan yakın ilişkiler Ampir üslubunun da Osmanlı Mimarisi'ne katılmasını sağlamıştır.

Osmanlı çağdaşlaşması, yenilenmesi ve güçlenmesi ideolojisi içinde yaptırılan yapılar, dönemin ileri kabul edilen batılı ülke modalarına koşut, aynı zamanda Osmanlı'ya özgü bir mimari üslup yaratma kaygısını yansıtmaktadırlar. Dönem yapıları, Batı'nın tarihsel üsluplarından mimari bir seçmecilikle Barok ve Rokoko'yu kullanan, Osmanlı mimarlık geleneğinden kopmadan yenilikleri bünyesinde barındıran, çağdaşı diğer ülkelerdeki yapılarla mimari alanda yarışabilecek nitelikte yapılardır. Bu yapılardaki batılı biçim ve öğeler hiçbir zaman taklit olmamış; yalnızca yenilikleri takip eden Osmanlı mimarlarının geleneksel birikimlerine taze birer soluk oluşturmuşlardır [53].

II. Mahmut, Osmanlı reformları olarak anılan, askeri alandan bürokratik alana kadar bir dizi yeniliğin sultanıdır. Saltanatı döneminde, önceleri vezirlik olarak divanda temsil edilen devlet organları, nezaretler olarak, ayrı bina, personel ve bütçe tahsisıyla saraydan ayrılmıştır. Yine bu dönemde Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması askeri alanda Osmanlı tarihindeki önemli gelişmelerden biridir.



Şekil 4. 8 II. Mahmut Türbesi ve Sebili [51].

II. Mahmut Türbesi ve onun çevre duvarındaki sebille taçkapı, İstanbul'un yönetim merkezinin Bab-ı Ali ana aksında konumlandırılmıştır. Türbenin yönetim aksında yapılandırılması, devletin II. Mahmut döneminde başlatılan yeni düzenlemeleri devam ettireceğinin sembolik bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Yapı, daha önce örneğı görülmeyen beyaz mermer cepheleri ve anıtsal basamakları ile Klasik Dönem yapılarından ayrılan bir özellik taşımaktadır. Sultan Abdülmecit tarafından yaptırılan II. Mahmut Türbesi'nin tamamlanmasını takiben    gün üç gece tören düzenlendiğı bilinmektedir.



Şekil 4. 9 Dolmabahçe Sarayı yerleşim planı [51].

Ondokuzuncu yüzyılda fiziki çevrede yaşanan değişimin bir diğer örneği 1842-1856 arasında inşa edilen Dolmabahçe Sarayı'dır. Dolmabahçe Sarayı, gelenekselle yeni uygulanmaya çalışılan üslup arasında bir tasarımın ürünü olarak Osmanlı Mimarisi'nde önemli bir geçiş yapısıdır. Bir saray yapısı olarak, özellikle süslemelerde Avrupa'daki benzerleriyle yarışabilecek nitelikte olmasına karşın; klasik planimetrisiyle Osmanlı'ya özgü bir nitelik taşımaktadır.

Yönetim, Abdülmecid (1839-1861) döneminde resmi olarak Topkapı Sarayı'ndan çıkıp Dolmabahçe Sarayı'na taşınmıştır. Öncesinde III. Selim'in, daha sonra II. Mahmut'un eski Beşiktaş Sahil Sarayı'nı neredeyse sürekli oturma alanı olarak kullanmaları, II. Mahmut döneminde yaptırılan Çırağan Sarayı, Osmanlı yönetiminin sur içinden çıkıp kentin yeni gelişme alanı olarak tayin ettiği Boğaz kıyıları, başkent İstanbul'un kent merkezini kısmen değiştirmiştir.

Osmanlı Devleti'nin III. Selim ve yeğeni II. Mahmut'dan itibaren gerçekleştirdiği yeni askeri düzenlemelerin sonucu olarak ortaya çıkan kışlalar, anıtsallık açısından bir diğer önemli mimari yapı türüdür. III. Selim Dönemi'nden (1789-1807) itibaren ortaya çıkan yeni askeri sınıf, yönetimin yeni alanları olan Dolmabahçe Sarayı, Çırağan Sarayı, Yıldız Sarayı'nın etrafına, onları kuşatacak biçimde, bu yeni yapı türünü inşa ettirmiş; Osmanlı sultanları, kökeni Orta Asya Türk devletlerine dayanan hükümdarın sur içinde oturma geleneğini, surların yerini alan kışlalarla sürdürmüşlerdir.

Halen güçlü bir dünya imparatorluğu olduğunu gösterme kaygısıyla, eski Beşiktaş Sahil Sarayı, II. Mahmut'un inşa ettirdiği eski Çırağan Sarayı, Dolmabahçe Sarayı, Abdülaziz'in inşa ettirdiği yeni Çırağan Sarayı, II. Abdülhamit döneminde yapılandırılan ve günümüze bazı parçaları ulaşmış olan Yıldız Sarayı inşa edilmiştir. Bu sarayların her biri, kendi döneminin moda mimarlık akımlarını Fransa ve İngiltere'deki benzer örneklerden referans alan ve onlarla yarışacak nitelikteki üsluplarda inşa edilmişlerdir.

II. Abdülhamit'in saltanatı (1876-1909), Batı'da ve yeni dünya Amerika'da, Sanayi Devrimi sonrası makineli yaşama geçiş sürecine rastgelmektedir. Osmanlı Devleti'nde sanayileşmenin getirdiği değişim süreci aynı hızla yaşanmadığından gündelik yaşamın dönüşümü de Avrupa ve Amerika ile eşzamanlı gerçekleşmemiştir. Osmanlı Devleti, yeni giriştiği askeri, eğitim ve sağlık ıslahatlarında gerekli olan malzemelerin üretimini

sağlamak üzere, eğitim için Kağıthane-i Amire (Kağıt Fabrikası), yeni ordunun üniforma, şapka yani fes, ayakkabı, koşu takımları, silah üretimi gibi ihtiyaçlarını karşılamak üzere makinelerle standart, ucuz ve aynı kalitede üretim için Feshane-i Amire, Beykoz Fabrika-i Hümayunu, Bakırköy Barut ve Silah Fabrika-i Hümayunu, Eyüp'te bahriyeliler için ince yazlık kumaş üreten çeşitli Fabrika-ı Hümayunları kurmuştur. Üretim yapıları devlet kontrolünde ve devlet eli ile açılıp işletildiği için Avrupa ya da Amerika'da olduğu gibi makineli üretim alanında büyük bir patlama yaşanmamış; anıtsal nitelikte yapıların bulunduğu yeni kent parçaları tasarlanması ihtiyacı oluşmamıştır.

DÜNYA FUARLARI VE OSMANLI DEVLETİ'NİN MİMARİ TEMSİLİ

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, değişimlerin sürekli kılınması ve küresel yayılma isteğindeki yeni düzenin temsilini gerçekleştirmek için Batılı ülkelerin evsahipliğinde, dünya fuarları düzenlenmiştir. Hobsbawm [18] dünya fuarlarını “Batı’nın, Sanayi Devrimi sonrası, ekonomi ve sanayide kazandığı zaferleri kutlamaya yönelik düzenlediği ayinler” olarak tanımlamaktadır.

Dünya fuarları, küresel kapitalizmin “genişletilmiş tek dünya” olarak tanıtıldığı ve güç dengelerinin temsil edildiği mekânlardır. Fuarlarda teknolojik ve sinai ilerlemelerin başarılı sonuçları bütün insanlığın deneyimine sunulmuş, yeni ürünlerin ortaya çıkışı bir şölen havasında kutlanmıştır.

Dünya fuarları, teknolojik gelişmelerin farklı uluslardan insanlar tarafından deneyimlenmesinin ötesinde, küresel bir gündem oluşturmak amacıyla, dönemin sosyal ve ekonomik durumuna ilişkin temalar ile kurgulanmışlardır.

Tezde incelenen dünya fuarlarındaki temalar 1851 Londra Dünya Fuarı’nda “Tüm Ulusların Endüstrisi”, 1867 Paris Dünya Fuarı’nda “Çalışmanın Tarihi”, 1873 Viyana Dünya Fuarı’nda “Kültür ve Eğitim”, 1878 Paris Dünya Fuarı’nda “Yeni Teknolojiler”, 1889 Paris Dünya Fuarı’nda “Fransız Devrimi’nin 100. Yıl Kutlaması”, 1893 Chicago Dünya Fuarı’nda “Kristof Kolomb’un Amerika’yı Keşfi’nin 400. Yıl Kutlaması”, 1900 Paris Dünya Fuarı’nda “Ondokuzuncu Yüzyılın Retrospektifi”dir.

Dünya fuarları, küresel yayılımın hedeflendiği bir dönemde gerçekleştiğinden, küresel güç dengelerini temsil etmişlerdir. Mikrokozmos ölçeğinde evsahibi Batı’nın

“genişletilmiş tek dünya”yı temsil ettiği dünya fuarlarında bir kavram olarak “Doğu”nun inşası, Batı-dışı dünyada “Batı” kavramının inşasıyla eşzamanlı gerçekleşmiştir. Batı, fuarlarla birlikte, kapitalizmin zorunlu koştığı yayılmayı sağlayıp küresel modernlik görüşünü ortaya koyarken; sömürgecilik için Batı-dışı dünyaya ilişkin kültürel bilgilere ulaşma olanağını da elde etmiştir. Ticari açıdan bakıldığında Batı, dünya fuarlarında Batı-dışı dünyayı sermayesinin küresel yayılımı için büyük bir pazar ve hammadde kaynağı olarak görmüş; ihtiyaç duyduğu işgücü arzını da bu yolla sağlamayı hedeflemiştir.

Dünya fuarları, sanayiciler dışındaki katılımcıların da, telefon, telgraf, televizyon gibi iletişimsel icatlardan haberdar olmaları ve bu icatları deneyimlemeleri açısından önemli bir girişimdir. İletişimdeki bu icatlar “zaman-mekân” algısını değiştirmiş; yeni ürünler fuarlar aracılığıyla tanıtılıp hızla geniş kitlelerin kullanımına sunulabilmişlerdir.

Fuarlar dönemin sosyopolitik, ideolojik arkaplanının farklı üsluplarla temsil edilmesine öncülük etmişlerdir. Mimari açıdan bakıldığında; dünya fuarlarıyla yaratılan mikrokozmosda evsahibi Batı’nın karşıtı olarak sunulan diğer kültürlerin de bu amaçla sergilendikleri görülmektedir.

Dünya fuarlarında gerek evsahibinin, gerek diğer kültürlerin temsillerinde, geçici olarak düzenleme ve hızlı inşa etme gerekliliklerine yanıt aranmıştır. Sanayi Devrimi sonrası ortaya çıkan yeni malzeme ve inşaat teknikleri bu talebi karşılamak için denenmiştir.

Toplu taşımanın başlangıç döneminde olduğu fuarlarda dahi; at arabalarının yerini alan yeni ulaşım sistemleri, evsahibi ülkeden ve diğer ülkelerden gelen, aralarında kraliyet ailesi üyeleri ve sayısız bürokratin bulunduğu milyonlarca ziyaretçiye hizmet etmiştir.

Çok yüksek yatırım maliyetlerine ve büyük ekonomik kayıplara karşın dünya fuarlarının organizasyonu ile ihracat gelişirken, evsahibi kentlerde hızlı bir altyapı yatırımı gerçekleşmiş; açık alan sergileri için halk meydanları ve bu alanlarda konaklama amaçlı yapılar inşa edilmiştir.

Geçici yapılar olarak düzenlenmiş olsalar da; dünya fuarlarının yapıları, ulaştıkları kitlenin çeşitliliği ve dönemin popüler yayınlarında sürekli yer almaları sebebiyle, inşa amaçlarının çok ötesinde bir ün elde etmişlerdir.

5.1 1851 Londra Dünya Fuarı

İlk dünya fuarı, Sanayi Devrimi'nin gerçekleştiği Viktorya dönemi İngilteresi'nde, 1851'de Londra'da gerçekleştirilmiştir. Çok yüksek yatırım maliyetleriyle altyapı yatırımları yapılan kentteki fuarın ana yapısı, bugün dahi, küreselleşme ve uluslararası ticaretin mimari simgesi olan Kristal Saray'dır.

Çizelge 5. 1 1851 Londra Dünya Fuarı Verileri

TARİH	1 MAYIS-11 EKİM 1851
YER	LONDRA/HYDE PARK
TEMA	TÜM ULUSLARIN ENDÜSTRİSİ
FUAR ALANI	26.000 METREKARE
ZİYARETÇİ SAYISI	6.039.195 KİŞİ
KATILAN ÜLKE SAYISI	25
MİMAR	JOSEPH PAXTON OWEN JONES

Sanayi Devrimi İngiltere'de doğduğundan ve dönemin en büyük sanayi güçlerinden biri İngiltere olduğundan 1851'deki ilk dünya fuarının Londra'da gerçekleştirilmiş olması şaşırtıcı değildir. Londra'nın ilk olmasının bir diğer sebebi de altyapı yatırımlarıyla, fuara katılan yaklaşık altı milyon kişilik ziyaretçi topluluğunu ağırlayabilecek birkaç şehirden biri olmasıdır.

İlk dünya fuarının düzenlenmesi, İngiliz ürünleri için sıradan, yeni potansiyel pazarlardan yararlanılması düşüncesiyle, Fransa'daki ulusal sergileri ziyaret eden İngiliz Devlet Arşiv Dairesi memurlarından Sir Henry Cole tarafından Kraliçe Victoria'ya önerilmiştir. Başlangıçta sadece küçük ve imtiyazlı bir grubun fuardan yararlanabileceği düşünülmüştür. Ancak mal seçimi ve dünyanın her bir köşesinde teşhir edilen uygun fiyatlı ürünlerin sergilenmesi, fuarı uluslararası boyuta taşımıştır. Sergide, temasından da anlaşılacağı üzere, "tüm ulusların endüstrisi"ni hareketlendirecek, kapitalizmin ortaya koyduğu arz ve taleplerin gösterilmesini amaçlanmıştır.

Sir Henry Cole, düzenlenecek dünya fuarında, sinai ürünlerin yanısıra güzel sanatların da mekanik üretime yansıtılmasını istemiştir. Tasarım okullarındaki ürünlerin fuarda sergilenmesiyle halkın genel beğeni düzeyinin yükseltilebileceği düşünülmüştür.



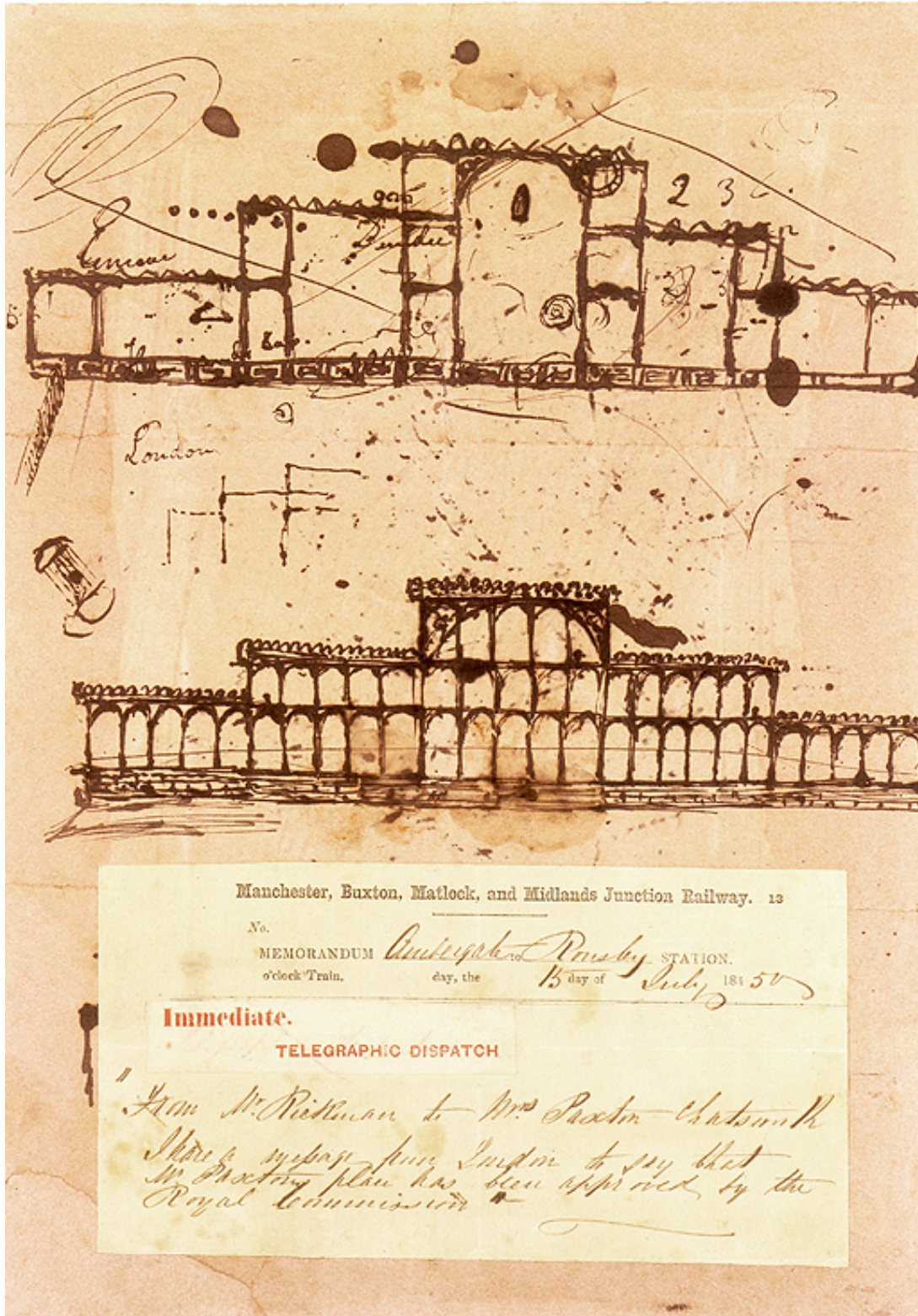
Şekil 5. 1 Hyde Park ve Kristal Saray'ın yerleşimi [1].

Hyde Park'da geçici olarak inşa edilecek ana sergi binası için düzenlenen yarışmaya üç hafta içinde en az 245 adayın başvurduğu bilinmektedir. Fuar için tasarlanacak olan yapının dönemin en önemli sanayisine sahip olan İngiltere'nin gücünü temsil etmesi, konumlandığı parktaki ağaçlara zarar verilmemesi ve yapının kısa sürede inşa edilebilmesi temel ihtiyaçlar olarak görülmüştür. Bu ihtiyaçların karşılanamaması sebebiyle aday öneriler konusunda karara varılamamıştır. Fuar binası için Joseph Paxton'ın (1803-65) istihdam edilmesine karar verilmiştir.

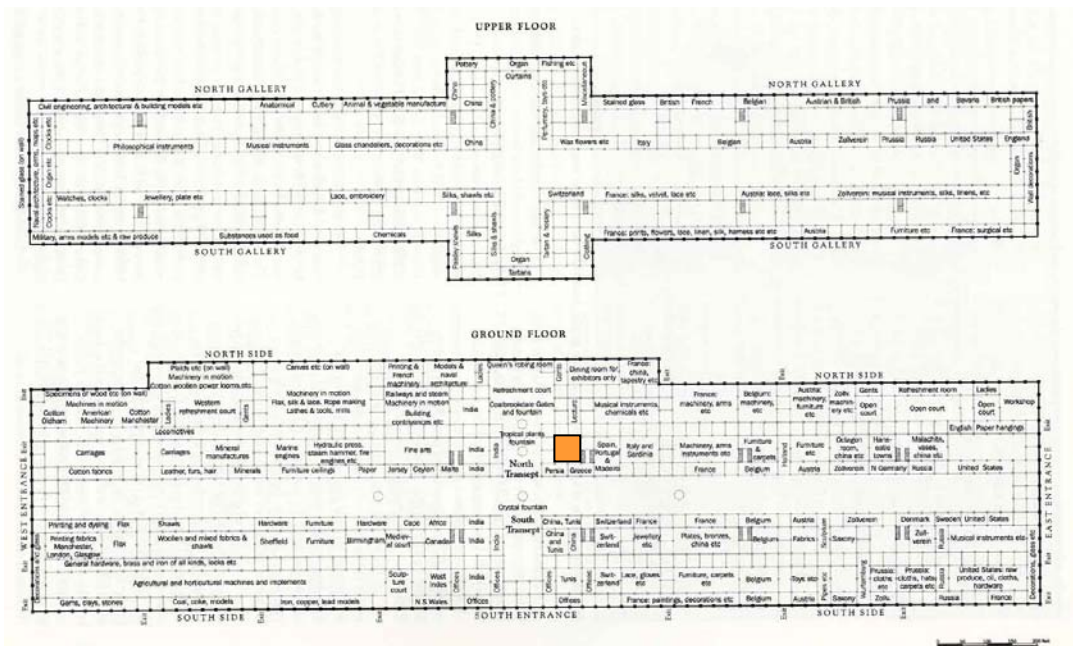
Bu esnada Kraliçe için bir zambak serası tasarlamakla meşgul olan Paxton, sergi salonu için de benzer bir yapının büyük ölçekte tasarlanmasının uygun olacağını düşünmüştür. 11 Haziran 1850'de çizilen ilk taslaklar Victoria ve Albert Müzesi'nde korunmaktadır.

Onay çizimleri sekiz gün içinde tamamlanan yapının Temmuz 1850'de yapılan sözleşmesini takiben inşaat için gerekli parçalar Hyde Park'da birleştirilmek üzere dokuz ayda imal edilmiştir. 1 Mayıs 1851'de açılışı Kraliçe Victoria tarafından yapıldıktan hemen sonra Londra'da yayınlanan Punch dergisi tarafından binaya Kristal

Saray adı verilmiştir. Kristal Saray, Vatikan'daki St. Petrus Kilisesi'nin dört, İngiltere'deki St. Paul Katedrali'nin altı katı büyüklüğündedir.



Şekil 5. 2 Paxton tarafından sunulan tasarım, Victoria Albert Müzesi Envanter No: E.575-1985



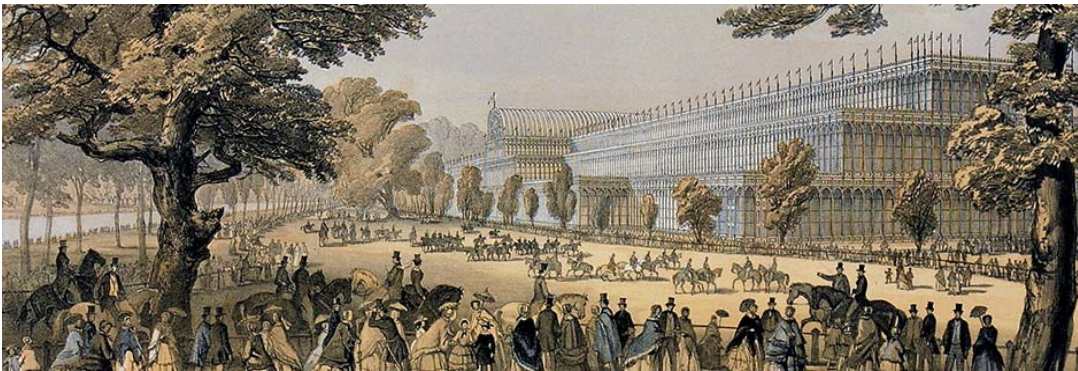
Ana yapının planı çok sahınlı bir bazilika planına benzemektedir. Yapı, 636 metreye 136 metre boyutlarındayken; ek galeri 312 metreye 16 metre boyutlarında tasarlanmıştır. Merkez galerinin eni 24 metre, yüksekliği 36 metredir. Binanın üçte biri açık galeri olarak düzenlenmiştir. Sergi alanı toplamda yaklaşık 92.000 metrekaredir.

İnşaatta, 550 ton işlenmiş demir, 3.500 ton dökme demir, 300.000 metreden fazla cam, gezi yollarının inşası için ise 200.000 metreden fazla döşemelik kalas ve tahta kullanılmıştır. 1 Mayıs 1851'de Kraliçe'nin açılışından önce fuar için toplam 200.000 İngiliz Pound'u değerinde bilet satılmıştır. Fuarı gezen kişi sayısı yaklaşık altı milyon kişi iken; fuarda onyedibin katılımcı ürünlerini sergilemiştir.

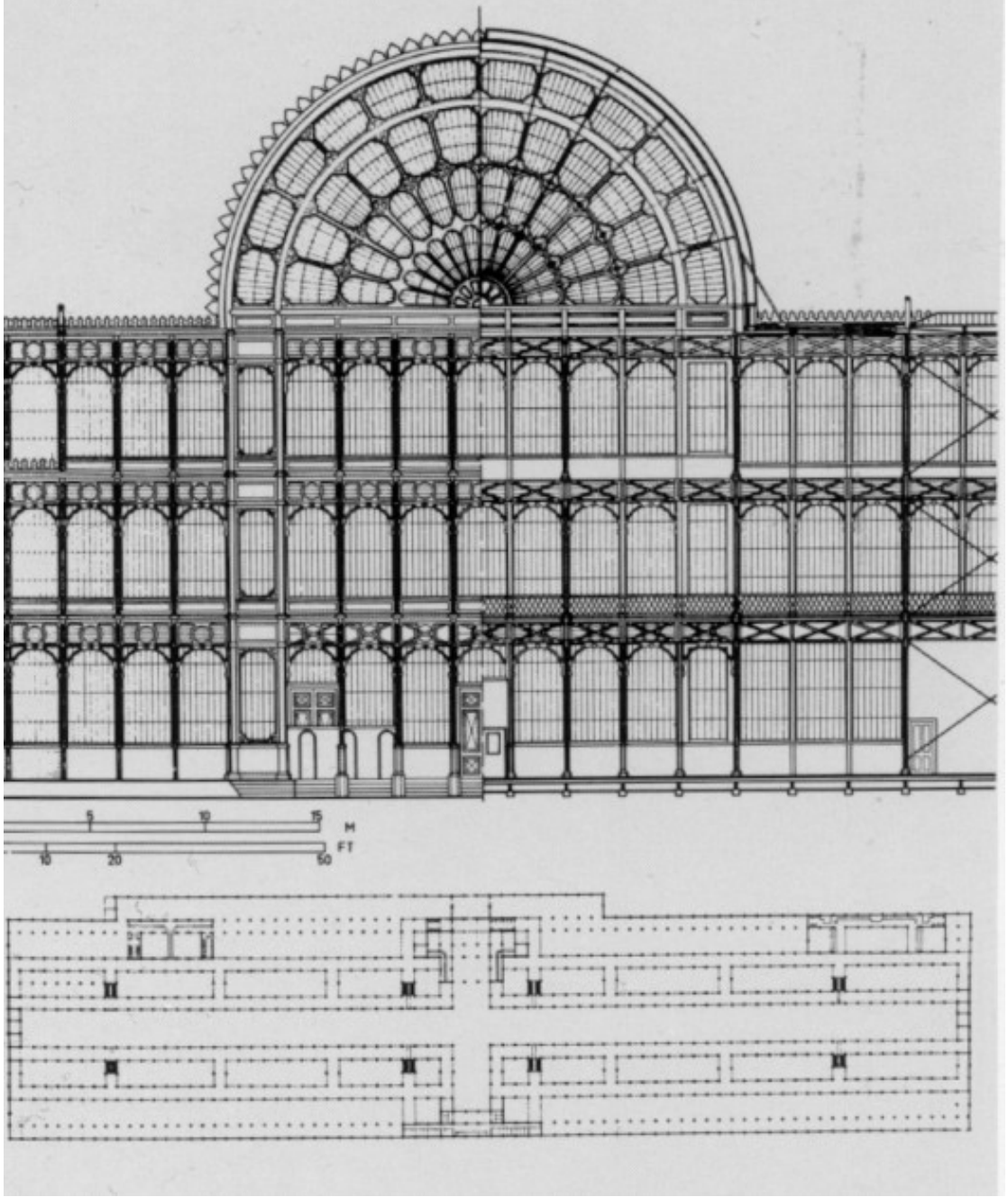
Yapı, prefabrikasyon tekniğiyle inşa edilen ilk inşaattır. Yapının inşasında kullanılan 18.000 adet, 125x25x2,5 santimetre boyutlarındaki cam panel, İngiltere'nin o dönemdeki yıllık cam üretiminin üçte birine denk gelmektedir.

Victoria ve Albert Müzesi arşiv verilerine göre, demir ve cam, o güne kadar çok denenmemiş malzemeler olduklarından rezonansın yol açabileceği bir felaket olasılığı inşaat süreci öncesinde yoğun tartışma doğurmuştur. Bunu önlemek için projenin küçük bir modeli inşa edilmiş; 300 inşaat işçisi, piyade birlikleri ve maden işçileriyle bina emniyeti için denemeler yapılmış ve yapının inşasına bundan sonra başlanmıştır.

Paxton'ın modüler tasarımı, sade, işlevsel bir strüktürün ihtiyaç duyulacak alan ölçüsünde tekrarlanmasından oluşmuştur. Hyde Park'daki ağaçları kesmeden yapının içine alabilmek için dikdörtgen plana merkeze dik bir transept eklenmiştir. Komite tarafından tasarıma getirilen tek değişiklik önerisi çatının düz değil; kemerli olmasıdır. Tasarım, bu şekliyle, 6 Temmuz 1850'de Illustrated London News'de yayınlanmıştır.



Şekil 5. 5 Kristal Saray ve Hyde Park dış perspektif, Victoria Albert Müzesi Envanter No: 19632



Şekil 5. 6 Kristal Saray zemin planı ve görünüş [55].

Sanayi Devrimi sonrası inşaat alanındaki malzeme değişimin başlangıcı dökme demirdir. Kristal Saray da bu başlangıca örnek teşkil eden bir yapıdır. 1851 Londra Dünya Fuarı için inşa edilen yapı ile az bilinen ve kullanımı yaygın olmayan dökme demir büyük ölçekte bir yapıda uygulanmıştır. Fuar ana yapısının inşaatı, yığma yapım teknikleri ve taş, tuğla gibi malzemelere alternatif oluşturacak yeni bir inşaat yöntemine öncülük etmiştir.

Endüstri Devrimi sonrası yeni sınıfların yaşadığı değişim ve belirsizlikler sebebiyle artan huzursuzluğun kontrol altına alınmak istenmesi de fuar ana binasının büyük boyutlarla düzenlenmesinde etkili olmuştur. Fuar ana yapısı, bu yönüyle, sınıflar arasındaki farklılığı pekiştiren bir temsil niteliği taşımaktadır.

Kristal Saray'ın iç mekânı paravanlarla bölmelere ayrılabilen geniş ve yekpare dikdörtgen bir salon olarak düzenlenmiştir.



Şekil 5. 7 Kristal Saray iç perspektif, Victoria Albert Müzesi Envanter No: CIS 19648

1851 Londra Dünya Fuarı'nda Batılı ülkelerin sergiledikleri ürünler arasında, kovboy tabancaları, takma dişler ve telgraf gibi yenilikler yer almıştır. Sergilenen yenilikler ve sanayi ürünleri, herhangi bir mekânsal düzenleme düşünülmeden ürün miktarına göre ülkelere dağıtılarak iç mekânda yerleştirilmiştir.

1851 Londra Dünya Fuarı'nı takiben sergilerin gittikçe önemi artan ticari ve sosyokültürel nitelikleri, bu yekpare mekân düzenlemesinin fonksiyonel açıdan farklı şekilde yapılmasını gerekli kılmıştır.

1851 Londra Dünya Fuarı'ndan sonraki dünya fuarlarında katılımcı ülkelerin hiyerarşik olarak temsil edilmesi isteği, ana sergi yapılarında ve ulusal pavyonlarda farklı sergi mekânlarının geliştirilmesine sebep olmuştur.



Şekil 5. 8 Kristal Saray ana sergi koridoru, Victoria Albert Müzesi Envanter No: CIS 19627



Şekil 5. 9 Kristal Saray sergi koridoru, Victoria Albert Müzesi Envanter No: 546-1897

Kristal Saray'ın iç mekân düzenlemesinde görev alan Owen Jones, tasarımında modern teknolojiden yola çıkan ve çeşitli renkleri kabul etmeye elverişli formlar sağlayan yeni bir üslup ortaya koymayı amaçlamıştır. Jones'un daha sonra genel yasalar olarak

geliştirdiği ilkelerde savunduğu üzere; tarihsel üslupların özellikleri, tarihsel özelliklerden bağımsızdır. Jones'un bu kuramsal yaklaşımı Kristal Saray'ın dekorasyonunun şekillenmesinde etkili olmuştur.



Şekil 5. 10 Kristal Saray yan sergi koridoru [56].



Şekil 5. 11 Kristal Saray iç mekân figür detayları, Müze Envanter No: 8115:5



Şekil 5. 12 Kristal Saray Elhamra Avlusu girişi, Victoria Albert Müzesi Envanter No: 39:315



Şekil 5. 13 Kristal Saray Elhamra Avlusu yan görünüş [57].

Jones, kuramsal çalışmalarında oryantalizmin Avrupa'da hâkim olduğu bir dönemde, farklı İşlam üsluplarını dekorasyon ve renk kullanımı için yeni bir mimariye rehber olarak sunmuştur. Bu alışmalarda Elhamra'nın İşlam Mimarisi'nin doruk noktası olduğunu savunulmuştur.

Jones'un Kristal Saray dekorasyonunda amaçladığı, teknolojinin sağladığı olanakları kullanan ve farklı renklerin kullanımına elverişli formlar içeren yeni bir üslup yaratmaktır. Bu amaçla, İşlam mimarisinden türetilmiş bir biçim gramerinin yeni malzemelerle kullanılmasını önermiştir.

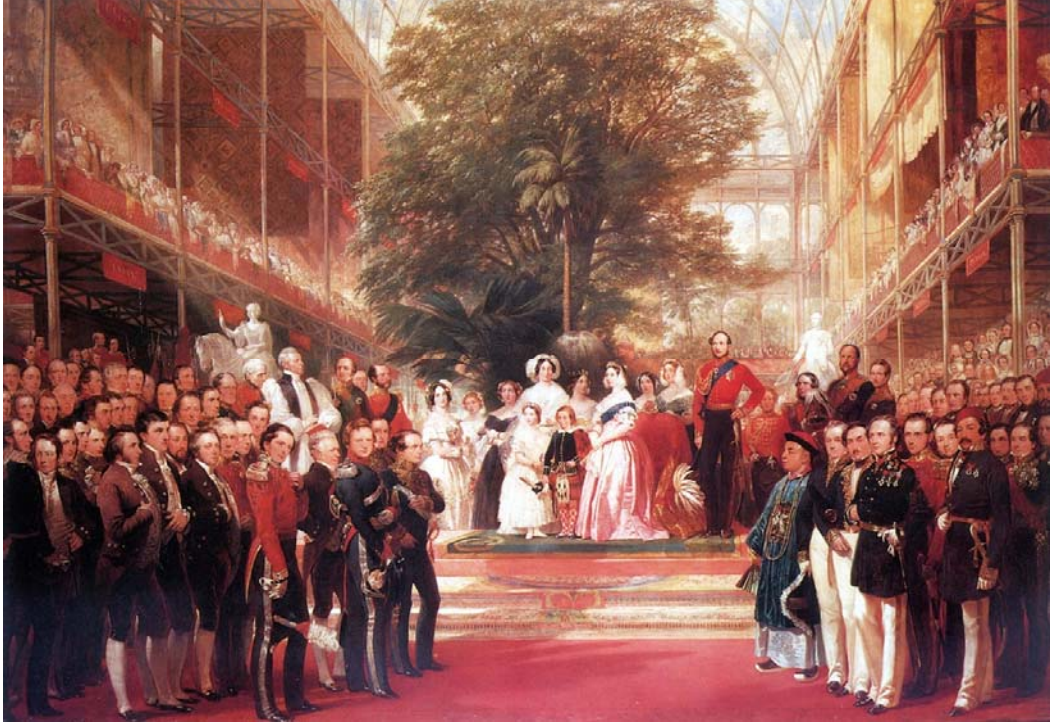
Jones'un tasarladığı Kristal Saray'ın iç mekânında birincil renkler, küçük yüzeyler üzerinde veya az miktarda kullanılarak, büyük kütlelerdeki ikincil renklerle desteklemiştir. Renk kullanımı, Yunan, Mağrip ve Mısır yapılarına dayanarak formüle edilmiştir. Kullanılan figür detaylarında Elhamra Sarayı'nın izlendiği ve fuar ana yapısında Elhamra'nın replikalarının bulunduğu Victoria ve Albert Müzesi verilerinden görülebilmektedir. İç mekân düzenlemesinde referans olarak Elhamra'nın alınması, fuara da Doğulu bir pazaryeri görüntüsü vermiştir [58].

Hammaddeler, makineler, işlenmiş ürünler ve güzel sanatlar olmak üzere dört ana gruptan oluşan serginin yönetimi Sir Henry Cole tarafından yapılmıştır. Sergi alanının yarısı İngiliz sanayiciler için ayrılırken diğer yarısında katılımcı ülkeler ürünlerini belirtilen başlıklar altında sergilemişlerdir.

Osmanlı Devleti'nin 1851'de gerçekleştirilen ilk dünya fuarı olan Londra Dünya Fuarı'na katılım amacı dönemin Ceride-i Havadis gazetesinde "ülke topraklarının verimliliğini göstermek, Osmanlı tebaasının tarım, sanayi ve sanat alanlarındaki kabiliyetini kanıtlamak, padişahın ülkenin gelişmesi yolunda sarf ettiği çabayı ortaya koymak" şeklinde belirtilmiştir. Osmanlı Devleti'nin katılımını yönlendiren bir diğer etken de 1838'de imzalanan Osmanlı-İngiliz Ticaret Antlaşması ile hızlanan ekonominin dış ticarete açılımında uluslararası fuarın bir fırsat olarak görölmesidir. Fuar açılışı, Londra'daki Türk ve şark Müzesi'nin açılışıyla aynı zamana rastgelmiştir.

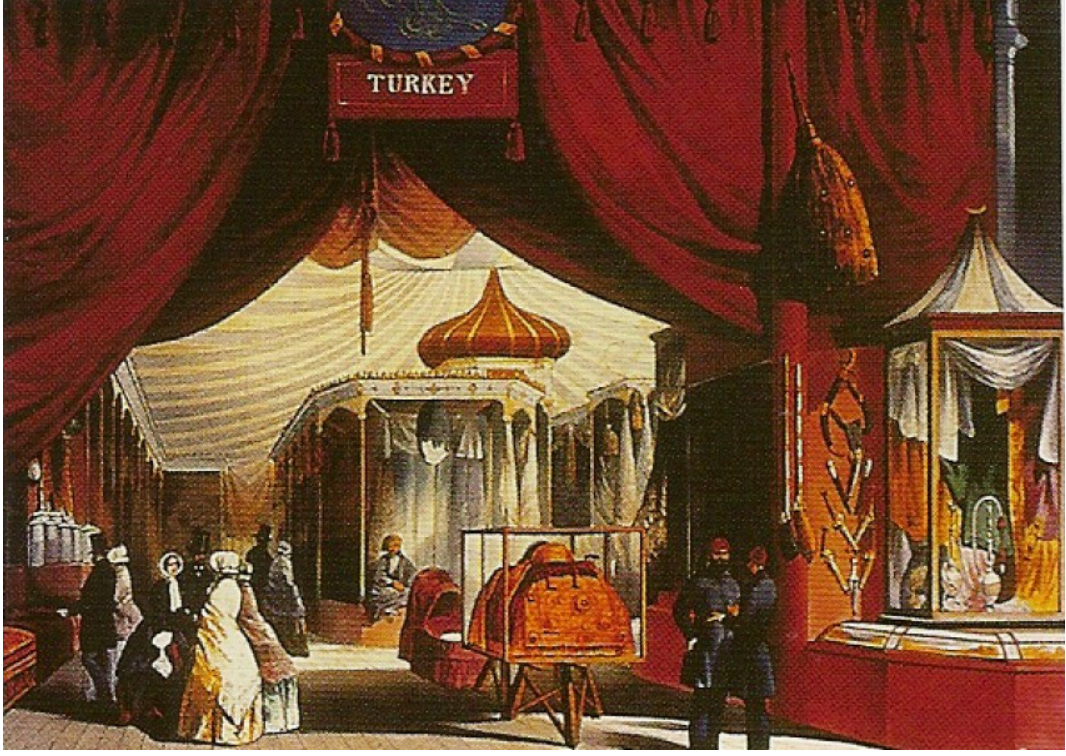
Fuarda henüz bağımsız ülke pavyonlarına yer verilmediğinden ve fuarın ilk dünya fuarı olması sebebiyle ulusal mimari temsil ön planda değildir. Ana fuar yapısının içinde, Mısır ile birlikte düzenlenen Osmanlı pavyonunun bir yanında Yunanistan, diğer

yanında İran pavyonu yer almıştır. Fuarda henüz bağımsız ülke pavyonlarına yer verilmediğinden ve fuarın ilk dünya fuarı olması sebebiyle ulusal mimari temsil ön planda değildir. Ana fuar yapısının içinde, Mısır ile birlikte düzenlenen Osmanlı pavyonunun bir yanında Yunanistan, diğer yanında İran pavyonu yer almıştır.



Şekil 5. 14 1851 Londra Dünya Fuarı Açılışı'nda Edward Zohrab, Victoria Albert Müzesi
Envanter No: 329-1889

Osmanlı Devleti tarafından sergilenecek ürünler gemiye yüklenmeden evvel devlet erkânı, tüccar ve esnaf tarafından görülmesi için İstanbul'da sergilenmiştir. Gönderilen ürünler arasında el sanatları, çeşitli tarım ürünleri ve hammaddeler yer almıştır. Batılı ülkelerin, gelişimlerini, teknoloji, keşif ve buluşlar, endüstriyel makineler üzerinden sergiledikleri fuarda, Osmanlı Devleti gibi henüz sanayileşmemiş ülkelerin geleneksel el sanatları, tarım ürünleri ve hammaddeleri sergilemeleri Batı ile aradaki farklılığı gösterir niteliktedir. Bugün Victoria ve Albert Müzesi'nde bulunan pastel renklerin hâkim olduğu, çift örgülü ipek ve metal ipliklerle pamuklu beze işlenmiş havlu Osmanlı Devleti'nin fuarda temsil ürünü olarak gönderdiği el işlemelerini göstermektedir. Victoria ve Albert Müzesi'nde yer alan fuar kayıtlarına göre, havlunun dokuma biçimi daha sonra pavyonu ziyaret eden Manchester fabrikatörleri tarafından taklit edilerek sinai dokumayla imal edilmiştir.



Şekil 5. 15 1851 Londra Dünya Fuarı'nda Türk pavyonu [14].



Şekil 5. 16 Türk Pavyonu'nda sergilenen banyo havlusu, Victoria Albert Müzesi
Envanter No: 757-1852

Başlangıçta geçici bir yapı olarak tasarlanan Kristal Saray, 1854’de sökülmüş ve ufak değişikliklerle Sydenham’da kalıcı olarak yeniden inşa edilmiştir. Ancak bu görkemli bina, 1936’da çıkan büyük yangınla yok olmuştur.



Şekil 5. 17 Sydenham’da kurulan Kristal Saray’ın dış perspektifi [1].

5.2 1867 Paris Dünya Fuarı

Ana sergi salonu dışında farklı ülkelerin bağımsız pavyonlarının sergilendiği ilk dünya fuarı 1867 Paris Dünya Fuarı’dır. Fransa’nın gerek sanayi ve teknolojiye gelişmişlik düzeyi; gerekse daha evvel pekçok ulusal ölçekli fuarla dünya fuarlarına öncülük etmesi evsahipliği yapmasında etkili olmuştur. Napolyon dönemi başarıları da düşünüldüğünde ikinci dünya fuarının Paris’de düzenlenmesi şaşırtıcı değildir.

Fransa’nın fuara evsahipliği yapmak istemesindeki bir diğer neden de bu dönemde Baron Haussmann tarafından yeniden düzenlenen Paris şehrini tüm dünyaya göstermektir. 1867 Paris Dünya Fuarı’nın yeri, 1798’de Fransız Ulusal Sergisi’nde kullanılan ve Champ Elysees’e göre daha büyük bir alan olan Champ de Mars’dır. Champ de Mars’da, Kristal Saray geleneğine uygun olarak tasarlanan heybetli ana fuar yapısının yerleşimi, Ecole Militaire’i eksen ve simetri bakımından Beaux-Arts tarzında izleyecek şekilde düzenlenmiştir.

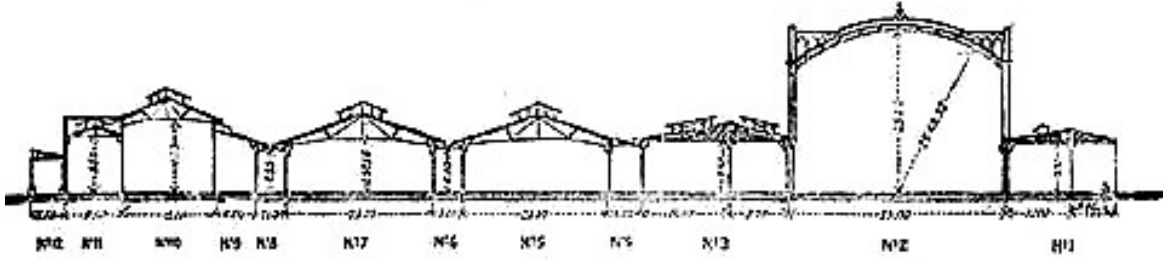
Çizelge 5. 2 1867 Paris Dünya Fuarı Verileri

TARİH	1 NİSAN-31 EKİM 1867
YER	PARİS/CHAMP DE MARS
TEMA	ÇALIŞMANIN TARİHİ
FUAR ALANI	165.000 METREKARE
ZİYARETÇİ SAYISI	6.800.000 KİŞİ
KATILAN ÜLKE SAYISI	42
MİMAR	FREDERIC LE PLAY JEAN BAPTISTE KRANTZ

Fuar yerinin planlaması, akslı ve simetrik bir sistemle çözülmüştür. Katılan ülkeler arasındaki güç ilişkileri bu şekilde temsil edilmiştir. Ev sahibi Paris, Saint-Simoncu gelenek çerçevesinde merkezde konumlandırılırken; diğer sanayi güçleri onun çevresinde, sömürgeler ve Batı-dışı ülkeler ise çeperlerde konumlandırılmıştır.



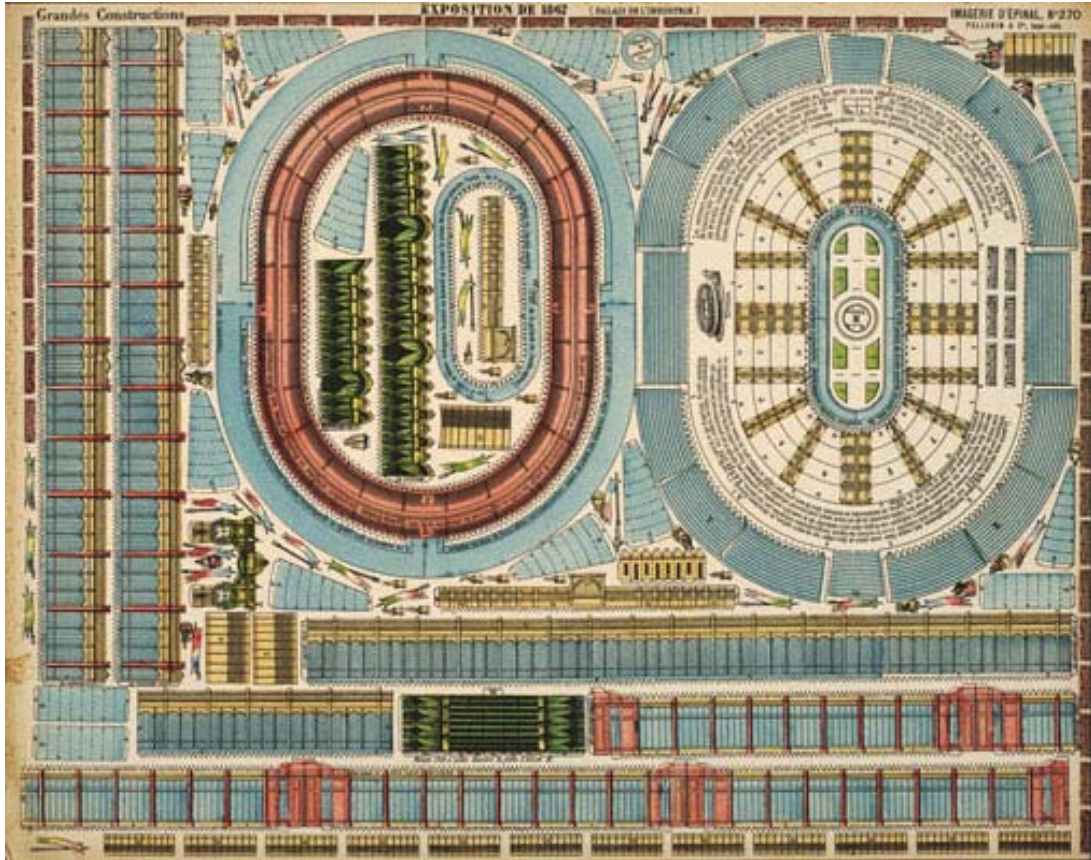
Şekil 5. 18 1867 Paris Dünya Fuarı perspektifi [59].



Şekil 5. 19 1867 Paris Dünya Fuarı kesiti [1].

Orjinalleri Library of Congress'den edinilebilecek görsellerden izlenebileceği gibi; fuar ana yapısı, plan düzleminde, her biri belirli bir işleve hizmet edecek yedi adet, ortak merkezli galeriye bölünmüştür. Yapının ana aksları 380 metreye 480 metredir. Elips formu yapı alanına uymak için seçilmiştir. Orta alanı bahçe amaçlı kullanmak için yapı dıştan dökme demir kolonlarla desteklenmiştir.

Yükseklik ihtiyacı sebebiyle en dış çemberde sergilenen sanayiye içeriye doğru giyim, mobilya, hammaddeler, işçi sınıfı tarihi ve güzel sanatlar izlemektedir. Eşmerkezli galeriler, farklı ülkelere ayrılmış çapraz dilimlerle bölünmüştür.

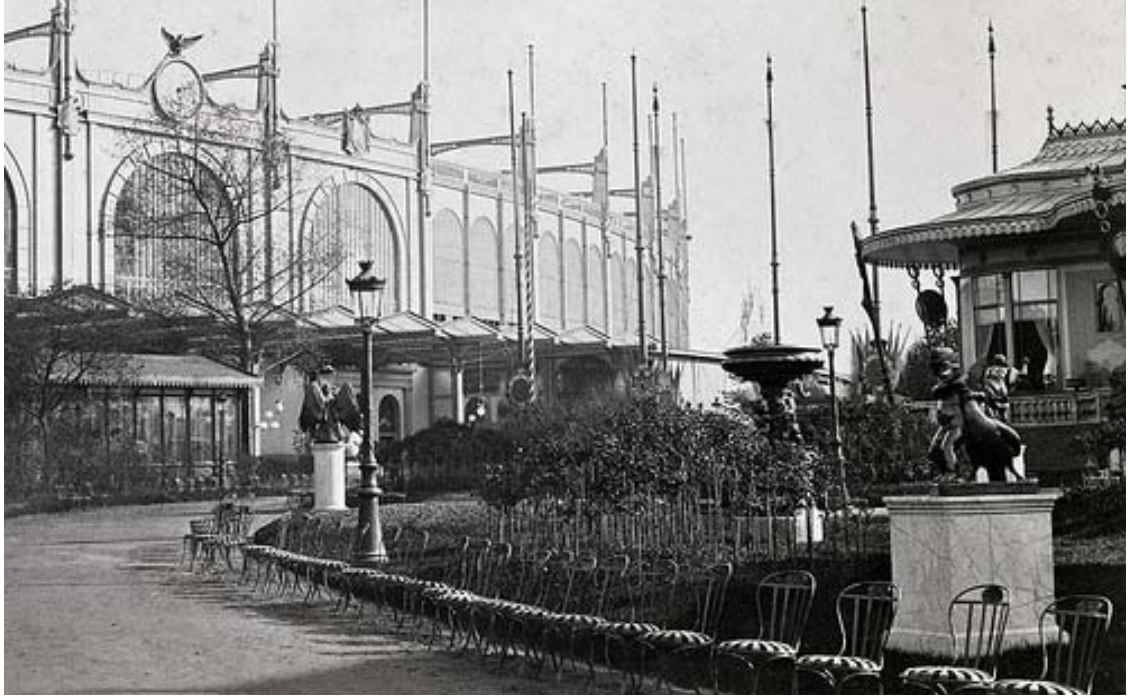


Şekil 5. 20 1867 Paris Dünya Fuarı ana bina çizimleri [1].

En dış galeriden merkeze doğru her bir çapraz dilimde yürüyen ziyaretçinin aynı ülkeye ait farklı gruplardaki tüm ürünleri görebilmesi sağlanmıştır. Her eşmerkezli galeriyi baştan sona dolaşan ziyaretçi de farklı milletlere ait aynı gruptaki ürünleri karşılaştırma olanağı bulabilmiştir. Tasnif modelinin olumsuz yönü, her ülkenin sergilediği ürün sayısı ve çeşidinin aynı miktarda olmamasıdır. Bu yüzden fuar yapısında boş kalan alanlar olmuştur.



Şekil 5. 21 1867 Paris Dünya Fuarı orta bahçe [60].

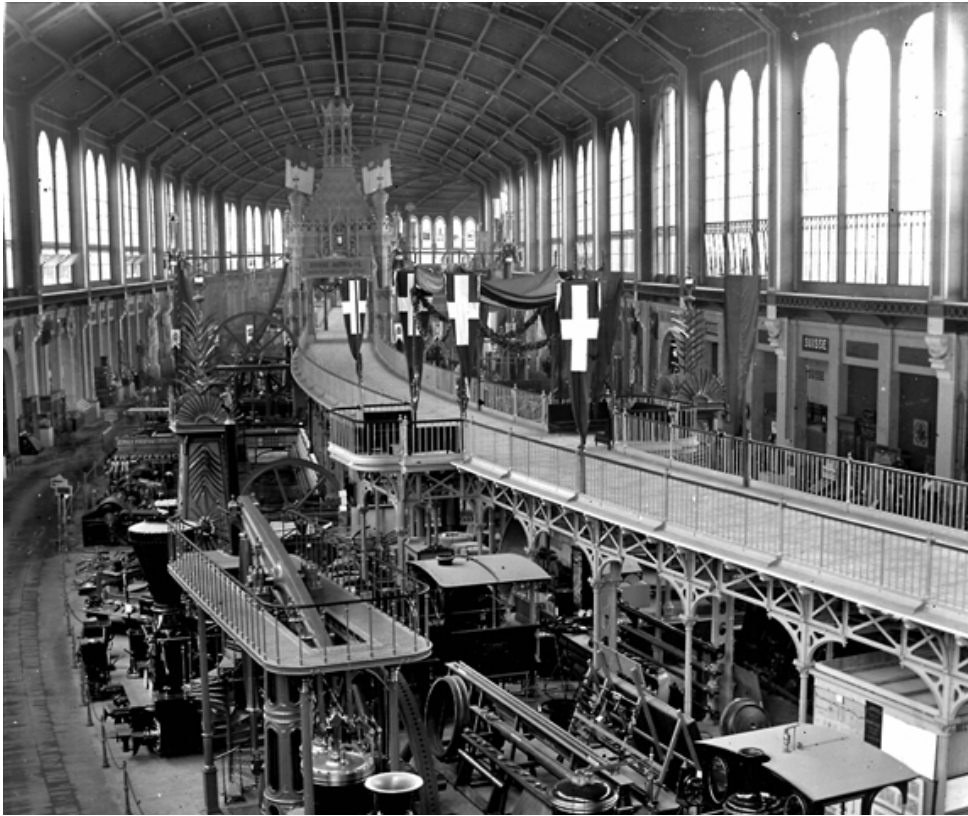


Şekil 5. 22 1867 Paris Dünya Fuarı dış cephe düzenlemesi [60].

1867 Paris Dünya Fuarı'nda ana fuar yapısının çevresinde park alanları ve Batı-dışı ülkelerin temsillerinin gerçekleştirildiği pavyonlar düzenlenmiştir. Ana yapıların çevresindeki otantik ve içe kapalı düzenlenen mahallelerin ölçek ve üsluplarındaki farklılık dikkat çekicidir. Batı ve Batı-dışı temsilindeki bu farklılık, ülkelerin yerel temsillerinde, ulusal kıyafetlerle dolaşan temsilciler, zanaatkârlar, geleneksel müzik ve yemekler kullanılarak güçlendirilmiştir.



Şekil 5. 23 1867 Paris Dünya Fuarı açılışından görünüş [60].



Şekil 5. 24 Makineler Galerisi iç perspektif [60].

Taşıyıcısı dökme demir olan ana yapının çatısı cam ve oluklu panellerle kaplıdır. Planda kullanılan oval form ile yerkürenin temsil edildiği fuar arşiv belgelerinde belirtilmiştir.

35 metre açıklığın geçildiği en dışta yer alan Makineler Galerisi'nde bağlantı kirişlerinin kullanılması istenmemiştir. Kolonlar yanal yükleri taşımak üzere yapının dışına uzatılarak bayrak direği olarak kullanılmıştır. Makineler Galerisi'ne ayrıca ziyaretçileri 25 metre yüksekliğindeki çatıya taşıyan bir hidrolik bir asansör yerleştirilmiştir.

Ana yapının merkezindeki üstü açık bahçede farklı ülkelere ait paralar, ağırlık ve ölçü aletlerinin bulunduğu bir pavyon yer alırken; yapı çeperinde işlev olarak eğlenceye ağırlık verildiği bilinmektedir. Yapının çeperinde yer alan yeme-içme işlevli mekânlarda dışarıda oturma ihtiyacının karşılanması için tasarımda bir örtü düşünülmüştür.

Fuar ana yapısının dışında su oyunları ile renklendirilmiş çeşmeler, yapay göller, geniş yollar, farklı iklimlere ait ağaç ve tropik bitkilerin olduğu bahçeler düzenlenmiştir. Dış mekândaki kafe ve restoranlarla bir festival atmosferi yaratılırken; eğlence parkları, sonraki dünya fuarlarına öncülük etmiştir. Fuar alanındaki trenler ulaşım ihtiyacının karşılanması dışında; ulaşımındaki yeniliklerin sergilenmesi için de kullanılmıştır.

1867 Paris Dünya Fuarı, önerdiği yeni sınıflandırma sisteminin dışında, 70 metre yüksekliğindeki aydınlatma kuleleriyle geceleri de açık kalmasıyla 1851 Londra Dünya Fuarı'ndan farklılaşmıştır.

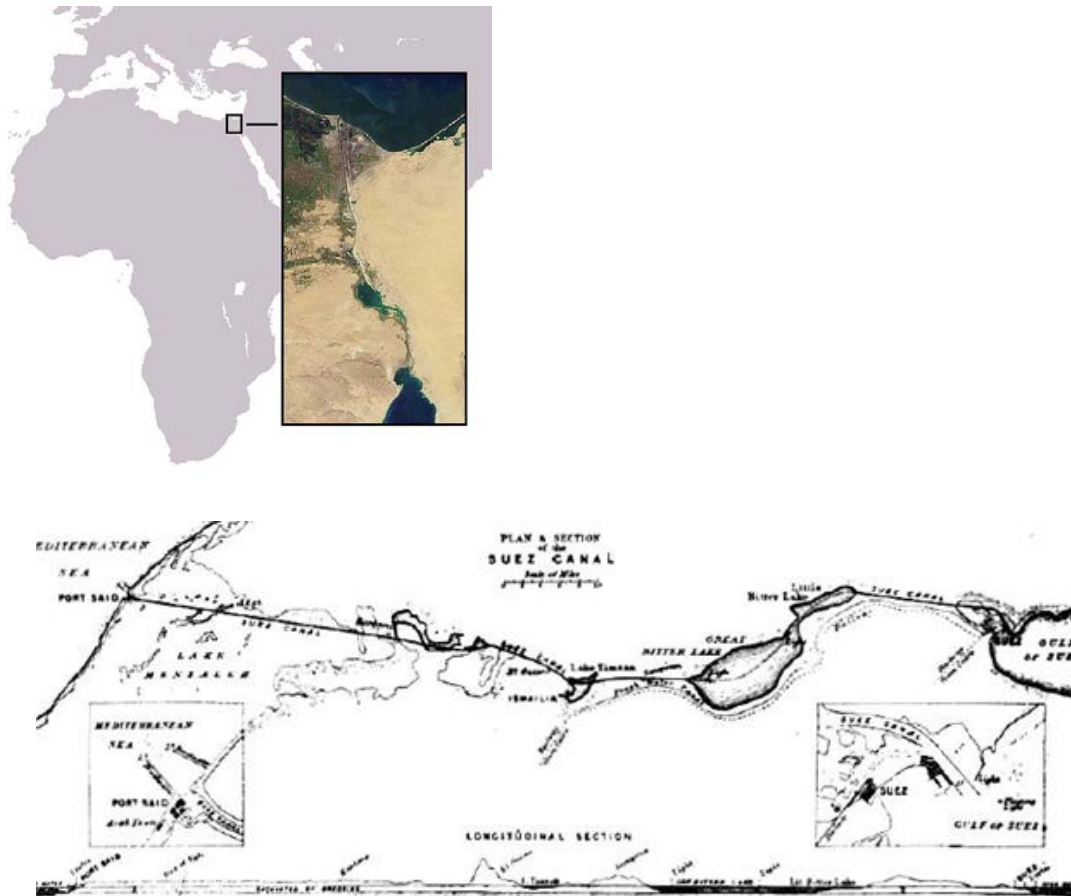
1867 Paris Dünya Fuarı'nda Batılı ülkeler, yapay uzuvlar, hidrolik asansör, betonarme ve salıncaklı sandalye gibi endüstriyel ve teknolojik yenilikleri sergilemişlerdir.

Endüstri Devrimi sonrası büyüme arz ve talebin artmasına sebep olmuştur. Yeni hammadde ve işgücü ihtiyacı, yeni pazarlar ve ucuz ulaşım sistemlerinin sağlanması gerekliliği, sömürgecilik hareketini ortaya çıkarmıştır. 1867 Paris Dünya Fuarı, endüstriyel gelişmeye hizmet ederken; Batı-dışı kültürlerin tanınmasında da etkili olmuştur.

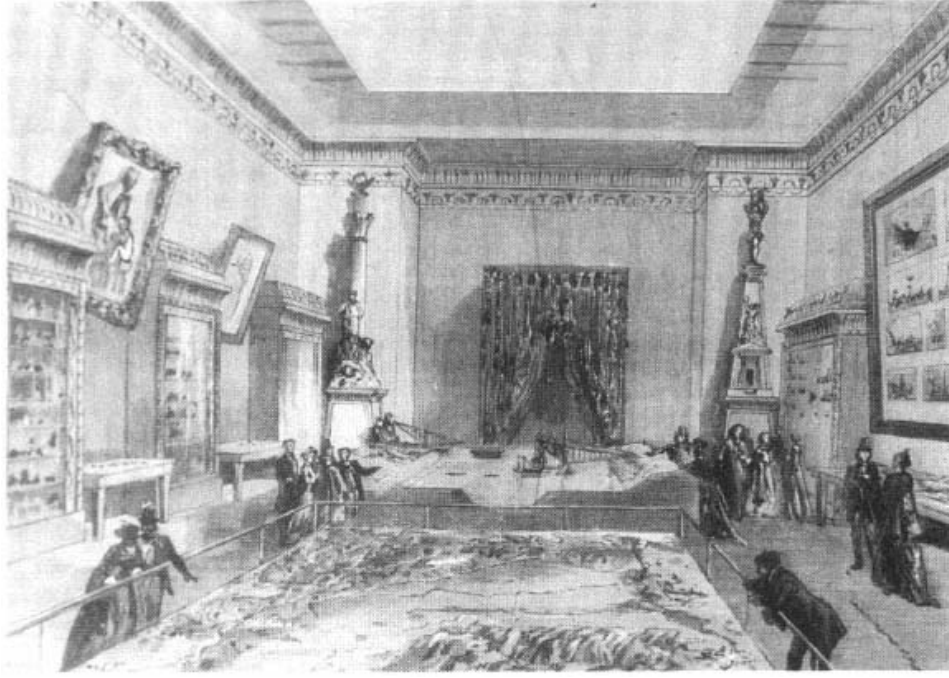
1867 Dünya Fuarı'nda sergilenen, dünya ticaretinde önemli olan projelerden biri mesafelerin azalması amacına hizmet eden Süveyş Kanalı Projesi'dir. Kanal, o dönemde Osmanlı Devleti'ne bağlı olan Mısır'ın projesi olarak, ayrı bir pavyon içinde temsil edilmiştir. Süveyş Kistağı adlı pavyonda Ferdinand de Lesseps'in o sırada yapım

aşamasında olan Süveyş Kanalı Projesi ile ilgili çizim ve maketler, yörenin coğrafyası ve doğa tarihi sergilenmiştir.

Bugün de dünyanın en önemli deniz geçitlerinden biri olan Süveyş Kanalı, Akdeniz ile Kızıldeniz'i birbirine bağlamaktadır. 193,3 km uzunluğunda, 205-225 m genişliğinde ve 24 m derinliğindeki bu yapay kanal, Hint Okyanusu'nu Akdeniz'e bağlayan en kısa deniz yoludur. Tasarım düşüncesi firavunlar dönemine dayanan bir hayalin gerçekleştirildiği kanalın projesi 1830larda Ferdinand de Lesseps tarafından gerçekleştirilmiştir. Yapımına Ocak 1859'da başlanan kanal Kasım 1869'da tamamlanmıştır. Kanalda ulaşım çoğunlukla tek yönlü düşünülmüştür. Trafik artışına uyumlu olarak geliştirilen kanal 1870lerde 60 metre genişliğe, 22 metre derinliğe ulaşmıştır. Proje, okyanus üzerinden yapılmakta olan Avrupa – Uzakdoğu arasındaki ulaşımı binlerce kilometre azaltması sebebiyle fuarda büyük ilgi uyandırmıştır.



Şekil 5. 25 Süveyş Kanalı Projesi'nin konum, plan ve kesiti



Şekil 5. 26 Süveyş Kanalı Projesi'nin sergilenişi [3].

1867 Paris Dünya Fuarı'nı diğer fuarlardan farklı kılan şey, Fransa İmparatoru III. Napolyon'un daveti üzerine sergi açılışına Sultan Abdülaziz'in katılmasıdır. Fuar, padişah düzeyinde katılım gösterilen tek dünya fuarıyken; Sultan Abdülaziz de Osmanlı hanedanında savaş dışında bir sebeple imparatorluk sınırları dışına çıkan ilk padişaktır. Fuara, önemli ülkelerin liderleri bizzat katıldıklarından, fuar, Fransız basınında çok yer bulmuş; açılışta özel olarak hazırlanan salonda İmparator, İmparatoriçe ve Sultan Abdülaziz, sergiledikleri ürünlerle ödül kazananlara ödülleri vermişlerdir.



Şekil 5. 27 İmparator III. Napolyon ve Sultan Abdülaziz [3].

1867 Paris Dünya Fuarı'nda Osmanlı Devleti pavyonları, kuramsal araştırmalara öncülük eden ve bunları uygulamaya geçiren mimarlardan Fransız mimar Parvillee ve Levanten mimar Barborini tarafından İstanbul'da tasarlanmıştır. Fuar için görevlendirilen sergi komiseri Selahaddin Bey'dir. Pavyonlar için temsil arayışı, Osmanlı mimarlık mirasının değerlendirilmesinde yeni bir yaklaşıma öncülük etmiştir. Fuardaki pavyonların tasarım süreci, İslam mimarlığının levanten mimarlarca salt dekoratif olarak algılanmasına dönük önyargıların gözden geçirilmesine neden olmuştur.

Sultan Abdülaziz ile birlikte Fransa'ya giden heyette, dönemin İstanbul Belediye Başkan Yardımcısı Ömer Faiz Efendi de yer almıştır. Ömer Faiz Efendi, Ali Paşa tarafından Avrupa seyahatinin anılarını kaydetmekle görevlendirilmiştir.

Avrupa Ruznamesi adıyla bilinen bu notlar daha sonra Cemal Kutay tarafından sadeleştirilerek "Sultan Abdülaziz'in Avrupa Seyahati" isimli kitapta yayınlanmışsa da bugün ruznamenin orjinaline ulaşılamamaktadır.

Kutay'ın [61] naklettiği bölümden edinilen bilgilerde en göze çarpan öge, Sultan Abdülaziz, şehzadeler ve Osmanlı Heyeti'nin karşılanmalarına ilişkindir. Miladi takvimin kullanıldığı günlükte 1 Temmuz 1867'de, öğleden sonra Paris'e varıldığı; kadın-erkek, genç-yaşlı Paris'deki tüm halkın kendilerini görmeye geldiği iletilmiştir. Günlük notlarında Osmanlı Devleti ve Batı arasında kılık kıyafetler yönünden –başta fes ve şapka olmak üzere- farklılıklara değinilmiştir. Kadınların kıyafetlerinin yüzleri açık, bedenleri istenildiği gibi hareket ettirecek şekilde düzenlenmesi ve umumi hayatın kadınla erkeğin bir arada olduğu topluluklardan oluşması fuara gelen heyet için ilgi çekicidir. Günlükte, "Osmanlı halkında kadının evin dışında olup biteni görememesi sebebiyle dünya görüşünün kaçınılmaz şekilde kısıtlı olduğu" belirtilmiştir. Osmanlı-Batı karşılaştırmalarında, "Osmanlı'da yaşamın güneşin doğuşuyla başlayıp batışıyla sonlanırken; Batı'da sokakların ve evlerin taşkömürü yakarak elde edilen ve havagazi denilen nur huzmeleriyle aydınlatıldığı" notu yer almaktadır. Tiyatrolar, konserler ve opera Paris'de gece yaşantısının başlıca meşgaleleri olarak ifade edilmiş, kentteki cemiyet ve kulüplerin varlığına dikkat çekilmiştir. Padişah ve heyetinin Paris'e girişlerini gerçekleştirdikleri Lyon Tren Garı'nın cephesi, siyah armalarla kırmızı zemin üzerine beyaz ayyıldızlı Osmanlı bayraklarıyla donatılmıştır. Ömer Faiz Efendi, Osmanlı

Devleti'nde kendisinin bu boyutta bir bayrağa rastlamamış olduğunu günlük notlarında belirtmiştir. Heyeti karşılayan kalabalık; Osmanlı ırkının Çinliler gibi sarı olacağı, Cezayirli yerliler veya aşağı Mısır'ın Fellahları'na benzeyeceği önyargısındadır. Ancak Sultan Abdülaziz'in görünüşü bu önyargıyla büyük tezat yaratarak olağanüstü takdir toplamıştır. Gardan otuz kadar araçla ayrılırken; ilk araçta III. Napolyon ve Sultan Abdülaziz; ikinci araçta Şehzadeler Murad, Abdülhamit ve Yusuf İzzettin Efendi'nin karşısında Prens Yukavim Mura yer almıştır. Saraya varıldığında üç yüz sene Osmanlı İmparatorluğu toprağı olan, Barbaros Hayrettin Paşa'nın memleketi Cezayir askeri taburunun Fransız askerleri içinde Sultan Abdülaziz'i karşılamasının Abdülaziz'de büyük üzüntü yaratmış olduğu da belirtilen notlar arasındadır.

Homojen bir İslam mimarisinin temsili için Osmanlı ve Mısır mahalleleri bitişik düzenlenmiştir. Bu dönemde İstanbul ve Kahire'deki şehircilik çalışmalarına karşın; iki kentin de düzensiz mahallelerle temsili, Batı'nın karşıt kültür oluşturma amacında olduğu görüşünü kuvvetlendirmektedir [3].

Sergi alanında Osmanlı Devleti için ayrılan yer, katılımcılar arasında altıncı büyüklüğe sahip, 1525 metrekarelik bir alandır. Sergiye Sultan Abdülaziz ve şehzadelerin de iştirak etmeleri sebebiyle Osmanlı Devleti, evsahibi Fransa'dan sonra, ziyaretçilerin ülkelere göre sıralanmasında ikici sırada yer almıştır [3].

Fuar vesilesiyle notlarda yer alan bir diğer konu, Sultan Abdülaziz'in büyükannesi Nakşidil Valide Sultan'ın Türk korsanlar tarafından ele geçirilen bir gemide bulunan, Napolyon Bonapart'ın eşinin akrabası bir Fransız kontesi olduğudur. Bu konu, Napolyon Bonapart'ın yeğeni olan ve fuara evsahipliğı yapan İmparator III. Napolyon'un Sultan Abdülaziz'e M. J. Ubucini'nin kitabını takdimi vesilesiyle günlük notlarında yer almıştır.

Fuar alanında sergilenen sanayi ilerlemesi karşısında hayrette kalan Osmanlı heyeti, yapılanların Osmanlı Devleti'nde de yapılabileceğini düşünmüştür. Bunun için tahsil, ilim, irfan ve teşkilatın sağlanmasının devletin temel vazifesi olması gerekliliğine ve Batı'da olduğu gibi, Osmanlı Devleti'nde de, cemiyetin devleti seferber etmesi zorunluluğuna notlarda dikkat çekilmiştir. Şehzade Abdülhamit, fuar alanını gezdikten sonra Ömer Faiz Efendi'ye Osmanlı Devleti'nde imal edilen eşyanın sadece fuarda sergilenen kadar olup olmadığını sormuştur. Ömer Faiz Efendi ise bu soruya yanıtında

Anadolu’da dokunan kilimlerin, sanat eseri niteliğindeki silahların, kök boyalarla dokunan halı, ipekli kumaş ve bürümcüklerin dünyanın başka bir yerinde imal edilmesinin mümkün olmadığını; ancak bu ürünlerin Bab-ı Ali tarafından yeterince bilinmediği için sergide de gereken yankıyı bulmadığını belirtmiştir. Notlara göre Sultan Abdülaziz, Batılı mimarlar tarafından hazırlanan Osmanlı pavyonlarının düzenlemelerinden memnun kalmamıştır. Yeşil Camii, Çinili Köşk ve Hürrem Sultan Hamamı replikalarından özellikle Osmanlı Mimarisi’ni temsil eden caminin Osmanlı Devleti’nde binbir cami örneği mevcutken neden seçildiği, kendisi ve heyet tarafından anlaşılamamıştır. Dönem itibarıyla Avrupa’da Oryantalizm hâkim olduğundan fuarda Batı-dışı ülkelerin ve sömürgelerin mimarisinin pekçok pavyonda belirgin üslup ayrımlarına gidilmeden kullanıldığı notlarda belirtilmiştir [61].

Batı tarafından sergilenen teknoloji ve sinai ürünlerine karşın Doğu’nun tek strüktür altında donmuş bir mimariyle temsili, dünya fuarlarında Batı-dışı için oluşturulan az gelişmişlik ve başka bir çağa aitlik söylemini destekler niteliktedir [3].

Franz Outendirck tarafından fuar için hazırlanan “La Turquie a Propos de L’Exposition Universelle de 1867” isimli kitapta Osmanlı mimarisi rasyonel prensiplere dayandırarak açıklanmış; fuar için seçilen yapı replikaları Avrupa mimarisine uyacak şekilde yeniden yorumlanarak ifade edilmiştir.

1867 Paris Dünya Fuarı Komiseri Selahattin Bey tarafından yazılıp Paris’de yayınlanan kitapta, dönemin Osmanlı tarımı, sanayisi, doğal kaynakları, lojistik ve haberleşme altyapısı hakkında bilgi verilmektedir. Bu bilgilere göre Osmanlı Devleti, ana fuar binasının dışında kendisine ayrılan alandaki üç yapıyla ve doğal ya da sanayi ürünlerin farklı kategorilerde ana fuar alanında sergilenmesiyle temsil edilmiştir.

Sultan Abdülaziz’in fuara katılımı kesinleştiğinde, Topkapı Sarayı’nın Babü’s-Selam Kapısı’na gönderme yaparak, Osmanlı mahallesinin girişine, üzerinde imparatorluk tuğrası bulunan, yuvarlak kemer açıklıklı, iki yanında kulelerin yer aldığı tak kapı eklenmiştir. Fuardaki yapıların üçü de işlevlerinden soyutlanarak birer sergi mekânı olarak hizmet vermişlerdir.

Fuardaki Osmanlı pavyonlarında kullanılan ve daha sonraki temsillerde tekrarlanacak olan iki prototip cami ve saraydır. Çelik’in [3] belirttiği üzere cami, dinsel ibadetin

yapıldığı yer olarak sunulurken; saray, sultanın mülk ve kudretini, yaşam tarzını ve harem bölümüyle kadınların yaşantısını sergilemek üzere seçilmiştir.

Fuar arşiv kayıtlarına göre, Osmanlı Devleti'nin sergilediği ürünler arasında halılar, altın kaplı kumaşlar, gümüş işlemeli ipek kıyafetler, lüks mobilyalar, ham ve işlenmiş ipek, kürkler, çömler, fayans ve çiniler, kuyum, müzik aletleri, silah, eyer, kundura, kozmetik ve ilaç endüstrisine ait eski objeler, Kıbrıs, Samos, Tenedos ve İzmir bölgelerine ait şaraplar, asma, tütün, mum, bal, tahta, altın külçeleri, gümüş, demir, bakır, kurşun, taş ve mermer örnekleri bulunmaktadır. Bu ürünler çoğunlukla sergi sarayının dar bölümlerinde yer alan vitrinlerde sergilenmiştir. Sergilenen ürünler arasında Osmanlı kumaşlarına yapılan en büyük övgü renklerinin belirginliğidir. Kumaşların boya maddeleri arasında kızılkök, alizari, kırmızı sumak, kerme, çivit ve buğday sarısı ile çehri bulunduğu belirtilmiştir. Ana fuar binasının en son bölümündeki makine bölümüne yakın son sergi salonunda Osmanlı sanayi ürünleri ile toprak ürünleri, tıbbi ve kozmetik ürünlerinden oluşan bir koleksiyon yer almıştır. Meydan bölümünde ise üç yapıdan oluşan Osmanlı pavyonlarının yanısıra; Osmanlı Devleti'ne ayrılmış bir duvarda birçok sayıda mimari proje çizimine yer verilmiştir. Çizimler arasında Pera, Pangaltı ve Galata bölgesinde gerçekleştirilecek bir viyadük projesinin de bulunduğu sergi komiseri Selahattin Bey'in kitabında belirtilmektedir [9].

Osmanlı Sergi Komiseri Selahattin Bey'in kitabında belirttiği üzere; fuardaki bilimsel çalışmalar bölümünde Osmanlı Devleti, insan sesinin tınısını ölçen ve bunu bağıl bir matematik denklemi ile açıklayan bir fonometre sergilemiştir. Fuarda sergilenen icatlar arasında Abdullah Bey'in tasarladığı Bitki Fototomiği bulunmaktadır. Bu cihaz, yeni koparılmış olan çiçekleri, saydam verniğe batırarak dışarıdan gelen etkilerden arındırıp; çiçeklerin iki cam arasına konularak kolay solan renklerinin ve narin yapılarının korunmasını sağlamaktadır. Bu cihaz sayesinde tüm bitkilerin deneysel amaçla fotoğrafının çekilmesi de mümkün hale gelmiştir [9].

Fuar alanında Osmanlı Devleti için düzenlenen temsili mahalledeki Yeşil Camii, Çinili Köşk ve Hürrem Sultan Hamamı replikasıdan oluşan üç yapı Fransız mimar Parvillée ve İstanbul'da çalışan Levanten mimar Barborini tarafından İstanbul'da tasarlanmıştır. Bu yapılara ek olarak meydanın merkezinde bir çeşme bulunmaktadır.

Parvillée, daha önce, Osmanlı yönetimince Bursa'nın ondördüncü ve onyedinci yüzyıllar arasındaki anıtlarını belgelendirme ve restore etme işiyle görevlendirilmiştir. Sultan Abdülaziz'in fuar için seçiminden memnuniyetsizliğini belirttiği Yeşil Camii replikasının Parvillée tarafından tercih edilmesinin nedeninin Fransız mimarın Osmanlı Mimarisi birikiminin Bursa temelli olmasıdır.



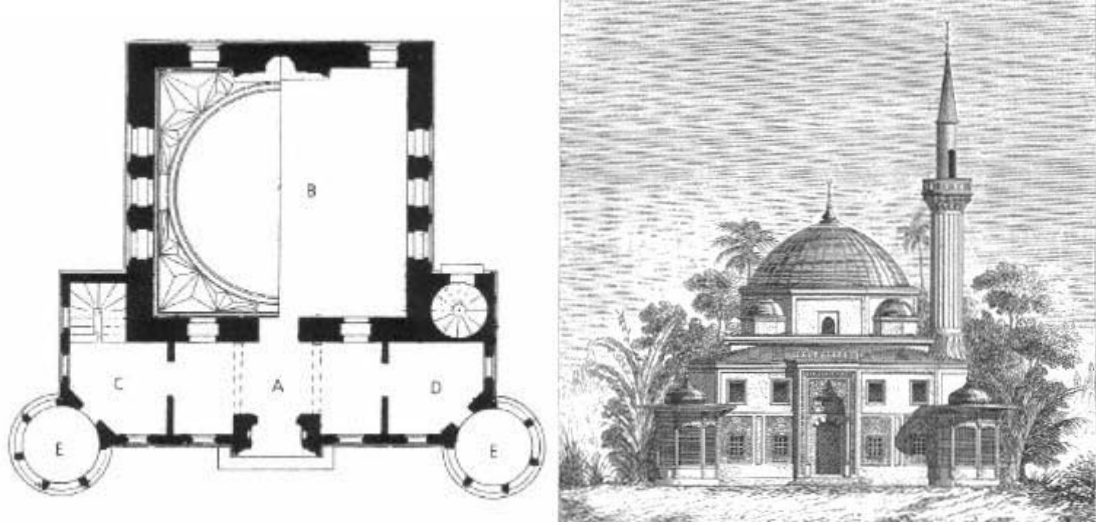
Şekil 5. 28 1867 Paris Dünya Fuarı'nda Osmanlı mahallesi [14].

Osmanlı ve Mısır mahallelerinin ikisi de; bu dönemde İstanbul ve Kahire'de kente perspektif verme, sokak şebekesini düzene bağlama, anıtsal yollar ve kent meydanları oluşturma düşünceleri hâkim olmasına karşın; İslam kentinin çıkmaz sokaklarını yansıtmak şeklinde düzensiz kurulmuştur. Böylece Batı dünyasının kurguladığı "Batı-dışı" na ilişkin öryargılara uygun bir karşıt kültür görüntü sergilenmiştir.

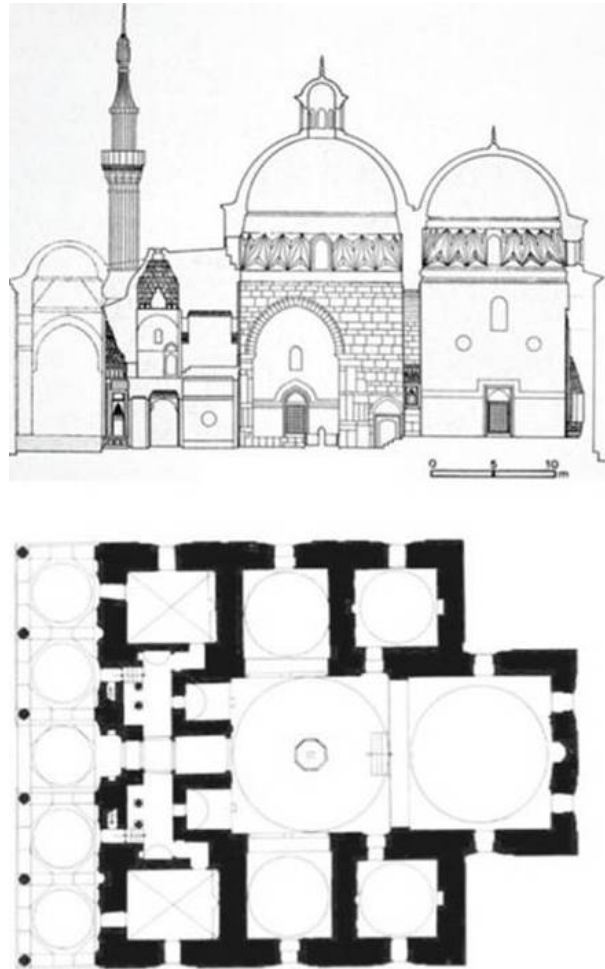
Osmanlı mahallesinde yer alan yapılardan cami, Bursa'da 1412'de I. Mehmet tarafından yaptırılan caminin replikasıdır. Yeşil Cami olarak bilinen bu caminin fuardaki replikası, orjinaline sadık olmakla beraber; daha az detay içermektedir. Tabanı kare olan caminin üzerindeki kubbe, tavana bingi ve kemerlerle bağlanarak alt tabanın köşelerine yuvarlak kemer etkisi vermektedir. Bursa'daki Yeşil İmaret'in restorasyonu 1835'de Parvillee tarafından yapılmıştır. Bu restorasyonla dışarıdan kubbe tamburlarının ve hatta kubbenin biçimi değiştirilmiş ve birçok camiden farklılaşan bir profil ortaya çıkarılmıştır. İmaretin giriş cephesindeki mermer üzerine taşıyma bezeme Anadolu—Türk mimarisinde eşi olmayan bir uygulamadır [51].

1867 Paris Dünya Fuarı'nda Parville ve Barborini tarafından tasarlanan camide minarenin tekil olması dışında simetrik bir Beaux-Arts planı uygulanmıştır. Minare

sayısı, Osmanlı Mimarisi'nde yaptıran kişinin mevkisine göre belirlendiğinden ve yapının ölçeği göz önüne alındığında replikadaki mimare sayısının tek olması olağandır.



Şekil 5. 29 Parvillée, Türk mahallesindeki caminin plan ve görünüşü [3].



Şekil 5. 30 Bursa Yeşil İmarek Cami kesit ve planı [51].

Yapı dört bölüme ayrılmıştır: Bu bölümlerin ilki girişte saygı göstergesi olarak camiye girmeden önce ayakkabıların bırakıldığı bölümdür. İkinci bölüm, mine ile süslü tuğlalarıyla Kâbe'ye doğru bakan mihrap ve salonun solunda imamın yüksek sesle Kuran-ı Kerim okuduğu kürsünün olduğu minberden oluşan ana alandır. Beş metre yükseklikteki caminin mihrabı, Yeşil Cami orijinal çinilerinin kopyası olan Kütahya çinileriyle kaplanmıştır. Yapının ön yüzündeki iki çardaktan oluşan üçüncü bölümün sağ kısmında Allah'ın huzuruna çıkmadan evvel abdest alınmasına imkân veren bir sebille namaz saatleri yer alırken, simetrik olan sol kısımda düzenlenen muvakkithaneye demir şebekeli yuvarlak birimler yerleştirilmiştir. Çardakların üzeri soğan formunda kubbe ile örtülmüştür. Son bölüm ince ve süslü olarak yükselen, müezzinin inananları ibadete davet ettiği minaredir.

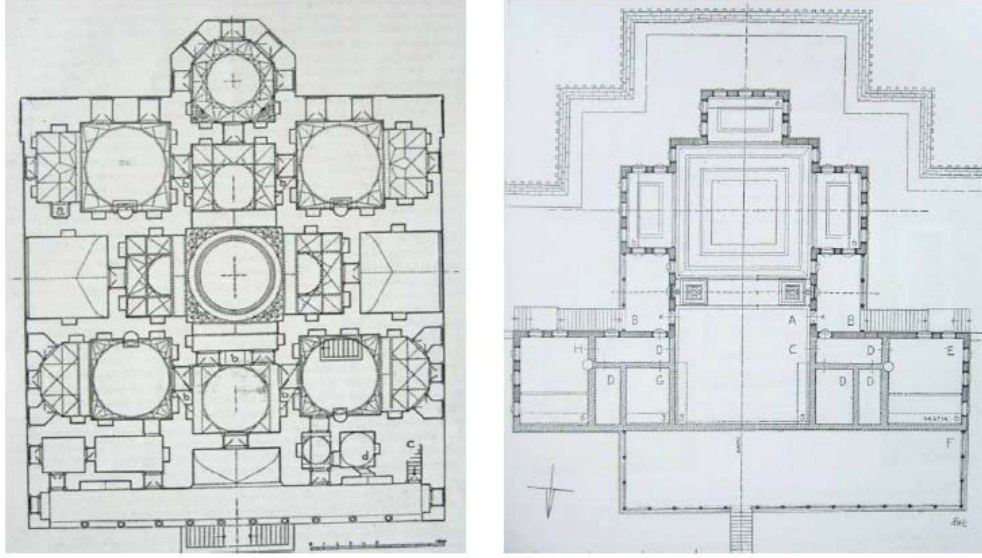
Çelik'e [3] göre, Parvillée ve Barborini, simetrik bir Beaux-Arts planı yaratmak için Osmanlı formlarını kullanarak cami öğelerini kendi tasarımlarıyla bütünleştirmişlerdir. Replikadan farklı olarak ondördüncü yüzyıl Bursa örneklerinde, şadırvanlar dışarıda – avlunun içinde ya da cephe hizasında- veya büyük kubbenin altındaki iç bölmenin ortasında yer almışlardır.

Fuarda İslam üst başlığının ana sergi ögesi olan caminin kökeni Peygamber'in evine dayanmaktadır. Cami, tarih boyunca hep kentlerde halkın en kolay ulaşacağı yerlere yapılmıştır. Fetih sonrası yapılan Fatih Camii'nin konumu simgeselken; Süleymaniye, Şehzade, Bayezid, Sultanahmet, Yeni Cami gibi camilerin hepsi kent merkezinde kurulmuş; çarşılardaki kalabalıklarla yaşamışlardır [51].

Bunun sebebi caminin namazın günde beş vakit hep birlikte kılınması için inşa edilmesidir. Antikçağlardan beri içine girilmeyen, ulaşılması güç yerlerde kurulan tapınaklardan farklı olarak camiler, çarşı ya da mahallelerin içinde yer alırlar. Ancak bu tasarım belirleyicisi fuardaki replikada ya da tanıtım notlarında ifade edilmemiş, cami dünya fuarında çevreden yalıtılmış bir alanda Osmanlı Devleti'ni temsil etmek için kullanılmıştır. Caminin yer aldığı fuar için düzenlenen Osmanlı mahallesi de ölçek açısından söz konusu tasarım belirleyicilerin temsili için uygun değildir.

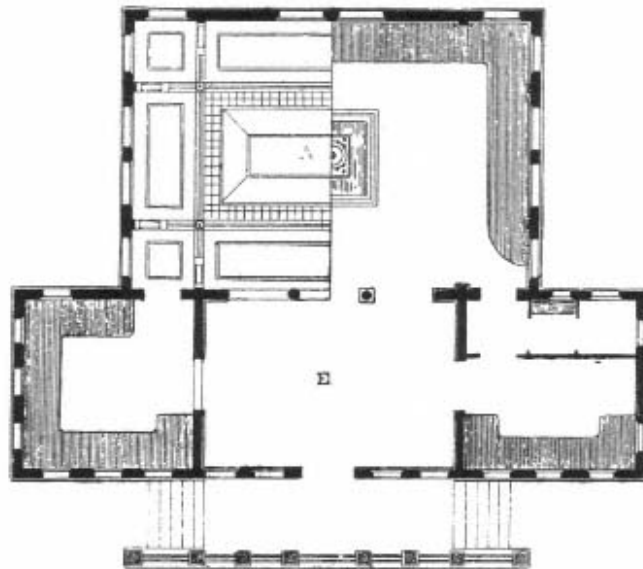
1867 Paris Dünya Fuarı'ndaki ikinci yapı olan konak, Çinili Köşk'ün bir replikası olarak düşünülmüştür. Topkapı Sarayı'nın dış bahçesinde yapılan pekçok köşkten en eskisi ve

İran'dan esinlenen bir tasarımı olan Çinili Köşk, Fatih dönemi mimarisinde Doğu etkilerini kanıtlayan önemli bir yapıdır.

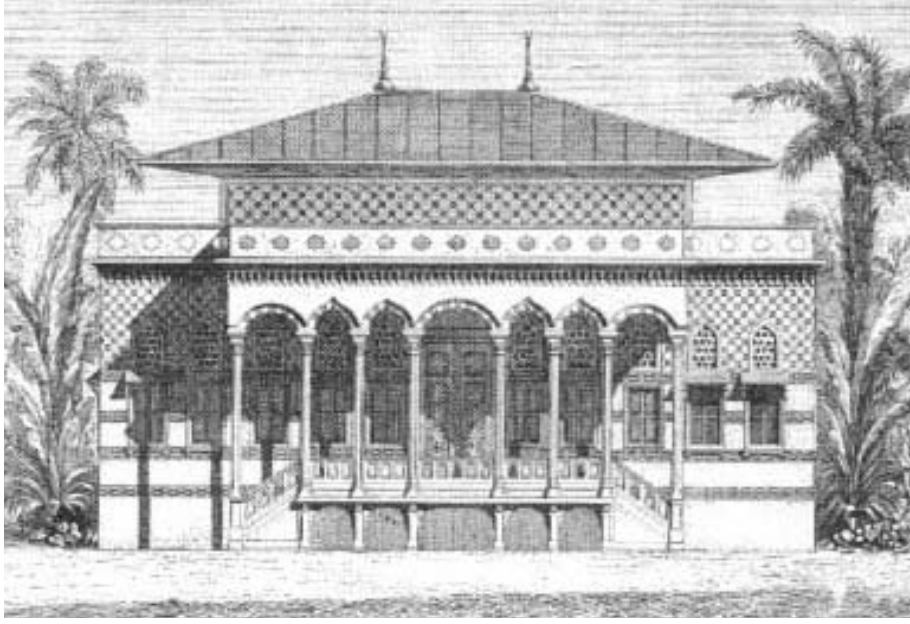


Şekil 5. 31 Topkapı Sarayı Çinili Köşk ve Beşiktaş Sahilsarayı Çinili Köşk planları [51].

Kuban [51], 1472'de tamamlanan köşkü, Timurlu çağı İran ve Orta Asya mimari üslubunun İstanbul'a ithal edilmiş bir uygulaması olarak değerlendirmektedir. Osmanlı saray geleneğinde Çinili Köşk olarak bilinen bir diğer yapı da onyedinci yüzyılda IV. Mehmet tarafından Beşiktaş Sahilsarayı'nda yaptırılan köşktür. Beşiktaş Sahilsarayı'ndaki Çinili Köşk, dört sofalı olan Topkapı Sarayı'ndaki Çinili Köşk'den farklı olarak üç sofalı bir yapıdır.



Şekil 5. 32 Parvillée, Türk mahallesindeki konağın planı [3].



Şekil 5. 33 Parvillée, Türk mahallesindeki konağın görünüşü [14].



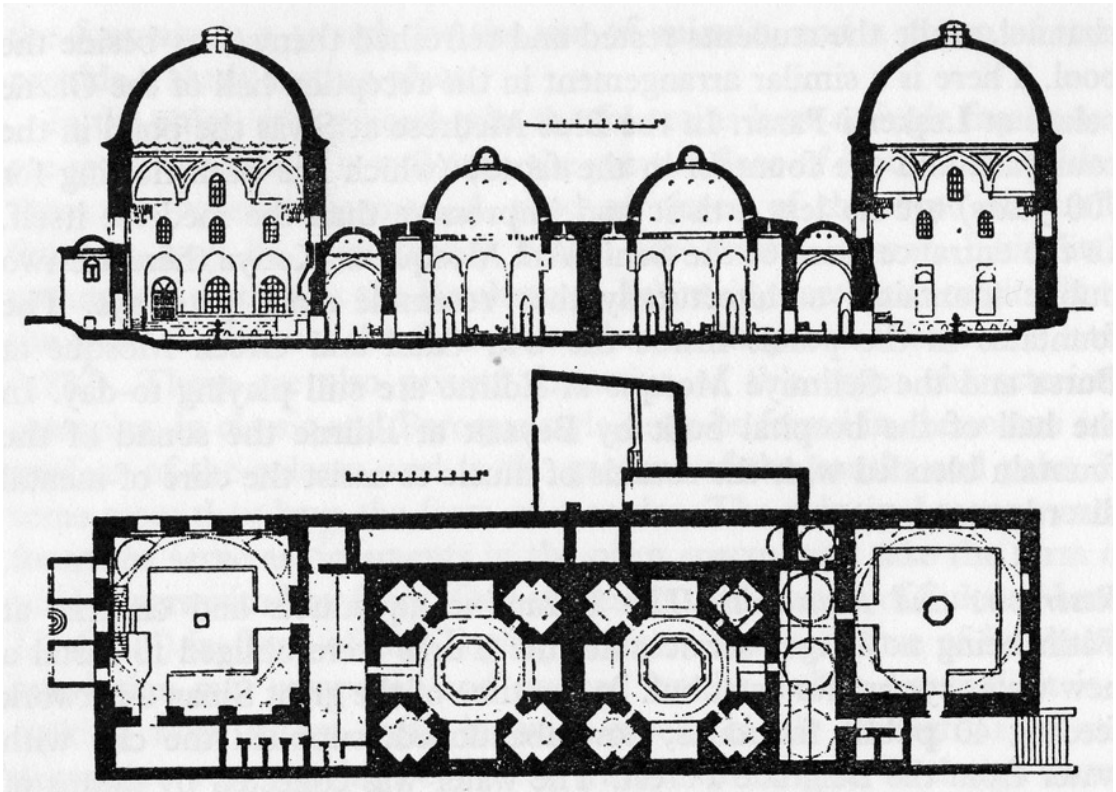
Şekil 5. 34 Ondokuzuncu yüzyılda Topkapı Sarayı'ndaki Çinili Köşk [51].

1867 Paris Dünya fuarındaki konak, plan şeması olarak Beşiktaş Sahilsarayı'ndaki Çinili Köşk'e benzemekle birlikte; yapının ana belirleyicisi olan cephe, Topkapı Sarayı'ndaki Çinili Köşk'ün replikası olarak değerlendirilmektedir.

Fuar arşivindeki bilgilere göre konakta farklı renkte kumaşlarla örtülü gömme sedirle çevrili bir ana salon bulunmaktadır. Ana salonun üç cephesinde bulunan pencerelerden gün boyunca farklı yönlerden ışık alınmaktadır. Yapı, bütün rüzgâr yönlerine açık

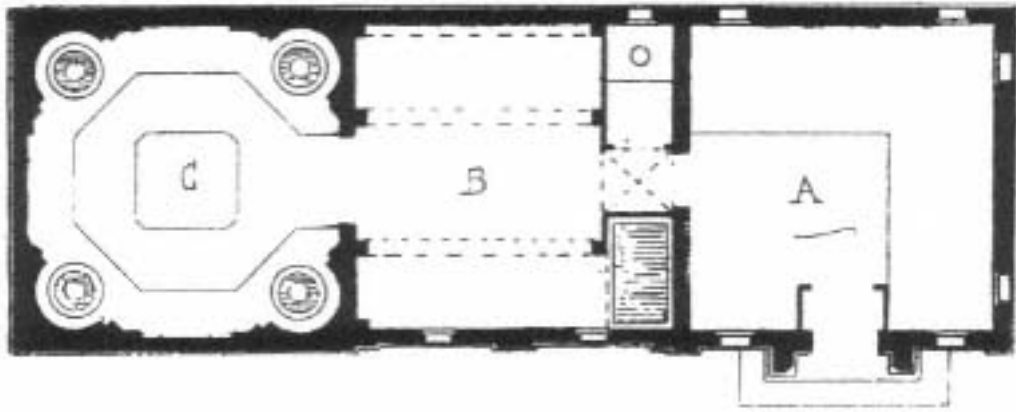
olduğundan iç mekân hep serin kalmaktadır. Terasa açılan sofa geniş ana salona ve her iki ucundan hizmet odalarına bağlanmıştır. Konağın iç kısmı tümüyle Doğu'ya özgü dekore edilmiştir. Tasarlanan renk cümbüşü, birçok form ve süslemelerle bezeli İzmir halıları ve perdelerle sağlanmıştır. Pencereilerin üst kısımlarına yerleştirilmiş renkli camlar Batı'daki örnekler gibi düşey olarak düzenlenmemiştir. Bunlar, dört beş santimetre kalınlığında, ışık alacak delik üzerine perçem ile tutturulmuş, alçı plaka üzerine çeşitli desenlerde hazırlanmış renkli camlardır. Bu sayede iç mekânda farklı yansımalarla, günün her saatinde değişen ışık ve gölgeler oluşturulmuştur. İçerideki baskın renkler yeşil, mavi, kırmızı ve beyazdır. Salonun tam ortasındaki fıskiye havuzun suyuna yasemin esansı konulmuştur [9].

Kimi kaynaklarda belirtildiğine göre Parvillée'nin tasarladığı hamam Haseki Hürrem Hamamı'nın replikası olarak düzenlenmiştir. Haseki Hürrem Hamamı, Ayasofya'ya hizmet etmek üzere Mimar Sinan tarafından 1536'da inşa edilmiştir. Hamamın planında erkekler ve kadınlar için ayrılmış iki bölümü sırtsırtı yerleştirilmiştir. Planı izleyen yapı cephe düzenlemesi simetriktr.

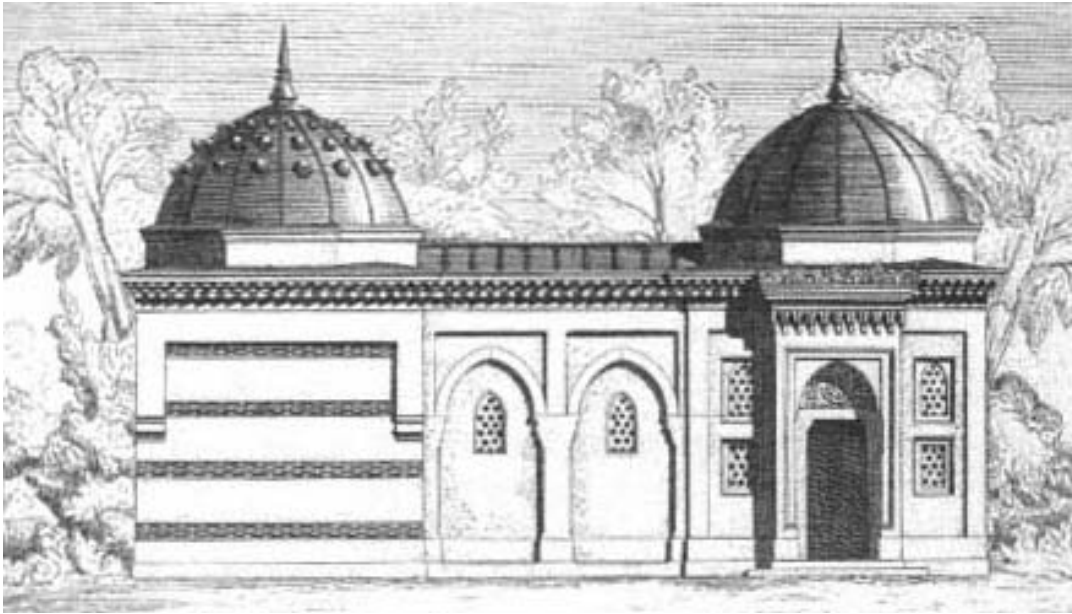


Şekil 5. 35 Haseki Hürrem Hamamı plan ve kesiti [51].

1867 Paris Dünya Fuarı için tasarlanan hamamda, Haseki Hürrem Hamamı'ndan farklı olarak soyunma bölümü, ılıklik bölümü ve her köşesinde küçük bir havuz bulunan, çepeçevre peykelerin dizildiği ana bölme olmak üzere üç bölüm bulunmaktadır. Bu açıdan yapı, ana bölümler arasındaki benzerlik dışında bir replika olarak değerlendirilmemelidir. Beaux-arts'ın simetri kurallarına göre üç bölüme ayrılan hamamda ortadaki ılıkliğin soyunma odası ve ana salonla aynı boyutta olması Osmanlı Mimarisi'nde alışılmadık bir durumdur. Yapı, bu dönemde Osmanlı Mimarisi'nde ılıkliğin tümüyle kaldırılmasına ilişkin değişimleri de yansıtmamaktadır.



Şekil 5. 36 Parvillée, Türk mahallesindeki hamamın planı [3].



Şekil 5. 37 Parvillée, Türk mahallesindeki hamamın görünüşü [14].

Hazırlık için kullanılan ılıklikta banyo yapacak olan kişiye öncesinde kahve gibi ikramlarda bulunmaktadır. Buharsız olarak ısıtılmış üçüncü salonun üstü cam fanuslu bir kubbeye örtülmüştür. Soyunmanın üzerindeki kubbe simetri için düşünülmüştür.

Parvillée'nin tasarladığı hamam sonrasında Paris'de inşa edilen Türk Hamamlarına esin kaynağı olmuştur. Bunlardan biri, 1868'de Palais Pompeien'de Prens Jerome Napoleon için mimar Alfred-Nicholas Normand tarafından tasarlanan hamamdır. Hamam, 1863'de Londra'da Jermyn Sokağı Hamamı'nı ziyaret eden prensin isteği üzerinde tasarlanmıştır. Normand'ın tasarımı ve Parvillée'nin tasarımı, kare plana oturtulmuş ikiz kubbeleri ile benzemektedirler.

5.3 1873 Viyana Dünya Fuarı

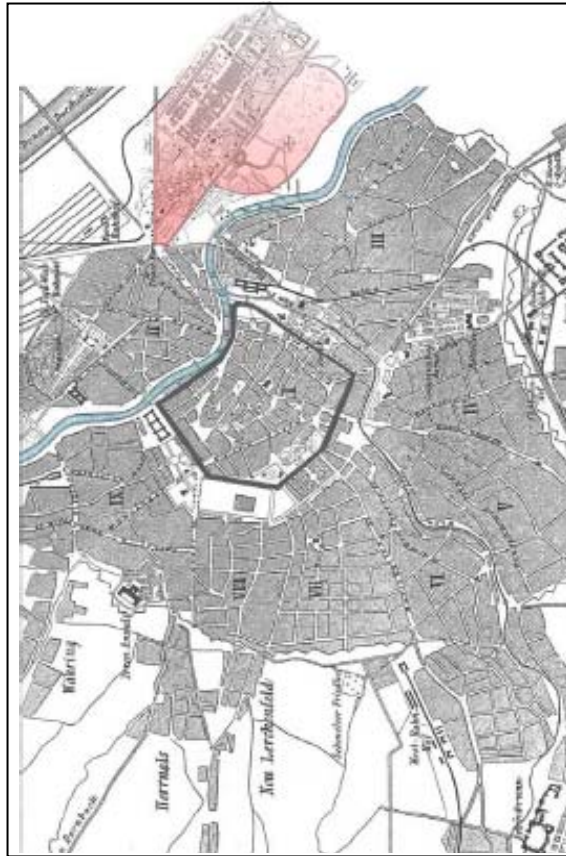
1873 Viyana Dünya Fuarı'nın, başlangıçta almanca konuşulan uluslar arasında düzenlenmesi amaçlanmıştır. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun önemi sebebiyle; Viyana bu dönemde öne çıkan dünya kentlerinden biridir. Viyana'nın kent merkezinde, karakteristik mimari özellikli yapıların bulunduğu Ringstrasse fuarın düzenlendiği sırada inşaat halindedir. 1857'de başlayan inşaatlarla, bir ortaçağ şehrinde bir metropole dönüştürülmeye çalışılan Viyana, dünya fuarına evsahipliği yapmak isteyen Berlin, Roma gibi diğer şehirler arasında öncelik kazanmıştır. Bu önceliğe neden olan unsurlardan biri de Viyana'nın altı adet ana istasyonu ve 1868'den beri iki katına büyüyen demiryollarıdır. Bu sayede ziyaretçilerin fuara ulaşımı ve sergilenecek eserlerin transferi oldukça kolaylaşmıştır.

Çizelge 5. 3 1873 Viyana Dünya Fuarı Verileri

TARİH	1 MAYIS-31 KASIM 1873
YER	VİYANA/PRATER
TEMA	KÜLTÜR VE EĞİTİM
FUAR ALANI	42.000 METREKARE
ZİYARETÇİ SAYISI	7.000.000 KİŞİ
KATILAN ÜLKE SAYISI	35
MİMAR	KARL VON HASENAUER

Fuarın 1873 Mayıs'ındaki açılışına gelindiğinde, Ringstrasse'nin ve çevresinde planlanan yapıların sadece bir bölümü olan Opera, Avusturya Sanat ve Endüstri Müzesi ile Epstein Sarayı'nın inşaatları tamamlanmıştır. Sanat ve Doğa Tarihi Müzeleri, Üniversite, Saray Tiyatrosu, Belediye Binası, Borsa ve Parlamento'nun yapımlarına başlanmış; Belediye Binası ve Borsa Binası'nın temelleri ise fuar sırasında atılmıştır.

Ringstrasse iç şehrin çevresinde dönerek bu bölümü korurken, ayaklanmalara karşı askeri güçlerin rahat hareket edebilmesini sağlamıştır. 1860larda askerler güçlerini yitirmeye başladıklarında Ringstrasse de kenti iç şehir ve dış şehir şeklinde ayıran bir kemer olarak simgeleşmiştir. Toplumun gücünü gösteren Üniversite, Borsa, Tiyatro gibi kamusal yapılar kemer hattının belirlenmesinde etkili olan yapılardır.



Şekil 5. 38 Ringstrasse ve Prater

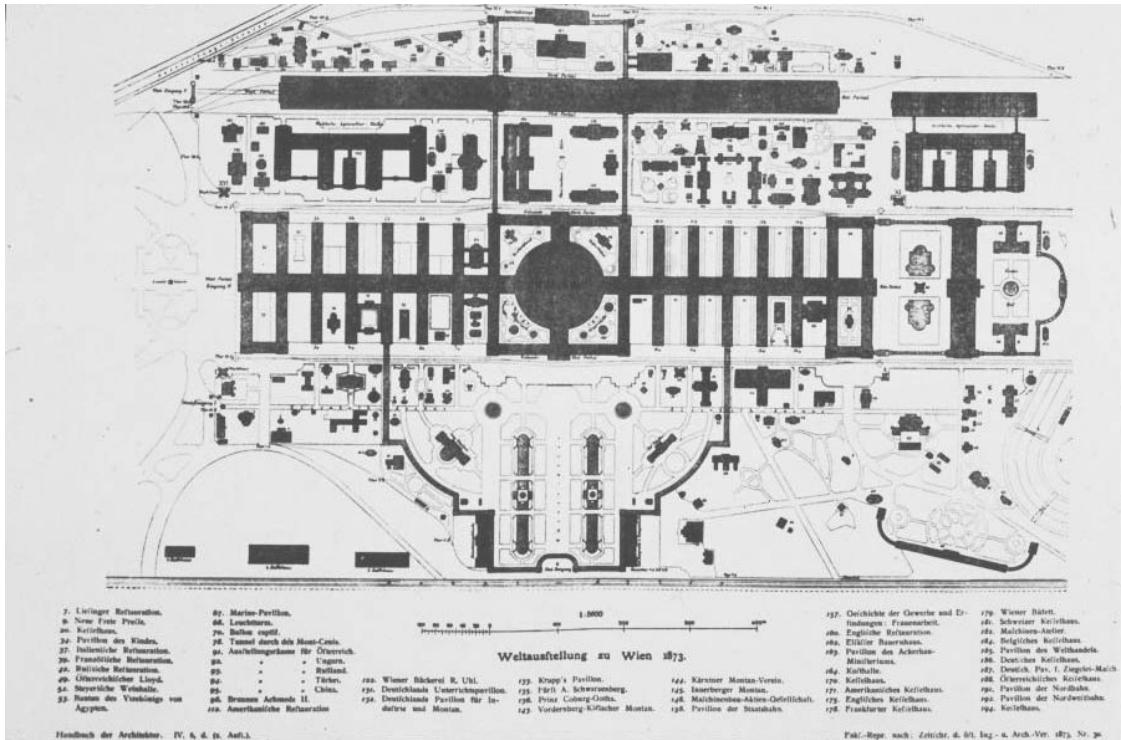
Sergi alanı önceki krala ait bir av barınağı olan ve daha sonra şehir parkına dönüştürülen, Tuna Nehri'nin uzantısında yer alan Prater'dir. Seçilen alan, 1867 Paris Dünya Fuarı alanının beş katı, 1851 Londra Dünya Fuarı alanının oniki katıdır.



Şekil 5. 39 1873 Viyana Dünya Fuarı ana girişi, Library of Congress Arşiv No: LC-USZ62-57223

Bu alan Tuna'ya yakınlığı ve sel tehlikesi sebebiyle 1870'de fuar için ilk kez önerildiğinde olumsuz yorumlar almışsa da; 1873'e kadar bu sorunlar çözülmüştür.

Fuar alanının tasarımı için Ringstrasse çevresinin tasarlanmasında da görev alan Karl von Hasenauer seçilmiştir.

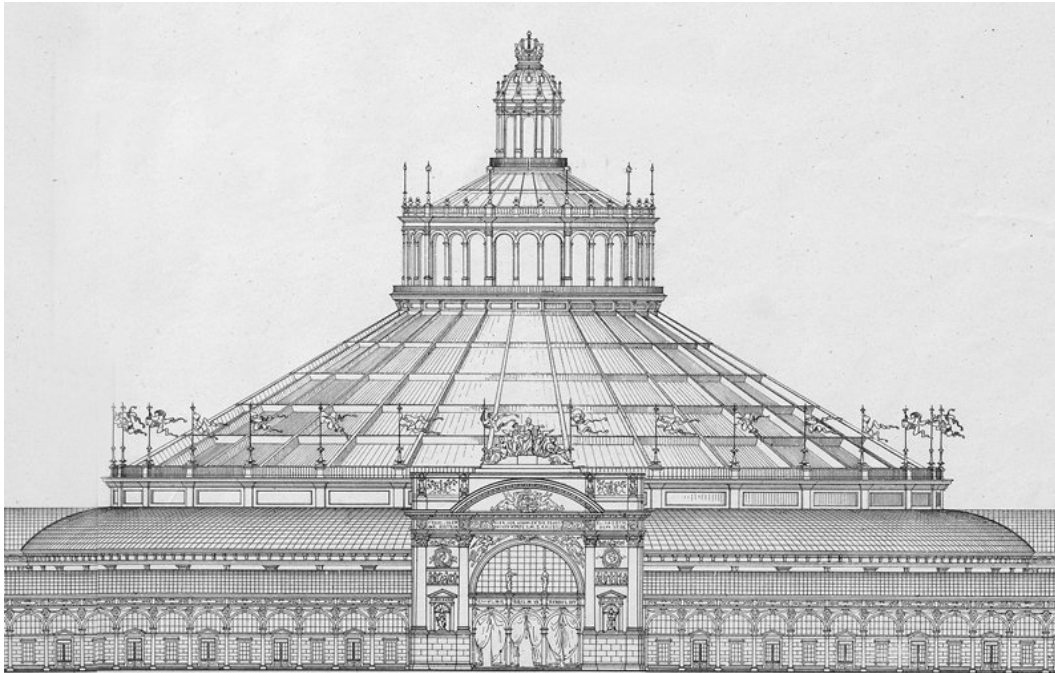


Şekil 5. 40 1873 Viyana Dünya Fuarı vaziyet planı [1].

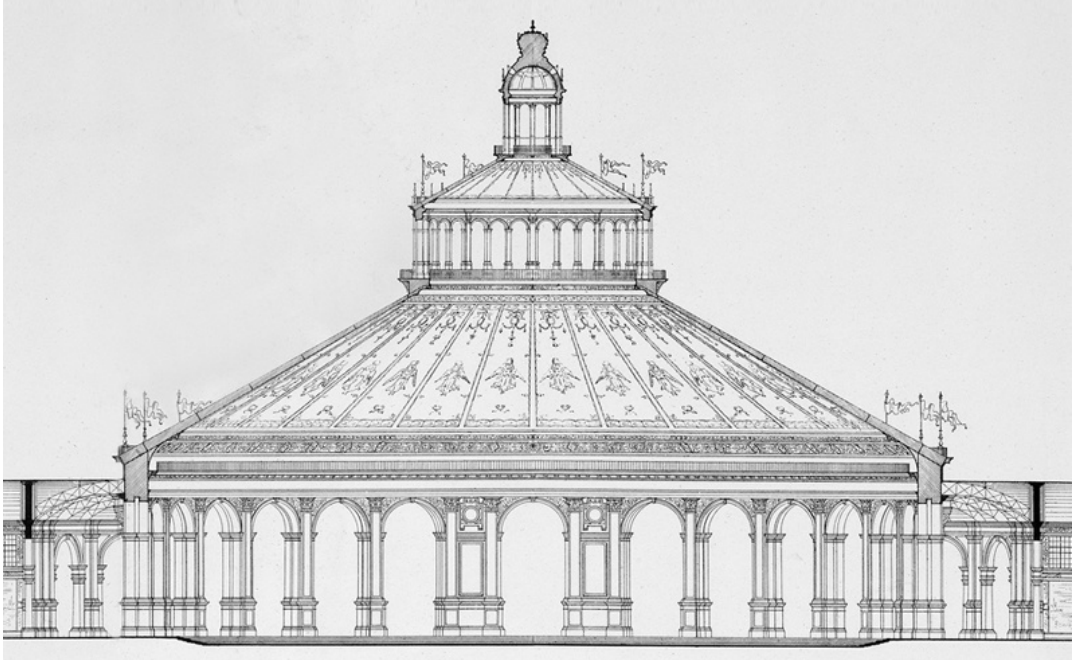


Şekil 5. 41 1873 Viyana Dünya Fuarı giriş cephesi [62].

Fuarın ana yapısının balık kılçığı şeklindeki planı, yaklaşık ikiyüz metre uzunluğunda bir ana koridor ve bunu dikeyine bölen onaltı ara galeriden oluşmuştur. Bu koridorların aralarındaki avlular alanın katılımcı ülkeler için oranlı bir şekilde bölünmesini kolaylaştırmıştır. Balıkkılçığı formundaki düzenlemede ana koridor, batıda Kuzey ve Güney Amerika ile başlatılıp, doğuda Çin ve Japonya ile sonlandırılmıştır.



Şekil 5. 42 1873 Viyana Dünya Fuarı cephe çizimi [2].

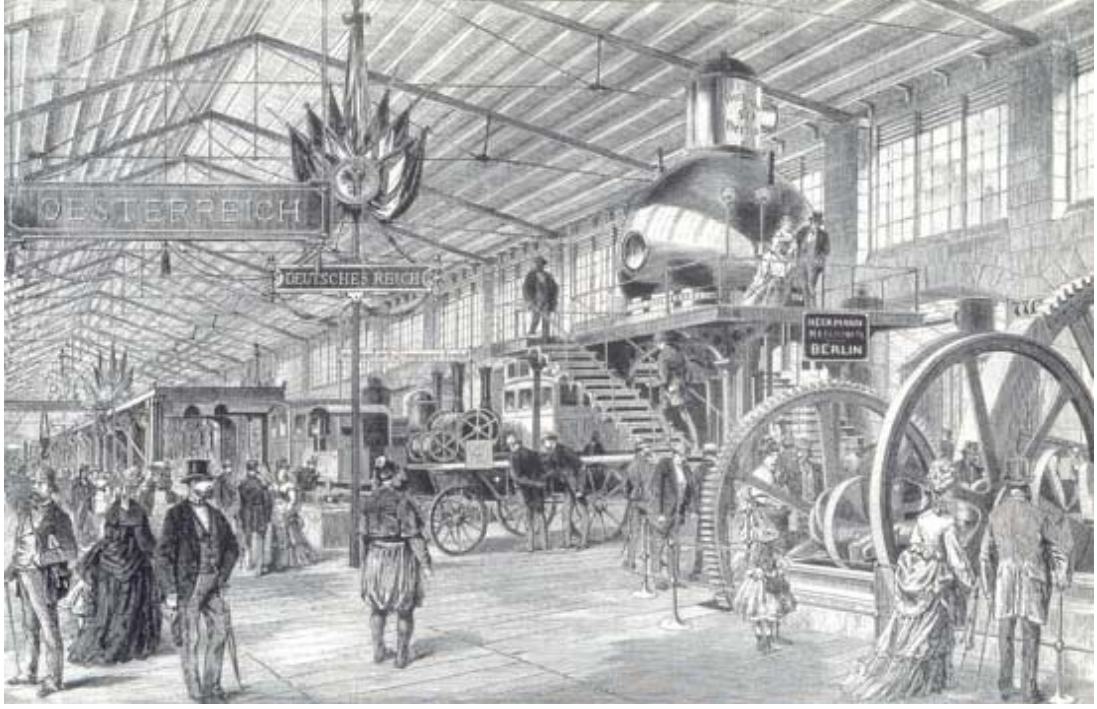


Şekil 5. 43 1873 Viyana Dünya Fuarı kesit görünüş [2].

Yapının strüktüründe daha önceki fuarların ana yapıları gibi demir kullanılmıştır. Ancak diğer fuar yapılarından farklı olarak; strüktür, cephenin arkasına alınarak cephede historisist mimarlığa yönelinmiştir. Bu etki, ana binanın merkezindeki Rotunda'yı çevreleyen zafer takı biçiminde, barok tarzdaki dört giriş kapısından itibaren hissedilmektedir.

Roma'daki St. Peter Kilisesi'nin kubbe çapının iki katı çap büyüklüğündeki kubbesiyle fuarın merkezinde yer alan "Rotunda", mimar Scott Russel tarafından tasarlanmıştır. Rotunda, 84 metre yükseklik ve 108 metre çapa sahiptir. Demirden yapılmış bu anıtsal kubbe ile teknoloji çağını temsil ederken; dünyada o güne kadar inşa edilmiş en büyük kubbe olarak kayıtlara geçmiştir. Dairesel plana yerleştirilen kolonlarla desteklenen kubbe ana mimar Karl von Hasenauer tarafından yeniden düzenlenmiş; ışık almak için kubbeye iki adet açıklık ilave edilmiştir. Kubbenin çatısına çıkan rampalarla ziyaretçiler tüm fuar alanının panoramik görünümüne ulaşabilmişlerdir.

Kubbenin altında parktaki orijinal konumlarında bırakılan dört ağaç ve Durenne tarafından tasarlanan bir havuz bulunmaktadır. İç mekânda Rotunda'yı saran İmparatorluk tacı, simgesel olarak fuarın imparatorluğun korumasında olduğunu temsil etmektedir.



Şekil 5. 44 1873 Viyana Dünya Fuarı Makineler Galerisi [1].

Tuna kıyısında, Endüstri Sarayı'na paralel olarak yer alan Makineler Galerisi, içindeki büyük boyutlu makinelerin çalışırken sergilenebilmesi için düzenlenmiştir. Yapı yediyüzdoksanyedi metre uzunluğunda ve kırksekiz metre genişliğindedir.

Endüstri Sarayı'nın doğusundaki Sanat Salonu yapıya üstü kapalı geçitlerle bağlanmıştır. Üstü kubbeye örtülü dört nefli ana yapının yanlarında yer alan açıklıklarla ışığın içeri girmesi sağlanmıştır.

İç dekorasyonu sonraları Avusturya'nın önemli mimarlarından biri olan Otto Wagner tarafından yapılan Ziraat Salonları ve İmparatorluk Köşkü fuarın Rotunda dışındaki diğer önemli yapılarıdır. Endüstri Sarayı, Makineler Galerisi ve Sanat Salonu gibi ana yapılar bütün ulusların temsili için yeterli değildir. Fuarda uluslararası hiyerarşiye göre düzenleme yapılmış; Batı-dışı ülkelerin pavyon ve köşkleri, ana yapıların dışında, park alanında inşa edilmiştir. Fuarda katılımcı ülkelere ait toplam iki yüz yapı inşa edilmiştir.

1873 Viyana Dünya Fuarı'nda önceki fuarlardan farklı olarak eserlerin sınıflandırılmasında daha detaylı, yeni bir yöntem kullanılmıştır. Yirmialtı grup ve yüz yetmiş dört bölüme ayrılan fuarda bu grupların neredeyse üçte biri kültürle ilgilidir. 1873 Viyana Dünya Fuarı'na katılan ülkelere ait toplam iki yüz yapı inşa edilmiştir.

önemli olan ekonomik ve sinai ilerlemelerini sergileyip; kolonilerin de katılımıyla politik güçlerini göstermektir. Batı-dışı ülkeler için amaç, Batı ile ekonomik ve kültürel ilişkiler kurmaktır. Önceki dünya fuarlarından farklı olarak 1873’de Batı-dışı ülkelere İran, Hindistan, Çin ve Japonya’nın katılmaları fuardaki Doğu etkisini arttırmıştır. Fuarın ana yapısı olan Rotunda içinde Almanya ve Avusturya-Macaristan yer alırken; ana koridor doğuda Osmanlı Devleti, Siyam, Japonya ve Çin İmparatorlukları ile sonlandırılmıştır.

1873 Viyana Dünya Fuarı’nda Osmanlı Devleti’nin sergi komisyonunun başkanlığını dönemin Nafia Nazırı İbrahim Ethem Paşa, sergi komiserliğini oğlu Osman Hamdi Bey yaparken; pavyon mimari düzenlemelerini Montani gerçekleştirmiştir.

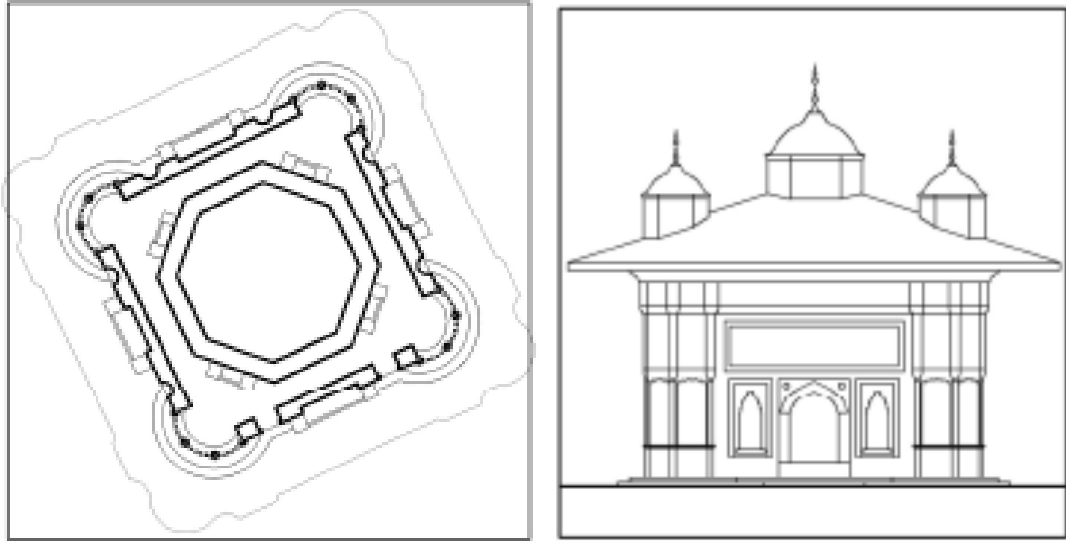
Osmanlı Devleti’nin temsilinde birebir inşa edilmiş tek replika, ana fuar yapısının girişinin önünde inşa edilen III. Ahmet Çeşmesi’dir. Diğer temsili yapılar, Osmanlı mahallesi bütününde kurgulanan Hazine-i Hassa, Türk Kahvehanesi, Osmanlı Evi, Boğaziçi Yalısı, Hamam ve Türk Çarşısı’dır. Fuarda sivil mimari örneklerinin de bulunmasının gerekliliği fuar için hazırlanan raporda da belirtilmiştir.



Şekil 5. 45 1873 Viyana Dünya Fuarı, III. Ahmet Çeşmesi replikası [14].

Ana temsili yapı, 1729’da yapımı tamamlanıp Topkapı Sarayı’nın girişinde konumlandırılan III. Ahmet Çeşmesi’dir. Mevcut yapının birebir replikasının temsil ögesi olarak kullanılması 1867 Paris Dünya Fuarı’ndaki replika kullanımından

farklılaşmaktadır. III. Ahmet Çeşmesi'nin temsil ögesi olarak seçimi, III. Selim döneminde yurtdışına elçi gönderilmesiyle başlayan Osmanlı Devleti'nin Batı'da nasıl algılandığı konusunda yaşadığı temsil sorunuyla ilişkilidir. Sergi komisyonu, kendini Batı'ya denk, ilgi duyulan Oryantalist imajı yenileyen bir görüntüyle sunmak istemiştir. 1854'de İngilizceye çevrilerek basılan Constantinople of Today kitabının kapağında da III. Ahmet Çeşmesi yer almıştır. Replika, fuar süresince her köşesinde halka su ve şerbet ikram edilen birer sebilin bulunduğu küçük bir köşk olarak hizmet vermiştir.



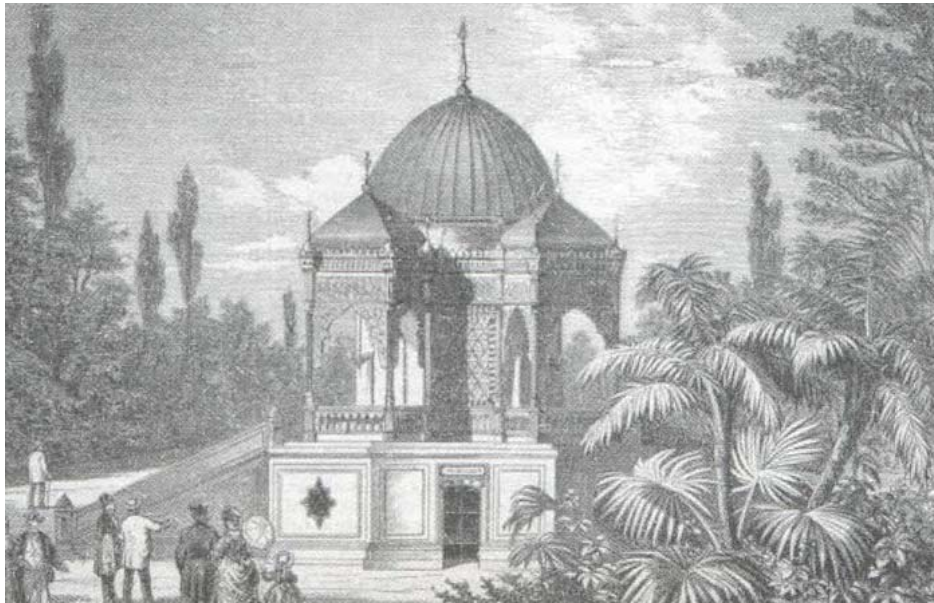
Şekil 5. 46 III. Ahmet Çeşmesi replikası plan ve görünüş çizimleri [51].



Şekil 5. 47 1873 Viyana Dünya Fuarı, III. Ahmet Çeşmesi görünüş [51].

Serginin ön raporunda III. Ahmet Çeşmesi'nin aynısının ahşaptan yapılacağı, süslemelerinde dış etkenlerden zarar görmeyecek bir malzemenin kullanılacağı, sathının dört yüz metre olacağı, çinilerinin Bandırma mermerinden; sebilin çinkodan olacağı ve hepsinin aslı gibi boyanıp yaldızlanacağı belirtilmiştir. Yapının pavyon için seçilmesinin nedenleri arasında, ölçeğinin fuar için uygunluğu, yakın geçmişe ait, Batı'nın ilgi duyduğu oryantalist imajların kullanıldığı önemli bir kamusal anıt oluşu, Bab-ı Hümayun kapısını vurgulaması belirtilmiştir. Yapı, Doğulu ülkelerin yapılarını Endüstri Sarayı'nın doğu bölümleriyle bağlayacak şekilde konumlandırılmıştır. Çeşme panolarının detayları Osmanlı ustaları tarafından yapılmış olup; çini başta olmak üzere kullanılan malzemelerin çoğu Osmanlı Devleti'nden getirilmiştir.

Hazine-i Hassa, Abdülaziz'in Viyana Dünya Sergisi'ne gönderilmesini kabul ettiği Osmanlı Hazinesine ait mücevherlerin ve diğer değerli nesnelerin güvenli bir şekilde sergilenmesi için inşa edilmiştir. 9 Temmuz 1873 tarihli Wiener Tagblatt'da Scfelder'in tasarımı olduğu belirtilen yapının küçük, dairesel, dökme demir yapının dört adet alçak dörtgen cumbası bulunduğunu belirtilmiştir. Kuzey ve güney yönlerinde kapıları, doğu ve batı yönlerinde ise renkli camdan pencereleri bulunan yapının parçaları prefabrik ilkelere göre düşünülmüştür. Yapı, yaklaşık üç metre yüksekliğinde bir bodrum üzerine kurulmuştur. İç mekânı bir kubbe, cumbalarıysa tonozlar örterken; binanın içi Osman Hamdi Bey'in katkılarıyla canlı renklerle dekore edilmiştir.



Şekil 5. 48 1873 Viyana Dünya Fuarı, Hazine-i Hassa [14].

Muradiye Külliyesi'ndeki gibi, onbeşinci ve onaltıncı yüzyıl Osmanlı türbelerinin planına benzeyen köşke Montani, Beaux-Arts akımına uygun olarak oryantalist formlar eklemiş; yapının iki girişine yükselen büyük merdiven ve verandalar yerleştirmiştir.

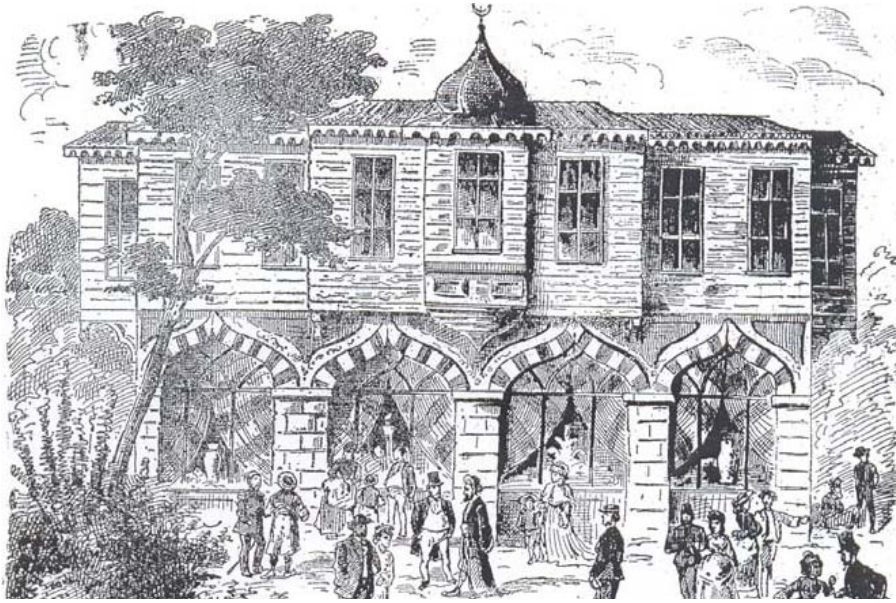
1873 Viyana Dünya Fuarı'ndaki Osmanlı Evi, Montani'nin önerisiyle komisyona sunulmuş; geleneksel tekniklerle inşa edilmiştir. Yapının içinde haremlik ve selamlık bölümleri, havuzlu iki mermer avlu, bir mutfak, üç odalı mermer bir hamam, döşenmiş salon ve odalar yer almaktadır. 8 Ağustos 1873 tarihli Neue Freie Presse'de belirtildiği üzere; İstanbul ve birçok Osmanlı vilayetindeki ihtiyaçlar doğrultusunda ev ahşaptan yapılmıştır. Ön cephe, geride bir orta kütle ve yanlardan dışarı doğru çıkan eşit yükseklikte olmayan iki yan kütleden oluşmuştur. Güneydeki kapı kadınlar, kuzeydeki kapı erkekler için düşünülürken; merdivenden çıktıktan sonra güney yönünde hareme, kuzeye yönünde selamlığa ulaşılmaktadır. Çatının ve odaların döşenmesinde kullanılan mobilyalar ve panellerin üzerindeki süslemeler Montani'nin Çırağan Sarayı için yaptığı tasarımlardan alınmıştır.



Şekil 5. 49 1873 Viyana Dünya Fuarı, Osmanlı Evi [14].

Şark Mahallesinde diğer renkli ve süslü binaların arasında sadeliğiyle dikkat çeken bir yapı da fuar notlarında mimari stili kesin olarak belirtilmeyen Türk Çarşısı'dır. Yapının alt katı Pazar, üst katı konaklama için düşünülmüştür. Üst katta hem ön, hem yan

cephede çıkmalar tasarlanmış; alt kat Gotik sivri kemerli kapı açıklıklarıyla bitirilmiştir. Ön cephedeki çıkmanın üstünü, Osmanlı Mimarisi'nde pek görülmeyen, sembolik bir soğan kubbe örtmektedir. 29 Mayıs 1873 tarihli Weltausstellungszeitung'da çatının önde kuleyi andıran bir strüktür ile kapatılarak sonlandırıldığı ifade edilmiştir. Dış duvarlar kirli sarı renkte düşünülürken; süslemeler düz bir çizgi üzerinde yerleştirilmiş kırmızı boyanmış kiremitlerle oluşturulmuştur. Sokağa bakan zemin kat, Mısır Çarşısı gibi, Osmanlı Mimarisi'ndeki arastalardan esinlenilerek düzenlenmiştir.



Şekil 5. 50 1873 Viyana Dünya Fuarı, Türk Çarşısı [14].



Şekil 5. 51 1873 Viyana Dünya Fuarı, Türk Kahvehanesi [14].

Fuardaki Türk Kahvehanesi, ortasındaki minyatür havuz ve onu çevreleyen geniş divanlarla Avrupalı ziyaretçilere şark imajını yaşatacak bir mekân olarak tasarlanmıştır. Dikdörtgen planlı, kâgir bir kaide üzerinde bulunan ve revaklarla çevrili olan yapıda kaidenin içerisinde bodrum olarak kullanılan bir mekân bulunduğu dönemin gazete haberlerinden anlaşılmaktadır.

Sokak cephesinden revağa ön cepheden iki taraflı merdivenlerle, meydana ise tek kollu bir merdivenle ulaşılmaktadır. Merdivenler, revağın çevrelediği kapalı bölüm girişlerinin aksını tutmaktadırlar. Mimarisi hakkında detaylı bilgi bulunmamakla birlikte yapının fuar süresince en yoğun ziyaretçi kabul eden yapılardan biri olduğu yorumlarına dönem gazetelerinden ulaşılmaktadır.

1873 Viyana Dünya Fuarı'nda Osmanlı Devleti'nin mimari temsillerini oluşturan yapılar dışında, temsile eşlik etmesi için Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873 (Elbise-i Osmaniyye), Usul-i Mimari-i Osmani ve Le Bosphore et Constantinople olmak üzere üç farklı yayın hazırlanmıştır [10], [11], [12].



Şekil 5. 52 Elbise-i Osmaniyye'de Arnavut bir ailenin temsili [11].

Yazılı bölümü Osman Hamdi Bey ve Marie de Launay'ın editörlüğünde hazırlanan *Elbise-i Osmaniyye*'de, dönemin yerel kıyafetleri, öncelikle vilayetlere, ardından mesleki ve dini gruplara ayırarak, Pascal Sebah'ın fotoğraflarıyla sunulmaktadır.

Usul-i Mimari-i Osmani'nin yayınlanmasının temel sebebi, 1873 Viyana Dünya Fuarı'ndaki temsili yapıların Osmanlı Mimarisi'nin temsili için İçişleri Bakanı İbrahim Edhem Paşa tarafından yetersiz görülmesidir.

Yapıt, eski metinler, vakfiyeler, mahkeme kayıtları, inşaat belgeleri gibi kaynaklar dışında, bugün anladığımız şekilde bir mimarlık tarihine uygun olarak Osmanlı Mimarisi'ni inceleyen tek yazılı belgedir.



  kil 5. 53 *Usul-i Mimari-i Osmani*'de Montani tarafından hazırlanan bir   zim [10].

Yabancı okuyucular için hazırlanmış olan Usul-i Mimari-i Osmani ile Osmanlı Devleti, Avrupa'daki akademik eğilimlere karşılık olarak yerel ve rasyonel bir mimarlık teorisi oluşturmaya çalışmıştır.

Kuban'ın [51] belirttiği üzere Usul-i Mimari-i Osmani'de, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının modasına uyarak Osmanlı üslubunun tanımını daha çok bezemeye dayalı örneklerle yapmak amaçlamıştır. Eserin birinci bölümünde Süleymaniye Camii, Yeni Camii, Yeşil Camii gibi önemli ürünler vermiş Osmanlı Mimarisi'ne ait düzenlerin yakından değerlendirilmesi gerekliliğinin altı çizilmiştir. Tarihe Genel Bakış isimli ikinci bölümde Osmanlı Devleti'nin tarihi ve mimarisinin gelişimi aktarılmıştır. İkinci bölüme ek olarak, Montani tarafından hazırlanan Teknik Belgeler isimli bölümde Osmanlı Mimarisi, matematiksel ve geometrik prensiplere dayandırılmıştır. Yapıtın üçüncü bölümü ise süsleme ve detaylara değinmekte; kitap, Mimar Sinan'ın Eserleri'nin Listesi isimli bölümle sonlanmaktadır.

1873 Viyana Dünya Fuarı için Fransızca ve Almanca hazırlanan diğer yayın olan Le Bosphore et Constantinople [12], İstanbul'un topografyasını ve tarihi gelişmelerini aktaran yazılı bölüm ve kara surlarını gösteren bir şemadan oluşmuştur.

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, coğrafi olarak Avrupa'nın doğusunda yer aldığından, Batı-dışı ülkelerle ilişki açısından diğer Avrupa ülkelerine nazaran avantajlıdır.

Yeniden inşasıyla liberalizmin simgesine dönüşmekte olan Viyana'da gerçekleştirilen dünya fuarında imparatorluk, öncelikle bu üstünlüğü kanıtlamayı amaçlamıştır.

1873 Viyana Dünya Fuarı, aynı yıl Viyana Borsası'nın çökmesiyle yaşanan ekonomik sıkıntı, kolera salgını endişesi sebebiyle aşırı yükselen konaklama fiyatları ve fuar boyunca sürekli yağan yağmurun ana sergi binasının çatısından sızması gibi olaylar sebebiyle olumsuz bir şekilde sona ermiştir.

5.4 1878 Paris Dünya Fuarı

1878'deki Dünya Fuarı, Fransa-Prusya Savaşı yenilgisine ve Paris Komünü'nün olumsuz ekonomik durumuna karşın Fransa'nın Avrupa'da önemli bir güç olduğunu gösterme amacıyla Paris'de gerçekleşmiştir.

Çizelge 5. 4 1878 Paris Dünya Fuarı Verileri

TARİH	1 MAYIS-31 EKİM 1878
YER	PARİS/CHAMP DE MARS VE TROCADERO
TEMA	YENİ TEKNOLOJİLER
FUAR ALANI	192.000 METREKARE
ZİYARETÇİ SAYISI	16.000.000 KİŞİ
KATILAN ÜLKE SAYISI	36
MİMAR	GABRIEL DAVIOUD JULES DESIRE BOURDAIS JEAN BAPTISTE KRANTZ LEONARD HARDY

Fuar birçok bakımdan 1867 fuarının tekrarı niteliğindedir. Viollet-le-Duc'un önerisiyle fuar yine Champ de Mars'da düzenlenmiştir. Ancak bu kez Seine Nehri'nin karşı kıyısında yer alan Trocadero da fuar alanına eklenmiştir. Nehrin her iki yakası için düzenlenen yarışmada Champ de Mars alanı için geçici bir sergi binası planlanırken; Trocadero için daha küçük boyutta, konferans salonu niteliğinde bir yapı öngörülmüştür.



Şekil 5. 54 1878 Paris Dünya Fuarı genel görünüş [2].

Fuar için başvuru yapan 94 tasarımcı arasından Trocadero Sarayı ve Seine Nehri'ne kadar uzanan meydan tasarımı için Paris'in yeniden inşa edilmesi sırasında Haussmann ile çalışan mimarlardan Gabriel Davioud ve Jules Desire Bourdais seçilmiştir. Trocadero Sarayı, önündeki meydanla 1878 Paris Dünya Fuarı'nın nirengi noktasını oluşturmuştur.

Endüstri Sarayı'nın ana fuar binasına uyarlanması Jean Baptiste Krantz ve Leonard Hardy görev almıştır. Fuarın ana yapısı tasnif kolaylığı için 1867 Paris Dünya Fuarı'ndakinden farklı olarak dikdörtgen planlı düşünülmüştür.



Şekil 5. 55 1878 Paris Dünya Fuarı Endüstri Sarayı [63].

Endüstri Sarayı, Beaux-Arts geleneğinden alışıldığı gibi, Seine Nehri'nin karşı yakasındaki Askeri Okul'u hizalayan bir aks üzerinde konumlandırılmıştır. Sarayda mimari üslup açısından yeni öğeler denenmiştir.



Şekil 5. 56 Endüstri Sarayı dış perspektifi [64].



Şekil 5. 57 Endüstri Sarayı cephe detayı [64].



Şekil 5. 58 Trocadero Sarayı meydan perspektifi [64].



Şekil 5. 59 1878 Paris Dünya Fuarı Trocadero Sarayı yönü [64].



Şekil 5. 60 1878 Paris Dünya Fuarı Trocadero Sarayı yan cephe [2].

Trocadero Sarayı, melez üslubu ve minareye benzer görünüşteki iki kulenin çevrelediği ana kube ile dikkat çekicidir. Altıbin kişiyi alabilen tiyatro salonunu içeren kubbeli ana bölüm, çeyrek daire planlı iki yan galeriyle simetrik şekilde çevrelenmiştir. Yapıda Yunan, Roma, Bizans, Arap ve Rönesans olmak üzere pekçok farklı üslubun karışımı eklektik bir stil görülmektedir. Saray, düzenleme ilkeleriyle değil; getirdiği mimari dağarcıkla ön plana çıkmıştır.

Viollet le Duc'ün malzeme kullanımı için mimar Gabriel Davioud'a övgüler yağdırdığı sarayın kuleleri, ince bezemeleri ile Kuzey Afrika camilerinin minareleri örnek alınarak yapılmıştır. Her iki ucunda giriş yeri olarak kullanılan sayvanlar ve büyük kemerlerden oluşan örtüsüyle yapıda İslam anıtlarının taçkapılarından esinlenilmiştir. Yapının çini ve mozaiklerden oluşmuş renkli dış cephe dekorasyonunda Batı sentaksına katılmış İslam öğelerinin varlığı belirgindir.

Pavyonların metal eğri çatıları ile kuzey tarafında bir giriş kurulması görevi Gustave Eiffel'e verilmiştir. Bu salonlarda, her ne kadar malzeme olarak cam ve demir kullanılsa da, ana üslup Beaux-Arts ekolündedir.

Makineler Galerisi'nde, önceki dünya fuarlarında olduğu gibi, sergilenen makinelerin ölçeği ve lojistik sebeplerle demir ve cam malzeme kullanılmıştır.



Şekil 5. 61 1878 Paris Dünya Fuarı Makineler Galerisi [64].

Eklektik bezemeleri ile öne çıkan Trocadero Sarayı ile işlevsel yönü önde olan Endüstri Sarayı arasındaki tezat maksatlı yapılmıştır. Konferans ve konserler için tasarlanmış olan Trocadero'nun dünya fuarından sonra ileriki yıllarda da hizmet vermesi amaçlanmışsa da yapı 1935'de düzenlenecek dünya fuarına yol yapılması için yıkılmış; yerine sürekli kullanılmak üzere Chaillot Sarayı inşa edilmiştir. Ancak yeni sarayda orjinalin ana hatları korunmuştur.

1878 Paris Dünya Fuarı'nda Batılı ülkeler buz makinesi ve elektrikli aydınlatma gibi yenilikleri sergilemişlerdir.

1878 Paris Dünya Fuarı'nda diğer fuarlardan farklı olarak Batı-dışı ülkelerin pavyonları Uluslar Sokağı adı verilen ayrı bir alanda inşa edilmiş, bu düzenleme yöntemi sonraki dünya fuarlarında da kullanılmıştır.

1878 Paris Dünya Fuarı, Champ de Mars ve Trocadero'da kurulmuş olup; 1867 Paris Dünya Fuarı'nın tekrarı niteliğindedir. Fuardaki Milletler Sokağı'nda katılımcı ülkelerin kendi mimarilerini yansıtan pavyonlarına yer verilmiştir. Osmanlı Devleti'nin katılmayıp takip ettiği fuardaki temsiller II. Abdülhamit'in isteği üzerine fotoğraflanıp arşivlenmiştir. Fuarda katılımcı müslüman ülkelere Fransa ile ilişkilerine göre yer verilmiştir. Fransa'nın en önemli sömürgesi Cezayir, dört yıl sonra bir Fransız sömürgesine dönüşecek olan Tunus, yirmi yıl sonra aynı duruma düşecek olan Fas ve o sırada İngiliz-Fransız komisyonunun denetimindeki Mısır'ın pavyonları, Fransa'yı temsil eden Trocadero Sarayı'nın önünde düzenlenmiştir. Saray ana yapısı, bir koruyucu gibi, bu ülkeleri kuşatmak üzere iki yönde uzatılmıştır.

1878'de genç bir Osmanlı diplomatı olan Sadullah Efendi, Osmanlı Devleti'nin katılmadığı fuarda fuarın geneline ilişkin izlenimlerinde Trocadero Sarayı'nın enfes sütunlara sahip cephelerinden, önündeki büyük çeşmeden, serginin çeşitli bölümlerini ayıran bahçelerden ve makine olarak adlandırdığı asansörlerle ulaşılan seyir kulesinden hayranlıkla bahsetmiştir [3].

5.5 1889 Paris Dünya Fuarı

Çizelge 5. 5 1889 Paris Dünya Fuarı Verileri

TARİH	6 MAYIS-31 EKİM 1889
YER	PARİS/CHAMP DE MARS, TROCADERO, ESPLANADE DES INVALIDES
TEMA	FRANSIZ DEVRİMİ'NİN 100. YIL KUTLAMASI
FUAR ALANI	237.000 METREKARE
ZİYARETÇİ SAYISI	28.121.975 KİŞİ
KATILAN ÜLKE SAYISI	35
MİMAR	GUSTAVE EIFFEL JOSEPH BOUVARD JEAN CAMILLE FORMIGE CHARLES LOUIS FERDINAND DUTERT

1889 Paris Dünya Fuarı'nın düzenlenmesinin temel nedeni, Bastille Baskını ve Fransız Devrimi'ni anmaktır. Ancak fuarın ölçeği uluslararasıdır.

Yıldönümü temasının imparatorluklar için yıkıcı ve altüst edici bir olayı temsil etmesi sebebiyle pekçok Avrupa kraliyet ailesi fuara katılmamış; sadece resmi birer heyet göndermişlerdir. Buna rağmen fuar, toplamda yaklaşık yirmisekiz milyon ziyaretçiyi ağırlamıştır.

1878 Paris Dünya Fuarı'ndaki gibi Champ de Mars ve Trocadero'da düzenlenen fuar, 1878'deki yapılara yapılan eklemelerle farklılaşmıştır. 1889 Paris Dünya Fuarı için Trocadero'nun eğrisel kollarını karşılayacak şekilde Seine Nehri'nin karşı kıyısında Champ de Mars'da yer alan Endüstri Sarayı'nın bölümleri uzatılmıştır.

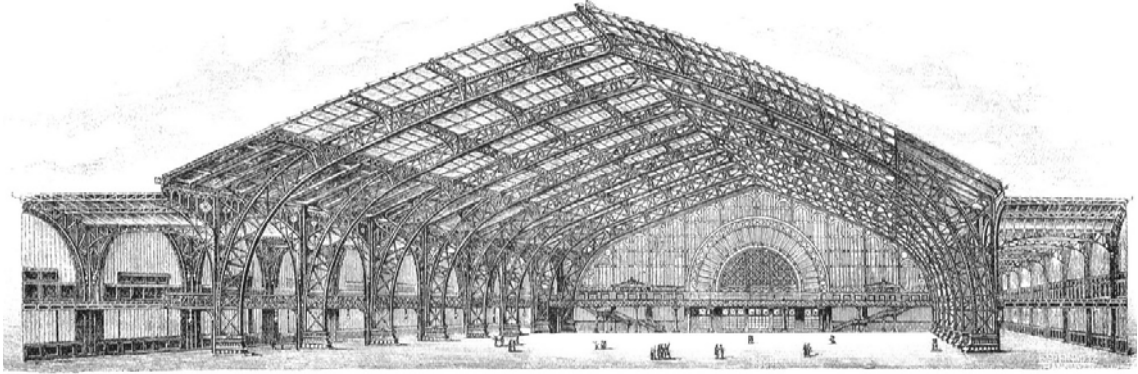


Şekil 5. 63 1889 Paris Dünya Fuarı genel görünüş [65].



Şekil 5. 64 1889 Paris Dünya Fuarı Makineler Galerisi [1].

Demir ve camdan fütüristik bir tarzda inşa edilen Makineler Galerisi, Eiffel Kulesi ile birlikte fuarın en görkemli yapısı olmuştur. Daha sonra 1910'da yıkılan Makineler Galerisi'nde teknolojinin sunduğu yeni olanaklardan yararlanılmıştır.



Şekil 5. 65 1889 Paris Dünya Fuarı Makineler Galerisi kesiti [65].

Makineler Galerisi, o güne kadar geçilen en büyük açıklığın aşılması sebebiyle mimarlık tarihinde öneme sahiptir. Yüzonbeş metrelik açıklığı geçen üç eklemli demir kemerlerle statik düzenlemeye bir yenilik getirilmiştir. İç mekândaki iki köprü ve yürüyen elektrikli platform ile ziyaretçilerin sergilenen makineleri yedi metre yüksekten izleyebilmeleri sağlanmıştır.



Şekil 5. 66 Eiffel Kulesi'nden Trocadero Sarayı'na bakış [65].



Şekil 2. 67 Eiffel Kulesi'nden Endüstri Sarayı'na bakış [65].

1889 Paris Dünya Fuarı, yeni ürünler için yeni pazarlar bulmayı amaçlayan ticari fuarlardan farklılaşarak; uluslararası ziyaretçiler için eğlence işlevinin ağırlık kazandığı bir fuardır. Fuarda en büyük alanlar Avrupa'nın ne kadar gelişmiş olduğunun gösterilmesine ayrılırken; diğer kısımlar Batı-dışındaki katılımcıların sergi alanı olarak bırakılmıştır. Esplanade des Invalides aksında yer alan sömürge ülkelerin sergisinde Fas sarayları, Mısır sokakları ve diğer pitoresk manzaralar bulunmaktadır.

1889 Paris Dünya Fuarı, Milletler Sokağı fikrini ticari açıdan geliştirerek takip ederken; 44 konut örneğinden oluşan Tarih İçinde Konut temalı sergisi ve Kahire Sokağı adında düzenlenen iki sokakla İslam mimarisini tarihsel açıdan sergilemeyi hedeflemiştir. Seine Nehri kıyısı boyunca uzanan park içindeki bu konutlar, arkada yükselen Eiffel Kulesi ile ölçek açısından büyük bir tezat oluşturmuştur.

Evlerin tasarımını yapan Charles Garnier, tanınmış eseri Paris Operası kadar strüktürün dışavurumuna karşıtlığıyla tanınmaktadır. Tarih İçinde Konut temalı serginin Eiffel Kulesi'ne karşı Garnier'nin protestosunu ifade ettiği iddia edilmiştir. 1889 Paris Dünya

Fuarı, Fransız Devrimi'nin 100. Yılı dolayısıyla düzenlendiğinden içlerinde Osmanlı Devleti'nin de bulunduğu birçok ülke fuara düşük katılım göstermiştir. Fuarda Osmanlı Devleti'ni Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa temsil etmişlerdir. 1889 Paris Dünya Fuarı'na düşük bir katılım olmasına karşın, fuar, dönem yazarlarından Ahmet Mithat Efendi tarafından gezilip Paris'e ilişkin izlenimleri içeren bir günlük şeklinde kaleme alınmıştır. Fuarda Osmanlı Devleti'nin tek temsil ögesi Ahmet Mithat Efendi tarafından "şirin kulübe" olarak tanımlanan Tütün Pavyonu'dur.



Şekil 5. 68 1889 Paris Dünya Fuarı, Tütün Pavyonu [66].

Çelik iskelet üzerine inşa edilen yapı, Vallaur'y'nin Batı'ya ait işlevsel modellerin üzerine Osmanlı geleneksel mimarisine ait öğeleri oturtmasıyla ortaya çıkan yeni bir üslup olan Neo-Ottoman Mimarisi'nin ilk örneği olarak bilinmektedir. 1873 Viyana Dünya Fuarı'ndaki gibi III. Ahmet Çeşmesi'nden esinlenen yapı, saçaklı çatısı, oransal olarak üç parçaya ayrılmış cephesi, yuvarlatılmış köşeleri, vurgulanan yatay hatlar ve çarşı işleviyle 1873 Viyana Dünya Fuarı'ndaki replikadan farklılaşmıştır.

Beaux-Arts'da eğitim alan Levanten mimar, yapıda simetrik plan, üç parçalı cephede sivri kemerli pencereler ve geniş saçak detaylarını uygulanmıştır.

5.6 1893 Chicago Dünya Fuarı

1893 Chicago Dünya Fuarı, Kristof Kolomb'un Yeni Dünya'yı keşfetmesinin 400. Yıldönümü için düzenlenmiş olduğundan Kolombiya Dünya Fuarı olarak da bilinmektedir. Fuarın uluslararası nitelikte düzenlenmesinin nedeni Amerika'nın değişim dünyasındaki etkin ve ilerleyen gücünü Avrupa'ya göstermek istemesidir.

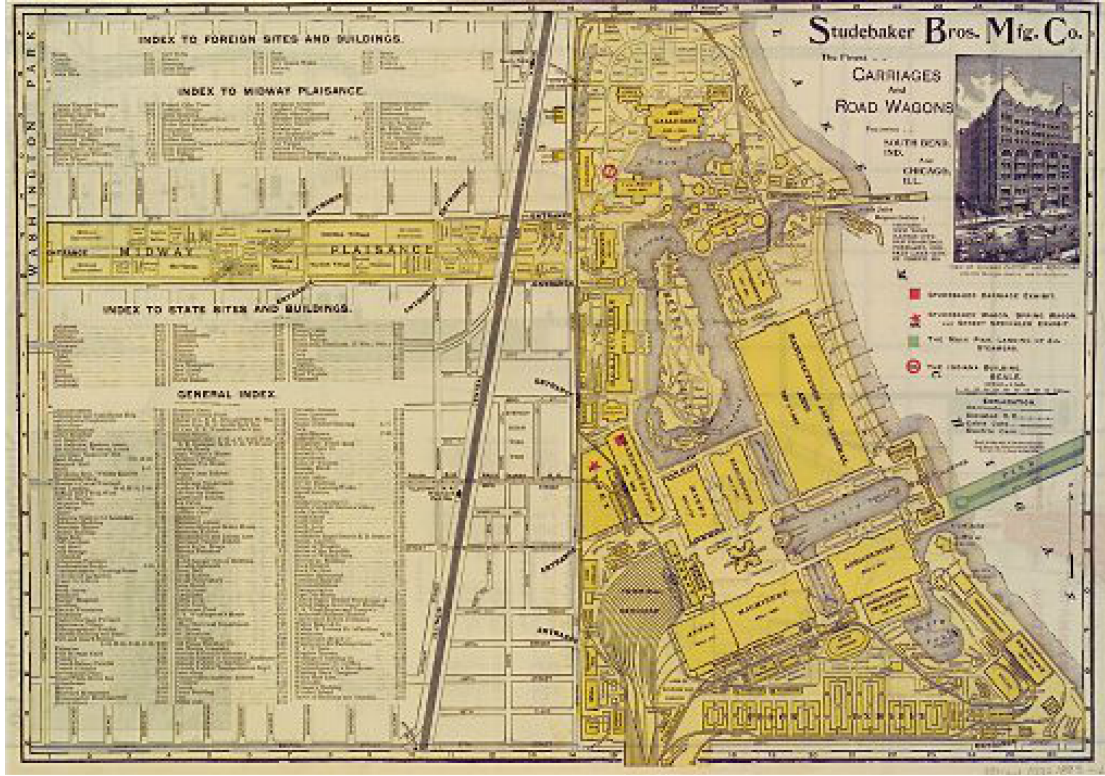
Çizelge 5. 6 1893 Chicago Dünya Fuarı Verileri

TARİH	8 MAYIS-31 EKİM 1893
YER	CHICAGO/JACKSON PARKI
TEMA	AMERİKA'NIN KEŞFİ'NİN 400. YIL KUTLAMASI
FUAR ALANI	686.000 METREKARE
ZİYARETÇİ SAYISI	27.300.000 KİŞİ
KATILAN ÜLKE SAYISI	50
MİMAR	FREDERICK LAW OLMSTED DANIEL BURNHAM JOHN ROOT

1871'den beri Michigan Gölü ve Chicago arasındaki dar bataklık arazinin parka dönüşmesi için mücadele eden peyzaj mimarı Frederick Law Olmsted bu alanın 1893 Chicago Dünya Fuarı için değerlendirilmesini önermiştir. Bu öneri organizasyon komitesine 1890 yılında bir rapor halinde sunulmuştur.

Arazinin kabulünden sonra görevlendirilen mimar Daniel Burnham ve John Root, dünya fuarında ülkenin farklı bölgelerini temsil etmek üzere farklı mimarlık ofisleriyle çalışmışlardır. Fuarda farklı mimarlık ofislerinin tasarımlarıyla yer alacak yapıların tümünün neoklasik üslupta olması kararlaştırılmıştır. Yapıların parlak beyaz bir alçıyla sıvalanarak mermer gibi gösterilmeleri sebebiyle fuar, ziyaretçiler tarafından "Beyaz Şehir" olarak adlandırılmıştır. Bu üslup, fuarı takiben Amerika Birleşik Devletleri'nde sayısız hükümet binasında kullanılmış; ülkenin ulusal üslubu haline gelmiştir.

Daha önceki dünya fuarlarından farklı olarak, fuar alanında demir ve cam malzeme ile geçici yapılar inşa etmek amaçlanmamıştır. Yapılar sergi sonrasında da hizmet edecek kalıcı malzemelerle inşa edilmiştir. Göletler, su yolları ve havuzlarla bölümlere ayrılmış park alanında ondört ana sergi binası ve bu alana bitişik Midway adı ile ayrılan bölümde diğer ülkelerin pavyonları düzenlenmiştir.



Şekil 5. 69 1893 Chicago Dünya Fuarı vaziyet planı [67].

Tamamı klasik tarzda tasarlanmış fuardaki ondört ana yapıdan Richard Hunt tarafından tasarlanan kubbeli İdare Binası fuar girişini temsil etmiştir. Bu yapıdan ortadaki büyük havuz ve Cumhuriyet Anıtı ile Şeref Avlusu'na ulaşılmaktadır.

Makine Salonu, Elektrik Sarayı, Güzel Sanatlar Sarayı, Balıkçılık Binası, Kadınlar Binası, Madencilik Binası, Konser Salonu, Ormancılık Binası, Gazino, Sütçülük Binası, Ulaştırma Binası, Tarım Binası, Üretim ve Serbest Sanatlar Binası fuar için tasarlanan diğer yapılardır. Proje yönetiminin ilk örneklerinden olan bu düzenlemede yer alan mimarlar arasında Ulaştırma Binası'nın tasarımını üstlenen Luis Sullivan ve Dankmar Adler de bulunmaktadır. Sullivan ve Adler'in tasarladıkları Ulaştırma Binası, 1893 Chicago Dünya Fuarı'nda iz bırakan yapılardan biridir. Yapının, akslı simetrik planı ve Şeref Meydanı'nın ötesinde yer alması, neoklasik üslubun dışına çıkılmasına olanak sağlamıştır.



Şekil 5. 70 1893 Chicago Dünya Fuarı, Ulaştırma Binası [68].

Ulaştırma Binası, sıra kemer pencereli ana salonu ve kubbesiyle genel tasarım ilkelerine uysa da; cephenin işlenişi ve renkler bakımından fuardaki diğer yapılardan farklıdır. Yapının ana özelliği, altın sarısı eşmerkezli kemerlerden oluşan, otuz metre genişlik ve yirmi bir metre yükseklikteki Altın Kapı Geçidi'dir. Yapıda ana giriş dışında çok sayıda rengin ardışık olarak kullanımı dikkat çekicidir. Yapıda antik çağ, ortaçağ ve İslam unsurlarının kullanımı, Kuzey Afrika ve Hindistan'daki İslam anıtlarına benzerlikler görülebilir. Cephe bezemesinin basitten karmaşığa doğru hiyerarşik ele alınışı, birçok bölgedeki İslam mimarisinde mevcuttur.



Şekil 5. 71 İdare Binası Cumhuriyet Anıtı Bağlantısı [68].

Fuar için dünyanın dördüncü olan metro sistemi Chicago’da kurulmuştur. Fuarın en çok ilgi çeken ve simge haline gelen ögesi Ferris Tekerleği’dir. Bu öge, 1889 Paris Dünya Fuarı’ndaki Eiffel Kulesi’nin etkisi düşünülmüş ve tasarlanmıştır. Her biri 60 kişilik 36 kabinden oluşan, 18 metre çapındaki dev dönme dolap, en yüksek noktasında yerden 80 metre yüksekliğe ulaşmaktadır.

1893 Chicago Dünya Fuarı’nda Batı-dışı pavyonların bulunduğu Midway tema parkı projelerine de öncülük etmiştir. 1893 Chicago Dünya Fuarı’na dünyanın çeşitli bölgelerinden elli ülke katılırken; fuar, Beyaz Şehir akımının kurucusu olmuştur. Fuardaki yapılar geçici yapılar yerine kalıcı yapılar olarak düzenlenmiştir.

Osmanlı Devleti, fuara, bizzat ABD Başkanı’nın II. Abdülhamit’e gönderdiği heyet tarafından davet edilmiştir. Osmanlı pavyonunun düzenlemesinde sergi komiserliği Sadrazam İbrahim Hakkı Paşa ve yardımcısı Fahri Bey tarafından yürütülmüştür. Batı-dışı ülkelerin Midway adı verilen alanda temsil edildikleri fuarda, Midway’e epey uzak olan Jackson Park’ında diğer ulusal pavyonlarla birlikte yer alan ana Osmanlı pavyonunun referansı yine III. Ahmet Çeşmesi olmuştur.



Şekil 5. 72 1893 Chicago Dünya Fuarı, Türk Pavyonu [14].

Fuar pavyonunun dışında 1893'deki temsilde III. Ahmet Çeşmesi'nin bir maketi yer almıştır. Bugün Topkapı Sarayı'nda yer alan gümüş maket orjinalinin 1/20 ölçeğinde küçültülmüştür. Sergi için hazırlanan bu maket, daha sonra, saltanatının yirmibeşinci yılı sebebiyle padişaha hediye edilmiştir.

1873 Viyana Dünya Fuarı'ndaki replikadan farklı olarak; 1893 Chicago Dünya Fuarı'nda köşelerdeki kavisli sebiller kaldırılarak ortadaki girişe bir merdiven eklenmiş; ana pavyon, çeşmeden daha büyük bir ölçekte, çarşı işleviyle inşa edilmiştir. Pavyonun çeşmeye nazaran daha sade bırakılan üç bölmeli cephesi ile yapı, dikdörtgen planlı tutulurken; üst kotta, yapıya yataylığını vurgulayan geniş saçaklı bir çatı eklenmiştir. Ağaçlar içindeki ana pavyonun dört köşesinde küçük kubbeler, bu kubbelerin ortasında da zirvesinde Osmanlı sancağı dalgalanan bir kubbe yer almıştır.

Arşiv verilerine göre pavyonun dış duvarlarında Beyrut'dan gelen oymalar kullanılırken iç duvarlar Hereke kumaşlarıyla örtülmüştür. Zemine Uşak halısı serilirken ortaya sedef kakmalı uzunca bir masa yerleştirilmiştir. Kimi kaynaklar, çeşmenin tasarımının J.A. Thain adlı Chicagolu bir mimar tarafından yapıldığını belirtmektedirler. Yapının modern çizgilerle yorumlanarak inşa edilmesi bu savı kuvvetlendirmektedir.



Şekil 5. 73 1893 Chicago Dünya Fuarı, Türk Mahallesi [14].

Osmanlı Devleti, çeşme dışında, Osmanlı Mahallesi içinde bir cami; Mısır Çarşısı'nın benzeri bir kapalıçarşı; bir restoran; bir Türk tiyatrosu; büro olarak kullanılan evler ve sokak başlarında satış yapan köşkler ile temsil edilmiştir. Temsilde yer alan caminin biçimi, iki yılı aşkın yapım sürecinin sonunda 1855'de ibadete açılan Dolmabahçe Camii'ni anımsatmaktadır. Tek kubbeli ve tek minareli caminin güney cephesi silmelerle hareketlendirilmiş; cami fuar sürecinde de ibadete açık tutulmuştur. Fuar notlarında temsilde Türk Tiyatrosu'nun ve restoranın bulunmasının nedeni, Doğulu kimliğin yanısıra modern dünyanın parçası olma kaygısının temsili olarak belirtilmiştir.



Şekil 5. 74 1893 Chicago Dünya Fuarı, Türk Tiyatrosu ve Restoran [14].

Temsil öğeleri arasında Osmanlı yapıtları dışında bir mimari ürün olarak ilk kez kullanılan bir obeliks; önünde falcı çadırı konumlandırılan, yangın söndürme için kullanılan bir tulumba makinesi ve Güzel Sanatlar Sarayı'nda Osman Hamdi Bey'in tabloları da yer almıştır. İstanbul'daki Bizans Hipodromu'nu anımsatacak şekilde

tasarlanan Osmanlı Devleti'ne ayrılan alan at yarışlarının izlenebileceği bir eğlence alanı olarak fuar süresince hizmet vermiştir.

Pavyonun resmi açılışı II. Abdülhamit adına Konsolos Charles Henrotin tarafından gerçekleştirilmiştir. II. Abdülhamit, 1893 Chicago Dünya Fuarı'na geniş bir fotoğraf koleksiyonu göndermiş; kişisel albümlerinin de bulunduğu fotoğrafların büyük bölümü fuar bitiminde Kongre Kütüphanesi'ne bağışlanmıştır.

5.7 1900 Paris Dünya Fuarı

1900 Paris Dünya Fuarı için Büyük Saray ve Küçük Saray olmak üzere eklenen yeni yapılar, dönemin egemen üslubu Art-Nouveau'nun organik motiflerinden yola çıkılarak dev dekorlar şeklinde tasarlanmıştır. Kentsel tasarım öğelerinin de katılımıyla fuar alanında masalsı bir atmosfer oluşturulmuştur.

1900 Paris Dünya Fuarı, o zamana kadar Avrupa'da düzenlenen en büyük fuardır. Fuar için Paris'in seçilmesi, aynı dönemde Fransa'nın Yunanistan'dan sonra modern çağın ikinci olimpiyatlarına evsahipliği yapması açısından da önemlidir.

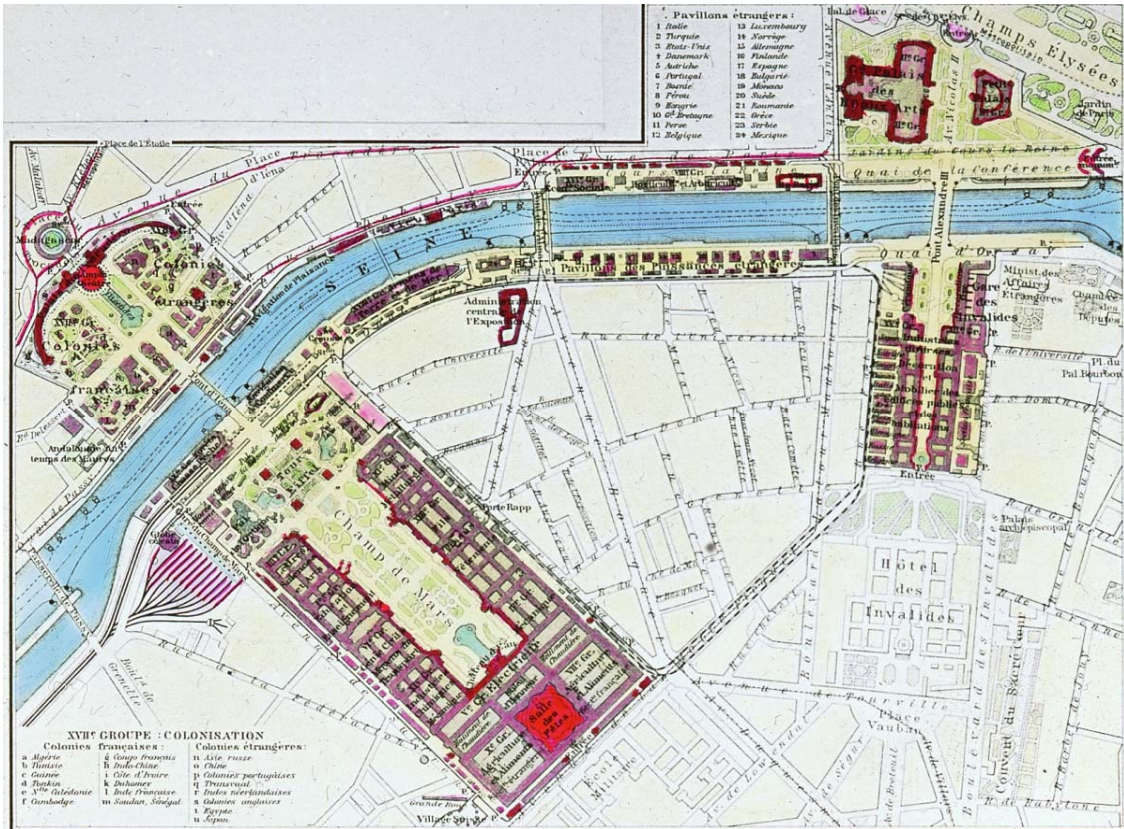
Çizelge 5. 7 1900 Paris Dünya Fuarı Verileri

TARİH	14 NİSAN-12 KASIM 1900
YER	PARİS/CHAMP DE MARS, TROCADERO, ESPLANADES DES INVALIDES, III. ALEXANDRE CADESİ, BOIS DE VINCENNES
TEMA	ONDOKUZUNCU YÜZYILIN RETROSPEKTİFİ
FUAR ALANI	543.000 METREKARE
ZİYARETÇİ SAYISI	48.000.000 KİŞİ
KATILAN ÜLKE SAYISI	58
MİMAR	ALFRED PICARD HENRI CHARDON M.J. BOUVARD FERDINAND W. PECK

Champ de Mars ve Trocadero'dan oluşan alan, fuar için Concorde Sarayı'na doğru genişletilmiştir. Nehrin sağ tarafındaki 1855 Paris Ulusal Fuarı'ndan kalan yapılar fuar için yıkılarak yerine Centenal Müzesi, Büyük Saray, Küçük Saray ile fuarın iki ana kapısı olan Şeref Kapısı ve Anıt Kapısı inşa edilmiştir.

Şeref Kapısı, fuarın ana eksenini olan Triomphale Caddesi'nde konumlandırılırken; mimar Rene Binet tarafından tasarlanan Anıt Kapısı Seine Nehri aksında yerleştirilmiştir.

Fuarın en önemli yeniliği Paris Metrosu olmuştur. Fuar sırasında hizmete açılan Paris Metrosu için Hector Guimard tarafından tasarlanan Art-Nouveau üslubundaki giriş, sadece fuarın değil; ondokuzuncu yüzyılın günümüze ulaşan sembollerinden biridir. Fuarda Art Nouveau üslubunun denendiği bir diğer simge fuarın ana girişi için tasarlanan taç kapıdır.



Şekil 5. 75 1900 Paris Dünya Fuarı vaziyet planı [1].



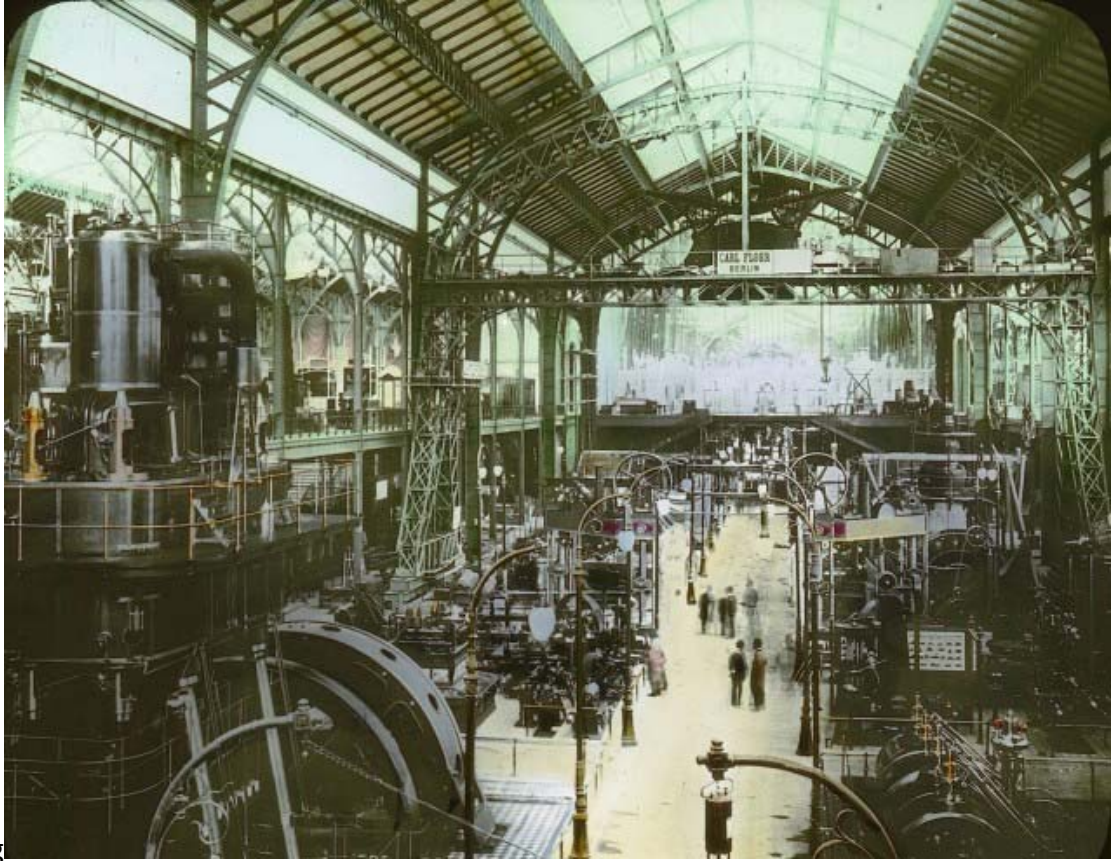
Şekil 5. 76 1900 Paris Dünya Fuarı genel görünüm [1].



Şekil 5. 77 1900 Paris Dünya Fuarı metro girişi [69].



Şekil 5. 78 1900 Paris Dünya Fuarı ana girişi [1].



g

Şekil 5. 79 Makineler Galerisi iç görünüş [1].

1889 Paris Dünya Fuarı'ndaki Eiffel Kulesi ve Makineler Galerisi'nden 1900 Paris Dünya Fuarı'ndaki Büyük Saray ve Küçük Saray'a geçiş, klasisizme dönüşün bir belirtisi olarak değerlendirilmiştir.



Şekil 5. 80 Büyük Saray ve Küçük Saray [1].

Çelik strüktürün, neo-barok ve neo-rokoko tarzındaki taş cephelerle kaplandığı Büyük Saray ve Küçük Saray, Makineler Galerisi'ne eklenen toplantı salonu, içinde binlerce lambanın ve buhar makinelerini çalıştıran dinamoların bulunduğu Elektrik Sarayı ve 29 metre yüksekliğindeki şelalesiyle, Paulin'in tasarladığı Su Köşkü 1900 Paris Dünya Fuarı'nın önemli yapılarıdır.

1900 Paris Dünya Fuarı'ndaki yapılar arasında farklılaşan bir diğeri Eugene Henard'ın tasarladığı, Eiffel Kulesi'nin yakınındaki Elektrik Sarayı'dır. Yapı, 150 metreye 80 metre boyutlarında dikdörtgen bir plana sahiptir. Yapının Yanılsamalar Sarayı olarak bilinen ana bölmesi, ışık ve renk oyunları için aynalarla dekore edilmiş altıgen planlı geniş bir salondur. Tamamen demir, cam ve çinkodan inşa edilen yapının detayları dikkat çekicidir. Yapının esin kaynağı Kurtuba'daki Cami-ül Kebir'dir. Yapı, ölçek açısından çok daha küçük olduğundan esinlenilen detaylar ayna kullanımı ve yansımalarla sağlanmaya çalışılmıştır. Yapının dış cephesi Art Nouveau üslubundadır.

Belirtildiği gibi, bugün Paris'in sembolü haline dönüşen ününe karşın Eiffel Kulesi'nin 1889 Paris Dünya Fuarı'nda çirkin, basit bir endüstriyel yapı olarak değerlendirilmiştir.

Onbir yıl sonra basın, 1900 Paris Dünya Fuarı yapılarını da zevksiz tasarlanmış, müsrif imalatlar olarak nitelemiştir. Fuar, yaklaşık elli milyon ziyaretçiyi ağırlamasına rağmen katılımcılar için düşük karla sonuçlandığından olumsuz eleştiriler almıştır.

Fuarda Batılı ülkelerin sergiledikleri yenilikler arasında panoramik filmler yer almaktadır. 1900 Paris Dünya Fuarı, sanayi ve tarım ürünlerinin, sanat eserlerinin tanıtıldığı, bilimsel buluşların sergilendiği son büyük evrensel fuar olarak bilinmektedir. Yabancı ülkeler için geleneksel olarak Milletler Caddesi ayrılırken; ülkeler burada siyasi ve ekonomik güçlerine göre hiyerarşik konumlandırılmıştır.

Osmanlı Devleti'nin sergi komiserliğine 1893 Chicago Dünya Fuarı'ndaki başarıları da gözönüne alınarak Hakkı Bey getirilmiş; komisyonda Chicago'da resmi yüklenici olarak görev yapan Sadullah Efendi de yer almıştır. Diğer dünya fuarlarından farklı olarak İslam ülkelerinin pavyonlarından ayrı bir konumda, İtalya ve ABD pavyonları arasında yer alan Osmanlı pavyonu iki katlı, tek bir binadan oluşmuştur. Adrien Rene Dubuisson isimli mimar tarafından düzenlenen pavyonun tasarımı, Kuzey Afrika ve Türk mimarisinin sentezinden oluşmaktadır.



Şekil 5. 81 1900 Paris Dünya Fuarı, Türk Pavyonu, Seine Nehri Yönü [14].

Yapının büyük bir verandası ve nehir manzarasına açılan geniş, iki kat yüksekliğinde kemerli bir kapısı bulunmaktadır. Arşiv verilerine göre pavyonda zemin katta bir çarşı, kafeterya ve sanatçı atölyeleri; birinci katta endüstri ürünleri sergisi; ikinci katta Aya

İrini'deki müzeden esinlenmiş bir askeri müze ve Türk yaşantısını yansıtan operetlerin sergilendiği bir tiyatro bulunmaktadır.



Şekil 5. 82 1900 Paris Dünya Fuarı, Türk Pavyonu, Giriş Yönü [14].

Yaldızlı saçak altları, vitraylı pencereleri, delikli panolarla bezeli duvarları, renkli temel taşları ve çinileriyle, yapıda geleneksel bir yapının replikasını uygulamak yerine, Neo-İslam üslubu denenmiştir. Bu yaklaşımla yapıda farklı dönem ve bölgelere ait İslam öğelerini bir araya getiren eklektik bir tarzın uygulandığı görülmektedir.

Neo-İslam, Alman mimar Jasmund'un 1889 tarihli Sirkeci Garı'nın tasarımında bir araya getirdiği Memluk, Fas ve Osmanlı üsluplarında da görülebilen bir üsluptur.

Osmanlı Devleti, 1900 Paris Dünya Fuarı'nda pavyonda sergilenen ürünler dışında güzel sanatlar dalında, fuar ana yapılarında, Halil Paşa ve Levanten E. Della Sudda'nın resimleriyle temsil edilmiştir.

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki dünya fuarları, birbirini tamamlayan niteliktedir. Yeni mimari ve mühendislik denemelerinin yapılp katılımcıların deneyimine sunulduğu dünya fuarlarının etkisi, fuar alanlarının ve fuarlara evsahipliği yapan kentlerin çok ötesine ulaşmıştır.

Dünya fuarları, farklı ülke ve kültürlerle ait mimari parçaları toplayıp onları zaman ve mekândan kopararak “en place” adı verilen yeni bir turizm türünü ortaya çıkarmıştır. Fuardaki mimari sergiler açık hava müzelerinin ve kentsel tasarımın geniş ölçekteki ilk örneklerini oluşturmuştur.

Dünya fuarlarındaki mimari temsil, Batı’nın ortaya koymak istediği küresel modernlik düşüncesiyle rasyonel ve deterministik bir üsluba dayanırken; bir yandan da yaratılan ütöpik ortamlarla özellikle Batı-dışı için egzotik ve merak uyandırıcı etki sağlanmıştır.

Bunun sebebi, Batı-dışı toplumların, fuarlara evsahipliği yapan “genişletilmiş tek dünya”nın merkezi Batı’nın öngördüğü ve göstermek istediği şekilde, “İslam” üst başlığıyla karşıt kültür olarak homojenleştirilmesi ve peri masallarındaki gibi düşsel öğeler üzerinden temsil edilmesidir [70]. Yüzyıl sonuna gelindiğinde, Batı’nın Edward Said’in [4] tabiriyle “inşa ettiği Doğu”, Batılı ziyaretçiler için eski gizemini kaybetmiştir.

Dünya fuarlarından anlaşılacağı üzere; Batı ve Doğu’nun mimari diyalogunun doğuşu İslam dininin başlangıcına kadar uzansa da; birbirlerine etkileri yeni topraklar edindikçe değil; ticari bağların önemi arttıkça gelişmiştir [38]. Batı ve Doğu arasındaki temasların dünya fuarları döneminde artmasının ve yaygınlaşmasının bir nedeni bu ticari ilişkilerin artmasına dönük iletişim olanakların sağlanmasıdır. Bir diğer neden, popüler kültürde yankı bulan, tarih ve coğrafyadan yalıtılmış, kurgusal bir alanda mimaride yeni malzemelerle çarpıcı uyarlamaların ve eklektik denemelerin yürütülebilmiş olmasıdır.

Dünya fuarlarında Batı’nın kendi norm ve değerleri, Avrupa gündemine cevap verecek, onun karşıt imajı niteliğindeki olumsuz çağrışımlı bir “Doğu” etiketiyle belirlenmiş olsa da; fuarlarda her toplumun tarihine ve kültürüne ilişkin güçlü bir duyguyu koruduğu ve modernleşmeye ilişkin bir imaj arayışında olduğu görülmektedir [4]. Bu bakımdan dünya fuarlarındaki yerel temsiliyet sorunu, Batı-dışı toplumlarda da yeni üsluplarının doğuşuna sebep olmuştur. Baskın kültür, İslam mimari mirasını benimseyip kendi üslup repertuarına katarak sömürgeleri donatmaya uygun bir öngörü sağlamıştır [3].

Sömürgeler dışında kalan Osmanlı Devleti gibi ülkelerin pavyonları Batı bakış açısıyla belirlense de, toplumların yerel temsillerine ilişkin bir imaj arayışı mevcuttur. Bu bakımdan dünya fuarları, Osmanlı Devleti’nde neo-İslam üslubunun tetikleyicisi olarak değerlendirilebilirler.

Yüzyıl sonunda kolaylaşan ulaşım ve gelişen iletişim teknikleri, farklı ülke ve toplumları tanımada kolaylıklar sağladığından dünyanın bir mikrokozmosda temsili geçerliliğini kaybetmiştir. Yüzyıl dönümünden sonraki fuarlar farklılaşarak; ihtisaslaşmış konularda düzenlendiğinden söz konusu fuarlar tez kapsamına alınmamıştır.

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki dünya fuarları incelendiğinde gerek evsahibi Batı'nın; gerekse katılımcı ülkelerin çok çeşitli arayışlar içerisinde oldukları, teknolojik ve sinai ürünlerin yanısıra mimari temsilin de oldukça ciddiye alındığı görülmektedir.

Osmanlı Devleti'nin dünya fuarlarına katılımına öncülük eden padişahlar Abdülaziz (1861-1876) ve II. Abdülhamit (1876-1909)'dir. Öncesinde, Abdülmecid'in (1839-1861) saltanat döneminde de Osmanlı Devleti 1851'de Londra'da gerçekleştirilen ilk dünya fuarına katılmıştır.

Abdülaziz döneminde 1863'de İstanbul'da ulusal bir sanayi fuarı düzenlenmiş, Paris'deki 1867 Dünya Fuarı'nı Abdülaziz bizzat ziyaret etmiş; hem bu fuarda, hem de 1873 Viyana Dünya Fuarı'nın fuar ana yapılarında Osmanlı Devleti için özel teşhir yerleri hazırlanmıştır.

II. Abdülhamit'in 32 yıllık uzun saltanatı döneminde Osmanlı Devleti, 1889'da Paris Dünya Fuarı'na, 1893'de Chicago Dünya Fuarı'na ve 1900'de Paris Dünya Fuarı'na katılmıştır. 1894'de İstanbul'da da benzer bir uluslararası serginin düzenlenmesi için gerekli girişimlerde bulunulmuşsa da İstanbul'da ağır hasara yol açan depremin getirdiği maddi sorunlardan dolayı bu fuar gerçekleştirilememiştir.

BÖLÜM 6

SONUÇ VE ÖNERİLER

Yaşadığımız dünya küreselleştikçe daha karmaşık hale gelirken; dünya kentlerinde fiziksel çevre giderek birbirine benzemektedir. Fiziksel çevrenin bu değişimi uluslararası temsillere de yansımıştır. 2014 yılında Milano’da düzenlenen bienalde, *Absorbing Modernity* isimli çalışmada, 1914-2014 sürecinde ulusların fiziksel temsillerindeki bu değişimi görsel olarak ortaya koyulmuştur.

“Ondokuzuncu Yüzyılın İkinci Yarısında Dünya Fuarları ve Osmanlı Devleti’nin Mimari Temsili” başlıklı tezde, üst ölçekte, dünya fuarlarının ortaya çıkması sürecine dönük tarihsel ve ekonomik arkaplan ile Batı’nın ortaya koyduğu küresel modernlik ve Batı-dışı toplumların yerel temsiliyet sorunu incelenmiştir. Alt ölçekte ise Osmanlı Devleti’nin bu dönemdeki tarihsel ve ekonomik arka planı, Osmanlı Mimarisi’nin özgül nitelikleri, Sanayi Devrimi sonrası ticari ve sinai durumu ile dünya fuarlarındaki mimari temsili ana katılımcılar ve düzenleyici ülkelerle karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

İncelenen dönemdeki küresel değişiklikler, mimarlığın dışında, pekçok farklı disiplinle de ilişkilidir. Tezde, mimari ürünler ve dönem üslupları, bu farklı disiplinlerdeki yansımaların eşzamanlı değerlendirilebilmesi ve Batı ile Batı-dışı olarak adledilen kültürlerin ara kesitini bulmak için nesnel başvuru kaynakları olarak kullanılmıştır.

Bu başvuru alanı, dönem yayınları ve fuarların arşiv kayıtları ile birlikte incelendiğinde; Batı-dışı ülkelerin pavyonlarının, ister sömürgeci güçlerce, ister sömürgelerce, ister bağımsız devletlerce tasarlanmış olsun; indirgemeci bir üst başlık altında homojen şekilde kurgulandıkları görülmektedir. Buradan hareketle; kültürleri ve ulusları görsel

açından değerlendirmede temsilin hiçbir zaman saf olmadığı ve kurgunun determinist öge olarak hep güç ilişkilerine dayandığı sonucuna varılmaktadır.

Batı, onsekizinci yüzyıldaki devrimleri takiben “genişletilmiş tek dünya”nın mikrokozmosu olarak düzenlediği dünya fuarlarında “İslam”ı, Osmanlı’nın da dâhil olduğu bir karşıt imaj olarak ortaya koymaya çalışmış; İslam coğrafyasının büyüklüğü ve bölgesel çeşitliliğine karşın, onu tek bir kültür alanı olarak görmüş ve göstermiştir.

Doğu ve Batı arasında İslam’ın ortaya çıktığı yedinci yüzyıla kadar inen karşılaşmanın, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki dünya fuarlarında, zaman ve mekândan yalıtılmış büyük bir gösteri alanı içinde bu kurguyla sergilenmesi, tarihsel arkaplanın mimari yaratım sürecindeki ağırlığının gözardı edilmesi anlamına gelmektedir.

Fransız Devrimi sonrası öne çıkan ulusçuluğa karşın, fuara katılan İslam ülkelerinin bu homojen temsile karşıt bir tutum göstermemeleri, kavramsal açıdan, İslam doktrininin ümmetçi olmasına bağlanabilir. Ancak Batı-dışı ülkelerin birçoğunun sergilenmesindeki karar mekanizmaları evsahibi ülkeler tarafından planlanırken; hiçbir zaman bir sömürge devleti olmayan Osmanlı Devleti’nin katılımı ağırlıkla kendi kararlarıyla şekillenmiştir. Fuarlardaki yerleşim yeri kıstas alındığında Osmanlı Devleti’nin bu dönemde yaşadığı yenilgiler ve toprak kaybına karşın devletin politik temsilde halen gücünü koruduğu ve koruma çabasında olduğu görülmektedir.

Osmanlı Devleti’nin farklı dünya fuarlarındaki temsiliinde, Osmanlı Mimarisi’nin özgün yapılarıyla paralel bir kurgu izlenmemiştir. Temsili yapıların çoğunlukla yabancı ya da levanten mimarlar tarafından tasarlandığı, oryantalizme ilginin arttığı bir dönemde Osmanlı Devleti’nin fuarlarda Batı’nın ilgisini çekmek üzere temsil kararlarını biçimlendirdiği görülmüştür.

Tez kapsamında incelenen ve birine Osmanlı Devleti’nin Osmanlı-Rus Harbi sebebiyle katılamadığı fuarlardan üçünün -1873 Viyana, 1889 Paris ve 1893 Chicago- ana yapı referansı III. Ahmet Çeşmesi’dir. Osmanlı Devleti’nin belirlediği sergi komisyonlarının bu şekilde karar almalarının temel sebebi, inşa döneminin, devletin ekonomik ve politik olarak yüzünü Batı’ya çevirmesinin başlangıcını yansıtmasıdır.

III. Ahmet Çeşmesi, Topkapı Sarayı’nın önünde yer alması sebebiyle dünya fuarları dışında da bilinen bir yapıdır. Çini, dökmeçilik, oyma, kabartma gibi farklı sanat

türlerinin uygulamalarının bir araya getirildiği ve Batı'ya gönderme yapan öğelerle klasik Osmanlı süslemesinin birlikte kullanıldığı eser, Usul-i Mimari-i Osmani'de belirtildiği üzere, bütün ziyaretçilerin beğenilerini toplamıştır. III. Ahmet Çeşmesi'nin Osmanlı Devleti'nin temsilinde referans olarak kullanılmasındaki belirleyici bir diğer unsur da fuarların düzenlendiği dönemden hemen önce sarayın konumunun değişmiş olmasıdır. Osmanlı Devleti, Topkapı Sarayı'nın önünde yer alan III. Ahmet Çeşmesi'ni İstanbul'un kimliğini belirleyen bir noktada inşa edilmiş olması sebebiyle de tercih etmiştir. Dünya fuarlarında bu anıtsal yapı dışında sivil mimari örneklerinin de temsili öge olarak kullanılmak istenmesi, Osmanlı Devleti'nin küresel modern karşısındaki yerel temsil kaygısıyla ilişkilidir.

Üst ölçekte tarihsel arkaplan değerlendirildiğinde; Avrupa'nın, Antikite'ye dayanan tarihi mirasını, Rönesans eşiğiyle yeniden biçimlendirdiği, gelişimine matbaayı ve hümanizmayı ekleyerek, Sanayi Devrimi sonrası değişimin kitlesel yayılımının öncüsü olduğu görülmektedir. Batı'daki bu gelişim, bilimsel düşünce ve üretimin varlığının sürekliliğiyle ve yavaş yavaş artan bir özgürleşme süreciyle gerçekleşmiştir.

Osmanlı Devleti'nde ise bazı açılardan feodal sisteme benzeyen bir iktâ sistemi mevcut olsa da; Tanrı ve onun yeryüzündeki temsili Sultan karşısında kulluk dışında bir statü bulunmadığından kul bilgisi hor görülmüştür. Karşılaştırmalı bir analizle görüldüğü üzere, iktidarla halk arasındaki anlaşma bağlamında Magna Carta ile Sened-i İttifak arasında altı yüzyıldan daha uzun bir süre bulunmaktadır. Bunun yanı sıra Osmanlı Devleti'ndeki mevcut sistem, İstanbul dışında, kentlerin ticari etkinliklerini yürütecek bir burjuva sınıfının yetişmesine imkân sağlamamıştır. Halkın gelişimine yön veren matbaanın Avrupa'dan üç yüzyıl sonra kabul edildiği Osmanlı Devleti'nde kültür ortamı, kendine hep içeriden bakmış; tarihi gelişimini hemen hep coğrafi alanlarının genişleyen sınırları üzerinden tanımlamıştır. Sanayi Devrimi'nin Avrupa'da altın çağını yaşadığı dönemde Osmanlı Devleti'nin sinai hareketleri bu sebeple salt ordunun ihtiyacına cevap verecek şekilde gerçekleştirilmiştir. Buradan; Osmanlı Devleti'nin ana gücünün, genişlemesini sağlayan savaşçı yapısı olduğu; ancak halkın kendinden kaynaklanan bir özgürlük savaşının olmadığı sonucuna varılmaktadır. Sanayi Devrimi'ni izleyen süreçteki değişimler salt devlet kontrolünde gerçekleştiğinden, Osmanlı Devleti, değişimlerde yenileyici ve yönlendirici değil; seyirci ve müşteri konumunda olmuştur.

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gerçekleştirilen dünya fuarları, Batı tarafından kurgulanmış bir Batı-dışı mimari ve ürünler envanteri değilse de; Batı'nın Doğu'yu tüketim dünyasında nasıl konumlandığına ve katılımcıların yerel temsil kararlarının biçimlenişine ilişkin kapsamlı bir rehber alan olarak düşünülebilir.

Tez özelinde fuarlardaki temsili incelenen Osmanlı Devleti'nin mimarisi, kuruluşu ve imparatorluk süreci dâhil edildiğinde; coğrafi yapısına paralel olarak, Asya ile Avrupa, İslam ile Hristiyan dünyasının arakesitinde gelişmiş; Akdeniz çevresi ve geleneklerini Orta ve Yakındoğu gelenekleriyle buluşturan altı yüzyıllık özgün bir yapıya sahiptir.

Batı, uzak ve geç keşfedilmesi sebebiyle egzotik olarak kurguladığı Batı-dışı'nın diğer ülkelerine nazaran, Osmanlı'yı yakından tanımaktadır. Bugün, Osmanlı Devleti yıkılıp, Türkiye Cumhuriyeti büyük bir devrimle varolmuş olsa da, kültürel anlamda Batı-dışı kavramının halen sürüyor olması, ona ilişkin kimi temsil şekillerinin değişmez kurgulara dayandığını göstermektedir. Bu kurgularda Batı-dışı'nın bir eşya ya da bir kitle tüketim nesnesi olarak ele alınması, tüketici ile ürün ilişkisi üzerinden bir Doğu-Batı güç dengesinin oluşturulması amacına dönüktür.

Osmanlı Devleti'nin süreçteki mimari ürünleri incelendiğinde; özgünlüğünün ve muğlak bir şekilde tanımlanan Batı-dışı'ndan farklılaşmasının nedeninin, bağımsızlığını ve özerkliğini azalarak da olsa muhafaza edebilmesi; imparatorluğun hiçbir zaman tek bir etnik ve/veya dini kimlik ile özdeşleştirilememesi olduğu sonucuna varılmaktadır.

Tezin ele aldığı dönem ve konunun sınırları dâhilinde görülebileceği gibi; Osmanlı Devleti'nin içine alındığı Batı'nın homojen karşıt kültürünün niteliklerine dayanan önyargıları deşmek ve eleştirel bir perspektif oluşturmak bilimsel açıdan gereklidir. Bu sayede, Batı'nın egemen olduğu literatüre alternatif olacak farklı kuramsal yaklaşımlar geliştirilebilir.

Dünya fuarlarındaki mimari temsillerin “geçici” kurulumlar olmaları, farklı denemelerin cesurca yapılmasına olanak tanıdıysa da; tasarımların ve sinai ürünlerin uluslararası ziyaretçi kitleleri tarafından görülüp deneyimlenmeleri, dönemin bilimsel ve popüler yayınlarında ilgi görmeleri, onlara kısa ömürleriyle orantısız bir “küresel” etki kazandırmıştır. Fuarlardaki Osmanlı Mimarisi'nin temsili ile dönem Osmanlı Mimarlığı'nın farklılaşması bu açıdan önem taşımaktadır.

Bugün mimarlık ve tarihçileri için temel kuramsal sorunlardan biri ilgili coğrafyada ortaya çıkan ürünün hangi tarihsel koşulların ürünü olduğunun ve dünya sanatı içindeki yerinin doğru saptanamamasıdır.

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki dünya fuarlarının incelenmesi üzerinden Osmanlı Mimarisi'nin kuramsal bağlamına dönük yapılan çalışma, Osmanlı Mimari söylemini evrensel panorama içinde doğru konuma yerleştirme denemesidir. Dünya tarihini Batılı perspektiften kurtarmadıkça mimariye ilişkin özgül unsurların görülebilmesi güçtür. Bu gibi çalışmaların artmasıyla, günümüz “küresel” dünyasında, kültürlerarası etkileşimin tanımlanmasında önemli gelişimler sağlanabilir.

Eleştirel tarih yazımında geçmiş, bugün ile gelecek arasındaki ilişkinin koşullarını yaratan bir arayüz olarak incelemeye, yorumlamaya sürekli açıktır. Bugün gelinen noktada Heinrich Hübsch'ün [35] 1828 yılında sorduğu “Hangi Stilde İnşa Etmeliyiz?” sorusuna benzer bir soru, herkesi bağlayacak bir bütünsellik ile yanıtlanamaz. Varılmak istenen uzlaş, mekân-zamanın çokluğunu örtmeye yetmemektedir. Bugün 1828’de sorulan “nasıl yapmalı?” normatif sorusunun yerine “nasıl oluşmakta?” kuramsal bilgisinin oluşturulması bilimsel açıdan daha yararlı gözükmemektedir. Bu sayede sürecin “doğal” kabul edilen evrimi “tarihsel” bir çerçevede sunulabilir.

Görünenin ardındaki anlayışlara, dönüşüme ve bugüne göre yorumlanmaya açık geçmişin, nesnel, somut örnekler üzerinden çoklu analizini yapmak “tamamlanmamış küresel modernlik projesi” için zorunlu bir yaklaşımdır.

KAYNAKLAR

- [1] Mattie, E., (1998). World's Fairs, Princeton Architectural Press, New York.
- [2] Greenhalgh, P., (1988). Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939, Manchester University Press, Manchester.
- [3] Çelik, Z., (2005). Şarkın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- [4] Said, E., (2005). Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları, Metis, İstanbul.
- [5] Irwin, R., (1996). Islamic Art in Context: Art, Architecture and the Literary World, Londra.
- [6] Mitchell, T., (1988). Colonising Egypt, Berkeley.
- [7] Metcalf, T. R., (1989). An Imperial Vision, Indian Architecture and Britain's Raj, Londra ve Boston.
- [8] Nochlin, L., (1991). "The Imaginary Orient", The Politics of Vision: Essays on Nineteenth Century Art and Politics, Londra.
- [9] Selahaddin Bey., (1867). La Turquie a L'Exposition Universelle de 1867, Hachette, Paris.
- [10] Ovalıoğlu, İ., Gündoğdu, R., (2011). Osmanlı Mimarisi: Usul-i Mimari-i Osmani, Çamlıca, İstanbul.
- [11] Osman Hamdi Bey, (1999). 1873 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri: Elbise-i Osmaniyye, Sabancı Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- [12] Delthier, P., (1873). Le Bosphore et Constantinople, University of Wisconsin, Vienna.
- [13] Alkan, A. T., (1997). Sıradışı Bir Jöntürk: Ubeydullah Efendi'nin Amerika Hatıraları, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [14] Işıklı, A., Balkan, M., (2008). Fotoğraflarla Türk Fuarçılık Tarihi, İstanbul Fuar Merkezi, İstanbul.

- [15] Yazıcı, N., (2005). "III. Ahmet Çeşmesi: 19.Yüzyıl Uluslararası Sergilerinde Bir Osmanlı Simgesi", Toplumsal Tarih, 134: 84-91.
- [16] Yazıcı, N., (2004). "Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi'nin Sunumu", Arkitekt, 500: 18-31.
- [17] Zaptçioğlu, D., (2012). Yeterince Otantik Değilsiniz Padişahım: Modernlik, Dindarlık ve Özgürlük, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [18] Hobsbawn, E., (1999). Sermaye Çağı: 1848-1875, Dost Yayınevi, Ankara.
- [19] Habermas, J., (1998). Sosyal Bilimlerin Mantığı Üzerine, Kabalcı, İstanbul.
- [20] Ergüney, Y. D., (2006). "Değişim Dünyasında Bir Çıkmaz Sokak: Kent – Toplum İlişkileri, Devingen Kentten Yansımalar", Yapı Dergisi, 297: 35–39.
- [21] Marx, K., (2011). Kapital 1: Sermayenin Üretim Süreci, Yordam Yayınları, İstanbul.
- [22] Wallerstein, I., (2013). Sosyal Bilimleri Düşünmemek, BGST Yayınları, İstanbul.
- [23] Ricardo, D., (2008). Siyasal İktisadın ve Vergilendirmenin İlkeleri, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- [24] University of California, Santa Barbara, Department of History, <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/2c/2c06/lectures/06L03IndRev.htm>, 04 Mayıs 2015.
- [25] New Mexico Tech University, <http://infohost.nmt.edu/~armiller/jpeg/firth3w.jpg>, 04 Mayıs 2015.
- [26] The New York Times, http://www.nytimes.com/2013/03/14/arts/design/henri-labrouste-at-the-museum-of-modern-art.html?_r=0, 04 Mayıs 2015.
- [27] The Museum of Modern Art, http://www.moma.org/explore/inside_out/2013/05/08/henri-labroustes-precision-and-liberty-2, 04 Mayıs 2015.
- [28] World Digital Library, <http://www.wdl.org/en/item/4199/>, 04 Mayıs 2015.
- [29] University of Pittsburg, <http://www.pitt.edu/~tokerism/0040/images3/303.jpg>, 04 Mayıs 2015.
- [30] Library of Congress, <http://www.loc.gov/pictures/resource/det.4a09478/>, 04 Mayıs 2015.
- [31] Giddens, A., (2012). Modernliğin Sonuçları, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- [32] Bauman, Z., (1999). Küreselleşme, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- [33] Berman, M., (1994). Katı Olan Herşey Buharlaşıyor, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [34] Ergüney, Y. D., (2011). "Mimarlık Tarihi Yazımı: Süreklilik Arayışı ve Zorunlu Çoğulculuk", Yapı Dergisi, 358: 66–69.
- [35] Hübsch, H., (1828). In Welchem Style Sollen Wir Bauen, Karlsruhe.
- [36] Giddens, A., (2000). Tarihsel Materyalizmin Çağdaş Eleştirisi, Paradigma Yayınları, İstanbul.

- [37] Wagner, O., (1989). Modern Architecture: A Guidebook for His Students to This Field of Art, Chicago University, Chicago.
- [38] Kuban, D., (2010). Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- [39] Pamuk, Ş., (2009). Osmanlı-Türkiye İktisadi Tarihi: 1500-1914, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [40] Issawi, C., (1966). The Economic History of the Middle East, Chicago University Press, Chicago.
- [42] Berkes, N., (1972). Türkiye’de İktisat Tarihi, 1, Gerçek Yayınevi, İstanbul
- [43] İnalcık, H., (1970). “The Ottoman Economic Mind and Aspects of the Ottoman Economy”, Studies in the Economic History of the Middle East from the Rise of Islam to the Present Day, Oxford University Press, Oxford.
- [44] Lewis, B., (2002). What Went Wrong? The Clash Between Islam and Modernity in the Middle East, Harper Collins, New York.
- [45] Kazgan, G., (2009). Tanzimattan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- [46] Kazgan, H., (1991). Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Şirketleşme, Osmanlı Sanayii Monografi ve Yorumlar, Töbank, İstanbul.
- [47] Ortaylı, İ., (2013). İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, Timaş Yayınları, İstanbul.
- [48] http://images.classwell.com/mcd_xhtml_ebooks/2005_world_history/images/mcd_mwh2005_0618377115_p353_f01.jpg, 04 Mayıs 2015.
- [49] Clark, E. C., (1974). “The Ottoman Industrial Revolution”, International Journal of Middle East Studies, 5, Cambridge.
- [50] Çelik, Z., (2012). İmparatorluk, Mimari ve Kent: Osmanlı-Fransız Karşılaşmaları, Salt Yayınları, İstanbul.
- [51] Kuban, D., (2007). Osmanlı Mimarisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- [52] Pilehvarian, N., Urfalıoğlu, N., Yazıcıoğlu, L., (2000). Osmanlı Başkenti İstanbul’da Çeşmeler, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- [53] Pilehvarian, N., (1998). Bezmialem Valide Sultan Yapılarında Batılı Etkiler, Bedrettin Cömert Anısına Etkileşim Uluslararası Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ankara.
- [54] The Illustrated London News, http://www.iln.org.uk/iln_years/year/1851.htm, 04 Mayıs 2015.
- [55] <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Crystal.Palace.Paxton.Plan.jpg>, 04 Mayıs 2015.
- [56] http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Crystal_Palace_-_interior.jpg, 04 Mayıs 2015.

- [57] <http://viewfinder.historicengland.org.uk/search/reference.aspx?uid=81336&index=12&mainQuery=delamotte&searchType=all&form=home>, 04 Mayıs 2015.
- [58] Darby, M., (1983). The Islamic Perspective, Leighton House Gallery, Londra.
- [59] Library of Congress, <http://loc.gov/pictures/resource/pga.02412/>, 04 Mayıs 2015.
- [60] Les Galeries Virtuelles de la Bibliothèque Nationale de France, <http://expositions.bnf.fr/universelles/bande/index2.htm>, 04 Mayıs 2015.
- [61] Kutay, C., (1992). Sultan Abdülaziz'in Avrupa Seyahati, Boğaziçi, İstanbul.
- [62] <http://blog.mak.at/weltausstellung-in-wien-1873/>, 04 Mayıs 2015.
- [63] Les Galeries Virtuelles de la Bibliothèque Nationale de France, <http://www.expositions-universelles.fr/1878-exposition-universelle-paris.html>, 04 Mayıs 2015.
- [64] Les Galeries Virtuelles de la Bibliothèque Nationale de France, <http://expositions.bnf.fr/universelles/bande/index3.htm>, 04 Mayıs 2015.
- [65] Les Galeries Virtuelles de la Bibliothèque Nationale de France, <http://expositions.bnf.fr/universelles/bande/index4.htm>, 04 Mayıs 2015.
- [66] Library of Congress, <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3b46780/>, 04 Mayıs 2015.
- [67] Library of Congress, <http://www.loc.gov/resource/g4104c.ct002834/>, 04 Mayıs 2015.
- [68] Illinois Institute of Technology, Paul Galvin Digital History Collection, <http://columbus.iit.edu/>, 04 Mayıs 2015.
- [69] <http://www.parisdeuxieme.com/2009/05/metro-1900.html>, 04 Mayıs 2015.
- [70] Benjamin, W., (1988). Reflections, Schocken, New York.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Yeşim Duygu ERGÜNEY
Doğum Tarihi ve Yeri : 06.09.1980, İstanbul
Yabancı Dili : İngilizce, Fransızca, İtalyanca
E-posta : derguney1@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Üniversite	Mezuniyet
Y. Lisans	İşletme Yönetimi (MBA)	İstanbul Bilgi Üniversitesi	2014
Y. Lisans	Mimarlık	İstanbul Teknik Üniversitesi	2005
Lisans	Mimarlık	İstanbul Teknik Üniversitesi	2003

İŞ TECRÜBESİ

Yıl	Firma/Kurum	Görevi
2013-	Serbest	Ticari Gayrimenkul Geliştirme Planlama ve Proje Yönetim Danışmanı
2005-2013	ECE Türkiye Proje Yönetim AŞ	Mimari ve Planlama Direktörü

YAYINLARI

Makale

1. Ergüney, Y. D., (2015), “Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti”, Yıldız Teknik Üniversitesi Megaron Dergisi, 14238, kabul edildi, yayın aşamasında
2. Ergüney, Y. D., (2011), “Mimarlık Tarihi Yazımı: Süreklilik Arayışı ve Zorunlu Çoğulculuk”, Yapı Dergisi, 358: 66-69
3. Ergüney, Y. D., (2006), “Değişim Dünyasında Bir Çıkmaz Sokak: Kent Toplum İlişkileri, Devingen Kentten Yansımalar”, Yapı Dergisi, 297: 35-39
4. Ergüney, Y. D., (2004), “Mekansal Arayüzlerin Algısal Boyutu ve Kentsel Devamlılık: Mimaride İç - Dış Diyalektiği”, Yapı Dergisi, 276: 56-60

Bildiri

1. Ergüney, Y. D., (2014), “Multi-logue: Socio-Spatial Explorations Within City”, European Symposium on Research in Architecture and Urban Design (EURAU14), 12-14 Kasım 2014, İstanbul, 001: 01-11
2. Ergüney, Y. D., (2014), “Ottoman Empire Beyond Representation: Universal Expositions in Late Nineteenth Century”, Theory of Architecture Congress (ARCHTEO14), İstanbul, 363-372

MESLEKİ SERTİFİKALAR

1. 2014, *Gayrimenkul Yönetim Finansmanı, Ticari Gayrimenkul Geliştirme*, Massachusetts Institute of Technology (MIT), Center for Real Estate
2. 2014, *Stratejik Pazarlama, Liderlik ve Yönetim*, Massachusetts Institute of Technology (MIT), Sloan School of Management