T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

İBRAHİM AYDIN YÜKSEL'İN İSTANBUL CAMİLERİ

Süleyman SAZ

Danışman

Yrd. Doç.Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ

İZMİR-2013

YÜKSEK LİSANS
TEZ/PROJE ONAY SAYFASI

Üniversite : Dokuz Eylül Üniversitesi

Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Adı ve Soyadı : Süleyman SAZ

Tez Başlığı : İbrahim Aydın YÜKSEL'in İstanbul Camileri

Savunma Tarihi : 15.03.2013
Danışmanı : Yrd.Doç.Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ

Ünvanı, Adı, Soyadı	Üniversitesi	İmza
Yrd.Doç.Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ	.....
Yrd.Doç.Dr. Necdet ŞENGÜN	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ	.....
Prof.Dr. İnci KUYULU ERSOY	EGE ÜNİVERSİTESİ	.....

Oybirliği (X)
Oy Çokluğu ( )

Süleyman SAZ tarafından hazırlanmış ve sunulmuş **" İbrahim Aydın YÜKSEL'in İstanbul Camileri "** başlıklı Tezi ( ) / Projesi ( ) kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Utku UTKULU
Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **"İbrahim Aydın Yüksel'in İstanbul Camileri"** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..../..../.....

Süleyman SAZ

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

İbrahim Aydın Yüksel'in İstanbul Camileri

Süleyman SAZ

Dokuz Eylül Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı

İslam Tarihi ve Sanatları Programı

Camiler Müslüman toplumlar için önemli ibadet mekanlarıdır. Bu önem "cami"yi üzerinde daha dikkatlice düşünülmesi gereken bir kavram haline getirir. Kur'an ve Hadislerde "temizlik" ve "yön" haricinde caminin teşekkülünde belirleyici olan bir kural veya kaide yoktur. Dolayısıyla bu esneklik çok farklı cami tipi ve mimarisinin ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Tarihi süreç içerisinde cami mimarisinde farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Çağdaş Türk mimarisinin gelişim süreci ve cami mimarisi yaklaşımları üzerinde etkili olan modern mimarlık tarihi tezin başlangıç kısmında ele alınmıştır.

"İbrahim Aydın Yüksel'in İstanbul Camileri" isimli bu tezde her yaklaşım tartışılmış ve kendi türünden camilerle örneklendirilmiştir. İbrahim Aydın Yüksel'in camileri klasik üsluba sahip camiler olduğu için, geleneksel yaklaşıma iyi birer örnek teşkil eder. İbrahim Aydın Yüksel geniş ilgi alanlarına ve farklı sahalarda değişik becerilere sahip olan bir şahsiyet olması nedeniyle bir "Rönesans Adamı" olarak nitelenebilir. O, bir mimar, bir ressam, bir hattat ve sanat tarihinden doktorası olan bir akademisyendir. Bu nitelikler onu sıra dışı çok yönlü bir mimar yapar.

İstanbul'da İbrahim Aydın Yüksel tarafından inşa edilen beş cami, onun kişisel becerileri de göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Mimar, farklı coğrafyalarda çok sayıda geleneksel cami inşa etmiştir ve bu camiler iyi çalışılmış geleneksel projelerin günümüzde de iyi sonuçlar verebileceğini

kanıtlar. Bugün nitelikli camilerin inşası, ancak işini hassasiyetle icra eden mimarların varlığıyla mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Cami, İbrahim Aydın Yüksel, Cami Mimarisinde Yaklaşımlar, Geleneksel Cami Mimarisi, Modern Mimari

ABSTRACT

Master's Thesis

The Mosques Built by İbrahim Aydın Yüksel in İstanbul

Süleyman SAZ

Dokuz Eylül University

Graduate School of Social Sciences

Department of Islamic History and Arts

Islamic History and Arts Program

Mosques are important worship places for Muslim societies. This importance makes the "mosque" a concept that needs to be considered carefully. There is no instruction or rule on designing mosques except the "cleanliness" and "direction" in Qur'an and Hadiths. So, this flexibility leads to a very wide range mosque type and architecture. Different approaches have emerged throughout the history. The development process of contemporary Turkish architecture and the history of modern architecture, which has got influences on these approaches, have been examined at the beginning part of this thesis.

In this study, named as "The mosques built by İbrahim Aydın Yüksel in İstanbul" the approaches have been discussed and given well-known examples. As the mosques built by İbrahim Aydın Yüksel are classical mosques, they serve good examples for traditional approach. İbrahim Aydın Yüksel can be called as a "Renaissance Man" because he has got wide interests and is expert in several areas with different kinds of skills. He is an architect, an artist, a calligrapher, and an academician who has got a PhD degree in History of Arts. These specialities make him an architect of extraordinary versatility.

Five mosques by İbrahim Aydın Yüksel in İstanbul have been examined by the scope of his personal skills. The architect has built several traditional mosques and these mosques prove that a well studied traditional project still can give good results. Today, it is only possible to have qualified mosques with the precision of the architect.

Keywords: Mosque, İbrahim Aydın Yüksel, Approaches in Mosque Architecture, Traditional Mosque Architecture, Modern Architecture

İBRAHİM AYDIN YÜKSEL'İN İSTANBUL CAMİLERİ

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	x
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
EKLER LİSTESİ	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM
MODERN MİMARLIK TARİHİ VE ÇAĞDAŞ TÜRK MİMARİSİNİN GELİŞİM SÜRECİ

1.1 MODERN MİMARLIK TARİHİNİN GELİŞİMİ	6
1.2 ÇAĞDAŞ TÜRK MİMARİSİNİN GELİŞİMİ	13

İKİNCİ BÖLÜM
ÇAĞDAŞ CAMİ MİMARİSİNDE YAKLAŞIMLAR

2.1 GELENEKSEL YAKLAŞIM	19
2.2 HALK YAPI SANATI (VERNAKÜLER YAKLAŞIM)	30
2.3 POPÜLİST YAKLAŞIM	31
2.4 UYARLAMACI (ADAPTİF) MODERNİST YAKLAŞIM	32
2.5 MODERN YAKLAŞIM	33

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ BİR MİMAR OLARAK İBRAHİM AYDIN YÜKSEL

3.1 HAYATI 35

3.2 MİMAR YÖNÜ 38

3.3 AKADEMİSYEN YÖNÜ 43

3.4 HATTAT YÖNÜ 52

3.5 RESSAM YÖNÜ 53

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KATALOG

4.1 MERZİFONLU SADRAZAM KARA MUSTAFA PAŞA VEZİR CAMİİ 55

4.2 ŞEHİT YAŞAR MUSAOĞLU CAMİİ 68

4.3 BAHÇEŞEHİR CAMİİ 80

4.4 DAVUTPAŞA BİRCAN ERESİN CAMİİ 93

4.5 SEYYİD NİZAM CAMİİ 109

SONUÇ 125

KAYNAKÇA 132

EKLER

KISALTMALAR

[t.y]	**Tarih Yok**
bkz.	**Bakınız**
BUTTİM	**Bursa Uluslararası Tekstil ve Ticaret Merkezi**
çev.	**Çeviren**
DİB	**Diyanet İşleri Başkanlığı**
DİTİB	**Diyanet İşleri Türk İslam Birliği**
H.	**Hicri**
MIT	**Massachusetts Institute of Technology**
s.	**Sayfa**
ss.	**Sayfalar**
TDK	**Türk Dil Kurumu**
TTK	**Türk Tarih Kurumu**
vb.	**ve benzeri**
YEM	**Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları**
YKY	**Yapı Kredi Yayınları**
yy	**Yüzyıl**

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Mescid-i Nebi'nin Kıblesinin Değişmeden Önceki Durumu. s.22
Şekil 2: Mescid-i Nebi'nin Kıblesi Değiştikten Sonraki Durumu. s.22
Şekil 3: Şam Emeviye Camii Planı. s.25
Şekil 4: Mescid-i Aksa Planı. s.25
Şekil 5: Edirne Selimiye Camii Planı. s.29
Şekil 6: Kara Mustafa Paşa Vezir Camii'ni Gösteren Küçük Ölçekli Harita. s.55
Şekil 7: Kara Mustafa Paşa Vezir Camii'ni Gösteren Büyük Ölçekli Harita. s.58
Şekil 8: Vezir Camii Planı . s.61
Şekil 9: Vezir Camii Kuzey Cephesi Kesiti. s.62
Şekil 10: Vezir Camii Batı Cephesi Kesiti. s.67
Şekil 11: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii'ni Gösteren Küçük Ölçekli Harita. s.68
Şekil 12: ŞehitYaşar Musaoğlu Camii'ni Gösteren Büyük Ölçekli Harita. s.69
Şekil 13: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Planı. s.72
Şekil 14: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Kuzey Cephesi Kesiti. s.74
Şekil 15: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Batı Cephesi Kesiti. s.79
Şekil 16: Bahçeşehir Camii'ni Gösteren Küçük Ölçekli Harita. s.80
Şekil 17: Bahçeşehir Camii'ni Gösteren Büyük Ölçekli Harita. s.81
Şekil 18: Bahçeşehir Camii Planı. s.84
Şekil 19: Bahçeşehir Camii Kuzey Cephesi Kesiti. s.88
Şekil 20: Bahçeşehir Camii Doğu Cephesi Kesiti. s.89
Şekil 21: Bahçeşehir Camii Güney Cephesi Kesiti. s.90
Şekil 22: Bahçeşehir Camii Üst Örtü Planı. s.91
Şekil 23: Davutpaşa Bircan Eresin Camii'ni Gösteren Küçük Ölçekli Harita. s.93
Şekil 24: Davutpaşa Bircan Eresin Camii'ni Gösteren Büyük Ölçekli Harita. s.94
Şekil 25: Bircan Eresin Camii Planı. s.97
Şekil 26: Bircan Eresin Camii Kuzey Cephesi Kesiti. s.99
Şekil 27: Bircan Eresin Camii Batı Cephesi Kesiti. s.102
Şekil 28: Bircan Eresin Camii Doğu Cephesi Kesiti. s.104
Şekil 29: Bircan Eresin Camii Güney Cephesi Kesiti. s.106
Şekil 30: Bircan Eresin Camii Üst Örtü Planı. s.107

Şekil 31: Seyyid Nizam Camii'ni Gösteren Küçük Ölçekli Harita. s.109
Şekil 32: Seyyid Nizam Camii'ni Gösteren Büyük Ölçekli Harita. s.110
Şekil 33: Seyyid Nizam Camii Planı. s.115
Şekil 34: Seyyid Nizam Camii Kuzey Cephesi Kesiti. s.117
Şekil 35: Seyyid Nizam Camii Batı Cephesi Kesiti. s.119

EKLER LİSTESİ

EK 1: Belgeler ek s.1

EK1-1: İbrahim Aydın Yüksel'in İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinden Aldığı Yüksek Mimarlık Diploması.

EK1-2: İbrahim Aydın Yüksel'e Viyana Wahring Bölgesi Yönetimince Yunus Emre Çesmesi İçin Verilen Berat.

EK1-3: İbrahim Aydın Yüksel'e Sanat Tarihi Dalında Verilen Türkiye İş Bankası Büyük Ödülü.

EK1-4: İbrahim Aydın Yüksel'in İmzası.

EK1-5: Hadikatül-Cevami Sayfa 172.

EK1-6: Hadikatül- Cevami Sayfa 173.

EK1-7: Anadolu Saz'ın Ruhsatnamesi.

EK1-8: Anadolu Saz'ın Yıkılışını Haber Yapan Yerel Baskı Tercüman Gazetesi.

EK 2: Fotoğraflar ek s.8

EK2-1: Vezir Camii Türkçe Kitabesi.

EK2-2: Vezir Camii Avlu Giriş Kapısı.

EK2-3: Vezir Camii Son Cemaat Yeri Görünümü.

EK2-4: Vezir Camii Son Cemaat Yeri Sağ Pencere Alınlığı.

EK2-5: Vezir Camii Son Cemaat Yeri Sol Pencere Alınlığı.

EK2-6: Vezir Camii Taçkapısı.

EK2-7: Vezir Camii Kitabesi.

EK2-8: Vezir Camii Taçkapısı Aydın Yüksel İmzalı Müsenna Alınlık Yazısı.

EK2-9: Vezir Camii Yarım Kubbe, Tromp ve Pandantiflerle Kubbe Geçişi.

EK2-10: Vezir Camii Kubbe Kasnağı Detayı.

EK2-11: Vezir Camii Kubbesi.

EK2-12: Vezir Camii Pencere Aralarına Yerleştirilmiş Çini Panolar.

EK2-13: Vezir Camii Aydın Yüksel İmzalı Kuşak Yazısı, Pencere Alınlık ve Köşebent Motifleri.

EK2-14: Vezir Camii Üst Kat Mahfil Balkonunu Süsleyen Şemse Motifi.
EK2-15: Vezir Camii Üst Kat Mahfili.
EK2-16: Vezir Camii Mihrabı.
EK2-17: Vezir Camii Minberi.
EK2-18: Vezir Camii Minare ve Üst Örtü Sistemi.
EK2-19: Vezir Cami Şadırvanı.
EK2-20: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii İnşa Edildiği Yıl Genel Görünümü.
EK2-21: Şehit Yaşar Musaoğlu Kütüphanesi.
EK2-22: Şehit Yaşar Musaoğlu Kütüphanesi İç Görünümü.
EK2-23: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Kuzey Giriş Kapısı ve Arkada Minaresi.
EK2-24: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Türkçe Kitabesi.
EK2-25: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Taçkapısı.
EK2-26: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Kuzey Giriş Kapısı ve Medhal Bölümü.
EK2-27: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Yarım Kubbe ve Trompları Bağlayan Pandantif ve Ortasında İsm-i Celâl.
EK2-28: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Yarım Kubbe ve Tromp Süslelemeleri.
EK2-29: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Kubbesi.
EK2-30: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Çini Süslemelerinden Detay.
EK2-31: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Çini Süslemelerinde Kenar Suyu Motifi.
EK2-32: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Mihrabı.
EK2-33: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Mihrap Yanı Çini Panolar Detay.
EK2-34: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Minberi.
EK2-35: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Vaaz Kürsüsü.
EK2-36: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Minaresi.
EK2-37: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Batı Cephe ve Giriş Kapısı.
EK2-38: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii, Güney Cephe.
EK2-39: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Şadırvanı.

EK2-40: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Şadırvanının Büfe Olarak Kullanılan Kısmı.

EK2-41: Bahçeşehir Camii Türkçe Kitabesi.

EK2-42: Bahçeşehir Camii'nin Kuzeyden Genel Görünümü.

EK2-43: Bahçeşehir Camii Cenaze Namazgâhı.

EK2-44: Bahçeşehir Camii Üç Birimli Son Cemaat Yeri.

EK2-45: Bahçeşehir Camii Son Cemaat Yeri Sağ Birim Kapı Alınlık Yazısı.

EK2-46: Bahçeşehir Camii Taçkapısı.

EK2-47: Bahçeşehir Camii Taçkapı Kavsarası.

EK2-48: Bahçeşehir Camii Harimden Genel Görünüm.

EK2-49: Bahçeşehir Camii Kuşak Yazısından Bir Bölüm (Mülk Suresi 5-6-7-8).

EK2-50: Bahçeşehir Camii Kubbesi.

EK2-51: Bahçeşehir Camii Harimi Genişleten Küçük Kubbe Örtüsü.

EK2-52: Bahçeşehir Camii Batı İç Cephe Görünümü.

EK2-53: Bahçeşehir Camii Aydın Yüksel İmzalı Ayet-el Kürsüden Bir Bölüm.

EK2-54: Bahçeşehir Camii Harimin Kuzey Cephesi Görünümü ve Üst Kat Mahfili.

EK2-55: Bahçeşehir Camii Üst Kat Mahfil Sathi Pencere Nişi.

EK2-56: Bahçeşehir Camii Üst Kat Mahfili Vitray Penceresi ve Yanında Müsenna ''*HU*''.

EK2-57: Bahçeşehir Camii Mihrabı.

EK2-58: Bahçeşehir Camii Minberi.

EK2-59: Bahçeşehir Camii Minaresi.

EK2-60: Bahçeşehir Camii Son Cemaat Yeri Cephe Düzenlemesi.

EK2-61: Bahçeşehir Camii Doğu Cephesi Görünümü.

EK2-62: Bahçeşehir Camii Batı Cephesi Görünümü.

EK2-63: Bahçeşehir Camii Güney Cephesi Görünümü.

EK2-64: Bahçeşehir Camii Abdest Muslukları.

EK2-65: Bircan Eresin Camii Türkçe Kitabesi.

EK2-66: Bircan Eresin Camii Doğu Giriş Kapısı.

EK2-67: Bircan Eresin Camii Avlusunda Bulunan Havuz.

EK2-68: Bircan Eresin Camii Son Cemaat Yeri Görünümü.

EK2-69: Bircan Eresin Camii Kuzey Cephe Alınlık Yazısı.

EK2-70: Bircan Eresin Camii Kuzey Cephe Pencere Alınlığı Fatiha Suresi'nden Bir Bölüm.

EK2-71: Bircan Eresin Camii Kitabesi.

EK2-72: Bircan Eresin Camii Taçkapısı.

EK2-73: Bircan Eresin Camii Pandantif Yazısı.

EK2-74: Bircan Eresin Camii Kubbe Göbek Yazısı.

EK2-75: Bircan Eresin Camii Kubbesi.

EK2-76: Bircan Eresin Camii Pencere Düzeni.

EK2-77: Bircan Eresin Camii Üst Kat Mahfil Genel Görünümü.

EK2-78: Bircan Eresin Camii Üst Mahfil Örtüsünü Taşıyan Sivri Kemerler.

EK2-79: Bircan Eresin Camii Müsennâ ''Ya Hazret-i Bilal Habeşi'' Yazısı.

EK2-80: Bircan Eresin Camii Mihrap Kavsara Köşeliklerine Yerleştirilmiş Kabaralar ve Ceyhun Oydem İmzalı Sülüs Hat.

EK2-81: Bircan Eresin Camii Mihrabı.

EK2-82: Bircan Eresin Camii Mihrabın Sağındaki Aydın Yüksel İmzalı Pano.

EK2-83: Bircan Eresin Camii Mihrabın Solundaki Aydın Yüksel İmzalı Pano.

EK2-84: Bircan Eresin Camii Alt Kat Mihrabı.

EK2-85: Bircan Eresin Camii Minber Sol Geçidi Üzerindeki Hüseyin Kutlu İmzalı Ta'lik Hat.

EK2-86: Bircan Eresin Camii Minberi.

EK2-87: Bircan Eresin Camii Minber Sağ Geçidi Üzerindeki Hüseyin Kutlu İmzalı Ta'lik Hat.

EK2-88: Bircan Eresin Camii Vaaz Kürsüsü.

EK2-89: Bircan Eresin Camii Minaresi.

EK2-90: Bircan Eresin Camii Kuzey Cephesi Görünümü.

EK2-91: Bircan Eresin Camii Doğu Cepheye Yerleştirilmiş Kuş Evleri.

EK2-92: Bircan Eresin Camii Güneydoğu Cephesi Görünümü.

EK2-93: Bircan Eresin Camii Güneybatı Cephesi Görünümü.

EK2-94: Bircan Eresin Camii Güney Cephe Mihrap Üzerine Yerleştirilmiş Kuş Evi.

EK2-95: Bircan Eresin Camii Şadırvanı.

EK2-96: Seyyid Nizameddin'in Şeceresini Gösterir Liste.

EK2-97: Seyyid Nizam Tekkesine Adile Sultan Tarafından Su Getirildiğini Gösterir Kitabe ve Açıklaması.

EK2-98: Seyyid Nizam Tekkesinin Ebrunigar Kalfa Tarafından Yeniden İnşa Edildiğini Gösterir Kitabe.

EK2-99: Eski Seyyid Nizam Camii.

EK2-100: Seyyid Nizam Camii Son Cemaat Yeri Genel Görünümü.

EK2-101: Seyyid Nizam Camii Çini Pano Üzerine ''Ya Hannan, Ya Mennan'' Yazısı.

EK2-102: Seyyid Nizam Camii Son Cemaat Yeri Zemin Düzenlemesi.

EK2-103: Seyyid Nizam Camii Son Cemaat Yeri Mihrabiye ve Pencere Düzenlemesi.

EK2-104: Seyyid Nizam Camii Mermer Kitabesi.

EK2-105: Seyyid Nizam Camii Kitabesi.

EK2-106: Seyyid Nizam Camii Taçkapı Kavsarası.

EK2-107: Seyyid Nizam Camii Taçkapısı.

EK2-108: Seyyid Nizam Camii Ahşap Kapı Süslemesinden Detay.

EK2-109: Seyyid Nizam Camii Kemerler Arasında oluşan Muntazam Üçgen Pandantif.

EK2-110: Seyyid Nizam Camii Kubbesi.

EK2-111: Seyyid Nizam Camii Harimi Genişleten Üç satıhlı Hücre.

EK2-112: Seyyid Nizam Camii Duvar Yüzeyini Kaplayan Lale Motifli Çini.

EK2-113: Seyyid Nizam Camii Kuşak Yazısından Bir Bölüm.

EK2-114: Seyyid Nizam Camii Harimin Kuzey Görünümü.

EK2-115: Seyyid Nizam Camii Medhal Bölüm Tavan Süslemesi.
EK2-116: Seyyid Nizam Camii Batı Kapısı ve Üst Mahfile Çıkan Merdivenler.
EK2-117: Seyyid Nizam Camii 1.Kat Mahfil Girişi.
EK2-118: Seyyid Nizam Camii Mihrabı.
EK2-119: Seyyid Nizam Camii Mihrap Yanı Madalyon Fatiha Suresi.
EK2-120: Seyyid Nizam Camii Minberi.
EK2-121: Seyyid Nizam Camii Vaaz Kürsüsü.
EK2-122: Seyyid Nizam Camii Doğu Minaresi.
EK2-123: Seyyid Nizam Camii Doğu Kapısı.
EK2-124: Seyyid Nizam Camii Batı Cephesi Görünümü.
EK2-125: Seyyid Nizam Camii Şadırvanı.
EK2-126: Seyyid Nizam Camii Erkek Tuvaletleri Abdest Alma Bölümü.
EK2-127: Seyyid Nizam Camii Erkek Tuvaletleri Lavabo.
EK2-128: Seyyid Nizam Camii Kadın Tuvaletleri Abdest Alma Bölümü.
EK2-129: Seyyid Nizam Camii Meşruta Binaları.
EK2-130: İbrahim Aydın Yüksel Seyyid Nizam Camii Taçkapısında Kendi İmzası Önünde .

EK 3: İbrahim Aydın Yüksel'in Resimlerinden Bir Derleme. ek s.90
EK3-1: Ney Üfleyen Mevlevi.
EK3-2: Kubbetü'l-Hadra.
EK3-3: Yelkenliler.
EK3-4: Rumeliye Geçiş.
EK3-5: Bahçeşehir.
EK3-6: Semiz Ali Paşa Çeşmesi.
EK3-7: Atlar.
EK3-8: Süleymaniye.
EK3-9: Hz. Mevlana Makamı 1.
EK3-10: At.
EK3-11: Yunus Emre Çeşmesi.
EK3-12: İstanbul.

EK3-13: Konak.

EK3-14: Samiha Ayverdi.

EK3-15: Büyükçekmece Sokullu Mescidi Minaresi.

EK3-16: Kırım-Bahçesaray.

EK3-17: Hz. Mevlana Makamı 2.

EK3-18: Bursa Koza Hanı Mescidi.

EK3-19: Gül.

EK3-20: Ekrem Hakkı Ayverdi.

EK 4: İbrahim Aydın Yüksel'in Yaptığı Çalışmalardan Bir Derleme. ek s.110

EK4-1: Malezya Kuala Lumpur Camii ve Külliyesi Avan Proje Çalışması.

EK4-2: Malezya Kuala Lumpur Camii ve Külliyesi Planı.

EK4-3: Malezya Kuala Lumpur Camii ve Külliyesi Avan Proje Çalışması.

EK4-4: Malezya Kuala Lumpur Camii Harim Kısmı Ön Çalışması.

EK4-5: Viyana Özürlü Çocuklar Okulu Bahçesinde Türk Çeşmesi.

EK4-6: Viyana Turkenschanzpark'da Yunus Emre Çeşmesi.

EK4-7: Viyana Turkenschanzpark Yunus Emre Çeşmesi Planı.

EK4-8: Van'da Yapımı Düşünülmüş Osmanlı Devleti'nin Gelişimini Gösterir Çeşme Projesi.

EK4-9: Bursa Çekirge'de Yapılan Çeşme.

EK4-10: Bursa Çekirge'de Yapılan Çeşmenin Planı.

EK4-11: Bursa Çekirge'de Yapılan Çeşmenin Ön Cephe Görünümü.

EK4-12: İstanbul Belgradkapı'da Yapımı Planlanan Caminin Avan Proje Çalışması.

EK4-13: İstanbul Belgradkapı'da Yapımı Planlanan Caminin Genel Vaziyet Planı.

EK4-14: İstanbul Belgradkapı'da Yapımı Planlanan Caminin Planı.

EK4-15: İstanbul Belgradkapı'da Yapımı Planlanan Caminin Yan Cephe Görünümü.

EK4-16: Çeçenistan Grozni Kapıları İguşetya Girişi Avan Projesi.

EK4-17: Çeçenistan Hedi Ana Türbesi Avan Projesi.

EK4-18: Çeçenistan Hedi Ana Türbesi Genel Vaziyet Planı.

EK4-19: Kütahya Mevlevihane'de Medfun Hz. Ergun Kabri Avan Projesi.

EK4-20: Filibe Ethem Efendi Makam Türbesi Avan Projesi.

EK4-21: Tanburi Cemil Bey Kabri, Arkada Şeyh Kenan Rifai Kabri.

EK4-22: Samiha Ayverdi Kabri.

EK4-23: Zekeriyaköy Villası Havuz Cephesi Etüdü.

EK4-24:1997 Yılına Ait Bir Ev Çalışması Örneği.

EK4-25: İstanbul Küçükçekmece'de Yazlık Ev.

EK4-26: Yıldız Sarayı Yaveran Dairesi Restorasyonu.

EK4-27: Antalya, Side'de Bir Konak.

EK4-28: Side, Sorgun , Turtel 764 Yataklı Tatil Köyü.

EK4-29: Konaktan İç Görünüm.

EK 5: Kütahya Altın Çini'nin Camilerde Kullandığı Çinilerden Örnek Desenler. ek s.128

EK5-1: Desen 1.

EK5-2: Desen 2.

EK5-3: Desen 3.

EK5-4: Desen 4.

EK5-5: Desen 5.

EK5-6: Desen 6.

EK5-7: Desen 7.

EK5-8: Desen 8.

EK5-9: Desen 9.

EK5-10: Desen 10.

EK5-11: Desen 11.

EK5-12: Desen 12.

GİRİŞ

Mimari bir toplumun kendini somut olarak ifade etme yollarından biridir. Zira Fransızlar'ın mimarlık yasası, "Mimarlık, kültürün bir ifadesidir" diye başlar.[1] Toplumun kendi değerlerini mimari aracılığı ile yansıtma çabası tarihin her döneminde gözlemlenebilen bir olgudur. Bu değerler sistemini oluşturan en önemli amillerden biri de "din" dir. Din her toplumun yaşayış biçimini derinlemesine etkileyen ve ona kimlik kazandıran bir gerçekliktir. Din temelli bu kimlik anlayışı şehirlerin mimarisi üzerinde en çok etkili olan faktörlerin başında gelir. Mevcut arkeolojik bulgular bir şehrin mimarisinde merkezi oluşturan yapıların genellikle inanç ekseninde teşekkül ettiğini göstermektedir. Her ne kadar dönem dönem dini yapılar *''ikinci plana atılsa da''*[2] bu gerçek çoğunlukla değişmemiştir. Paganist dönemden tek Tanrılı döneme kadar her dönem şehirlerin merkezinde ibadet mekanları yer alır. Örneğin bugün Anadolu coğrafyasında vaktiyle pagan kültürün hakim olduğu ören yerleri gezildiğinde, şehrin merkezinde belli tanrı ve tanrıçalara adanmış tapınaklara rastlanır. Bu din olgusunun insanlık tarihi boyunca ne denli etkili olduğunun açık bir ispatıdır. Semavi olarak nitelenen dinlerde de bu gerçek değişmez. Şehrin merkezini ya bir sinagog ya bir kilise ya da bir cami belirler. Şehir mimarisi bu merkezlerin etrafında kendini ifade etme imkanı bulur.

İslam Dini'nin ibadet mekanı olan camiler, tarihi süreç içerisinde şekil, form, işlev, vb. yönlerde değişiklikler göstermiş olsa da mimari açıdan her zaman önemini koruyan mekanlar olma özelliğini sürdürmüştür. Köklü bir mimari miras üzerine oturan camiler, maalesef günümüz Türkiye'sinde bu mirasın gereği örnekler ortaya koymada sıkıntılar yaşamaktadır. Gelişen teknoloji ve imkanlara rağmen niteliksiz, bayağı, "kitsch" (kötü beğeni, rüküşlük) diye tabir edilebilecek camilerin her geçen gün artması bu konuda toplum olarak ciddi problemlerimizin olduğunu gösterir. Eyüpgiller bu konuya dikkat çekerek aşağıdaki değerlendirmeleri yapmaktadır[3]:

---

[1] Murat Oral, **Günümüz Cami Mimarisinde Kimlik ve Nitelik Sorunu – Konya Örneği-** , (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Entitüsü, Konya, 2006, s.4.
[2] Ekrem Akurgal, **Anadolu Kültür Tarihi**, Tübitak Yayınları, 20. Basım, Ankara, 2008, s.350.
[3] Kemal Kutgün Eyüpgiller, **Türkiye'de 20. Yüzyıl Cami Mimarisi,** http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=48&RecID=1178, (12.02.2013).

"Türkiye'de son 50 yıl içerisinde inşa edilen camilerin niteliği, çağdaş Türk mimarisinin en önemli sorunlarından birini oluşturmakta, geçmiş yüzyılların mimari üsluplarına öykünme bu dönemin ürünü olan yetmiş bini aşkın caminin ortak özelliği olarak ön plana çıkmaktadır… 20. yüzyılda cami inşa ederken, 16. yüzyıl camilerinin örnek alınmasının, bu kopyalama yapılırken de referans alınan binaların mükemmelliğinden uzak, bozuk oranlı benzerlerinin inşa edilmesinin nedenleri mimarlık bilimi dışında, toplumbilim gözlüğüyle de incelenmesi gereken bir olgudur."

Sayının çokluğunun yanında nitelikteki düşüş bu mimari faaliyetin alelade bir eylem haline dönüşmesine ve tarihin bu yapılara yüklediği misyonun sıradanlaşmasına neden olmaktadır. Yukarıda değinildiği üzere "kültürün bir ifadesi" olan mimarlığın, camiler aracılığı ile ortaya koyduğu kimliksiz ve kişiliksiz yapılaşma bir bakıma toplumun kültürel yozlaşmasının da bir yansıması olarak kabul edilebilir.

Tezimizin konusu olan "İbrahim Aydın Yüksel'in İstanbul Camileri" bu yozlaşmanın iyi örnekler ortaya koyarak iyileştirilebileceğini; nitelikli, kimliği olan ve tarihi birikimden faydalanarak günümüz imkanlarının da sağladığı mimari kolaylıklar sayesinde dini mimarideki bu kötü gidişin önüne geçilebileceğinin ip uçlarını barındırmaktadır. İbrahim Aydın Yüksel, Ekrem Hakkı Ayverdi ile yaptığı klasik dönem mimari çalışmalarının ve kendi akademik yaşamının ve kişiliğinin bir yansıması olarak tercih ettiği klasik üslubu günümüz imkanlarıyla birleştirip 50 yıllık süreç içerisinde elde edilen tecrübelerin de katkısıyla ortaya sanat ve estetik değeri olan yapılar koymayı hedeflemiştir.

Çalışmaya başlarken yapılan kaynak taraması neticesinde bugüne değin çağdaş cami mimarisiyle ilgili yapılan çalışmalardan kronolojik sırayla Çiçek Gedik, Ayşen Öz, Murat Oral (Yüksek Lisans Tezi), Tolga Işıkyıldız, Sezin Haseki, Murat Oral (Doktora Tezi), Özgür Ürey ve Elif Gürsoy'un çalışmaları dikkate değer çalışmalardır.

Çiçek Gedik[4] çalışmasında klasik Osmanlı dönemi camilerindeki bölümleri ve fonksiyonları inceleyip caminin tarihsel gelişimini de ele alarak özelde Ankara Oran'da modern bir cami tasarımı amaçlamıştır.

[4] Çiçek Gedik, **A Study on the Development of the Mosque in Historical Perspective and A Proposal for A Mosque in Oran Town, Ankara,** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara, 1986.

Ayşen Öz'ün[5] '' Survey on Mosque Design in Turkey in Republican Period Case Study: Ankara'' adlı çalışmasında öncelikle cami kavramı, ana bölümleri ve tarihsel gelişim süreci incelendikten sonra günümüz cami mimarisinde nitelik sorunları tartışılmıştır.

Murat Oral'ın[6] Yüksek Lisans tezi olarak sunduğu çalışmasında cami gelişim süreci, cami mimarisinde klasik plan elemanları ve fonksiyonları, son bölümde de caminin Cumhuriyet dönemi içindeki yeri örneklerle incelenmiştir.

''Contemporary Mosque Architecture in Turkey'' isimli tezinde Tolga Işıkyıldız[7] cami mimarisinin tarihsel gelişim süreci, cami kullanıcılarının çağdaş camiyi nasıl görmek istedikleri üzerine bir anket çalışması ve katalog kısmında farklı bölgelerden seçilmiş cami örneklerinin mimari yaklaşım özellikleri üzerinde durmuştur.

Sezin Haseki[8] yapmış olduğu Yüksek Lisans teziyle cami mimarisinin gelişim sürecini , cami mimarisini oluşturan bölümleri, Türkiye'de cami mimarisinde uygulanan tipolojileri ve toplumun camiye bakışını değerlendiren bir anket çalışmasını konu almıştır.

Murat Oral'ın[9] doktora tezi olarak hazırladığı çalışmasında cami kavramının doğuşu ve gelişim süreci, günümüz cami mimarisinde kimlik kavramı, cami mimarisinde estetik nitelik sorunu ele alınan konulardır. Katalog kısmında günümüz cami mimarisi Konya örnekleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Özgür Ürey[10] ise çalışmasında yine cami mimarisinin gelişim süreci, camiyi oluşturan temel yapı elemanlarını ve Türkiye'nin farklı bölgelerinden seçtiği camiler üzerinden çağdaş cami mimarisini değerlendirmiştir.

---

[5] Ayşen Öz, **Survey on Mosque Design in Turkey in Republican Period Case Study: Ankara, (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi),Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 1992.

[6] Murat Oral, **Gelişim Süreci İçinde Cumhuriyet Dönemi Cami Mimarisinin İrdelenmesi**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya, 1993.

[7] Tolga Işıkyıldız, **Contemporary Mosque Architecture in Turkey**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2000.

[8] Sezin Haseki, **20.Yüzyıl Çağdaş Cami Mimarisine Ankara Örnekleri Üzerinden Bir Yaklaşım**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.,2006.

[9] Murat Oral, **Günümüz Cami Mimarisinde Kimlik ve Nitelik Sorunu – Konya Örneği-** , (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Entitüsü, Konya, 2006.

[10] Özgür Ürey, **Use of Traditional Elements in Contemporary Mosque Architecture in Turkey**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2010.

Son olarak ‘’Modern Mimarlık Tarihi Sürecinde İzmir Camileri’’ isimli doktora teziyle Elif Gürsoy[11] İzmir’de 1950 ile 2011 yılları arasında inşa edilmiş camilerden 100 adedini inceleyerek bunların tipolojik bir değerlendirmesini yapmıştır. Modernin tanımı ve modern mimarlık tarihi üzerinde duran Gürsoy modern cami mimarisinin kaynak ve sorunlarını irdelemiştir.

Caminin tarihsel gelişiminin incelenmesinin çalışmamıza bir katkı sağlamayacağı düşünülerek dört bölümden oluşan tezimizin birinci bölümünde ‘’Modern Mimarlık Tarihi ve Çağdaş Türk Mimarisinin Gelişim Süreci’’ başlığıyla 18.yy’dan itibaren dünyada ve Türkiye’de mimari alanda meydana gelen değişimler ve akımlar gelişim önceliklerine göre incelenmiştir.

"Çağdaş Cami Mimarisinde Yaklaşımlar" başlığı ile açılan ikinci bölümde; İsmail Serageldin ve James Steele'in[12] editörlüğünü yaptığı "Architecture of the Contemporary Mosque" isimli kitapta kabul gören yaklaşımlar birer başlık halinde ele alınmıştır. Başlıkları oluşturan Geleneksel Yaklaşım, Halk Yapı Sanatı (Vernaküler Yaklaşım), Popülist Yaklaşım, Uyarlamacı (Adaptif) Modernist Yaklaşım ve Modern Yaklaşım'ın niteliklerini belirleyen özelliklerin neler olduğu tartışıldıktan sonra Geleneksel Yaklaşım haricindeki diğer yaklaşımlara örnek teşkil edebilecek dünyadan ve Türkiye’den cami isimleri verilmiştir. Geleneksel yaklaşıma ayrıca bir örnek verme gereği duyulmamıştır çünkü tezimizin ana konusunu oluşturan İbrahim Aydın Yüksel’in İstanbul Camileri bu yaklaşımın iyi örneklerindendir.

Tezimizin üçüncü bölümünde çok yönlü bir kişilik olan İbrahim Aydın Yüksel'in hayatı, mimar yönü, akademisyen yönü, hattat yönü, ressam yönü başlıklar halinde ele alınmıştır. Bu değerlendirmeler yapılırken tez yazım aşamasında İstanbul Fetih Cemiyeti tarafından yayınlanan ‘’Yüksek Mimar Dr. İbrahim Aydın Yüksel’e Armağan’’[13] isimli kitaptan yararlanılmıştır.

Tezimizin katalog bölümünde ise İbrahim Aydın Yüksel'in İstanbul'da inşa ettiği beş cami incelenmiştir. Camiler değerlendirilirken öncelikle konumları küçük

[11] Elif Gürsoy, **Modern Mimarlık Tarihi Sürecinde İzmir Camileri**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2011.

[12] İsmail Serageldin, Jamese Steele, **Architecture of the Contemporary Mosque,** Academy Editions, London, 1996.

[13] Mustafa Fayda ve diğerleri, **Yüksek Mimar Dr. İ. Aydın Yüksel’e Armağan,** İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, Aralık 2012.

ölçekli ve büyük ölçekli haritalar kullanılarak gösterilmiştir. Cami ile ilgili gerekli önbilgiler verildikten sonra caminin bir yapı olarak değerlendirilmesi kısmına geçilmiştir. Bu değerlendirmeler yapılırken camilerle ilgili planlar metnin içerisinde ilgili fotoğraflar ise tezin EK2 bölümünde verilmek suretiyle yapılan tanımlamaların daha somut hale getirilmesi hedeflenmiştir. Camiler Temmuz 2012 ve Nisan 2013 dönemlerinde yerinde incelenerek saha çalışması gerçekleştirilmiştir. Ayrıca mimar İbrahim Aydın Yüksel ile görüşülerek kendisinden gerekli bilgi ve belgeler temin edilmiştir.

Değerlendirme ve sonuç bölümünde ise elde edilen veriler ışığında cami mimarisinde yaklaşımların önemi ve cami inşasında takip edilecek yol ve metodların iyi sonuçlar elde etmek için gerekliliği üzerinde durulmuştur. Şahsında İbrahim Aydın Yüksel ve ortaya koyduğu eserlerle ilgili genel bir değerlendirme yapıldıktan sonra tezimizin konusu olan camiler plan özellikleri, süsleme özellikleri, avlu ve cephe düzenlemeleri gibi yönleriyle değerlendirilmiştir. Cami mimarisinin aynı zamanda iyi bir ekip işi gerektirdiği gerçeğinden yola çıkarak bu işi yerine getirebilecek sanatçıların sayısının her geçen gün azaldığı tespiti dikkatlere sunulmuştur. Sonuç olarak geleneksel yaklaşım içerisinde klasik üslupla inşa edilen bu camilerin günümüzde kendi sınıfının başarılı birer temsilcisi olduğu değerlendirmesi yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN MİMARLIK TARİHİ VE ÇAĞDAŞ TÜRK MİMARİSİNİN GELİŞİM SÜRECİ

1.1 MODERN MİMARLIK TARİHİNİN GELİŞİMİ

Sosyal meselelerin tarihi süreçleri değerlendirilirken pek çok değişkeni olan, toplumla doğrudan ilişkili hadiselerin tam olarak ne zaman ortaya çıktığının cevabını çoğunlukla net olarak ifade etmek mümkün değildir. Mimarlık gibi toplumla doğrudan ilişkili bir meselenin tarihi gelişimini süreç içerisinde takip etmek mümkünse de rijit ayrımlar ve değerlendirmeler yapmak doğru sonuçlar vermeyebilir. Modern mimarlığın ne zaman ortaya çıktığı sorusuna yanıt bulabilmek için 18.yy'ın ikinci yarısından sonra hızlı bir şekilde gelişen ve sanayileşen dünyanın, özelde Avrupa'nın, geçirdiği aşamaları yakından takip etmek gerekir. Sosyoekonomik, siyasi ve kültürel değişim ve yenilikler ‘’modernleşme’’[14] başlığı altında 19.yy’dan itibaren kendini mimaride de hissettirmeye başlamıştır. 19.yy sonu ve 20.yy ile birlikte üretilen, kimi yönlerden tutum ve biçim ortaklıkları gösteren yapılar, kendi içinde guruplaşan farklı davranış, akım ve yönelimlerle onları var eden düşünsel arka plan ‘’Modern Mimari’’ kavramını ortaya çıkarmıştır.[15] Bu düşünsel arka planı oluşturan sanat akımları mimaride yansımalarını bulmuştur.[16] Modern mimarlığı oluşturan hemen hemen bütün sanat akımlarında ortak payda bilimsel ve teknolojik verilerden faydalanarak "doğru" tasarımlar oluşturma cabasıdır denilebilir.[17] Her ne kadar bilim ve teknolojiden faydalanmak zaman içerisinde mimarlığın bir sanat olmadığı yargılarına neden olsa da bunlar uç görüşler olarak

[14] Modern kavramı tezimizin ikinci bölümünde ‘’Modern Yaklaşım’’ başlığı altında değerlendirilecektir.
[15] Uğur Tanyeli, ‘’ Modern Mimarlık’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2 YEM Yayınları, 1997, s.1286.
[16] Gaye Birol, Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi**, Megaron**, Mimarlar Odası Balıkesir Şubesi Dergisi, Ekim 2006 , w3.balikesir.edu.tr/~birol/modernizm.pdf, s. 7 (21/10/2012).
[17] Tanyeli, s.1287.

kalmak suretiyle teknolojiden her dönem azami yararlanılmıştır. Sürekli olarak değişme ve yenilik peşinde olan modern mimarlık gelişen bilim ve teknoloji ile birlikte yeni ifade yolları aramış ve bulmuştur diyebiliriz. Mutlu, 20. Asır mimarlarının Rönesans mimarlarından daha ihtilalci olduğunu değerlendirir zira Rönesansta Alberti ile Brunelleschi eskiye dönüşü öğütlerken modern mimarlar bilinmeyen bir yeniye doğru ilerlemek isteğinde olmuşlardır.[18] Bu yeniye doğru ilerleme isteğini kabaca iki döneme ayırabiliriz. Dünya tarihine önemli etkileri olmuş Dünya Savaşları mimarlık tarihi içinde miladi tarihler olarak kabul edilebilir.

I. Dünya Savaşının ortaya çıkışından önceki dönem "Yeni Endüstriyel Devrim" adı verilen, benzeri görülmemiş bir zenginlik ve modernlik çağıydı.[19] Endüstriyel devrim hiç kuşkusuz batı uygarlığını her yönüyle baştan aşağı değiştiren gerçek bir devrim olarak değerlendirilir.[20] Bu dönemde iki önemli sanat akımı ortaya çıkmıştır. Bunlar **Sembolizm** ve **Art Nouveau** akımlarıdır. Sembolizm 19.yy meteryalist anlayışına ve teknolojik değişimine tepki olarak doğmuştur. Terim, Fransız şair ve eleştirmen Jean Moreas'ın 1886'da Le Figaro gazetesinde kaleme aldığı ''Le Symbolisme'' makalesinden türemiştir.[21] Fransa'da gelişen ve kısa süre içerisinde Avrupa'nın pek çok ülkesinde yankı bulan bu akım için sanat yapıtında biçim ve renk gibi somut değerlerin arkasında yatan anlamı öne çıkarma temel eğilimdir.[22] İngiltere ile birlikte Orta Avrupa ülkelerinde yaygınlaşan bu akım en yetkin ifadesini Fransız Edebiyatı'nda bulmuş ve simgeci yazarlar sayesinde resme de yansımaları olmuştur. Hayal gücü ve düşüncelerin sanattaki rolünü yeniden canlandırmayı hedefleyen Sembolizmin yanında Art Nouveau daha dekoratif amaçlara hizmet etmiştir. Adını Paris'teki bir dükkandan alan Art Nouveau, Avrupa'nın başka ülkelerinde farklı adlarla anılmıştır. Örneğin İngiltere'de Modern Style, Belçika'da Coup de Fouet, Fransa'da Style Nouille, Avusturya'da Sezession, Almanya'da Jugendstil vb. isimlerle ifade edilmiştir.[23] Still 1900 olarak da bilinen bu akım Avrupa'da önce grafik tasarım, kitap resmi ve uygulamalı sanatlar, ardından da

[18] Belkıs Mutlu, **Mimarlık Tarihi Ders Notları**, Mimarlık Vakfı Enstitüsü Yayınları ,2001,s.225.
[19] **Sanat Atlası**, Boyut Yayıncılık ve Tic. A.Ş., İstanbul, 2010, s.382.
[20] Mary Hollingsworth, **Dünya Sanat Tarihi**, Çev. Rengin Küçükerdoğan , Banu Ergüder, İnkılap Kitapevi, İstanbul 2009, s.435.
[21] Susie Hodge, ''Sembolizm ve Sentesizm'', **Sanatın Tüm Öyküsü**, Ed. Stephen Farthing, Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012, s.338.
[22] Z.Rona, ''Simgecilik'', **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:3,YEM Yayınları, 1997, s.1670.
[23] **Sanat Atlası**, s.382.

mimarlık, iç mimarlık ve mobilya alanlarında yaygınlaşmıştır. Pek çok ülkede farklı adlarla anılan fakat tek bir gerçekliğin habercisi olan Art Nouveau artık sanatta ve mimaride yeni bir döneme girildiğinin açık mesajıdır. Nitekim bu görüş tüm Avrupa'da büyük rağbet görmüştür.[24] Akademik sanat ve naturalizme bir başkaldırı olarak ortaya çıkan bu akım, tepkisine rağmen kendini gelenekten ve akademik sanattan tam anlamıyla ayıramamıştır.[25] Mimaride temel olarak plandan çok yüzey ve bezeme ilişkileri üzerinde kendini belli etmiştir. Zarif demir parmaklıklar, kapılar, balkonlar ve pencerelerle yüzey bezenmesindeki renkli fayanslar, vitraylar, pişmiş toprak panolar ve taş silmeler en belirgin özelliklerindendir. Geç dönemdeyse cephe bezemeleri, strüktürel öğeleri ön plana çıkartacak şekilde kullanılmıştır.[26]

Art Nouveau ile eş zamanlı ortaya çıkan **Arts and Crafts** hareketi (1850-1914) Art Nouveau'nun pek çok düşüncesini paylaşmıştır. Art Nouveau gibi endüstrileşmenin getirdiği makineleşmeye ve seri üretime tepki olarak gelişmiştir.[27] Hareketin öncülerinden William Morris, makinelerin yol açtığı standartlaştırma sürecine alternatif olarak ortaçağ zanaatkârlarının yöntemlerini canlandırmayı hedeflemiştir. Bu çaba Arts and Crafts hareketinin düşünsel temellerini oluşturmuştur ve zanaatkârlığı destekleyen sanat ve tasarım topluluklarına esin kaynağı olmuştur.[28] Bu harekete göre sanatçı yeniden zanaatçı olmadan makineleşmek ve iş bölümü gibi endüstri çağının kötülükleriyle mücadele edilemeyecektir. Bu hareketin yankısı daha sonra Bauhaus sloganında da görülür: *"Mimarlar, ressamlar, heykeltıraşlar hepimiz zanaata dönmeliyiz"*[29]

Yine aynı dönem ortaya çıkan **Kübizm** hareketi mimari üzerinde en çok etkili olan akımların başında gelir. 1908'de Paris'te Pablo Picasso ve Georges Braque'tin öncülüğünde oluşan akım blok-türü formlarla kendini ifade yoluna gittiği için Louis Vauxcelles tarafından "Kübizm" adı verilmiştir.[30] Kübistler, başlangıçta büyük tepkiyle karşılaşsa da kararlı bir biçimde sanatlarını icra etme inancında

[24] Zahir Güvemli, **Sanat Tarihi,** Varlık Yayınları, İstanbul, 2009, s.118.
[25] Renato Barilli, **Art Nouveau**, Çev. Raymond Rudorff, The Hamlyn Publishing Group, London, 1969, ss.17-18
[26] Z. Rona, ''Art Nouveau'', **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1,YEM Yayınları, 1997, s.141-142.
[27] F.N. Karaören, ''Arts and Crafts'', **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1,YEM Yayınları, 1997, s.143.
[28] Hollingsworth, s.438
[29] Mutlu, s.203.
[30] **Sanat Atlası**, s.416.

oldukları için bu istek kısa sürede çok geniş yankı bulmuştur.[31] Bu akım sadece birkaç yıl içinde, batı sanatına Rönesans'tan beri hakim olan görsel geleneklerin çoğunu altüst etmiş ve 20.yy'ın ilk yarısında ortaya çıkacak olan yenilikçi sanatın öncü hareketi haline gelmiştir.[32] Hareket, temelde çağdaş yaşamı aktarabilecek yeni bir anlatım türü arayan genç kuşak sanatçıların 19.yy sonlarında oluşan akımlarla kendi sanat anlayışlarını özdeşleştirememelerinden doğan tatminsizliğin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır denilebilir.[33] Kübizm özünde sadeliğe bir yöneliş olduğu için etkilerini mimaride de sade formlarla ve düz renk yapılarla göstermiştir.[34]

20.yy başlarında Rusya ve Hollanda'da yoğunluk kazanan ''saf sanat'' araştırmaları hemen hemen bütün görsel disiplinler için yepyeni bir kapı aralamıştır. Saf ve geometrik sanat araştırmalarıyla yakından ilgilenen Van Doesburg, bu tavrın gelişimine önemli katkıda bulunmuştur.[35] Neoplastik hareket olarak da adlandırılan **De Stijl** 1917'den 1931'e kadar Doesburg'dan başka ressam Piet Mondrian ve mimar Gerrit Rietveld tarafından desteklenerek bildirisinde evrensel bir bilinçle mimaride yatay ve dikey hatların önemini ve temel renklerin kullanımını savunmuştur.[36] De Stijl üslubu evler, tuğlanın hiç kullanılmadığı beyaz badanalı ve disiplinli ev sıralarıdır.[37] Üslubu benimseyen mimarlar kübizmden etkilenmişler ve öznel bir davranış olan Alman ekspresyonizminin karşısına nesnelliğin temsilcileri olarak çıkmışlardır.[38]

Birinci Dünya Savaşı öncesinde **Alman Ekspresyonizmi** karamsar ortamın ve boşluk duygusunun, ifadesi olarak ortaya çıkmıştır.[39] 20.yy başlarında akademilerin klasik idealleri ve hızla eskiyen Art Nouveau (Jugendstil) stili Almanya'daki sanatsal vizyonu ciddi anlamda daraltmıştır.[40] Bu ortam da kaçınılmaz olarak Ekspresyonizm akımını ortaya çıkarmıştır. Münih'teki dışavurumcu

---

[31] Güvemli, s.128.
[32] John Golding, ''Cubism'', **Concepts of Modern Art**, (Ed. Nıkos Stangos), Thames and Hudson, London,1990, s. 77.
[33] Z. Rona, ''Kübizm'', **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2,YEM Yayınları, 1997, s.1074.
[34] Golding, s.71.
[35] Emre Becer, **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, 2. Baskı, Dost Yayınevi, Ankara,2010, s.160.
[36] Kenneth Frampton, ''De Stijl'', **Concepts of Modern Art**, (Ed. Nıkos Stangos), Thames and Hudson, London, 1990, ss. 141-142.
[37] Mutlu, ss.215-216.
[38] Doğan Hasol, '' De Stijl'', **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**, 11. Baskı, YEM Yayınları, İstanbul, 2010, s.138.
[39] İ.Bilgin, ''Dışavurumculuk'', **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1,YEM Yayınları, 1997, s.452.
[40] **Sanat Atlası**, s.408.

ressamlardan etkilenen Erich Mendelsohn, mimarlığın işlevinin ne olduğuna dair bir anlayış geliştirdi ki ona göre mimari ‘’*insanın içsel duygularının fiziksel formda gerçekleştirilmiş simgesel anlatımı*’’dır.[41] Ekpresyonizm, ortaçağ heykel ve mimari geleneğine dayanan Alman yerel anlayışının birikiminden faydalanmıştır. Birinci Dünya Savaşının sonuna dek etkinliğini sürdüren bu akım, önceleri savaşı eskinin bir yıkımı ve yeninin bir başlangıcı olarak kabul etmiş olsa da takipçilerinin çoğu ya savaşta hayatlarını kaybetmiş ya da ruhsal çöküntü içine düşmüşlerdir. Bu durum hareketin sonunu getirmiştir.[42]

1920'li yılların başında ortaya çıkan bir diğer önemli akım **Fonksiyonalizm** olmuştur. Bu yıllar mimarlık tarihinde estetikle en az ilgilenilen yıllardır. Estetikten öte bir evin mekan düzeni, arazinin iyi kullanılması, evin yönü, ev kadını için kolaylık ve ev içi fonksiyonların ön planda tutulması ve bunlara bilimsel çözümlemeler getirilmesi hedeflenmiştir.[43] "İşlevselcilik" de denen Fonksiyonalizm 18. yy'da başlamış bir akım olmasına karşın, kavram olarak Antik Çağdan beri kullanılagelmiştir. Yunan filozofları Platon ve Aristoteles, M.Ö 1.yy'da Romalı mimar ve yazar Vitruvius, daha sonra 15.yy'da da Alberti yapıların arsadaki işlevleriyle ilgili olarak rüzgar, güneş, drenaj gibi konulardan söz etmişlerdir.[44] Hasol, fonksiyonalizmi iki dünya savaşı arasındaki dönemin mimarlık üslubunun (Uluslararası Üslup) en önemli özelliği olarak değerlendirir. Bu nedenle bu dönem için fonksiyonalizm terimini ayrı bir üslup olarak kullanmanın yanlış olacağı görüşündedir. Ona göre Fonksiyonalizm, çeşitli çağlarda apayrı biçimlere götürebilen bir tasarım yöntemi olmuştur.[45]

Yine 1920'nin başlarında Rusya'da ortaya çıkan **Konstrüktivizm** 1917 Rus ihtilali ile birlikte yeni bir komünist toplum inşa etmeye hazır öncü bir sanatçı topluluğunun uğraşları sonucu gelişim göstermiştir.[46] Konstrüktivistler, sanatsal ile endüstriyel olan arasındaki engelleri yıkmak için ‘’yapım’’ terimini kullanmışlardır.[47] Bu değişimin anahtar sözcüğü olan ‘’yapım’’ gerek Rus Konstrüktivizmi gerekse Bauhaus için sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım

[41] Lenand M. Roth, **Mimarlığın Öyküsü**, Çev. Ergün Akça, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2006,s.637.
[42] H.H. Arnason ve Marla F. Prather, **History of Modern Art**, Abrams, Fourth Edition, 1998, s. 141
[43] Mutlu, s.217.
[44] N.Bayazıt, ‘’İşlevselcilik’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2,YEM Yayınları, 1997, s.886.
[45] Hasol, ‘’Fonksiyonalizm’’, s.170.
[46] **Sanat Atlası**, s.462.
[47] Stephen Little, **…İzmler Sanatı Anlamak,** Çev. Derya Nükhet Özer, YEM Yayınları, 2010, s.114.

süreçlerini ifade eder.[48] Bu akım makine üretimiyle ve mimarinin yararlı işleviyle kurulacak sağlıklı bir ilişki sayesinde bütün toplumun fiziksel ve entelektüel ihtiyaçlarının karşılanabileceğini savunmuştur. ‘’Kızıl’’ sanat olarak eleştiriler almış olan bu anlayışın amacının politik bir sanat yerine, topluma kazandırılmış bir sanat olduğu ifade edilmiştir.[49] Mimaride insanı merkeze koyan Konstrüktivizm, mekan için insan fikri yerine insan için tasarlanmış mekan anlayışını sahiplenmiştir.[50]

1919 yılında Almanya'da kurulan **Bauhaus** Sanat Tasarım Okulu kısıtlı imkanlar, siyasi çalkantılara rağmen 20.yy'ın en etkili ekollerinden biri haline gelmiştir.[51] Walter Gropius Weimer Sanat Okulunu Arts and Crafts hareketiyle birleştirerek bu okulu kurmuştur.[52] "Yapı Evi" anlamına gelen Bauhaus, adını yapı sanatçılarının bir usta denetimi altında çalıştıkları bir ortaçağ loncası olan Bauhütte'den almıştır. Gropius'un amacı kuramla uygulamayı birleştirmek ve uygulama ağırlıklı bir sanat eğitimi gerçekleştirmek olmuştur.[53] Bauhaus'u diğer tasarım okullarında ayıran en önemli özelliği sanatsal yaratılarda makinelerden yararlanmayı benimsemesi, endüstrinin olanaklarını göz ardı etmeden endüstriyel üretim koşullarına uygun bir sanat eğitimi vermesidir. Bu da onu ilk endüstri tasarımı okulu haline getirmiştir.[54] Bauhaus anlayışı, günümüzün endüstri tasarımı uygulamalarının temelini teşkil eder. 1933'te Nazilerce kapatılan okul ortaya koyduğu yeni düşünceler nedeniyle baskılara rağmen kısa süre içinde yaygınlaştı. Nazi rejimi baskısı nedeniyle usta sanatçılar Amerika Birleşik Devletlerine sığınarak çalışmalarını oradaki eğitim kurumlarında sürdürdüler. 1937'de Gropius, Feininger ve Nagy Chicago'da Yeni Bauhaus (New Bauhaus) 'u kurdular.[55]

20.yy'ın ikinci yarısında en etkili ve yaygın modern mimarlık akımı olan **Uluslararası Üslup**, teknolojik ve sosyal değişimlerin ticaret ilişkileri yoluyla tüm dünyayı etkilediği bir dönemde, çağın ruhunu evrensel, akılcı ve yalın bir anlatımla

[48] Ahu Antmen, **20.YY Batı Sanatında Akımlar,** 4. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.103.
[49] Aaron Scharf, ‘’Constructivism’’, **Concepts of Modern Art**, (Ed. Nıkos Stangos), Thames and Hudson, London,1990, ss.160-161.
[50] Scharf, s.164.
[51] **Sanat Atlası**, s.482.
[52] Magdalena Droste, **Bauhaus**, Taschen, 2002, s.16
[53] Droste, s. 22
[54] Ü.Alsaç, ‘’ Bauhaus’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1,YEM Yayınları, 1997, s.203.
[55] Hasol, ‘’ Bauhaus’’,s.75.

yansıtmaya çalışmıştır.[56] İki dünya savaşı arasında gelişen bu üslubu üç temel prensibe dayandırmak mümkündür. Bunlar; hacmin merkeze alındığı bir mimari anlayış, düzenin yapıda ön planda tutulması ve süsten arınmışlık olarak ifade edilebilir.[57] Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, Oud gibi isimlerin öncü çalışmaları bu üslubun uluslararası bir etkinliğe kavuşmasını sağlamış, sade ve akılcı yapılar ortaya koyma çabası üslubun etkilerinin günümüze kadar ulaşmasına neden olmuştur.[58]

1930'ların sonunda Avrupa'da etkinleşen totaliter rejimler Modern Mimarlık'ı onaylamamış; bu nedenle Modernistler ancak İngiltere ve ABD'de çalışma imkanları bulabilmişlerdir. İkinci Dünya Savaşıyla duran yapım etkinlikleri, savaşın totaliter yönetimler aleyhine sonuçlanması nedeniyle yeniden canlanma süreci içersine girmiş ve ucuza, kısa sürede yapılabilen bina gereksiniminin pürist uygulamalarla karşılanabilmesi Uluslararası Üslubun tüm dünyada yoğun ilgi görmesini sağlanmıştır.[59] Lakin Uluslararası Üslub'un ucuz ve hızlı yapım olanağı sağlayan akılcı, yalın çizgileriyle yarattığı değişmeyen, tekdüze mimarlık, mimarları yeni arayışlara yöneltmiş ve yeni üsluplar ortaya çıkmıştır. 1960'ların başında bu tekdüzeliğe cevap olarak "*biçim verme yerine biçim bulma*" ilkesini benimseyen **Organımsı Mimarlık** gelişmiştir.[60] Artık 1970'lerin başında Modern Mimarlık ciddi eleştirilerle yüz yüzedir. 1980'lerin başındaysa **Post-Modernizm** hızlı bir yayılım göstererek tüm dünyada egemen anlayış olduğu görünümü verecek biçimde gelişmiştir. 90'ların başında ise **Yeni-Modernist** olarak nitelenebilecek bir başka eğilim ortaya çıkmıştır ve **Dekonstrüktivizm** bu eğilimin en tanınmış üyesi haline gelmiştir. Akım yalnızca mimari değil aynı zamanda felsefi bir boyut da taşımaktadır. Bu nedenle Heidegger ve Derrida gibi düşünür ve mimarlar felsefe ve mimari arasındaki ilişkiyi irdeleyerek bu akımın gelişmesini sağlamışlardır.[61] Dekonstrüktivizm mimariyle ilgili oluşmuş geleneksel düşünceyi sorgular.[62] Çünkü Heidegger'e göre Plato'dan bu yana varolagelen geleneksel düşünce kendi varlık

[56] E.Erenler, ''Uluslararası Üslup'', **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:3,YEM Yayınları, 1997, s.1842.
[57] Henry-Russell Hitchcock ve Philip Johnson, **The International Style**, Norton, New York,1995, s.36.
[58] Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, s. 43.
[59] Erenler, s.1842.
[60] Hasol, '' Organımsı Mimarlık'', s.346.
[61] Mark Wigley, **The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt**, MIT Press, 1993, s.xiv.
[62] Wigley, s. 36

nedeni olan varoluşçuluğu sorgulamaktan vazgeçtiği için Dekonstrüktivizm bu sorgulama işini yeniden üstlenmiştir.[63] Modern mimarlığın alışılagelmiş kalıplarını zorlayan yapıtlar bu akımın en belirgin özelliğini oluşturur.

Modern mimarlık tarihini değerlendirmeye çalıştığımız bu kısmı Tanyeli'nin aşağıdaki değerlendirmeleriyle sonlandırabiliriz.

> "*Bugün Modern Mimarlık, terim olarak artık güncel bir gerçekten çok, tarihsel bir dönemi ve anlayışlar dizgesini tanımlamak için kullanılmaktadır. Ancak, Post-Moderm ile Modern arasındaki tartışmanın nihai sonucuna ulaştığı söylenemez. Belki de kimi revizyonlara uğramakla birlikte, Modernist düşünce sistemi ve vokabüler önümüzdeki dönemde çağın yeni çoğulcu kültürel atmosferine uygun biçimde Post-Modernizimle ''barış içinde yan yana'' var olabilmeyi başaracaktır.*[64]

1.2 ÇAĞDAŞ TÜRK MİMARİSİNİN GELİŞİMİ

Çağdaş Türk Mimarlığı elbette önemli bir birikime sahip Osmanlı Mimarlığı ve öncesinin varisi olarak zengin bir mimari geçmişin üzerine oturmaktadır. Fakat 18. yy'la birlikte Osmanlı Devleti'nin siyasi, ekonomik ve kültürel gelişim sürecini iyi okuyamaması ve dünyanın güç merkezinin batıya kayması sürdürülebilir bir gelişimi imkansız hale getirmiştir. Bu olumsuz gelişmeleri izole etmek amacıyla Osmanlı "Batı"yla daha yakın ilişkiler kurma çabası içerisine girmiş ve başta askeri alanda olmak üzere pek çok kurumda Avrupa'yı örnek alma politikası güdülmüştür. Batıyı örnek alma girişimleri saray çevresinden idare edildiği için III. Selim'den Abdülmecid'e kadar Batı'ya dönük padişahlar zamanında bütün alanlarda batılı biçimler ithal edilmeye başlanmıştır.[65] Bölümün başında da ifade edildiği gibi sosyal hadiselerin başlangıcı için net bir tarihleme yapmak çoğu zaman mümkün olmamakla birlikte Osmanlı'nın modernleşme sürecini III. Selim öncesinden ele alarak Fransa'ya gönderilen ve ilk elçi sıfatı taşıyan Yirmisekiz Çelebi Mehmet'in girişimleriyle başlatmak mümkün gözükmektedir. Aynı dönemde Batılı'ların bahçe eğlencelerine çağrışımlar yaptırabilecek bir tarzın benimsendiği Lale Devri

[63] Wigley, s. 38-39
[64] Tanyeli, s.1289.
[65] Doğan Kuban, **Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları**, YKY, İstanbul, 2004, s.207.

Avrupa'nın örnek alınmaya başlandığının bir diğer göstergesidir.[66] Yirmisekiz Çelebi Mehmet'in raporları doğrultusunda öncelikli olarak askeri sahada bir takım yenilik girişimlerinde bulunulmuştur. I. Mahmud döneminde Humbaracı Ahmed Paşa adıyla bilinen Comte de Bonneval Osmanlı'nın en köklü kurumu olan orduyu modernleştirmeye çalışan ilk Avrupalı olmuştur.[67] Bu yenileşme ve değişim kıpırdanmaları bir müddet sonra orduda daha köklü değişimlerin önünü açmıştır. III. Selim'le birlikte Nizam-ı Cedid oluşumu, II. Mahmud'la birlikte Yeniçeri Ocağının kaldırılması bu yenilik hareketlerinin somut sonuçlarıdır. I. Abdülmecid döneminde ise Gülhane Hatt-ı Hümayunu veya Tanzimat Fermanı adı verilen fermanla başlayan, Osmanlı devlet ve toplum yapısına her alanda büyük değişiklikler getiren, Tanzimat Devri ile artık kesin ve kararlı bir ''Batılı''laşma dönemi içerisine girildiği söylenebilir.[68] Mevcut gelişmeler ve yenilik arayışlarının eğitim alanına en net şekilde yansımasının somut göstergesi ise Sanay-i Nefise Mektebi'nin kurulması olmuştur. II. Abdülhamit Dönemi'nin mimarlık, resim ve heykel alanında eğitim veren bu önemli kurumu 1883 yılında Osman Hamdi Bey'in girişimleri sonucunda açılmıştır.[69]

Tüm bu değişiklikler farklı yapı türlerinin ortaya çıkmasıyla kendisini mimaride göstermiştir. Yeni düzende kurulu ordu birlikleri için kışlalar, Batı'nın eğitim ilke ve kurumlarını örnek alan okullar, devlet yapısında meydana gelen idari değişiklikler ve toplumun sosyo-kültürel ve ekonomik değişimine paralel oluşan gar, postane, nezarethane, banka, tiyatro, müze, işhanı, çok katlı konutlar vb. yapılar örnek olarak gösterilebilir.[70] Batılılaşma sürecini yaşayan Osmanlı mimarisi her ne kadar yapı teknolojisi alanında gelişmeleri takip edemese de ortaya çıkan akımların gecikmeyle de olsa takipçisi olmuştur. 18.yy.'ın baskın barok ve rokoko etkileri yerini önce neo-klasik üsluba, sonra Rönesans ve yine barok etkilere ardından 1860'dan başlayarak da seçmeci üsluba bırakmıştır. Yabancı mimarların etkisiyle de bir dönem Art Nouveau tesiri gözlemlenmiştir. Süreç Osmanlı mimarisini geleneksel

[66] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Sekizinci Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008, s.36.
[67] Murat Belge, **Osmanlı'da Kurumlar ve Kültür**, İkinci Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008,s.99.
[68] İnci Kuyulu, '' XIX. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinin Gelişimine Genel Bir Bakış'', **Tanzimat'ın 150. Yıldönümü Sempozyumu Bildirileri,** (İzmir 6-7 Kasım 1989), Ege Üniversitesi Basımevi, Bornova-İzmir, 1992, s.47.
[69] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi,** Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 1971, s. 443.
[70] Kuyulu, s.47.

değerlerden uzaklaştırmıştır.[71] Neticede Cumhuriyet döneminde ortaya çıkacak olan I. Ulusal Mimarlık Akımının nüvesini oluşturacak olan milliyetçi tepki bu dönemde Osmanlı mimarlığının klasik değerlerini yaşatma gayreti içine girmiştir.

Dünya tarihine ve özelde mimarlık tarihine önemli etkileri olan Dünya Savaşları, Türk Mimarlığı'nın da temel belirleyicileri olmuştur diyebiliriz. I.Dünya Savaşı sonrası dağılan Osmanlı, Kurtuluş Savaşıyla birlikte yeni bir ulus devlet anlayışıyla kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti bu karmaşık süreç içerisinde kendi mimari kimliğini bulma çabası içerisine girmiştir. Hem saray mimarları hem de Cumhuriyet mimarları olan Vedat Tek, Kemalettin Bey gibi isimler ulusal bir mimarlık akımının başlatıcıları olmuştur. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devletinin mimarlık süreci şu şekilde tasnif edilebilir. I. Ulusal Mimarlık, Fonksiyonalist Mimarlık, II. Ulusal Mimarlık ve Uluslararası Mimarlık.[72] 1950'lerden sonra etkin olan Uluslararası Mimarlık akımı içerisinde de gelişen eğilimler Brütalist Anlayış, Bağımsız Biçim Arayışları ve Geleneksel Mimarlık Değerlerinin Yeniden Yorumlanması şeklinde sıralanabilir.[73]

I. Ulusal Mimarlık Hareketi'nin öncüleri Vedat Tek ve Kemalettin Bey, 19.yy'da Türk mimarlığına hakim olan yabancı mimarlara ve gelişigüzel bir şekilde mimarimize giren Avrupa mimarlık formlarına karşı bir tepkiyi de içinde barındıran geleneksel-milli bir mimarlık dili oluşturmaya çalışmışlardır.[74] Fakat Türk mimarlığı motiflerini ve geleneksel yapım metotlarını kullanarak yeni mimarlık işlevlerini gerçekleştirme düşünceleri zamanın mimarlık ihtiyaçlarına cevap verememiştir. Çünkü yeni kurulan devletin mali imkanları ve zamanı kısıtlı, ihtiyaçları ise çok fazlaydı.[75] Daha çok simgesel nitelikteki bu akım, ulusal birliğin ve bağımsızlığın sağlanmasından sonra, özellikle Ankara'nın imar etkinliklerinin başlaması ve Türkiye'ye gelen yabancı mimarların etkisiyle yerini **Fonksiyonalist Mimarlık Akımına** bırakmıştır. [76]

---

[71] İnci Aslanoğlu, **Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı**, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara, 1980, s.2.
[72] M.Tapan '' Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı ve Sanatı'' **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1,YEM Yayınları, 1997, s.365.
[73] Metin Sözen, **Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1996, s.76
[74] Aslanoğlu, s.13.
[75] Üstün Alsaç, **Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi**, Mimarlık Dergisi, Sayı 11-12 ,ss.13-14, http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/465/6831.pdf, (20/02/2013).
[76] Tapan, s.365.

1930 ve 40'lı yıllarda devrimlerle birlikte büyük yatırım hamleleri yapmaya çalışan genç Türkiye Cumhuriyeti mimari alanda da Neo-Klasikçi davranışları yıkarak Türkiye'de daha çağdaş ve köklü mimarlık akımlarının gelişmesini sağlamaya çalışmıştır. Bu amaçla Avrupa'lı mimarlardan faydalanma yolu tercih edilmiştir. Cumhuriyetin şehir yapılaşmasında örnek teşkil edecek yeni başkent Ankara Alman kent plancısı Jansen tarafından oluşturulan plan çerçevesinde gelişirken, yeni kamu binaları da Avusturya'lı mimar Holzmeister tarafından yapılma ya başlanmıştır.[77] Fonksiyonalist Mimarlık akımı altında değerlendirebileceğimiz bu dönemde Türk mimarları da Avrupa'yı bilinçli bir şekilde yakından tanımaya başlamışlardır. Avrupa'da, her ne kadar Nazi yönetimi baskısıyla karşılaşsa da, etkili bir akım olan Bauhaus hareketinin etkileri görülmeye başlanmıştır. Yeni gelişen bu mimarlığın ne olduğu makaleler, radyo konuşmaları vb. kanallarla anlatılmaya çalışılmıştır. Buna göre "*yapının fonksiyonuna uygun biçimlenmesi, malzemenin namuslu kullanılması, mimarlığın gereksiz süslerden arınıp bir mekan sanatı olması*" gibi fikirler bu dönem mimarlığının temel ilkelerini belirlemiştir.[78]

Mimarinin gelişim süreci içerisinde etkili olduğunu belirttiğimiz Dünya Savaşlarından ikincisinin Avrupa'da oluşturduğu ortam zaman içerisinde Türkiye'de de yansımalarını bulmuştur. Özellikle Almanya'daki Nasyonal Sosyalist akımın ve İtalya'daki Faşist Yönetim'in mimariyi kendi emelleri doğrultusunda kullanma çabaları Türkiye'de zaten yabancı mimarlara duyulan tepki nedeniyle kısa süre içerisinde **İkinci Ulusal Mimarlık Akımının** ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır.[79] Bu yeni ulusal mimarlık akımının öncekiyle benzerliklerini kurmak mümkündür. Örneğin her ikisi de savaş dönemlerinin anlayışlarıdır. İki harekette geleneksel formları kullanma eğilimi içindedirler. Fakat II. Ulusal Mimarlık birincisinden farklı olarak yerel, kırsal ya da ''vernaküler''[80] diyebileceğimiz mimari özellikler sergiler.[81] Bu nedenle bu akım yerel ve ulusal mimarlık öğelerinin bulunup kullanılmasına dayanan bir üslup araştırması niteliğindedir değerlendirmesi

[77]Afife Batur, ''To Be Modern: Search for a Republican Architecture'' **, Modern Turkish Architecture**, (Ed.Reneta Holod ve diğerleri)Chamber of Architects of Turkey, 2005, s.80 .
[78] Alsaç, s.14.
[79] Sözen, ss. 63-65.
[80] Vernaküler Mimarinin özellikleri tezimizin ikinci bölümünde değerlendirilecektir.
[81]Üstün Alsaç, ''The Second Period of National Architecture'', **, Modern Turkish Architecture**, (Ed.Reneta Holod ve diğerleri)Chamber of Architects of Turkey, 2005, s.103.

yapılabilir.[82] Bu akımın öncülerinden olan Sedad Hakkı Eldem'in "*mimari üslubun dışarıdan ithal edilemeyeceği, her memleketin kendine özgü mimarisi olduğu, yapı malzemesinin yerli olması gerektiği; yapı tarzının yerli olması için bu tarzın yerli ihtiyaçlara, yerli işçi ve insanlara, yerli malzeme ve toprak şeraitine uygun olması gerektiği*" gibi düşünceleri bu akımın genel karakteristiğini belirler.[83] Bir ulusa özgü mimari bir üslup yaratma amacında olan bu akım işin doğası gereği başarılı olamamıştır. Zira Bruno Taut'un deyişiyle "*Her milli mimari fenadır fakat her iyi mimari millidir*."[84]

1950'den sonra **Uluslararası Mimarlığın** tüm dünyada yaygınlık kazanması sonucunda Türkiye'de de bu ortam içerisinde farklı anlayışlar ortaya çıkmıştır. Bu anlayışlardan biri olan **Brütalist Eğilim** Türkiye'nin o dönemki şartlarıyla da çok uyumluydu. Daha önce denenen mimari yaklaşımlar, gelişmiş inşa teknikleri gerektirmesi nedeniyle geri bir yapım teknolojisiyle çalışan Türkiye şartlarına bu akım daha uygundu. "Mimari Dürüstlük" felsefesiyle yola çıkan bu akımda yapı, artık gerek malzemesini gerekse de işlevini dürüstçe dışavuracaktır. Malzeme doğal doku ve rengiyle bırakılacak, yapının içinde yer alan her işlev özgürce kendini yansıtabilecektir.[85]

Bağımsız biçim arayışları 1960 sonrasında yukarıda da belirtildiği gibi Almanya'da etkili olan ve "*biçim verme yerine biçim bulma*" ilkesini benimsemiş **Organımsı Mimari** denemeleriyle ve yine **Ekspresyonist** anlayışla kendini ortaya koyma çabası içerisine girmiştir. 60'lar "Batı" kökenli denemelerin yanı sıra ülke koşullarına uygun bir mimarlığın da yeniden gündeme geldiği yıllar olmuştur.[86] Geleneksel mimarlık değerlerinin yeniden yorumla çabalarıyla batı kökenli eğilimlerin de kullanılması neticesinde bir mimarlık sentezi oluşturulabileceği düşünceleri ortaya çıkmıştır.[87] 1970'lerden itibaren Modern sonrası ve dış etkilere dayalı çoğulcu örnekler yaygınlaşmış ve 1980 ve 90 arasından **Geç Modernizm**, **Post-Modernizm**, **Dekonstrüktivizm** türü akımların etkileri gözlemlenmiştir.[88] Doksan sonrası hızla gelişen bir ülke olan Türkiye endüstrileşme ve kentleşme

[82] Hasol, '' Ulusal(cı) Mimarlık'' s.481.
[83] Tapan, s.366.
[84] Hasol, '' Ulusal(cı) Mimarlık'' s.480.
[85] Sözen, s.83.
[86] Sözen, s.87.
[87] Tapan,s.368.
[88] Hasol, ''Türk Mimarlığı'', s.478.

sürecini sağlıklı temeller üzerinde oturtamadığı için zaten modernizmi tam özümseyemeden modern sonrası farklı akımlarla tanışması mimaride de tam bir kargaşa ortamının oluşmasına neden olmuştur.[89] Bu kargaşa ortamından da özelde cami mimarisi kendine düşen payı almıştır diyebiliriz.

[89] Tapan, s.368.

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ CAMİ MİMARİSİNDE YAKLAŞIMLAR

Cami mimarisinde yapıları klasik ya da modern olarak ayırmak bugüne kadar tercih edile gelmiş bir yöntem olmuştur. Bu ayrıma uymayan camiler için de ilkesiz demek belki de üçüncü bir tercih olabilir. Oysa bu kadar sık ve yaygın inşa edilen bir yapıyı iki guruba sıkıştırmak zorlamadan ibaret olacaktır. Bu nedenle daha kuşatıcı ayrımlara ihtiyaç olduğu açıktır. Mimaride ara renkleri de görmek ve daha geniş bir yelpazede bu yapıları değerlendirmek daha iyi sonuçlar verebilir. Serageldin[90] bu yelpazeyi oluşturmaya çalışırken beş temel yaklaşımdan söz eder. Bunlar geleneksel, yerli ya da yerel diyebileceğimiz vernaküler, popülist, adaptif modernist ve modernist yaklaşımlardır. Bu sınıflamayla örneğin yerel ile gelenekseli ayırmak ve ya modern ile geleneğin referanslarını taşıyan ancak modern form ve teknolojiyi kullanan yapıları ayırabilmek mümkün gözükmektedir. Şimdilik ihtiyaca cevap verebilen bu yaklaşımların zamanla çeşitlenebileceği teknolojik yenilikler ve sanat akımlarıyla yeni sınıflandırmaların da yapılabileceği unutulmamalıdır. Bu bölümde bu yaklaşımların özellikleri tartışılarak örneklerle somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Örnekler cami mimarisi ile ilgili yayınlardan ve gezi gözlem yoluyla edinilen izlenimlerden yola çıkılarak verilmiştir.

2.1 GELENEKSEL YAKLAŞIM

Gelenek bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, an'ane olarak tanımlanmaktadır.[91] Toplum yaşantısıyla doğrudan bağlantılı olan bu kavramın mimariye yansımaları değerlendirilecek olursa; geçmişten gelen, belirli düzeyde kabul görmüş ve kuşaktan kuşağa aktarılırken de meydana gelen değişimleri bünyesinde toplayarak ortak bir dil kazanmış bir kavram olarak karşımıza çıkar. Üstelik söz konusu dini mimariyse meselenin sosyal boyutu oldukça önem kazanmakta ve kültürün mimariye yansıması en üst düzeye

[90] İsmail Serageldin, James Steele, **Architecture of The Contemporary Mosque**, Academy Editions, 1996.
[91] TDK, **Türkçe Sözlük,** Cilt:1, 9. Baskı, Ankara, 1998, s.831.

ulaşmaktadır. Toplum hayatını belirli bir düzene koyan din olgusu aynı düzen anlayışını elbetteki mimariye yansıtması da kaçınılmazdır. Bu noktada İslam dininin mabet anlayışını belirleyen iki temel unsurdan söz edilebilir. Bunlar Kur'an ve Hadis referanslı olan ibadet esnasında yönelinecek yönle ibadetin yapılacağı yerin temizliği ile ilişkilidir. İslam dininde mabed anlayışını belirleyecek Kur'anda ya da Hadislerde başka bir bilgiye rastlanmamaktadır.[92] Mabedi şekillendiren ve ibadeti kolaylaştıran litürjik elemanların cami mimarisine eklenmesi ise belirli bir süreç içerisinde gerçekleşmiştir. Bu nedenle bugün geleneksel İslam mimarisi olarak değerlendirdiğimiz kavramı anlamlandırabilmek için erken İslam sanatına yönelik tutumları değerlendirmek gerekir.

Grabar, Erken İslam'da sanata ilişkin tutumun belirlenmesinde altı çeşit belgeden faydalanılabileceğini belirtir. Bunlar İslam öncesi Arabistan'da sanat, Kur'an ayetleri, Hadisler, fetihlere ilişkin olarak anlatılanlar, erken İslam anıtları ve İslam sikkeleridir.[93] Bu maddeleri açacak olursak öncelikle İslam öncesi Arabistan'daki sanatın durumunu değerlendirmemiz gerekir. Bu durumda Arabistan'da karşımıza ciddi anlamda bir mimari geleneğin varlığı çıkmaz. Zaten burada bilinen en eski dini yapı Kabe'dir ki yapı olarak gayet basit, dekorasyondan yoksun, kapı pencere gibi mimari öğeleri olmayan kübik bir yapıdan ibarettir. Kaldı ki erken İslam ya da öncesinde estetik bir bakış, görsel bir güzellik arayışını ortaya koyabilecek bir bulgu da mevcut değildir. Bu yönüyle bugünkü geleneksel İslam mimarisine estetik anlamda o dönemin bir katkısının olduğunu söylemek mümkün değildir. Yalnızca Kabe'nin dörtgen yapısının mimaride form olarak cami tipi oluşumunda katkısının varlığı değerlendirmeleri mevcuttur.

Dini mimariyle ilgili Kur'an ayetlerine bakılacak olursa bu konuda ilk karşımıza çıkan ayet Ali İmran suresinin 96. ayetidir.[94] Bu ayette ibadet yeri olarak yapılan yeryüzündeki ilk binanın Mekke'deki Kabe olduğu belirtilmektedir. Ayet ilk dini yapının Kabe olduğunu bildirmekle birlikte bir başka meseleye de ışık tutar. O da Müslümanların ibadet ederken hangi yöne yönelecekleridir. Kıble ilk önce

[92] Hakkı Önkal, ''Mimar Aydın Yüksel'in Vedîa-i Bediası: Zeytinburnu Seyyid Nizam Câmi-i Şerifi'', **Yüksek Mimar Dr. İ. Aydın Yüksel'e Armağan,** (Ed. Mustafa Fayda ve diğerleri), İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, Aralık 2012, s. 109.
[93] Oleg Grabar, **İslam Sanatının Oluşumu**, çev. Nuran Yavuz, Kanat Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 69-89.
[94] Kur'an-ı Kerim, 3/96.

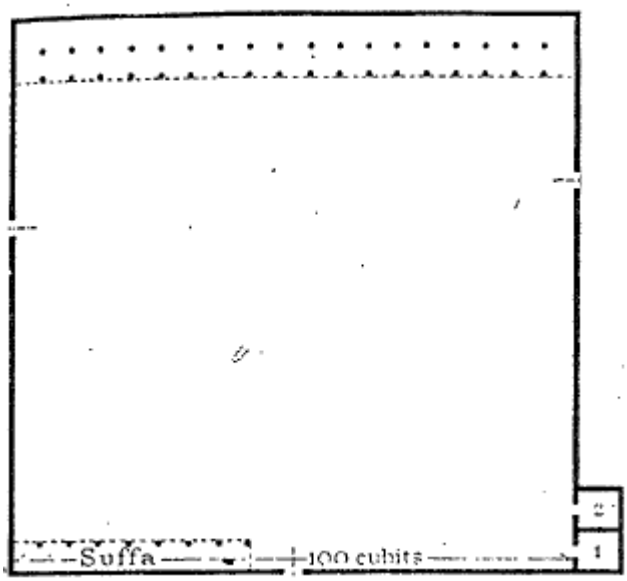
Mescid-i Aksa iken, hicretten bir buçuk yıl sonra Kâbe olarak değiştirilmiştir. Yahudiler "Peygamberlerin kıblesi değiştirildi" diye itiraz etmişlerdir. Bu ayet Hz. İbrahim tarafından Mekke'de bina edilen Kâbe'nin daha kıdemli bir kıble olduğu hatırlatarak itirazlara cevap vermektedir. Hz. Süleyman tarafından MÖ 1000 yıllarında yaptırılan Mescid-i Aksa ile Kâbe arasında bin yıl kadar bir süre vardır.[95] Bir diğer ayet Bakara suresinin 125. ayetidir.[96] Ayette Beytullah (Allah'ın Evi) olarak nitelenen Kabe'nin namazgâh olarak edinilmesi ve buranın tertemiz bulundurulması emredilmiştir. Bu ayette temizliğin dini mimaride bir emir olduğu görülmektedir. Bu yönüyle Kur'an da dini mimari için iki temel şartın varlığı ortaya çıkmaktadır ki bunlar "yön" ve "temizlik" tir.

Dini mimariyi şekillendirebilecek Hadis başlığını değerlendirecek olursak, Hz. Peygamber'in yaşamı boyunca dini mimariyi şekillendirecek bir müdahalesinin olmadığı söylenebilir. Kendisinin inşa ettigi Mescid-i Nebi'nin elbetteki geleneksel cami tipinin oluşumunda önemi yadsınamaz, fakat bu ibadet yerinde yine karşımıza çıkan iki temel faktör vardır ki bunlar "yön" ve "temizlik" meseleleridir. Gölgelikli iki mekan bulunan geniş bir avludan oluşan Mescidi Nebi'nin gölgeliklerinden güneyde olanı iki sıra palmiye gövdesinin taşıdığı saz bir damdır. Burası Kabe yönünü göstermekle birlikte kuzeyde kalan sundurma bölümde yine Hz. Peygamberin Kabe'den önce yöneldiği Kudüs'e işaret eder.[97] Temizlik ise Hz. Peygamber'in hayat boyunca üzerinde titizlikle durduğu bir meseledir. İbadet edilen yerin temizliyi bir kaide haline gelmiştir. Örneğin Hz. Peygamber ilk dönemlerde "mirbed" adı verilen ağılların, harmanların temiz bölümünde namaz kıldığı rivayet edilir.[98]

---

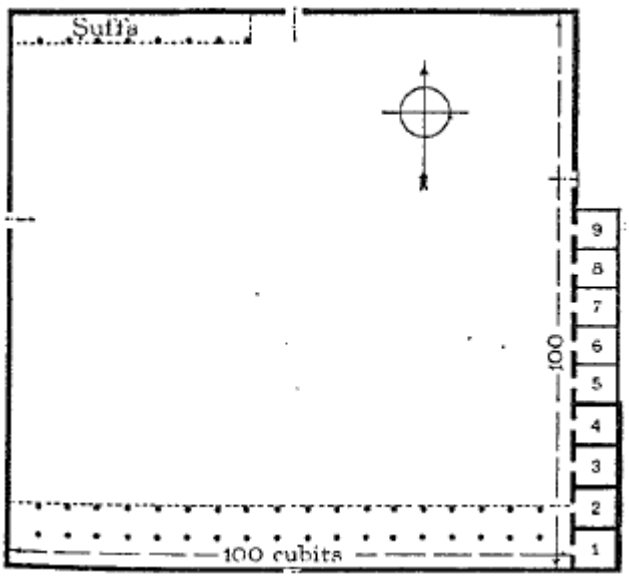
[95] Suat Yıldırım, **Kur'an-ı Hakimin Açıklamalı Meali,** Işık Yayınları, İstanbul, 2005, s.81.
[96] Kur'an-ı Kerim, 2/125.
[97] Grabar, s.94.
[98] Semavi Eyice, ''Cami'', **Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,** Cilt:7, **''**Buhari, "salat", 49: Müsned, I, 178: III. 404; II, 85''den aktaran Semavi Eyice, s.47.

Şekil 1: Mescid-i Nebi'nin Kıblesinin Değişmeden Önceki Durumu.



Kaynak: Öz, s.4

Şekil 2: Mescid-i Nebi'nin Kıblesi Değiştikten Sonraki Durumu.



Kaynak: Öz, s.4

İslam mimarisinde geleneğin oluşum sürecinde bakabileceğimiz bir diğer kaynak fetihlere yönelik anlatılanlardır. Fetihlerle birlikte Arabistan dışına çıkmaya başlayan İslam topluluğu yeni yerlerde farklı kültürlerle karşılaşma süreci içerisine

girmiştir. İlk dönemde olmasa da sonraki dönemde bu farklı kültürlerin İslam mimarisi üzerine büyük etkileri olacaktır. Fakat ilk İslam fatihlerinin ne sanatsal yönü zenginleştirmek ne de İslam mimarisine katkıda bulunmak adına ne isteklerinin olduğunu ne de vakitlerinin bulunduğunu gösterecek bir emâre mevcut değildir.[99] Lâkin bu birinci kuşağın torunları bu konuda oldukça hevesli ve başarılı olacaklardır.

Erken İslam anıtlarının bize İslam mimarisi hakkında bilgi verebilecek en önemli kaynaklar arasında yer alması gerekir. Fakat bu bilginin edinilebileceği yeterli ve sağlıklı bir yapının bugün elde bulunmayışı bu konuda büyük bir engeldir. Fustat, Basra, Kûfe gibi yeni şehirlerde dikilen anıtlardan günümüze hiçbir şey kalmamış olması dini mimaride bu örnekler üzerinden açıklamalar yapılabilmesini olanaksız kılmaktadır.[100] Bu konuda yeterli arkeolojik verinin ve çalışmanın bulunmayışı da bir başka engeldir.[101]

Son olarak değerlendirilebilecek belgeler arasında İslam sikkeleri yer alır. Cezire'nin fethinden önce basılı sikkelerle ilgili kaynaklarda herhangi bir bilgiye rastlanmaz. Bu nedenle ilk dönem için eldeki verilerle sikkelerden yola çıkarak mimari hakkında bir yorumda bulunma olanağı yoktur. Sonraki dönem sikkelerinde ise açık bir şekilde Bizans ve Sâsâni etkisi hakimdir. Sâsâni etkisi taşıyan sikkelerin birinin üzerinde ise bir niş yapısının bulunması mimari açıdan üzerinde durulması gereken bir konudur. Grabar, George Miles'in bu sikke üzerindeki niş resminin camilerde Peygamber'e ayrılan mihrap yerini simgelediği görüşüne katılmaz. Çünkü Grabar'a göre mihrap bu sikkeden on yıl kadar sonra ortaya çıkmıştır. Bu nedenle İslami bir anlam taşımamakla birlikte onurlandırıcı bir simge olabileceğini ileri sürmektedir.[102] Netice itibariyle sikkelerden yola çıkarak mimari acıdan bir fikir edinmek mümkün gözükmemektedir.

Bu ilk dönem için geleneğin başlangıcında yukarıda zikredilen ''yön'' ve ''temizlik'' hususları haricinde İslam mimarisine daha büyük etkilerinin olmadığı anlaşılmaktadır. Bu ilk devrin ardından yüzyıl gibi kısa bir sürede çok geniş sınırlara ulaşan İslam dini artık yeni kültür ve mimari yapılarla karşı karşıya gelmiştir. Bu nedenle geleneğin oluşumunda dönemler içerisinde coğrafyaların dikkate alınması

[99] Robert Hillenbrand, **İslam Sanatı ve Mimarlığı,** çev. Çiğdem Kafesçioğlu, Homerkitabevi, İstanbul, 2005, s.11.
[100] Hillenbrand, s.13.
[101] Grabar, s. 26.
[102] Grabar, s.82.

daha doğru neticeler verebilir. Çünkü süreç içerisinde İslam mimarisinde pek çok coğrafi farklılık ortaya çıkmıştır. Geleneğin ilk temsilcilerinden Emevi Devleti ve coğrafyasını değerlendirecek olursak Şam'a taşınan bir başkent ve farklı kültürlerin etkilerinin görüldüğü bir coğrafya karşımıza çıkmaktadır. İkinci kuşak artık ele geçirdikleri Antikçağın önemli merkezlerinde İslam'ın temsilcileri olmaları nedeniyle, bu topraklarda muzaffer İslam inancının temsil edilebilmesi için haşmetli ve ifadeli yapılara ihtiyaç duymuşlardır.[103] İmar çalışmalarında Bizanslı Ortodoks, Suriyeli Nesturi ve Süryani, Mısırlı Kıpti, İranlı Sasani usta ve sanatçıları Antikçağ'dan kalma devşirme malzemeleri de bu yeni yapılarda kullanarak bir sentez ortaya koymaya başlamışlardır.[104] Bu eğilim İslam'ın sonraki yüzyıllarında da sürecek ve geleneğin oluşmasında çok kültürlülük ve çeşitlilik hakim olacaktır.

Bu dönem içerisinde vücut bulan Kubbetü's Sahra ve Mescid-i Aksa gibi iki önemli eser daha sonraki mimari uygulamalar için özellikle kubbe, kemer, tonoz, gibi yapı elemanları açısından örneklik teşkil ederek aynı zamanda yeni bir dönemin de habercisi olmuştur.[105] Oktogonal bir plana sahip olan Kubbetü's-Sahra, Kâbe gibi ziyaret ve tavaf yeri olarak planlanmış ve ibadet mekanı olarak plan şekli bir daha tekrarlanmamıştır. Kıble duvarına dikey uzanan ve çok ayaklı ve sahınlı bir yapı olan Mescid-i Aksa ise bu şekliyle kendisinden sonraki camileri uzun süre etkilemiştir.[106] Mescid-i Nebi'nin geleneğini sürdüren Şam Emeviye Camii de sonraki dönem camilerine ilham veren bir başyapıt olarak önemini bugün de korumaktadır.

Abbasi döneminde Emevilerin ortaya koyduğu cami plan tipi büyük ölçüde sürdürülmekle birlikte bir takım yeni değişimlerin de varlığı gözlemlenir. Örneğin Samarra Ulu Camii'ne eklenen ve adına "malviye" denen minare yapısı bir yeniliktir.[107] Merdivenleri sarmal olarak dıştan verilen Eski Babil ziguratlarından ilham alınarak yapıldığı tahmin edilen minare İslam mimarisinin yeniliklere açık olduğunun ve bu yeniliklerin her dönemde süreceğinin bir göstergesidir.

---

[103] Eyice, s. 58,59.

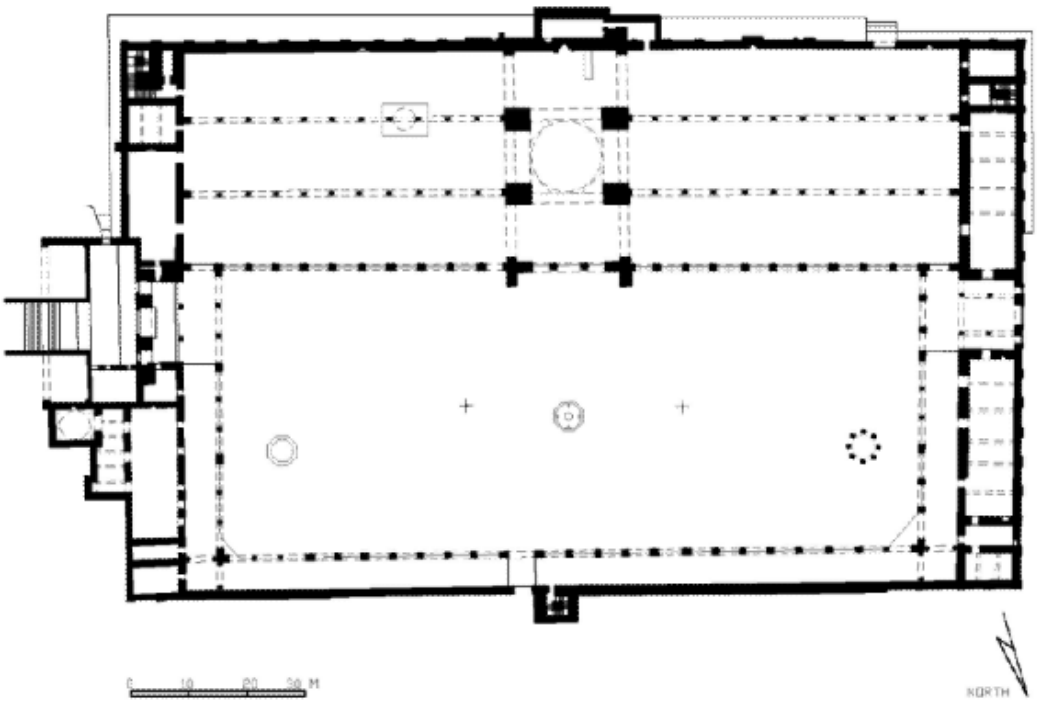
[104] *''İslamiyeti kabul eden kabilelerin bir kısmı eski mabetlerinin yerine cami yapmıştı. Taif'te Sakif kabilesi, camilerini daha önce Lat'ın bulunduğu yere inşa etmişti; bir rivayete göre ise bunu bizzat Hz. Peygamber istemiştir. (İbn Mâce "Mesâcid". 3) Bazı eski mabetlerin taşları da putlarla birlikte mescitlerin yapımında kullanılmıştır.''* Eyice, s,48

[105] Henri Stierlin, **İmanın ve İktidarın Hizmetinde İslam Mimarisi,** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.23

[106] Eyice, s.58

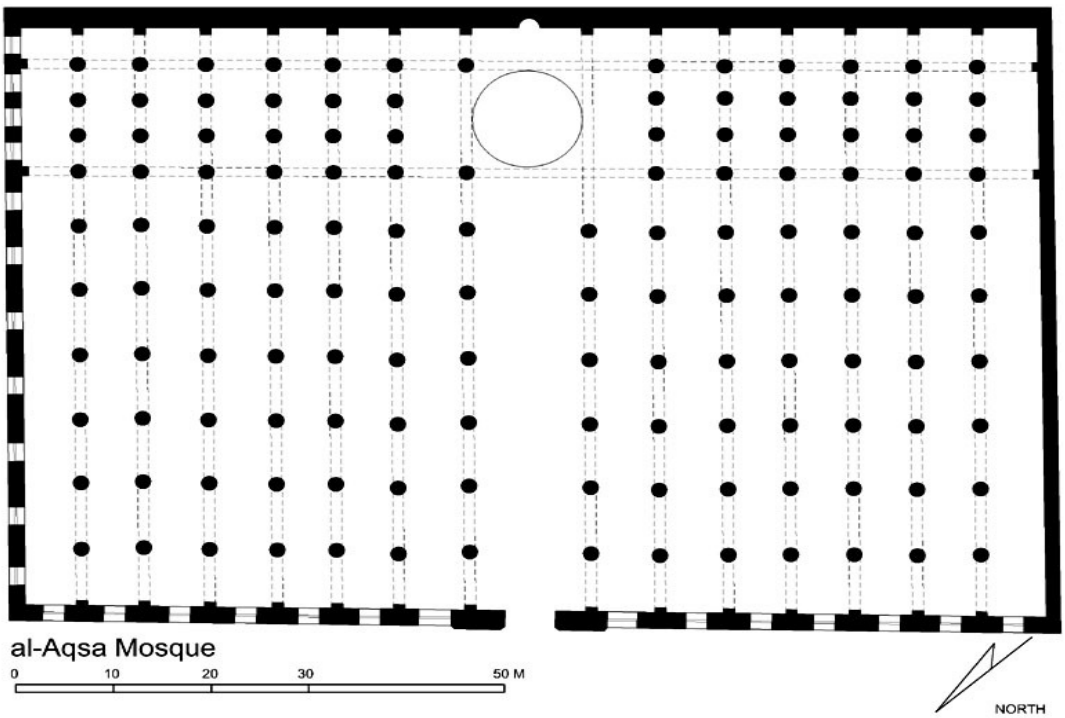
[107] Eyice, s. 61.

Şekil 3: Şam Emeviye Camii Planı.



Kaynak: Nasser Rabat, www.archnet.org, 10.10.2012

Şekil 4: Mescid-i Aksa Planı.



Kaynak: Nasser Rabat, www.archnet.org, 10.10.2012

Grabar bu sarmal minarenin Babil ziguratlarıyla ilişkili olmadığı görüşündedir. Ona göre Sasani İran'ında görülen ve bugüne dek ne amaçla yapıldığı anlaşılmamış olan kule tipindeki yapıların irdelenmesi daha doğru sonuçlar verebilir.[108] İslam mimarisi kendi geleneksel yaklaşımını oluştururken yenilik denemelerinin de bu geleneğin bir parçası olacağının sinyallerini verir. Zaten daha öncede belirtildiği üzere dini mimariyi kısıtlayan herhangi bir hükmün bulunmayışı bu yeniliği ve yenilik arayışını her dönemde sürecek bir olgu haline getirmiştir. Artık ikinci yüzyılla birlikte cami mimarisinde kullanılan öğeler gelenekselleşmiş ve bölgesel farklılıklar olsa bile her cami bünyesinde formlarda nüanslar olmakla beraber özelliklerini koruyarak gelmişlerdir. Üstelik bu temel yapı elemanları geleneksel yaklaşımın haricindeki diğer yaklaşım türlerinde de varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Geleneksel anlayışla ortaya konan cami mimarisinde asgâri yapı elemanları şunlardır. Taçkapı, şadırvan, müezzin mahfeli, minber, mihrap ve minare. Süreç içerisinde bu unsurlara eklemeler olmuştur. Örneğin son cemaat yeri, maksure, mükebbire vb. Ancak asgari elemanlar geleneksel anlayışla inşa edilen camilerin istisnasız unsurları haline gelmiştir.

Yukarıda belirtildiği üzere İslam'ın temsilcileri olan yöneticiler muzaffer İslam inancının haşmetini yansıtabilme adına görkemli yapılar ortaya koyma eğilimine girmişlerdir. Bu görkemi yansıtabilen önemli elemanlardan biri de camilerin ana giriş kapılarıdır. Bu kapılar hem Allah'ın varlığını ve kudretini hem de banisinin gücünü yansıtacak nitelikte düzenlenmiştir.[109] Bu nedenle geleneksel camilerde bu kapılar hep büyük ve gösterişli olagelmişlerdir.

Cami avlularında bulunan şadırvan bir diğer önemli geleneksel elemandır. Şadırvanlar temel ön temizlik gereksinimini karşılamakla birlikte aynı zamanda dekoratif yapı elemanı olarak kullanılmışlardır.

Müezzin mahfeli büyük camilerle birlikte imamın sesini başka bir din görevlisinin yardımıyla daha kalabalık gruplara duyurmak amacıyla cami mimarisine

[108] Grabar, s.103.
[109] Martin Frishman, ''Islam and the Form of the Mosque'', **The Mosque** , (ed. Martin Frishman, Hasan-Uddin Khan), Thames and Hudson, London, 1994, s.41.

dahil olmuş bir öğedir.[110] Yeri farklılık gösterebilir. Edirne Selimiye Camii'nde olduğu gibi harimin ortasında olabileceği gibi daha arka kısımlarda da yer alabilir.

Mihrap da cami mimarisine süreç içerisinde eklenen bir unsur olmakla birlikte gelişimi uzun yıllar almıştır. Cami tipolojisinde örnek kabul edilen Mecid-i Nebi'de mihrap yoktur. Kıbleyi gösterme görevi üstlenen mihrabın görevini Mescid-i Nebi'de daha önce ifade edildiği gibi üzeri kapalı olan alanlar belirliyordu. Hz. Peygamber'in vefatından sonra onun namaz kılarken durduğu yer öncelikle bir taş yardımıyla belli edilmiştir.[111] Halife Ömer b. Abdülaziz Mescid-i Nebi'yi imar ederken Hz. Peygamber'in namaz kılarken durduğu yere bir mihrap ilave etmiştir, burası Resullullah'ın mihrabı olarak tanınmıştır.[112] Grabar, mihrabın Hz. Peygamber'in ilk imam olduğunu hatırlatıcı bir anlamı olduğuna katılmakla birlikte Tanrısal lütfun yolunu açan bir kapı görünümü gibi mistik bir yananlam taşıdığını da öne sürmenin mümkün olabileceğini ileri sürer. Bu yönüyle mihrabın tümüyle dinsel ve hatta mistik bir açıklama içinde ele alınabilecek ilk ve belki de tek simgesel İslam formu olduğu görüşündedir.[113]

Minber Hz. Peygamberin konuşma yaparken yaslandığı hurma kütüğünün zaman içerisinde değişik formlarla ortaya çıkmasının bir neticesidir. Arapçada "Nebr", yükselme, yükseltme anlamına gelen kökten türeyen minber, hatibin sesini daha iyi duyurabilmek ve daha iyi görülebilmek için üzerine çıktığı mimari bir unsurdur.[114] Zaman içerisinde farklı malzemelerle farklı formlarda yapılagelmiştir.

Minare ise tüm bu yapı unsurlarının içinde camiye kimlik kazandıran ve zamanla sembolik bir değer kazanan geleneksel cami mimarisinin en önemli öğesidir. Diğer semavi dinlerle bir kıyaslama yapacak olursak Hıristiyanlık ve Musevilikte o dinleri temsil eden sembollerin varlığı karşımıza çıkar. Örneğin haç Hıristiyanlar için herkes tarafından algılanan bir sembol olmakla birlikte, yedi kollu şamdan (menorah) da Yahudiler için aynı özelliği sergiler. İslam dininde böyle bir sembol eğilimi başlangıçtan itibaren mevcut değildir. Fakat zamanla minare bütün dünyada İslam'ın herkesçe algılanan bir sembolü haline gelmiştir.[115] Hz. Peygamber

[110] Frishman, s.37.
[111] Frishman, s.35.
[112] Mustafa Bektaşoğlu, **Anadolu'da Türk İslam Sanatı**, DİB. Yayınları, 2009,s.204.
[113] Grabar, s.104-105.
[114] Bektaşoğlu, s.208.
[115] Grabar, s.103, Frishman, s.40.

döneminde Mescid-i Nebi'nin kıble tarafında Bilal-i Habeşi'nin ezan okuması için üzerine iple tırmanarak çıktığı "üstüvane" (silindir) denilen özel bir yer bulunmaktaydı.[116] Bu silindirik yapı daha sonra Emevilerle birlikte yerini minareye bırakmış ve farklı formlarla inşa edilegeldiği halde varlığını aynı zamanda bir sembol olarak da sürdürmüştür. Grabar ise minareye ilişkin temel meselenin minarenin ne zaman ve neden kule formunu aldığıdır. Ona göre eldeki veriler ışığında minarenin en eski örneği Şam'daki Roma temenos'unun camiye dönüştürülmesiyle ortaya çıkan yapının köşe kuleleridir.[117]

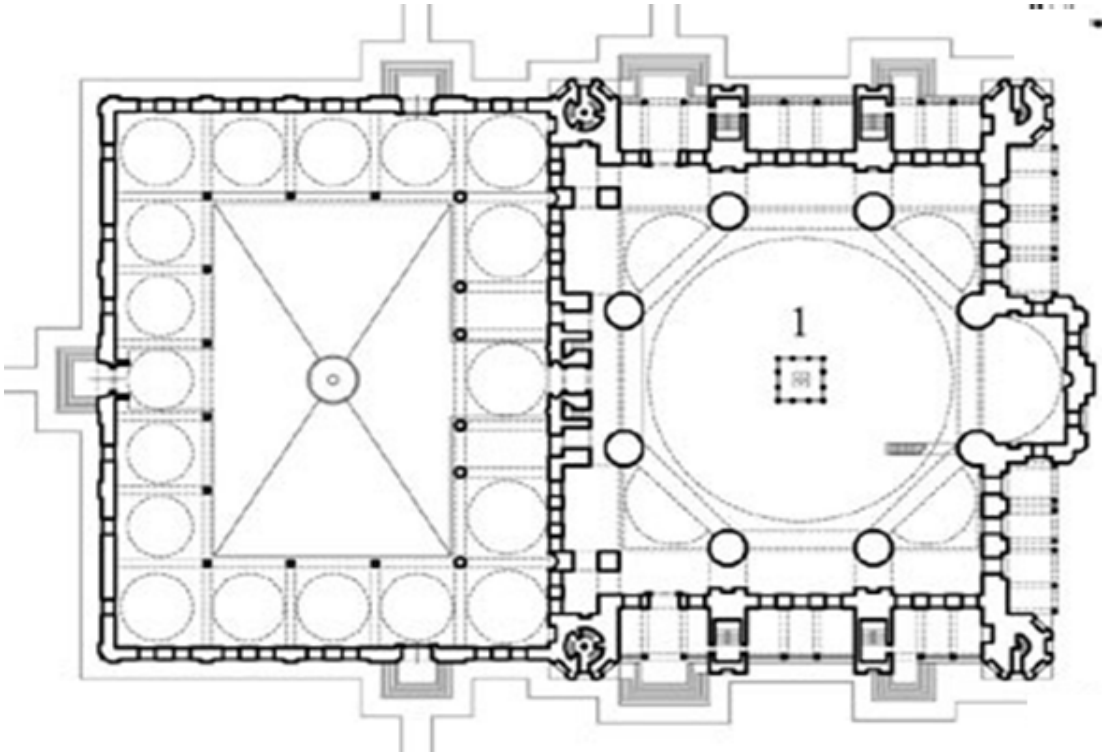
Abbasilerle birlikte artık İslam'ın Klasik Çağı olarak kabul edilen bir dönem başlamış ve gelenekselleşme sürecini yaşayan cami mimarisi de kendi klasik üslubunu ortaya koyma çabası içerisine girmiştir. Klasik kelimesi üzerinden çok zaman geçtiği halde değerini yitirmeyen, türünde örnek alarak görülen şeklinde tanımlanmaktadır.[118] Elbette geleneksel İslam mimarisi bulunduğu her coğrafyada nüvesini oluşturan ortak özellikleri muhafaza ederek o coğrafyanın şartlarına uygun eserler ortaya koyarak her bölgede mimaride kendi klasik anlayışını oluşturma gayreti içerisinde olmuştur.

İlerleyen dönemlerde kurumsallaşan ve köklü yönetimler haline gelen İslam dinine mensup devletler bu kurumsallaşma neticesinde dini mimarisini de ihtiyaçlarına uygun biçimde yapılandırmıştır. Osmanlı coğrafyasında Mimar Sinan'la zirveye ulaşan klasik mimari anlayışı pek çok değerli eserin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Osmanlı mimarisinin *''dönüm noktası''*[119] olarak kabul edilen ve yenilik arayışlarının ilk sonuçlarını verdiği Edirne Üç Şerefeli Camii ile birlikte başlayan süreç Osmanlı Klasik Mimarisinde Süleymaniye ve nihayetine Selimiye gibi bir başyapıtla taçlandırılmıştır. Tezimizin konusu olan İbrahim Aydın Yüksel'in Camileri bu geleneksel yaklaşım içerisinde klasik mimarinin özelliklerini sergileyen eserlerdir.

---

[116] Bektaşoğlu, s.212.
[117] Grabar, s.103.
[118] TDK, **Türkçe Sözlük**, Cilt:2, s.1333.
[119] E. Hakkı Ayverdi, İ. Aydın Yüksel, **İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi**, İstanbul Fetih Cemiyeti,1976, s.56.

Şekil 5: Edirne Selimiye Camii Planı.



Kaynak: Gülru Necipoğlu, www.archnet.org, 10.10.2012

2.2 HALK YAPI SANATI (VERNAKÜLER YAKLAŞIM)

Vernaküler Fransızca "vernaculaire" sözcüğünün Türkçe okunuşudur. Sözlük karşılığı "yerli, ülkeye özgü olan"dır.[120] Vernaküler Mimarlık ise halkın kendi çevresinden sağladığı malzemeyle yerel geleneksel teknikleri ve biçimleri kullanarak gerçekleştirdiği bir çeşit anonim mimarlık olarak tanımlanmaktadır.[121] Tanımdan da anlaşılacağı üzere ortaya konan bu yaklaşımın merkezinde halk vardır ve halkın içinden çıkan yapı ustaları işi üstlenir. Bu nedenle eğitimli mimarlar yoktur ve bu yaklaşım ‘’anonim mimarlık’’ tanımının yanı sıra "mimarsız mimari"[122] olarak da adlandırılmaktadır. Her ne kadar Vernaküler mimariye ilgi son dönemlerde artmış olsa da kavram olarak daha eskiye dayandırılması mümkündür. Vernakülarism düşüncesi İngiliz dilinde 1600 yıllarına kadar gitmekle birlikte "Vernaküler Mimari" terimi açık bir şekilde 1800'lerin başından bu yana kullanılmaktadır.[123] Mimari literatürde oldukça yeni bir kavram olan "Vernaküler Mimarlık" henüz çağdaş mimarlık yaklaşımları içerisinde yeterince değerlendirilmiş bir özellikte değildir. Merkezinde halk olduğu için bu yaklaşım Türkçe'de "Halk Yapı Sanatı" olarak da isimlendirilmeye başlanmıştır. Bu yaklaşımla ortaya konan eserlerin özellikleri şöyle özetlenebilir. Varnaküler yaklaşımda ürünler kolektif bir girişimin sonucudur; halk kültürünü doğrudan yansıtır; herkesin katkısına, alıp-vermeye, çeşitlemeye açıktır. Yaşamın bir sonucudur. Özetle bu yaklaşımda katılımcılık esastır. Eğitimli mimarlar yoktur. İnşa edilen eserler bir usta-çırak ilişkisinin sonucudur. Kağıt üzerinde plan, proje söz konusu değildir. Uygulama şartların uygunluğuna göre süreç içerisinde gelişir. Çevresel şartlar her zaman göz önünde bulundurulur. Bu nedenle ortaya konan eserler yaşama, çevreye, oluştukları yere ve yöreye saygılı ve uyumludurlar. Yapıldıkları dönemle çağdaştırlar. Bir önceki döneme ya da geçmişin herhangi bir dönemine öykünmezler. İklime ve doğaya uyumludurlar. Dış görünüşten ziyade işlevsellik ön plandadır. Günün elde edilebilen araç ve gereçleri kullanılarak yerli malzemeden faydalanılır. Ekonomik yönden de harcamalar en alt düzeyde tutulmaya

---

[120] Cengiz Bektaş, ‘’Halk Yapı Sanatı’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayınları, 1997, Cilt:2, s.747.
[121] Hasol, ‘’Vernaküler Mimarlık’’, s.487.
[122] Gabriel Arboleda **‘’ What is Vernacular Architecture?’’** 29 Mayıs 2006, http://www.vernaculararchitecture.com/ s.1, (24/03/2013).
[123] Arboleda, s.1.

çalışılır.[124] Çağdaş cami mimarisinde yaklaşımlardan biri kabul edilen Halk Yapı Sanatı (Vernaküler Yaklaşım) çerçevesinde değerlendirilebilecek dünyadan ve Türkiye'den cami örnekleri şunlar olabilir. Mali'de bulunan Niono Ulu Camii[125] , Çin yerel mimarisiyle uyumlu Xıan Ulu Camii, Beijing Niu Jie Camii[126], Nijer'de Yaama Camii ve Gine Ulu Camii.[127] Türkiye'de ise özellikle Karadeniz Bölgesinde tamamiyle yerel imkanlarla inşa edilen tamamı ahşap ya da ahşap kagir camiler bu sınıfa giren camilerdir. Kastamonu Sinop yolu üzerinde ahşap kagir özelliğe sahip olan Dere Cuma Camii, Uzungöl Gölbaşı Camii, Uzungöl Demirkapı Köyü Aşağı Mahalle Camii, Çayeli Pazar arasında Balıkçıköyü Sahil Camii ve Çayeli Çavuşoğlu Camii son dönemin güzel örneklerindendir. Yine Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde yığma taştan yapılan köy camileri yaklaşıma örnek teşkil eder. Türk konağı formunda yapılan Pendik Kurtköy Yunus Emre Camii[128] ise bir başka örnek olarak gösterilebilir.

2.3 POPÜLİST YAKLAŞIM

Çağdaş cami mimarisinde populist yaklaşım halk yapı sanatına (vernaküler yaklaşım) benzerlik göstermekle birlikte bu yaklaşımdan farklı olarak her türlü popüler referans ve imgeyi içinde barındırır.[129] Halk yapı sanatı yerel olanı kullanırken, Populist yaklaşım bütün yeniliklere ve her türlü farklı malzemeyi kullanmaya açıktır. Abartılı bir süsleme ve uçlarda gezinen bir mimari anlayış bu yaklaşımın en belirgin özelliklerindendir. Eser ortaya konurken halk tarafında takdir edilmesi ve onaylanması esas kaygıdır. Bu nedenle halkın beğenisi için her türlü girişimde bulunulur. Ekonomik anlamda şartlar zorlanabilir. Yürütülen program çerçevesinde her türlü yeniliğe ve malzemeye açık olunduğundan bu yenilikler ve

[124] Bektaş, s.747-748.
[125] Bu cami 1983 yılında Ağa Han ödülü almıştır.
[126] Martin Frishman, Hasan-uddin Khan, **The Mosque**, Thames and Hudson , London, 1994, s.214-216.
[127] Frishman, s.192.
[128] http://wikimapia.org/22253513/tr/Yunus-Emre-Camii. (03.04.2013)
[129] İsmail Serageldin, ''A Critical Methodology for Discussing The Contemporary Mosque'' **Architecture of the Contemporary Mosque,** Ed.by İsmail Serageldin and Jamese Steele, Acedemy Editions, London, 1996 s.17 **.**

malzemeler bütünde bir üslup birliği veya ortak bir yapı dili ortaya koyamayabilir. Bunun neticesinde ortaya rüküşlükler ve rafine edilmemiş bir eser çıkabilir. Bu yaklaşıma dünyadan ve Türkiye'den ve şu camiler örnek olarak verilebilir. Pakistan'da bulunan Bhong Camii[130] , Lahore Badshahi Camii, Delhi İnci Camii, Sigapur Sultan Camii[131], Çiğli Egekent Camii, İzmir Fatih Camii, Yalova Merkez Camii[132], Ankara, Söğütözü Başyazıcıoğlu Camii[133], Kütahya Çinili Camii ve Safranbolu'yla özdeş safran çiçeğinin soğan formunu kubbeye uygulayan Safranbolu Dizdar Camii.

2.4 UYARLAMACI (ADAPTİF) MODERNİST YAKLAŞIM

Bu yaklaşım geleneksel yapı dilini modern bir yaklaşım içerisinde eritmeyi amaçlar.[134] Gelenekselden vazgeçmeden modern bir tarz oluşturmak ana hedeftir. Bu nedenle bu yaklaşımla ele alınan yapılarda geleneksel mimarinin izleri taşınmakla birlikte geleneğin moderniteye dönüştüğü açık şekilde gözlemlenebilir. Kullanılan malzeme yerel ve geleneğe uygun tercih edilir fakat bu malzemenin kullanımı modern bir anlayışı gerektirir. Yapının çizgisi ve ruhu geleneğin ötesinde olduğunun açık mesajlarını verir. Bu özellikleriyle Modern yaklaşım içerisinde 1960'lardan sonra Japonya'da ortaya çıkan modernle geleneği buluşturmayı hedefleyen akıma benzerlik gösterir. Japonlar, Metabolizm adı verilen teknoloji ve değişim olgularını ülküselleştiren bir akım yaratırken bir yandan da kendi ulusal mimari kimliklerini modernle uzlaştırma yollarını aramışlardır.[135] Türkiye'de geleneksel mimarlık değerlerinin yeniden yorumla çabalarıyla batı kökenli eğilimlerin de kullanılması çabaları bu anlayışa karşılık gelir denilebilir. Bu anlayış çerçevesinde değerlendirilebilecek dünyadan ve Türkiye'den cami örnekleri şunlar olabilir.

[130] Bu cami 1986 yılında Ağa Han ödülü almıştır.
[131] Frishman, s.232.
[132] http://yalovamerkezcamii.com/, (05.04.2013).
[133] http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=48625, (10.03.2013).
[134] Serageldin, s.17.
[135] Uğur Tanyeli, '' Modern Mimarlık'', **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayınları, 1997, s.1289.

Endonezya'da Said Naum Camii[136] , Kuala Lumpurda Negara Mescidi[137], Şanlıurfa Atatürk Barajı Karababa Camii, Ankara, Gölbaşı TEK Camii[138], Ankara, Ostim Camii[139], İstanbul, Esenler Otogar Camii, Ankara Hisarcıklıoğlu Camii[140], İzmir, Narlıdere Uğurlu Camii.

2.5 MODERN YAKLAŞIM

Modern kelimesi etimolojik olarak incelenirse Latince "tam şimdi*″ (just now)* anlamına gelen "modo" kökünden türemedir. "Modo" sözcüğü geç Latince'de "modernus", "yeni" şeklini alarak 15. yy'la birlikte Fransızca'ya "moderne şeklinde "şimdiye ait, güncel" anlamıyla girmiştir.[141] Modern kelimesi 4.yy'ın ikinci yarısından sonra Hıristiyanlığı imparatorluğun yegâne meşru dini kabul eden Roma'nın[142] bu yeni dönemi eski Pagan Roma'dan ayırmak için kullanıldığı belirtilmekle birlikte gene Hıristiyan inancı içerisinde Aziz Peter'in tahtına oturan insana göndermede bulunmak amacıyla "*modernus pontifex*" ifadesinin kullanımıyla ortaçağdan bu yana kullanılan bir kavram olduğu ifade edilmektedir.[143] Ortaçağdan bu yana modern kelimesinin kullanıldığını belirten Heynen, modern kavramının zamanla ulaştığı üç temel anlam düzeyinde değerlendirmesini yapar. Bu değerlendirmelerden ilki modernin "şimdiki, güncel" *(present, current)* anlamıyla geçmişin *(past)* karşıtı olarak kullanılmasıdır. Ortaçağ'dan 17.yy.'ın başına kadar bu anlamı göz önünde bulundurularak kullanılmıştır. İkincisi 17.yy.'la birlikte modern kelimesi "yeni" *(new)* anlamında "eskinin" *(old)* karşıtı olarak kullanılmıştır. Üçüncü olaraktan 19.yy.'la birlikte "anlık, gelip geçici", *(momentary, transient)* anlamıyla kesin olarak belirlenmiş bir geçmişi değil, daha çok belirsiz bir ebediyeti *(indeterminate eternity)* ifade etme adına kullanılmaya başlanmıştır. Güncel olan, yeni olan ve gelip geçici olan bu üç anlam düzeyi de sonuç itibariyle şimdiki zamana

[136] Bu cami 1986 yılında Ağa Han ödülü almıştır.
[137] Frishman, s.264.
[138] Serageldin, s.116
[139] http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=27645, (21.03.2013).
[140]http://www.restoraturk.com/mimarlik-mimari/mimarlik/838-hisarcikliogluu-cami.html, (15.04.2013).
[141] www.etymonline.com , (10/04/2013).
[142] Mahmut Aydın, ''Hıristiyanlık'', **Yaşayan Dünya Dinleri,** DİB Yayınları, 2007, s.90.
[143] Hilde Heynen, **Architecture and Modernity**, MIT Publishing , 1999, s. 8.

atıfta bulunur.[144] Bu değerlendirmenin ışığında 1980 ve sonrası karşımıza çıkan Post-Modernizm kavramını da değerlendirmemiz gerekir. Bu kavramın ortaya çıkışından bu yana Modern'in ilk anlamı olan "güncel olan modern"'in bu kullanımının göz ardı edilmesi ve özellikle "gelip geçici olan" anlamının yaygınlık kazanması "modernin peşinden gelen" anlamıyla Post-Modernin, Modernin dışında, ondan ayrı bir anlam düzeyinde değerlendirilmesine yol açmıştır diyebiliriz. Oysa Post-Modern zaten modern olanı bünyesinde barındırır. Bu yönüyle olmalı ki geçen 30 yıldan buyana yalnız başına Post-Modern henüz kendini ispat edebilmiş bir yaklaşım olarak kabul görmüş değildir. Hatta Post-Modern olarak tanımlanan bu yaklaşımın son zamanlarda yerini "Yeni-Modern" yaklaşıma terk etmeye başlaması Post-Modernizmin başarısını tartışmaya açmaktadır[145]. Bu nedenle tezimizde çağdaş cami mimarisi yaklaşımları ele alınırken zaten kendisi tartışmalı bir kavram olan ‘’Post-Modernizm’’ bir yaklaşım olarak değerlendirmeye alınmamıştır.

Asıl konumuz olan "modern" yaklaşıma dönersek ‘’Modern Yaklaşım’’ orijinalliğe yer verir; modern bir dilin, formun ve teknolojinin kullanımı ön plandadır.[146] Modern mimarinin genel karakteristiği özgür bir plan, cephe devamlılığı ve yatay açılımların kullanımını barındırmasıdır.[147] Bu yaklaşımın tanımlamalarından yola çıkılarak değerlendirilebilecek olan camiler şunlardır. Vedat Dalokay’ın tasarladığı Pakistan, İslamabad Şeyh Faysal Camii, Bosna Şerefüddin Camii,[148] Almanya, Köln DİTİB Merkez Camii[149], Behruz Çinici ve Can Çinici’nin inşa ettiği TBMM Camii[150] , Kınalıada Camii, Düzce, Akçakoca Merkez Camii[151], Bursa BUTTİM Camii[152], Nevşehir, Derinkuyu Park Camii[153].

[144] Heynen, ss. 8-9.
[145] Tanyeli, s.1289.
[146] Serageldin, s.17.
[147] Birol, s.11.
[148] Frishman, s.259.
[149] http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?p=2463187, (15.04.2013).
[150] Bu cami 1995 yılında Ağa Han ödülü almıştır.
[151] http://www.akcakocahaber.com/7670-Akcakoca-Merkez-Cami.html, (12.03.2013).
[152] http://www.lifeinbursa.com/fotografx/4/13650/camiler/buttim_camii.html, (15.03.2013).
[153] http://camimimarisi.blogspot.com/2012/07/derinkuyu-park-camii.html, (17.04.2013).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ BİR MİMAR OLARAK İBRAHİM AYDIN YÜKSEL

3.1 HAYATI

İbrahim Aydın Yüksel aslen Aksekili olup, hakim babası mesleği gereği Erzurum Oltu'da görevliyken, 1939 yılında dünyaya gelir. Babasının ismi Hasan Selami annesinin ismi Firuze'dir. Hasan Selami Yüksel Akseki'nin ileri gelen ailelerinden Müstecepoğullarından Müftü Ahmet Salim Efendi'nin oğludur. Firuze Hanım ise Türkistan'dan gelmiş Seyyid Ramazan Dede'nin oğullarından Hacı Yakup Rükneddin Bey ile Çerkes Kabartaylardan Uzun Musa'nın kızı Paşa Han'ın (Zekiye Hanım) kızları Mevlude Hanım ile Aksekili Edhem Efendi'nin kızıdır.[154] İbrahim Aydın Yüksel'in biri kız ikisi erkek üç kardeşi vardır. İsimleri Emine, Abdullah ve Uğur Yüksel'dir. Aydın Yüksel babasının görevi gereği erken yaşlarda pek çok Anadolu şehrini gezmiş; ailesiyle birlikte Eskişehir, Nallıhan, Çankırı gibi şehirlerde yaşamıştır.[155] Hasan Selami Bey Çankırı'da Sulh Hukuk hakimi olarak görevini sürdürürken 1950 yılında Yargıtay Hakimi olarak görevlendirilmesi neticesinde Ankara'ya taşınır. Bu sırada Çankırı'da 1946 yılında ilkokul hayatına başlayan Aydın Yüksel kalan eğitimini Keçiören İlkokulunda tamamlar. Artık lise eğitiminin sonuna kadar Ankara'da yaşayacak olan Aydın Yüksel sırasıyla Keçiören Hüseyin Güllüoğlu Ortaokulunu ve Ankara Gazi Lisesini bitirir. Gazi Lisesinde Enver Behnan Şapolyo, Arif Nihat Asya gibi pek çok değerli öğretmenden ders alır.

---

[154] Emine Yüksel Bağlı , ''Canım Ağabeyim İbrahim Aydın Yüksel'', **Yüksek Mimar Dr. İ. Aydın Yüksel'e Armağan,** (Ed. Mustafa Fayda ve diğerleri), İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, Aralık 2012,s.44.

[155] Alidost Ertuğrul, **Armağan** , s.12.

Bu dersler onun kişilik ve düşünce dünyasında önemli etkiler bırakır. Lise yıllarından sınıf arkadaşı İsmet Binark onu o yıllarda şöyle tanımlıyor.[156]

> *''Aydın Yüksel lise yıllarında da hassas, duygulu, nezaket sahibi, sanatkâr yaradılışlı bir güzel insandı. Bu vasıflarının yanında güzel resim yapardı... Yazısı çok güzeldi...Türkçeye hâkimdi... Yazdığı kompozisyonlarla dikkat çekerdi… Hususiyetleri ve zenginlikleri olan biriydi... O zaman da manası ve dünyası olan bir insandı."*

Lise eğitimini tamamladıktan sonra 1961 yılında İstanbul'a gelerek İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi İç Mimarlık bölümüne kayıt olur. Bu okul dönemin en önemli okullarından biri olmakla beraber o dönemin pek çok önemli isminin ve sanatçısının da eğitim aldığı bir kurumdur. O yıllarda kendisiyle tanışma fırsatı bulamayan fakat sonraki yıllarda arkadaşı olan Kamil Uğurlu okul ortamını ve Aydın Yüksel'i şu ifadelerle anlatıyor:[157]

> *"Anladığımız oydu ki, ilgi gören kişilerin bazıları, hafifçe dalga geçilen kişilerdi. Bâzıları mensup oldukları aileler sebebiyle ilgi görüyorlardı. Bâzıları başarılı talebe oluşlarıyla, bâzıları davranışlarıyla, davranışlarındaki farklılık ve asalet sebebiyle gözleri ve dikkatleri üzerlerine çekiyorlardı. Bunlardan bir tanesi, dikkat çekecek kadar değişikti. Devamlı gülen, etrafından fazlaca ilgi ve iltifat gören bir delikanlıydı. Uzunca boylu, saçlarının ucu kulak hizasından itibaren kıvırcıklanmaya başlayan, sakin ve soylu bir görünüşe sahipti bu delikanlı. Her bölümden öğrenciler ona ilgiliydiler. Temiz ve dikkatli giyiniyordu. Demek ki zengin bir aileye mensup olmalıydı. Bizim atelyede olmadığına göre ya daha üst sınıflarda, mimarlıkta bir kişi olmalıydı veya başka bir bölümün talebesiydi. Daha sonra bölümünü ve adını öğrendiğimiz bu kişi Aydın Yüksel'di. Yalnız talebeler değil, hocalarda ona karşı ilgili ve saygılıydılar."*

Üniversite hayatı boyunca ve daha sonra yalnızca mesleki alanda değil farklı alanlarda da çalışarak, resim çizerek, grafik tasarımlar yaparak ve hatta bir süre bir gazete için resimli roman ekleri çizerek hayatını devam ettirmiştir.[158] Akademide okuduğu yıllarda 1961- 64 yılları arasında Hattat Halim Özyazıcı'dan daha sonra Tamburi Hafız Kemal Batanay'dan hat dersleri meşketmiştir. Bu sırada Kemal Batanay'dan tambur dersleri de almıştır. Gene akademi yıllarında belki de hayatının geri kalan kısmını köklü bir şekilde etkileyecek olan Ekrem Hakkı Ayverdi tanışması gerçekleşmiştir. 1960'ın başında Ekrem Hakkı Ayverdi'nin başlattığı Anadolu ve

[156] İsmet Binark, **Armağan,** s.66.
[157] Kamil Uğurlu, **Armağan,** s. 96.
[158] Ertuğrul, **Armağan,** s.12.

Balkanlarda Osmanlı mimari eserlerinin tespiti, belgelenmesi çalışmalarına 1961- 76 yılları arasında katılma fırsatı bulmuştur. Bu esnada fikir ve düşünce dünyasında önemli etkilere sebep olacak Samiha Ayverdi ile tanışır. 1966 yılında İç Mimarlık bölümünden mezun olan Aydın Yüksel 1966 ile 1968 yılları arasında Piyade okulu ve İstanbul Askeri Müzesinde askerlik görevini tamamlar.[159]

Askerlik sonrası Ekrem Hakkı Ayverdi Hoca'nın tavsiyeleri üzerine aynı akademinin Yüksek Mimarlık bölümüne kayıt olan Aydın Yüksel 1975 yılında Yüksek Mimar sıfatıyla mezun olur. Bu tarihten sonra 1975-83 yılları arasında Avrupa'da bulunan Osmanlı eserlerinin yerinde araştırılması, telifi ve dört cilt olarak yayınlanması projesinde yer alır. Eğitimini sürdüren Aydın Yüksel İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi bölümünde Prof. Dr. Oktay Aslanapa yönetiminde 1975-1983 yılları arasında "*II. Beyazıd-Yavuz Selim Devri Mimari Eserleri ve Türk Mimarisinin Gelişmesi*" isimli doktora tezini tamamlayarak ‘’Doktor" ünvanını alır. Doktora sonrası önce Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesinde, 1984-1989 arası, ardından 1989 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yapı Bilgisi Ana Sanat Dalında öğretim görevlisi olarak görev yapmıştır. 15 Mart 2002 yılında bu üniversiteden emekli olmuştur. Çok yönlü kişiliğinin yanı sıra sosyal sorumluluk sahibi olan Aydın Yüksel 1968'den 2008'e kadar İstanbul Fetih Cemiyeti yönetim kurulunda sekreter ve başkan olarak görev yapmıştır. 2008'de yönetim kurulu görevinden geçici süreyle ayrılan Aydın Yüksel bu süre zarfında yalnızca İstanbul Enstitüsü Müdürlüğü görevini yürütmüş ve 2011 Nisan'ın da yeniden Fetih Cemiyeti yönetim kurulu üyesi olmuştur. 1984'ten itibaren de Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı kurucu mütevellisi; Cenan Kültür ve Sağlık Vakfı mütevelli üyesi ve 2004'den itibaren de TAÇ Vakfı şeref üyesidir. Prof. Dr. Semahat Yüksel'le evli olan Aydın Yüksel'in E.Sâlim Yüksel ve Dr. E.Cihan Yüksel Muslu isimli iki çocuğu vardır.

[159] İsmail Öztürk, **Birinci Kuşak Yaşayan Türk Hattatları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,) Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstirüsü, İzmir, 2007, s.39.

3.2 MİMAR YÖNÜ

1961 yılında İstanbul'a gelerek Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Süsleme Sanatı Yüksek Kısmı İç Mimarlık bölümünde eğitime başlayan Aydın Yüksel böylece mimarlık kariyeri için ilk adımı atmıştır. 1961-66 yılları arasında bu bölümde eğitimine devam eden Aydın Yüksel bu esnada Ekrem Hakkı Ayverdi ile tanışır ve Ekrem Bey'in başlattığı Anadolu ve Balkanlardaki Osmanlı mimari eserlerinin tespiti ve belgelenmesi çalışmalarına dahil olur. Aydın Yüksel merhum Ekrem Bey'in üç asistanından biridir, diğer ikisi İbrahim Numan, Gürbüz Ertürk, ve çalışmalarını canla başla sürdürür. Bir keresinde Ekrem Hakkı Ayverdi ile Aydın Yüksel'in kardeşi Emine Yüksel Bağlı arasında şöyle bir konuşma geçer:[160]

"Senin bu ağabeyine çok kızıyorum, biliyor musun neden? Ağabeyin çok iyi çiziyor, çok iyi yazıyor, çok iyi resim yapıyor, iyi hattat; insan bir işi de kötü yapar canım!"

Ekrem Hakkı Ayverdi'nin tavsiyeleri üzerine askerlik sonrası yeniden akademide öğrenci olur ve mimarlık tahsilini bir adım daha öteye taşıyarak Yüksek Mimarlık bölümünü bitirir. (EK1-1) 1975 yılında mezuniyetinden sonra 1983 yılına kadar "Avrupa'da Osmanlı Mimar Eserleri" adı altında yazılacak olan dört ciltlik eserin çalışmalarına yerinde katılır ve 1982'de Ekrem Bey'in sağlık durumunun elvermemesi nedeniyle çalışmayı devralarak tamamlar. Yapılan bu çalışma sayesinde 1995'de Bosna'da yaşanan soykırım faciasında yok olan eserlerin bir kısmı aslına uygun olarak yeniden yapılabilmiştir; bir kısmı da kayıtlardaki yerini alabilmiştir.[161] Aydın Yüksel'in mesleki başarısı hakkında arkadaşı İsmet Binark şu ifadeleri kullanmaktadır:[162]

> *"Aydın Yüksel, bugün Osmanlı mimarlık tarihimizin en önde gelen akademisyenlerindendir. Bir araştırmacı olarak, mimarlık tarihimizdeki yeri inkâr edilemez. Mimarlık ve kültür tarihimize âbide eserler kazandırmış bir ilim adamı ve sanatkârdır. Üstlendiği restorasyon projeleri ile eski eserlerimizi ihya etmiş, onları tarihin derinliklerinden günümüze kazandırmış, mâzi mirasımızı ayağa kaldırmıştır. Ruh ve gönül dünyasını eserlerine taşımıştır!..Çizdiği cami*

[160] Bağlı, **Armağan**, s.48.
[161] Zeynep Uluant, **Armağan** ,s.430.
[162] Binark, **Armağan** ,ss.67-68.

projeleriyle de, bu vatan coğrafyasına kubbeler ve minarelerle silinmez imzasını atmıştır."

Aydın Yüksel yalnızca dini mimarideki başarısıyla değil aynı zamanda sivil mimaride de ortaya koyduğu eserlerle mesleğinin hakkını verir. Pek çok evin, konağın, çeşmenin, alışveriş merkezinin ve tatil köyünün vb. proje ve restorasyonlarını üstlenerek başarılı çalışmalar ortaya koyar. Özellikle turizm alanında ortaya koyduğu Side'deki 15 odalı konak bugün değeri giderek artan kültür turizmi kapsamında kendi mimari kimliğimizi nasıl ortaya koyabileceğimizi gösterir örnek bir projedir. (bkz.EK4-27) Yıkılmaya yüz tutmuş, metruk ve çirkin görüntüsüyle üzüntü verici tarihi binaların aslına uygun şekilde restore edilip nasıl yeniden hayat bulabilecekleri hususunda örnek projelere imza atmıştır.

Akademisyen yönü sayesinde Türk Mimarlığına çok önemli bir de eser kazandıran Aydın Yüksel, 2005 yılında Cafer Efendi'nin "Risale-i Mimarisi'ni'' Latin harfleriyle birlikte tıpkı basımını gerçekleştirmiştir. Aydın Yüksel'in mimari alanda yaptığı çalışmalar aşağıda listelenmiştir.

Mesleki Çalışmalar

1. Kütahya, Hasan Taşpolat Evi, (1981-82, proje ve kontrollük)
2. İstanbul, Yıldız Sarayı Yâveran Dâiresi restorasyonu ve Çit Kasrı giriş bölümü yapımı, (1985-86, proje ve kontrollük)
3. İstanbul, Köprülü Medresesi Restorasyonu, (1986, proje, uygulama)
4. İstanbul, Sirkeci Vezir Camii, (1986-87, proje ve kontrollük)
5. Tekirdağ, Rüstem Paşa Çarşısı, (1986-87, proje ve kontrollük)
6. İstanbul, Bahçelievler Şehit Yaşar Musaoğlu Camii, Kütüphane ve Sebili, (1986-87, proje ve kontrollük)
7. Side, Turtel Tatil Köyü'nde 15 odalı Konak, (1987, proje, uygulama)
8. Antalya Kaleiçi'nde bir ev restorasyonu, (1988, Turtel için, proje ve kontrollük, Bu projeye Antalya Belediyesince plaket verilmiştir.)

9. İzmir, Susuz Dede Camii ve Külliyesi Projesi, (1988, Türkiye Diyanet Vakfı için , yapılamadı.)

10. Side , Sorgun , Turtel- 764 yataklı tatil köyü, (1988-89, proje ve kontrollük, Bu projeye 1989'da, Antalya Çevre Günleri- Antalya Meslek Odaları danışma kurulunca verilen '' Çevre Korumacılık Konularına Gösterilen Duyarlılık ve Katkılarından'' dolayı berat ve plaket.)

11. İzmit, İGSAŞ Camii tadilatı ve küliye projesi, (1989, mevcut betonarme yapı tadilatı avanproje üzerine uygulama,)

12. Kocaeli, Bayramoğlu, 113 villalık Gesi Bağları sitesi ve camii, (1989, proje ve kontrollük)

13. Mekke, Zeki Yamanî evi kısmi dekorasyonu, (1989-1990 proje ve uygulama)

14. Viyana, Özürlü Çocuklar Okulu bahçesinde Türk Çeşmesi, (1990, proje, uygulama)

15. İstanbul, Büyük Çekmece Mimar Sinan Köyü, Turtel için ahşap yazlık ev, (1990, proje ve uygulama)

16. İstanbul, Çengelköy Varol Dereli Yalısı tadilatı, (1990, proje ve kontrollük)

17. Viyana, Türkenschanzpark'da Yûnus Emre Çeşmesi, (1991, proje, uygulama) (EK1-2)

18. İstanbul, Bebek Ahşap ev Restorasyon projesi, (1991, proje ve kontrollük Türk Petrol Vakfına ait- inşâ edildi.)

19. Ankara, Eryaman Camii tadilat projesi, (1992-93 Mevcut betonarme projesi üzerine tâdilât, inşa edildi.)

20. İstanbul, Bahçeşehir Camii, çarşı, sağlık merkezi, (1993, proje ve kontrollük, sadece çarşı ve sağlık merkezi yapılmıştır.)

21. Azerbaycan, Bakü Şehitlik Camii ve Çeşmesi, (1994-95 proje ve kontrollük, - Türkiye Diyanet Vakfı için inşa edildi fakat daha sonra Azerbaycan Hükümeti çeşmeyi yıktı.)

22. Türkmenistan, Aşkabat'da Cami, (1995-96-Türkiye Diyanet Vakfı için-Bakü'deki caminin eşi olarak inşa edildi)

23. Silivri, Dr. Fevzi Samuk Evi, (1995, proje, inşa edilmedi)

24. İstanbul, Bahçeşehir Camii ve Külliyesi, (1996, proje ve kontrollük, 14 Kasım 200l'de açılmıştır.)

25. Kütahya, Çamlık'ta 8 villa projesi, (1994, yapılamadı.)

26. İstanbul, Zekeriyaköy Murat Akdilek evi tadilatı, (1997, İkbal Mühendislik'le beraber proje ve kontrollük)

27. Malezya, Kuala Lumpur'da Câmi ve Külliye avanprojesi, (1997)

28. Kütahya, Mayaş için Çini satış ve teşhir merkezi, (1997, proje-yapılamadı.)

29. İstanbul, Reşadiye Vedat Aşula Köşkü, (2000-2001, proje ve uygulama başlamış fakat yarım kalmıştır. 2010)

30. Alanya, Oba Köyü Câmii tadilatı ve yenilenmesi, (2006, çeşme ve şadırvan ilâve edilmiştir.)

31. İstanbul, Zeytinburnu Seyyid Nizam Külliyesi, (2006, proje ve kontrollük. 2012)

32. İstanbul, Zeytinburnu Küçük Mescit, (2006, proje, Yapım Aşamasında)

33. Bursa, mevcut Süleyman Çelebi Camii'ne ek avlu, çarşı, kültür merkezi, kahvehâne, (proje 2005'de başlamış ve 2011'de inşaat başlamıştır.)

34. Çeçenistan, Grozni Merkez Camii revak, şadırvan ve helalar, (2007 proje ve kontrollük, 2008'de açılmıştır.)

35. Çeçenistan, Grozni Hedi Ana Türbesi, (2007, proje ve kontrollük, 5 Ekim 2009'da açılmıştır.)

36. Çeçenistan, Kurçaloy Köyü Camii, (2007 proje ve kontrollük, 5 Ekim 2009'da açılmıştır.)

37. Çeçenistan, Hosi-Yurt Köyü Camii, (2009, Kuçaloy Köyü Camii'nin kopyası)

38. Çeçenistan, Urus-Martan Köyü Camii, (2009, Kurçaloy Köyü Camii'nin kopyası)

39. Çeçenistan, Tsotsan-Yurt Köyü Camii, (2009, Kurçaloy Köyü Camii'nin kopyası)

40. Çeçenistan, Jalka (Calka) Köyü Camii, (2009, Kurçaloy Köyü Camii'nin kopyası)

41. Bosna, Maglay Câmii, (2007, Diyanet Vakfı için İstanbul Vezir Camii büyütülerek projelendirilmiştir, fakat yapılamamıştır.)

42. İstanbul, Topkapı dışında Davud Paşa Camii, (2007, proje, uygulama ve kontrollük, Mimar Ayfer Mertler ile, 2007'de açılmıştır.)

43. Çeçenistan, Ahmed Kadirov Türbesi ve Kur'an okuma yeri, (2007, proje yapılmıştır.)

44. Çeçenistan, Ziyauddin Mahayev Medrese ve Mescidi, (2009, proje)

45. Çeçenistan, Çeşme ve şadırvan havuzu, (2010, proje)

46. Çeçenistan, Kunta Hacı Evi-zikir ve sohbet yeri, (2010, proje)

47. Çeçenistan, Kunta Hacı'nın baba ve amcası için iki türbe, (2010, proje-yapılmıştır.)

48. Çeçenistan, Şadırvan ve Helalar, (2010, proje-yapılmıştır.)

49-Adana-Ceyhan'da Şeyh Mansur Külliyesi, (2010 proje)

50. Çeçenistan, Çilehane ve Mescit, (Proje 2010)

51. Çeçenistan, Yeni Medrese, (2011 proje)

52. Tanburi Cemil Bey'in Kabri, (2011 proje ve uygulama)

53. Üsküp Gazi Kasım Mescidi, (2012 proje yapılmıştır.)

54. Manisa Samiha Ayverdi Çeşmesi, (2011 proje ve uygulama).

3.3 AKADEMİSYEN YÖNÜ

Önceki bölümlerde belirtildiği üzere 1961'de İstanbul'a gelen Aydın Yüksel böylelikle öğrencilikle birlikte başlayacak akademik hayatın içine katılır. Öğrencilik yıllarında tanıştığı Ekrem Hakkı Ayverdi'nin asistanı olan Aydın Yüksel, hocasının yönlendirmeleri üzerine "Yüksek Mimarlık" tahsilini de tamamlar. Bir yandan Ekrem Bey'le sürdürdüğü saha çalışmaları bir yandan da Prof. Dr. Oktay Aslanapa gözetiminde sürdürdüğü doktora çalışmaları, işiyle öğrenimini bütünleştirecek bir sürecin de başlangıcı olur. 1979-1983 yılları arasında İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümünde tamamladığı "*II. Bayezid - Yavuz Selim Devri Mimari Eserleri ve Türk Mimarisinin Gelişmesi*" adlı doktora teziyle ''Doktor'' ünvanını alarak akademik dünya içerisinde artık öğrendiklerini ve tecrübelerini aktarabileceği yeni bir dönem başlamış olur. 1984-89 yılları arasında Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesinde "Sanat Dersleri "verir. Mimarlık altyapısı üzerine bina ettiği "Sanat Tarihçisi" kişiliği mesleğinde uzun yıllar sürecek verimli bir akademik yaşamında habercisidir. 1989'dan sonra Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yapı Bilgisi Ana Sanat Dalında" Öğretim Görevlisi" olarak hizmet etmiştir. Akademik yaşamı süresince onun üzerinde kitap, sayısız araştırma, makale, ansiklopedi maddesi telifi, konferans ve konuşmaya imza atan

Aydın Yüksel Türk Akademi Dünyasının önemli bir ismidir. Prof. Dr. İlber Ortaylı Aydın Yüksel'in güçlü kalemini şu ifadelerle aktarmaya çalışmıştır:[163]

> "*Muhterem üstadımız hatt sanatının üstadı, mûsikinin aşinâsı ve güzel Türkçe'yi kalemine taşıyan nâdir yazarlardandır. Sayısı yüzü geçen, ilmî makaleleri ve Osmanlı mimâri tarihinin altı ciltlik ''Opus Magnum''u muhalled eseri olan teknik metinleri bile keyifle okutmayı bilen bir yazardır*."

15 Mart 2002'de Mimar Sinan Üniversitesinden emekli olan Aydın Yüksel çalışmalarını bir memleket hizmeti anlayışıyla sürdürmektedir. Aydın Yüksel'in akademik çalışmalarının listesi aşağıda verilmiştir.[164]

Yayınlar

Kitap-Araştırma

1. *İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi*, (Ekrem Hakkı Ayverdi ile) İstanbul Fetih Cemiyeti Yay. İstanbul 1976.

2. *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri, Romanya-Macaristan*, I. C. 1. ve 2. Kitaplar, (Ekrem Hakkı Ayverdi ile) İstanbul Fetih Cemiyeti Yay. İstanbul 1979.

3. *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri, Yogoslavya*, II. C. 3. Kitap, (Ekrem Hakkı Ayverdi ile) İstanbul Fetih Cemiyeti Yay. İstanbul 1981.

4. *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri, Yogoslavya* , III.C. 3.Kitap, (Ekrem Hakkı Ayverdi ile) İstanbul Fetih Cemiyeti Yay. İstanbul -1981.

5. *Osmanlı Mimarisinde II. Bayezıd, Yavuz Selim Devri* V. C. İstanbul Fetih Cemiyeti Yay. İstanbul 1983 (1987 de Sanat Dalında İş Bankası Büyük Ödülü) (bkz.EK1-3).

6. *Bolu'da Yıldırım Bayezid Külliyesi, Hamamlar ve İmâret Camii*, Kültür Bakanlığı Yay. no. 1460, Ankara, 1993.

---

[163] İlber Ortaylı, **Armağan,** s.88.
[164] Ertuğrul, **Armağan,** ss.22-27.

7. *Ekrem Hakkı Ayverdi,* Kültür Bakanlığı Yayınları no. 1492, Ankara 1993.

8. *Osmanlı Mimarisinde Kanuni Devri*. İstanbul, VI. C. İstanbul Fetih Cemiyeti Yay. İstanbul, 2004.

9. *Risâle-i Mimariye, Câfer Efendi*, (Yayına Hazırlama), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay. İstanbul, 2005.

10. *Padişah Türbeleri*, (Bülent Çetinor'un resimlerine metinler), Kubbealtı Yay. 2009.

Makâle-Araştırma

1. "Türk Sanatının Sukûtu", *Pınar Dergisi*, 1968-Haziran, Sayı 7, 3, 21,22

2." Mehter Hakkında", *Yeşilay Mecmuası* Sayı 411, Şubat 1968, s-16 Sayı 412 Mart 1968 s-10, Sayı 413, Nisan 1968 s-16-17

3. "Mimar Koca Sinan İçin" (şiir), *Yeşilay Mecmuası*, Sayı 423, Şubat 1969, s. 5

4. "Edirne'de Bâyaezid-i Veli Külliyesi", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Sayı 2, İstanbul Nisan 1980

5. "Amasya'da I. Bayezid Külliyesi", *Lâle Mecmuası*, Sayı 1. İstanbul 1982

6. "Hocam Ekrem Hakkı Ayverdi", *Türk Edebiyatı Dergisi*, Sayı 128, Haziran 1984 s. 65-66

7. "Âlimin Ölümü, Âlemin Ölümü", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Sayı 3, İstanbul Nisan 1984 s. 75-77

8. "Türk Mimârisi ve Dünya", (Ekrem Hakkı Ayverdi için takdim yazısı), *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Sayı 10, İstanbul 1980

9. "Ekrem Hakkı Ayverdi ve Türk Mimarisi", *Kaynaklar Dergisi*, Sayı 4, İstanbul 1985

10. "Takkeci İbrahim Ağa Câmii" *Lâle Mecmuası*. Sayı 3, İstanbul 1985

11. "Bulgaristan'da Türk-İslam Eserleri", *Öğüt Dergisi*, Yıl 1, Sayı 6. İstanbul, 1986, s. 10-11

12. "Side'de Bir Konak" *Lâle Mecmuası*, Sayı 5, İstanbul 1987

13. "Turizm Hizmetinde Milli Mimari", *Türk Petrol Vakfı Yayınları* (Tarihsiz)

14." Bulgaristan'da Türk-İslâm Eserleri", *Vakıflar Dergisi*, XX. sayı. Ankara, 1988, s. 467

15." Türk Mimari Araştırmacılığı ve Ekrem Hakkı Ayverdi", *Vakıflar Dergisi* XX. sayı Ankara, 1988, s. 483-487

16."Kosova'da Türk Eserleri", 1. Kosova Zaferinin 600. Yıldönümü Sempozyumu, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1992, s.45-50 (29. 4-1989'daki konuşma metni)

17." Murat Paşa Kabristanındaki Mesih Paşa Kabri Hakkında Birkaç Söz'' *Semavi Eyice Armağanı,-İstanbul Yazıları*.T.Turing Otomobil Kurumu, İstanbul, 1992 s. 121 vd.(19.05, 1984 5. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Tebliği)

18. "Rüstem Paşa'nın Vakıfları" *Ekrem Hakkı Ayverdi Hatıra Kitabı*, İst. Fetih Cemiyeti Yay. No. 90 1995,5. 219-281

19." Ekrem Hakkı Ayverdi Biyografisi", *Ekrem Hakkı Ayverdi Hatıra Kitabı*, İstanbul Fetih Cemiyeti, No. 90, 1995, s. 11-14

20. "Fatih Devrinde İmar Faaliyetleri", *Kubbealtı Akademi Mecmuası,* Sayı 3, İstanbul, 1988, s. 65-71

21. "15. YY. Ortasına Kadar Osmanlı Dönemi Bursa Mimarisi", *Bursa*, *Yapı Kredi Bankası, Yay*. İstanbul, 1996 s. 159-176

22. "Çatalca Kalfa Köyü'nde Şeyh Sinan Camii ve Külliyesi", *Aslanapa Armağanı*, İstanbul 1996, s. 293-304

23." Osmanlı Başkentleri, Bursa, Edirne, İstanbul", (*Türk Dünyası Kültür Atlası* için).

24. "Azad edilmiş Bir Köle", Azadlı Sinan" *Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yay*. Yıl 1999, Sayı 73, s.142-147

25." Rumeli'de Türk Eserleri", *Yeni Türkiye Dergisi* için 08.10.1999

26. "Avrupa'da Osmanlı Eserlerinin Tetkiki Dolayısı İle", *Emin Bilgiç Hatıra Kitabı*, IRCICA, İstanbul 2000, s-107-110.

27. "Rüstem Paşa'nın Vakıfları ve İstanbul'da ki Vakıf Eserleri", *Vakıflar Genel Müdürlüğü Vakıf Medeniyeti Sempozyumu,* 12-13 Mayıs 2003, (Yayınlanmıştır.)

28. Açık Öğretim Programı İçin "*Osmanlı Mimarisi"*, Eskişehir-Anadolu Ü. 26.06. 2010

29. "Bir Tarih-Bir Kitap, Okçuluk Kitabı, Telhîs-i Resâilât-ı Rumât", için Tanıtım Yazısı, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, 40.yıl için, 2010.

Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi İçin Yazılan Maddeler

1. "Ekrem Hakkı Ayverdi", 1985

2." İstanbul Ağa Câmii", 1985

3. "Foça Alaca Câmii", 1980

4. "Üsküp Alaca İshak Câmii", Yugoslavya 1986

5. "İstanbul Ahmediye Külliyesi", 1986

6. "Amasya Hâtuniye Câmii", 1996

7. "Manisa Hâtuniye Câmii ve Külliyesi",1996

8." İstanbul Sultan Selim Külliyesi", 2007.

MEB Küçük İslam Ansiklopedisi İçin Yazılan Maddeler

1. "Bedesten"

2."Bend"

Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi İçin (Târih Vakfı) Yazılan Maddeler

1.Ahi Çelebi Camii,

2.Ahmediye Külliyesi,

3.Atik Ali Paşa Câmii,

4.Atik Ali Paşa Külliyesi,

5. Çandarlı İbrahim Paşa Câmii ve Medresesi,

6.Çandarlı İbrahim Paşa Hamamı,

7.Daltaban Mescidi,

8.Derviş Ali Mescidi,

9.Dizdariye Camii,

10. Divanyola Firuzağa Camii,

11.Tophâne Firuz Ağa Camii,

12.Hacı Hasanzâde Mescidi,

13.İskender Paşa Camii,

14.Kadırga Hamamı,

15.Üsküdar Kara Davud Paşa Câmii,

16. Kâtip Kasım Camii,

17.Kâtip Müslihiddin Mescidi,

18.Lütfi Paşa Mescidi,

19.Melek Hatun Mescidi,

20. Mimar Hayreddin Mescidi,

21.Mimar Şücâ Mescidi,

22.Rum Mehmet Paşa Câmii ve Türbesi,

23.Saraç İshak Mescidi ve Tekkesi,

24.Soğanağa Mescidi,

25.Takkeci İbrahim Ağa Camii,

26.Tatlıkuyu Mescidi,

27.Ümmü Ken'an Tekkesi.

Konferans-Mülakat-Konuşmalar

1. *İmâretler*, Vakıf Haftası 9.12.1984, Işık Lisesi

2. *İmâretler*, Kubbealtı Semineri, Ocak 1985, İstanbul Fetih Cemiyeti salonu

3. *Ekrem Hakkı Ayverdi ve Metodu*, Yazarlar Birliği, Ankara, 27.4.1985, Türkiye Odalar Birliği Salonu

4. *Murat Paşa Kabristanındaki Mesih Paşa Kabri Hakkında Birkaç Söz*, 5. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, Tebliği,23-27 Eylül 1985, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

5. *Fatih Devri Mimarisi,* İstanbul'un Fethinin 532. Yılı Münasebetiyle, 29.5. 1985, Marmara Üniversitesi. Konferans Salonu

6. *Mimar Kasım Ağa*, Radyo Konuşması, TRT2, 27.11, 1985

7. *Takkeci İbrahim Ağa Camii*, 3. Vakıf Haftası 3-12. 1985, Yıldız Sarayı Kültür ve Sanat Vakfı Konferans Salonu

8. *Bulgaristan'da Türk Mimari Eserleri*, Trakya Üniversitesi Rektörlüğü, Arşiv Belgelerine Göre Bulgaristan'da Türk Varlığı Sempozyumu,21-22-2-1986

9. *Bulgaristan'da Türk Mimari Eserleri*, Trakya Üniversitesi Rektörlüğü, Arşiv Belgelerine Göre Bulgaristan'da Türk Varlığı Sempozyumu Vakıflar Genel Müdürlülüğü 3.4.1986

10. *Bulgaristan'da Türk Mimari Eserleri*, Hacettepe Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü Beytepe, 26.05.1986

11. *Türk Çini Sanatı*, Marmara Üniversitesi Rektörlük Konferans Salonu, 02.03.1987

12. *Bulgaristan'da Türk Mimâri Eserleri*, Diyarbakır, 18.05. 1987

13. *Bulgaristan'da Türk Mimari Eserleri*, Van, 02.05.1987

14. *Mimar Sinan*, Marmara Üniversitesi, Rektörlük Konferans Salonu, 04.01.1988

15. *Kendi Diliyle Mimar Sinan*, 6. Vakıf Haftası, 09.12.1988

16. *Kosova'da Türk Eserleri*, Kosova Zaferinin 600. Yıldönümü, Türk Tarih Kurumu, 26.04.1989

17. *Köprülü Medresesinin Açılışı Konuşması*, 16.01.1987

18. *Ekrem Hakkı Ayverdi*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, Eresin Oteli, 11.04.1996

19. *Ekrem Hakk Ayverdi ile 20 yıl* "100 yaşında bir Osmanlı, Ekrem Hakkı Ayverdi Paneli", Kubbealtı Akademisi Kültür ve SanatVakfı, Ankara Milli Kütüphane, 04,12. 1999

20. *Ekrem Hakkı Ayverdi ile 20 yıl*, Manisa Aydınlar Ocağı ve Türk Ocakları, Şb. Manisa, 11.02.2000

21. *Ekrem Hakkı Ayverdi ile 20 yıl*, İzmir Türk Ocakları Şubesi, İzmir, 12.02.2000

22. *Rüstem Paşanın Vakıfları ve İstanbul'daki Vakıf Eserleri*, Vakıflar Genel Müdürlüğü, "Vakıf Medeniyeti Sempozyumu", 12-13 Mayıs 2003

23. *Hat Sanatında Bir Zirve, Hattat Halim Özyazıcı*, Mimar Sinan Üniversitesi, "Geleneksel Türk Sanatlarında İlkler ve Öncüler Sempozyumu", 3.11.2003

24. *Köprü, Bir Dünyadan Bir Dünyaya*, Kubbealtı Vakıflar Günü, 01.04.2004

25. *Ekrem Hakkı Ayverdi ve Balkanlardaki Osmanlı Mimari Eserleri Üzerinde Çalışmalar*, 24- 25 Temmuz 2004 Mostar (Mostar Köprüsü'nün açılışı, 23 Temmuz 2004)

26. *Balkanlar'da ve Bosna Hersek'de Fatih Devri Eserleri*, Fatih ve Bosna Sempozyumu, 27-29 Mayıs 2005 Saraybosna

27. Ali Yardım Bey'in yazdığı "*Şemâil-i Şerif*" kitabına "*şilt*" verilmesi dolayısıyla yapılan konuşma 08.04.2006

28. *Fetih Cemiyeti ve İstanbul'un Fethi Hakkında söyleşi*, TRT2 Televizyonu Renkâheng programı, 29,05. 2007

29. *Mülâkat*, Kubbealtı Akademi Dergisi, Nisan 2009, Sayı 153, s. 26-46

30. *Söyleşi,* Radyo 15, Salacak Kahvehânesi Programı, 28.05.2009 (Uğur Dumlupınar ile)

31. *Ekrem Hakkı Ayverdi*, Türk Kadınları Kültür Derneği Kütahya Şb. 20.03.2010.

3.4 HATTAT YÖNÜ

Çok yönlü kişiliği ile Aydın Yüksel doğuştan var olan, belkide bir bakıma genetik miras olarak taşıdığı[165] hatt yeteneğini 1961 yılında tanıştığı Halim Özyazıcı sayesinde terbiye etmiş, onun tedrisinden geçerek hatla olan ilgisini bugüne kadar sürdürmüştür. Aydın Yüksel, Halim Özyazıcı ile tanışmasını ve hat sanatına olan ilgisini şöyle anlatıyor:[166]

> *"Ben hattat Halim Hocayı 1961 yılında tanıdım. O zaman Güzel Sanatlar Akademisi"nde İç Mimarlık bölümünde öğrenci idim. Babamdan intikal eden bir hevesle Ankara'dan gelirken Mahmut Bedrettin Yazır'ın Eski Yazıları Okuma Anahtarı kitabını yanımda getirmiştim Dedemden kalan kamış kalem ile içindeki olan yazıları taklit etmeye çalışıyordum. Merhum Şeref Akdik Bey de-Osmanlı'nın son Reisü'l-hattatini Ahmet Kamil Akdik'in oğludur – galeride desen hocamızdı. Bir vesile ile benim bu merakımı gördü ve bunlarla uğraşmamamı ve Akademi'de çok kıymetli bir hocanın olduğunu söyledi. Bu zattan o zaman Emin Barın'ın gencecik bir asistanı olan İlhami Turan Hoca da bahsetmişti. Galeri dersleri o sırada sabahları akademinin karşı sırasında sigorta binasının ikinci katında yapılmaktaydı. Halim Efendi de bu binanın beşinci katında, haftada iki gün gelerek ders vermekte imiş. Şeref Bey bir gün beni aldı ve o sırada etrafımda dört-beş kişiyle ders yapmakta olan Halim Hoca'nın yanına çıkararak elini öptü ve teslim etti. O sırada dönem sonuna yaklaştığımız için Halim Efendi "Şimdiye kadar neredeydin be oğlum, mektep kapanacak" dedi. Fakat bir defter getirmemi, mürekkep ve kalem tedarik etmemi istedi. Etrafında bulunan daha eski öğrencilerin yardımı ve tavsiyesi ile kareli bir defter aldım. Diğer malzemeyi de tedarik ettim. Haftaya gittiğimde Halim Hoca baş ve işaret parmaklarımı birbirine paralel tutturarak elime baktı, kalemimi basit çakısı ile açtı ve verdi. İşte Halim Hoca'nın "İbrahim Aydın Bey'e" diyerek 6 Nisan 1961 tarihli imzası ile yazdığı ilk nesih meşk budur. Beni nesih ile başlattı, Zira, Halim hoca nesih yazısına "ümmü'l- hat" yani hattın anası derdi. Haftaya derse gittiğimde karalamalarımı gösterince hoca elini heyecanla birkaç defa dizime vurarak "Aman bir müstaid daha, aman oğlum sakın bırakma, ben müstaidlerden korkarım hemen bırakırlar" demeye başladı. Bunun üzerine yanında bulunan hocanın bir nevi asistanlığını yapan Merhum Bekir Pekten "Daha önce yazmışa benziyor" deyince hoca "Kim var ki, kimden yazacak ki" cevabını verdi."*

[165] Dedesi Ahmet Salim Efendi uzun yıllar Akseki'de müftülük yapmış, İstanbul'da medrese tahsili esnasında almış olduğu hat eğitimini Akseki'de hat hocalığı yaparak meraklılarına aktarmıştır.
[166] Öztürk, s.40.

Nesih yazıyla hat öğrenimine başlayan Aydın Yüksel 1961 yılında sülüs yazısına da başlar. İki yıl sonrada rîk'a yazısını öğrenir. Hocası Halim Özyazıcı Aydın Yüksel'in hat levhalarında kullanacağı imzasını tespit eder, nasıl atacağını gösterir, hatta, Avrupalılar'ın Osmanlı'nın Raphael'i diye adlandırdıkları Hat Sanatında bir zirve olan Mustafa Rakım'ın İmzasına benzediğini söyler. (EK1-4)

Hat eğitiminde nesih ve rik'a yazılarını tamamladığı halde Hocasının 30 Eylül 1964 günü geçirdiği bir trafik kazası sonucu hayatını kaybetmesi nedeniyle icazet alamaz. Bu esnada Aydın Yüksel sülus yazıda satır meşklerine geçmek üzeredir.[167] Hocasının vefatından sonra ders almak üzere birkaç kere Hamid Aytaç'a giden Aydın Yüksel, Aytaç'ın metodunun kendisi için uygun olmadığını düşünerek bu tarihten sonra hat çalışmalarını kendisi sürdürmüştür. Kütahya Altın Çini'ye mihrap yazıları yazan Aydın Yüksel'in yazılarını ve imzasını bu çini firmasının işlerini yaptığı Türkiye'nin farklı coğrafyalarındaki camilerinde görmek mümkündür. Örnek olarak Denizli Serinhisar Çarşı Camii, Afyon Çay Merkez Camii, İzmir Seferihisar Payamlı Köyü Camii, Alanya Obaköy Merkez Camii gibi pek çok örnek verilebilir.Tezimizin konusu olan câmilerindeki hat yazıları da kendisine ait olup, tarihi süreç içerisinde inşa edilen camilerin hem mimarı hem de hattatı olan yegâne isimdir denilebilir.

3.5 RESSAM YÖNÜ

Aydın Yüksel'in doğuştan getirdiği ve zaman içerisinde vazgeçilemeyen bir tutku olarak gördüğü resim çizme yeteneği çocukluğundan bu yana devam ede gelmiş bir uğraştır. Çizme yeteneğini, iç dünyasının yansımaları olarak değerlendirebileceğimiz kompozisyonlarla birleştiren Aydın Yüksel bu zamana kadar sayısız eser vermiştir. Genellikle suluboya resimler yapan Aydın Yüksel'in pek çok karakalem çalışması da mevcuttur. Resim yapma hevesinin çocukluğundan bu yana var olagelen bir tutku olduğunu kardeşinin aşağıdaki ifadelerinden anlıyoruz:[168]

> *'' Benim sürmekten çok zevk aldığım telden iki tekerlekli, dört tekerlekli arabalar yapardı. Bol bol kitap okur, bir şeyler yazar, çini mürekkebiyle resimli tarihi romanlar çizerdi. Resim yapmak onun için*

[167] Öztürk, s.41.
[168] Bağlı, **Armağan,** s.45.

vazgeçilemeyen bir şeydi. Köpeğimiz Pom'la beraber defteri, kalemi ve yanına aldığı bir parça yiyecek ile Keçiören yakınlarındaki Hacı Kadın deresine gider, kırlarda dolaşır, yazılar yazar, resimler yapardı.''

Bugün pek çok yakınının evlerini süsleyen onlarca suluboya tablosu olan Aydın Yüksel aynı zamanda iyi bir tasarımcıdır. Kaleminden çıkan onlarca kitap kapağı tasarımı vardır. Bir İngiliz atasözünün ifade ettiği '' *Bir resim binlerce kelimeye değer.*''[169] prensibinden yola çıkılarak onun çizimlerinde oluşan bir seçki EK3 bölümde sunulmuştur.

[169] '' *A picture is worth thousands of words.''*

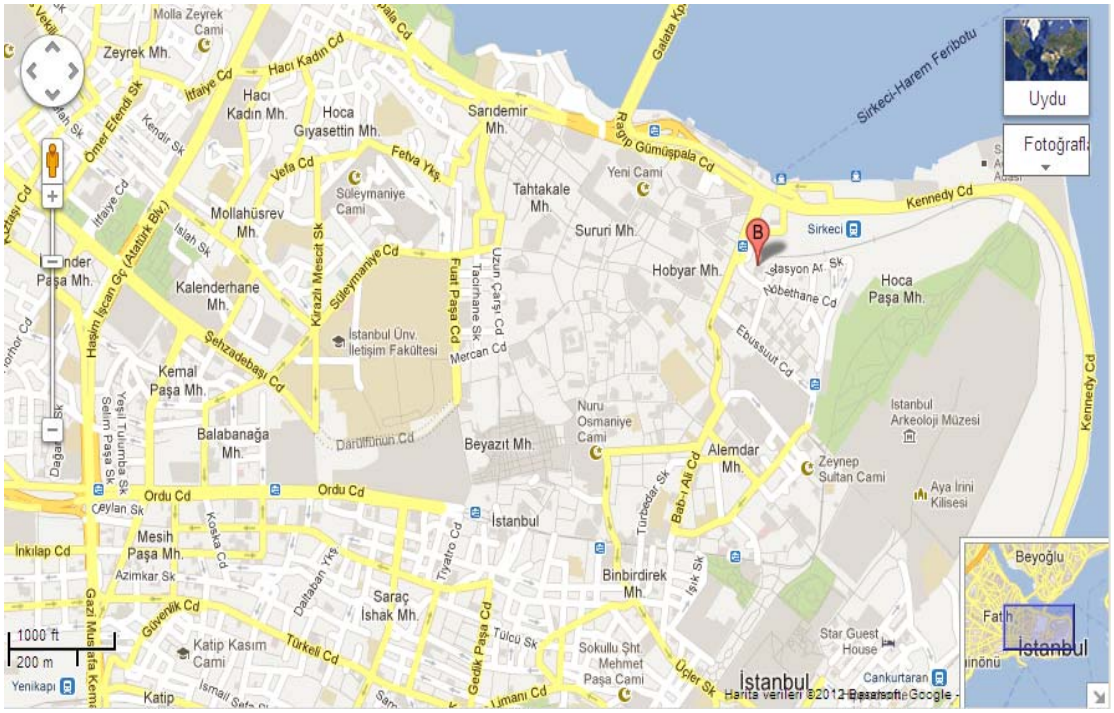
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KATALOG

4.1 MERZİFONLU SADRAZAM KARA MUSTAFA PAŞA VEZİR CAMİİ

Cami Fatih İlçesi Hocapaşa Mahallesi sınırları içerisinde yer almaktadır. Paris'ten kalkan ünlü Şark Ekspresi'nin (Orient Express) son durağı olan Sirkeci Garı'nın hemen kuzey batısında inşa edilmiştir.

Şekil 6: Kara Mustafa Paşa Vezir Camii'ni Gösteren Küçük Ölçekli Harita.



Kaynak: http://maps.google.com/, B Noktası

İlk inşa tarihi 1678'den önce olan cami 1865 Hocapaşa yangınından sonra tekrar yapılmışsa da 1928'de yıkılmıştır. (EK2-1) Caminin geçmişi hakkında daha detaylı bilgi edinilebilecek bir kaynak olan ve "Merzifonlu Vezir Camii Yaptırma ve Koruma Derneği" tarafından bastırılan tarihsiz bir kitapçık bir takım belge ve bilgilerle geçmişe ışık tutmaya ve mevcut caminin inşa sürecini aktarmaya

çalışmıştır. Bu kitapçığa göre "Vezir Camii'nin" inşa tarihi belli değildir. 1678 tarihli bir vakfiyeye sahiptir ve bu vakfiyeden daha önceki bir tarihte inşa edildiği anlaşılmaktadır. Kitapçıkta adı geçen vakfiyenin üçüncü kısmında cami ile ilgili olarak aşağıdaki ifadeler yer almaktadır:[170]

> *"O şarta göre, İstanbul'da Hocapaşa Mahallesinde, yaptırdıkları ve tamir ettirdikleri, adı geçen mescidin önünde bulunan altlı üstlü bir göz odanın yeri, adı geçen mescidde müezzin olana meşruta (lojman) olsun. Ve adı geçen odaya bitişik iki katlı bir göz odanın yeri, adı geçen mescidde imam olana meşruta olsun. Geri kalan 56 göz oda ile adı geçen hanın ve Yedikule'de bulunan arsaların gelirleri için Haremeyn-i Şerifeyn (Kâbe) vakfına, senede 4000 akçe verilsin."*

Tahsin Öz'ün "İstanbul Camileri" adlı eserinde zikredilen camiler arasında *''Kara Mustafa Paşa Mescidi''* maddesiyle bu camiye değinilmiş ve yalnızca *"Sirkeci İstasyonu Civarı"* denmiş ve bir dipnot düşülmüştür. Dipnotta *"Banisi, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'dır. Mabetten eser kalmamıştır."* ifadeleri yer almaktadır. İfadenin bitiminde *(H. 173)* yazılarak ayrıntılı bilgi için Ayvansaray-ı Hüseyin Efendi'nin Hadikatül-Cevami adlı eserine bakılabileceği işaret edilmiştir.[171] Kitapçıkta 1779 yılında yazılan ve İstanbul'daki camileri, mescidleri hatta bazı tekke ve kabirleri tamamen tarihi bakımdan ele alan Hadikatül-Cevami'de Vezir Camii ile ilgili aşağıdaki ifadelerin yer aldığı aktarılmaktadır: (EK1-5-6)

" (Hocapaşa yakınındaki Kara Mustafa Paşa Mescidi) Mustafa Paşa'nın Hocapaşa yakınında bir mescidi ile Galata Kemeri yakınında fevkani bir camii daha vardır. Mahallesi yoktur."

Aynı kitapçıkta Vezir Camii ile ilgili bir diğer kayda yine Hadikatül-Cevami'nin Süleymaniye Kütüphanesindeki Es'ad Efendi kısmında rastlandığı (Kütüphane No: 2247) ve bu nüshada bizzat Es'ad Efendi hattıyla yazılan ifadelerde bugünkü anlamıyla birlikte aşağıdaki ifadelerin yazılı olduğu bilgisi verilmiştir:

"Ba'de'l-harik Mescid-i Mezbur Evkaf-ı Hümayun hazinesinden müceddeden bina ve minber vaz'ı ile hak bu kim ihya buyurulmuştur. Hicri,1247"

---

[170] Merzifonî Vezir Camii Yaptırma ve Koruma Derneği, **Merzifonlu Kara Mustafa Paşa (Vezir Camii)**, İstanbul,[t.y].
[171] Tahsin Öz, **İstanbul Camileri**, TTK Basımevi, Ankara, 1987, Cilt:1., s.83.

Günümüz Türkçe karşılığı:

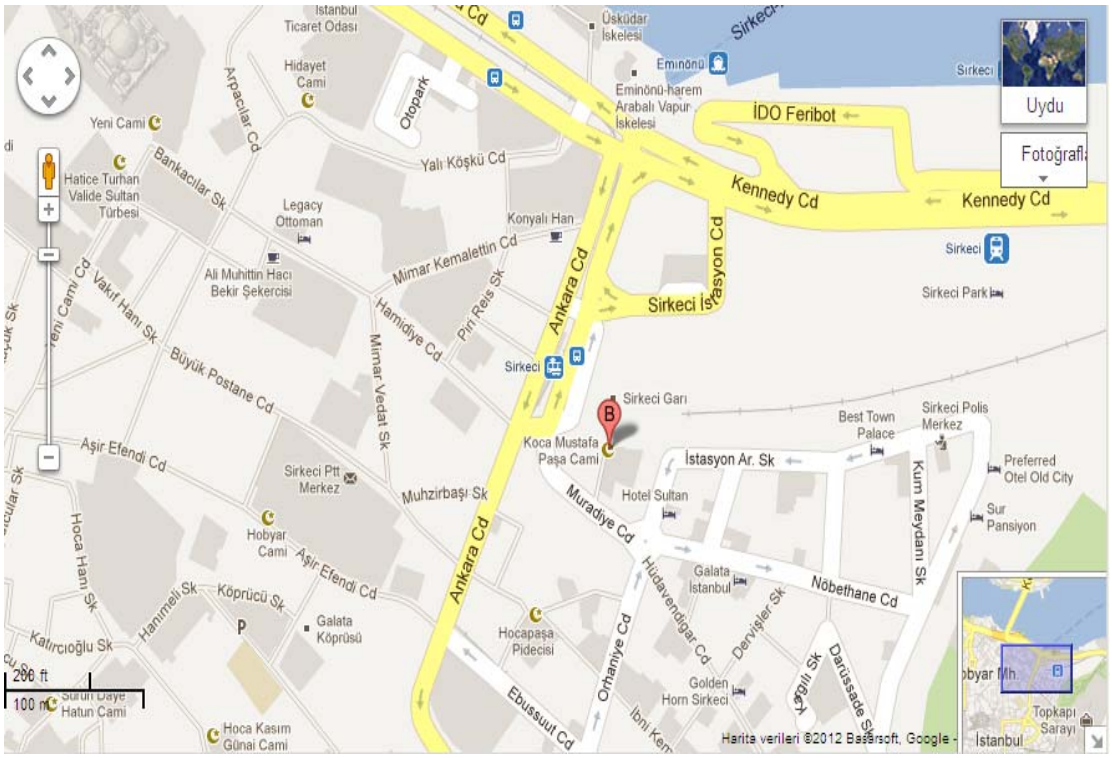
"Yangından sonra bu mescid, Vakıfların hazinesinden yeniden bina edilmiş, minber konulmuş ve ihya edilmiştir. 1831"

1831'de II. Mahmut döneminde minber ilavesiyle ihya edilen cami 1865 yılında Hocapaşa yangınında da hasar görmüş ancak Vezir'in vakfettiği Han ve Yedikule'deki arsa gelirleri ile cami 1928 yılına kadar ibadete açık tutulmuştur. Bu tarihten sonra da cami yıkılıp yeri arsa haline dönüştürülmüştür. Yıkılan cami arsası üzerine önceleri Vakıflardan kiralanmak suretiyle sadece çay satan bir büfe kurulmuş daha sonraları bir sahne ilave edilerek gazino haline dönüştürülmeye başlanmıştır. 1954 yılına kadar ruhsatsız çalışan işletmeciler bu tarihten sonra içkili ve çalgılı gazino ruhsatı alarak "Anadolu Saz" adı altında ticari faaliyetlerine devam etmişlerdir.(EK1-7)

Aynı tarihte eski yerine bir cami inşaatı için başvurular olsa da bu durum 1985 yılına kadar sürmüş ve 27.02.1985 günü Anadolu Saz yıkılarak yerine bugünkü caminin yapılma süreci başlatılmıştır.(EK1-8)

1987 yılında yapımı tamamlanan cami, önceki caminin geleneksel yaklaşımı göz önünde bulundurularak klasik bir üslupla inşa edilmiştir. Camiye Sirkeci Garı'nın ana giriş kapısının sağında kalan boşluktan merdivenler çıkılarak ulaşılır. Dar bir avluya açılan bu ilk giriş kapısı basık kemerlidir ve kemer alınlığı üzerinde caminin ismi ve yenilenme tarihi yazılıdır. (EK2-2) Cami çok yoğun bir bina topluluğu içerisinde yer almaktadır. Binalar arasında çok sıkışık bir düzen hakimdir. Bu nedenle cami bu sıkışıklık içerisinde çok fazla hareket alanı bulabilecek bir durumda değildir. Bu da caminin çok dar bir avlu girişine ve yan alanlara sahip olmasına neden olmuştur. Dar avlunun sol tarafındaki boşluktan geçilerek caminin şadırvanına ve helâlarına ulaşılır. Bu sıkışıklığın neticesinde güney ve batı cepheler kör cepheler olarak kalmıştır. Bu dar avlunun hemen önünde üç birimlik bir son cemaat yeri vardır.

Şekil 7: Kara Mustafa Paşa Vezir Camii'ni Gösteren Büyük Ölçekli Harita.



Kaynak: http://maps.google.com/

Merdivenlerden çıkılarak ulaşılan bu üç birimlik son cemaat yerinin orta birimi yanlara göre daha geniş ve yüksek tutulmuştur. Yuvarlak kemerli bu orta birimden daha sonra kapatılmış olan son cemaat yerine giriş yapılır. Yanlardaki diğer iki göz sivri kemerli olup son cemaat yerinin alınlığı boş bırakılmıştır. (EK2-3) Kemerler baklava başlıklı birer mermer sütunla desteklenmektedir. Son cemaat yeri sağ ve sol kanatları giriş zemininden yüksekte tutulmuş olup üzerleri birer kubbeyle örtülüdür. Kubbeler ve kubbeleri taşıyan pandantifler kırmızı ve mavi renkte kalem işi ile süslenmiştir. Göbekleri hatai motiflerle süslenen kubbelerin pandantiflerinde ortaya irice birer palmet yerleştirilerek köşeleri hurdeli rumilerle doldurulmuştur. Orta kısımda yine kalem işleriyle süslü aynalı tonoz kullanılarak örtülmüştür. Bu aynalı tonozda da caminin geri kalan kısımlarında olduğu gibi mavi ve kırmızı renk hakim olmakla birlikte tonozun ortasında mavi çizgilerle oluşturulmuş dikdörtgenin içi hatai motiflerle süslenmiştir. Tonozun düşey dört kenarı dikdörtgen içerisinde şemse motifleriyle müzeyyendir. Sağ ve sol kanat cemaat yeri düz atkılı mermer

söveli birer pencereyle camiye bağlanır. Pencere alınlıklarında Aydın Yüksel imzalı müsenna tarzda celi-sülüs Kelime-i Tevhid yazılıdır. (EK2-4-5)

Son cemaat yeri orta birimi ve mihrap aksında bulunan dışarıya taşkın taçkapı içten ve dıştan basık kemerlidir. Ahşap kanatları olan taçkapı iki değişik renkte mermer kullanılarak inşa edilmiştir. Beyaz ve hazar pembesi rengindeki mermerler kapıya hareketlilik katar. (EK2-6) Hazar pembesi rengindeki mermer caminin mihrap ve minberinde de kullanılarak bir bütünlük elde edilmiştir. Kapının alınlık kısmı sivri kemer içerisine alınarak cami kitabesi ve müsenna bir yazıyla süslenmiştir. Yeşil zemin üzerine dört kartuştan oluşan sülüsle yazılı kitabede aşağıdaki ifadeler yazılarak ebced hesabıyla tarih düşürülmüştür.[172] (EK2-7)

'' Oldukta Merzifonlu Vezir Camii küşad
Şâd oldu ehli belde ve ervâhı müslimin
İhya edildi tarzı kadîm üzere bi't-tamâm
Tarihi geldi böylece hayratı müminîn-1407''

Kitabenin hemen üzerinde yine yeşil zemin üzerine müsenna tarzla Zümer Suresinin 73. ayetinin son bölümü celi-sülüsle yazılmıştır.[173] (EK2-8)

"Selam olsun sizlere, ne mutlu size! Haydi, ebediyyen kalmak üzere giriniz oraya"

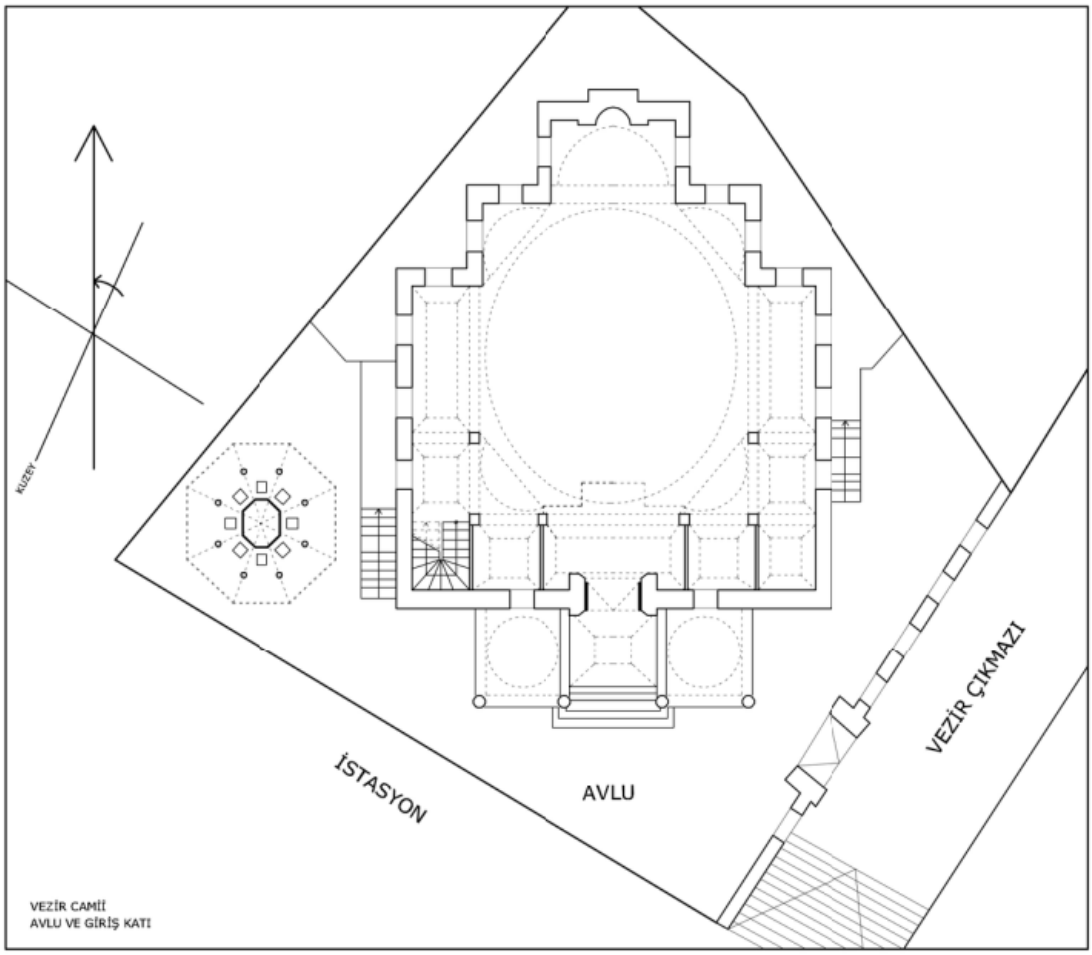
Ana kapıdan giriş yapıldığında sağlı ve sollu medhal bölümün sağ tarafı kadın cemaat için ayrılmışken sol tarafı müezzin mahfili olarak kullanılmaktadır. Cami plan tipi olarak merkezi kubbesi sekizgen kaideye oturan dört yana doğru yarım kubbelerle genişletilmiş ve yarım kubbe araları tromplarla bağlanmış bir özellik arz etmektedir. Kubbeyi taşıyan kaidelerin kuzeydeki iki, batı ve doğudaki birer ayağı yapıdan bağımsız şekilde oluşturulmuştur. Bu kaidelerin arasında da kuzeydoğu ve kuzeybatı yönünde üst mahfil köşelerini örten küçük kubbelerin dayanağı olan ayağın devamı birer taşıyıcı ayak daha mevcuttur. Batıdaki ayak bağımsızken doğudaki ayak müezzin mahfilinin ve dışarıdan minare kürsüsünü oluşturan bölümünün köşesine bitişiktir. Ayaklar krem rengi granit taşla kaplanmıştır. Kare formundaki bu ayakların köşeleri pahlanmış olmakla birlikte

[172] Ebcedle Hicri 1407 tarihi düşürülen Vezir Camii'nin Kitabe Kıt'ası Prof.Dr. Mustafa Tahralı'ya aittir.
[173] Kur'an-ı Kerim 39/73

yukarıya doğru üç sıra halinde mukarnas işlemeyle giderek daralarak sivrileşir. Bu sayede sütunlara başlıklı izlenimi verilmiştir. Sütunlar arasında kalan bölümler birbirlerine Bursa kemerle bağlanmıştır. Caminin alt katına doğu ve batı yönünde verilmiş merdivenlerden inilerek ulaşılır. Giriş kapıları basık kemerlidir ve doğudaki kapının sağındaki merdivenlerle üst kata geçiş sağlanır. Avlunun doğu kısmında duvara bitişik yarım külahlı bir şadırvan bulunurken bu şadırvanın altında caminin helaları mevcuttur.

Merkezi kubbenin (13m) üzerine oturduğu yarım kubbeler ve onları birbirine bağlayan tromplar aralarında pandantifler oluşturacak şekille birbirlerine kemerler yardımıyla bağlanmıştır. Kemerler, klasik üslupta sık kullanılan, iki renkli taş örgü izlenimini uyandıracak tarzda kalem işleriyle süslüdür. Pandantiflerde ise İsm-i Celâl, İsm-i Nebi, Ciharyâr-ı Güzin ile ‘’Hasan’’ ve ‘’Hüseyin’’ isimleri yuvarlak madalyonlar içinde siyah zemin üzerine sarı tonda celi sülüsle yazılıdır. (EK2-9) Dairlerin etrafında kalan üçgen kısımları mavi ve kırmızı tonda rumiler süsler.Tromplar üç satıhlı olup her bir sathın üzerinde şemse motifi bulunur. Alt şeridi ise palmet desenleri süsler. Aynı süsleme düzeni yarım kubbeler için de kullanılmıştır. Yarım kubbe, tromp ve pandantif düzeni üzerine oturan kubbe kasnağı dışarıdan ve içeriden yuvarlak biçimlidir. Kubbe kasnağında toplam 16 adet yuvarlak kemerli ve alçı şebekeli, şebekeler arası birbirine baklava dilimleriyle bağlanmış sarı renkte cam kullanılarak hareketlendirilmiş pencere bulunmaktadır. Pencerelerin alınlıkları mavi zemin üzerine beyaz tonda oluşturulmuş, ortada küçük palmet yanlarda iki adet laleyle süslenmiştir. Bu pencerelerin arasında dikdörtgen kartuş içerisine alınmış 16 adet de şemse motifi bulunur. Pencere ve şemse motiflerinin arasını ve üst kuşağı kırmızı zemin üstüne çizilmiş penç ve şakayık motiflerinden oluşan şeritler doldurur. Şakayıklar bir ters bir düz çizilerek ve aralarına birer penç motifi yerleştirilerek kıvrım dallarla birbirlerine ulanıp ritmik biçimde bir hat üzerinde kesintisiz devam ederek kubbeyi dolaşır. (EK2-10)

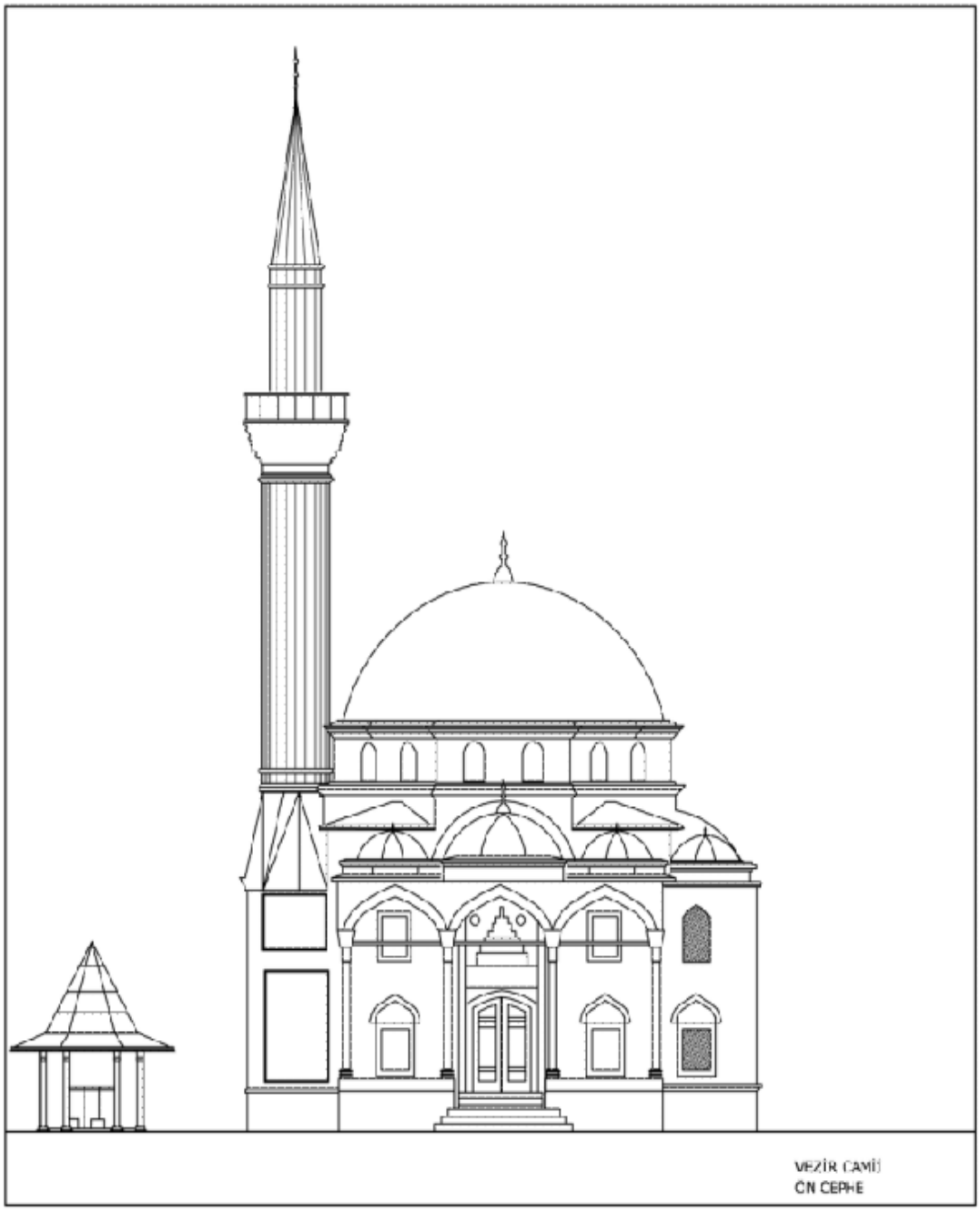
Şekil 8: Vezir Camii Planı .



Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi, İşlenerek.

Kubbe göbeğinin tam ortasında bir münhani çiçek motifi, etrafında dört adet palmet ve kıvrım dallar, onları saran siyah zemin üzerine celi-sülüsle yazılmış "*Ya Hannan*, *Ya Mennan*" ifadeleri, onun etrafında turkuaz renkte bir zencerek motifi, onu da saran kırmızı zemin üzerine tersli düzlü şakayık ve hançer yaprak motifleri ve nihayetinde on iki sıra iri palmet dizisi pencerelerin üzerinde bulunan palmetlerden gelen ışınlarla ortada bulunan şemseler yardımıyla birbirlerine bağlanırlar. Böylece bütün bir kubbede radyal bir ışıma etkisi yaratılmıştır. (EK2-11)

Şekil 9: Vezir Camii Kuzey Cephesi Kesiti.



Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi, İşlenerek.

Kubbenin altında kalan harim bölümü kare formundadır. (210 m^2). Harim yanlara doğru yarım kubbeler ve tromplar yardımıyla dikdörtgen şeklinde genişletilmiştir. Genişletilen bu bölümler kare biçimli harim kısmından yüksekte tutulmuştur. Medhal bölümlerinin batı kısmı kadınlar bölümü olarak ayrılmıştır ve bu

bölümün dışarı ile olan bağlantısı kuzeyden ve batıdan ikişer pencereyle sağlanmıştır. Doğuda kalan kısım da müezzinler için ayrılmış olup yalnızca kuzeyden bir pencereyle son cemaat yerine bağlanır. Bu bölüm hacim olarak kadınlar bölümünün yarısı kadardır. Diğer yarısı caminin kuzeydoğu köşesinde bulunan minarenin kaide bölümünü oluşturur. Bu pencerelerin haricinde harim kısmının doğu ve batısında beşer adet düz atkılı mermer söveli ve dışarıdan demir parmaklıklı pencereler mevcuttur. Pencerelerin üzerinde alçı şebekeli, hatai motifler taşıyan renkli camlarla oluşturulmuş alınlıklar vardır. Pencere sövelerini birbirlerinden mavi tonda beyaz zemin üzerine çizilmiş penç, katmerli penç ve marul çiçeği desenlerinden oluşan ve bordürleri de hatai desenler taşıyan panolar ayırır. (EK2-12) Doğu ve batıdaki bu beş pencereden başka aynı satıh üzerinde güneye açılan birer pencere ve güneydoğu ve güneybatıda bulunan trompların altında ikişer pencere vardır. Mihrabı da içine alan güneydeki yarım kubbenin altında doğu ve batıya açılan birer pencere daha vardır. Bu güneydeki yarım kubbe ve trompların altındaki pencereler diğer pencerelerden alınlıkları üzerinde kalan köşebent çini kaplamalarıyla ayrılırlar. Köşebentlerin içindeki çiniler kırmızı bulutlar, hançer yapraklar, şakayıkları ve penç motifleri taşır. (EK2-13) Harimin alt sıra pencere dizisinin üstlerinde de ikinci kat bir pencere dizisi yerleştirilmiştir. Güney yarım kubbe ve trompların altında tamamıyla alçı şebeke ve renkli camlardan oluşan etrafları mavi bordürlü pencereler mevcutken doğu, batı ve kuzey istikametinde yuvarlak kemerlerden oluşturulmuş dışı mermer şebekeli ikinci kat pencereleri bulunur.

Harimin kuzeyinde doğu ve batısında bir U biçimi oluşturan üst kat mahfiline doğudaki dikdörtgen biçimli yüksekte tutulmuş sahından çıkılarak ulaşılır. Hemen üst kat çıkışın solunda minareye açılan bir kapı mevcuttur. U biçimindeki bu mahfilin kuzeydeki orta kısmı dışarıya taşıntı yaparak bir balkon oluşturmuştur. Bu taşkın balkonun altını bir salbekli şemse motifi süsler. (EK2-14) Mahfilin alçak tutulmuş korkulukları Bursa kemerler oluşturularak birbirlerine bağlanmıştır. Mahfilin kuzeydoğu ve kuzeybatı köşeleri camiyi destekleyen ayakların devamı olan sütunların kemerler yardımıyla bağlanarak birer kubbeyle örtülmesiyle nihayetlendirilmiştir. Kuzeybatıda üç küçük kubbeyle nihayetlendirilen üst örtü sistemi, kuzeydoğuda kubbelerden daha büyük olanının yerini minare pabucunun

almasıyla farklılık gösterir. Kemerlerin köşeliklerini palmetler ve rumiler süsler. (EK2-15) Kuzeydeki yarım kubbenin altında sathi yuvarlak kemerli bir niş vardır. Bu niş güneydeki mihrabın üzerindeki sathi nişe karşılık gelir. Mahfilin doğu ve batı kanatlarını oluşturan kısmın korkuluk altları karşılıklı olarak, birbirlerine bağlanan beş adet şemse motifiyle süslenmiştir. Harimin doğu ve batısındaki dikdörtgen şeklindeki yüksek sahınlar araya yerleştirilmiş ahşap ayakkabılık bölümler nedeniyle ayrılmış durumdadır. Bu yan sahınların pencere araları atkı kısmına kadar çiniyle kaplı olmalarının yanında harimin güney kısmı üst kat mahfilin aynı seviyede devamı olan granit taştan yapılmış iki kademeli bordürün altına kadar çinilerle kaplanmıştır. Minberin sağ tarafından başlayan bu kısmın pencere alınlıkları üzerinde bir şerit biçiminde devam eden ve vaaz kürsüsünün üstünde son bulan Aydın Yüksel'in imzasını taşıyan çini üzerine celi-sülüsle yazılmış, Kur'an-ı Kerim'in nazil olan ilk beş ayetini de içeren, Alak Suresi'nin tamamıyla müzeyyendir.

Caminin güney yarım kubbesinin altında bulunan mihrap mermerdir. Mermerde iki farklı renk tercih edilmiştir. Beyaz ve hazar pembesi ki bu renkler daha öncede ifade edildiği gibi caminin ana portali ve minberinde de kullanılmıştır. Mihrabın etrafını iki dışbükey silme dolaşır. Mihrap nişi beşgen profillidir ve her profilin içini hazar pembesi renginde mermer kaplar. Yedi sıra halinde yükselen mukarnaslı kavsarayı saran üç kademeli silmeyle aynı hizadan başlayan hazar pembesi rengindeki mermerler sayesinde oluşturulmuş yanlarda ve üstteki dikdörtgen kartuşlar mihrabın üst kısmına hareketlilik katar. Kavsaranın üstündeki kartuş içine yeşil zemin üzerine celi sülüsle yazılmış ve mihraplarda sık kullanılan Ali-İmran Suresinin 37. ayeti yazılmıştır. Mihrab nişinin iki yanında hazar pembesi renginde altlık ve başlık kısımları iki kademeli olan; birinci kademede köşeleri pahlanmış dikdörtgen prizma şekilli altlık ve başlıklar ikinci kademede kum saati şekilli altlık ve başlıklardan oluşan silindirik sütunçeler bulunur. Mihrabın tepelik kısmını da sivri dendanlardan oluşan palmetler süsler. İmamın duracağı yer ise cami zemininden yüksekte tutulmuştur. Mihrabın üstünde de yuvarlak şekilli alçı şebekeli mavi bordürlü vitray bir mazgal pencere bulunur. Mihrabın her iki yanını süsleyen çini panolarda vazodan fışkıran hatai çiçek motiflerine yer verilmiştir. (EK2-16)

Taçkapı ve mihrapta kullanılan malzemeyle ve de caminin boyutlarıyla uyumlu olan minber mermerdir. Minberin ayna kısmında, köşk kısmında, geçidin

üstünde ve süpürgelik nişleriyle korkuluk arasında hazar pembesi renginde mermer beyazla birlikte kullanılmıştır. Altıgen ve baklava dilimlerinin iç içe geçmesiyle elde edilen dairevi ajurlu bir madalyon minberin ayna kısmını süsler. Aynı geometrik desen minberin ajurlu korkuluk bölümünde ve caminin dış pencere şebekelerinde de mevcuttur. Aynanın altında dikdörtgen içerisine alınmış dört süpürgelik nişi vardır. Dört köşeli sütun üzerine oturan minber köşkü Bursa kemerle bağlanmıştır. Minberin geçit kısmı da yine Bursa kemerlidir. Basık kemerle geçilmiş olan kapı açıklığının üzerindeki kartuşun içinde sülüsle Besmele yazılıdır. Kapının taş kısmını ise palmet motifleri süsler. Minberin poligonal külah kısmı hilal biçimli bir alemle sonlandırılmıştır. (EK2-17)

Harimin doğusunda duvara yapışık olan vaaz kürsüsü mermerdendir. Ayak kısmı bir sarkıta doğru daralan poligonal kaide üzerine oturtulmuş kürsünün korkuluk yüzeyi köşeleri pahlı dikdörtgen kartuşlarla hareketlendirilmiştir. Kaideden korkuluk kısmına sade silmelerle geçilir. Oldukça sade olan kürsünün topuzları ve arkalık kısmı yoktur.

Minare cami kütlesine bitişik olarak kuzeydoğu köşede yer alır. Cami kütle proporsiyonlarıyla orantılı olan minarenin kaide kısmı oldukça sadedir. Minare düzgün kesme taşla kaplanmıştır. Kaidenin kuzeyine mermerden bir Türkçe kitabe yerleştirilmiştir. Kaideden bir dışbükey silmeyle prizmatik kesimli pabuca geçilir. Pabuçta daralarak gövdenin altındaki bilezikte son bulur. Silindirik minare gövdesi dikey yönde oluşturulmuş silmelerle çevrelenir ve bu silmeler şerefenin altındaki bileziğin hemen dibinde çift bingili kemercikler şeklinde sivri silme kemerler yaparak birleşirler. Tek şerefeli minarenin şerefe altına iki sıra mukarnas şeridi yerleştirilmiştir. Ajurlu şebeke korkulukları üçgenlerin birleşmesinden meydana gelen geometrik bir motiften oluşur. Aynı silme düzeni minarenin petek bölümünde de devam eder ve külahın altında silmeler arasına birer ışıklık pencere yerleştirilmiştir. Bu pencerelere üçerli aralıklar bırakılmak suretiyle birer hoparlör yerleştirilmiştir. Külah kısmı petekten gelen silmelerin devamı şeklinde kurşunla üç kademe halinde kaplanarak bir hilal alemle sonlandırılmıştır.

Caminin dış cephe düzeni oldukça sadedir. Düzgün kesme taşla kaplanan caminin son cemaat yeri dört adet mermer sütun üzerine oturmaktadır. Sütunlar arasına atılmış demir gergiler mevcuttur. Alınlık kısmı ise caminin sade görünümüne

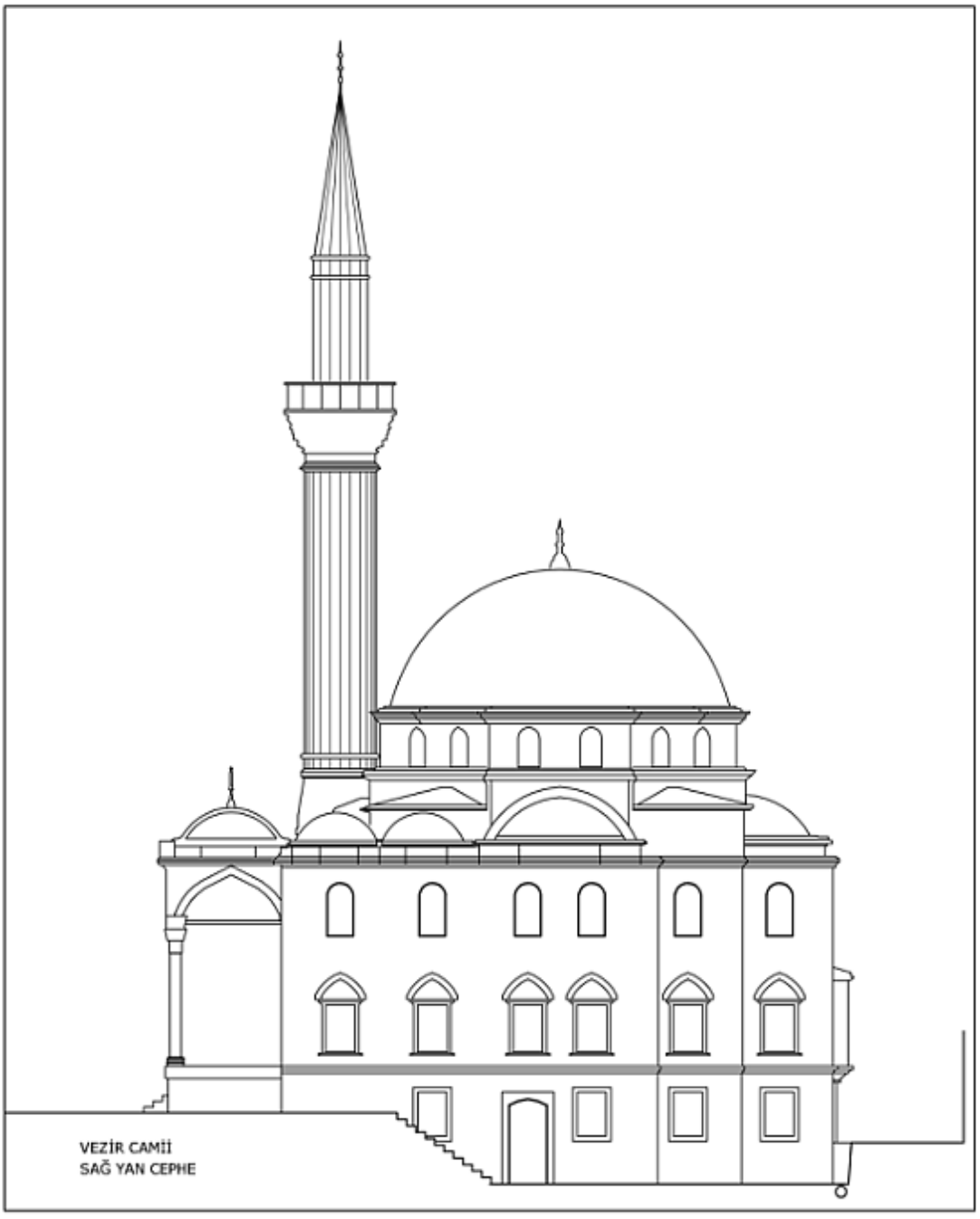
paralel olarak boş bırakılmıştır. Caminin tüm cephelerinde iki kat pencere düzeni uygulamasına gidilmiştir. Birinci kat pencereleri düz atkılı, kemer alınlıklı iken ikinci kat pencereler bütünüyle kemerlidir. Üst kat pencereleri dıştan altıgen ve baklava dilimi motiflerin iç içe geçmesinden oluşan geometrik şebekeler halindedir. Alt kat ve üst kat pencere düzenini aralara yerleştirilmiş iki dışbükey silme birbirinden ayırır. Cami, daha önce de belirtildiği gibi, çok sıkışık bir binalar topluluğu içerisinde yer aldığı için batı ve güney cepheleri kör cephe olarak kalmıştır. Batı cepheyi bitişik bina ile cami gövdesinin dar noktasına yerleştirilen parmaklıklar kapatır ve sınırlar. Bir yarım kubbeyle genişletilmiş ve iç kısımda mihrabı içinde barındıran güney cephe caminin bütününden dışa doğru bir taşıntı yapar fakat bu cephe de mevcut sıkışıklık nedeniyle kör cephedir. Doğu cephe ise iki kat pencere düzeniyle, yukarıda ifade edildiği gibi, hareketlendirilmiştir. Cepheler tek profilli bir kornişle nihayetlendirilerek çatıya geçiş sağlanır.

Merkezi kubbeli caminin dört yanı yarım kubbelerle genişletilmiştir. Yarım kubbeler arası ise içerden üç satha tekabül eden üçgen tromplarla örtülmüştür. Caminin kuzeybatı köşesi ortadaki daha büyük olmakla beraber üç küçük kubbeyle örtülüyken kuzey doğuda bu ortadaki daha büyük kubbenin yerini minarenin pabuç kısmı alır. Bu kubbeler sivri alemlidir. Son cemaat yeri ise ortada aynalı tonoza karşılık gelen bir, yanlarda iki kubbeyle örtülmüştür. Kubbeler kurşun kaplama olup ana kubbe ve son cemaat yeri kubbeleri birer hilal alemle sonlandırılmıştır. (EK2-18)

Caminin şadırvanı caminin doğusunda olup sıkışık düzen gereği bitişik binanın köşesini kaplayacak şekilde yarım külahlı olarak inşa edilmiştir. Mermer kaplama olan şadırvanın külahı kurşun kaplama iken külahın alt bölümü geometrik şekiller oluşturacak şekilde ahşap kaplamadır. On adet musluk ve oturağı olan şadırvanın muslukları memeli kemerlerden oluşturulmuş sathi nişler içerisine yerleştirilmiştir. Kemerlerin köşebentlerini hazar pembesi rengindeki mermer plakalar kaplar. (EK2-19) Tuvaletler ise yine doğu tarafta şadırvanın bulunduğu alanın altına yerleştirilmiş durumdadır. Tuvaletlere merdivenlerden inilerek ulaşılır. Merdivenin hemen bitiminde solda kadınlar kısmı, bitişiğinde erkekler bölümü bulunur. Kadınlara ayrılmış bölümde 3 tuvalet kabini ve 2 lavabo bulunurken erkekler bölümünde 5 kabin, 8 pisuvar, 4 lavabo ve 6 adet sıcak suyun bulunduğu

abdest musluğu vardır. Çok işlek bir yerde olmasına karşın tuvaletler temiz ve düzenlidir.

Şekil 10: Vezir Camii Batı Cephesi Kesiti.

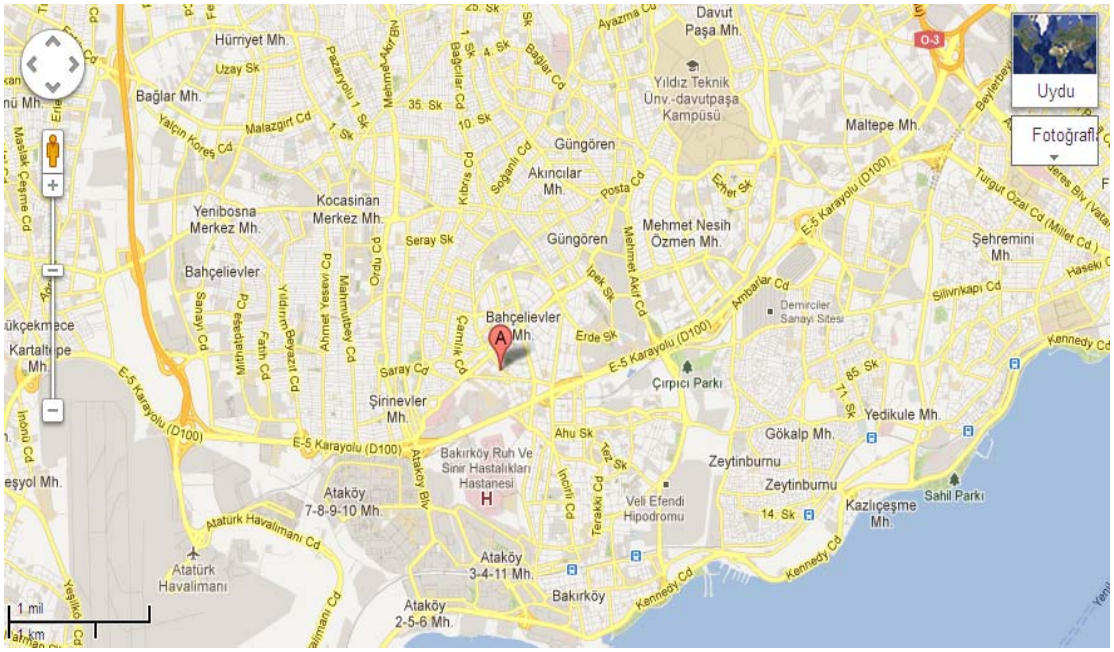


Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi, İşlenerek.

4.2 ŞEHİT YAŞAR MUSAOĞLU CAMİİ

Cami Bahçelievler İlçesi, Bahçelievler Mahallesi Aydınlık Sokak ve Yıldızlı Sokağın kesiştiği köşede bulunmaktadır. Yapı 1986-88 yılları arasında Ömer Musaoğlu tarafından askerde şehit olan tek oğlu Yaşar Musaoğlu adına inşa ettirilmiştir. Caminin projesinde Aydın Yüksel'den başka Talat Panayırcı da görev almıştır.

Şekil 11: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii'ni Gösteren Küçük Ölçekli Harita.



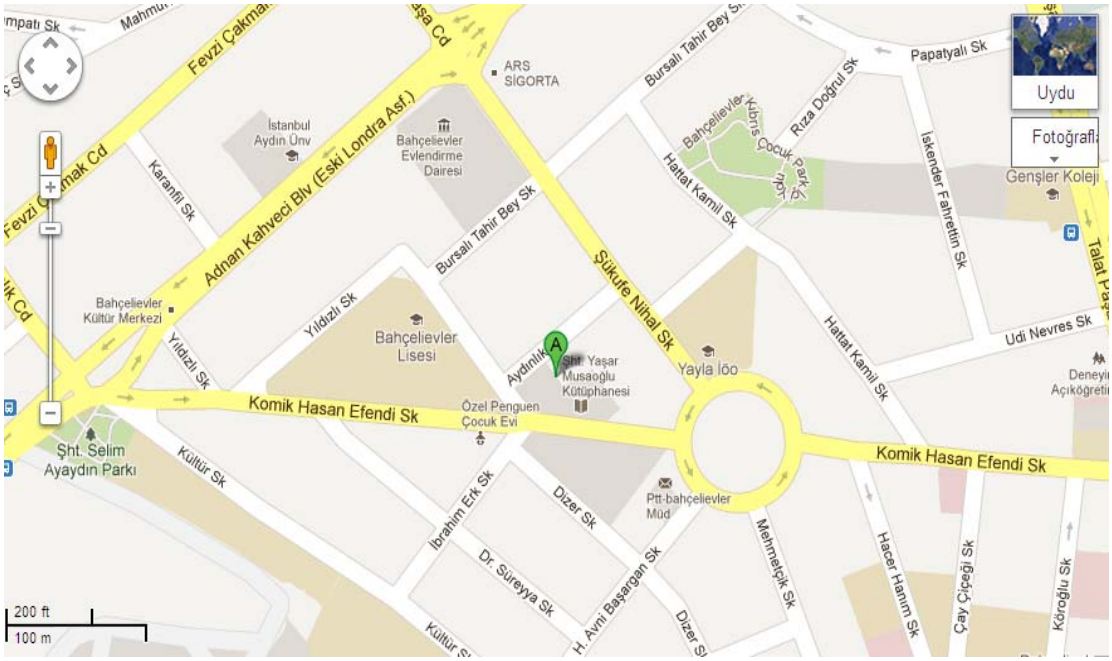
Kaynak: http://maps.google.com/, A Noktası

Yaşar Musaoğlu Londra'da İşletme eğitimini tamamladıktan sonra ülkesine dönerek vatani görevini yapmak üzere askere alınır. 1985 yılında Burdur'da iki aylık askerken şehit olur.[174] Babası onun adını yaşatmak için Bahçelievler ilçe olmadan, henüz mahalle iken Bahçelievler Lisesi'nin yanında bir cami ve kütüphane yaptırmaya karar verir. 1986 yılında yapımına başlanan cami ve kütüphane 1988

[174] Ailesi ile yapılan görüşme sonucunda Yaşar Musaoğlu'nun menenjit hastalığı sonucu vefat ettiği öğrenilmiştir.

yılında tamamlanır ve Hakyol Vakfı'na vakfedilir. Hakyol Vakfı da daha sonra kütüphanenin idaresini cami derneğine devretmiştir.[175]

Şekil 12: ŞehitYaşar Musaoğlu Camii'ni Gösteren Büyük Ölçekli Harita.



Kaynak: http://maps.google.com/

1988 yılında yapımı tamamlanan cami klasik üslupla inşa edilmiştir. (EK2-20) Bahçelievler Lisesinin hemen yanında bulunan caminin avlusuna üç farklı yönden giriş yapılır. Ana girişi kuzeyde olmakla beraber güney ve batı cephelerinden de bir bahçe biçiminde düzenlenmiş avluya dahil olunur. Yapı külliye biçiminde projelendirildiği için cami bahçesinde bir de kütüphane mevcuttur. Kütüphane caminin güneydoğusunda yer alır. Geniş bir bahçe içine inşa edilen caminin her yöne doğru boşlukları mevcuttur. Doğusundaki iki kademeli basamaklardan inilerek kütüphaneye ulaşılır. Kütüphanenin ana giriş kapısı basık kemerlidir. (EK2-21) Girişin solundaki merdivenlerle alt kata inilir. Alt katta bir sohbet odası ve odanın hemen giriş kapısının sağında tuvalet ve lavabo kısmı bulunur. İlk açıklıktan sonra

[175] http://www.gazete365.com/bayram-kirtas-yazi/sizin-bu-sehitten-haberiniz-var-miydi-408y.html (11/11/2012).

bir kapıyla kitap salonuna giriş yapılır. Kütüphanenin ortasında kubbeye mesned teşkil eden sekizgen bir sütun bulunur. Bu sekizgen sütunu yine sekizgen şekilde saran bir kitaplık ve çalışma masası yer alır. Kubbe kasnağı sekizgendir ve her kenarında ikişer adet alçı şebekeli pencere bulunmaktadır. Kubbe altta dört ayak üzerine oturur ve ayaklar birbirine sivri kemerlerle bağlıdır. Bu dört bağımsız ayağı dışardan saran ve sekizgen yapıya karşılık gelen duvara gömülü ayaklar mevcuttur. Bu ayaklar da birbirlerine sivri kemerlerle bağlıdır ve aralarına güneydeki hariç kitap rafları yerleştirilmiştir. Güneydeki bölüm ise yönetim odası olarak kullanılmaktadır. Kalan kısımlara da çalışma masaları yerleştirilmiştir. (EK2-22) Kuzeybatı köşede şadırvanı olan caminin batı açıklığı kısmında bahçeye girişi sağlayan batı kapısı ve helaların olduğu bölüm bulunur. Batı kapısından merdivenler çıkılarak caminin güney bölümüne de geçilebilir. Güney cephede ise cami bahçe duvarı ile mihrabın taşıntı yapan kısmı arasında ağaç ve çiçeklerle dolu bir boşluk alan mevcuttur ve yine güneyden cami bahçesine giriş yapılacak bir kapı daha vardır. Cami bahçesine giriş kapıları basık kemerli tutulmuştur. Kuzeydeki kapının kemer alınlığı üzerinde caminin ismi yazılıdır. (EK2-23)

Caminin üç birimlik bir son cemaat yeri vardır ve sonradan kapatılmıştır. Tek basamakla dahil olunan bu son cemaat yerinin orta birimi yanlara göre daha geniş ve yüksekte tutulmuştur ve dört yekpare mermer sütun üzerine oturtulmuş sivri kemerlerle bağlanmıştır. Kare prizmal altlıklara sahip olan sütunların başlıkları baklavalıdır. Ortadaki kemer alınlığı üzerinde caminin ismi yazılıdır. Son cemaat yeri sağ ve sol kanatları giriş zemininden yüksekte tutularak üzerleri birer kubbeyle örtülmüştür. Orta birim ise aynalı tonozla örtülüdür. Kubbeler ve kubbeleri taşıyan pandantiflerde herhangi bir süsleme yoktur. Kemerler arasına atılmış demir gergiler vardır. Sağ ve sol kanat cemaat yeri düz atkılı ve mermer söveli birer pencereyle camiye bağlanır. Düz atkılıklar üzerinde kaplama taş üzerine silmeler yardımıyla oluşturulmuş alınlık bölümleri vardır. Bu alınlıkların da üzerinde üst kat mahfile karşılık gelen iki küçük kare biçiminde pencere mevcuttur. Sağ kanatta mermer üzerine yazılmış caminin Türkçe kitabesi yer almaktadır. (EK2-24) Bu kanatlarda aynı zamanda küçük gözlerden oluşan ahşap ayakkabı dolabı da bulunur.

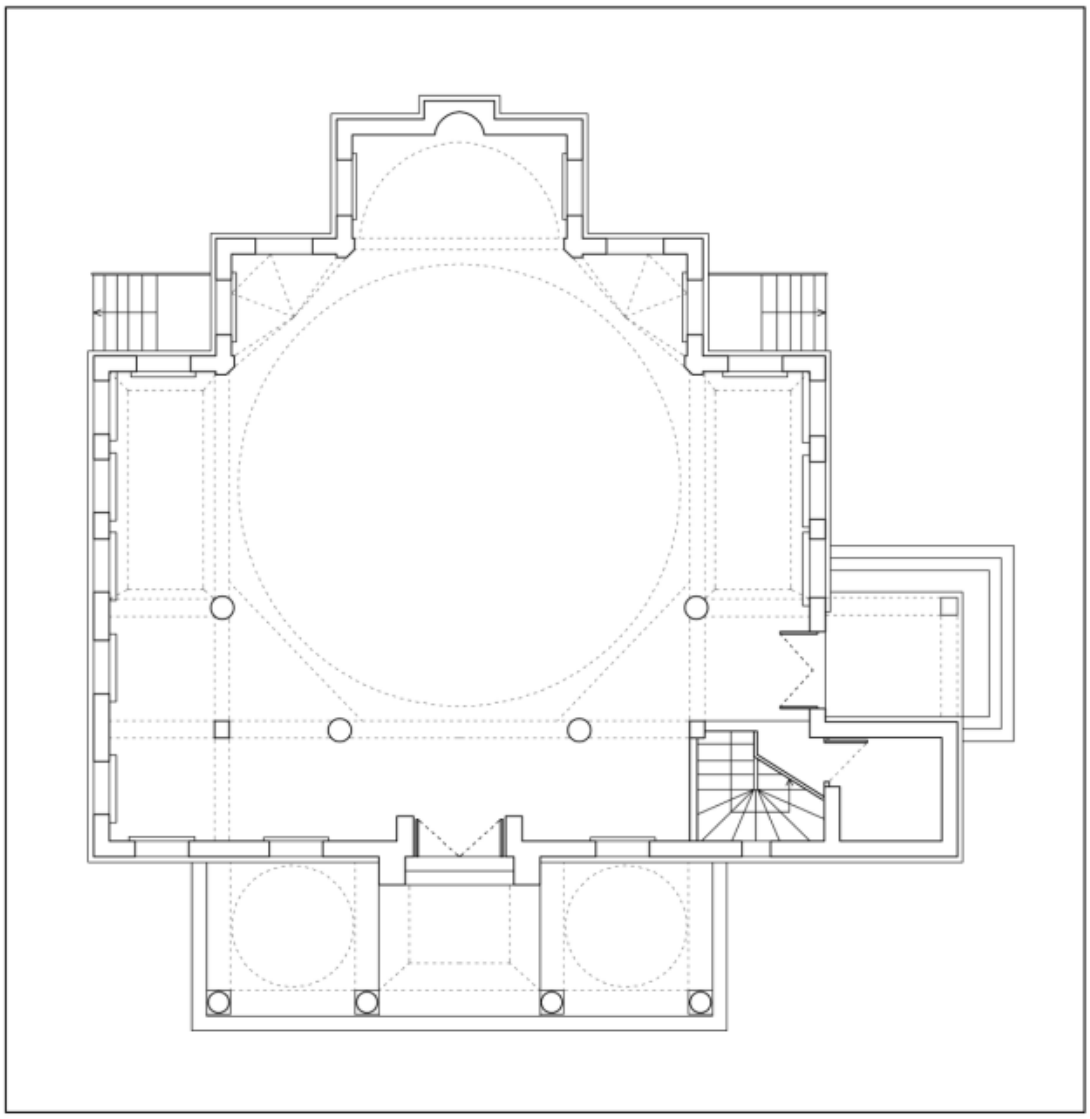
Orta birim aksındaki dışarıya taşkın taçkapı hem içerden hem dışardan basık kemelidir. Kaval silmelerle bir dikdörtgen içerisine alınan giriş Vezir Camii taçkapısı

gibi beyaz ve hazar pembesi renginde iki farklı mermer kullanılarak inşa edilmiştir. Vezir Camii'nde olduğu gibi mihrap ve minberde de bu renk bütünlüğü korunmuştur. Kapının alınlık kısmı sivri kemer içersine alınarak renkli mermer ve dikdörtgen kartuş içerisinde 1988 tarihli celi sülüsle yazılı Aydın Yüksel'in imzasını taşıyan Zümer Süresinin 73. Ayetiyle süslenmiştir. Kapının her iki tarafında kum saati başlıklı sütunçeler mevcuttur. (EK2-25)

Taçkapıdan girildikten sonra sağlı ve sollu medhal bölümün sağ tarafında müezzin mahfili sol tarafında ise tamamen kapatılmış imam odası bulunur. Cami plan tipi olarak Vezir Camii'ne benzerlik göstermekle birlikte ayrıntılarda farklılıkları gözlemlemek mümkündür. Merkezi kubbeli caminin kubbe kasnağı dört yana doğru yarım kubbeler ve araları tromplar ve pandantiflerle birbirine bağlanmış sekiz ana taşıyıcı ayak üzerine oturur. Bu kaidelerin arasında kuzeydoğu ve kuzeybatı istikametinde üst mahfil köşelerini örten üçer küçük kubbenin dayanağı birer taşıyıcı ayak daha bulunur. Doğudaki ayak bağımsızken batıdaki ayak üst kat mahfil çıkış merdiveninin açıklığını oluşturan duvara bitişiktir. Kare formundaki bu ayaklar kemer başlangıç hizasına kadar çiniyle kaplıdır ve birbirlerine Bursa kemer yardımıyla bağlanırlar. (EK2-26)

Yarım kubbe ve tromplar birbirine sivri kemerler yardımıyla bağlanır ve kemerler klasik üslubun belirgin özelliği olan dilimli kemer formunu beyaz ve kiremit renginin kullanılmasıyla elde etmiştir. Merkezi kubbe (14m) bu yarım kubbe ve trompların üzerinde yükselir. Pandantiflerde İsm-i Celâl, İsm-i Nebi, Ciharyâr-ı Güzin ile Hasan ve Hüseyin isimleri yuvarlak madalyonlara siyah zemin üstüne celi-sülüsle yazılmıştır. Madalyonların etrafında kalan üçgen kısımları mavi zemin üzerinde kırmızı, beyaz ve sarı renkler kullanılarak çizilmiş rumi desenler süslemektedir. (EK2-27)

Şekil 13: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Planı.



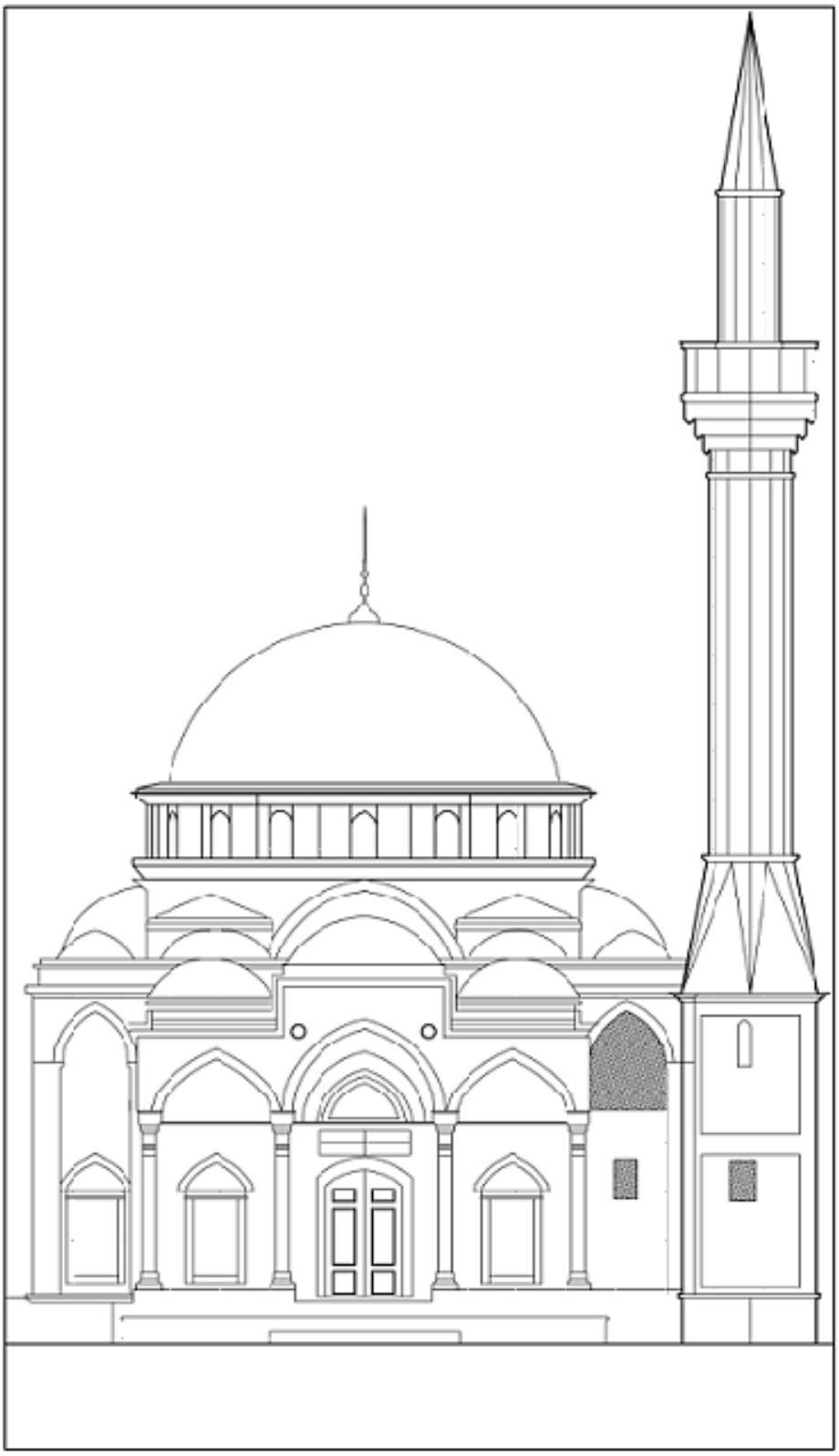
Kaynak: Talat Panayırcı Arşivi, İşlenerek.

Tromplar üç satıhlı olup her bir sathın üzerinde şemse motifi bulunur. Aynı şekilde üç şemse motifli süsleme yarım kubbeler için de kullanılmakla birlikte göbek süslemeleri tromplardan farklılık gösterir. Tromplarda palmet motifleri rumilerle bağlanırken yarım kubbelerde palmetler bağımsız çizilmiştir. Tromp ve kubbelerin alt şerit desenlerinde ise yine palmet motifi tercih edilmiştir. (EK2-28) Tromplarda bu şerit altında bulunan yeşil renkte rumilerle süslü üçgenlerin ortasına camideki akustik düzeni sağlamak amacıyla birer hoparlör yerleştirilmiştir. Yarım kubbe,

tromp ve pandantifler üzerine oturan kubbe kasnağı içerden ve dışardan yuvarlak biçimlidir. Kubbe kasnağında 16 adet yuvarlak kemer formuna sahip, şebekeleri altıgen şekil oluşturan pencere vardır. Pencere ve şemse motiflerinin arasını ve kasnağın alt ve üst kuşağını turkuaz renkte zemin üzerine çizilmiş hatai motiflerden oluşan şeritler doldurur. Pencerelerin alınlık kısmında karşılıklı olarak beyaz zemin üzerine mavi renkte çizilmiş laleler bulunur. Kubbe kasnak altını da bir şerit halinde birbirlerine zikzak biçimde ulanmış çiçek motifleri dolaşır. Kubbe göbek motifi Vezir Camii'ne benzerlik göstermekle birlikte detayda farklılıklar vardır. Her iki camide de göbeğe celi sülüsle *"Ya Hannan, Ya Mennan"* ifadeleri yazılmıştır. Tam ortada münhani bir çiçek motifi ve onu çevreleyen hatai çiçek motifleri vardır. Yazı kuşağın saran zencerek motifini içine alan dairede de birbirine yapraklar yardımıyla ulanmış hatai motifler mavi zemin üzerine çizilmiştir. Bunların hepsini saran 12 adet iri palmet motifi birer sıra halinde tekli ve ikili şemse motifleriyle pencere üzerlerindeki palmetlere bağlanırlar. Böylelikle Vezir Camii kubbesindeki gibi bir ışıma etkisi yaratılmıştır. (EK2-29)

Yarım kubbe ve trompların altında kalan harimin ($210m^2$) yan alanları yüksekte tutulmuştur. Doğuda biri imamın odasında olmak üzere toplam dört pencere, batıda da iki pencere bir kapıyla dışarı bağlantısı sağlanmıştır. Her iki yanda güneye açılan birer pencere bulunurken mihrap kısımda doğu ve batı yönünde birer pencere daha vardır. Kuzeydeki medhal bölümün müezzin mahfili olarak kullanılan kısmında bir pencere son cemaat yeriyle bağlantı kurarken imam odası olarak kullanılan bölümde biri son cemaat yerine biri de dış avluya açılan iki adet pencere vardır. Bütün pencereler düz atkılı ve mermer sövelidir. Müezzin mahfili olarak kullanılan kısmı sınırlayan batı duvarının bitişiğinde hem caminin altında kullanılan ibadet mekanına inen hem de üst kat mahfile çıkan merdivenler vardır. Üst kat mahfil pencereleri alt kattakilerle simetri özelliği taşımaz. Üst katta doğu cephesinde düz atkılı üç pencere ve yuvarlak formda vitray iki pencere bulunurken batı cephede düz atkılı ve yuvarlak ikişer pencere bulunur. Doğu cephesindeki pencerelerden birinin yerini batı cephede minareye açılan kapı alır. Her iki tarafta güney ve kuzey yönünde birer pencere daha vardır. Tüm bu pencereler sayesinde camiye yeterli ışık sağlanmış olur.

Şekil 14: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Kuzey Cephesi Kesiti.



Kaynak: Talat Panayırcı Arşivi, İşlenerek.

U biçimindeki üst kat mahfilin orta kısmı dışarıya taşıntı yaparak bir balkon oluşturur. Mahfil ahşap korkulukludur. Mahfilin kuzeydoğu ve kuzeybatı köşeleri camiyi destekleyen ayakların devamı olan sütunların kemerler yardımıyla bağlanmasıyla kubbe formunda örtülmüştür. Her iki tarafta üç küçük kubbe bulunur. Kubbeleri taşıyan kemerlerin köşelikleri yeşil renginde rumilerle süslenmiştir. Kubbe pandantiflerinde ise mavi zemin üzerine çizilmiş hurdeli rumiler vardır. Kubbe eteklerini palmet şekli içine alınmış şakayıklar süslerken kubbe göbeklerinde de yine palmet motifleri bulunur. Kuzeydeki yarım kubbenin altında sathi sivri kemerli bir niş vardır ki bu niş güneyde mihrabın üzerindeki nişe karşılık gelir. Caminin alt kat pencereleri arasında kalan bölümler ve duvarlar üst mahfil sınırına kadar çiniyle kaplıdır. Bu çinilerde beyaz zemin üzerinde mavi, turkuaz, ve kırmızı renklerle çizilmiş lale, şakayık ve yaprak motifleri vardır. (EK2-30) Camiyi destekleyen ayaklar da kemer başlangıç seviyesine kadar çiniyle kaplıdır fakat bu çiniler duvarları kaplayan çinilerden farklı motifler içermektedir. Bütün çinilerde kenar suyu olarak kullanılan şerit deseni aynı olup bunlar penç ve yaprak motifleridir. (EK2-31) Mihrabın yanları üst kat mahfil sınırına kadar çini kaplanmış olmakla beraber minberin sağından başlayarak vaaz kürsüsünün üstünde sonlanan Aydın Yükel imzalı celi sülüsle kaleme alınmış Alak Suresi'nin tamamı yazı şeridi olarak kullanılmıştır.

Caminin mihrabı mermer malzemeden olup Vezir Camii mihrabına büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Vezir Camii'nde kullanılan iki farklı renkteki mermer işçiliği bu mihrapta da kullanılmıştır. Aynı renkler minber ve ana giriş kapısında da dikkati çekmektedir.. Mihrabın etrafını iki dışbükey silme dolaşır. Mihrap nişi beşgen profilli olup her profilin içini hazar pembesi rengindeki mermer doldurur. Yedi sıra halinde yükselen mukarnaslı kavsaranın iki yanında aydınlatma lambaları bulunur. Kavsaranın üstünde hazar pembesi rengindeki mermerden oluşturulmuş dikdörtgen kartuşa sülüs hatla Bakara Suresinin 148. Ayetinin bir bölümü olan "*Fevelli vecheke şatral Mescidi'l Haram*", "*Yüzünü Mescid-i Haram tarafına çevir*" yazılmıştır. Mihrap nişinin her iki yanında hazar pembesi renginde altlık ve başlık kısımları iki kademeli olan; birinci kademede köşeleri pahlanmış dikdörtgen prizma şekilli, ikinci kademede kum saati şekilli iki sütunçe yer almaktadır. Mihrabın taç bölümü lotus çiçeği motifleriyle bezelidir. İmamın duracağı

kısım bir miktar zeminden yüksekte tutulmuştur. Mihrabın üstünde ise yuvarlak formda alçı şebekeli, vitraylarla süslü, etrafı mavi zemin üzerine hançer yapraklarının birbirlerine geçmesinden elde edilmiş bir bordürle çevrili mazgal penceresi vardır. Bu pencerenin şebekeli kısmı ortada bir çiçek motifi, etrafında ise birbirlerine geçmiş yıldız şekillerinden oluşturulmuştur. Mihrabın her iki yanını süsleyen çini panolar caminin geri kalan çinilerinden desen yönüyle ayrılır. Beyaz zemin kullanılarak oluşturulmuş hatai kompozisyonda penç, gonca, marul çiçeği, lale, hançer yaprakları dikkati çekmektedir. (EK2-32-33)

Taçkapı ve mihrapta kullanılan mermerle renk uyumu gözetilmiş olan minberde beyaz ve hazar pembesi renginde mermer tercih edilmiştir. Özellikle minberin ayna kısmında, köşk ayaklarında, külah gövdesinde, geçidin üstünde, kapının taç kısmında ve süpürgelik nişleriyle korkuluk arasında hazar pembesi renginde mermerle minbere hareketlilik kazandırılmıştır. Altıgen ve baklava dilimlerinin iç içe geçmesiyle oluşan dairevi ajurlu madalyonlar minberin ayna kısmını süsler, üçgen içerisine yerleştirilmiş madalyonların kalan kısımlarını ise mermere hakkedilmiş rumi motifler doldurur. Aynı geometrik desen korkuluk bölümünde de kullanılmıştır. Aynanın altında dikdörtgen içine alınmış dört adet süpürgelik nişi vardır. Nişlerin kemer köşelikleri yaprak motifleriyle tezyin edilmiştir. Minberin köşk kısmı ve köşkün altındaki geçit Bursa kemeriyle bağlanmıştır. Basık kemerle geçilmiş olan kapı açıklığının üzerindeki kartuşta sülüsle yazılmış Besmele vardır. Kapının taç kısmını ise dendanlar şeklinde lotus motifleri süsler. Minberin poligonal külahı hilal biçiminde bir alemle sonlandırılmıştır. (EK2-34)

Harimin doğu duvarına bitişik vaaz kürsüsü mermer malzemeden yapılmıştır ve oldukça sade bir görünüme sahiptir. Herhangi bir tezyinat taşımayan kürsünün ayak kısmı bir sarkıta doğru daralarak poligonal kaide kısmını oluşturur. Kaideden korkuluk kısmına sade silmelerle geçilir. Kürsünün topuzları ve arkalık kısmı yoktur. (EK2-35)

Minare caminin bütününden taşıntı yaparak kuzey batı köşede yer alır. Kaide kısmının üç yüzü silmelerle oluşturulmuş sathi nişlerle hareketlendirilmiştir. Minarenin kaide kısmı ve pabuç bölümü caminin bütününde kullanılmış taş malzemeyle kaplanmıştır. Prizmatik kesim pabuç yardımıyla geçilen gövde ise

dikdörtgen örgüler oluşturacak şekilde beton malzemeyle inşa edilmiştir. Tek şerefeli minarenin şerefe altı iki kademeli olup yalın bir görünüme sahiptir. Ajurlu şebeke korkulukları altıgen ve baklava dilimlerinin birleşmesinden meydana gelen geometrik bir kompozisyona sahiptir. Petek bölümü de dikdörtgen örgülerden meydana gelen minarenin hoparlörleri peteğin üst kısmına, aydınlatma pencerelerine gömülü biçimde yerleştirilmiştir. Minarenin külah kısmı ise gödenin köşelerine paralel şekilde dört kademeli olarak kurşunla kaplanarak hilali olmayan bir alemle sonlandırılmıştır. (EK2-36)

Caminin dış cepheleri, minarenin gövdesi hariç, sarı renkte düzgün kesme traverten taşla kaplanmıştır. Kuzey cepheyi oluşturan üç birimli son cemaat yeri dört adet mermer sütun üzerine oturtularak cam malzemeyle kapatılmıştır. Son cemaat yerinin doğu ve batısında kalan kısımlarda iki kademeli pencere düzenlemesi mevcuttur. Alt kat pencereleri demir parmaklıklıdır. Camideki tüm alt kat pencerelerin söveleri mermer malzemeliyken üst kat pencere söveleri silmeler kullanılarak traverten taştan yapılmıştır. Sivri kemer içine alınan pencere alınlıkları dışarı doğru kabartılmıştır. Batı kanadın devamında minarenin kaidesi bulunur ve kaide silmeler yardımıyla oluşturulmuş sathi nişler ve alınlıklarla hareketlendirilmiştir. Doğu cephesinde altta dört üstte üç dikdörtgen şekilli pencere bulunmaktadır. Bu cephedeki üst pencerenin güneyde olanı dışarıdan ve içeriden alçı şebekeli birer dairevi pencere arasına alınmıştır. Batı cephede doğu cepheden farklı olarak bir giriş kapısı daha vardır. Basık kemerli olan bu giriş kapısının üzeri bir sundurmayla örtülmüştür. (EK2-37) İki kademeli pencere düzeninde alt katta iki adet üst katta ise biri sundurmanın üzerinde olmakla birlikte toplam üç adet dikdörtgen biçimli pencere bulunur. Tıpkı doğu cephesinde olduğu gibi batı cephesinde de üst kat güneye doğru olan pencerenin iki yanında alçı şebekeli birer dairevi pencere bulunur.

Güney cephede dışarıya taşıntı yapan mihrap bölümü bulunur. Dışarıya taşkın mihrap kısmı üç payanda yardımıyla alttan desteklenmiştir. Mihrabın dış cepheye yansıyan bu bölümünde mermer plaka üzerine yazılmış caminin ismi bulunur. Mihrap çıkıntısının üzerinde alçı şebekeli yuvarlak formda mazgal bir pencere vardır. (EK2-38) Daha önce de ifade edildiği gibi eğimli bir arazi üzerine kurulu caminin alt katı caminin bütününden profil silmeler kullanılarak ayrılmıştır. Alt kat

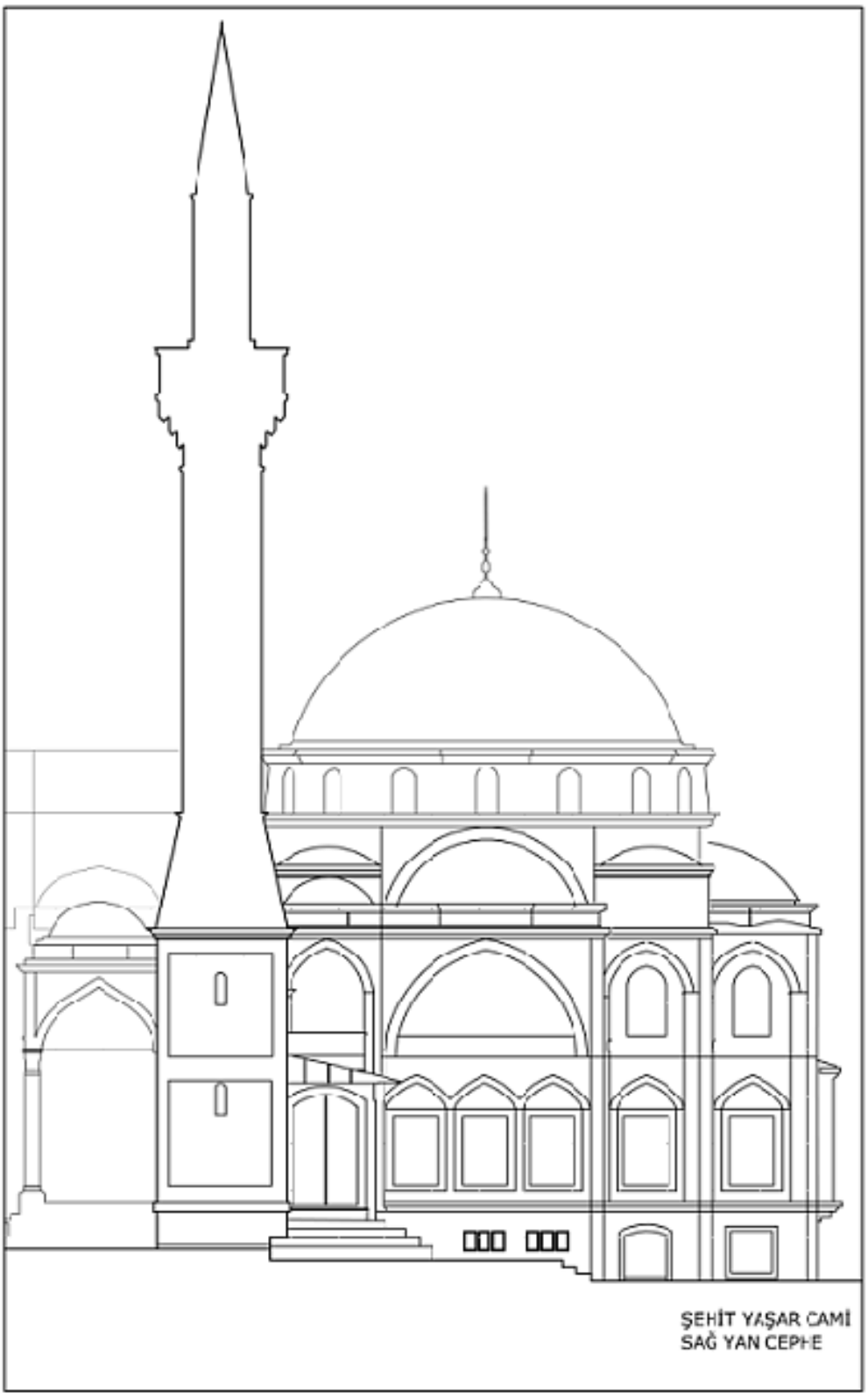
pencereleriyle birlikte üç kademeli bir pencere düzenlemesi elde edilen güney cephede doğrudan güneye bakan pencerelerin ortada kalanlarına silmeler yardımıyla sathi pencere görüntüsü verilmiştir. Güney cephedeki üst kat pencereleri içerden ve dışardan alçı şebekelidir.

Merkezi kubbeli cami yanlara doğru yarım kubbe ve tromplar yardımıyla genişletilmiştir. Mekan genişlemesi dış cephe örtü sistemine üç kademeli olarak yansıyan caminin yarım kubbe ve trompları dış duvardan içeri çekilerek kubbe kasnağının altına yerleştirilmiştir. Kubbe kasnağı Vezir Camii ile kıyaslandığında daha yüksek tutulmuştur. Caminin kuzeydoğu ve kuzeybatı köşeleri içerde üst kat mahfil köşelerine karşılık gelecek şekilde üç küçük kubbeyle örtülmüştür. Son cemaat yeri de ortadaki daha yüksek üç kubbeyle örtülmüştür. Kubbeler kurşun kaplama olup ana kubbe bir hilal alemle sonlandırılmıştır.

Caminin şadırvanı kuzeybatı köşede ihata duvarına bitişik olarak inşa edilmiştir. Oldukça ilginç bir yapıdır. Sekizgen bir mimariye sahip olan şadırvanın ihata duvarı içinde kalan yarısı sekiz musluklu bir abdest alma yeriyken, bahçeyi sınırlayan duvarın dışında kalan bölüm ise bir büfe olarak kullanılmaktadır. Mermer kaplama olan şadırvanın yine mermerden sekiz adet oturağı vardır. Musluklar sathi nişler içerisine yerleştirilmiştir. Şadırvanın hazne kısmı ise basık kemerler içine yerleştirilmiş hatai motiflerden oluşan çinilerle kaplıdır. Kurşun kaplamayla kubbe biçiminde örtülen şadırvanının alemi bir yıldız ve çift hilal biçimlidir. Hilallerden üstte olanında "*Allah*" alttakinde ise "*Muhammed*" yazıları okunur. (EK2-39-40)

Tuvaletler bahçenin batı kapısının giriş kısmında bulunur. Batı girişinden merdivenlerle çıkılarak caminin batı kapısına ulaşılır, girişin solundaki boşluktan merdivenler inilerek tuvaletlerin bulunduğu kısma geçilir. Bunlardan soldakiler erkekler için, sağdakiler ise kadınlar için ayrılmıştır. Erkekler bölümün 10 adet abdest musluğu ve oturak , 3 tuvalet kabini, 2 pisuvar ve 2 lavabodan oluşurken kadınlar kısmında 2 abdest musluğu ve oturak, 1 kabin ve 1 de lavabo vardır. Tuvaletler temiz ve düzenlidir.

Şekil 15: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Batı Cephesi Kesiti.

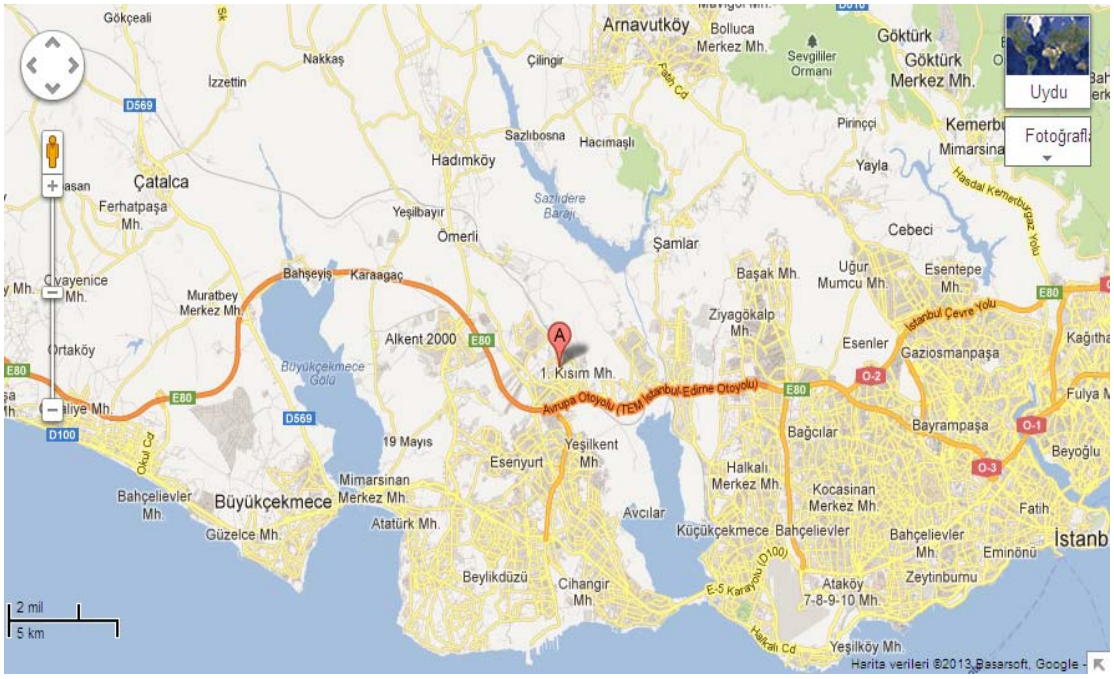


Kaynak: Talat Panayırcı Arşivi, İşlenerek.

4.3 BAHÇEŞEHİR CAMİİ

Cami Başakşehir İlçesi'nin Bahçeşehir 2. Kısım Mahallesinde Avni Akyol Bulvarı üzerinde bulunmaktadır. Bahçeşehir, Küçükçekmece Gölü'nün kuzeybatısında, TOKİ tarafından toplu konut projeleri çerçevesinde yapılaşmaya açıldığı son 15-20 yıllık süreç içerisinde planlı bir şekilde büyüyerek bir uydu kent halinde gelişimini devam ettiren İstanbul'un gözde semtlerindendir.

Şekil 16: Bahçeşehir Camii'ni Gösteren Küçük Ölçekli Harita.

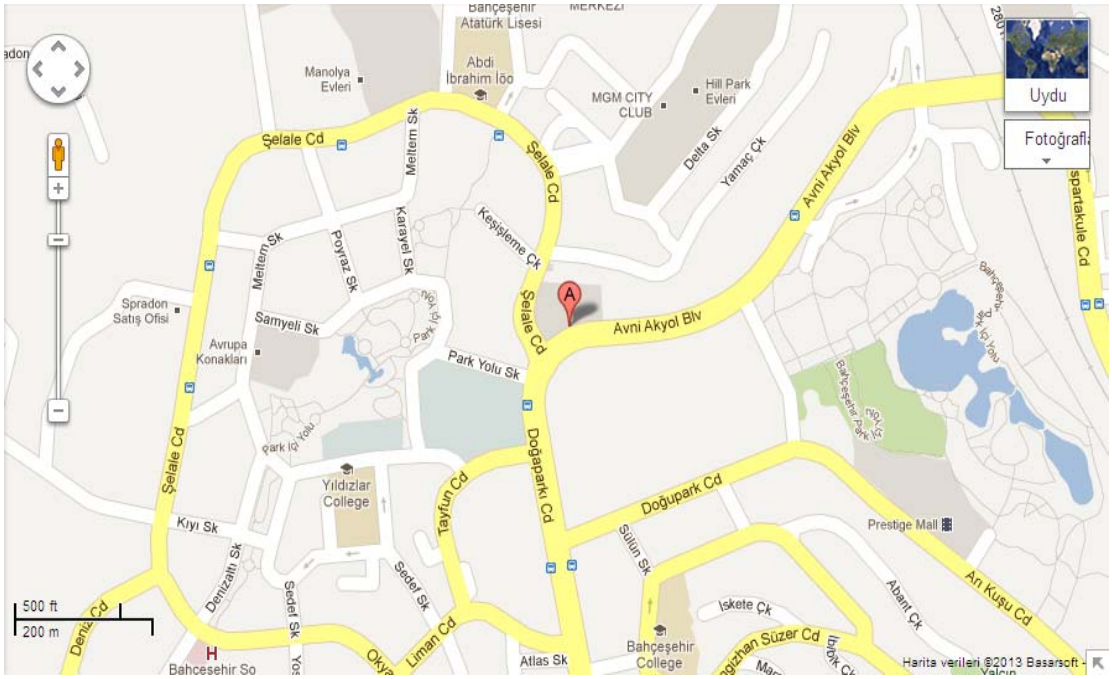


Kaynak: http://maps.google.com/, A Noktası

Modern bir yapılaşma içerisinde kalan cami titiz bir çalışmayla geleneğin modernle birlikte yaşayabileceğinin en güzel örneklerinden birini sergilemektedir. Geleneksel cami yaklaşımı gözetilerek inşa edilen bu cami Hacı Eyüp ve Saadet Çarmıklı adlarına çocukları tarafından yaptırılmıştır. Çarmıklı ailesi aslen Artvin Arhavili olup Türkiye'nin önde gelen ve birçok alanda faaliyet gösteren

holdinglerinden Nurol Holding'in sahipleridir.[176] Camiyi yaptırdıktan sonra Bahçeşehir Camii Kültür ve Sanat Vakfı'na hibe etmişlerdir. (EK2-41)

Şekil 17: Bahçeşehir Camii'ni Gösteren Büyük Ölçekli Harita.



Kaynak: http://maps.google.com/

1996 yılında yapımına başlanan ve 14 Kasım 2001'de açılışı yapılan cami, yeni ve modern bir yapılaşmanın içerisinde mimari yapısı ve cephe düzenlemeleriyle oldukça dikkat çekicidir. Bir külliye programı içerisinde inşa edilen caminin avlusuna dört farklı açıklıktan girilmektedir. Eğimli bir arazi üzerine oturtulan caminin batı kapısından merdivenler inilerek, doğu, güneydoğu (çift taraflı) ve güneybatı kapılarından merdivenler çıkılarak avluya dahil olunur. Avlunun doğu ve batı kapı geçişleri birer kubbeyle örtülüyken, diğer iki kapı açık tutulmuştur. Avlunun etrafı revaklarla çevrilidir. Kırma çatılı revaklar kiremitle örtülüdür. (EK2-42) Batı revağı kubbeli giriş kapısı dahil dört birimlidir ve demir parmaklıklı üç adet penceresi vardır. Kuzeydeki revak da dört birimli olmakla birlikte penceresi yoktur. Avlunun doğusunu ise caminin lojmanı ve bir de çayevi sınırlar. Camiyi hayatın içinde sosyal bir mekan olarak düşünen mimar cami cemaatinin dinlenip sohbet

[176] http://www.nurol.com.tr/kurumsal/tarihce.html, (05/02/2013).

edebileceği bir alanı projenin içerisine dahil etmiştir. Revakların kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerinde kubbeli birer şadırvan bulunur. Doğu revak bölümü ile caminin arasında kalan alanda ortası kubbe yanları kiremit çatıyla örtülü sekiz ayak üzerinde yükselen ve bir de mihrabiyeye sahip bir cenaze namazgâhı mevcuttur. (EK2-43)

Üç birimli son cemaat yerinin orta birimi geniş ve yüksekte tutularak sivri kemerle bağlanmıştır. Kemerin köşebentleri ortada bir kabartma rozet ve rozeti saran iri rumilerle bezelidir. (EK2-44) Köşebentlerin kenar suyu turkuaz renktedir. Kemerin alınlık kısmında çini üzerine Aydın Yüksel imzasını taşıyan celi sülüsle Nisa Suresinin 103. Ayetinin son kısmı *"İnnes salâte kânet alâl mu'minîne kitâben mevkûten", "Şüphesiz namaz belirli vakitlerde müminlere farz kılınmıştır"* yazılıdır. Yazının arka fonunu turkuaz renkte kıvrım dallar süslerken kenar suyunu farklı desenlerde penç motifleri doldurur. Orta birim aynalı tonozla, sağ ve sol yan birimler ise kubbeyle örtülüdür. Tonoz ve kubbeler süslemesiz ve sadedir. İstinat ayakları Bursa kemerlerle bağlanmıştır. Batı birimi camiye bir kapıyla bağlanırken doğu birimde bu kapının yerinde bir pencere vardır. Basık kemerli ve alçakta tutulmuş bu mermerden girişin etrafını çini bordürler sınırlar ve alınlığın üzerinde yine çini ile müsenna tarzda celi sülüs olarak Haşr Suresi'nin 22. ve 23. ayetlerinin başında geçen *"Huvallâhullezi lâ ilâhe illâ huve", "0, kendisinden başka hiçbir ilah bulunmayan Allah'tır"* ifadeleri Aydın Yüksel imzasıyla yazılmıştır. Aynı yazı doğudaki birimin pencere alınlığında da dikkati çekmektedir. (EK2-45)

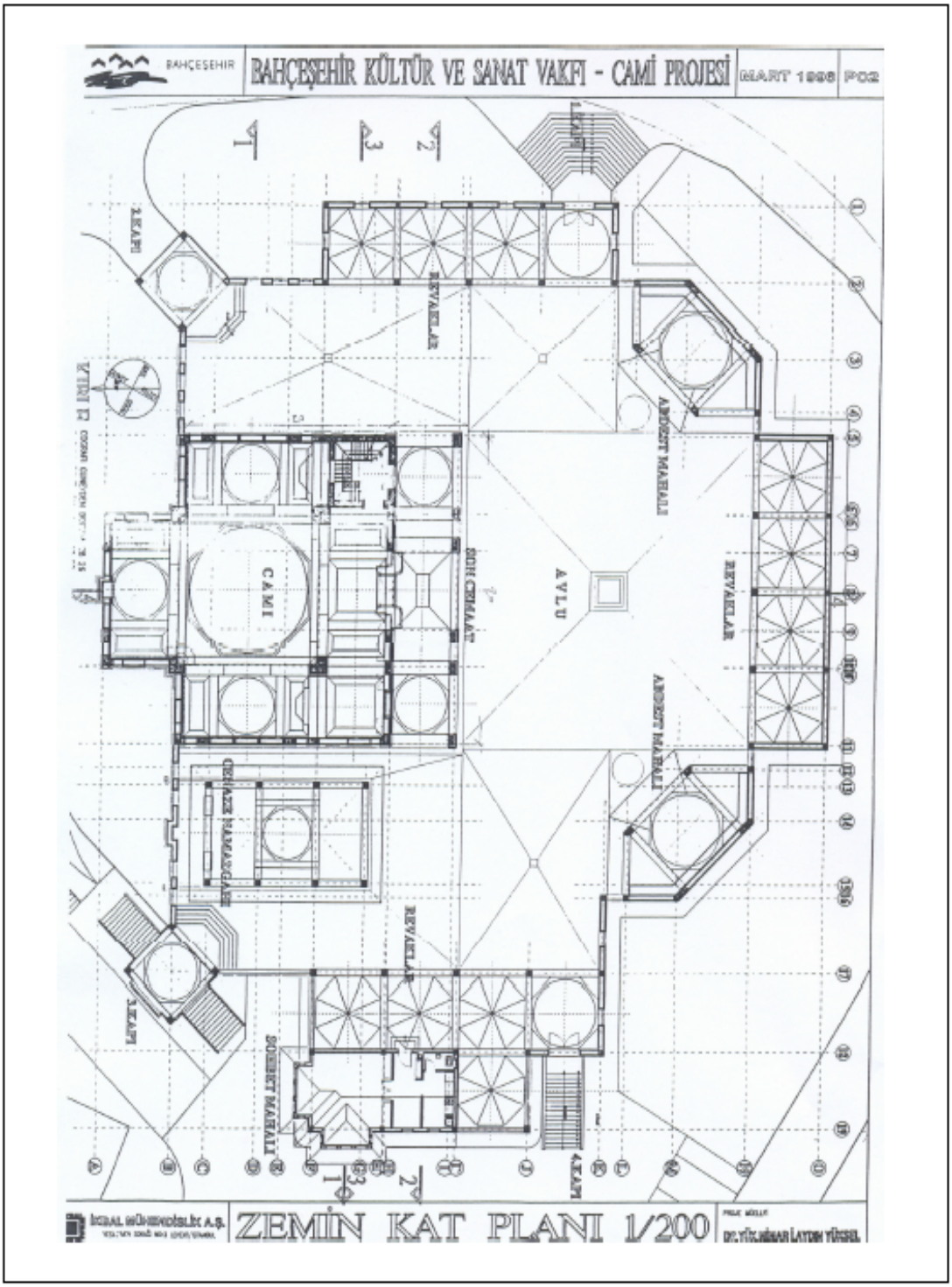
Basık kemerli mermer taçkapı dışarıya doğru taşıntı yapar. İki kanatlı bir ahşap kapısı olan bu taçkapının en dış kısmını lacivert, turkuaz ve beyaz renklerin kullanıldığı geometrik geçmelerden oluşan geniş bir çini bordür süslemesi sınırlar. Bu bordürün üst köşelerinde makili kufi hatla "*Allah*" ve "*Muhammed*" yazıları okunur. (EK2-46) Kemer alınlığının üzerinde altın yaldızla kartuş içerisine alınmış mavi zemin üzerine Aydın Yüksel imzalı Tevbe Suresinin 18. ayetinin başlangıç kısmı *"İnnemâ ya'muru mesâcidallahi men âmene billâhi vel yevmil âhıri", "Allah'ın mescidlerini ancak Allah'a ve ahiret gününe iman eden kimseler imar eder"* celi sülüsle yazılmıştır. Kartuşun iki yanı altın yaldızlı kıvrım dallarla süslüdür. Taçkapının kavsara bölümü mukarnaslıdır. Sekiz kademeli mukarnas dolgulu kavsaranın ortasında bir madalyon içerisine dairevî istifle "Kelimeni Tevhid"

yerleştirilmiştir. Kavsaranın köşelikleri çini üzerine iri kıvrım dallar ve hatai motiflerle bezenmiştir. (EK2-47)

Taçkapıdan giriş yapıldığında medhal kısmın orta bölümü cami zemininden alçakta tutulmuştur ve girişin solu imam odası olarak düzenlenmişken, sağ taraf ise bir kapıyla üst mahfile çıkan merdivenlerin olduğu bölüme bağlanır. Caminin merkezi kubbesi (16m) dört taşıyıcı ayak üzerinde yükselir. Merkezi kubbenin altı tam bir kare formundadır ($400m^2$) ve cami dört yana doğru birer küçük kubbeyle genişletilmiştir. Güneydeki küçük kubbenin altında mihrap bölümü bulunurken, kuzeydeki kubbenin altında üst kat kadınlar mahfili yer alır. Üst kat mahfil hizasına kadar mermerle kaplı olan taşıyıcı ayaklar birbirlerine Bursa kemerlerle bağlanırlar. Caminin alt katı Kız Kur'an Kursu olarak hizmet vermektedir.

Cami dört ana taşıyıcı ayak üzerinde yükselmektedir. Bu ayakların kuzeyde olanları bağımsızdır ve bütün ayaklar birbirlerine Bursa kemerleri yardımıyla bağlanmıştır. Kemer köşelikleri rumi motiflerle süslenerek her birinin ortasına bir madalyon yerleştirilmiştir. Kalem işlerinin ortasında kalan bu madalyonlar çini olmakla birlikte*" Allah*", "*Muhammed*", *"Dört Halife*" ile "*Hasan*" ve "*Hüseyin*" isimlerini taşır. Kemer karınlarında mavi çizgilerle kartuşlar oluşturularak içleri stilize şemse motifleriyle doldurulmuştur. Kemelerin hemen üzerinde turkuaz zeminde hatai motiflerle elde edilmiş şeritler ve bu şeritlerin içerisinde celi sülüsle kaleme alınmış kuşak yazısı bulunur. (EK2-48) Kuşak yazısında Mülk Suresi'nin birden on sekize kadar olan ayetleri yer alır. (EK2-49) Kuşak yazısının hemen üzerini birbirlerine ulanmış kırmızı beyaz renkte küçük kontrast palmet sırası dolaşır ve onun da üzerinde turkuaz renkte zencerek motifi vardır. Zencerek motifinden sonra kubbe kasnağına geçiş sağlanır ve kasnak dört tarafta karşılıklı renkli camlarla süslü dairevi pencereler barındırır. Pencerelerin arasında kubbe geçiş elemanı olan kalem işleriyle süslü muntazam pandantifler vardır. Dairevi pencereler ve pandantifler birleşerek sekizgen bir kubbe eteği oluştur. Bu sekizgen hat kırmızı ve mavi renkte şerit motiflerle belirgin hale getirilmiştir.

Şekil 18: Bahçeşehir Camii Planı.



Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi.

Kubbenin göbekle etek arasında kalan kalem işleri dengeli bir şekilde dağıtılmıştır. Göbekte ise celi sülüs hatta altın yaldızla Hüseyin Kutlu tarafından kaleme alınmış Besmele ve İhlas Suresi bulunur. (EK2-50)

Kubbenin altında kalan kısım tam bir kare formundadır ve harim kısmı dört yana doğru birer küçük kubbeyle genişletilmiştir. Bu küçük kubbelere kemerlerden sonra birer pandantifle geçiş sağlanır ve kubbenin göbeği ve etek kısmı palmet motifleriyle süslüdür. Arada kalan kısım ise altışar şemseyle tezyin edilmiştir. (EK2-51) Kubbelerin her iki yanı tekne tonozla örtülerek, bordürünü birbirine geçme hançer yaprakların oluşturduğu, ortada şemse motifleri bulunan kalem işleri ile süslenmiştir. Doğu ve batı yönünde küçük kubbelerle genişletilen harimin bu bölümlerinin dışarı ile olan bağlantısı üçer pencereyle sağlanır. Bu üç pencere üzerinde yekpare mavi renkte sivri kemerli ve alçı şebekeli bir pencere daha bulunur. Böylece her iki tarafa bütün bir pencere görünümü kazandırılmıştır. (EK2-52) Renkli pencerenin ortasında kalan altıgen kısımda "*Ya Hannan, Ya Mennan*" yazıları okunur. Güney cephesinde yine aynı düzen söz konusudur. Yalnız ortadaki pencerenin yerinde mihrap bulunur ve alçı şebekeli pencerenin altıgen bölümünde birbirine geçmeli "*Allah ve Muhammed*" yazıları okunur. Güneye bakan ve mihrap bölümünün doğu ve batısında kalan toplam dört pencere daha vardır. Bu pencerelerin üzerinde sivri kemerli ve renkli camlı birer pencere daha bulunur. Alt kat pencereler düz atkılı ve mermer sövelidir. Pencere aralarını ve kalan duvar yüzeylerini hatai motifli çiniler süsler. Pencerelerin üzerini batıdan doğuya bir şerit halinde Aydın Yüksel imzalı celi sülüsle kaleme alınmış Ayet-el Kürsü dolaşır. (EK2-53) Kuzeydeki küçük kubbeyle genişletilen kısmın altında harime paralel uzanan üst kat kadınlar mahfili bulunur. Mahfilin ortası kubbeyle örtülüyken yanlar tekne tonozla kapatılmıştır. Aynı süsleme düzeni burada da mevcuttur. Mahfilin doğu ve batı köşelerinde dışarı taşıntı yapan birer küçük balkon vardır ve orta kısım da harime paralel dışarı taşkındır. Dışarı taşkın bu orta bölümü altta bir dizi payanda sırası destekler. (EK2-54) Alçak korkuluklara sahip mahfilin doğu ve batı köşelerinde duvar üzerine karşılıklı müsenna tarzda "*Hu*" yazılıdır. Kubbenin tam altında mihrap bölümündeki sivri kemerli pencere bölümüne karşılık gelecek şekilde iç kısmı çinilerle doldurulmuş sathi bir pencere nişi bulunur. (EK2-55) Bu sathi nişin iki yanında bulunan alçı şebekeli pencereler sayesinde dışarısı ile bağlantı sağlanmıştır.

Doğu cephede bir vitray pencere bulunurken batıda mahfile girişi sağlayan mermerden basık kemerli bir giriş vardır. (EK2-56) Bu girişin devamında yukarıya doğru minareye geçişi sağlayan merdivenler yer alır.

Camiyi güneye doğru genişleten kubbenin altında kalan mihrap mermerdir ve tezyinatıyla oldukça estetik bir görünüme sahiptir. Mihrap altın yaldızlı tek kaval silmeyle çerçevelenmiştir. Düz profilli mihrap nişi ve etrafı çini panolarla kaplanmıştır. Bu panolarda vazodan taşan kıvrım dallar ve hatai çiçek kompozisyonları kullanılmıştır. Panonun üzerinde kalan kavsara kısmının hatları yaldızla belirlenmiş ve yukarıya doğru daralan beş sıra mukarnas süslemeden oluşur. Kavsara kısmı kemer içine alınmıştır ve kemer köşeliklerini damarlı mermer hareketlendirir. Alınlık kısmında aynı damarlı mermer ve altın yaldızla oluşturulan dikdörtgen panonun içine celi sülüsle, Aydın Yüksel imzalı, Bakara Suresi'nin 148. Ayetinin bir bölümü olan "*Fevelli Vecheke*" ayeti yazılmıştır. Mihrabı rumi ve palmet motifleriyle müzeyyen taç kısım tamamlar. Mihrabın üzerindeki mavi renkte alçı şebekeli pencerenin altıgen bölümüne gene renkli camlardan "*Allah* ve *Muhammed*" isimleri birbirlerine geçmeli şekilde yazılmıştır. İmamın duracağı kısım cami zemininden yüksekte tutulmuştur. (EK2-57)

Hatları yaldız kullanılarak belirlenmiş minber mermerdir ve boyutları itibariyle camiyle uyumludur. Minberin ayna kısmı işlemesiz sade görünümlüdür. Aynanın altında gene hatları yaldızla belirlenmiş üç adet nervürlü süpürge nişi mevcuttur. Korkuluk bölümü altıgen ve üçgen geçmelerden oluşur. Bursa kemeriyle bağlanmış minberin köşk kısmının üzerinde işlemeli poligonal bir külah bulunur ve bir alemle sonlanır. Minberin geçit kısmı sivri kemerlidir ve üzerine içi boş bırakılmış bir kartuş yerleştirilmiştir. Basık kemerli minber kapısının alınlık kısmındaki dikdörtgen panonun içine mimarın sülüs yazısıyla Besmele yazılmıştır. Kapının taç kısmı ise yine hatları yaldızla belirginleştirilmiş palmet motifleriyle tezyin edilmiştir. (EK2-58)

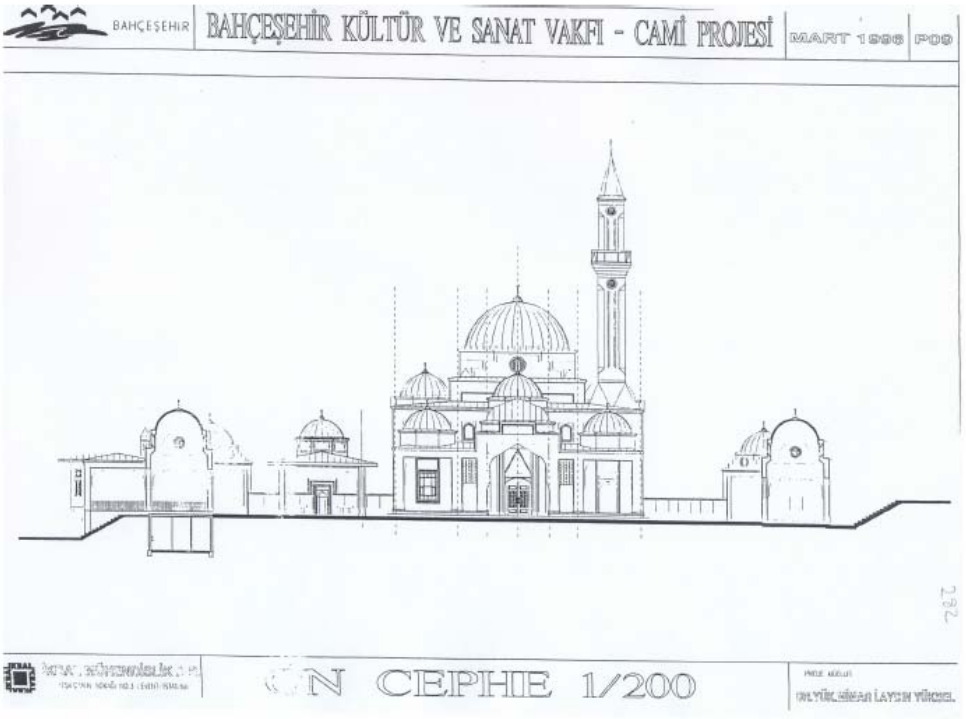
Caminin vaaz kürsüsü taşıyıcı ayaklardan güneydoğuda olanına bitişiktir. Kısa bir ayak üzerine oturan mermer kürsünün korkuluk bölümü sadedir ve ayak kısmına silmelerle geçiş sağlanır. Süslemesiz vaaz kürsüsünü hareketlendiren tek öğe korkuluğun üzerine yerleştirilmiş topuzlardır. Kürsünün arkalık kısmı yoktur.

Cami kütlesine bitişik minare kuzeybatı cephesinin köşesinde yer alır. Kürsüsü bulunmayan minare dört satıhlı pabuç bölümü üzerinden yükselir. Minarenin gövdesi ve petek kısmı bu dört satha tekabül eden dörtgen formdadır ve köşeleri pahlanmıştır. Dörtgen formdaki minarenin her bir yüzünü çini panolar süsler. Tek şerefeli minarenin şerefe altını kademeli profil silmeler doldurur. Şerefe korkulukları ajurludur ve geometrik şekiller taşır. Petek kısmı dört adet dairevi ışıklık pencereyle nihayetlenir. Gövdenin hatlarını taşıyan külah kısmı kurşunla kaplanarak bir hilal alemle sonlandırılmıştır. (EK2-59)

Cami dış cephe düzenlemesi itibariyle oldukça dikkat çekicidir. Düzgün kesme taşla kaplanan cami aynı zamanda çini uygulamalarıyla da hareketlilik kazanmıştır. Altı ayakla desteklenen üç birimlik son cemaat yerinin orta biriminin kemer köşelikleri ve alınlığı çiniyle süslenmiş, yan birimin kapı ve pencere kenar sularında ve alınlıkların tezyinatında da yine çini bezemelerden faydalanılmıştır. Orta birim aksında bulunan taçkapının çerçevesi ve kavsara köşeliklerinde geometrik ve bitkisel motifler taşıyan çiniler girişe hareketlilik kazandırır. Kuzey cephesindeki orta birimin her iki yanında birer çörten vardır ve çörtenlerden sarkıtılan zincirler yağmur sularını hemen altına bırakılmış su yalaklarına taşır. Cephe üstte üç kademeden oluşan düz profille sonlanır. (EK2-60)

Doğu cephesinin düzenini belirleyen unsurlar pencereler ve bu pencerelerin etrafını kaplayan çinilerdir. İki grup olarak değerlendirilebilecek pencere düzeninde caminin medhal bölümüne tekabül eden kısımda iki kademeli, altta düz atkılı üstte sivri kemerli birer pencere bulunur. Alttaki pencere sonradan imam odasına dönüştürülen kısma açılır ve her iki yanı mavi zemin üzerine lacivert ve beyaz renkte hançer yapraklar kullanılarak elde edilmiş stilize palmet motifleri taşır. Motifleri lacivert renkte bordür, çerçeve içine alır.

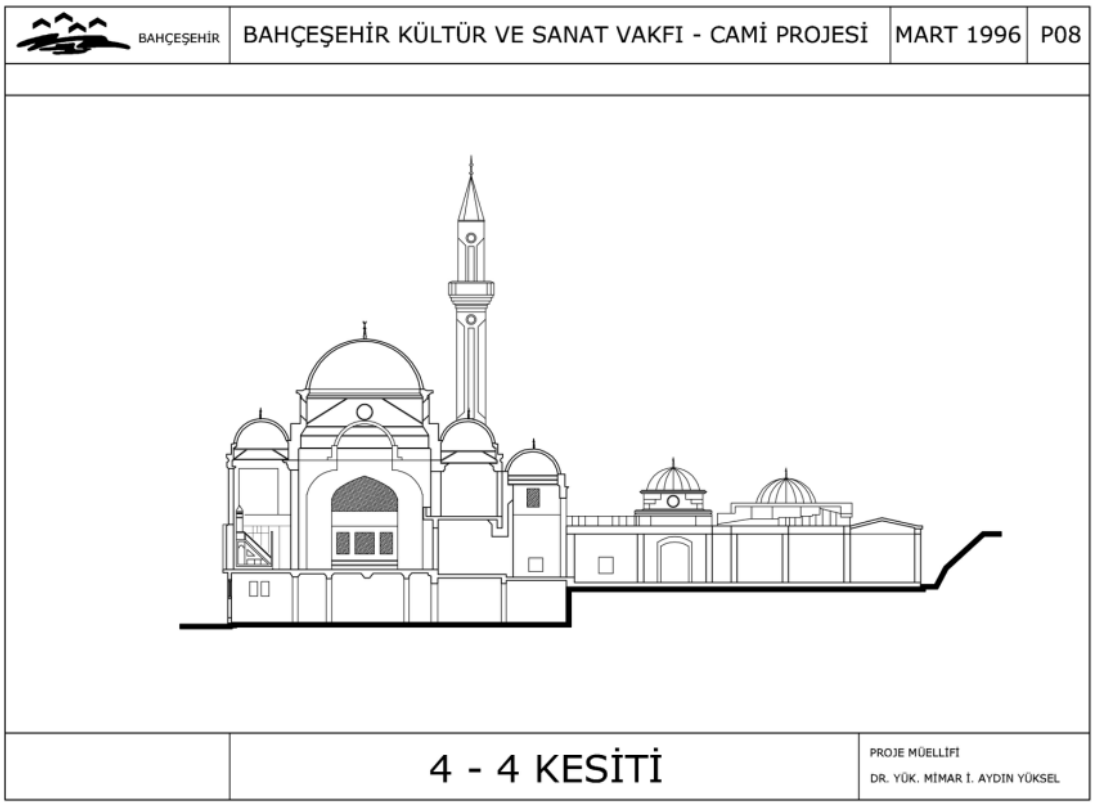
Şekil 19: Bahçeşehir Camii Kuzey Cephesi Kesiti.



Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi.

Üst kat penceresi ise hem içten hem de dıştan alçı şebekelidir ve içerden üst kat mahfiline karşılık gelir. Aynı palmet motifleriyle süslü olan kemerli bu pencerenin kemer köşeliklerini rumi motifler doldurur. Diğer gurup pencere düzeninde altta üç düz atkılı pencere, onların üstünde de sivri kemerli ve alçı şebekeli pencere grubu bulunur. İki kademeli bu pencere gurubu geniş tutulmuş ve etrafı firuze renkte kenar suyu ile sınırlandırılmış panolarla çevrilidir. Panolarda iri rumi motifler kullanılmıştır. İkinci kademe pencere alınlığı boş bırakılmıştır. Bu iki gurup pencere düzeninin ortasında bir zincirli çörten bulunur ve çörtenin altında da su yalağı mevcuttur. Cephe diğer tüm cephelerde olduğu gibi üç kademe halindeki düz profille sonlandırılmıştır. (EK2-61)

Şekil 20: Bahçeşehir Camii Doğu Cephesi Kesiti.



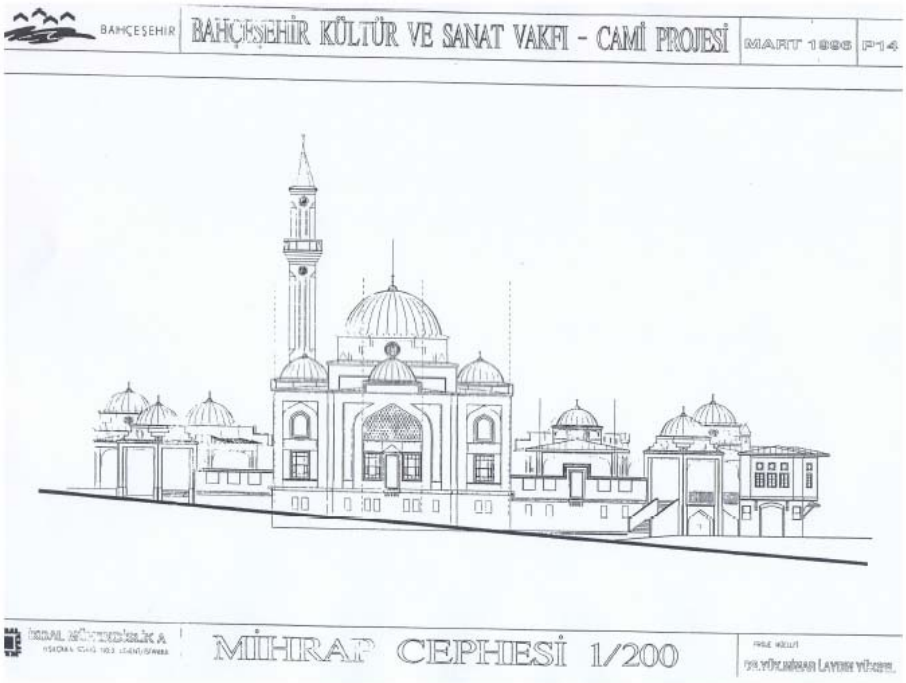
Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi, İşlenerek.

Batı cephesi düzenlemesi doğu cephesinin özelliklerini taşımakla birlikte doğu cephede medhal bölümüne karşılık gelen pencereler bu cephede yoktur. Alt kat penceresinin yerinde caminin mermer ve altın yaldızlı Türkçe kitabesi üst kat penceresinin yerinde ise pencere görünümü taşıyan ve tam ortasında turkuaz ve lacivert renkli çinilerin bulunduğu sathi bir niş vardır ki burası içerden minareye bağlanan bölüme tekabül eder. Doğu bölümünde olduğu gibi ortada bir çörten mevcuttur. (EK2-62)

Küçük kubbe yardımıyla caminin bünyesinden taşıntı yapan güney cephesi iki kademeli pencere düzeni ile, doğu cephesindeki pencere düzeninin tüm özelliklerini taşır. Mihrabın bulunduğu orta kısım da üçlü pencere düzeninin tezyinat özelliklerini taşır fakat ortadaki pencerenin yerinde taşıntı yapan mihrap bölümü

bulunur. Altı adet payandayla alttan desteklenen mihrabın silmelerle çerçeve içine alınmış orta kısmında mermer üzerine caminin adı ve tarihi yazılmıştır. Eğimli bir arazide bulunan caminin güney cephesi, Kız Kur'an Kursu olarak kullanılan alt kat bölümün pencerelerinden iki kademe düz profille ayrılmıştır. Güneydoğu ve güneybatı köşelerinde ikişer adet çörten bulunur. (EK2-63)

Şekil 21: Bahçeşehir Camii Güney Cephesi Kesiti.

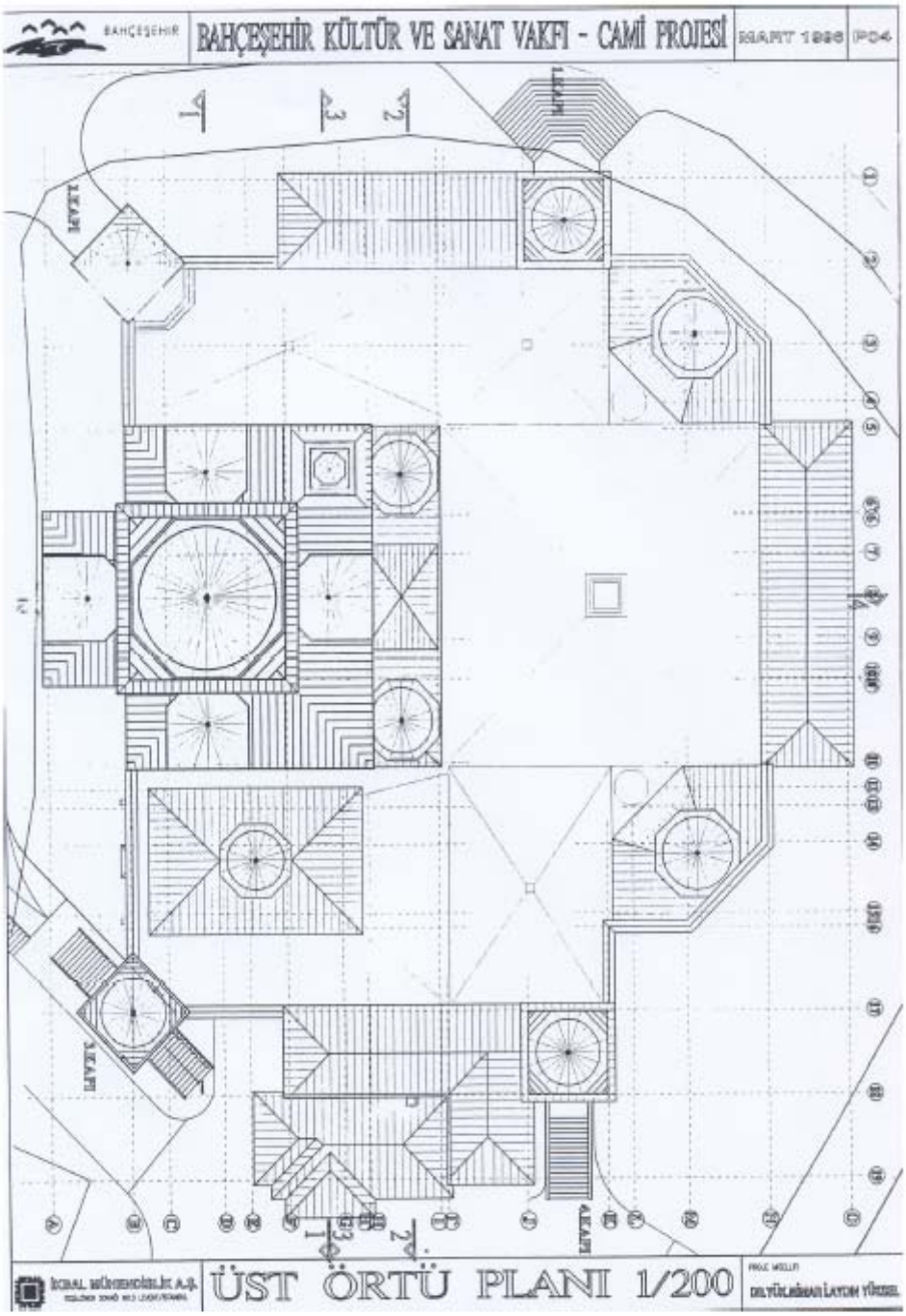


Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi.

Merkezi kubbeli caminin dört yanı küçük kubbelerle genişletilmiştir. Ana kubbe kasnağında dört adet karşılıklı dairevî pencereler ve bu pencereler arasında içerde kubbe geçişinde kullanılan pandantiflere karşılık gelen kademeli bölümler bulunur. Bu pencereler ve kademeli bölümler birleşerek sekizgen bir kubbe eteği oluşturur. Küçük kubbeler ise yanlardaki tekne tonozlardan bir miktar yüksekte tutularak kapatılmıştır. Son cemaat yeri ise yanlarda iki küçük kubbe, orta birimde aynalı tonozla örtülmüştür. Cami revaklarında ikisi şadırvanların bulunduğu bölümün üzerini, ikisi de doğu ve batı avlu girişlerini örten toplam dört kubbe kullanılmıştır. Revakların kalan bölümleri kiremit örtülü kırma çatıdır. Caminin doğusunda bulunan

cenaze namazgâhı ortada alçı şebekeli pencereleri olan kasnağa sahip bir kubbeyle kapatılmıştır. Camideki bütün kubbeler kurşunla kaplanarak birer hilal alemle sonlandırılmışlardır.

Şekil 22: Bahçeşehir Camii Üst Örtü Planı.



Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi.

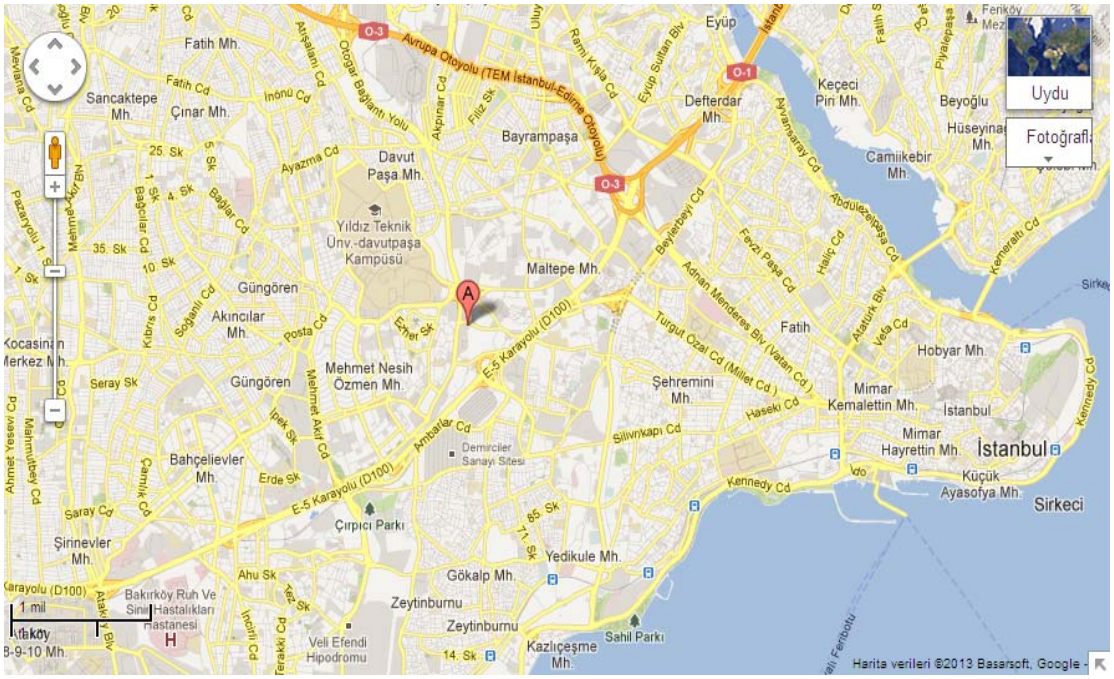
Caminin abdest muslukları avlunun kuzeyine, revakların köşelerine yerleştirilmiştir. Birer kubbe ile örtülen bu bölümün muslukları mermerle kaplanmış beş göze yerleştirilmiştir. Gözler silmelerle birbirlerinden ayrılır ve önlerinde birer oturak mevcuttur. Muslukların etrafı ve üst kısımdaki askılık yerleri kabartma tekniği ile tezyin edilerek zeminden ayrılmıştır. Zemin renkli mermerler kullanılarak hareketlendirilmiştir. Köşelere açık kahverengi tonda mermer kullanılarak üçgenler oluşturulurken ortaya daha koyu tonda damarlı mermerle çiçek motifi yerleştirilmiştir. (EK2-64)

Kubbe ile örtülü, avluya açılan doğu girişinden merdivenler inilerek cami tuvaletlerine geçiş yapılır. Merdivenlerin bitiminde hemen sağda erkek ve onunda yanında kadın tuvaletleri bulunur. Erkekler bölümünde 12 adet abdest musluğu ve oturak, 5 adet lavabo, 4 tuvalet kabini ve 4 adet pisuvar bulunurken kadınlar kısmında 1 adet abdest musluğu, 2 adet kabin ve 2 adet lavabo vardır. Tuvaletler temiz ve düzenlidir.

4.4 DAVUTPAŞA BİRCAN ERESİN CAMİİ

Cami Güngören sınırları içerisinde Maltepe Mahallesi Mevlevihane Yolu Caddesi üzerinde bulunmaktadır. Cami 2007 yılında Aydın Yüksel ile birlikte mimar Ayfer Mertler'in de yer aldığı bir projeyle aynı yıl bitirilerek ibadete açılmıştır.

Şekil 23: Davutpaşa Bircan Eresin Camii'ni Gösteren Küçük Ölçekli Harita.



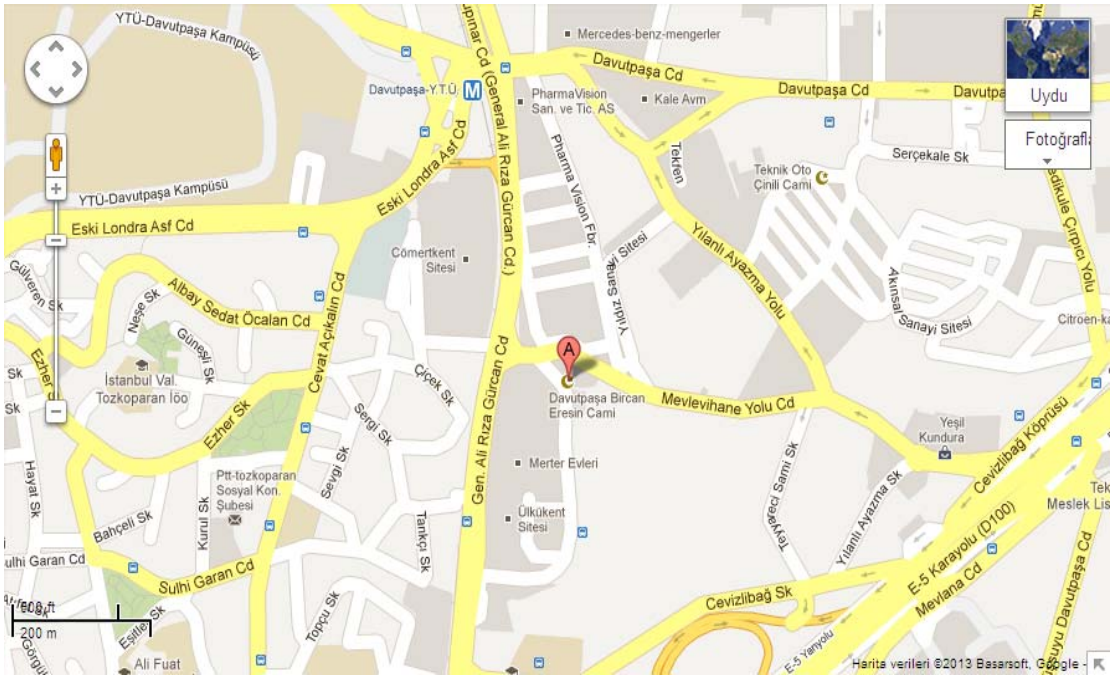
Kaynak: http://maps.google.com/, A Noktası

Dernek mütevelli heyeti tarafından yaptırılan caminin inşasına katkıda bulunan Bircan Eresin ve başka hayırseverler caminin kısa bir sürede içerisinde bitirilmesini sağlamışlardır. Yapıya hayır sahiplerinden Bircan Eresin'in ismi verilmiştir. (EK2-65)

Cami etrafı ihata duvarlarıyla çevrilmiş geniş bir bahçenin içerisinde yer alır. Duvarların üzerinde duvara yükseklik kazandıran sütunlar ve bu sütunların arasında ferforje korkuluklar bulunur. Cami avlusuna doğu, batı, güney ve güneybatı yönlerinden verilmiş kapılar sayesinde dahil olunur. Avlunun kuzey istikametinde caminin şadırvanı ve tuvaletleri bulunur. Caminin ilk inceleme tarihi olan Temmuz

2012'de güney kısmın henüz tam anlamıyla çevre düzenlemesi yapılmamış; toprak zeminden oluşan bir bahçeye sahip idi. Nisan 2013 itibariyle yapılan son saha çalışmasında caminin çevre düzenlemesinin tamamlandığı gözlemlenmiştir. Bu düzenleme ile doğu ve batı yönündeki basık kemerli verilmiş açıklıklardan avluya dahil olunur. Batı kapısı kemer alınlığında giriş yönünde *Besmele*, iç kısımda ise Nisâ Suresi'nin 103. ayetinden bir bölüm olan '' *İnnes sâlate kânet*...'' okunur. Doğu giriş kemer alınlığı ise her iki yönde *Besmeleyle* tezyin edilmiş ve girişin her iki yanına üzeri kubbeyle örtülmüş birer oda inşa edilmiştir. Girişte sol tarafta kalan bölüm din görevlisi odası, sağ taraf ise sohbet odası olarak düzenlenmiştir. Kurşunla örtülen kapıların doğuda olanı üç adet alemle sonlandırılmıştır. (EK2-66) Bahçenin güney bölümüne iki adet kamelya yerleştirilerek önceden toprak olan zeminde çimlendirme çalışması yapılmıştır. Güneydoğu kısmındaki kamelyanın önüne sekizgen, fıskiyeli bir havuz yerleştirilmiştir. Etrafı lalelerle bezeli havuz avluya oldukça estetik bir görünüm kazandırmıştır. (EK2-67)

Şekil 24: Davutpaşa Bircan Eresin Camii'ni Gösteren Büyük Ölçekli Harita.



Kaynak: (http://maps.google.com/)

Cami fevkani bir plana sahip olmasından dolayı son cemaat yerine ulaşmak için merdivenlerden çıkılır. Yanlara doğru genişletilmiş beş basamak çıkıldıktan sonra iki basamak daha çıkılarak son cemaat yeri orta birimine dahil olunur. Beş birimli son cemaat yeri altı adet mermer sütun üzerinde yükselir. Kare biçiminde köşeleri kademelendirilmiş kaideler üzerine oturan yekpare sütunlar mukarnas başlıklıdır. Sütunların arasına mermer şebekeli korkuluklar yerleştirilmiştir. Tamamı sivri kemerlerle bağlanmış son cemaat yerinin orta birimi yanlara göre daha geniş ve yüksekte tutulmuştur. (EK2-68) Orta birim kemer alınlığının üzerinde altın yaldızla kartuş içine alınmış Aydın Yüksel imzalı celi sülüsle Bakara Suresi'nin 238. Ayeti "*Hâfizü alâs salavâti ves salâtil vustâ ve kûmû lillâhi kânitin*", "*Namazlara ve orta namaza devam edin Allah'a gönülden boyun eğerek namaza durun*" yazılıdır. (EK2-69) Orta birim zemininden yüksekte tutulmuş sağ ve sol birimler ikişer kubbeyle örtülüdür. Orta birim ise aynalı tonozla örtülüdür. Kubbeler ve aynalı tonoz kalem işleriyle tezyin edilmiştir.

Sağ ve sol birimler iki kademeli bir pencere düzenine sahiptir. Dört adet alt kat penceresi düz atkılı ve mermer sövelidir. Düz atkıların üzerinde sathi sivri kemerler oluşturulmuş ve bu kemerlerin içine panolar yerleştirilmiştir. Çini panolarda celi sülüsle kaleme alınmış Fatiha Suresi yazılıdır. Bu pencereler sayesinde son cemaat yeri harim bağlantısı sağlanır. (EK2-70)

Son cemaat yeri orta birim aksında bulunan mermer taçkapı dışarıya taşkındır. Dışarıya taşkın kapının her iki yanında mukarnas kavsaralı mihrabiyeler bulunur. Bu mihrabiyelerin üzerlerine yarım küre halinde birer kabara yerleştirilmiştir. Kabaraların da üzerinde rumi motifleri vardır. İnce bir işçiliğe sahip olan mukarnas kavsaranın altında Aydın Yüksel imzasını taşıyan ta'lik hatla yazılmış caminin kitabesi bulunur. Kitabenin köşelikleri rumi dolguludur.

Kitabede;

‘’Lutfi hakla semti Davutpaşa'da bu camii
Etti inşa hamdü li’llâh sa'y-i ehl-i gayretin
Bir elifle söyleyip tarihini kıldık dua
Ya İlahi sa'y-i meşkûr olsun ehl-i himmetin-1428’’

ifadeleri yazılıdır.[177] (EK2-71) Kavsara kısmına geçişi sağlayan bölümlerin üzerinde birer gülçe motifi bulunur. Taçkapı hücresini ikisi düz tutulmuş üç silme dikdörtgen çerçeve içine alır. Ortadaki silmeye üçgenler kullanılarak zikzaklı bir görüntü kazandırılmıştır. Bu zikzaklı silmenin üst köşelerine mâkıli hatla *"Allah"* ve *"Muhammed"* isimleri hakkedilmiştir. Ortada iri yanlarda daha küçük palmet motiflerinden oluşan tacın içini yine palmet ve kıvrım dallar doldurur. (EK2-72)

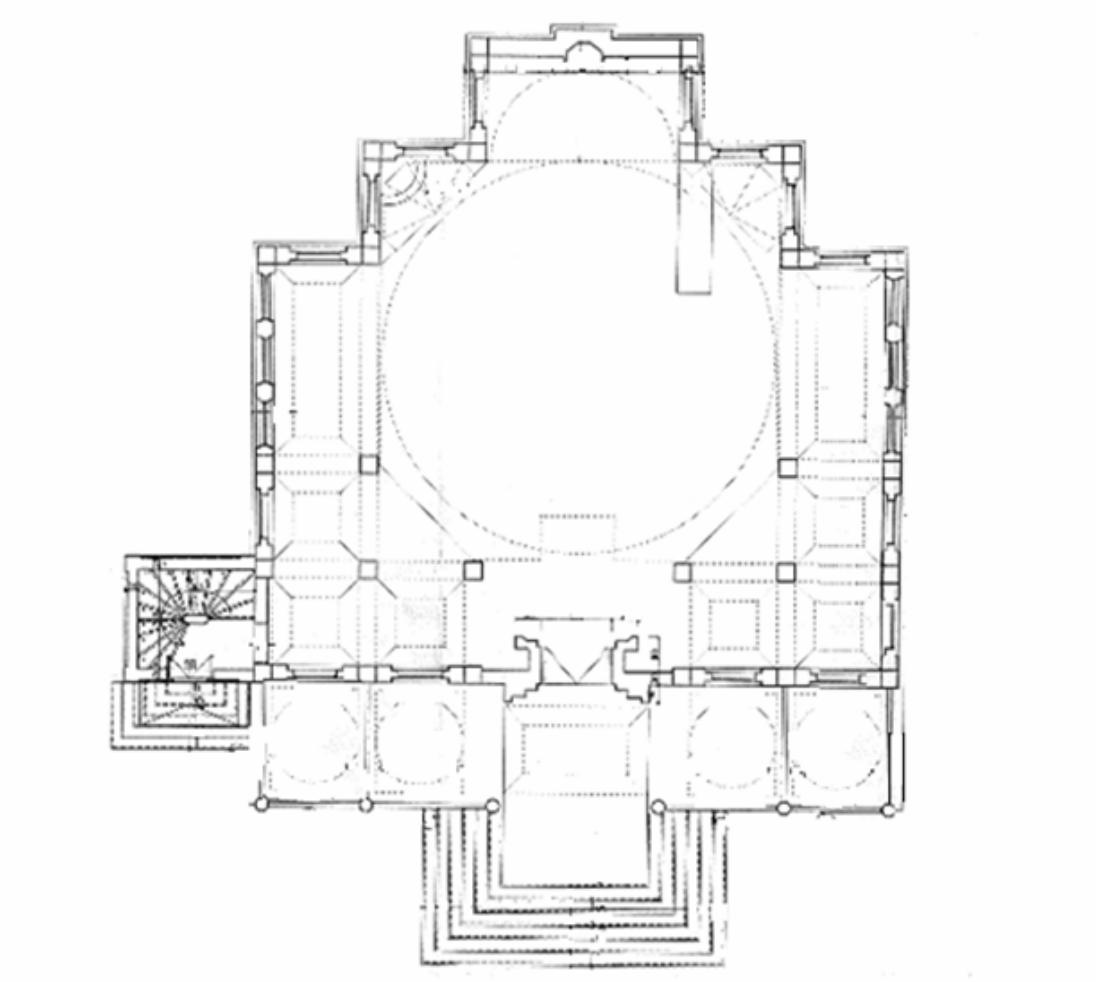
Taçkapıdan girildiğinde medhal bölümün sağı zeminden yükseltilerek müezzin mahfili haline getirilmiştir. Medhalin sol tarafı ise alt kata ve üst kata geçişi sağlayan merdiven bölümüne açılır. Fevkani bir özellik gösteren caminin alt katı da ibadet mekanı olarak kullanılmaktadır. Alt katın batı köşesinde imam odası bulunmaktadır. Arka kısmın orta yerinde küçük bir müezzin mahfili mevcuttur. Alt kat caminin ana taşıyıcı ayaklarının devamı olan sekiz ana kolon üzerinde yükselmektedir. Merkezi kubbeli plan yapısına sahip olan caminin ana kubbesi sekiz ayak üzerine oturur. Dört yana doğru yarım kubbelerle genişletilen caminin yarım kubbe araları tromplar ve pandantiflerle bağlanarak ana kubbeye geçiş yapılır. Taşıyıcı ayakların kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerinde üst mahfilin üzerini örten küçük kubbelerin dayanağı ayağın devamı olan birer taşıyıcı ayak daha bulunur. Ayakların kuzeyde bulunanları ile doğu ve batıdaki birer ayak yapıdan bağımsızdır. Dörtgen formdaki bu ayakların köşeleri pahlanarak birbirlerine Bursa kemerleriyle bağlanmıştır.

Merkezi planlı caminin sekiz ayak üzerinde yükselen kubbesi (14m) dört yana doğru genişletilmiş yarım kubbeler ve aralarındaki tromplara oturur. Yarım kubbeler ve tromplar pandantifler oluşturacak şekilde birbirlerine sivri kemerlerle bağlanmıştır. Vezir Camii ve Şehit Yaşar Musaoğlu Camii'nde olduğu gibi klasik üslupta sık kullanılan dilimli kemer formu bu camide de kullanılmıştır. Kemerler damarlı şekilde kiremit renginde boyanarak dilimlere ayrılmış ve hareketlendirilmiştir. Kalem işi süslemelerde kırmızı ve mavi rengin ağırlıkta olduğu bu camide pandantifler kıvrım dallarla tezyin edilmiştir. Pandantiflerin ortasındaki madalyonlara celi sülüsle İsmi Celâl, İsmi Nebi, Ciharyar-ı Güzin ile Hasan ve Hüseyin isimleri yazılmıştır. (EK2-73) Yarım kubbelerin ortası dört şemse motifiyle doldurulurken üç satıhlı olan trompların orta kısmı boş bırakılmıştır. Trompların

[177] Ebcedle Hicri 1428 tarihi düşürülen Bircan Eresin Camii'nin Kitabe Kıt'ası Prof.Dr. Mustafa Tahralı'ya aittir.

altında alçıdan oluşturulmuş mukarnas kabartmalar bulunur. Hem yarım kubbe hem de trompların göbek ve alt şeritlerini palmet motifleri süsler. Yarım kubbe, tromp ve pandantif düzeni üzerine oturan kubbe kasnağı hem içerden hem de dışardan yuvarlak biçimlidir. Kubbe kasnağında toplam 20 adet yuvarlak kemerli ve alçı şebekeli, şebekeler arası renkli camlarla hareketlendirilmiş pencere bulunur.

Şekil 25: Bircan Eresin Camii Planı.



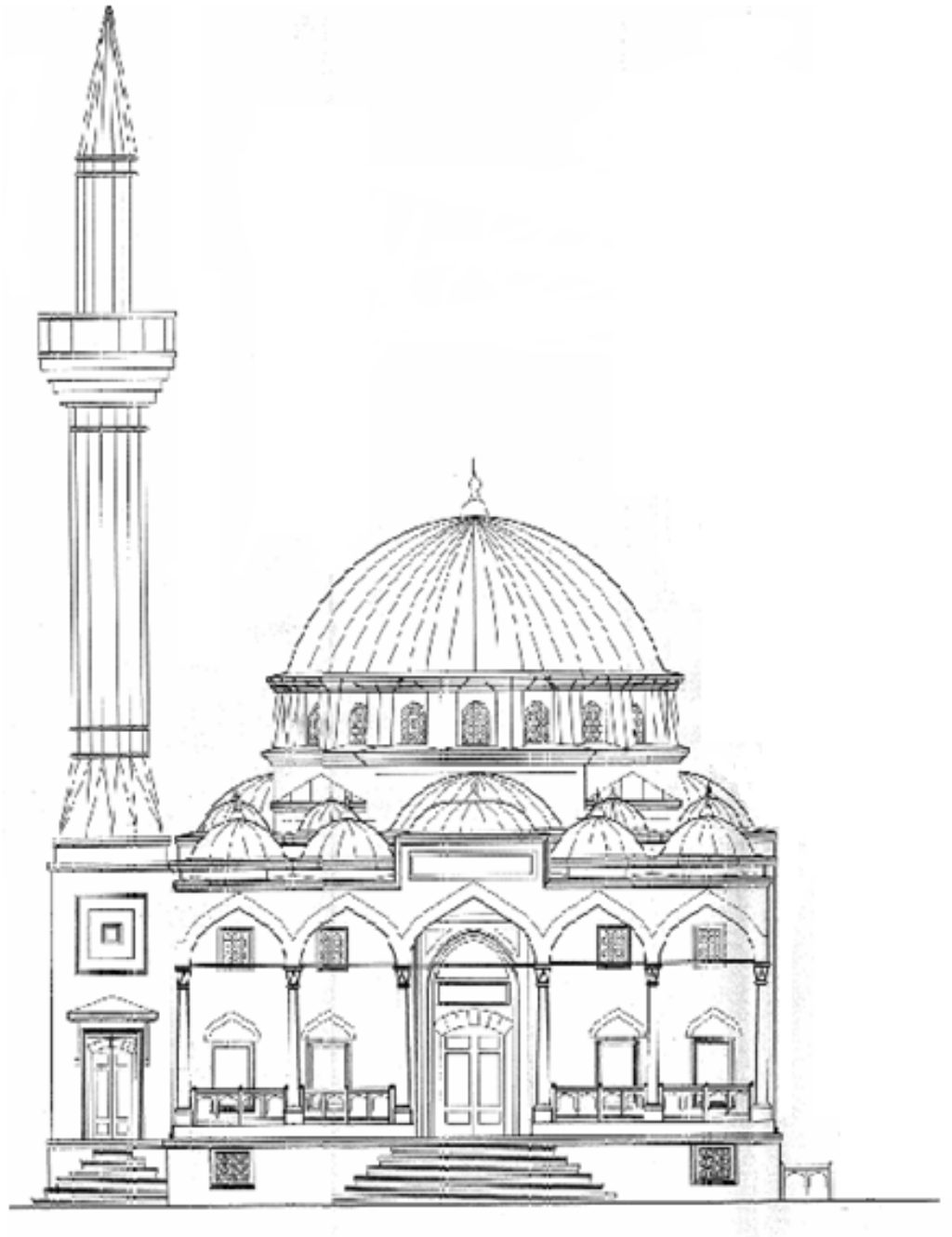
Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi, İşlenerek.

Pencereler ve kubbe eteğinin altı zencerek motifiyle sınırlandırılmıştır. Pencerelerin üzerini ve kubbe alt kuşağını içleri rumilerle doldurulmuş palmet motifleri dolaşır.

Kubbe göbeğine celi sülüsle şaküli harfler kullanılarak harflerin uzantıları merkezde birleşecek şekilde Fâtır Suresi'nin 41. Ayeti "*Şüphesiz Allah, gökleri ve yeri yok olup gitmesinler diye (kurduğu düzende) tutuyor. Andolsun, eğer onlar (yörüngelerinde sapıp) yok olur giderlerse O'ndan başka hiç kimse onları tutamaz. Şüphesiz O, halimdir, çok bağışlayandır*." Aydın Yüksel'in hat meşk ettiği hocası Halim Özyazıcı imzasını taşır. Göbek yazı kuşağının etrafını penç ve şakayık motiflerini içeren hatai motifler kuşatır. Onu da mavi renkte palmet motifleri çevreler. (EK2-74) Bu palmet motifleriyle kubbe alt kuşağındaki iri palmet motiflerinin ortasını tekli ve çiftli şemse motifleri doldurur. Kubbedeki süsleme düzenindeki muntazamlık göbekte yazılı ayette geçen ‘’kurulu düzene’’ bir atıf yapar mahiyettedir. (EK2-75)

Harim (210m^2) kısmında genişletilen yan sahınlar harim ana zemininden yüksekte tutulmuştur ve bu yükseltinin başladığı yere birer ahşap ayakkabılık yerleştirilmiştir. İki kademeli bir pencere düzenine sahip olan caminin alt kademe pencereleri düz atkılı, mermer söveli ve alınlık kısımları sivri kemerlidir. Alınlık kısımları vitraylarla süslü pencereler toplamda 2l adettir. İkinci kademe pencere düzeninde doğu ve batıdaki üçlü gurup halindeki pencerelerin üzerlerinde tamamı sivri kemerden oluşan birer vitray pencere vardır. Diğer ikinci kademe pencereleri hepsi bağımsız sivri kemerli pencereler olup alçı şebekeli ve vitraylarla süslüdür. Üst kat pencerelerin etrafını kalem işleri sınırlar. (EK2-76) Güney cephe üst kat mahfil sınırına kadar çini kaplanmış olmakla beraber minberin sağından başlayarak vaaz kürsüsünün üstünde sonlanan Aydın Yüksel imzalı celi sülüsle kaleme alınmış Alak Suresi'nin tamamı yazı şeridi olarak kullanılmıştır. Bu yazı kuşağında dikkat çeken ayrıntı kuşakta düşülen tarihin caminin yapım tarihiyle uyumlu olmamasıdır. Aydın Yüksel'in imzasının iki yanına düşülen hem hicri hem miladi tarihler sırasıyla 1407, 1987 tarihlidir. Oysa cami 2007 yılında inşa edilmiştir. Altın Çini'nin çinileriyle tezyin edilen caminin çini kuşak yazısı eski tarihli olarak sehven kullanılmış olmalıdır.

Şekil 26: Bircan Eresin Camii Kuzey Cephesi Kesiti.



Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi, İşlenerek.

U biçimli üst kat mahfili alçak tutulmuş mermer şebekeli korkuluklarla çevrilidir. Mahfilin orta kısmı dışarıya taşıntı yapar ve taşıntı yapan bu kısmın altı kalem işleriyle tezyin edilmiştir. Köşeleri küçük kubbelerle örtülen mahfilin taşıyıcı ayakları birbirlerine dilimli formda sivri kemelerle bağlanır. (EK2-77) Böylece üst

mahfile girişten itibaren doğu-batı yönünde beş adet sivri kemerle karşılaşılır. (EK2-78) Yarım kubbenin altında kalan sivri kemerli sathi niş güneyde mihrabın bulunduğu kısma karşılık gelir ve kemer şeridi kalem işleriyle doldurulmuştur. Nişin içine yerleştirilmiş madalyon da müsennâ tarzda celi sülüsle Aydın Yüksel imzalı 2007 tarihli "*Ya Hazreti Bilal Habeşi*" yazılıdır. (EK2-79) Üst kata çıkan merdivenlerin bitiminde minareye açılan kapı bulunur.

Güney yarım kubbenin genişlettiği sahının ortasında bulunan mihrap mermerdir ve yoğun süslemeler taşır. Mihrap nişi beşgen profillidir ve bu profiller kabartma yöntemiyle belirgin hale getirilmiştir. Kabartılan bu yüzeylerin üst kısmında oyma tekniği ile palmet motifleri oluşturularak altın yaldızla hatlar belirgin hale getirilmiştir. Mihrap nişinin her iki yanına kum saati başlıklı koyu kahverengi granitten sütunçeler yerleştirilmiştir. Yedi sıra halinde yükselen mukarnas kavsara yine palmet motifleri ve yaldız süslemelerle hareketlendirilmiştir. Kavsara köşelikleri yaldızlı rumi dolguludur ve her iki tarafta yarım küre bir kabara halinde "*Allah*" ve "*Muhammed*" isimleri, mâkılı hatla ve daire içinde alternatif olarak ikişer defa yazılmıştır. Kavsaranın üst kısmında dikdörtgen panonun içine sülüs hatla Bakara Suresi'nin 148. Ayeti'nin bir bölümü olan" *Fevelli vecheke*..." günümüz hattatlarından Ceyhun Oydem tarafından yazılmıştır. (EK2-80) Mihrap nişini üç silme dikdörtgen içine alır. Mihrabın en dışını kum saati başlıklı burmalı yaldızlanmış gömme sütunlar sınırlar. En üstte palmetler ve rumilerle dolgulu bir taç mihrabı nihayetlendirir. (EK2-81) Mihrabın her iki yanında bakır şamdanlıklar ve bu şamdanlıkları dolduran büyük şamdanlar bulunur. Mihrap yanları çini panolarla doldurulmuştur. Bu çini panoları firuze şeritler dikdörtgen bir çerçeve içine alır. Panoları hatai motifli enli şeritler ikiye böler. Üst kısımlarda Aydın Yüksel imzalı müsenna hatlar bulunurken alt kısımlara beyaz zemin üzerine ağaç, bahar dalları, lâle, karanfil, gonca gibi naturalist çiçek motifleri çizilmiştir. Mihrabın sağındaki müsenna hatta "*Ve sebbihû bukreten ve esila*" "*Sabah akşam Allah'ı tesbih edin*"[178] okunurken soldaki hatta "*Sallu aleyhi ve selluma teslima*' "*Siz de ona (Peygamber'e) salât ve selam edin*"[179] yazılıdır. (EK2-82-83)

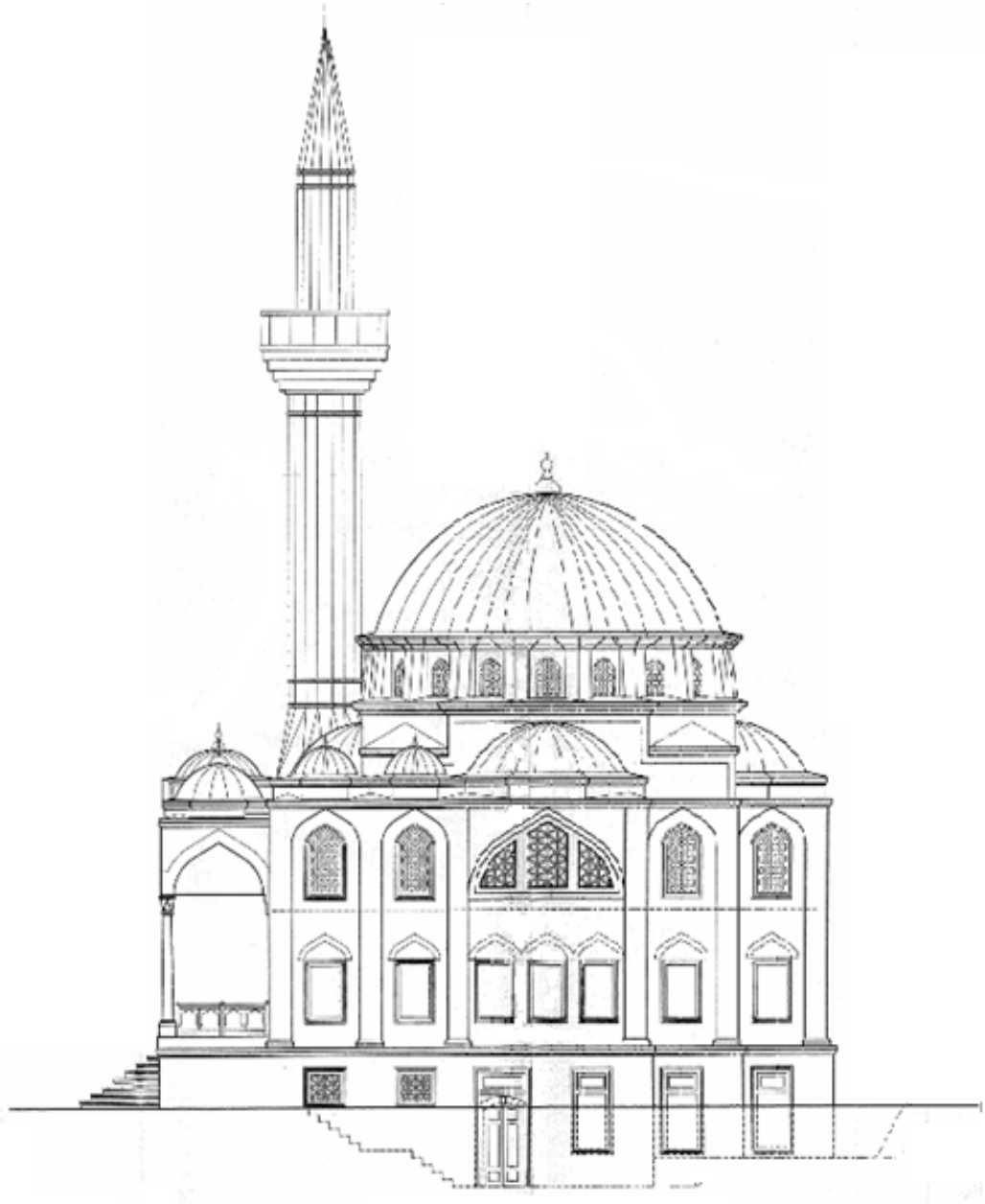
[178] Kur'an-ı Kerim 19/11.
[179] Kur'an-ı Kerim 33/56.

Alt katta yer alan mihrap ise tamamen çini kaplamadır. Hatai motiflerle süslü yarım daire kavisli mihrap nişinin iki yanında aynı motiflerle bezeli iki sütunçe bulunur. Bir sıra enli şeritle nişten ayrılan kavsara kısmı naturalist çiçek motifleriyle süslenmiştir. Kavsaranın üstünde beyaz şeritlerle hatları çizilmiş dikdörtgen panonun içerisinde yine beyaz zemin üzerine "*Fevelli vecheke…* " ayeti yazılıdır. Mihrap hücresini iki yandan ve üstten Ayet-el Kürsi'nin yazılı olduğu şerit dikdörtgen bir çerçeve içine alır. Bu yazı şeridinin köşelerine "*Allah*" ve "*Muhammed*" isimleri yerleştirilmiştir. Yazı kuşağının etrafını iki sıra halinde kaval silme formunda firuze şeritler dolaşır. Bu firuze şeritlerin arasını hatai çiçek motifleri doldurur. Mihrabın taç kısmını palmet motiflerinden oluşan bezemeler tamamlar. Mihrabın her iki yanına aynı motifleri içeren iki pano yerleştirilmiştir. Panolarda vazolardan taşan naturalist çiçek kompozisyonları vardır. Mihrap önünde de iki adet metal şamdanlık bulunur. (EK2-84)

Altın yaldızın süsleme programı içerisinde çok yoğun olarak kullanıldığı minber mermerdir. Minberin ayna kısmı, birbirine tersli düzlü ulanan yaldızlı hançer yapraklarıyla üçgen bir çerçeve içine alınmıştır. Üçgenin içerisine yerleştirilmiş geçmeli geometrik desenler taşıyan ajurlu madalyonun kalan köşelerini rumiler doldurur. Ayna madalyonunda kullanılan geçme geometrik desen minberin korkuluk ve köşk kısmında da kullanılmıştır. Aynanın altında kemer köşelikleri yine yaldızlı rumilerle tezyin edilmiş dört adet nervürlü süpürgelik nişi bulunur. Dört adet koyu kahverengi granit sütun üzerine oturan sivri kemerli minber köşkü oldukça yoğun süslemelidir. Neredeyse girintili yüzeylerin tamamı ve kemerler üzerine kakma usulü yapılmış palmet motifleri yaldızlanan köşkün, üzerine yerleştirilmiş poligonal külahı yine palmet içerisine yerleştirilmiş çiçek motifleri taşır ve bir hilal alemle son bulur. (EK2-86) Mihrabın kemerli geçit kısımlarının köşelikleri rumi dolguludur ve geçitlerin üzerinde pano içerisine alınmış Hüseyin Kutlu'ya ait ta'lik hatlar bulunur. Sol taraftaki geçidin üzerindeki panoda "*Elâ bizikrillâhi tatmainul kulûb*", "*Kalpler ancak Allah'ı zikirle tatmin olur*" ifadelerini içeren Ra'd Suresi'nin 28. Ayeti'nin bir bölümü yazılıyken (EK2-85) sağ taraf geçidin üzerinde "*Utlubul ilme minel mehdi ilellehdi*", "*Beşikten mezara kadar ilim öğreniniz*" Hadis-i Şerifi yazılıdır. (EK2-87) Nervürlü kemerle geçilmiş olan kapı açıklığının üzerinde kartuş içerisine yerleştirilmiş Ceyhun Oydem imzasını taşıyan Kelime-i Tevhid okunur. Minber

kapısının her iki tarafını kum saati başlıklı yaldızlanmış burmalı gömme sütunlar sınırlar. Kapının taç kısmında ise yine yaldızlarla hatları belirginleştirilmiş palmet motifleri mevcuttur.

Şekil 27: Bircan Eresin Camii Batı Cephesi Kesiti.



Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi, İşlenerek.

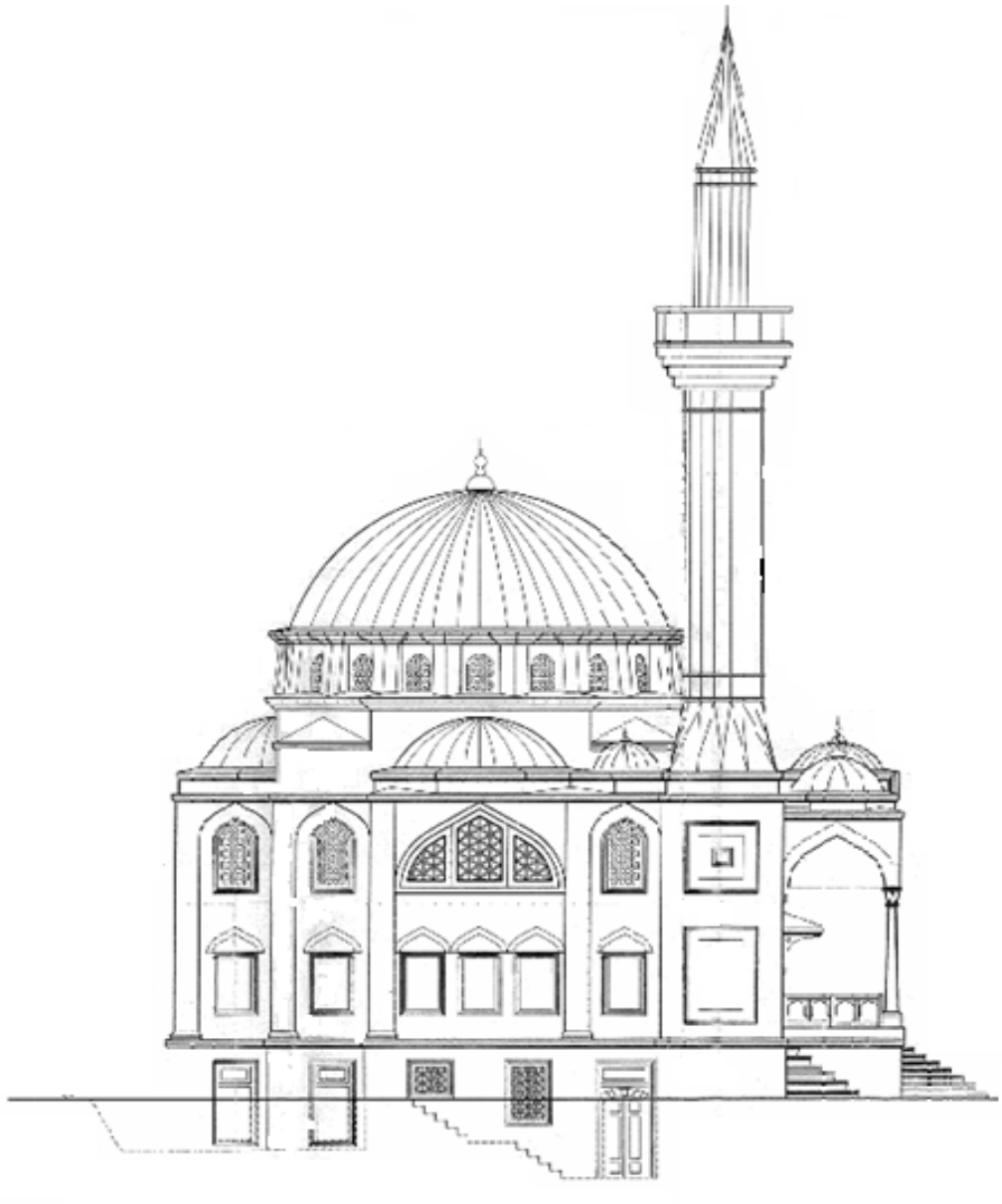
Mermer vaaz kürsüsü harimin doğu tarafında taşıyıcı ayaklardan birinin önüne yerleştirilmiştir. Satıhlı beşgen bir kaide üzerine oturan kürsünün ayak kısmı silmeler içine alınmış, yaldızla hatları belirgin hale getirilmiş sathi kemerler taşır. Korkuluk kısma geçişte mukarnas şekillerin kullanıldığı kürsünün korkuluk bölümü minberde de kullanılan geçme geometrik motifler taşır. Yaldızla çerçeve içine alınan bu motiflerin köşelerine yine yaldızlı yaprak motifleri işlenmiştir. Dört adet pürüzsüz mermerden yapılmış topuzlar, beşgen korkuluk kısmın köşelerine yerleştirilmiştir. Kürsünün arkalık kısmı yaldızlarla bezenmiş rumi motiflerine sahiptir. (EK2-88)

Minare cami ana kütlesinden taşıntı yaparak kuzeydoğu köşede yer alır. Düzgün kesme taşla kaplı minarenin kaidesinde silmelerle belirginleştirilmiş altta dikdörtgen üstte kare şekiller bulunur. Silmelerle oluşturulan bu dikdörtgen şekillerin kuzeydekinin içerisine bir kapı yerleştirilmişken, doğudakinin içinde mermer üzerine yazılmış caminin Türkçe kitabesi yer alır. Kuzey cephede bulunan bu kapı minareye değil caminin içine açılır ve kadın cemaatin camiye giriş kapısı olarak kullanılır. Kapının üzerinde ahşap bir sundurma bulunur. Üstte bulunan kare şekillerin içerisine yine silmelerle hatları belirginleştirilmiş birer kare daha yerleştirilerek bu karelerin de içine birer gülbezek motifi işlenmiştir. Prizmatik pabuç kısmı daralarak gövdenin altına yerleştirilmiş bilezikte son bulur. Silindirik minare gövdesi dikey yönde oluşturulmuş silmelerle çevrelenir ve bu silmeler hem altta hem de üstte çift bingili kemercikler şeklinde sivri silme kemerler yaparak birleşir. Aynı silme düzeni petek kısmında da mevcuttur. Tek şerefeli minarenin şerefe altına iki sıra mukarnas şerit yerleştirilmiştir. Şerefe bölümüne acılan güneyde basık kemerli bir kapı bulunur. Ajurlu şebeke korkulukları birbirine geçme geometrik motiflerden oluşur. Petek kısmın ortasına dört adet dairevi ışıklık pencere yerleştirilmiştir. Külah kısmı petekten gelen silmelerin devamı şeklinde kurşunla dört kademe halinde kaplanarak bir hilal alemle sonlandırılmıştır. (EK2-89)

Düzgün kesme taşla kaplı caminin beş birimlik son cemaat yeri altı adet mukarnas başlıklı mermer sütun üzerine oturur. Sütunları birbirine bağlayan sivri kemerlerin üzerinde yine sivri kemercikler oluşturan kakma şerit yardımıyla cepheye hareketlilik kazandırılmıştır. Orta birim kemer alınlığına bir ayet panosu yerleştirilmiştir. Cami fevkani bir yapıya sahip olduğu için kuzeyden son cemaat yerine çıkışı sağlayan merdivenlerin her iki yanında birer mermer söveli ve şebekeli

pencere bulunur. Kuzey cephe minare kürsüsünün ortasında cami harimine açılan ahşap bir kapı ve kapının üzerinde üstü kurşun kaplı ahşaptan bir sundurma bulunur. Son cemaat yerinin doğu ve batı yönlerine birer çörten yerleştirilmiştir Cepheyi yukardan iki kademe kalın düz profilli silme ve bunların arasına yerleştirilmiş üç ince silme sınırlar. (EK2-90)

Şekil 28: Bircan Eresin Camii Doğu Cephesi Kesiti.



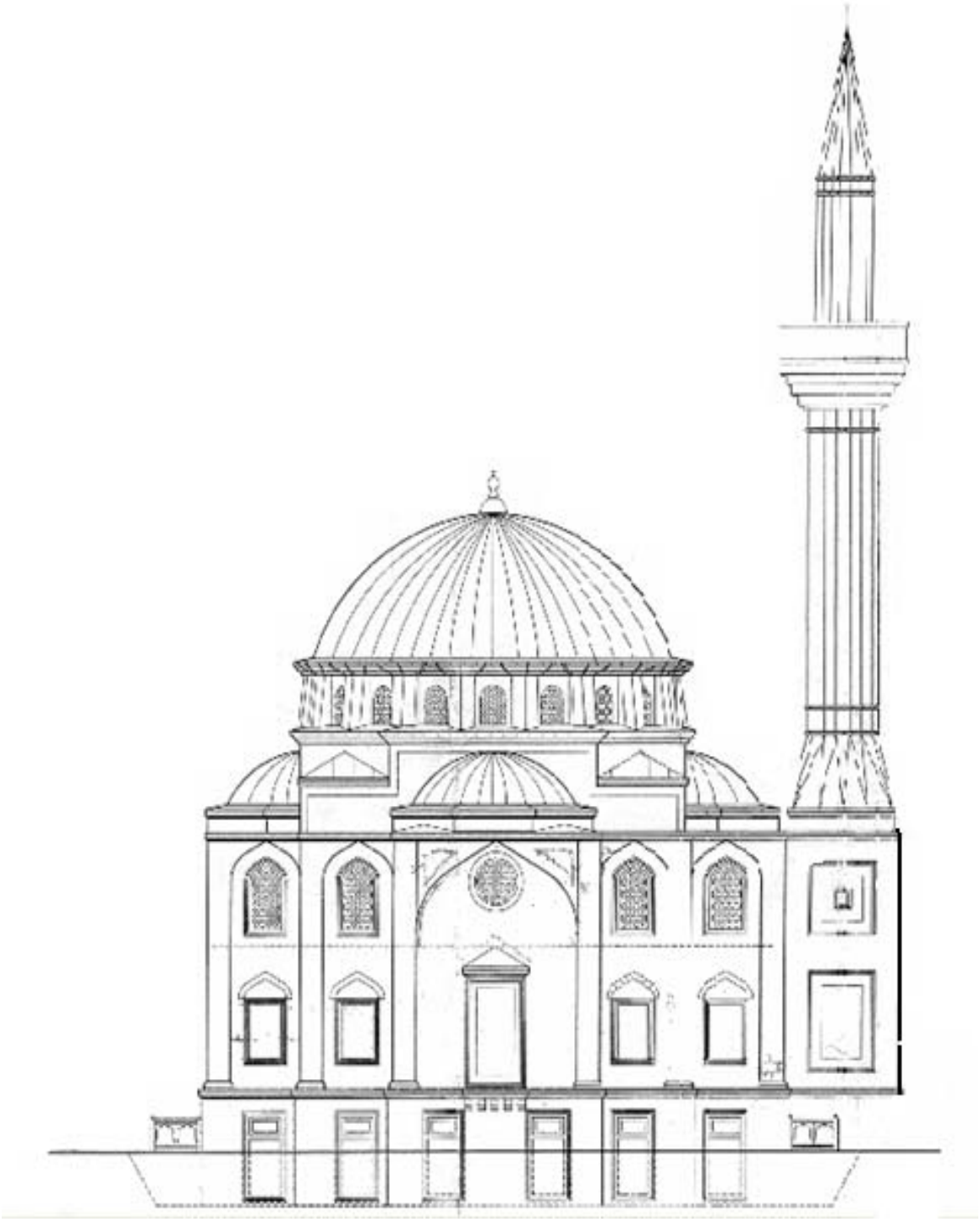
Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi, İşlenerek.

Doğu cephe düzenini belirleyen ana unsurlar minare kürsüsü ve pencerelerdir. Minare kürsüsünün doğu yüzünde caminin Türkçe kitabesi bulunur. İki kademeli pencere düzeninde alttaki üçlü pencere gurubu düz atkılı ve mermer sövelidir ve üzerlerinde sivri kemerler içerisine alınmış şebekeli alınlıklar bulunur. Bu üçlü pencere gurubunun üzerinde bir bütün halinde sivri kemer içerisine alınmış içerden üst kat mahfile karşılık gelen ajurlu bir pencere yer alır. Bu pencerenin her iki yanına yerleştirilmiş ince bir düşüncenin ürünü olan mermerden yapılmış iki adet kuş evi vardır. (EK2-91) Tekli pencere gurubunda ise altta üçlü pencere gurubunun eşi bir pencere, üstte ise tamamı alçı şebekeli, sivri kemerli bir pencere bulunur. Cami fevkani bir cami olduğu için dışbükey bir silme caminin alt katını gövdeden ayırır ve doğu cephede alt kata girişi sağlayan üstü kubbe ile örtülü sivri kemerli bir giriş kapısı vardır. Doğu cephenin her iki köşesine birer zincirli çörten yerleştirilmiştir. Cepheyi diğer cephelerde olduğu gibi düz profil silmeler sonlandırır. (EK2-92)

Batı cephesi doğu cephesinin özelliklerini taşımakla birlikte doğuda minare kürsüsünün bulunduğu yerde iki kademeli birer pencere daha vardır. Pencerelerin biçim ve tezyinatında herhangi bir farklılık yoktur. Batı cephede tekli pencere guruplarının üst kat mahfile karşılık gelenlerinin arasına bir kuş evi daha yerleştirilmiştir. Bütün cephede biri ortaya ikisi köşelere yerleştirilmiş üç çörten bulunur. Doğu cephesinde olduğu gibi alt kata girişi sağlayan sivri kemerli kapıya merdivenlerden inilerek ulaşılır. (EK2-93)

Yarım kubbe yardımıyla gövdeden taşıntı yapan mihrap bölümü güney cephenin belirleyici ana unsurudur. Cephenin tam ortasına yerleştirilmiş mihrap dışarıya taşıntı yapar ve bu taşıntı yapan kısım altta payandalarla desteklenmiştir. Mihrap kısmın hemen üzerine yerleştirilmiş bir kuş evi bulunur ve onunda üzerinde dairevi ve alçı şebekeli bir mazgal penceresi vardır. (EK2-94) Taşıntı yapan bu bölümün her iki yanında birer çörten bulunur. Güneydoğu ve güneybatıda yarım kubbeleri birbirine bağlayan trompların oluşturduğu köşelerin her iki yanında dörderden sekiz pencere iki kademe halinde yerleştirilmiştir. Alt kat pencereleri düz atkılı, şebekeli sivri kemerli alınlıklara sahipken üst kat pencereler sivri kemerlere sahip alçı şebekelerden meydana gelir.

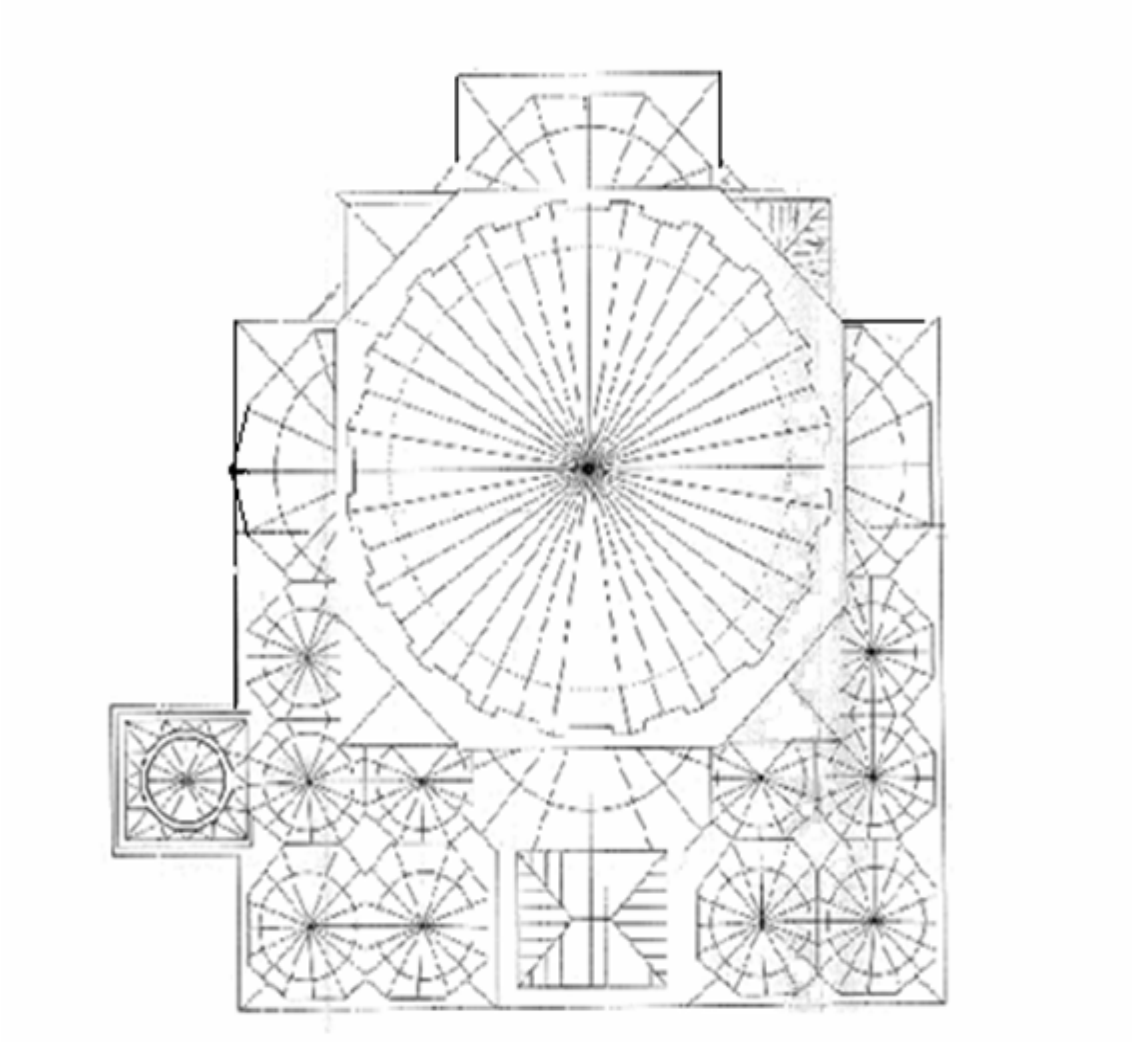
Şekil 29: Bircan Eresin Camii Güney Cephesi Kesiti.



Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi, İşlenerek.

Merkezi kubbeli cami yanlara doğru yarım kubbe ve tromplar yardımıyla genişletilmiştir. Mekan genişlemesi dış cepheye yansıyan caminin yarım kubbe ve trompları cephe duvarlarından içeriye çekilerek kubbe kasnağı altına yerleştirilmiştir. Kubbe kasnağı dairevi olan caminin kuzeybatı ve kuzeydoğu köşeleri de ikişer küçük kubbeyle örtülmüştür. Üst örtü sisteminin tamamı kurşunla kaplanarak kubbeler birer hilal alemle sonlandırılmıştır.

Şekil 30: Bircan Eresin Camii Üst Örtü Planı.



Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi, İşlenerek.

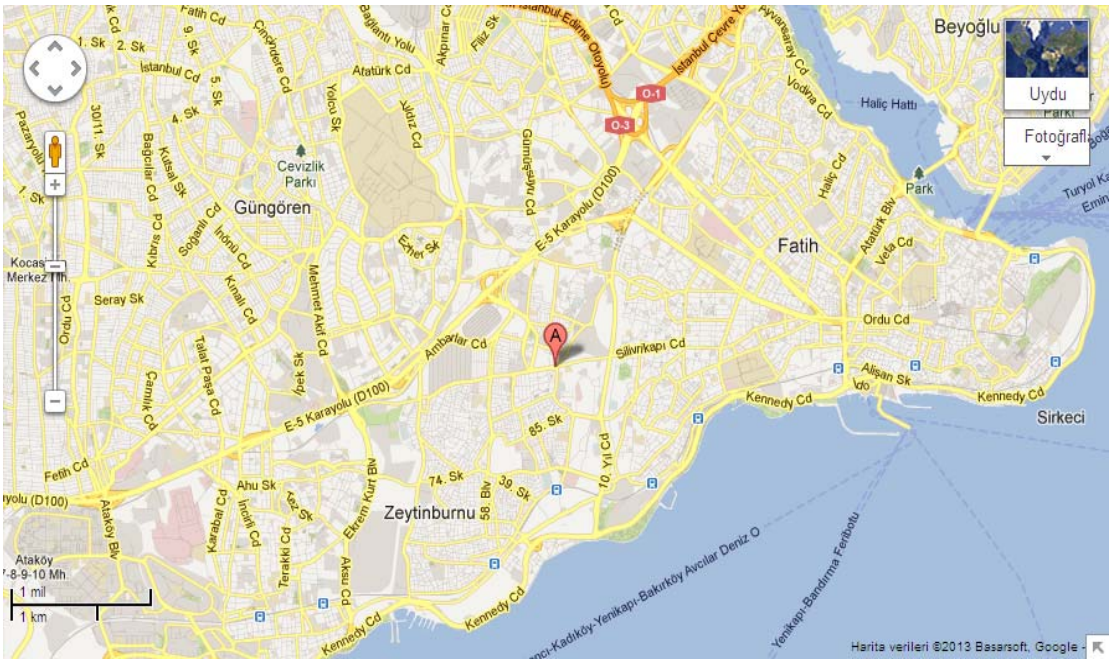
Caminin şadırvanı avlunun kuzeybatı kısmında helaların bulunduğu bölümün üzerinde yer alır. Sekizgen iki kademeli mermer bir platform üzerine kurulan şadırvan baldeken tarzdadır ve ahşap saçak kısmın üzerini alemle sonlandırılmış kurşun kaplama bir külah örter. Külah kısmı taşıyan sekiz adet mermer sütun mukarnas başlıklıdır ve başlıkların altındaki bilezik kısımlar yaldızla belirgin hale getirilmiştir. Sekizgen mermer haznenin yüzeylerine silmelerle panolar oluşturularak içlerine sathi nişler yerleştirilmiştir. Kemer köşelikleri kıvrım dallarla tezyin edilen aynaların ortasında birer musluk bulunur ve her musluğun önünde bir mermer kaideli oturak mevcuttur. Musluk aynalarının üzerini bir sıra mukarnas şerit dolaşır ve onunda üzerinde enine dikdörtgen panoların içine yerleştirilmiş şemse motifleri bulunur. Şemse motifleri içerisine sülüs hatla su ayetleri yazılmıştır. Haznenin üst köşelerine akroterler yerleştirilerek bir hareketlilik sağlanmıştır. Haznenin ortasında ise gonca biçimli iki kademeli bir fıskiye bulunur. (EK2-95)

Helalar ise girişleri şadırvanın sağından ve solundan verilmiş iki bölümden oluşur. Sağ tarafta merdivenlerden inilerek geçilen erkekler bölümünde 11 adet abdest için musluk, oturak ve bir bank ve de 8 adet tuvalet kabini bulunurken sol tarafta yer alan kadınlar kısmında 2 tuvalet kabini ve 1 de abdest alma yeri mevcuttur. Tuvaletler temiz ve düzenlidir.

4.5 SEYYİD NİZAM CAMİİ

Cami Zeytinburnu İlçesi Seyit Nizam Mahallesindedir. Mahalleye ismini veren ve halk arasında "Seyyid Nizam" olarak bilinen Seyyid Nizamettin, Yavuz Sultan Selim döneminde (1512-1520) Bağdat'tan gelerek İstanbul'a yerleşen ulemadan ve Nakşibendi tarikatı şeyhlerindendir. Şeceresi bilinen ve Hz. Peygamber'in 27. batından torunu olan Seyyid Nizam Seyyid Şahabettin Ahmet'in oğludur ve 63 yaşında (957 Muharrem) 1550 yılında vefat etmiştir. (EK2-96) Cenaze namazı Fatih Camii'nde dönemin ileri gelen isimlerinden Merkez Efendi tarafından kıldırılmıştır.[180]

Şekil 31: Seyyid Nizam Camii'ni Gösteren Küçük Ölçekli Harita.



Kaynak: http://maps.google.com/, A Noktası

[180] http://www.zeytinburnumuftulugu.gov.tr/camiler.php?Grup=B, (10/12/2012).

Seyyid Nizam kendi ismiyle anılan tekkenin kurucusudur. Tekke kuruluş tarihi tam olarak tespit edilememekle birlikte 16.yy'ın ikinci çeyreği içerisinde kurulduğu tahmin edilmektedir. Tekke binalarının 19.yy'a kadar geçirdiği onarımlar ve değişimler bilinmemektedir. 19.yy'ın ilk yarısına ait tekke listelerinde de adı geçmediği için bu dönemde yangın veya başka bir nedenle ortadan kalktığı düşünülebilir. Buna karşılık 1850'de (H. 1267) vakfedilmiş olan bir abdest teknesi 19.yy'ın ortalarında yeniden faaliyete geçtiğini kanıtlar niteliktedir.[181] Tekkenin bugünkü kitabesine göre Harem-i Hümayun Başkâtibesi Rayetkeşan Kalfa'nın kızı Ebru Nigar Kalfa hicri 1289'da (1872) tekkeyi yeniden inşa ve ihya etmiştir. (EK2-98-99) II. Mahmud'un kızlarından Adile Sultan hicri 1307'de (1889) tekkeye su getirtmiştir. (EK2-97) 30 Kasım 1925 tarihinde tekke ve zaviyelerin kapatılmasından sonra tevhidhane türbe binası cami olarak kullanılmaya başlanmış ve meşruta kısım ise cami görevlilerine tahsis edilmiştir.

Şekil 32: Seyyid Nizam Camii'ni Gösteren Büyük Ölçekli Harita.



Kaynak: http://maps.google.com/

[181] http://www.zeytinburnumuftulugu.gov.tr/camiler.php?Grup=B, (10/12/2012).

İbrahim Aydın Yüksel'in inşa ettiği bugünkü Seyyid Nizam Camii'nin yapılış hikayesini Mehmet Demirci şu şekilde aktarmaktadır:[182]

> *"Bildiğim kadarıyla en son Zeytinburnu Kazlıçeşme'de Seyyid Nizam Camii'ni yapmıştır. Kısaca bunun hikayesini anlattı: Zeytinburnu Belediye Başkanı modern uslûpta bir câmi planı ister. Birileri bunu yapar, her nasılsa Aydın Bey bunları görür veya başkan, fikrini öğrenmek için gösterir. "Ben sizin Bakü'de yaptığınız câmiyi gördüm, çok beğendim." der. Gösterdiği plan ise ultra modern hattâ uçuk kaçık bir şeydir. Aydın Bey buna müdahale eder; belki yeni yapılacak bir semtte olabilir ama bu tarihi çevreye böyle bir cami yapmak vebal işidir, çok yazık olur, der. "Ben size buraya uygun bir plan çizeyim yapımını takip ederim, hiçbir ücret de istemem" der. Böylece Seyyid Nizam Camii yapılmaya başlanır."*

2006 yılında yapımına başlanan cami ve külliyesi 2012 yılında tamamlanmıştır. Tez incelemesinin yapıldığı Temmuz 2012'de son rötuşları yapılan caminin çevre düzenlemesi henüz yapılmamış idi.

Caminin çevre düzenlemesi henüz tamamlanmadığı için avluyu teşkil edecek olan ihata duvarları mevcut değildir. Bu düzenlemeler tamamlandığında caminin kuzey ve batı yönlerinde kalan avlu alanı doğu ve güney yönlere göre daha geniş olacaktır. Avlunun batı tarafından caminin şadırvan ve helaları bulunur. Avlu zemininin büyük bir bölümü düzgün kesme taşla kaplanmış durumdadır. Zeminden yüksekte tutulan son cemaat yerine yanlara doğru genişletilmiş altı basamaktan çıkılarak dahil olunur. Üç birimli son cemaat yerinin orta birimi yüksek ve tek kemerli iken yan birimler ikiz kemerlidir. (EK2-100) Yan birimlerin doğu ve batı cephelerinde aynı ikiz kemer düzeni uygulanmıştır. Kademe yaparak yükselen orta birim kemer alınlığının içerisine hatları yaldızla belirlenmiş bir pano yerleştirilmiştir. Panoda celi sülüs hatla Nisa Suresi'nin 103. ayetinin son kısmı olan *"İnnes salâte kânet alâl mu'minîne kitâben mevkûten", "Şüphesiz namaz belirli vakitlerde müminlere farz kılınmıştır"* yazılıdır. Orta birimin kemer ayaklarının yüzeylerine sathi mihrabiyeler yerleştirilmiştir ve mihrabiyelerin üzerlerine dairevi çini madalyonlar konulmuştur. Madalyonlarda "*Ya Hannan, Ya Mennan*" ve ortada "*Allah*" isimleri okunur. (EK2-101) Tüm birimlerin kemer köşelikleri kahverengi tonda granit şeritlerle konturlanmıştır. Yan birim kemerlerinin oturduğu sütunların

[182] Demirci, **Armağan,** s.81.

başlıkları baklavalıdır. Orta birimin oturduğu ayağın üzerinde ve her iki yan birimin güney cephesinde birer gömme sütun mevcuttur. Sütunların arasına caminin kaplamasında kullanılan taştan yapılmış ajurlu şebekeler yerleştirilmiştir. Orta birim aynalı tonozla örtülüyken yan birimler kubbelerle kapatılmıştır. Tonoz ve kubbelerin yüzeyleri caminin tümünde kullanılan ortak süsleme programı çerçevesinde kalem işleriyle tezyin edilmiştir. Kalem işlerinde, caminin genelinde olduğu gibi, palmetler, rumiler ve şemse motifleri ön plana çıkar. Tonoz ve kubbeleri ikişerli Bursa kemerleri ayırır ve kemerlerin ortasında birer taş püskül sarkar. Bu püsküllerin üzerine dairevi madalyonlar içerisine yazılmış Kelime-i Tevhid ifadeleri karşılıklı olarak yerleştirilmiştir. Orta birimden yüksekte tutulmuş yan birimler tam bir kare biçimindedir. Zemin kahverengi tonda damarlı mermerle çerçeve içerisine alınmış ve ortasına yine aynı renkte mermer kullanılarak sekiz kollu bir yıldız şekli oluşturulmuştur. (EK2-102) Her iki birim iki kademeli bir pencere düzenine sahiptir. Alt kat pencere düzenini ortalarında mihrabiyeler bulunan iki düz atkılı pencere belirler. Pencere ve mihrabiyelerin etrafını firuze renkte şeritler dolaşır. Pencerelerin üzerine Aydın Yüksel imzalı müsenna tarzda celi sülüsle kaleme alınmış "*Huvallahullezi lâ ilâhe illâ huve" "O Allah ki Ondan başka ilah yoktur"* çini panoları yerleştirilmiştir. Mihrabiyelerin üzerinde ise dairevi çiniden bir madalyona sağ kanatta "*Lailaheillallah*", sol kanatta "*Muhammeden Resulallah*" yazılmıştır. (EK2-103) Panoların köşebentleri kırmızı zemin üzerine çizilmiş kıvrım dallarla süslüdür. Üst kat pencere düzeni ise ortada silmelerle dikdörtgen içine alınmış sivri kemerli bir pencere ve yanlarda birer dairevi pencereden oluşur. Pencereler sekiz kollu yıldızlarla şebekelendirilmiştir. Bu pencereler yardımıyla son cemaat yeri ve harim bağlantısı sağlanır. Ayrıca sağ kanatta silmelerle oluşturulmuş dikdörtgen içerisine yerleştirilmiş, hatları yaldızlanmış, hem Arap harfleri ile hem de Latin harfleriyle yazılmış, caminin mermer kitabesi bulunur. (EK2-104)

Orta birim aksında bulunan caminin cümle kapısı mermerdir ve dışarıya taşkındır. Basık kemerli bir giriş açıklığına sahip taçkapının kemer köşelikleri dardır ve rumi dolguludur. Kemerin oturduğu ayakların üst kısmında kartuş içerisine alınmış mimarın imzası ve onunda altında stilize bir palmet motifi bulunur. Kemerin hemen üzerinde Aydın Yüksel imzalı ta'lik hatla kaleme alınmış caminin kitabesi yer alır. (EK2-105)

Kitabede;

"*Bir veliyy-i âli-şandır Hazreti Seyyid Nizam*
Nâmına inşâ olundu mâbed-i revnak nümâ
Söyledim itmâmına târih-i hicri bittamam
Cami-i Seyyid Nizam'a gel gönül, eyle duâ-1431"

yazılıdır.[183] Kitabenin üzerindeki kavsara mukarnas dolguludur ve kavsaranın köşelikleri rumiler, kıvrım dallar, iri yapraklar ve rozetlerle bezelidir. (EK2-106) Taşıntı yapan taç kapının yan satıhlarına içerden ve dışardan nişler yerleştirilmiştir. İç kısımdaki nişlerde oluşturulan mihrabiyeler mukarnas kavsaralı olup köşelerine satıhlı ve kum saati başlıklı sütunçeler yerleştirilmiştir.

Dışarıya taşkın taçkapının yan yüzey nişleri ise daha derin ve sivri kemerli olup beş kademe mermerden yapılmış raf sistemine sahiptir. Taç kapı hücresini üçü düz tutulmuş dört silme dikdörtgen çerçeve içine alır. İçten ikinci silme rumi motiflerle hareketlendirilmiştir. Girişin taç kısmını iri bir palmet motifi tamamlar. (EK2-107) İki kanatlı ahşap kapı kündekâri tekniği ile yapılmıştır. (EK2-108) Kapı kakma şeritler yardımıyla üç ana bölüme ayrılmıştır. Üstteki bölümde yine mimarın kaleme aldığı celi sülüs Kelime-i Tevhid yer alır. Orta bölümde ise on iki kollu bir yıldız etrafında oluşturulmuş poligonal ağlar mevcuttur. Bölümlerin arasına üçer adet metal kabara yerleştirilmiştir. Kapı kulplarını ise hattı yine Aydın Yüksel'e ait *"Ya Hafız"* yazılı dökme demirler oluşturur.

Seyyid Nizam Camii plan özellikleri yönüyle ünik bir yapıya sahiptir. Merkezi kubbeli cami sekiz ayak üzerinde yükselir ve kuzeydeki iki bağımsız ayak haricinde kalan altı ayağın arası beş adet satıhlı hücrelerle genişler. Beş dilimli bir yaprak halinde genişlemeyi sağlayan bu hücreler hem içerden hem de dışardan planın belirleyici ana unsurları haline gelmiştir. Hakkı Önkal cami ile ilgili yaptığı değerlendirmelerde caminin kendine özgü bir tasarımının olduğunu aşağıdaki ifadelerle aktarmaktadır:[184]

[183] Ebcedle Hicri 1431 tarihi düşürülen Seyyid Nizam Camii'nin Kitabe Kıt'ası Prof.Dr. Mustafa Tahralı'ya aittir.
[184] Önkal, **Armağan,** ss.111-112.

"*Aydın Yüksel, sekiz pâyeli bir sisteme göre yükselttiği Seyyid Nizam Camiinde, sekizgenin güney taraftaki beş kenarını satıhlı hücrelerle genişletmek ve harimi kuzeye doğru derinleştirmek suretiyle farklı bir tipoloji denemiştir. İç ve dış konturları itibariyle beş dilimli bir yaprak şeklinde açılan mekan düzenlemesine, İslam dünyasında, kolayca hatırlanabilecek örnek bulmak zordur. İç mekan tertibi olarak, İsfahan'daki Heşt Behişt, İstanbul Topkapı Sarayı bünyesindeki Revan Köşkü gibi bazı yapılar, Seyyid Nizam Camii harim düzenlemesinin uzak andırıcıları olsalar bile, dış konturları dikkate alındığında, benzeri olmayan bir mekan kurgusuyla karşılaştığımızı söyleyebiliriz. Yine ünlü Müşetta Sarayı'nın kabül salonunda olduğu gibi orta mekanı üç yarım daire planlı nişlerle genişletilmiş veya Bursa Yeşil Camii'ndeki gibi holün eyvanlarla teşkilatlandırıldığı örnekler bulmak mümkünse de, bu düzenlemeler, dışta tamamen farklı bir mahiyet kazanır. Esâsen bu örnekleri, Seyyid Nizam Camii'nin tasarımıyla yan yana getirmek zorlamadan başka bir anlam ifade etmez.*

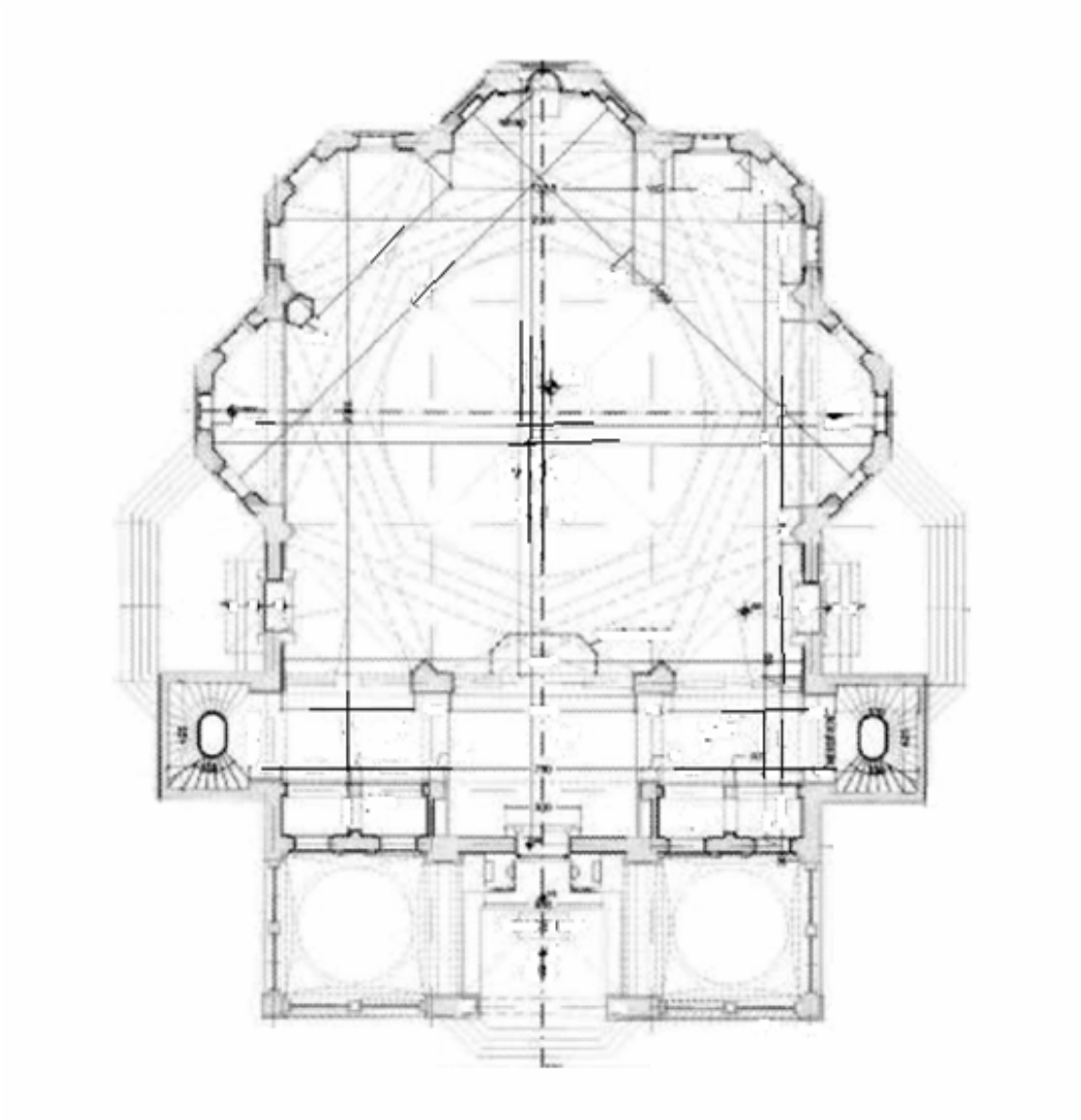
Buna karşılık, örtü ve proporsiyon çok farklı olmak üzere, sâdece plan bazında, XI. ve XII. YY. Gotik mimarideki absisin etrafında oluşturulmuş hareketlilik Seyyid Nizam Camiinin beş yapraklı tasarımına yaklaşan düzenlemeler olarak anımsanabilir."

Harimin kuzeyinde bağımsız bırakılan ayaklar, merkezi kubbeye destek sağladığı gibi, önünde bulunan iki katlı ve harime paralel uzanan üst kat mahfilinin de kemer ve kirişlerine destek olur. Üst kat mahfilin altında her iki yana iki küçük mahfilin yerleştirildiği medhal bölümün sağından ve solundan verilmiş merdivenlerle üst kata çıkılır. Camiyi taşıyan ayaklar birbirlerine teğet kemerlerle bağlanmıştır.

Sekiz ayak üzerinde yükselen ve kuzeydeki iki bağımsız ayak haricinde diğer ayakların arası yaprak dilimleri şeklinde beş hücreyle genişleyen harime yüksekte tutulan (22m) kubbe yardımıyla da geniş ve ferah bir görünüm kazandırılmıştır. Yaprak dilimi şeklinde genişleyen hücreler teğet kemerler içerisine alınarak taşıyıcı ayaklar birbirlerine bağlanmıştır. Kemerlerin üzerinde içe taşan kiriş kemerler aralarında muntazam birer üçgen pandantif oluşmasını sağlar.[185] (EK2-109)

[185] Önkal,**Armağan**, s.114.

Şekil 33: Seyyid Nizam Camii Planı.



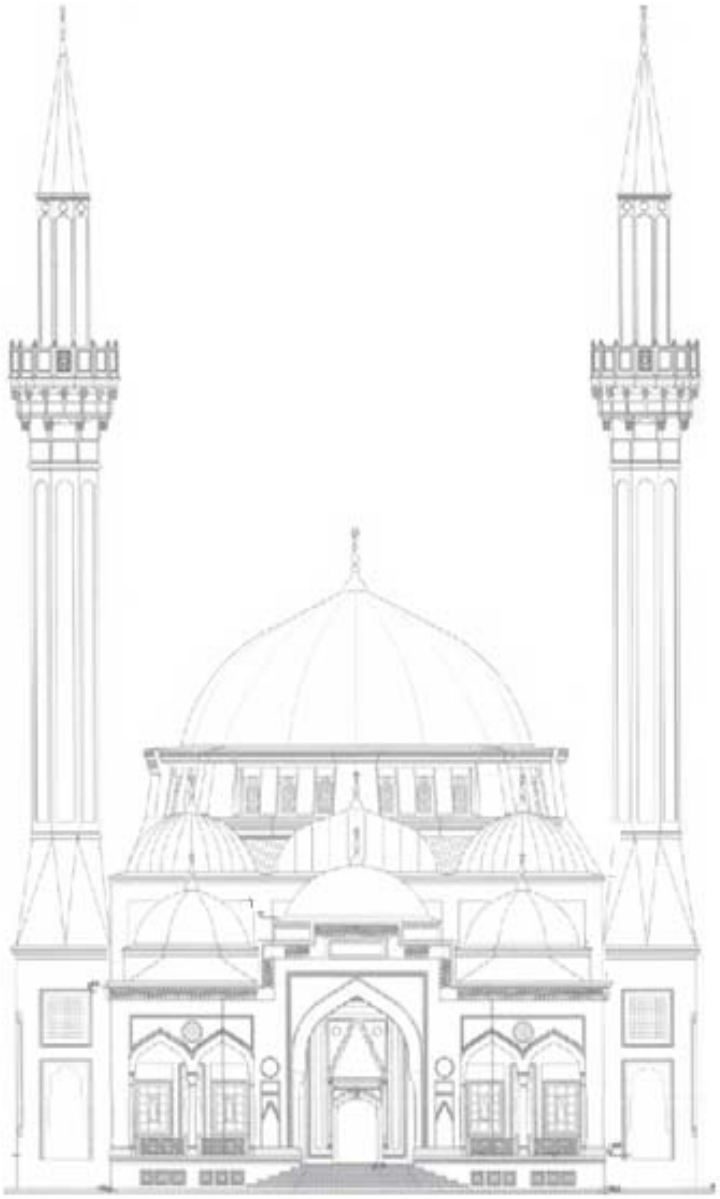
Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi, İşlenerek.

Bu muntazam üçgenlerin içine oluşturulan madalyonlara İsm-i Celâl, İsmi Nebi, Ciharyâr-ı Güzin ile Hasan ve Hüseyin isimleri yazılmıştır. Madalyonların köşelikleri kıvrım dallar ile bezenmiştir ve bütün bir üçgenin çevresi palmet motifler ile çerçeve içerisine alınmıştır. Üçgen pandantiflerin üst kısmını sekizgen payeye vurgu yapan kalın tutulmuş ve altın yaldızla hareketlendirilmiş mukarnas dolgulu sekizgen alçı şerit dolaşır. Mukarnas şerit sırasının üzerine oturan sekizgen kasnak, her kenarında üçer pencereden toplam 24 sivri kemerli pencereden oluşur. Kenar

köşelerine birer şemse motifi yerleştirilmiş kubbe eteğindeki yazılar siyah zemin üzerine altın yaldız kullanılarak celi sülüs hatla Hüseyin Kutlu tarafından yazılmıştır. Kuşak yazısı Besmele ile başladıktan sonra Haşr Suresi'nin 23. Ayetinin bir bölümü olan " *Huvallahullezi la ilahe illallah ille hu er-rahman er-rahim el melikul kuddus selamun müminul muheyminel azizul cebbar*" " *O Allah ki; O'ndan başka İlâh yoktur, Melik'tir (hükümrandır), Kuddüs'tür (mukaddestir), Selâm'dır (selâmete erdirendir), Mü'mindir (emniyet verendir), Müheymin'dir (koruyup gözetendir), Azîz'dir (yücedir), Cabbar'dır (cebredendir)*" devam eder ve ardından Esma-i Hüsna gelir. Kuşak yazısı Araf Suresi'nin 180. ayetinin " *Ve lillâhil esmâul husnâ fed'uhu* " ,"*En güzel isimler Allahındır, artık ona dua edin*" bölümüyle son bulur. Etekte bulunan bu yazı kuşağının hemen üzerinde ortadakiler büyük olmak üzere yarım palmet motifleri işlenmiştir. Kubbe göbeğinde ise yine sekizgen bir çerçeve içine alınmış madalyona Besmele ile birlikte Nur Suresinin 35. ayeti yazılmıştır. Madalyon içerisine istif edilmiş şakuli harflerin uzantıları merkezde düğümlenir. Madalyonu çevreleyen sekizgenin etrafını ışınsal düzendeki yarım palmet motifleri çevirir. Göbekteki ve etekteki her iki yarım palmet kuşağın arasını üsttekilerin daha büyük olduğu kırmızı-mavi, alttakilerin daha küçük olduğu mavi-lacivert renklere sahip içleri rumilerle doldurulmuş şemse motifleri süsler. (EK2-110)

Harimi (600m^2) genişleten doğu, batı ve güney yönlerde bulunanları birer sekiyle yükseltilmiş yarım kubbe örtülü hücreler üç satıhlıdır ve her satıhta iki kademeli birer pencere gurubu bulunur. (EK2-111) Hücrelerden güneyde olanının içinde mihrap yer alır. Bunun haricindeki diğer hücrelerin duvar yüzeyleri iki hançer yaprak arasına alınmış ve etrafı bulut motifleri ile hareketlendirilmiş lale motifli çiniler kaplar. (EK2-112) İki kademe pencerelerin arasına Aydın Yüksel'in imzasını taşıyan, celi-sülüs hatla, köşelikleri kırmızı renkte rumi motiflerle dolgulu Ayet-el Kürsü çini panolar halinde yerleştirilmiştir. (EK2-113) Altta düz atkılı üstte sivri kemerli olan pencereleri firuze renkte bir şerit çerçeve içine alır. Pencerelerin üzerinde hatları altın yaldızla belirgin hale getirilmiş bir sıra alçı şerit dolaşır ve onunda üzerinde palmet motifleri vardır. Göbekte ise rumiler ve rozetler bulunur. Göbek ile alttaki palmet dizisinin arasını üç satıh halinde birer şemse motifi doldurur.

Şekil 34: Seyyid Nizam Camii Kuzey Cephesi Kesiti.



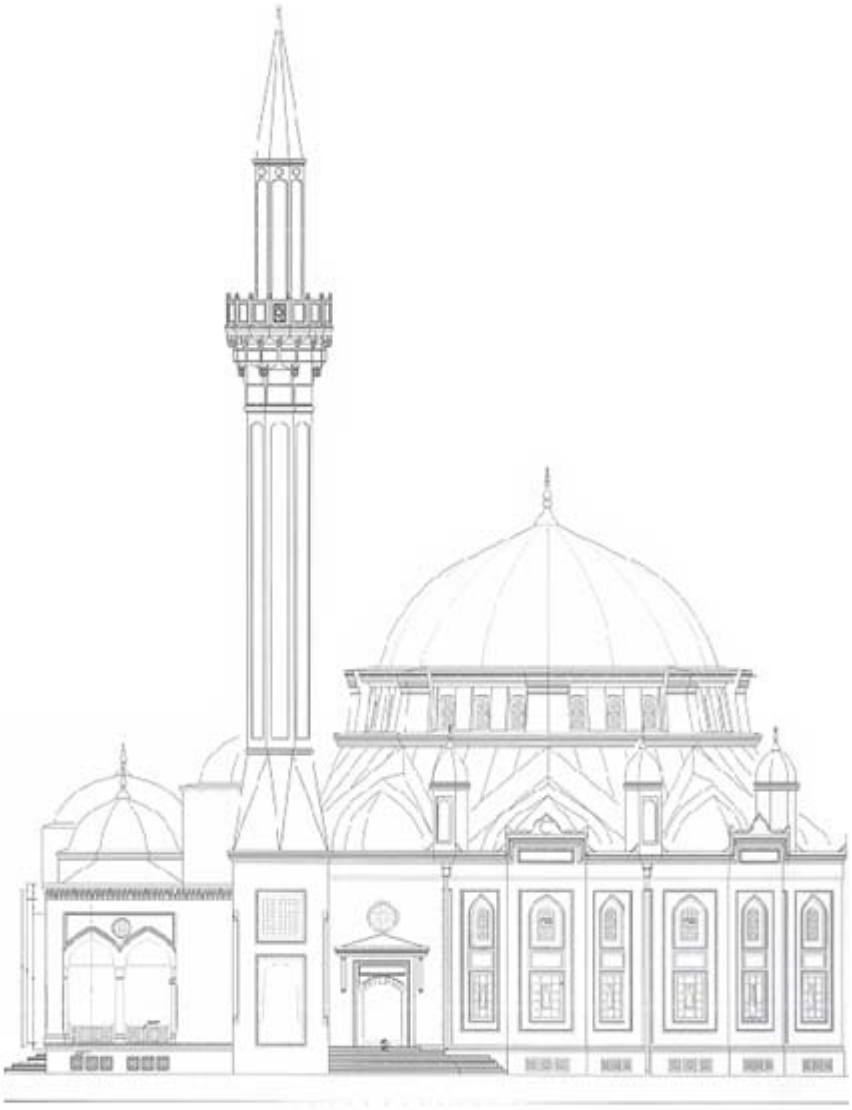
Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi, İşlenerek.

Harimin kuzey kısmının belirgin özelliği bağımsız iki ayağın arasını bağlayan Bursa kemerleridir. (EK2-114) İçerden basık kemerli olan ana giriş kapısından sonra iki aşamalı Bursa kemerleriyle bağlanmış medhal bölümün tavanını kalem işleri süsler. (EK2-115) Bu bölümün duvar yüzeylerini firuze renkte altıgen

çiniler kaplar ve etrafını lacivert şeritler sınırlar. Kuzeydeki basık kemerli giriş kapısından başka medhal bölümüne doğudaki minare kürsüsünün güneyinden verilen bir başka basık kemerli kapıyla da dahil olunur. Medhal bölümün her iki tarafında iki katlı üst kat mahfile çıkan merdivenler yer alır. (EK2-116) Harime paralel uzanan bu iki katlı mahfil bölümünün birinci katı ortadan taşıntı yapar ve sade bir görünüme sahiptir. Her iki taraftan Bursa kemerlerle dahil olunan birinci kat mahfilin hemen girişinde güneye yerleştirilmiş alçı malzeme kullanılarak elde edilen derin nişler bulunur. Bu nişlerin içi bahar dalları motifleri taşıyan çinilerle kaplıdır. Kuzey yönde iki taraflı olarak ortada birer dikdörtgen yanlarda daire biçiminde iki pencereyle dışarı bağlantısı sağlanmıştır. Merdivenlerin devamında ikinci kata çıkılır. Girişlerin sağında ve solunda minareye açılan kapılar bulunur ve mahfile yine Bursa kemerleriyle bağlanmış açıklıktan dahil olunur. Her iki açıklığın içerden iki yanında sivri kemerli, beş kademeli birer kitaplık bulunur. (EK2-117) İkinci kat mahfilin duvar yüzeyleri sade görünümlüdür. Mahfilin ortası aynalı tonozla, yanlar ise kubbeyle örtülüdür. Kuzeyde ve güneyde ikişer adet düz atkılı pencere düzeniyle dışarı bağlantısı sağlanmıştır. Girişlerde güney duvarına yerleştirilmiş mermerden birer mihrabiye bulunur. Mihrabiyeleri kum saati başlıklı sütunçeler, mukarnas birer kavsara ve kavsaranın köşebentlerinde daire içerisine alınmış çiçek motifleri taşır. Her iki katın mahfil korkulukları mermer malzemeden yapılmış on iki kollu yıldız motifi taşıyan şebekelerden oluşur.

Harim kısmına açılan taçkapıdan başka hem doğuda hem de batıda birer kapı daha mevcuttur. Girişler içerden basık kemerli ve kemerlerin dar köşelikleri rumi motiflerle yaldızlıdır. Yaldızla dikdörtgen çerçeve içine alınan kapının alınlık kısmında yine altın yaldız kullanılarak dikdörtgen bir pano oluşturulmuş ve boş bırakılmıştır. Kapının tacı ise hatları yaldızlanmış palmet motifleri ile süslüdür. Kapıların her iki yanına hatai motifler içeren çini panolar yerleştirilmiştir. (EK2-116) Caminin iklimlendirilmesinde kullanılan klimalar estetik bir görünüme sahip şebekeli muhafazalar içine saklanmıştır.

Şekil 35: Seyyid Nizam Camii Batı Cephesi Kesiti.



Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi, İşlenerek.

Beş dilimli yaprak biçiminde açılan hücrelerin güneyde olanına yerleştirilmiş mermer mihrap oldukça ince bir işçiliğin ürünüdür. Yoğun bir süsleme programının uygulandığı mihrabın nişi beşgen profillidir ve bu profiller altın yaldızla belirgin hale getirilmiştir. Mihrap nişinin her iki yanına kum saati başlıklı kahverengi granit sütunçeler yerleştirilmiştir. Yedi sıra halinde yükselen mukarnas kavsaranın birinci kademesi içerisine yaldızlanmış çiçek motifleri yerleştirilmiştir. Hatları altın yaldızla belirginleştirilen kavsaranın köşelikleri rumi motiflerle tezyin edilmiştir. Mukarnas

kavsaranın üzerindeki kare panonun ortasına dairevi bir madalyon yerleştirilerek üzerine Aydın Yüksel imzasını taşıyan "*Fevelli Vecheke…"* ayeti hakkedilmiştir. Dairevi madalyonun etrafı yine rumi bezemelerle doldurulmuştur. Mihrap nişini üç silme dikdörtgen çerçeve içine alır. Başlıkları topuzlu iki iri sütunçe ve bu sütunçeler arasına yerleştirilmiş rumi dolgulu taç mihrap kompozisyonunu tamamlar. (EK2-118)

Mihrabın her iki yanına desenleri diğer hücrelerden farklı çini panolar yerleştirilmiştir. İnce firuze şeritlerin dikdörtgen ve kare şekiller oluşturduğu panonun motiflerinde rozetler, vazodan taşan bahar dalları, hatai çiçekler, kıvrım dallar, hançer yapraklar vb. kullanılmıştır. Alt kademeye yerleştirilen kitaplığın ve üst kademede bulunan vitray pencerenin arasına madalyon biçiminde Aydın Yüksel'in hattıyla Besmele ve Fatiha Suresi yazılmıştır. (EK2-119) Bu madalyonların benzerini Süleymaniye Camiinde Ahmet Karahisari imzasıyla görmek mümkündür.[186]

Camide kullanılan mermer malzemenin süslemesinde kullanılan altın yaldızın yoğun olarak kullanıldığı minber de klasik üslupta sanatlı bir özellik arz eder. Minberin ayna kısmı üç kademe halinde üçgen içerisine alınarak ortasına on iki kollu bir yıldız yerleştirilmiştir. Ajurlu bu madalyonun köşelikleri ve en dıştaki üçgenin aralığı altın yaldızlı rumi motifleri taşır. Ayna madalyonunda kullanılan on iki kollu yıldız minberin korkuluk ve köşk bölümünde de kullanılmıştır. Aynanın altında dikdörtgen içine alınmış ve köşelikleri rumilerle bezeli dört adet nervürlü süpürgelik nişi bulunur. Minberin geçit kısmı teğet kemerlidir ve üzerinde kare içerisine alınmış panonun içi yine altın yaldızlı rumi motifleriyle doludur. Teğet kemerli köşk kısmın üzerinde yükselen poligonal külah bir alemle nihayetlenir. Basık kemerle geçilmiş kapı açıklığının üzerinde iki kartuş halinde yazılmış Aydın Yüksel imzalı Kelime-i Tevhid yer alır. Kapının taç bölümünde ortaya yerleştirilmiş "*Allah*" ve "*Muhammed*" isimlerinin mâkılî hatla alternatif ikişer kez tekrarlandığı yarım küre bir kabara bulunur. (EK2-120)

Beşgen bir kaide üzerine oturan mermer vaaz kürsüsü, ayak kısmı silmeler içerisine alınmış yalın sathi kemerlere sahiptir. Camideki ajurlu şebekelerde ortak kullanılan on iki kollu yıldız şekli, kürsünün korkuluk bölümünde de kullanılmıştır

[186] Önkal, **Armağan**, s.116.

ve hatları altın yaldızla belirgin hale getirilmiştir. Beşgenin köşelerine yerleştirilen topuzlar yalın formdadır. Kürsünün arkalık kısmı caminin taç kapısının üzerindeki tacın bir benzeri olarak altın yaldızlı rumi motifleriyle bezelidir. (EK2-121)

Doğu ve batı yönde gövdeden taşıntı yapan minare kaideleri, içerde üst mahfillere çıkışı sağlayan merdivenleri bulundurur. Doğudaki minare kaidesinin güneye bakan yüzünde basık kemerli bir kapı mevcuttur. Bu kapı minareye değil caminin medhal bölümüne açılır. Kaidelerin kuzeye bakan cephelerinde silmeler kullanılarak oluşturulan dikdörtgen çökertmeler vardır. Bu çökertmelerin üzerinde mâkılı hatla yazılı kare panolar yer alır. Panolarda Aydın Yüksel'in yazdığı dörder kez tekrarlanan "*Allah* ve *Muhammed*" isimleri okunur. Benzer silme ve çökertme düzeni doğu ve batı cephelerinde de uygulanmıştır. Bu cephe yüzeylerinde ise mâkılı hatla İstanbul II. Bayezid Camii'nin minare kaidesindeki yazıların benzeri olan "*Elhamdülillah*" ifadesi yer alır. Kaidelerin köşelerine ince birer sütunçe işlenmiştir. Saçak seviyesine kadar yükselen kaidenin üzerinde bulunan üçgen pabuç bir bilezikle son bulur. Bilezikle yükselen gövde sekizgen biçimli olup tek şerefeli minarenin şerefe altlığı mukarnaslıdır. İki sıra mukarnas şeride sahip şerefenin korkulukları sekiz kollu yıldızlar taşıyan şebekelerle örülüdür. Gövde ile aynı düzene sahip petek kısmın üzerinde kurşun kaplı piramidal bir külah yer alır ve külah bir alemle son bulur. (EK2-122)

Orta birimi yüksekte ve geniş tutulmuş üç birimlik son cemaat yeri düzgün kesme taşla kaplanmıştır. Yan birimler birer baklava başlıklı yekpare sütunla desteklenmiştir. Tüm birimlerin kemer köşelikleri kahverengi tonda granit şeritlerle konturlanmıştır. Orta birimin kemer ayaklarının yüzeylerine sathi mihrabiyeler yerleştirilmiştir. Mihrabiyelerin üzerinde çini madalyonlar bulunur. Kademe yaparak yükselen alınlık kısmına bir ayet panosu yerleştirilmiştir. Zeminden yüksekte tutulan son cemaat yerinin her iki yana genişleyerek açılan merdiven yanları üçerden iki gurup halinde şebekeli pencerelere sahiptir. Cami gövdesinden taşıntı yapan minare kaidelerinin kuzeye bakan cephelerinde hatları silmelerle belirlenmiş dikdörtgen çökertmeler bulunur. İçleri boş bırakılan bu çökertmelerin üzerinde yine hatları silmelerle belirlenmiş mâkılı hatlı panolar yer alır. Cepheyi yukardan dört kademe düz profilli silme sınırlarken en dışta bulunan silmenin altına bir sıra kemer biçimli şerit dizisi yerleştirilerek cepheye hareket kazandırılmıştır.

Doğu ve batı cepheleri birbirinin tekrarı olarak ele alınmıştır. Her iki cephenin ana belirleyicileri minare kaideleri ve harime girişi sağlayan kapılardır. Bu iki ana unsurun haricinde içerden genişlemeyi sağlayan yonca biçimli hücrelerin dış cepheye yansımaları da caminin her iki cephe ve güneyinin temel belirleyicileri arasındadır. Harime girişi sağlayan kapılar ahşap ve çift kanatlıdır. Kanatların üzerinde Aydın Yüksel'in imzasını taşıyan Kelime-i Tevhid okunur. Basık kemerli bu kapıların alınlık kısmına yine mimarın imzasını ve yapım tarihini taşıyan celi-sülüs Besmeleler yerleştirilmiştir. Dar kemer köşelikleri rumi dolguludur. Kapıların üzerinde tavanı ahşap ve geometrik süslemeler, üstü kurşun kaplamalı sundurmalar bulunur. Sundurmalar köşelerden birer mukarnas başlıklı yekpare mermer sütunla desteklenirken duvarla bitiştiği noktalardan payandalara oturur. (EK2-123) Payandaların altına yağmur damlası şeklinde palmet motifleri kabartma olarak yerleştirilmiştir. Sundurmaların üzerinde sekizgen yıldız şebekeli yuvarlak pencereler bulunur. İki kademeli pencere düzeninde alt kat pencereleri düz atkılı ve ferforje demir parmaklıklı iken üst kat pencereleri sivri kemerli ve sekiz kollu yıldız şeklinde şebekelerden meydana gelir. Dışardan beşli yonca biçiminde açılan üç satıhlı hücrelerin orta sathı kademe yaparak yükselir ve barok mimarinin çağrışımlarını yapan ortasında bir çemberin ve dalgalı yay kemerlerin bulunduğu bir taçla nihayetlenir. Hücrelerin birleştiği köşelere estetik bir biçimde gizlenmiş çörtenler yerleştirilerek yağmur suları tahliye edilir. (EK2-124)

Güney cephede diğer cephelerden farklı olarak dışarıya taşan üç satıhlı hücrenin orta sathı içerden mihrabı barındırdığı için kör satıh olarak kalmıştır. Yan satıhlarda ise alt kat pencerelerin yerlerini birer çökertme alırken üst kat pencere düzeninde diğer cephelerde olduğu gibi sivri kemerli ve şebekeli pencerelere yer verilmiştir.

Üzeri yarım kubbelerle örtülü hücrelerin aralarına yerleştirilen altı adet ağırlık kulesi caminin yükseldiği ayakların devamı mahiyetindedir. Kulelerin yüzeylerine içi boş bırakılmış çökertmeler yerleştirilmiş olup birer kurşun külahla örtülüdür. Külahlarını üzeri birer alemle nihayetlenir. Sekizgen kubbe kasnağı üçerli guruplar halinde alçı şebekeli ve sivri kemerli pencereler barındırır. Kasnağın üst kısmında çoklu düz profil silme düzeniyle kubbeye geçiş sağlanır.

Merkezi kubbeli caminin üst örtü sisteminde kurşun malzeme kullanılmıştır. Son cemaat yeri orta birimi aynalı tonozla, yan birimler kubbeyle örtülmüştür. Aynı örtü düzeni caminin içerden ikinci kat mahfiline karşılık gelen bölümü için de uygulanmıştır. Caminin tüm kubbeleri, ağırlık kuleleri ve minare külahları caminin boyutlarına atıfta bulunan birer boynuz alemle nihayetlenir.

Caminin şadırvanı cami avlusunun doğu kısmında meşruta binalarının önünde yer alır. Sekiz yekpare mermer ayak üzerinde yükselen şadırvan baldaken tarzdadır. Ayaklar arasına demir gergiler atılmıştır. Baklavalı başlıklar üzerine oturan kemerler sivridir ve kemer köşeliklerine birer kabartma madalyon yerleştirilmiştir. On altı adet madalyonun içine Aydın Yüksel'in hattıyla "*Allah* ve *Muhammed*" isimleri girift olmakla beraber "*Ebubekir*", "*Ömer*", "*Osman*" ve "*Ali el Murteza*" ile birlikte "*12 İmamın*" isimleri hakkedilmiştir. Sekizgen mermer haznenin her bir yüzüne ikişer adet musluk yerleştirilmiş ve musluklar silmelerle dikdörtgen içine alınmıştır. Muslukların önünde mermer kaideli oturaklar bulunur. Dikdörtgen panoların içine yine silmeler yardımıyla nervürlü kemer formunda sathi çökertmeler oluşturulmuştur ve kemer köşeliklerini kıvrım dallar doldurur. Ayna kısmına oluşturulmuş her panonun üzerine dikdörtgen panolar yerleştirilmiş ve panoların arasını bir sıra mukarnas şerit dolaşır. Bu enine dikdörtgen panolara yatay şemse motiflerinden başka kıvrım dallarla bütünleşmiş su ayetleri yine mimarın imzasıyla yazılmıştır. Haznenin üst köşelerine içlerine damarlı kahverengi tonda mermerler yerleştirilen akroterler eklenerek hazneye hareketlilik katılmıştır. Baldekeni örten yalın kubbeye içerden alçı mukarnaslarla geçilir. Oldukça geniş tutulan saçak bölüm ahşaptır ve geometrik şekiller taşır. Saçağın üzeri ve kubbe kurşunla kaplanarak bir alemle sonlandırılmıştır. (EK2-125)

Avlunun doğusunda bulunan meşruta binasının (EK2-129) altına yerleştirilen helalar girişleri farklı yerlerden olmak üzere iki bölümden oluşur. Erkekler bölümünün girişinde hemen solda abdest alma bölümü bulunur. Bu bölümde 11 adet sıcak suyun da bulunduğu musluk mevcuttur. Musluklar mermer panolar içerisine yerleştirilmiş ve panoların etrafı lacivert çini şeritlerle sınırlanmıştır. Her panonun üzerinde içine ayna yerleştirilmiş bir pano daha bulunur ve aynı lacivert şerit düzeni buraya da uygulanmıştır. Köşeler haricinde kalan duvar yüzeyleri altıgen firuze renkte çinilerle kaplanmıştır. Köşelere ise hatai motifler barındıran çini panolar

yerleştirilmiştir. (EK2-126) Muslukların önüne bırakılan mermer kaideli oturaklar abdest alırken kolaylık sağlaması amacıyla dönerli şekilde yapılmıştır. Bu bölümde harekete duyarlı spot ışıklandırma sistemi kullanılmıştır. Abdest alma bölümünün hemen yanında 2 adet lavabo bulunur. Bu lavabolardan başka iç kısımda çift taraflı olarak yerleştirilmiş dörderden 8 lavabo daha vardır. (EK2-127) Lavaboların yerleştirildiği bu bölümün sağında ve solunda toplam 14 kabin bulunur. Bu kabinlerden biri duş yeri biri de klozet olarak ayrılmıştır.

Kadınlar bölümü ise kullanılan malzeme ve düzen açısından erkekler bölümünün benzeridir. 7 adet abdest musluğu ve oturağın bulunduğu kadınlar bölümünde 3 de lavabo bulunur. Biri klozet olmak üzere 6 adet tuvalet kabini yer alır. Tuvaletler temiz, bakımlı ve düzenlidir. (EK2-128)

SONUÇ

İbrahim Aydın Yüksel'in İstanbul'da inşa ettiği camilerin ele alındığı bu çalışmanın ilk bölümünde modern mimarlık tarihi ve çağdaş Türk mimarisinin gelişim süreci, cami mimarisinden bağımsız olarak, genel mimari eğilimler ve bu eğilimleri oluşturan sanat akımları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Sonuç itibariyle cami mimarisinin de mevcut gelişim ve değişimlerden bağımsız olmadığı gerçeği gözlemlenmiştir. İkinci bölümde çağdaş cami mimarisinde kabul gören yaklaşımlar değerlendirilmiş ve neticede cami inşasında iyi sonuçların elde edilebilmesi için izlenmesi gereken bir yol ve metodun zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Daha başlangıçtan itibaren inşa edilecek caminin hangi özelliklere sahip olacağı bilincinin var olduğu bu yaklaşımlarda yapıya belirli bir metodla yaklaşmanın iyi neticeler doğuracağı her yaklaşım için verilen örnek yapılardan anlaşılmaktadır.

Bu çalışmada incelenen camilerin de mensubu olduğu geleneksel yaklaşım, bağlı bulunduğu coğrafyaya göre nüanslar içermekle birlikte Mescid-i Nebi'den günümüze kadar belirli bir çizgide gelişen ve bugün referansları itibariyle diğer yaklaşımların da beslendiği temel bir yaklaşımdır. Bu tezin konusu olan camiler geleneksel yaklaşım içerisinde ahenk, denge, nisbet gibi özelliklerin belirlediği klasik üslubun günümüz temsilcileridir. Değişimin varlığının tüm bilim dallarında yadsınamaz bir gerçek olduğu kabulünden hareketle geleneksel yaklaşımda da değişikliklerin olduğu ve bu değişimler sayesinde de oldukça zengin örneklerin ortaya konulduğu bir diğer husustur.

İbrahim Aydın Yüksel camilerini inşa ederken geleneğin sabit kabuller olmadığı gerçeğinden yola çıkarak kendisinin de aynı zamanda geleneğin bir parçası olduğu bilinciyle her dönem yeni arayışlar içerisinde bulunmuş ve sonuçta ortaya koyduğu hem dini hem de sivil mimari de bu gelişim ve değişimin çizgisinin takipçisi olmuştur. Çok yönlü bir kişilik olan mimar sahip olduğu melekelerin mesleğe yansımaları neticesinde kendi türünde iyi mimari örnekler verebilmiştir. Yalnız dini mimaride değil aynı zamanda sivil mimaride de pek çok değerli eser sunan mimar Yüksel, kendini tekrar yerine benzer eserlerde bile nüanslar ortaya koymak suretiyle hep yeniliğe açık olduğunu göstermiştir. Geleneğe sahip çıkma misyonunun zorluğunu iyi bilen mimar, onu 21.yy'da temsil etme cesaretini göstererek bu cesaretini eserleriyle somutlaştırmıştır. Böylelikle geleneğin gelecek

kuşaklara aktarımında kendi dönemi içerisinde önemli bir aracı olmuştur. Bu aktarma işinde akademisyen olarak bir teorisyen, somut eserlere sahip mimar olarak bir pratisyen olması, hem bilen hem de yapan biri olarak, önemli bir ihtiyaca cevap vermiştir. Yetiştirdiği öğrenciler ve ortaya koyduğu eserlerle geleceğe mesajlar gönderen bir misyon adamı olan İbrahim Aydın Yüksel'in bu misyonuna sahip çıkabilecek bilim insanlarının yetişmesi bir temenni olarak burada dile getirilebilir.

İbrahim Aydın Yüksel'in ilk cami projesi olan Sirkeci Vezir Camii daha sonra inşa edeceği pek çok caminin nüvesini oluşturur. İstanbul'da inşa edilen beş camiyi plan özellikleri yönüyle üçe ayırmak mümkündür. Vezir Camii, Şehit Yaşar Musaoğlu ve Davutpaşa Bircan Eresin Camii'leri aralarında nüanslar olmakla birlikte temelde aynı plan anlayışı üzerine kurgulanmıştır. Merkezi kubbeli ve sekiz ayak üzerine oturan ve ayakların arası yarım kubbe ve tromplarla bağlanan camiler avlu ve dış cephe düzenlemeleri, süsleme programları, minare konumları vb. özellikleri yönüyle birbirlerinden ayrılırlar. Örneğin Vezir Camii'nde gövdeye bitişik doğuda yer alan minare Şehit Yaşar Musaoğlu ve Davutpaşa Bircan Eresin Camii'nde sırasıyla batı ve doğu yönünde gövdeden taşıntı yapar. Bahçeşehir Camii plan yönüyle merkezi kubbenin dört ana ayak üzerinde yükseldiği ve yanların birer kubbeyle genişletildiği bir tipoloji arz eder. Seyyid Nizam Camii ise plan olarak daha önce benzer bir örneğinin olmadığı sekiz ayak üzerinde yükselen merkezi kubbenin altında beş dilimli bir yaprak halinde genişleyen hücrelerle derinleştirilmiş bir harim düzenine sahiptir. Bütün camilerde inşa malzemesi olarak günümüz inşaat teknolojisinin kullandığı malzemeler tercih edilmiştir. Tuğla, çimento, demir, mermer vb. malzemeyle ana iskeletleri oluşturulan camiler düzgün kesme taşla giydirilerek estetik sonuçlar elde edilmiştir. Camilerin örtü düzeninde kurşun kaplama kullanılmıştır. Kendi camilerinin aynı zamanda hattatı da olan, belki de tek mimar, Aydın Yüksel camilerin farklı bölümlerinde çeşitli hat örnekleri kaleme alarak süsleme programına önemli katkılar sağlamıştır. Vezir Camii, Şehit Yaşar Musaoğlu ve Davutpaşa Bircan Eresin Camii'lerinde yazı kuşağı olarak Alak Suresi, Bahçeşehir ve Seyyid Nizam Camii'lerin de ise Ayet-el Kürsi tercih edilmiştir. Süsleme programı içerisinde önemli bir öğe olan yazı camilerin tümünde başarıyla tatbik edilmiştir. Yazılarda İbrahim Aydın Yüksel'den başka Halim Özyazıcı, Hüseyin Kutlu, Ceyhun Oydem gibi hattatların yazıları da programa çeşitlilik

katmıştır. Bir diğer süsleme öğesi olan çini işlerinde de süreç içerisinde bir gelişim ve değişim gözlemlemek mümkündür. Tüm camilerin çini işleri Kütahya Altın Çini'ye ait olup oldukça başarılı örnekler bu süsleme düzeni içerisinde yerini almıştır. Kalem işlerinde ise program çerçevesinde genellikle palmetler, hatailer, rumiler, bahar dalları, zencerekler vb. motifler kullanılmıştır. Ayrıca hem yapı elemanı hem de süsleme programının birer parçası olan kemerler, tonozlar, mukarnas kavsaralar, sütun başları, kapılar vb. caminin süsleme programına zenginlik katmıştır. Taş, mermer ve ahşaptan oluşan bu yapı elemanları taşıdıkları süsleme öğeleri ve işçilikleriyle göz doldurur.

Camilerin tüm süsleme işlerinde ve süsleme işlerini tamamlayan mukarnas, sütun, silme gibi yapısal elemanlardaki ince işçilik alanlarında iyi sanatçıların varlığının bir tezahürüdür. Camilerin yapı ve süsleme programında farklı dönemlerde farklı sanatçılar görev almış olmakla birlikte ismi tespit edilebilen sanatçılardan bazıları şunlardır. Kalem işlerinde nakkaş Semih İrteş imzası vardır. Mermer işlerini farklı atölyelerden Cemal Şener, Mehmet Kartal, Kâni Özdemir ve Abdullah Dok gibi isimler gerçekleştirmiştir. Alçı mukarnaslar da Adnan Bektüre, vitray işlerinde A.Kadir Aydın çalışmıştır. Ahşap işlerini ise Bilal Yazgan, Hikmet Bürkük, Ali Çorum gibi isimler üstlenmiştir. Yapılan çalışmalar başarılı neticeler elde edebilmenin yolunun iyi bir ekip çalışmasından geçtiğini göstermektedir. Geleneksel sanatları sürdüren sanatçıların varlığının her geçen gün azaldığı gerçeği de ayrıca üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Bu sanatların yaşatılabilmesi için gerekli tedbirlerin alınması ilgililerin süratle ele alması gereken bir başka husustur.

Bugün geleneksel yaklaşımla ele alınan farklı şehirlerimizdeki cami örneklerini kısaca değerlendirecek olursak inşa sırasına göre İzmir Alsancak Hocazade Camii, Ankara Kocatepe Camii, Adana Sabancı Merkez Camii ve geçtiğimiz günlerde yapımı tamamlanan İstanbul Mimar Sinan Camii, isimleri öne çıkan camilerdir. Bu camilerden Alsancak Hocazade Camii diğer camilerle kıyaslandığında oldukça mütevazi bir yapıdır. Dış cephe düzenlemesi kaplama taşla elde edilen cami geleneksel anlayışın İzmir'deki iyi örneklerindendir. İki şerefeli bir minareye sahip olan caminin örtü düzeninde kurşun kaplama kullanılmıştır. Kare formundaki caminin köşelerine yerleştirilen destek ayakları dışarıdan birer ağırlık kulesi formunda nihayetlenir. Merkezi kubbeye geçiş ise pandantifler yardımıyla

sağlanmıştır. Estetik bir kalem işçiliğine sahip caminin minberi ve vaaz kürsüsü mermer malzemeden, mihrabı ise alçıdan yapılmıştır. Ankara Kocatepe Camii uzun tartışmalardan sonra geleneksel anlayışın benimsenmesi sonucu inşa edilmiş büyük ölçekli bir camidir. Türkiye'de çoğunlukla geleneksel cami anlayışıyla özdeşleşen bir isim haline gelmiş cami 16. yy'ın tipik mimari özelliklerini taşır. Planın özgün olduğu söylenemez çünkü Sultan Ahmet Camii, Yeni Valide Camii gibi eserlerle aynı plan anlayışı üzerine kurgulanmıştır. Dört fil ayak üzerinde yükselen merkezi kubbe dört yarım kubbeyle desteklenmiştir. Cumhuriyet tarihinin en büyük camilerinden biri olmasına karşın teknolojiyi yeterince kullanmadığı eleştirileri hep güncelliğini korumuştur. Revaklı avlusunun yanı sıra son cemaat yeri düzenlemesi, köşelere yerleştirilmiş üçer şerefeli dört minaresi, sivri kemer formları, kündekâri kapı ve pencere kapakları, süslemede kullanılan çini, mermer, altın varak işleri caminin klasik çizgisini yansıtan elemanlardır. Ortadoğu ve Balkanların en büyük camisi olarak bilinen Sabancı Merkez Camii de yine Kocatepe Camii gibi özgün bir plana sahip değildir. Edirne Selimiye Camii plan düzenlemesini içeren caminin merkezi kubbesi sekiz fil ayak üzerine oturur. Beden duvarları taş kaplama olmakla birlikte altı adet minaresi aynı rengi veren beton malzemeden yapılmıştır. Cami süsleme düzeni açısından tezimizin konusu olan camilerle ortak özellikler sergilemektedir. Kalem işlerini nakkaş Semih İrteş'in gerçekleştirdiği caminin vitraylarını A.Kadir Aydın, hat yazılarını ise Hüseyin Kutlu üstlenmiştir. Bu sanatçılar Aydın Yüksel'in camilerinde de çalışmaları olan isimlerdir. Son dönemin en çok konuşulan camilerinden olan Mimar Sinan Camii planında ise altı ayak üzerine oturan merkezi kubbe yanlardan altı yarım kubbeyle desteklenmiştir. Özgünlük iddiası olan yapının kare plandan altı ayaklı örtüye geçiş uygulaması farklı formlarda kendini Osmanlı mimarisinde de gösterir. Köşelere yerleştirilmiş üçer şerefeli dört minareye sahip caminin beden duvarları taş kaplamadır. Mermer işlerindeki ince geleneksel işçilik kendisini ahşaptan yapılmış sedef kakma kürsü ve Kur'an muhafazası gibi yardımcı elemanlarla da gösterir. Süsleme düzeninde sadeliğin hakim olduğu caminin, harimini hareketlendiren kemer formları ve destekleyici sütunları Kocatepe Camii'nki ile büyük benzerlikler sergilemektedir. Ortak bir değerlendirme yapacak olursak geleneksel camiler plan anlayışları yönüyle özgün olmaktan ziyade geçmişe atıflar yapan yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kullanılan malzeme, avlu, süsleme ve cephe düzenlemeleri birbirine yakın özellikler taşır. Çok şerefeli minarelere sahip bu yapılar geleneği çoğunlukla hacim boyutuyla sergileme düşüncesine sahip yapılardır diyebiliriz.

Özellikle seksen sonrası Türkiye'de inşa edilen çok sayıda caminin tezimizin birinci bölümünde de bahsi geçen karmaşık bir dönemin ürünleri olması, niteliksiz ve kişiliksiz örneklerin sayıca fazlalığı, ülkemizde cami mimarisinde ciddi problemlerin olduğunun somut göstergeleridir. Elbette bu problemlerin varlığı değişik nedenlere dayandırılabilir. Bu nedenlere birkaç örnek verilecek olursa; öncelikle eğitim yönüyle eksikliklerimizin olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Konuyla ilgili yapılan çalışmalardan mimarlık fakültelerinin, cami mimarisine gereken ilgi ve önemi, öğrencilerin eğitimi süresince vermediği gerçeği ile karşılaşılmaktadır. Buna paralel olarak teknolojide meydana gelen yeniliklerin ve değişikliklerin yeterince takip edilemediği ve bunun cami mimarisine uyarlanamadığı ulaşılabilecek bir başka sonuçtur. Eleştiri konusu olan mimarlık eğitimini bir yana bırakırsak, cami projelerinde mimarların resmi yükümlülük olan imza atma işinden başka projenin süreci içerisinde yer almamaları ve işin bir müteahhide, bir usta başına veya bir kalfaya havale edilmesi vahametin bir başka boyutudur. Bu da netice itibariyle "cami inşa ediyorum" parolasıyla yola çıkan projelerin ilkesiz bir yaklaşımla garip ve ucube yapılar ortaya koymasına neden olmaktadır.

Ülkemizin farklı bölgelerinde ‘’geleneksel yaklaşımla’’ ele alınan cami projeleri hep tartışılır hale gelmiştir. İnşa edilen ya da edilecek olan camilerin büyüklüğü, minarelerinin uzunluğu ve kaç tane olacağı, şerefe sayılarındaki enflasyon, kubbe çapı ve yüksekliğinin klasik Osmanlı eserleriyle yarışıyor intibaı uyandırması ve proje sorumlularının bunu pekiştiren ifadeleri toplum nezdinde eleştiri konusu olmaktadır. Geçmişle sanki bir yarış haline girme eğiliminin mimariye bir katkı sağlamadığı da izaha gerek duyulmayacak bir gerçekliktir. Geleneği taklitçilik düzeyine indirgeyerek yahut modern olmayı da post-modernden başka ‘’ultra-modern’’, ‘’fantastik’’, gibi karşılığının ne olduğunun izahı dahi olmayan bir anlayışla cami inşasına kalkışmak içinden çıkamadığımız mimari karmaşanın bir başka nedenidir. Geleneğin birikiminden bihaber olarak ‘’geleneksel cami’’ inşa etmek maalesef bu yaklaşıma mal edilen ‘’kitsch’’ camilerin vücut bulmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu yapılardaki kütle oran bozuklukları, örtü düzeninde

çinko, beden duvarlarında fayans veya mozaik benzeri kötü malzeme kullanımı, kemer formlarında bozuk oranlar ve süsleme düzenindeki kötü işçilik eleştirilerdeki haklılığı göstermektedir. Aydın Yüksel'in camileri ise tevazu ölçülerini gözeterek gelenekle yarışmak yerine geleneğe ne katılabilir anlayışına hâkim çalışmalar olmasıyla dikkatlere sunulması gereken bir tutum sergilemektedir. Yalnızca malzemenin doğru seçimi ve yerinde kullanımı, proporsiyonlardaki denge, süsleme düzenindeki ince estetikle değil aynı zamanda camilerin plan anlayışıyla da çağdaşı olan camilerden ayrılır. Son iki projesi olan Seyyid Nizam Camii'nde ve Belgradkapı'daki camide geleneksel anlayışın daha önce uygulamadığı plan tiplerini geleneğe katma gayreti, bir mimar olarak taklitten öte bir çabasının ve misyonunun olduğunu ortaya koymaktadır.

İbrahim Aydın Yüksel yaptığı çalışmalarıyla yukarıda ifade edilen eleştirel konulara, E. Hakkı Ayverdi ile yaptığı uzun süreli saha çalışmaları, aldığı eğitim ve kişisel becerileriyle çağdaş cami mimarisinde geleneksel yaklaşımla nasıl cevap verilebileceğini gösteren örnek mimarlarımızdandır. Projeye "imza" atmak dışında, iyi neticeler elde edebilmenin sürece dahil olmakla mümkün olabileceği sonucunu İbrahim Aydın Yüksel'in çalışmalarında gözlemlemek mümkündür. Estetik, oran ve zevkten yoksun cami projelerinin, cami mimarisine bir dönem yön vermiş ve şekillendirmiş bir toplumla bağdaşmayacağı da bir diğer gerçektir.

Bugün hem büyük şehirlerde hem de kırsalda cami inşa edilirken ilkesiz bir yaklaşım yerine tezimizin ikinci bölümünde ele alınan farklı yaklaşımlarla yapılar ortaya koyma çabasının cami mimarisine ivme kazandıracağı çok açıktır. Yaklaşımlara örnek olarak verdiğimiz referans projelerin, eleştirilecek yönleri olsa da, cesaretlendirilmesi ve uygulamaların arttırılması gelecek dönem için daha iyi sonuçlara ulaşılabileceğinin sinyallerini vermektedir. Geleneksel yaklaşımla cami inşa edecekler içinse İbrahim Aydın Yüksel'in camileri dikkatli incelenmesi gereken çağdaş referans eserlerdir.

Sonuç olarak geleneksel yaklaşım içerisinde ele alınan ve klasik üslup özellikleri sergileyen İbrahim Aydın Yüksel'in camileri kendi türünün başarılı örnekleridir. Klasik dönem özellikleri sergileyen pek çok değerli caminin bulunduğu İstanbul'da aynı üslupla cami inşa etmek öncelikle ciddi bir birikim ve cesaret işidir. Mimarın sahip olduğu birikim ve kişisel özellikler bu başarının nedenlerindendir.

Günümüz imkanlarını kullanarak geçmiş tecrübelerin de katkısıyla *"iyi"* camiler inşa etmenin mümkün olduğu bu camilerle ortaya konmuştur. Camiler, bilim, teknoloji, sanat ve estetikten nasibini aldıkça toplum bilincine paralel olarak değeri bilinen ve özenle ele alınması gereken yapılar haline gelecektir.

KAYNAKÇA

Akurgal, Ekrem. **Anadolu Kültür Tarihi**, Tübitak Yayınları , 20. Basım, Ankara, 2008.

Alsaç, Üstün. ‘’ Bauhaus’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1,YEM Yayınları, 1997, ss. 203-204.

Alsaç, Üstün. ‘’The Second Period of National Architecture’’, **, Modern Turkish Architecture**, (Ed.Reneta Holod ve diğerleri)Chamber of Architects of Turkey, 2005.

Alsaç, Üstün. ‘’Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi’’, **Mimarlık Dergisi**, Sayı 11-12 , http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/465/6831.pdf. (20.02.2013).

Ankara Hisarcıklıoğlu Camii, http://www.restoraturk.com/mimarlik-mimari/mimarlik/838-hisarciklioglu-cami.html , (15.04.2013).

Antmen, Ahu. **20.yy Batı Sanatında Akımlar,** 4. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012.

Arboleda**,** Gabriel. **‘’ What is Vernacular Architecture?’’** (29 Mayıs 2006), http://www.vernaculararchitecture.com, (24.03.2013).

Arnason ,H.H., Marla F. Prather. **History of Modern Art**, Abrams, Fourth Edition, New York, 1998.

Aslanoğlu, İnci. **Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı**, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara, 1980.

Aydın, Mahmut. ‘’Hıristiyanlık’’, **Yaşayan Dünya Dinleri,** DİB Yayınları, Ankara, 2007, ss. 77-102.

Ayverdi, E. Hakkı, İ. Aydın Yüksel. **İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları,1976.

Bağlı , Emine Yüksel. ‘’Canım Ağabeyim İbrahim Aydın Yüksel’’ **Yüksek Mimar Dr. İ. Aydın Yüksel’e Armağan,** (Ed. Mustafa Fayda ve diğerleri), İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, Aralık 2012, ss. 43-49.

Barilli, Renato. **Art Nouveau**, Çev. Raymond Rudorff, The Hamlyn Publishing Group, London, 1969.

Batur, Afife. ‘’To Be Modern: Search for a Republican Architecture’’ **, Modern Turkish Architecture**, (Ed.Reneta Holod ve diğerleri)Chamber of Architects of Turkey, 2005.

Bayazıt, Nigân. ‘’İşlevselcilik’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2,YEM Yayınları, 1997, ss. 886-887.

Becer, Emre. **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, 2. Baskı, Dost Yayınevi, Ankara,2010.

Bektaş, Cengiz. ‘’Halk Yapı Sanatı’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2,YEM Yayınları, 1997, ss. 747-748.

Bektaşoğlu, Mustafa. **Anadolu’da Türk İslam Sanatı**, DİB. Yayınları, Ankara, 2009.

Belge, Murat. **Osmanlı’da Kurumlar ve Kültür**, İkinci Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008.

Bilgin, İhsan. ‘’Dışavurumculuk’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1,YEM Yayınları, 1997, ss. 451-454

Binark, İsmet. ‘’Yâr-ı gārım’’ **Yüksek Mimar Dr. İ. Aydın Yüksel’e Armağan,** (Ed. Mustafa Fayda ve diğerleri), İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, Aralık 2012,ss.65-75.

Birol, Gaye. ‘’Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi’’**, Megaron**, Mimarlar Odası Balıkesir Şubesi Dergisi, Ekim 2006**,** w3.balikesir.edu.tr/~birol/modernizm.pdf, (21.10.2012).

Bursa BUTTİM Camii, http://www.lifeinbursa.com/fotografx/4/13650/ camiler/buttim_camii.html, (15.03.2013).

Cezar, Mustafa. **Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi,** Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 1971.

Droste, Magdalena. **Bauhaus**, Taschen, 2002.

Düzce, Akçakoca Merkez Camii, http://www.akcakocahaber.com/7670-Akcakoca-Merkez-Cami.html, (12.03.2013).

Erenler, Emre. ‘’Uluslararası Üslup’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:3,YEM Yayınları, 1997, s.1842.

Ertuğrul, Alidost. ‘’Bir Mimar-Sanatkâr’ın Hayat **Hikayesi’’Yüksek Mimar Dr. İ. Aydın Yüksel’e Armağan,** (Ed. Mustafa Fayda ve diğerleri), İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, Aralık 2012,ss.11-27.

Eyice, Semavi. ‘’Cami’’, **Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi ,** Cilt:7, İstanbul, 1993, ss.47-90.

Eyüpgiller, Kemal Kutgün. **Türkiye'de 20. Yüzyıl Cami Mimarisi,** http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=48&RecID=1178 (12.02.2013).

Frampton, Kenneth. ''De Stijl'', **Concepts of Modern Art**, (Ed. Nıkos Stangos), Thames and Hudson, London, 1990, ss. 141-155.

Frishman, Martin. ''Islam and the Form of the Mosque'', **The Mosque** , (ed. Martin Frishman, Hasan-Uddin Khan), Thames and Hudson, London, 1994.

Gedik, Çiçek. **A Study on the Development of the Mosque in Historical Perspective and A Proposal for A Mosque in Oran Town, Ankara,** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ortadoğu Teknik Üniversitesi, 1986.

Golding, John. ''Cubism'', **Concepts of Modern Art**, (Ed. Nıkos Stangos), Thames and Hudson, London, 1990, ss. 50-77.

Grabar, Oleg. **İslam Sanatının Oluşumu**, çev. Nuran Yavuz, Kanat Yayınları, İstanbul, 2004.

Gürsoy, Elif. **Modern Mimarlık Tarihi Sürecinde İzmir Camileri**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2011.

Güvemli, Zahir. **Sanat Tarihi,** Varlık Yayınları, İstanbul, 2009.

Haseki ,Sezin. **20.Yüzyıl Çağdaş Cami Mimarisine Ankara Örnekleri Üzerinden Bir Yaklaşım**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.,2006.

Hasol, Doğan. **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**, 11. Baskı, YEM Yayınları, İstanbul, 2010.

Heynen, Hilde. **Architecture and Modernity**, MIT Publishing , 1999.

Hillenbrand, Robert. **İslam Sanatı ve Mimarlığı,** çev. Çiğdem Kafesçioğlu Homerkitabevi, İstanbul, 2005.

Hitchcock ,Henry-Russell , Philip Johnson. **The International Style**, Norton, New York,1995.

Hodge, Susie.‘’Sembolizm ve Sentesizm’’, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Ed. Stephen Farthing, Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012.

Hollingsworth, Mary. **Dünya Sanat Tarihi**, Çev. Rengin Küçükerdoğan , Banu Ergüder, İnkılap Kitapevi, İstanbul 2009.

Işıkyıldız, Tolga. **Contemporary Mosque Architecture in Turkey**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2000.

Karaören, Fatma N. ‘’Arts and Crafts’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1,YEM Yayınları, 1997, ss. 143-144.

Kırtaş, Bayram. http://www.gazete365.com/bayram-kirtas-yazi/sizin-bu-sehitten-haberiniz-var-miydi-408y.html (11.11.2012).

Köln DİTİB Merkez Camii, http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?p=2463187, (15.04.2013).

Kuban, Doğan. **Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları**, YKY, İstanbul, 2004.

Kuyulu, İnci. ‘’ XIX. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinin Gelişimine Genel Bir Bakış’’, **Tanzimat’ın 150. Yıldönümü Sempozyumu Bildirileri,** (İzmir 6-7 Kasım 1989), Ege Üniversitesi Basımevi, Bornova-İzmir, 1992, ss.47-62.

Little, Stephen. **…İzmler Sanatı Anlamak,** Çev. Derya Nükhet Özer, YEM Yayınları, 2010.

Merzifonî Vezir Camii Yaptırma ve Koruma Derneği, **Merzifonlu Kara Mustafa Paşa (Vezir Camii)**, Kitapçık, İstanbul,[t.y].

Mutlu, Belkıs. **Mimarlık Tarihi Ders Notları**, Mimarlık Vakfı Enstitüsü Yayınları, 2001.

Nevşehir, Derinkuyu Park Camii, http://camimimarisi.blogspot.com/2012/07/ derinkuyu-park-camii.html, (17.04.2013).

Nurol Holding Tarihçe. http://www.nurol.com.tr/kurumsal/tarihce.html (05.02.2013).

Oral ,Murat. **Günümüz Cami Mimarisinde Kimlik ve Nitelik Sorunu – Konya Örneği-** , (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Entitüsü, Konya, 2006 .

Oral ,Murat. **Gelişim Süreci İçinde Cumhuriyet Dönemi Cami Mimarisinin İrdelenmesi**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya, 1993.

Ortaylı, İlber. ‘’Aydın Yüksel Hoca**’’, Yüksek Mimar Dr. İ. Aydın Yüksel’e Armağan,** (Ed. Mustafa Fayda ve diğerleri), İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, Aralık 2012,ss.88-89.

Ostim Camii, http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=27645, (21.03.2013).

Önkal, Hakkı. ‘’Mimar Aydın Yüksel’in Vedîa-i Bediası: Zeytinburnu Seyyid Nizam Câmi-i Şerifi’’, **Yüksek Mimar Dr. İ. Aydın Yüksel’e Armağan,** (Ed. Mustafa Fayda ve diğerleri), İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, Aralık 2012, ss. 109-127.

Öz, Ayşen. **Survey on Mosque Design in Turkey in Republican Period Case Study: Ankara, (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 1992.

Öz, Tahsin. **İstanbul Camileri**, TTK Basımevi, Ankara, 1987.

Öztürk, İsmail. **Birinci Kuşak Yaşayan Türk Hattatları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstirüsü, İzmir, 2007.

Rona, Zeynep. ‘’Art Nouveau’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1,YEM Yayınları, 1997, ss. 141-142.

Rona, Zeynep. ‘’Kübizm’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2,YEM Yayınları, 1997, s.1074.

Rona, Zeynep.‘’Simgecilik’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:3,YEM Yayınları, 1997, ss. 1670-1671.

Roth, Lenand M. **Mimarlığın Öyküsü**, Çev. Ergün Akça, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2006.

Sanat Atlası. Boyut Yayıncılık ve Tic. A.Ş., 2010.

Scharf, Aaron. ‘’Constructivism’’, **Concepts of Modern Art**, (Ed. Nıkos Stangos), Thames and Hudson, 1990, ss.160-168.

Serageldin, İsmail. ‘’A Critical Methodology for Discussing The Contemporary Mosque’’ **Architecture of the Contemporary Mosque,** Ed.by İsmail Serageldin and Jamese Steele, Acedemy Editions, London, 1996.

Seyyid Nizam Camii. http://www.zeytinburnumuftulugu.gov.tr/camiler.php?Grup=B (10.12.2012).

Söğütözü Başyazıcıoğlu Camii, http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t= 48625, (10.03.2013).

Sözen, Metin. **Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1996.

Stierlin, Henri. **İmanın ve İktidarın Hizmetinde İslam Mimarisi,** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.

Tansuğ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı**, Sekizinci Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008.

Tanyeli, Uğur. ‘’ Modern Mimarlık’’, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2, YEM Yayınları, 1997, ss. 1286-1289.

Tapan, Mete. ‘’ Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı ve Sanatı’’ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.1,YEM Yayınları, 1997, ss. 365-368.

TDK. **Türkçe Sözlük,** 9. Baskı, Ankara,1998.

Uğurlu, Kamil. ‘’Evvel Zaman İçinde-Aydın **Yüksel’’Yüksek Mimar Dr. İ. Aydın Yüksel’e Armağan,** (Ed. Mustafa Fayda ve diğerleri), İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, Aralık 2012,ss.94-97.

Uluant, Zeynep. ‘’Bir On Dokuzuncu Asırlı’’ **Yüksek Mimar Dr. İ. Aydın Yüksel’e Armağan,** (Ed. Mustafa Fayda ve diğerleri), İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, Aralık 2012,ss.423-431.

Ürey, Özgür. **Use of Traditional Elements in Contemporary Mosque Architecture in Turkey,** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2010.

Wigley, Mark. **The Architecture of Deconstruction: Derrida’s Haunt**, MIT Press, 1993.

Yalova Merkez Camii, http://yalovamerkezcamii.com/, (05.04.2013).

Yıldırım, Suat. **Kur’an-ı Hakimin Açıklamalı Meali,** Işık Yayınları, İstanbul, 2005.

EKLER

EK 1 Belgeler

EK 1-1: İbrahim Aydın Yüksel'in İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinden Aldığı Yüksek Mimarlık Diploması.



T. C. ISTANBUL DEVLET

GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ DİPLOMASI

İ. Aydın Yüksel

İSTANBUL DEVLET GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ

YÜKSEK MİMARLIK BÖLÜMÜNDE

10 SÖMESTR SÜRELİ ÖĞRENİMİNİ BAŞARI İLE TAMAMLAYARAK YÜKSEK LİSANS DİPLOMASI ALMAYA HAK KAZANMIŞTIR.

DİPLOMA NO.
4348

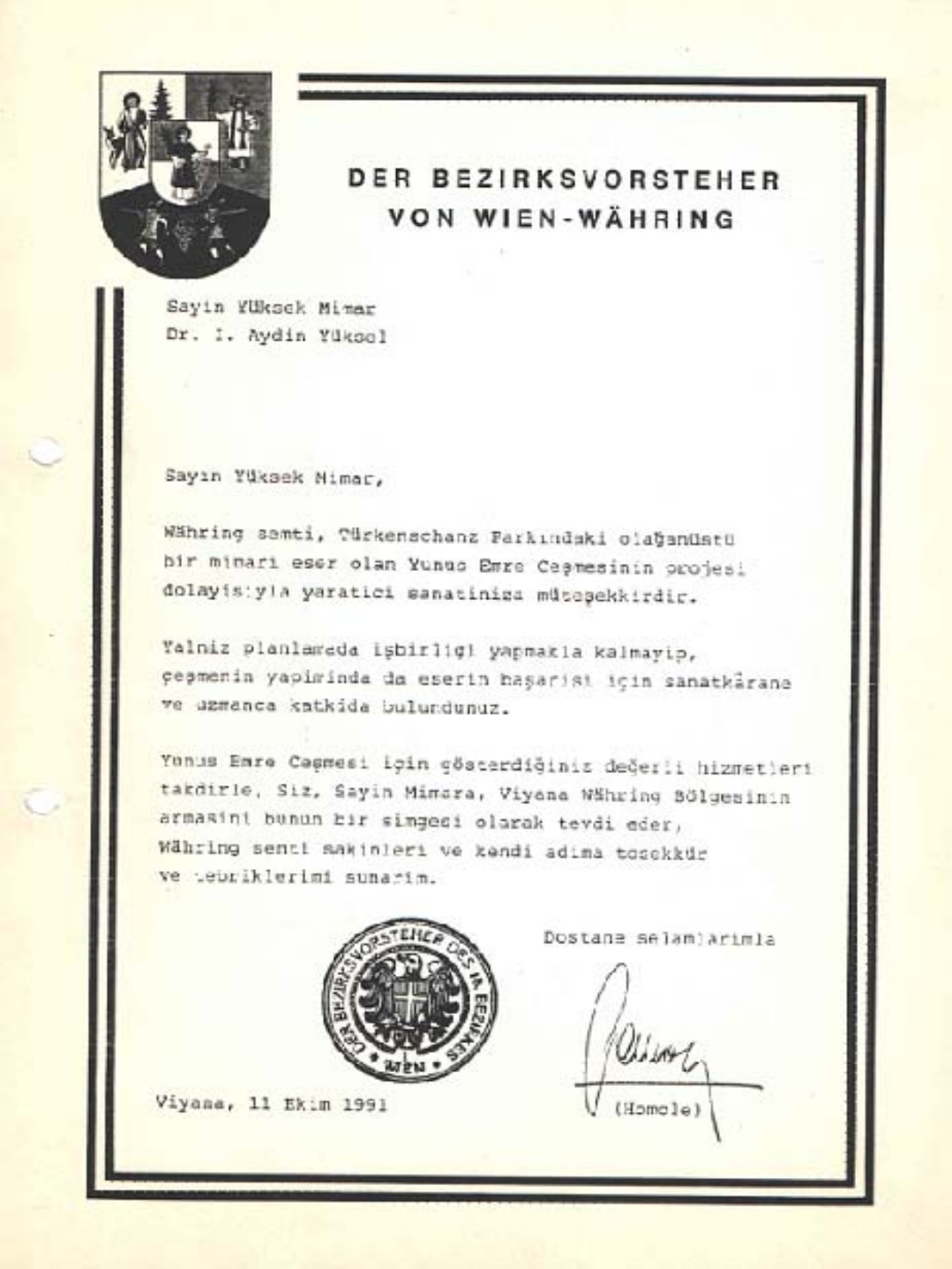
DİPLOMA TARİHİ
12/2/1975

DOĞUM YERİ VE YILI
Oltu, 1939

AKADEMİ BAŞKANI
Prof. Sadun Ersin

BÖLÜM BAŞKANI
Prof. Asım Mutlu

EK 1-2: İbrahim Aydın Yüksel'e Viyana Wahring Bölgesi Yönetimince Yunus Emre Çesmesi İçin Verilen Berat.



DER BEZIRKSVORSTEHER
VON WIEN-WÄHRING

Sayın Yüksek Mimar
Dr. İ. Aydın Yüksel

Sayın Yüksek Mimar,

Währing semti, Türkenschanz Parkındaki olağanüstü bir minari eser olan Yunus Emre Çeşmesinin projesi dolayisiyla yaratici sanatiniza müteşekkirdir.

Yalniz planlarda işbirliği yapmakla kalmayip, çeşmenin yapiminda da eserin başarisi için sanatkârane ve üzmence katkida bulundunuz.

Yunus Emre Çeşmesi için gösterdiğiniz değerli hizmetleri takdirle, Siz, Sayin Mimara, Viyana Währing Bölgesinin armasini bunun bir simgesi olarak tevdi eder, Währing semti sakinleri ve kendi adima teşekkür ve tebriklerimi sunarim.

Dostane selamlarimla

(Homole)

Viyana, 11 Ekim 1991

EK 1-3: İbrahim Aydın Yüksel'e Sanat Tarihi Dalında Verilen Türkiye İş Bankası Büyük Ödülü.



TÜRKİYE İŞ BANKASI
BÜYÜK ÖDÜL ONUR BELGESİ

Dr. İ. Aydın Yüksel

" Osmanlı Mimarisinde II. Bâyezid-Yavuz Selim Devri "
adlı eseriyle Sanat Tarihi Dalında
1987 Toplum ve İnsan Bilimleri Büyük Ödülü'nü
kazanmıştır.

Başarılarının devamı dileğiyle

Ahmet Aydın
Genel Müdür Yardımcısı

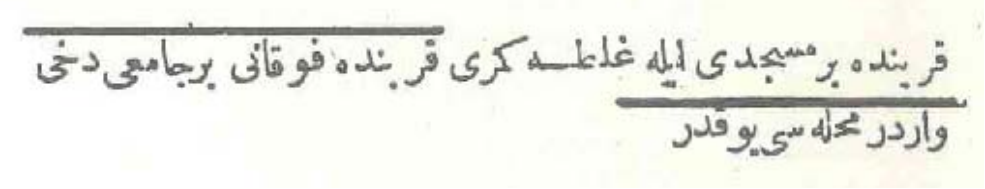
Burhan Karagöz
Genel Müdür

TÜRKİYE İŞ BANKASI
BÜYÜK ÖDÜL

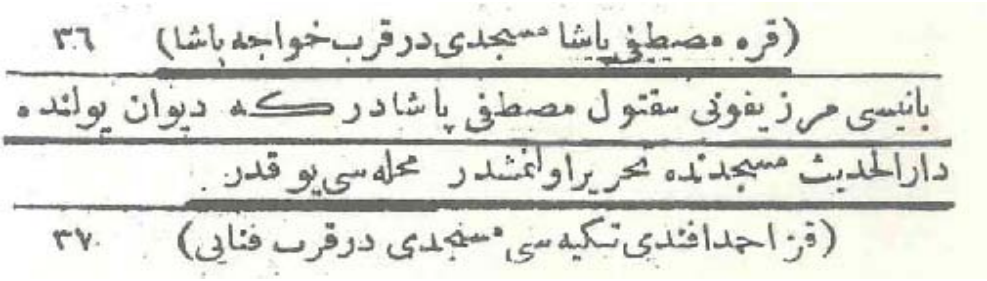
EK 1-4: İbrahim Aydın Yüksel'in İmzası.



EK 1-5: Hadikatül-Cevami Sayfa 172.


قریندہ بر مسجدی ایله غلطه کری قریندہ فوقانی برجامعی دخی
واردر محله سی یوقدر

EK 1-6: Hadikatül- Cevami Sayfa 173.


(قره مصطفی پاشا مسجدی درقرب خواجه پاشا) ۳۶
بانیسی مرزیفونی مقتول مصطفی پاشا در که دیوان یولنده
دارالحدیث مسجدنده تحریراولنمشدر محله سی یوقدر.
(قره احمد افندی تکیه سی مسجدی درقرب فنایی) ۳۷

EK 1-7: Anadolu Saz'ın Ruhsatnamesi.



T. C.
İSTANBUL BELEDİYESİ

Numarası

Müessesenin

İşin : İçkili ve Çalgılı Gazino

Mahallesi : Büyükçeşme

Sokağı : Yeşilçam Caddesi

Numarası : 8/10

RUHSAT ALANIN

İsmi soyadı : Kemal Fevzi Özsoy, Ahmet Çelik-
Adresi : Ayrık.

Müessesenin sevk edilecek meşruhata muhtevi

Eskiden yerlerinden alınan işbu ruhsatnamenin
ve ekli talimatnamenin
ikide mecma 35+25+ 17,50+
liradan ibaret açma ruhsat harcı
22/10/954 tarih ve 155667/
sayılı makbuzla tamamı
22/10/954
Tahsildar
Adil

Yukarıda yazılı İçkili ve Çalgılı Gazinonun
maddesinin 3 üncü fıkrasına tevfikan işin verilmiştir.

İşletmesi için Belediye kanunu 75 inci
Emniyet Komiserliği ve
Mali dun Müfettişliği

İktisat İşleri Şefliğinin 1-9-969 tarih ve 9447
sayılı yazıları gereğince 2 nci sınıf olarak
sınıflandırılmış olan sınıf farkı için Beyazıt
Tahakkuk şefliğinin 3-9-969 tarihve 367375-41368
sayılı makbuzu ile 700 lira ücret tahsil edilmiştir. 5-9-96

Bahçat Reisi
M. Hayvat

EK 1-8: Anadolu Saz'ın Yıkılışını Haber Yapan Yerel Baskı Tercüman Gazetesi.



İstanbul'a Tercüman

5821212 (20 hat) - 5826066

Yarım asırlık işgale
yarım saatte
son verildi

Anadolu Saz yıkıldı, yerine cami yapılacak

EK 2 Fotoğraflar

EK2-1: Vezir Camii Türkçe Kitabesi.



EK2-2: Vezir Camii Avlu Giriş Kapısı.



EK2-3: Vezir Camii Son Cemaat Yeri Görünümü.



EK2-4: Vezir Camii Son Cemaat Yeri Sağ Pencere Alınlığı.



EK2-5: Vezir Camii Son Cemaat Yeri Sol Pencere Alınlığı.



EK2-6: Vezir Camii Taçkapısı.



EK2-7: Vezir Camii Kitabesi.



EK2-8: Vezir Camii Taçkapısı Aydın Yüksel İmzalı Müsenna Alınlık Yazısı.



EK2-9: Vezir Camii Yarım Kubbe, Tromp ve Pandantiflerle Kubbe Geçişi.



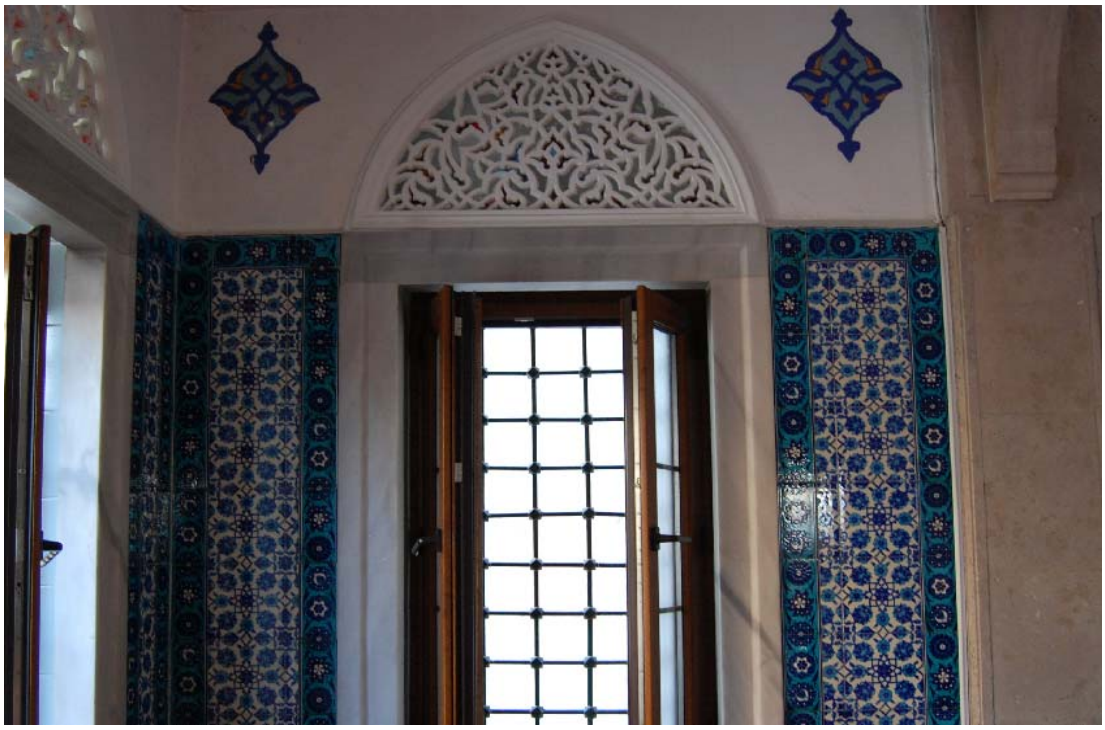
EK2-10: Vezir Camii Kubbe Kasnağı Detayı.



EK2-11: Vezir Camii Kubbesi.



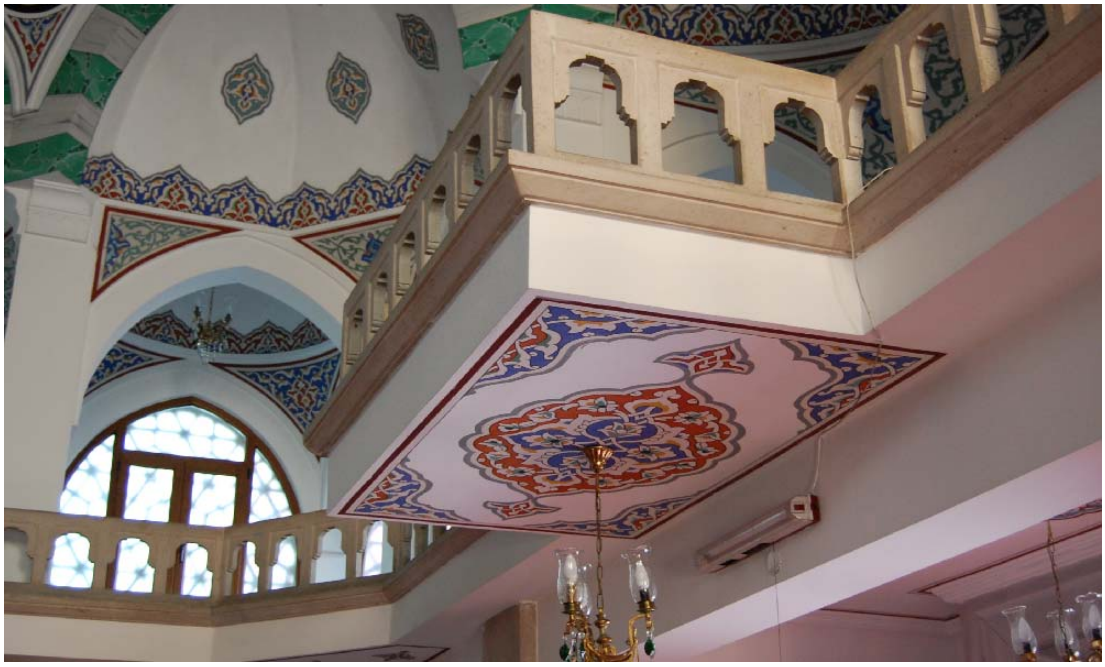
EK2-12: Vezir Camii Pencere Aralarına Yerleştirilmiş Çini Panolar.



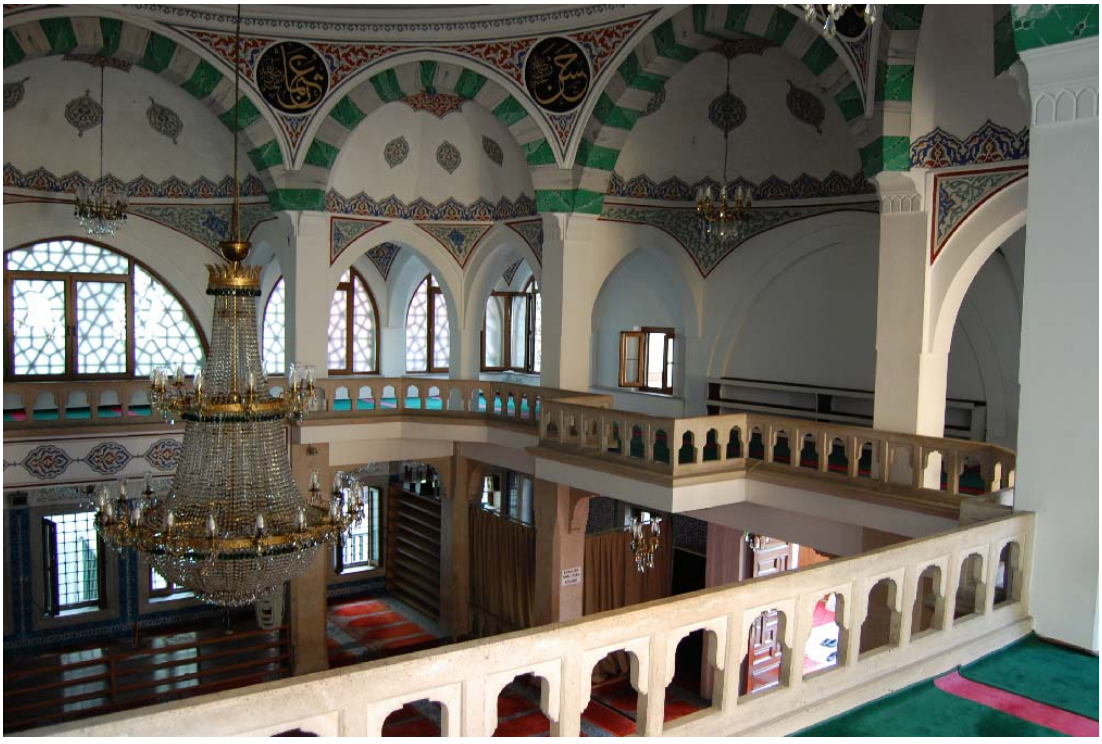
EK2-13: Vezir Camii Aydın Yüksel İmzalı Kuşak Yazısı, Pencere Alınlık ve Köşebent Motifleri.



EK2-14: Vezir Camii Üst Kat Mahfil Balkonunu Süsleyen Şemse Motifi.



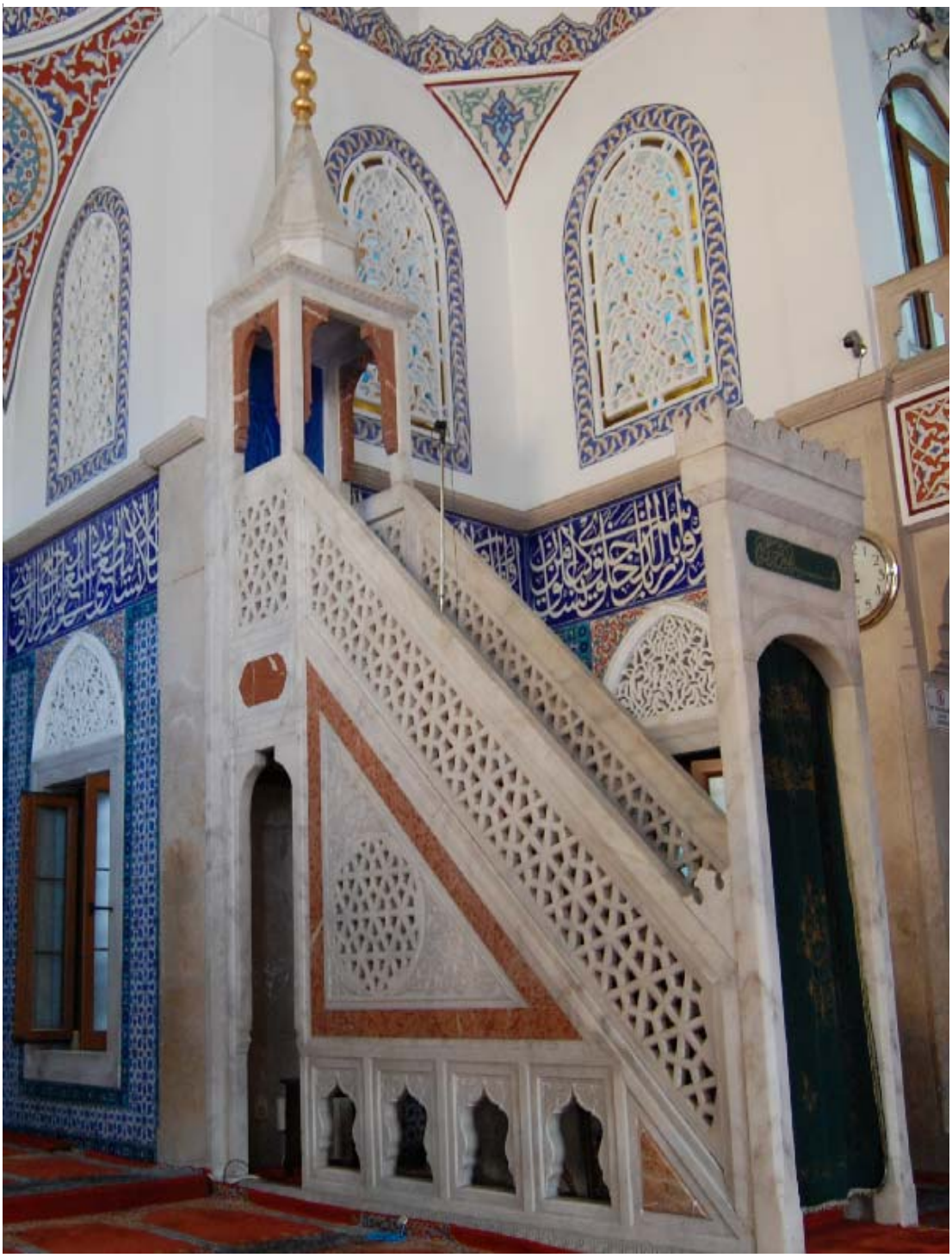
EK2-15: Vezir Camii Üst Kat Mahfili.



EK2-16: Vezir Camii Mihrabı.



EK2-17: Vezir Camii Minberi.



EK2-18: Vezir Camii Minare ve Üst Örtü Sistemi.



EK2-19: Vezir Cami Şadırvanı.



EK2-20: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii İnşa Edildiği Yıl Genel Görünümü.



Kaynak: Aydın Yüksel Arşivi

EK2-21: Şehit Yaşar Musaoğlu Kütüphanesi.



EK2-22: Şehit Yaşar Musaoğlu Kütüphanesi İç Görünümü.



EK2-23: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Kuzey Giriş Kapısı ve Arkada Minaresi.



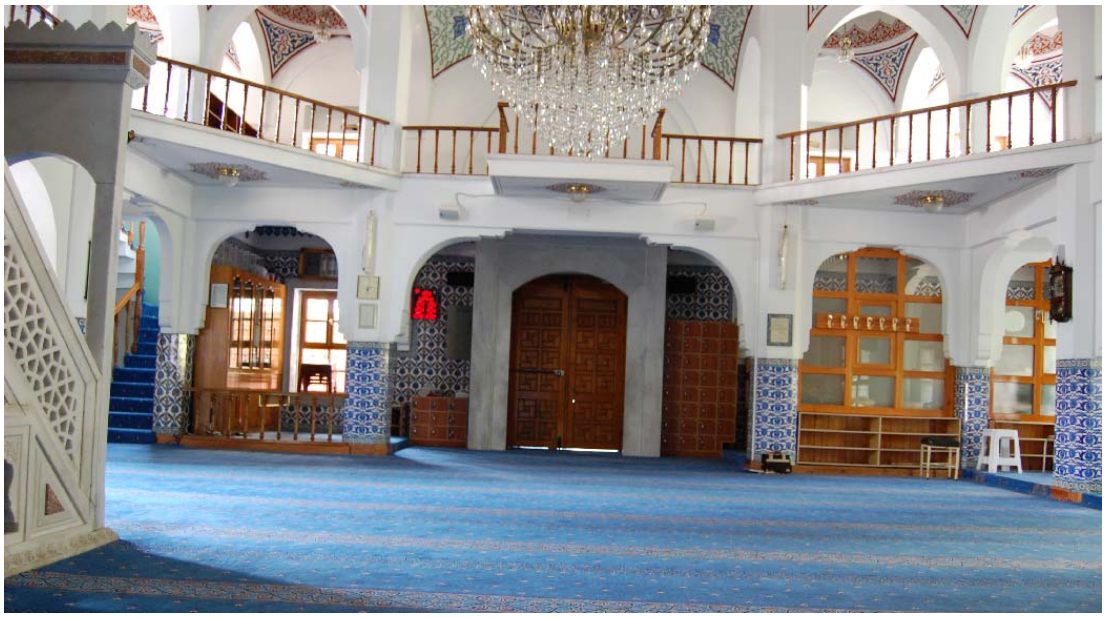
EK2-24: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Türkçe Kitabesi.



EK2-25: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Taçkapısı.



EK2-26: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Kuzey Giriş Kapısı ve Medhal Bölümü.



EK2-27: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Yarım Kubbe ve Trompları Bağlayan Pandantif ve Ortasında İsm-i Celâl.



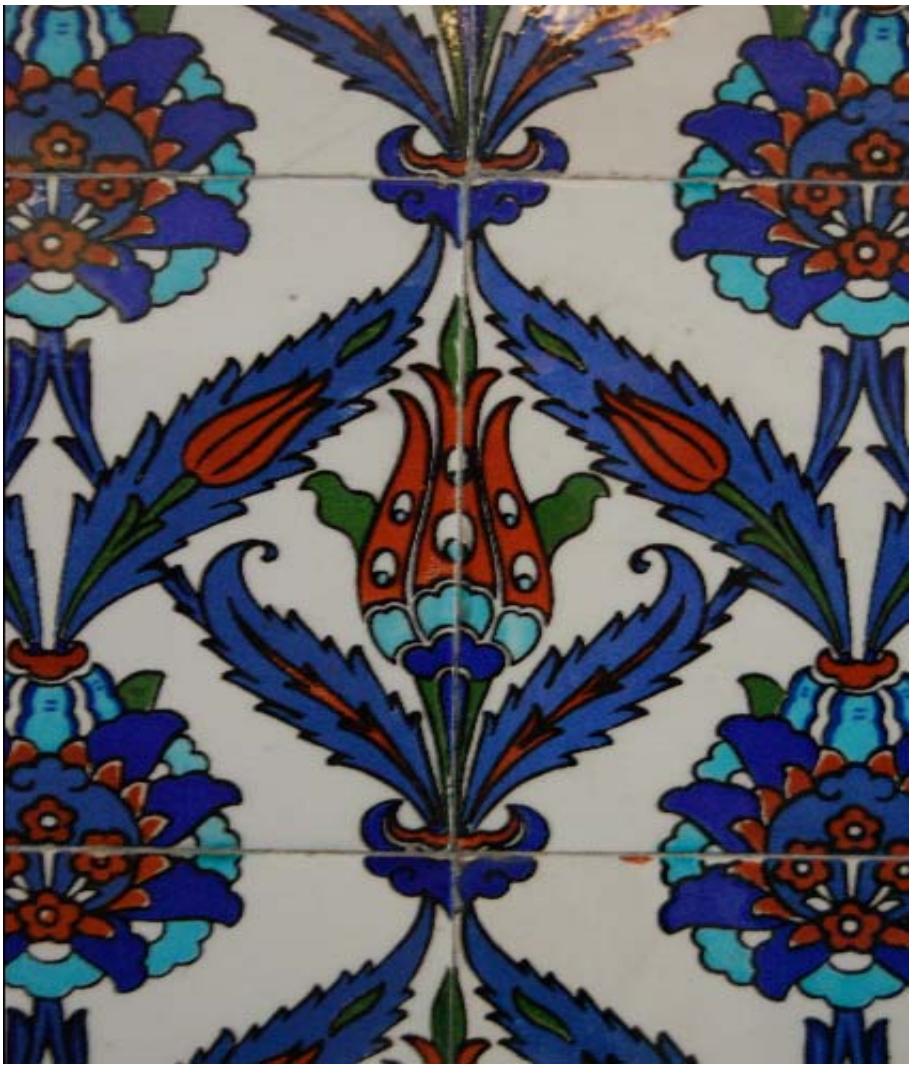
EK2-28: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Yarım Kubbe ve Tromp Süslelemeleri.



EK2-29: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Kubbesi.



EK2-30: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Çini Süslemelerinden Detay.



EK2-31: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Çini Süslemelerinde Kenar Suyu Motifi.



EK2-32: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Mihrabı.



EK2-33: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Mihrap Yanı Çini Panolar Detay.



EK2-34: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Minberi.



EK2-35: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Vaaz Kürsüsü.



EK2-36: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Minaresi.



EK2-37: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Batı Cephe ve Giriş Kapısı.



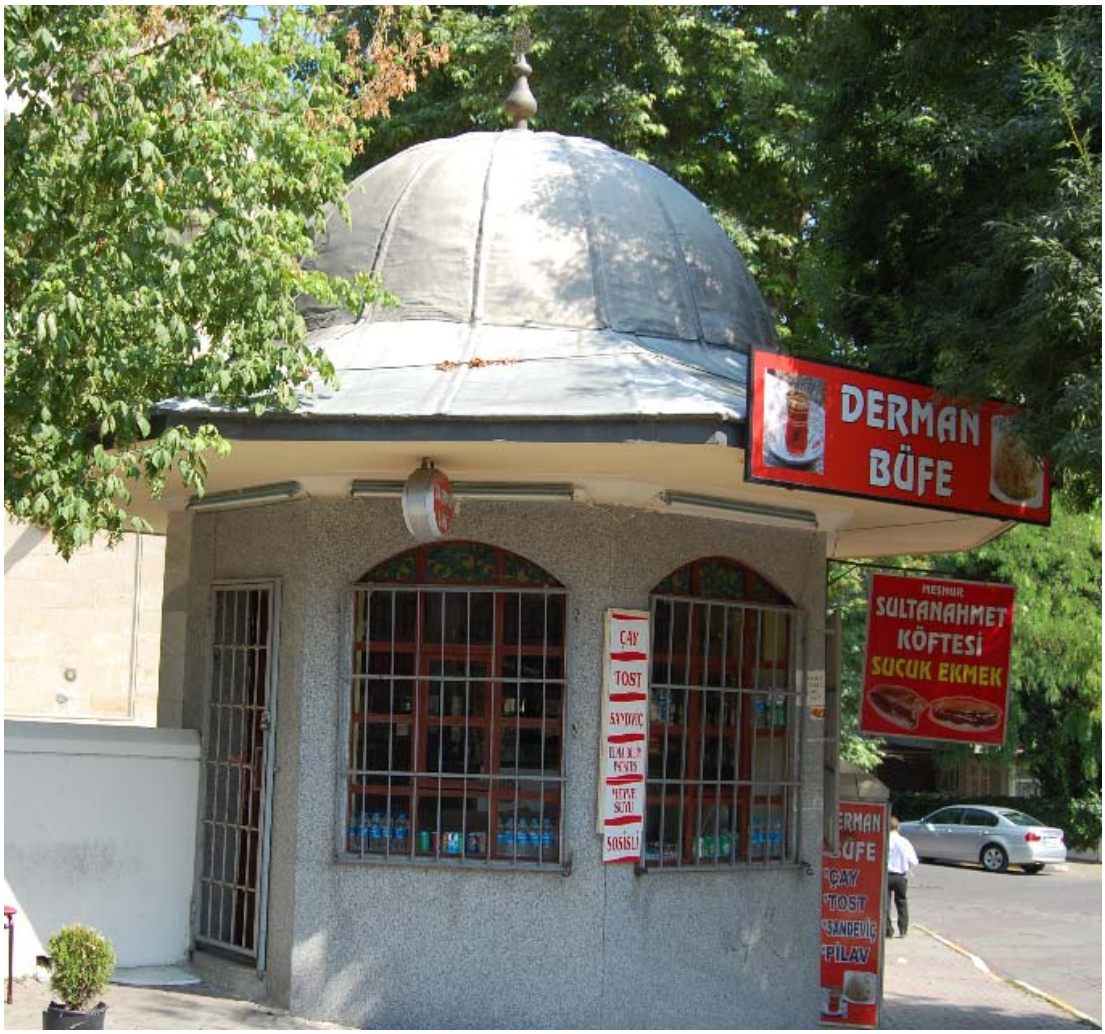
EK2-38: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii, Güney Cephe.



EK2-39: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Şadırvanı.



EK2-40: Şehit Yaşar Musaoğlu Camii Şadırvanının Büfe Olarak Kullanılan Kısmı.



EK2-41: Bahçeşehir Camii Türkçe Kitabesi.



EK2-42: Bahçeşehir Camii'nin Kuzeyden Genel Görünümü.



EK2-43: Bahçeşehir Camii Cenaze Namazgâhı.



EK2-44: Bahçeşehir Camii Üç Birimli Son Cemaat Yeri.



EK2-45: Bahçeşehir Camii Son Cemaat Yeri Sağ Birim Kapı Alınlık Yazısı.



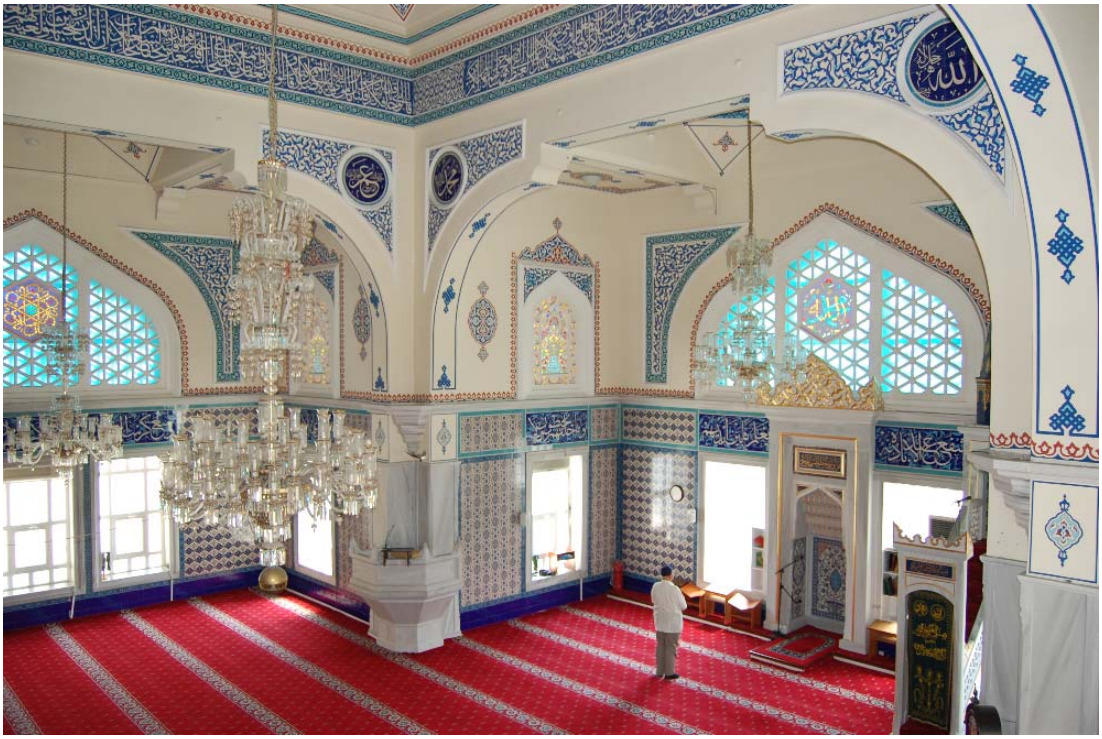
EK2-46: Bahçeşehir Camii Taçkapısı.



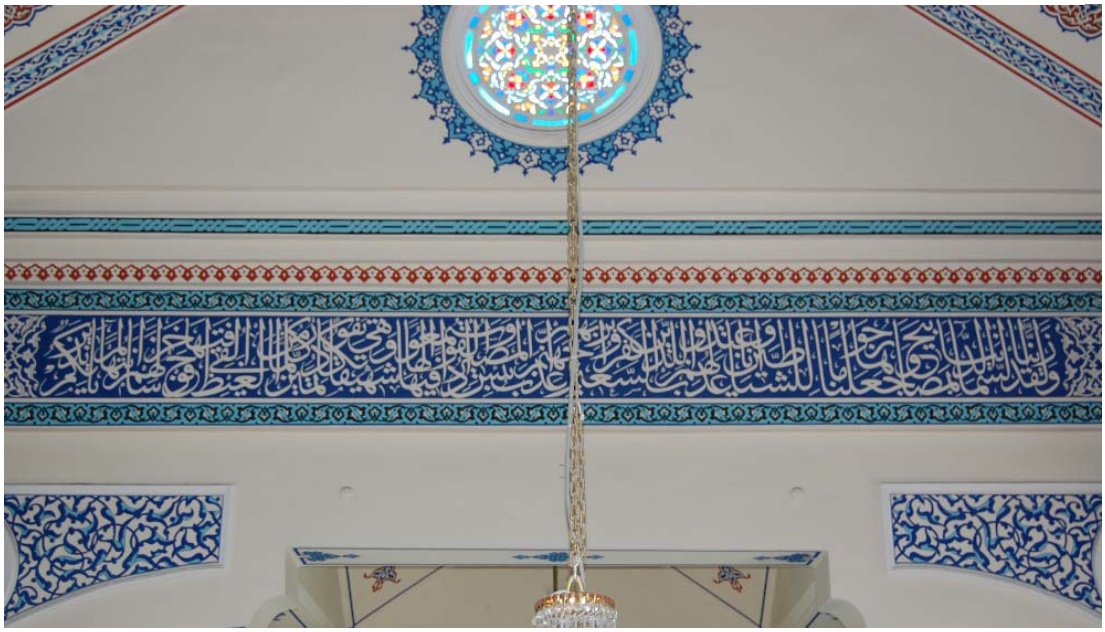
EK2-47: Bahçeşehir Camii Taçkapı Kavsarası.



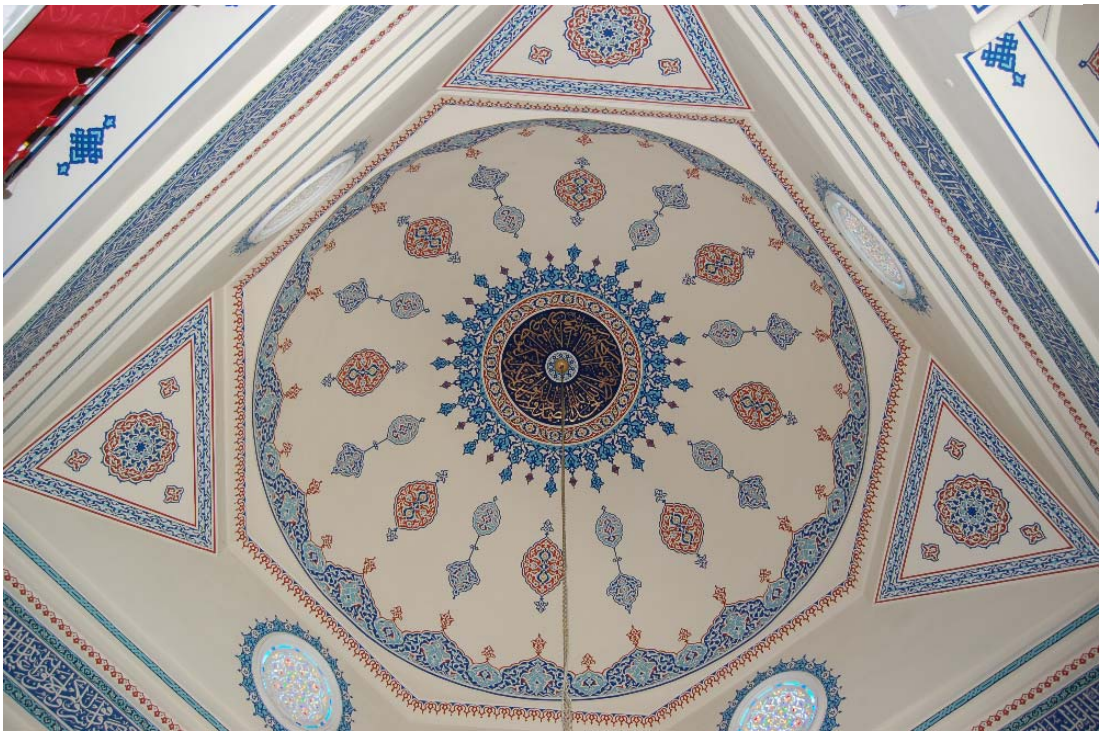
EK2-48: Bahçeşehir Camii Harimden Genel Görünüm.



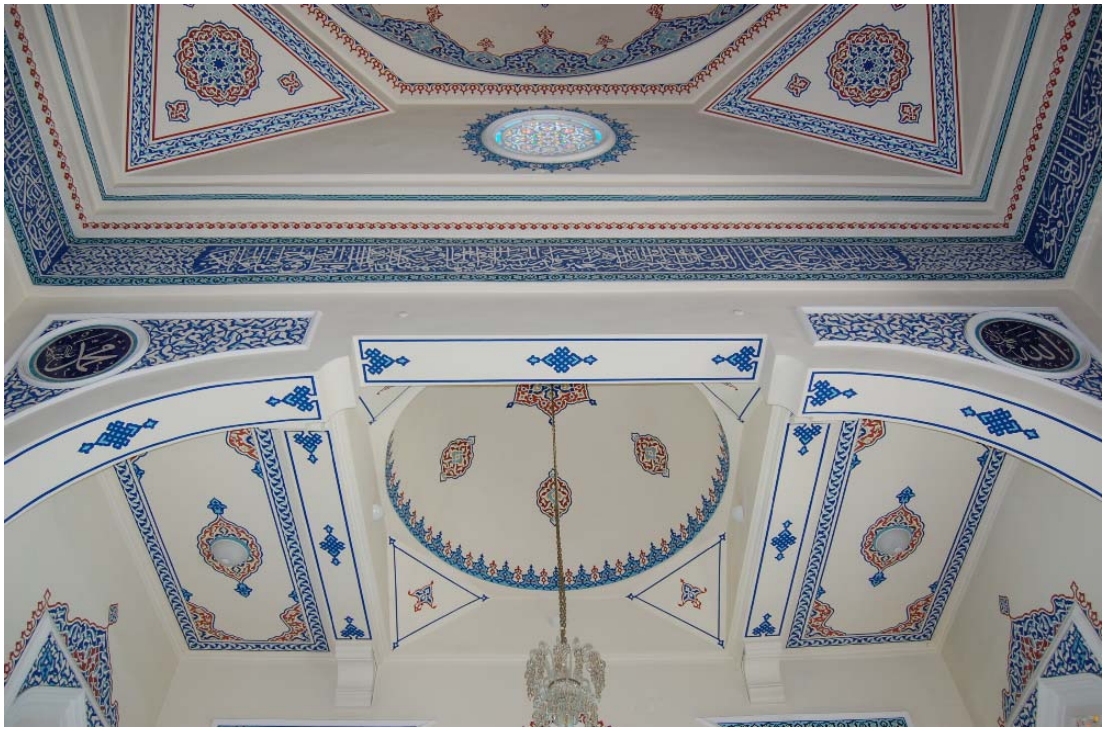
EK2-49: Bahçeşehir Camii Kuşak Yazısından Bir Bölüm (Mülk Suresi 5-6-7-8).



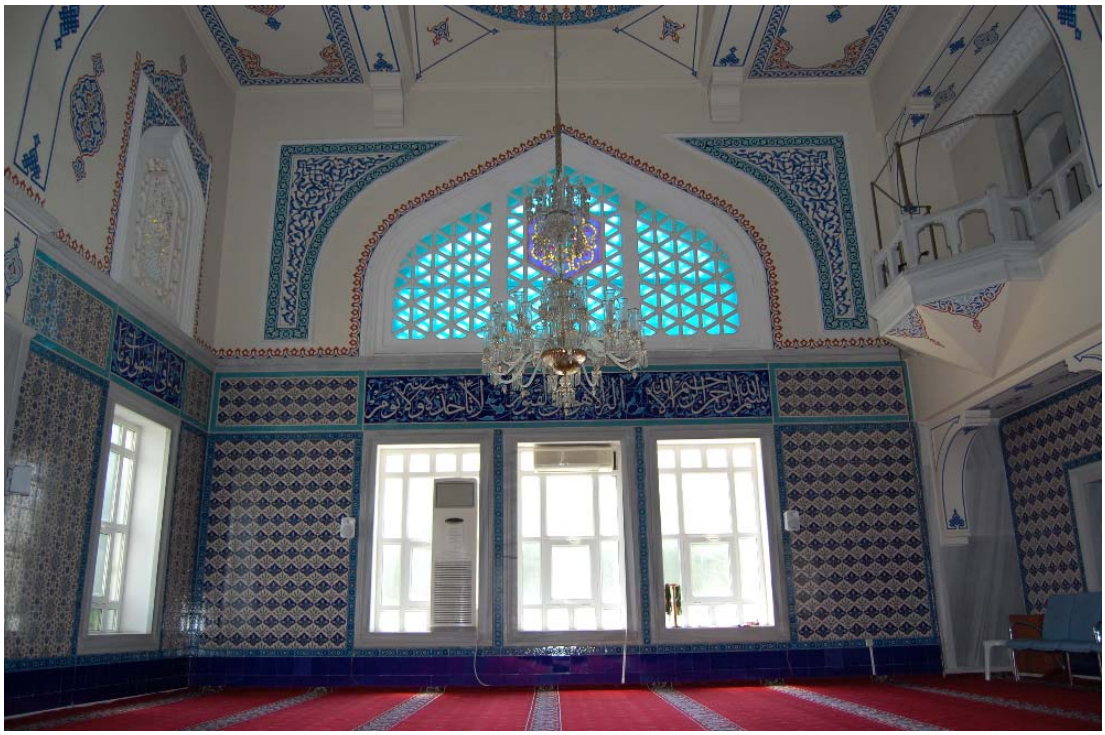
EK2-50: Bahçeşehir Camii Kubbesi.



EK2-51: Bahçeşehir Camii Harimi Genişleten Küçük Kubbe Örtüsü.



EK2-52: Bahçeşehir Camii Batı İç Cephe Görünümü.



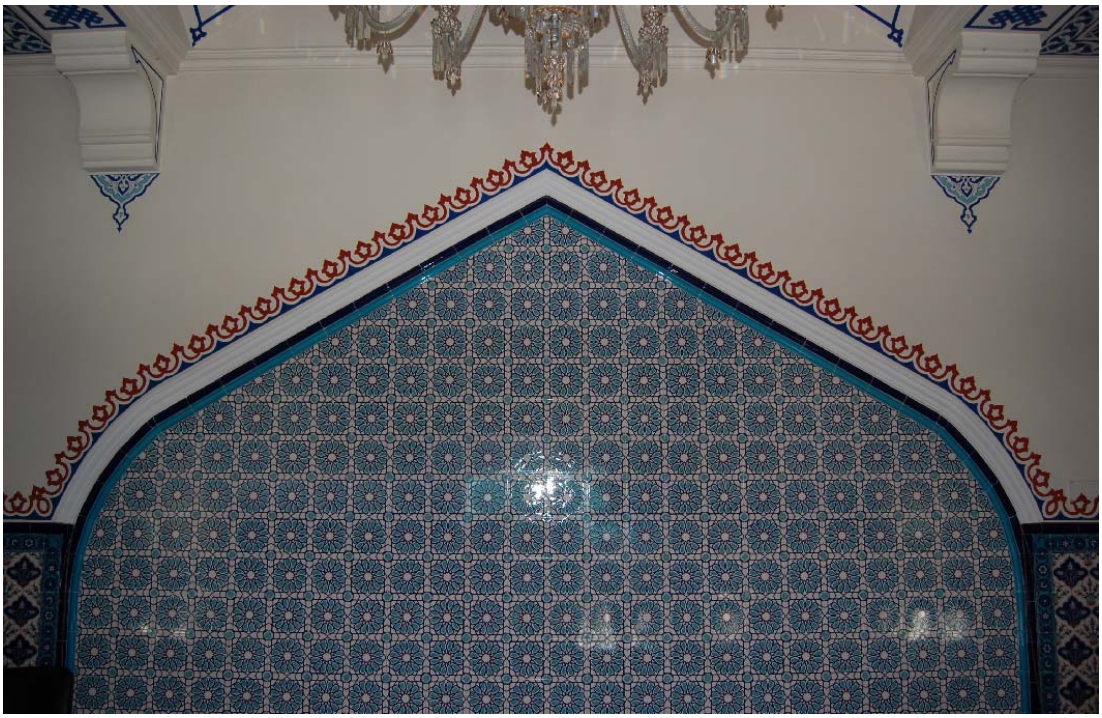
EK2-53: Bahçeşehir Camii Aydın Yüksel İmzalı Ayet-el Kürsüden Bir Bölüm.



EK2-54: Bahçeşehir Camii Harimin Kuzey Cephesi Görünümü ve Üst Kat Mahfili.



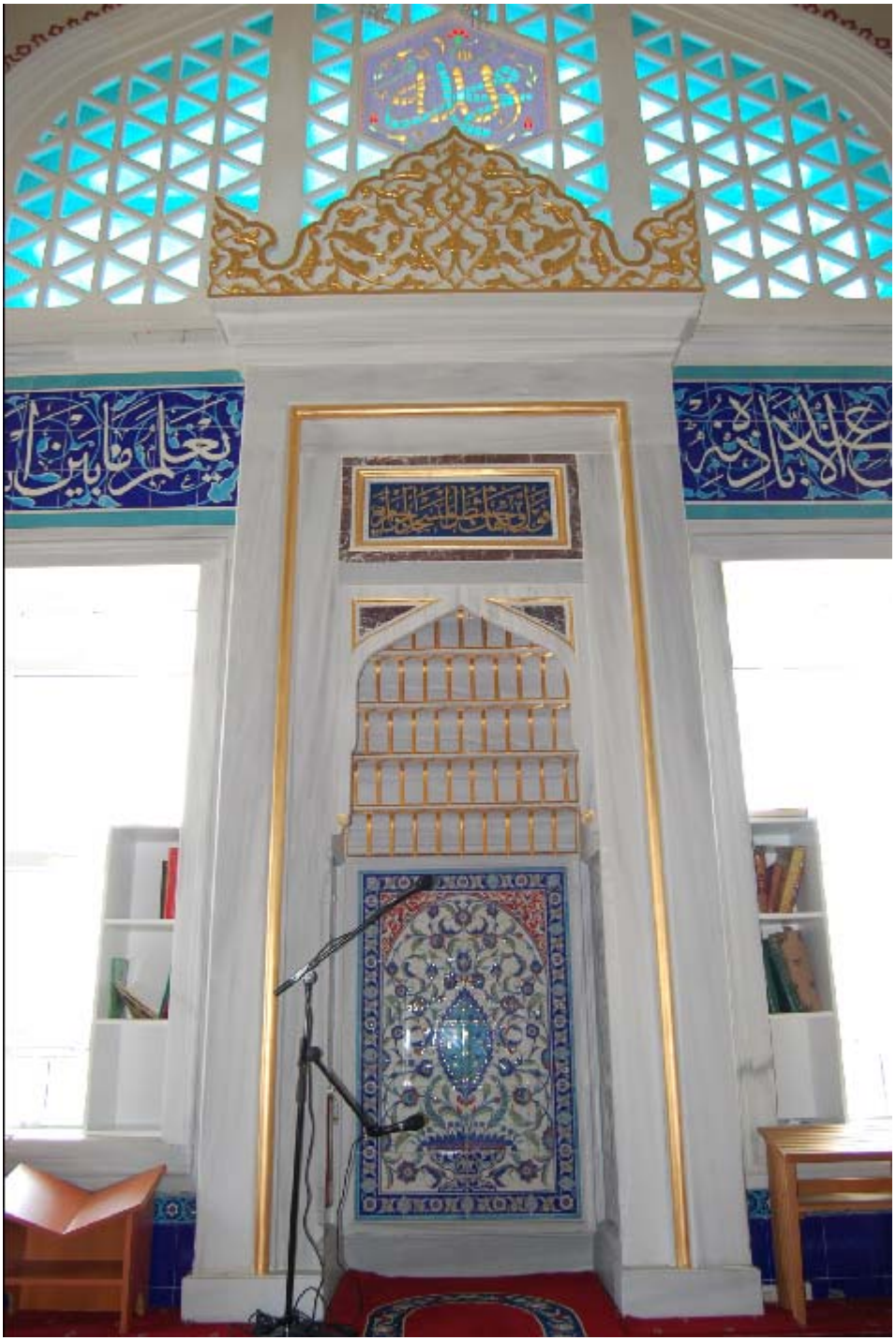
EK2-55: Bahçeşehir Camii Üst Kat Mahfil Sathi Pencere Nişi.



EK2-56: Bahçeşehir Camii Üst Kat Mahfili Vitray Penceresi ve Yanında Müsenna ''*HU*''.



EK2-57: Bahçeşehir Camii Mihrabı.



EK2-58: Bahçeşehir Camii Minberi.



EK2-59: Bahçeşehir Camii Minaresi.



EK2-60: Bahçeşehir Camii Son Cemaat Yeri Cephe Düzenlemesi.



EK2-61: Bahçeşehir Camii Doğu Cephesi Görünümü.



EK2-62: Bahçeşehir Camii Batı Cephesi Görünümü.



EK2-63: Bahçeşehir Camii Güney Cephesi Görünümü.



EK2-64: Bahçeşehir Camii Abdest Muslukları.



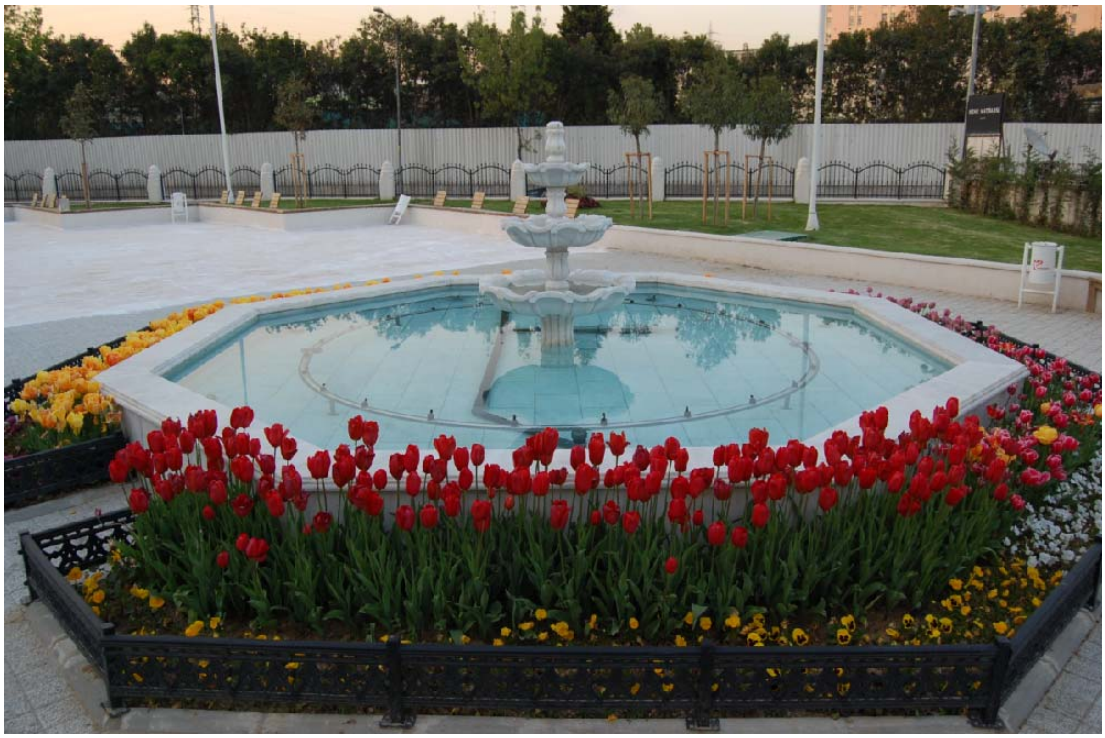
EK2-65: Bircan Eresin Camii Türkçe Kitabesi.



EK2-66: Bircan Eresin Camii Doğu Giriş Kapısı.



EK2-67: Bircan Eresin Camii Avlusunda Bulunan Havuz.



EK2-68: Bircan Eresin Camii Son Cemaat Yeri Görünümü.



EK2-69: Bircan Eresin Camii Kuzey Cephe Alınlık Yazısı.



EK2-70: Bircan Eresin Camii Kuzey Cephe Pencere Alınlığı Fatiha Suresi'nden Bir Bölüm.



EK2-71: Bircan Eresin Camii Kitabesi.



EK2-72: Bircan Eresin Camii Taçkapısı.



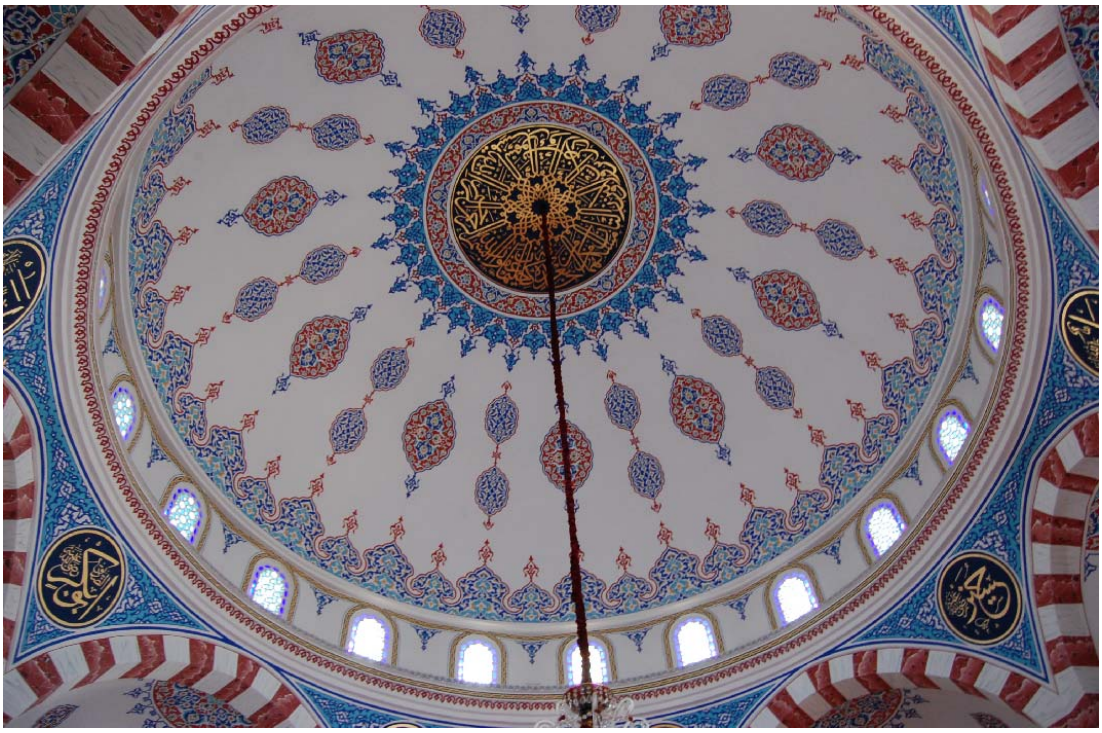
EK2-73: Bircan Eresin Camii Pandantif Yazısı.



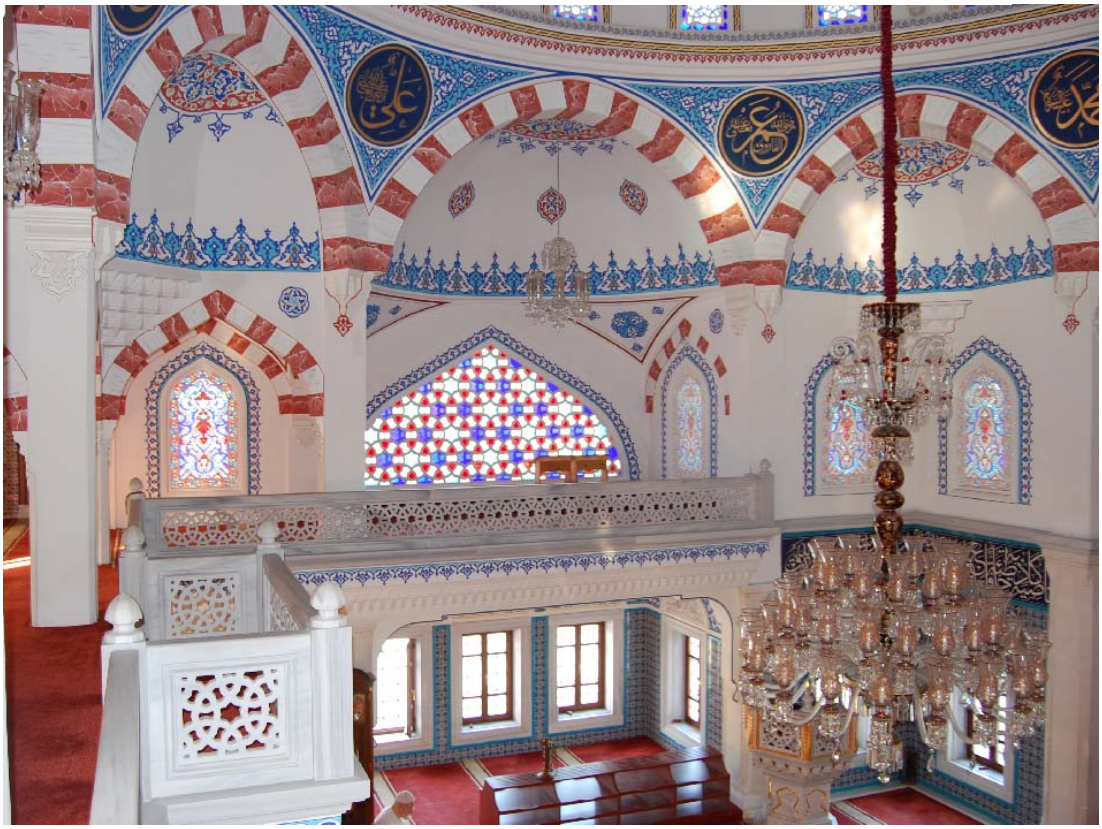
EK2-74: Bircan Eresin Camii Kubbe Göbek Yazısı.



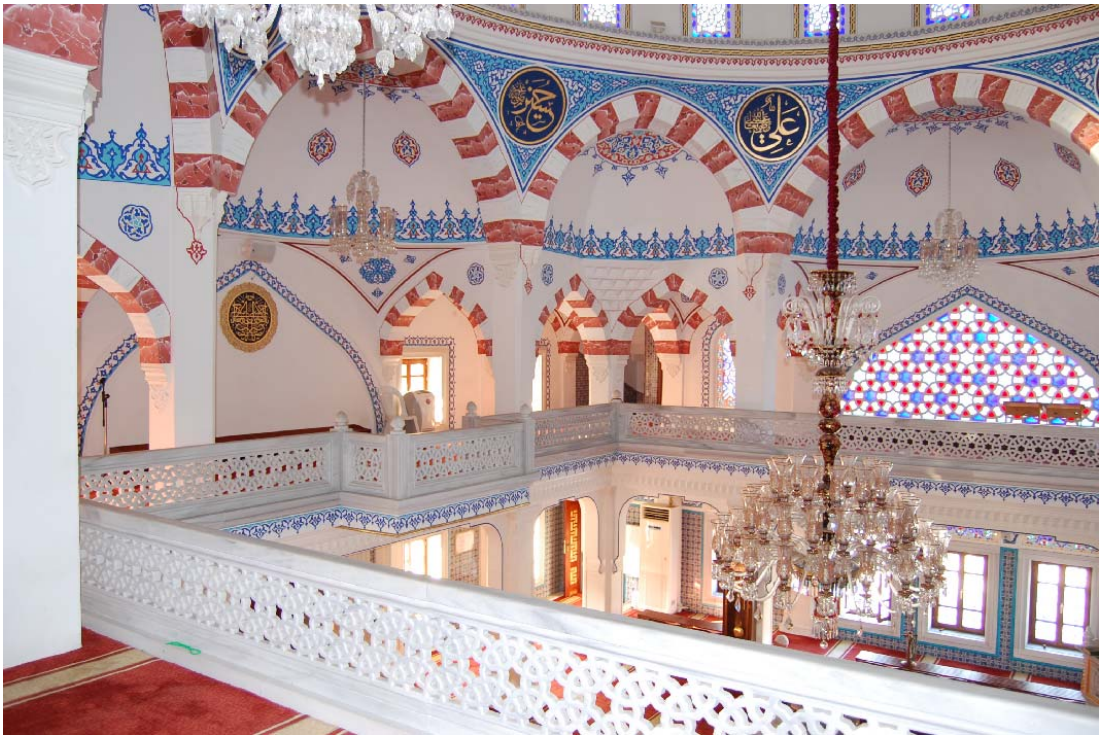
EK2-75: Bircan Eresin Camii Kubbesi.



EK2-76: Bircan Eresin Camii Pencere Düzeni.



EK2-77: Bircan Eresin Camii Üst Kat Mahfil Genel Görünümü.



EK2-78: Bircan Eresin Camii Üst Mahfil Örtüsünü Taşıyan Sivri Kemerler.



EK2-79: Bircan Eresin Camii Müsennâ ‘’Ya Hazret-i Bilal Habeşi’’ Yazısı.



EK2-80: Bircan Eresin Camii Mihrap Kavsara Köşeliklerine Yerleştirilmiş Kabaralar ve Ceyhun Oydem İmzalı Sülüs Hat.



EK2-81: Bircan Eresin Camii Mihrabı.



EK2-82: Bircan Eresin Camii Mihrabın Sağındaki Aydın Yüksel İmzalı Pano.



EK2-83: Bircan Eresin Camii Mihrabın Solundaki Aydın Yüksel İmzalı Pano.



EK2-84: Bircan Eresin Camii Alt Kat Mihrabı.



EK2-85: Bircan Eresin Camii Minber Sol Geçidi Üzerindeki Hüseyin Kutlu İmzalı Ta'lik Hat.



EK2-86: Bircan Eresin Camii Minberi.



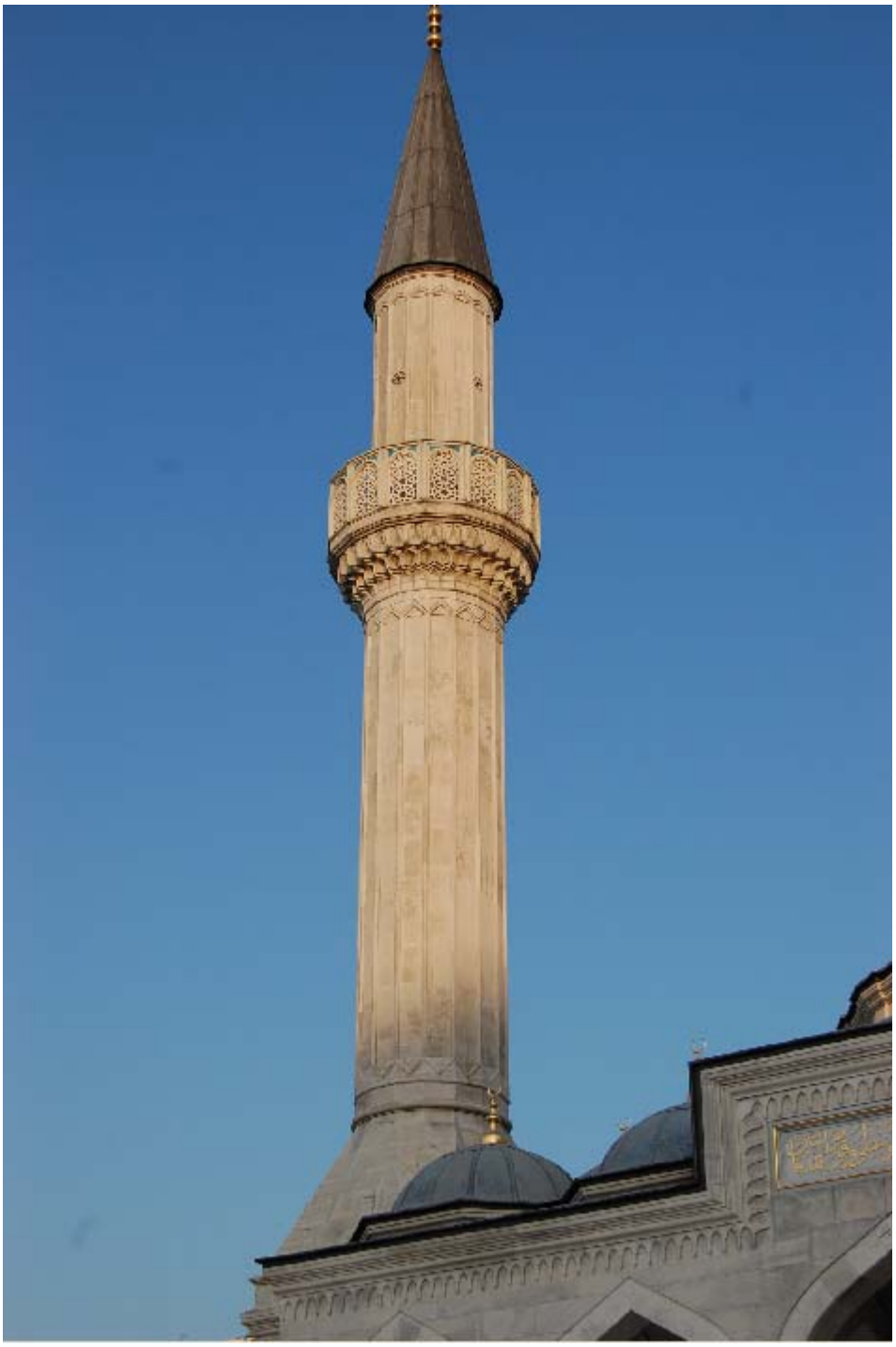
EK2-87: Bircan Eresin Camii Minber Sağ Geçidi Üzerindeki Hüseyin Kutlu İmzalı Ta'lik Hat.



EK2-88: Bircan Eresin Camii Vaaz Kürsüsü.



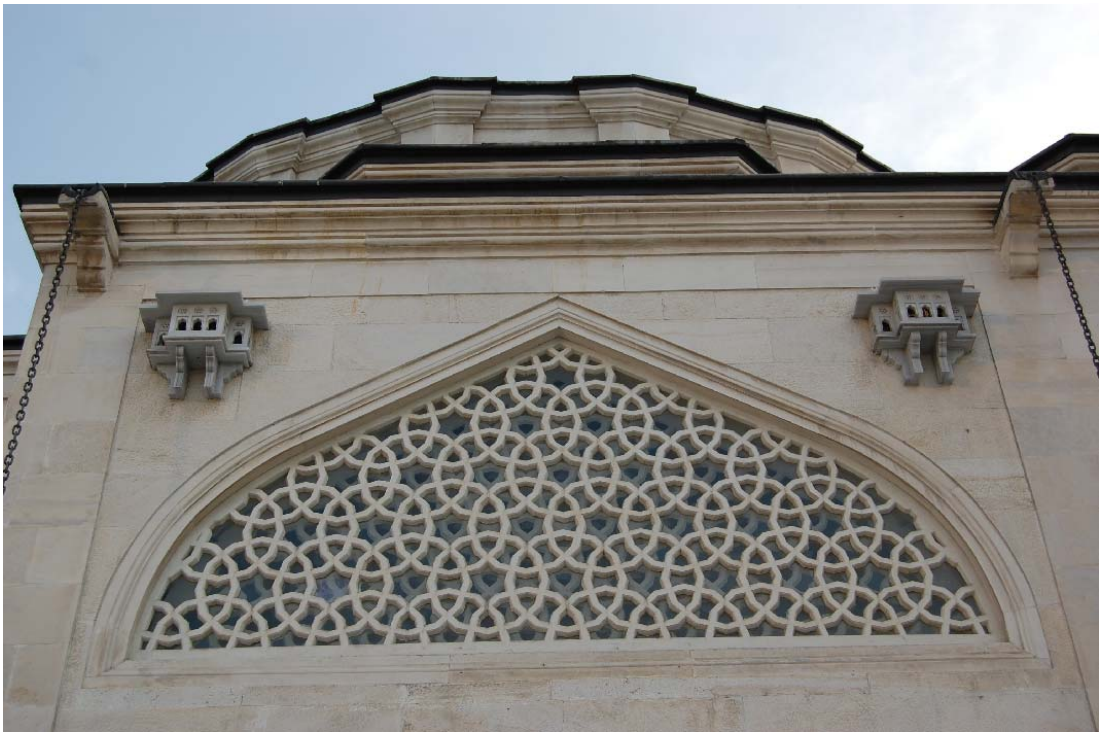
EK2-89: Bircan Eresin Camii Minaresi.



EK2-90: Bircan Eresin Camii Kuzey Cephesi Görünümü.



EK2-91: Bircan Eresin Camii Doğu Cepheye Yerleştirilmiş Kuş Evleri.



EK2-92: Bircan Eresin Camii Güneydoğu Cephesi Görünümü.



EK2-93: Bircan Eresin Camii Güneybatı Cephesi Görünümü.



EK2-94: Bircan Eresin Camii Güney Cephe Mihrap Üzerine Yerleştirilmiş Kuş Evi.



EK2-95: Bircan Eresin Camii Şadırvanı.



EK2-96: Seyyid Nizameddin'in Şeceresini Gösteren Liste.





EK2-97: Seyyid Nizam Tekkesine Adile Sultan Tarafından Su Getirildiğini Gösteren Kitabe ve Acıklaması.



AÇIKLAMA
PEYGAMBERİMİZ HAZRETİ MUHAMMED (S.A.V)'İN TORUNU İMAMI HÜSEYİN (R.A)'İN 27 Cİ TORUNLARINDAN SEYİD NİZAMÜDDİN (H.Z) LERİNE HÜRMETEN İKİNCİ SULTAN ABDÜLHAMİDİN HALASI ADİLE SULTAN HANIMEFENDİ BURADAKİ SAHRİNCE SU GETİRİP ABDEST ALANLARA VE BİLCÜMLE MÜMİNLERE FATİHA OKUMALARINI RİCADA BULUNUYOR 1288 HİCRİDE BASILAN SEYYİD SEYFULLAHİN DİVANINDA 16.17. SAHİFELERDE GÖRÜLMÜŞTÜR HAZIRLAYAN SÜLEYMAN UYANIK İST. MÜFT. MURAKIBI

EK2-98: Seyyid Nizam Tekkesinin Ebrunigar Kalfa Tarafından Yeniden İnşa Edildiğini Gösterir Kitabe.



EK2-99: Eski Seyyid Nizam Camii.



EK2-100: Seyyid Nizam Camii Son Cemaat Yeri Genel Görünümü.



EK2-101: Seyyid Nizam Camii Çini Pano Üzerine ‘’Ya Hannan, Ya Mennan’’ Yazısı.



EK2-102: Seyyid Nizam Camii Son Cemaat Yeri Zemin Düzenlemesi.



EK2-103: Seyyid Nizam Camii Son Cemaat Yeri Mihrabiye ve Pencere Düzenlemesi.



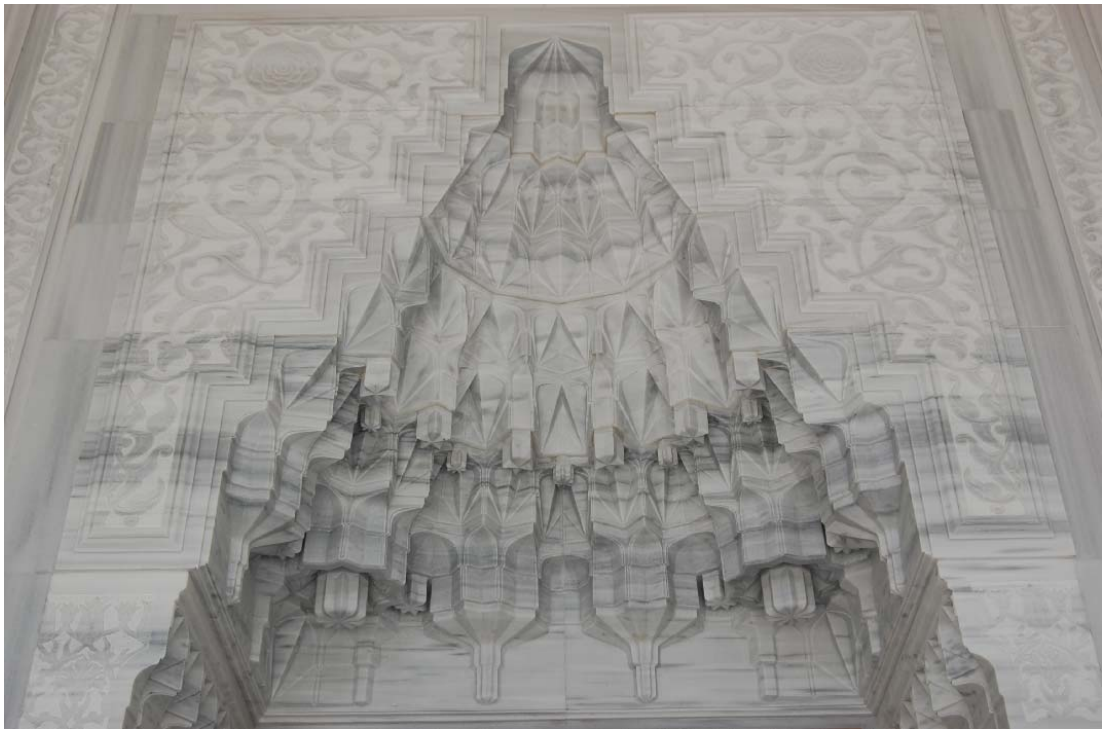
EK2-104: Seyyid Nizam Camii Mermer Kitabesi.



EK2-105: Seyyid Nizam Camii Kitabesi.



EK2-106: Seyyid Nizam Camii Taçkapı Kavsarası.



EK2-107: Seyyid Nizam Camii Taçkapısı.



EK2-108: Seyyid Nizam Camii Ahşap Kapı Süslemesinden Detay.



EK2-109: Seyyid Nizam Camii Kemerler Arasında oluşan Muntazam Üçgen Pandantif.



EK2-110: Seyyid Nizam Camii Kubbesi.



EK2-111: Seyyid Nizam Camii Harimi Genişleten Üç satıhlı Hücre.



EK2-112: Seyyid Nizam Camii Duvar Yüzeyini Kaplayan Lale Motifli Cini.



EK2-113: Seyyid Nizam Camii Kuşak Yazısından Bir Bölüm.



EK2-114: Seyyid Nizam Camii Harimin Kuzey Görünümü.



EK2-115: Seyyid Nizam Camii Medhal Bölüm Tavan Süslemesi.



EK2-116: Seyyid Nizam Camii Batı Kapısı ve Üst Mahfile Çıkan Merdivenler.



EK2-117: Seyyid Nizam Camii 1.Kat Mahfil Girişi.



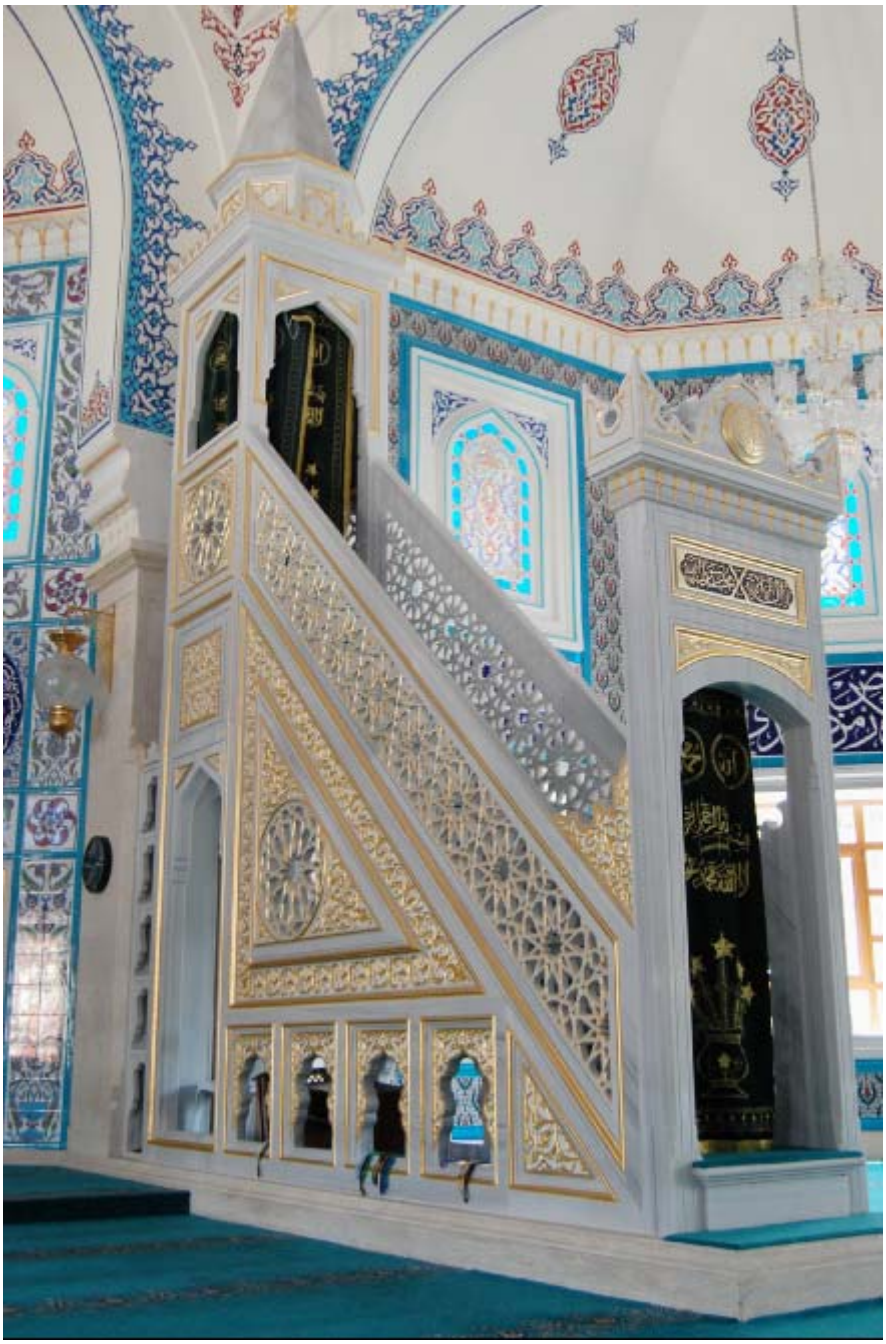
EK2-118: Seyyid Nizam Camii Mihrabı.



EK2-119: Seyyid Nizam Camii Mihrap Yanı Madalyon Fatiha Suresi.



EK2-120: Seyyid Nizam Camii Minberi.



EK2-121: Seyyid Nizam Camii Vaaz Kürsüsü.



EK2-122: Seyyid Nizam Camii Doğu Minaresi.



EK2-123: Seyyid Nizam Camii Doğu Kapısı.



EK2-124: Seyyid Nizam Camii Batı Cephesi Görünümü.



EK2-125: Seyyid Nizam Camii Şadırvanı.



EK2-126: Seyyid Nizam Camii Erkek Tuvaletleri Abdest Alma Bölümü.



EK2-127: Seyyid Nizam Camii Erkek Tuvaletleri Lavabo.



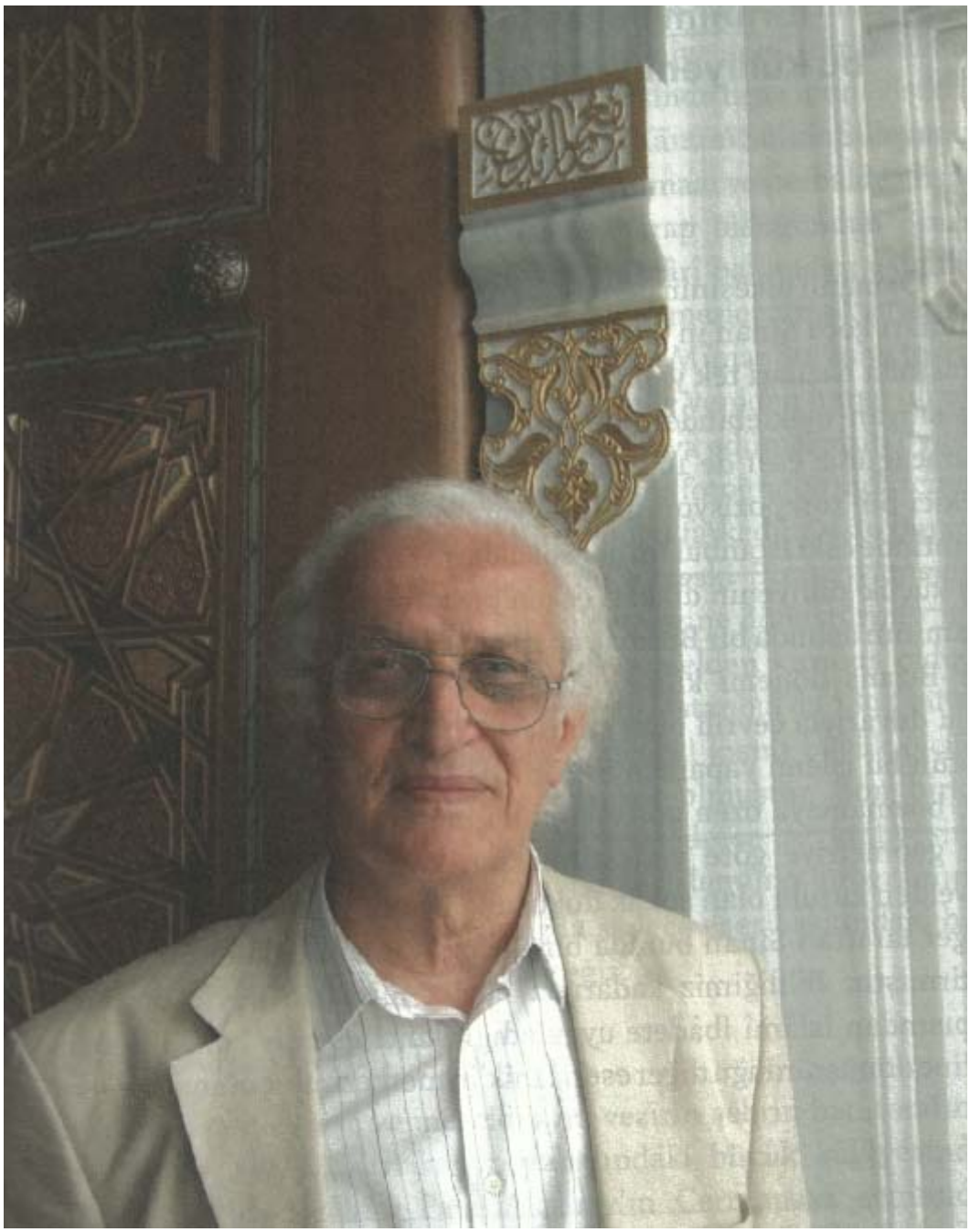
EK2-128: Seyyid Nizam Camii Kadın Tuvaletleri Abdest Alma Bölümü.



EK2-129: Seyyid Nizam Camii Meşruta Binaları.



EK2-130: İbrahim Aydın Yüksel Seyyid Nizam Camii Taçkapısında Kendi İmzası Önünde .



Kaynak: Hakkı Önkal Arşivi

EK 3 İbrahim Aydın Yüksel'in Resimlerinden Bir Derleme.

EK3-1: Ney Üfleyen Mevlevi.



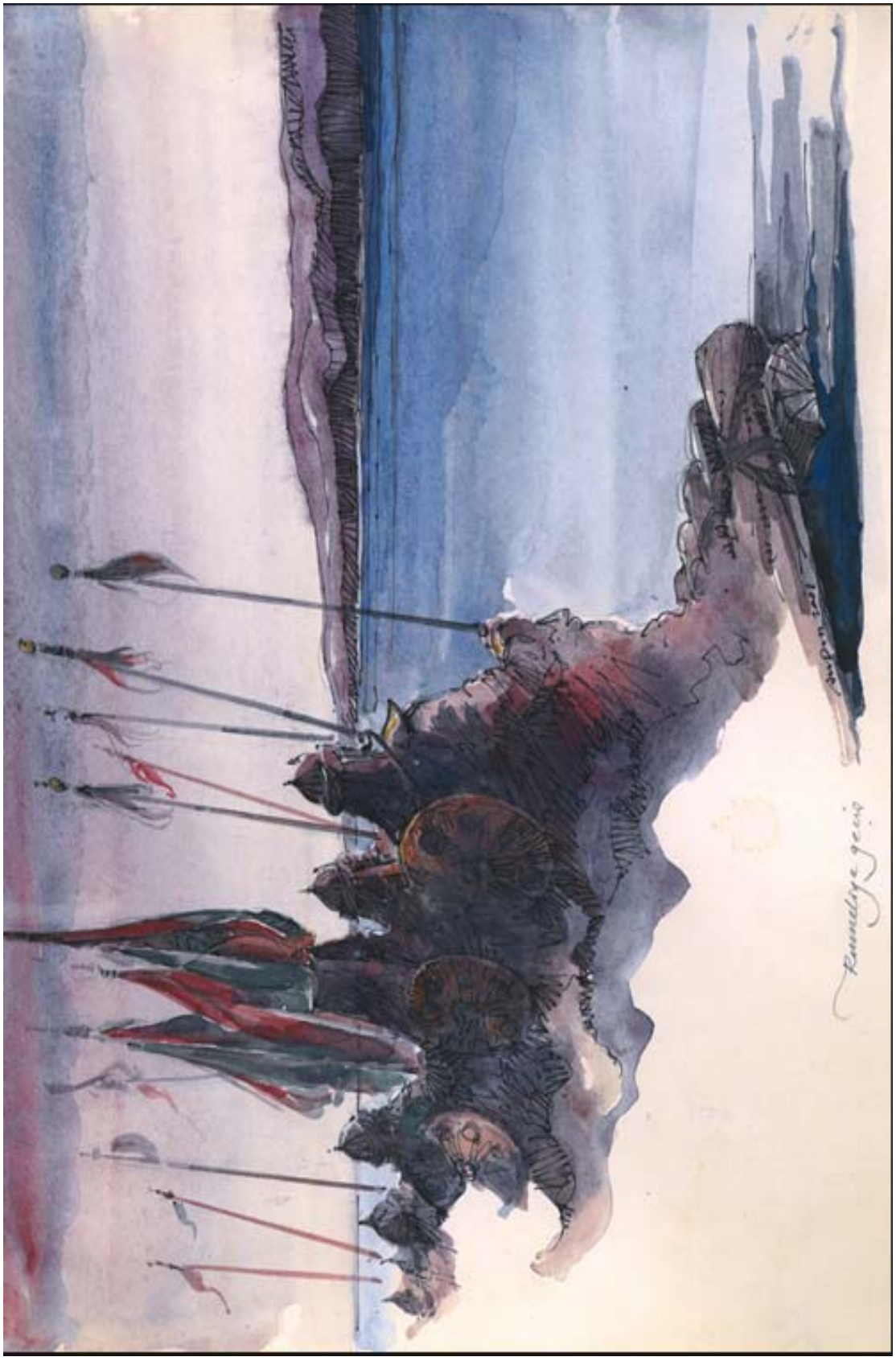
EK3-2: Kubbetü'l-Hadra.



EK3-3: Yelkenliler.



EK3-4: Rumeliye Geçiş.



EK3-5: Bahçeşehir.



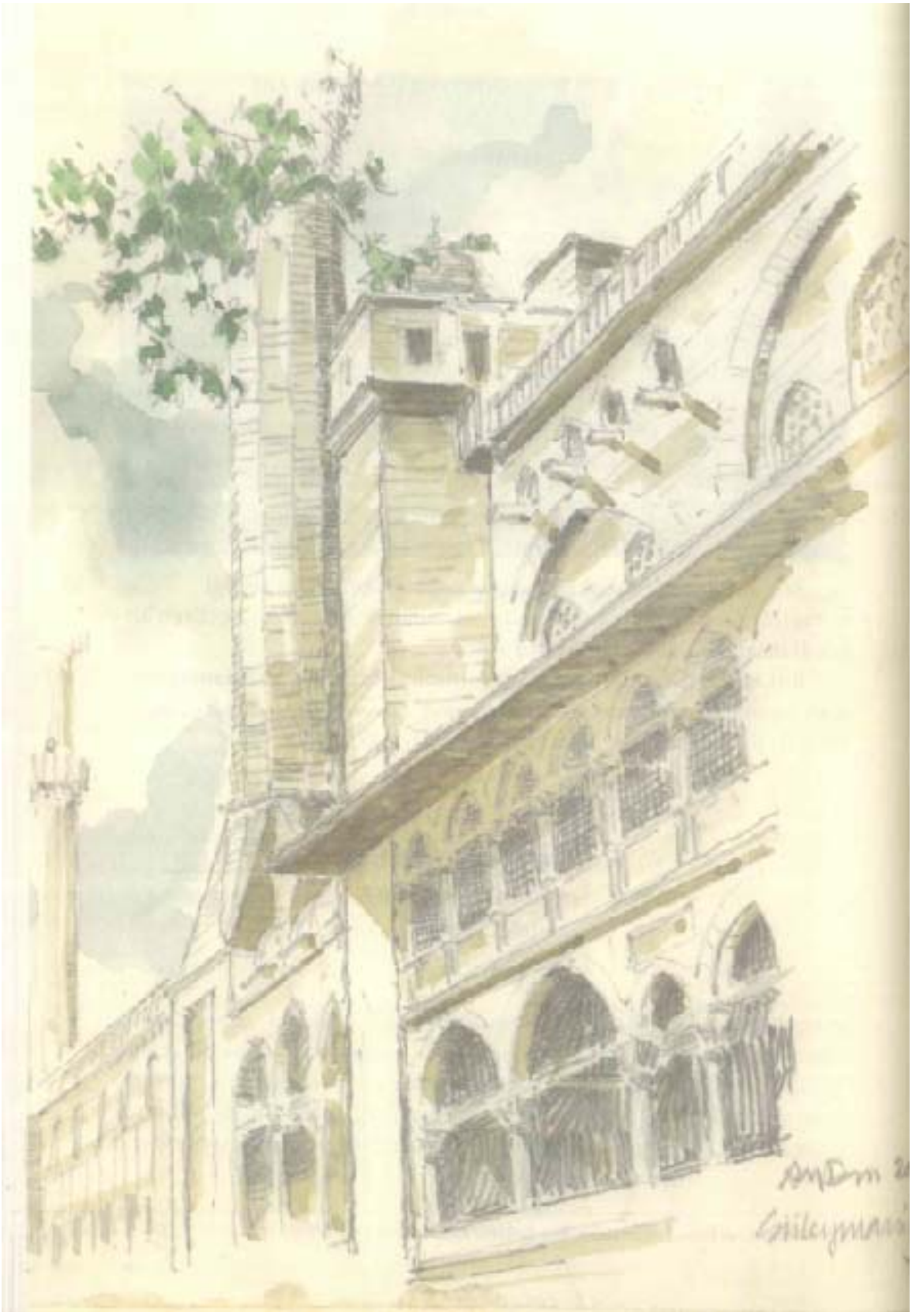
EK3-6: Semiz Ali Paşa Çeşmesi.



EK3-7: Atlar.



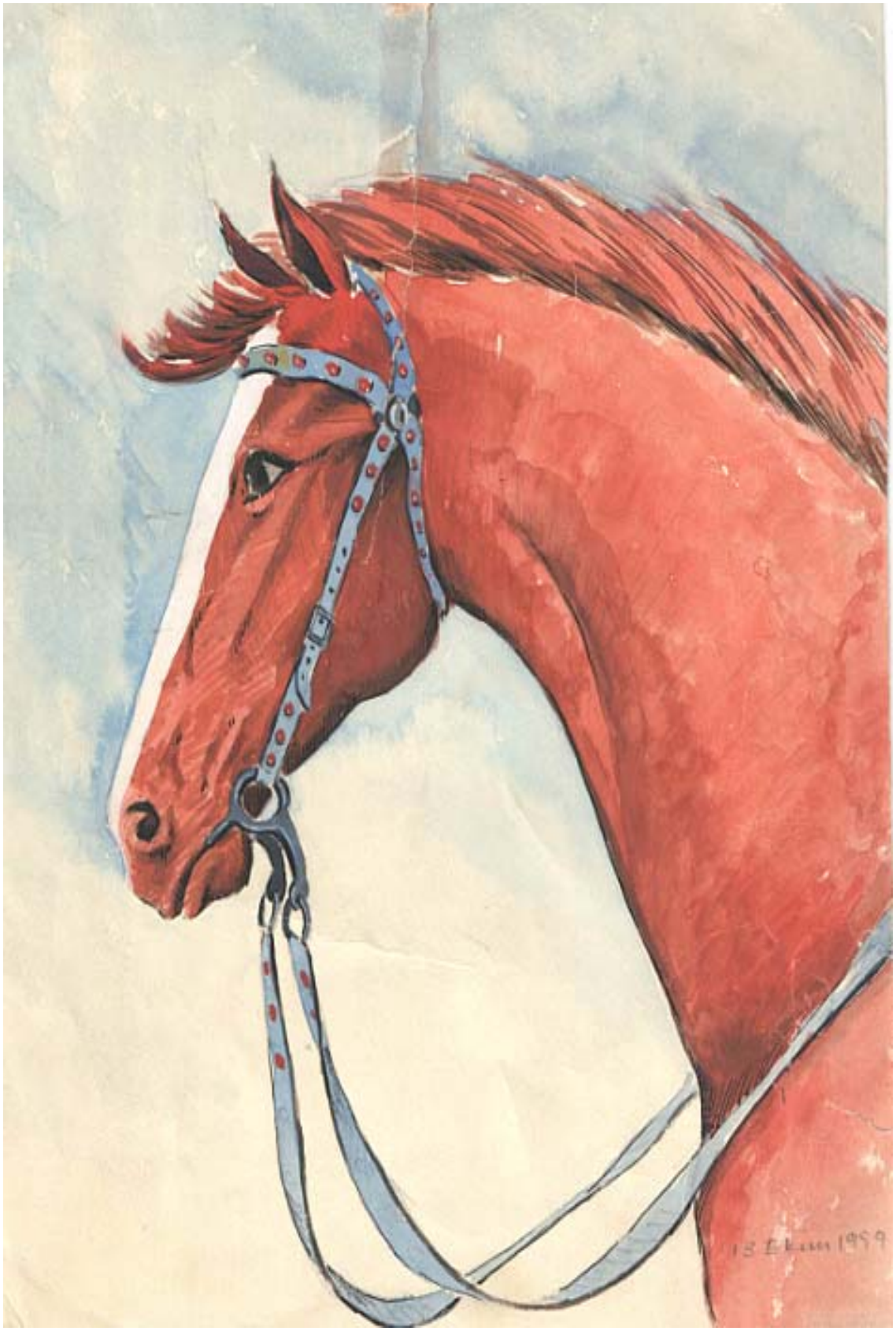
EK3-8: Süleymaniye.



EK3-9: Hz. Mevlana Makamı 1.



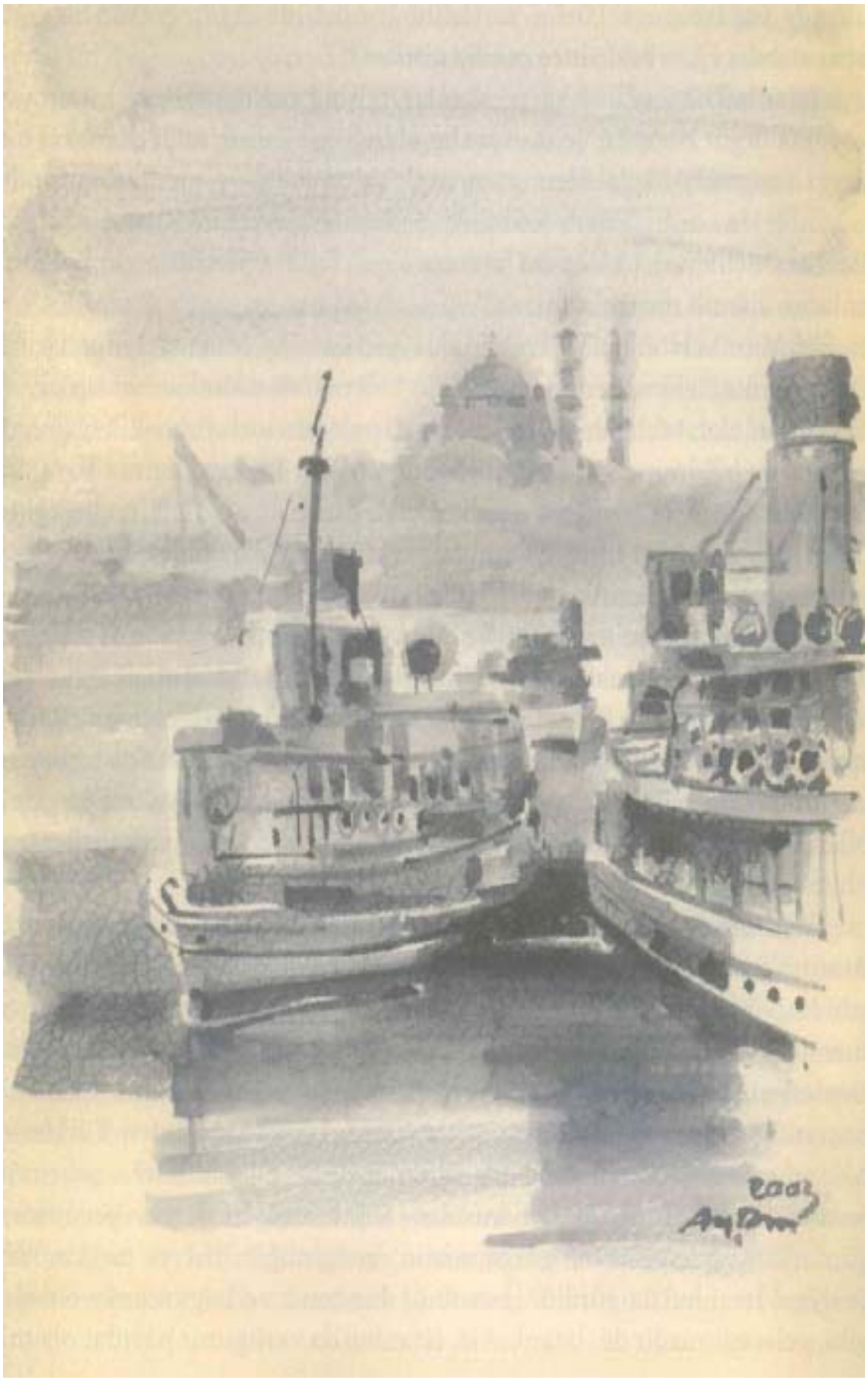
EK3-10: At.



EK3-11: Yunus Emre Çeşmesi.



EK3-12: İstanbul.



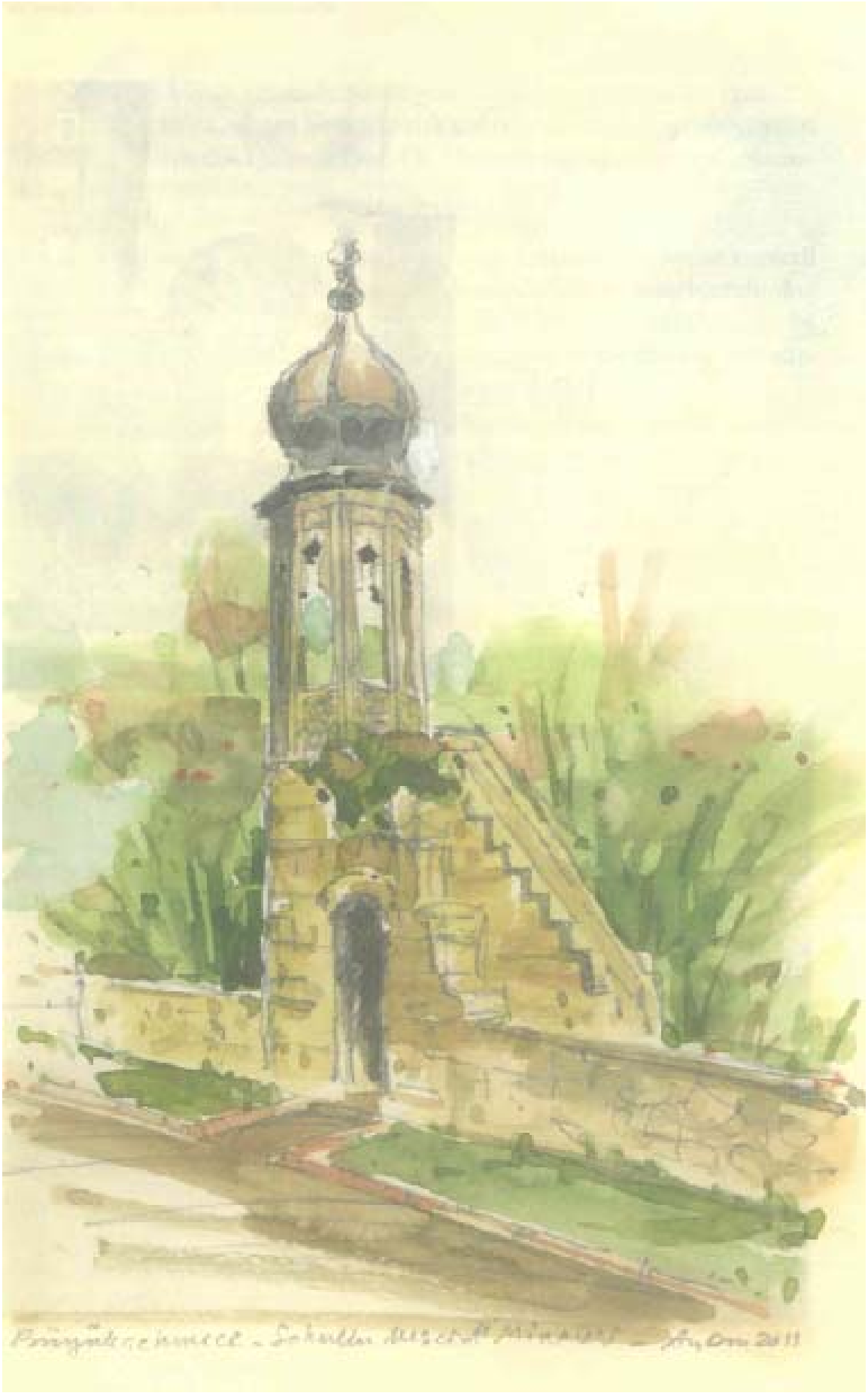
EK3-13: Konak.



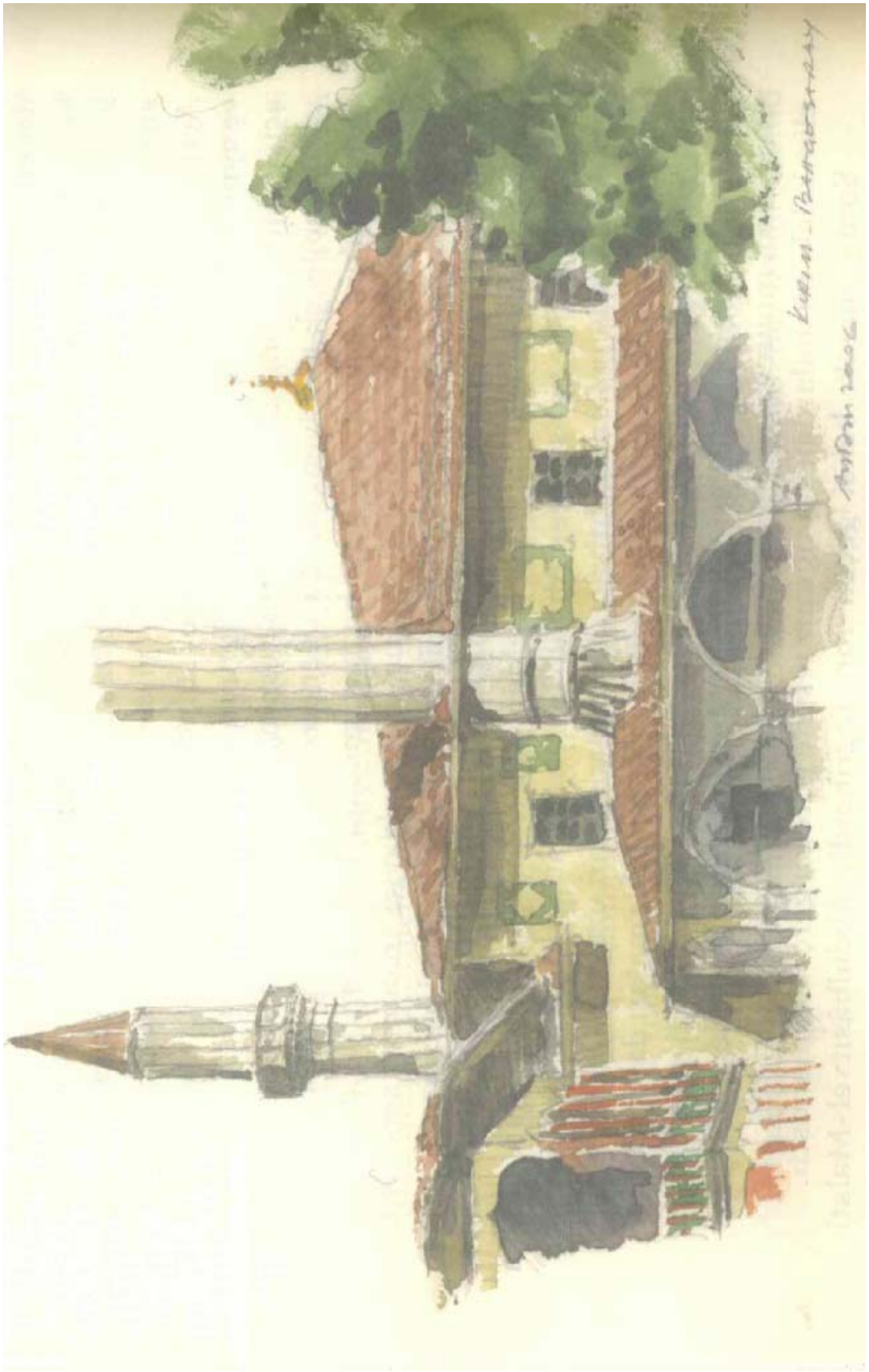
EK3-14: Samiha Ayverdi.



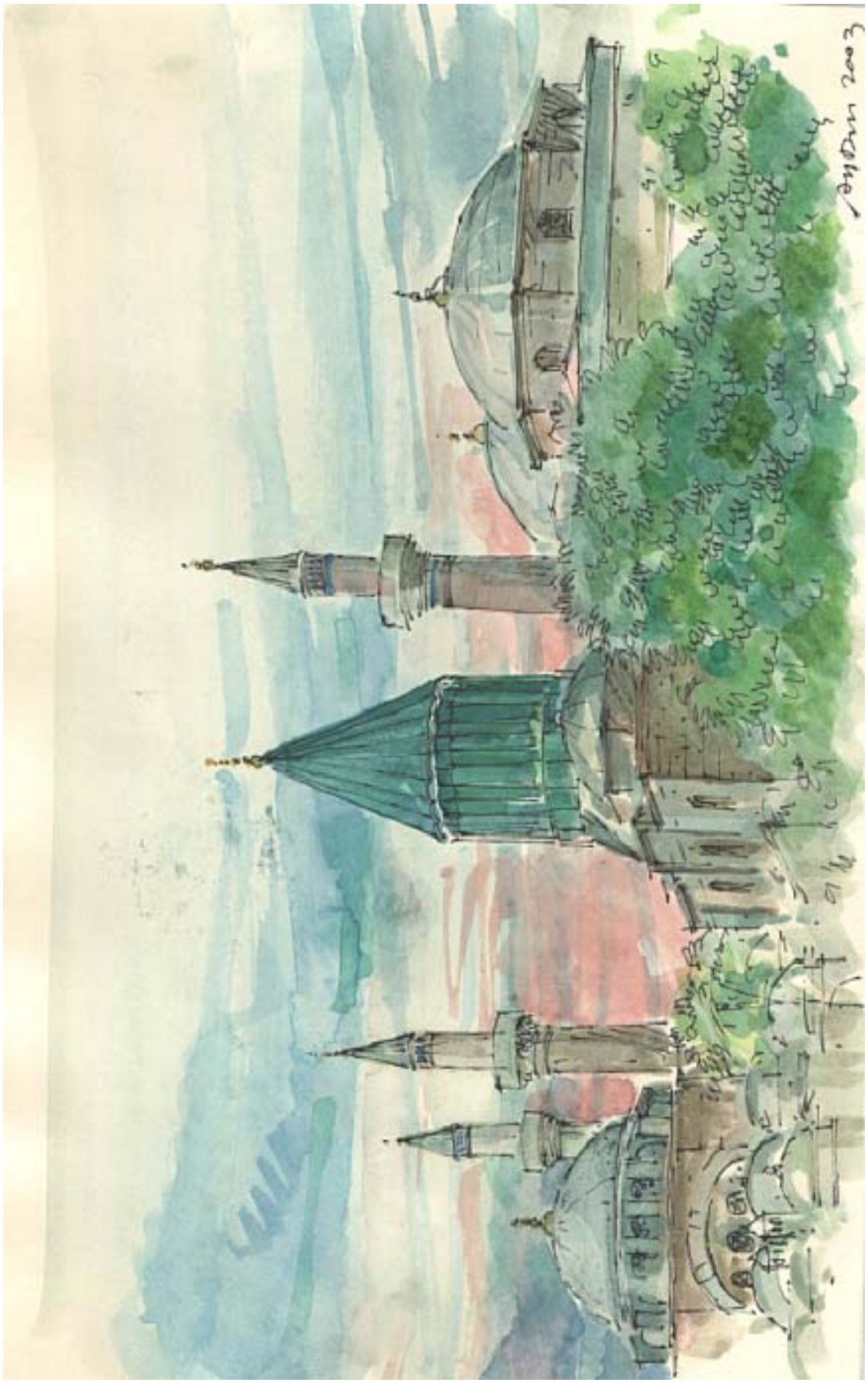
EK3-15: Büyükçekmece Sokullu Mescidi Minaresi.



EK3-16: Kırım-Bahçesaray.



EK3-17: Hz. Mevlana Makamı 2.



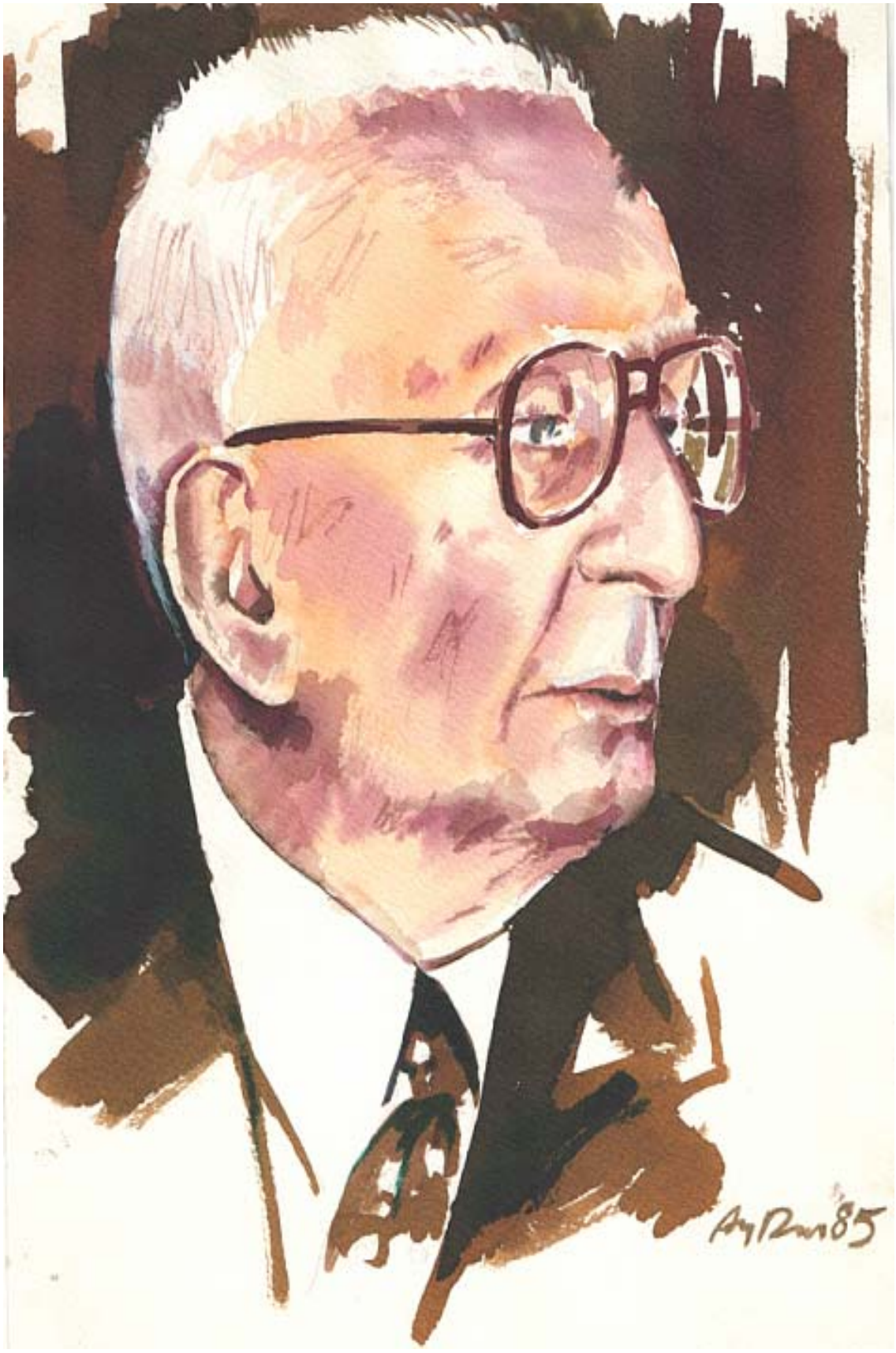
EK3-18: Bursa Koza Hanı Mescidi.



EK3-19: Gül.



EK3-20: Ekrem Hakkı Ayverdi.

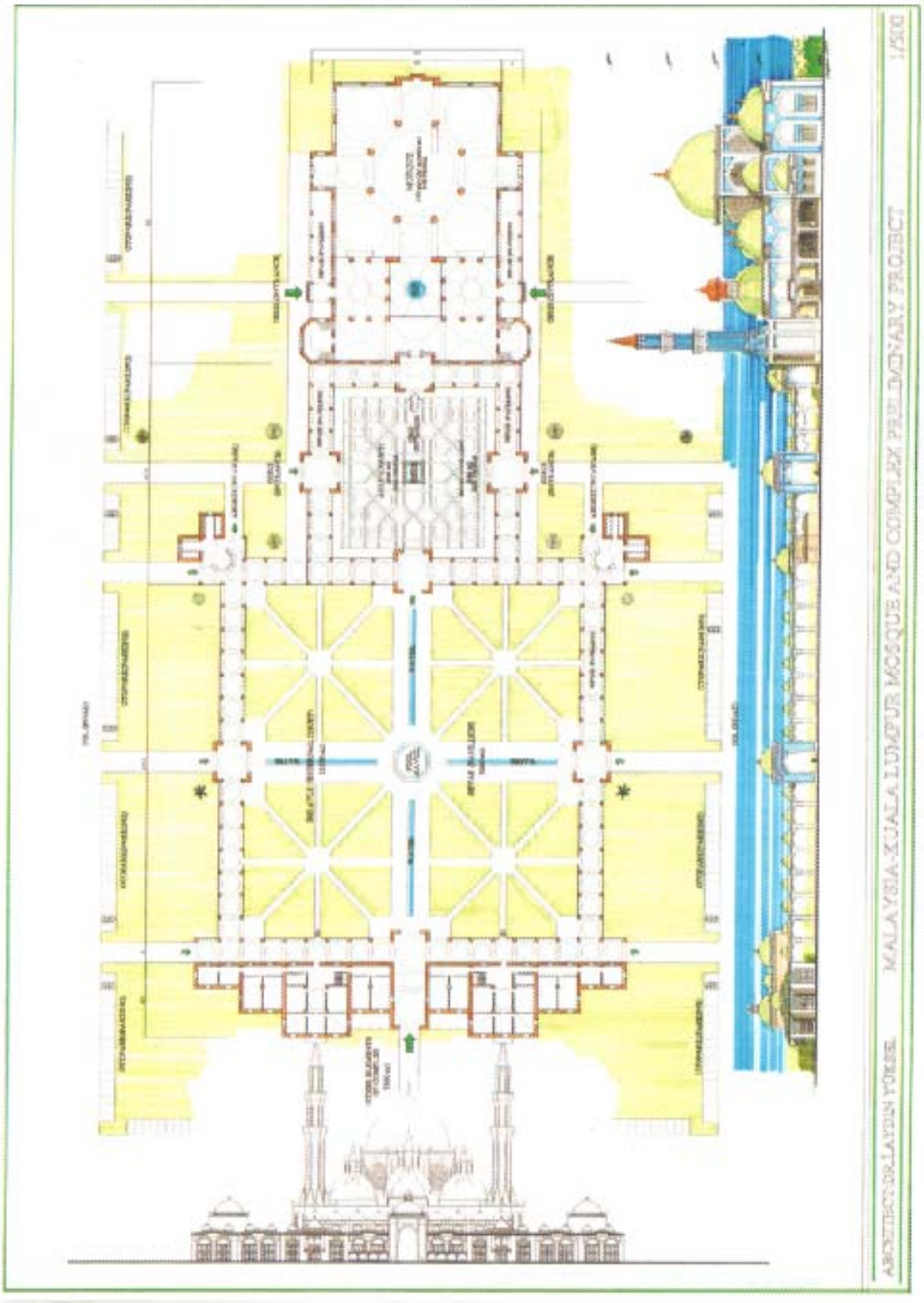


EK4 İbrahim Aydın Yüksel'in Yaptığı Çalışmalardan Bir Derleme

EK4-1: Malezya Kuala Lumpur Camii ve Külliyesi Avan Proje Çalışması.



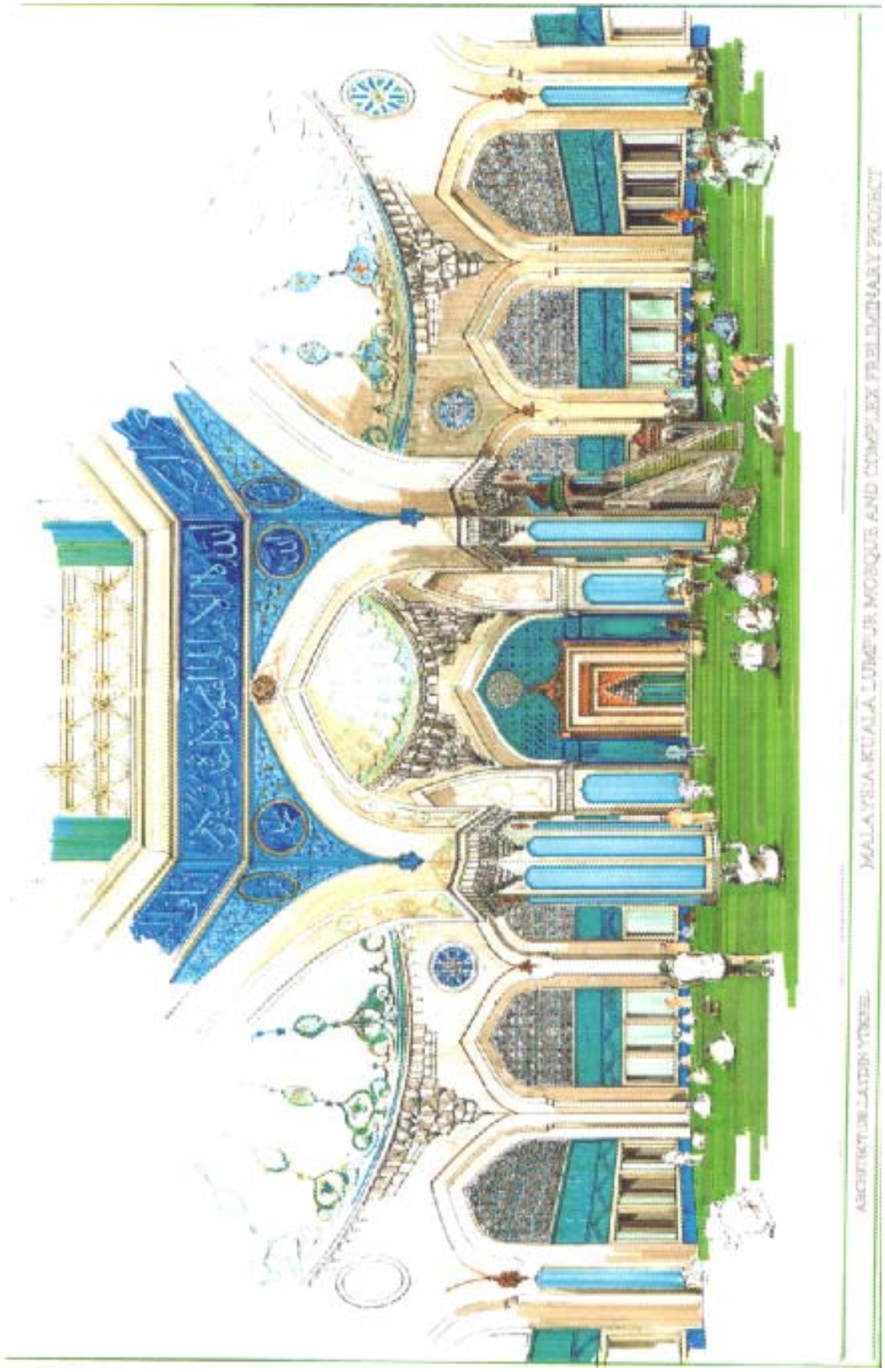
EK4-2: Malezya Kuala Lumpur Camii ve Külliyesi Planı.



EK4-3: Malezya Kuala Lumpur Camii ve Külliyesi Avan Proje Çalışması.



EK4-4: Malezya Kuala Lumpur Camii Harim Kısmı Ön Çalışması.



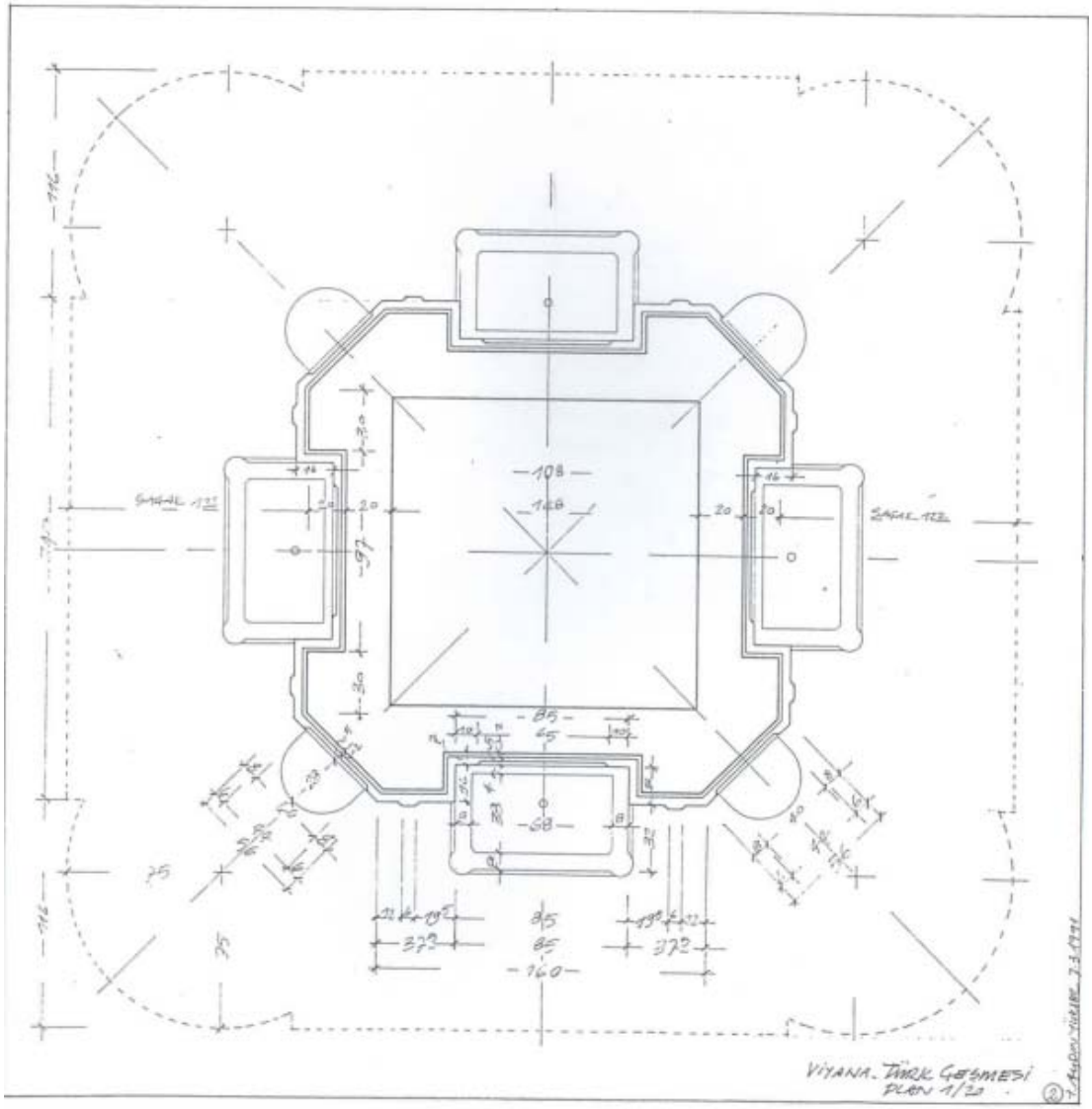
EK4-5: Viyana Özürlü Çocuklar Okulu Bahçesinde Türk Çeşmesi.



EK4-6: Viyana Turkenschanzpark'da Yunus Emre Çeşmesi.



EK4-7: Viyana Turkenschanzpark Yunus Emre Çeşmesi Planı.



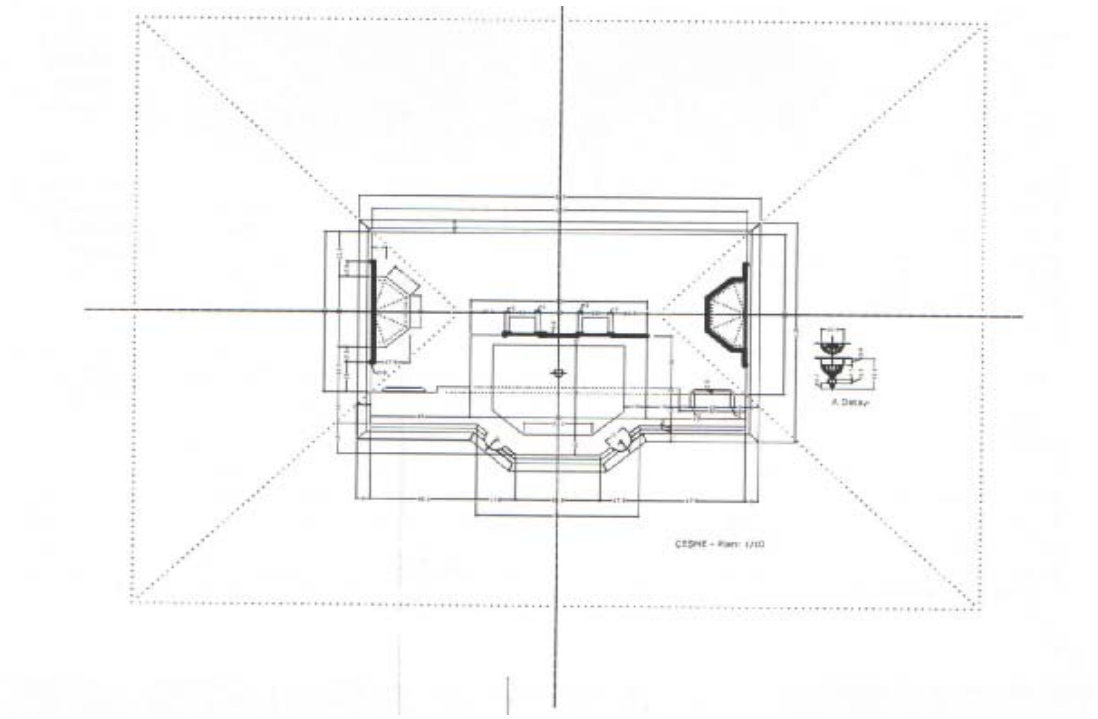
EK4-8: Van'da Yapımı Düşünülmüş Osmanlı Devleti'nin Gelişimini Gösterir Çeşme Projesi.



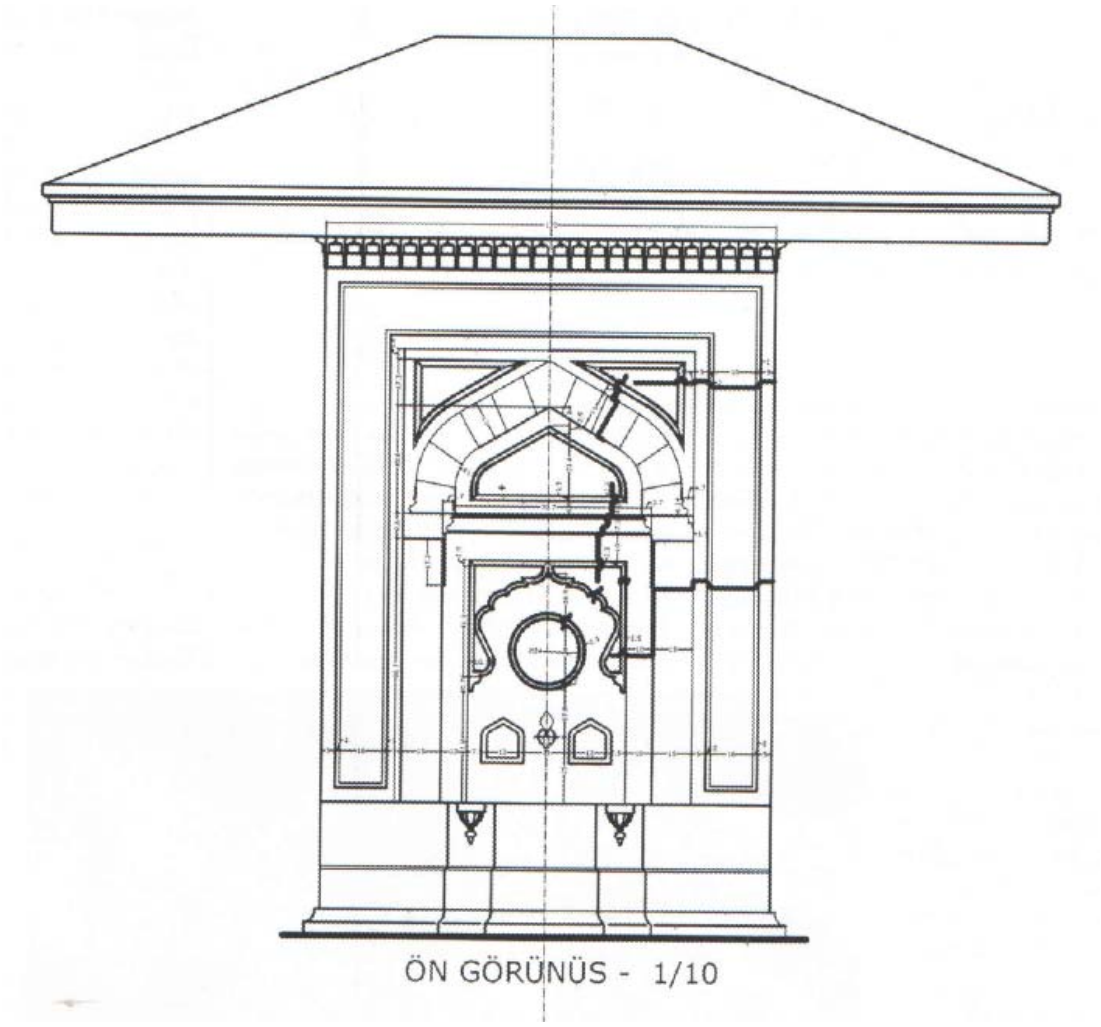
EK4-9: Bursa Çekirge'de Yapılan Çeşme.



EK4-10: Bursa Çekirge'de Yapılan Çeşmenin Planı.



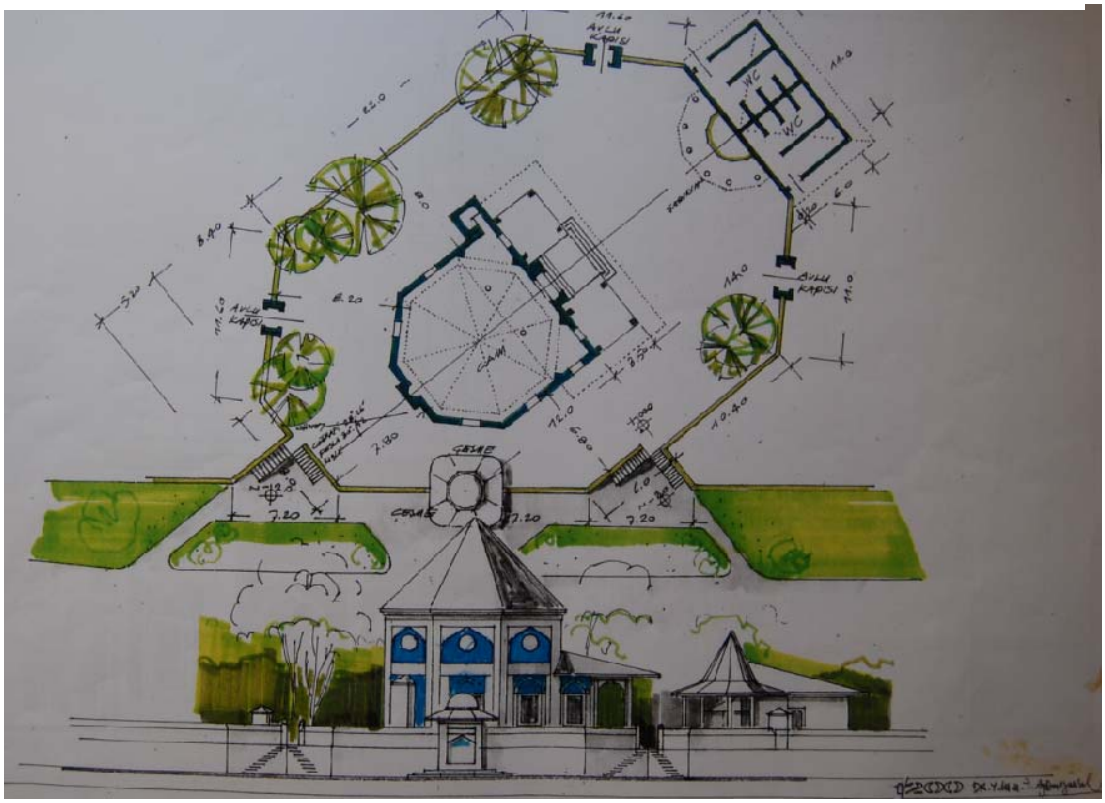
EK4-11: Bursa Çekirge'de Yapılan Çeşmenin Ön Cephe Görünümü.



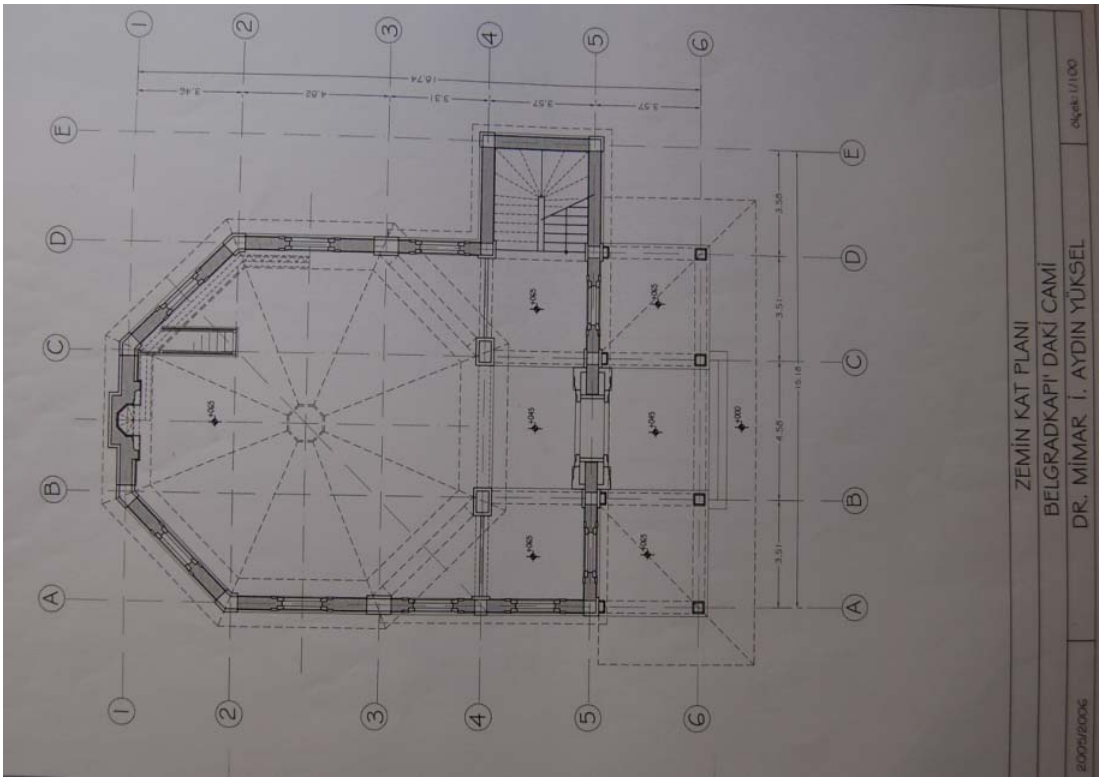
EK4-12: İstanbul Belgradkapı'da Yapımı Planlanan Caminin Avan Proje Çalışması.



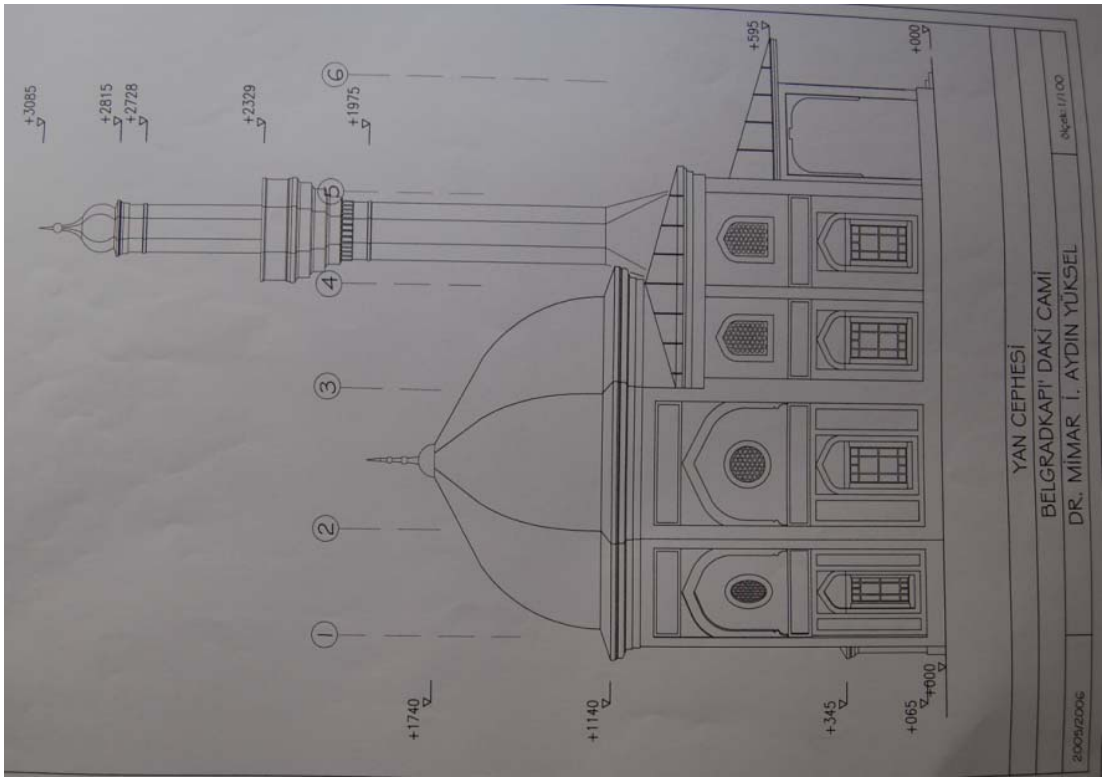
EK4-13: İstanbul Belgradkapı'da Yapımı Planlanan CaminiGenel Vaziyet Planı.



EK4-14: İstanbul Belgradkapı'da Yapımı Planlanan Caminin Planı.



EK4-15: İstanbul Belgradkapı'da Yapımı Planlanan Caminin Yan Cephe Görünümü.



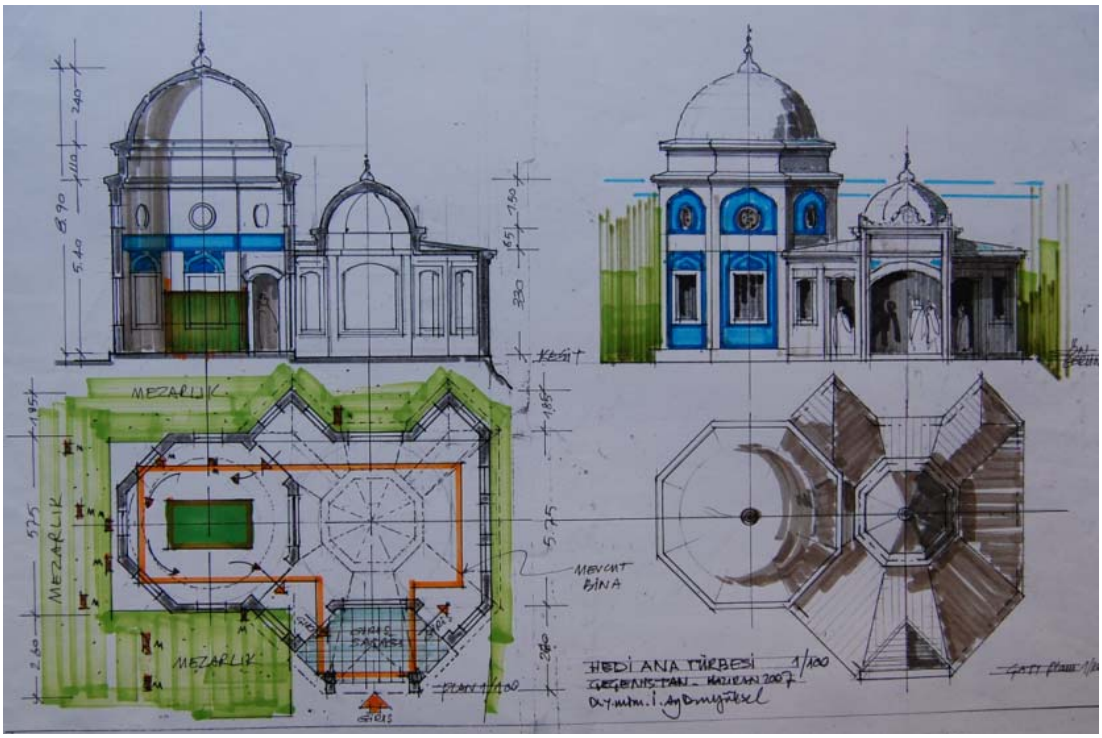
EK4-16: Çeçenistan Grozni Kapıları İguşetya Girişi Avan Projesi.



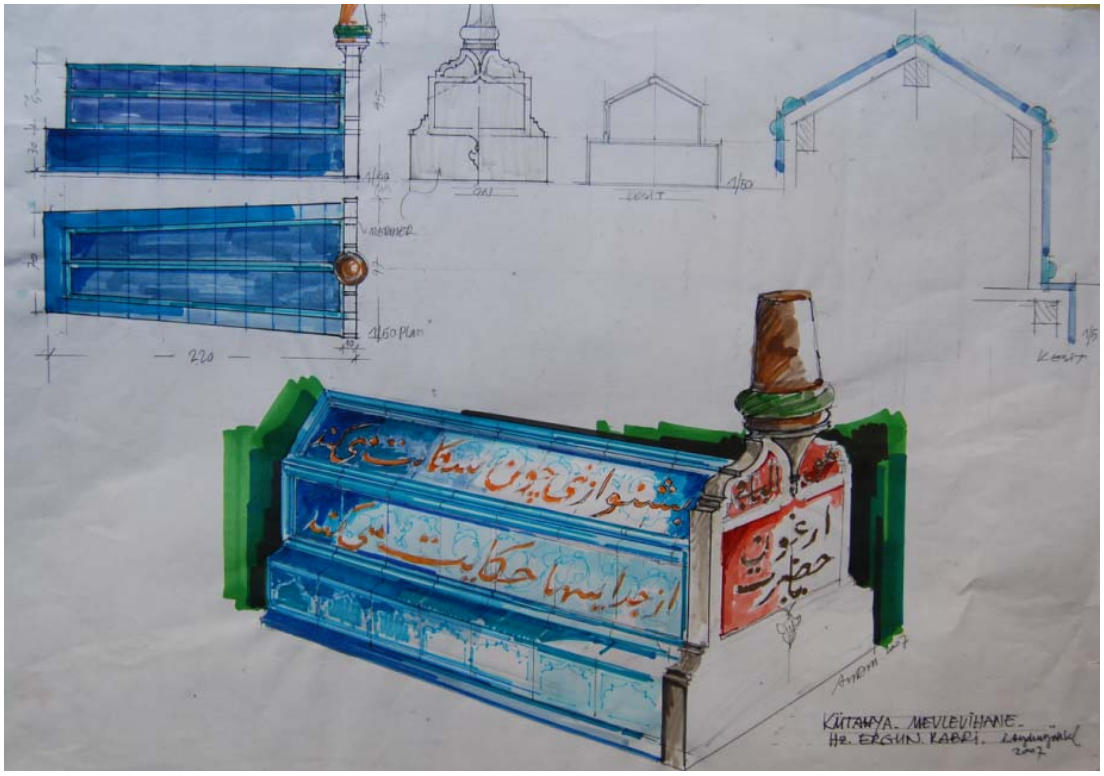
EK4-17: Çeçenistan Hedi Ana Türbesi Avan Projesi.



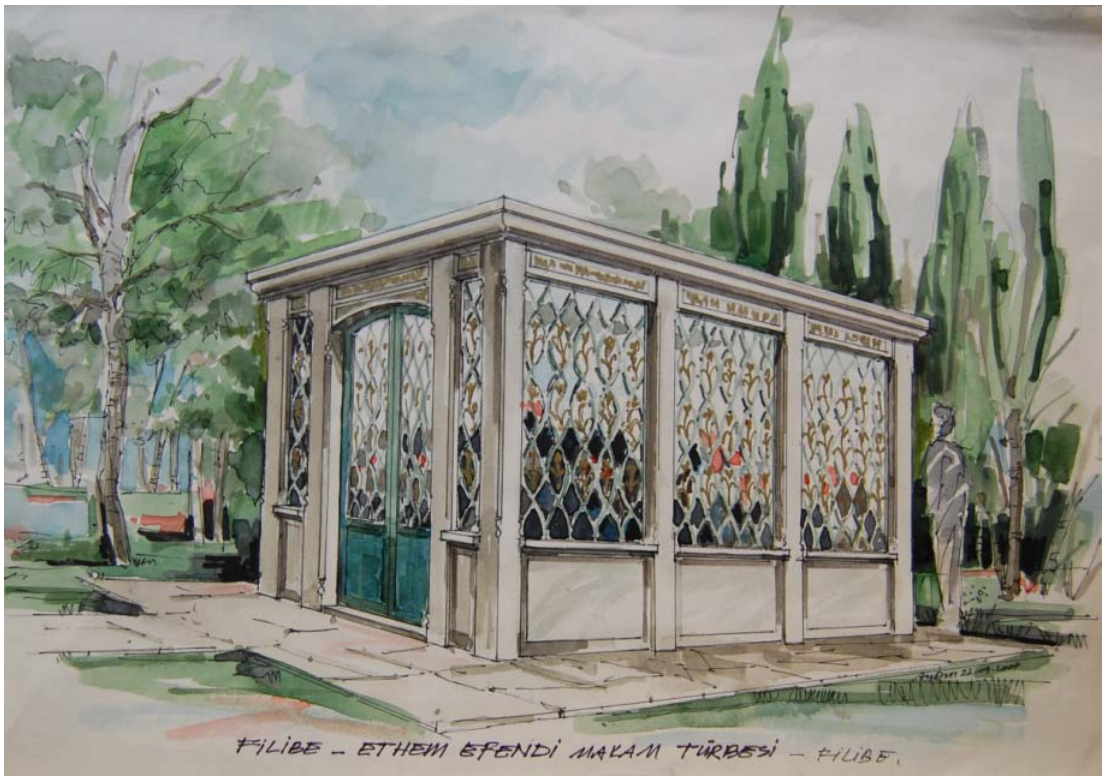
EK4-18: Çeçenistan Hedi Ana Türbesi Genel Vaziyet Planı.



EK4-19: Kütahya Mevlevihane'de Medfun Hz. Ergun Kabri Avan Projesi.



EK4-20: Filibe Ethem Efendi Makam Türbesi Avan Projesi.



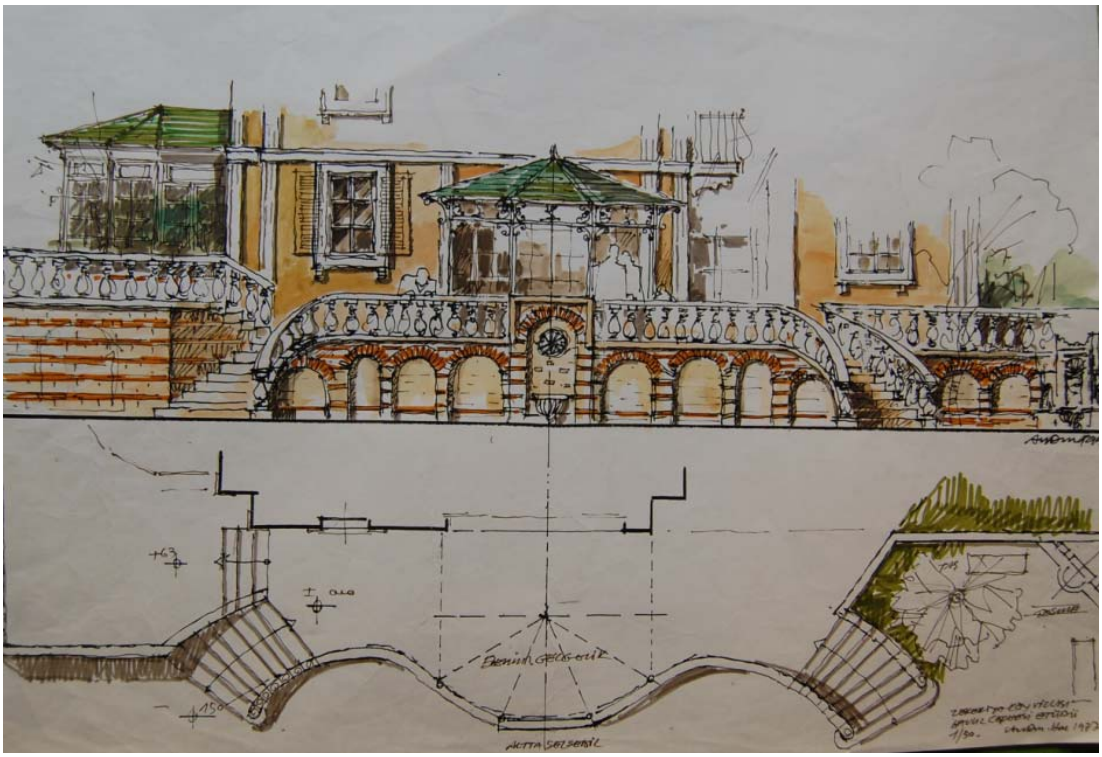
EK4-21: Tanburi Cemil Bey Kabri, Arkada Şeyh Kenan Rifai Kabri.



EK4-22: Samiha Ayverdi Kabri.



EK4-23: Zekeriyaköy Villası Havuz Cephesi Etüdü.



EK4-24:1997 Yılına Ait Bir Ev Çalışması Örneği.



EK4-25: İstanbul Küçükçekmece'de Yazlık Ev.



EK4-26: Yıldız Sarayı Yaveran Dairesi Restorasyonu.



EK4-27: Antalya, Side'de Bir Konak.



EK4-28: Side, Sorgun , Turtel 764 Yataklı Tatil Köyü.

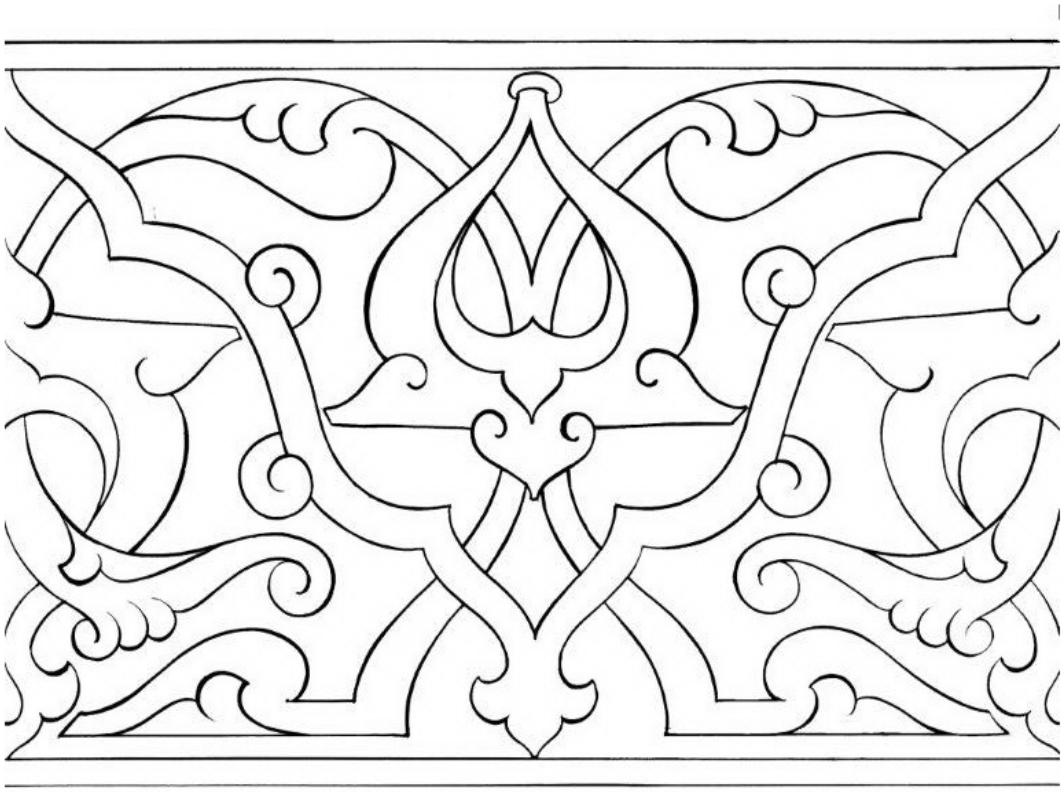


EK4-29: Konaktan İç Görünüm.

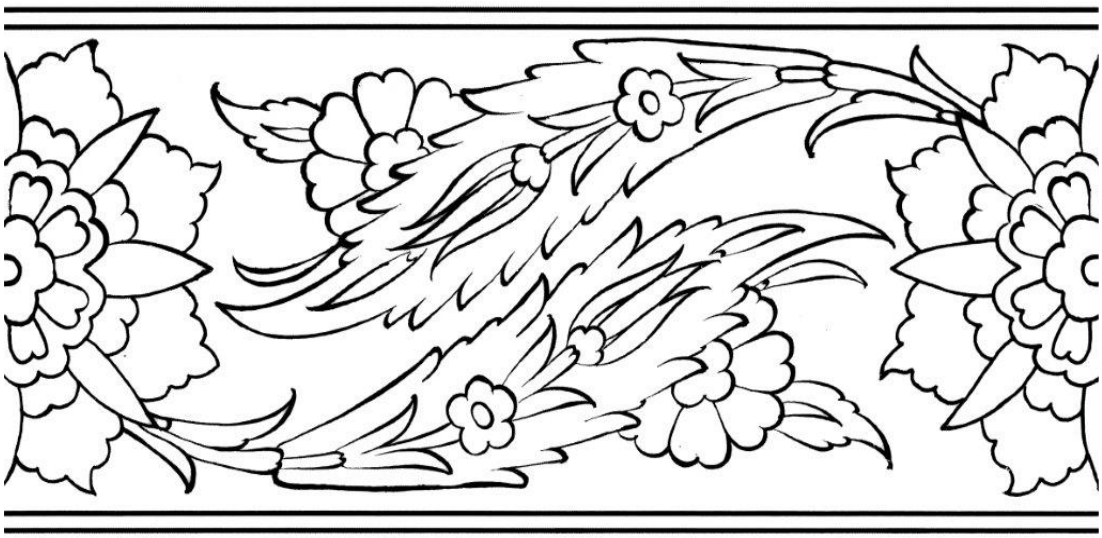


EK 5 Kütahya Altın Çini'nin Camilerde Kullandığı Çinilerden Örnek Desenler

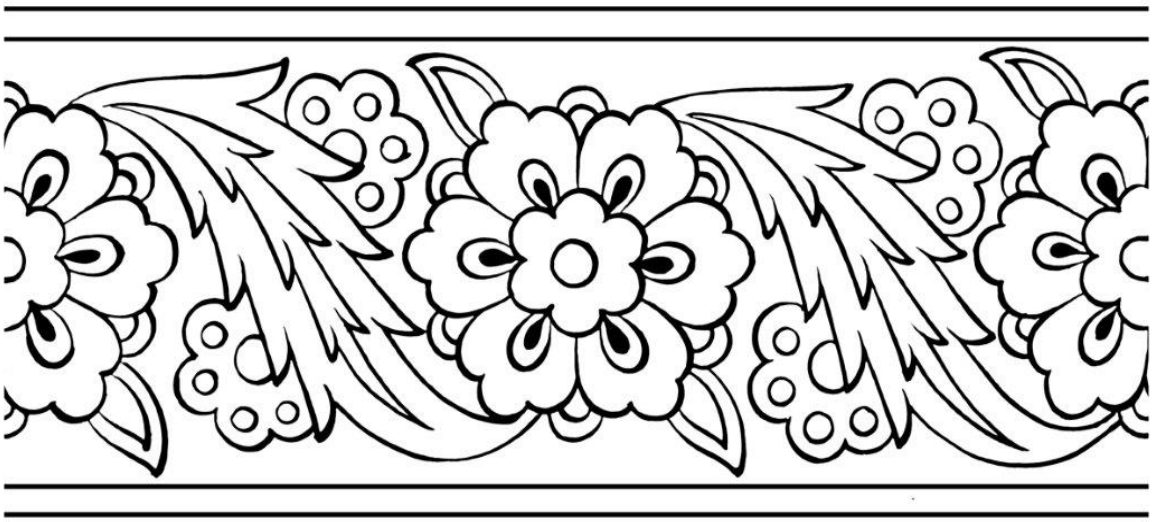
EK5-1: Desen 1.



EK5-2: Desen 2.



EK5-3: Desen 3.



EK5-4: Desen 4.



EK5-5: Desen 5.



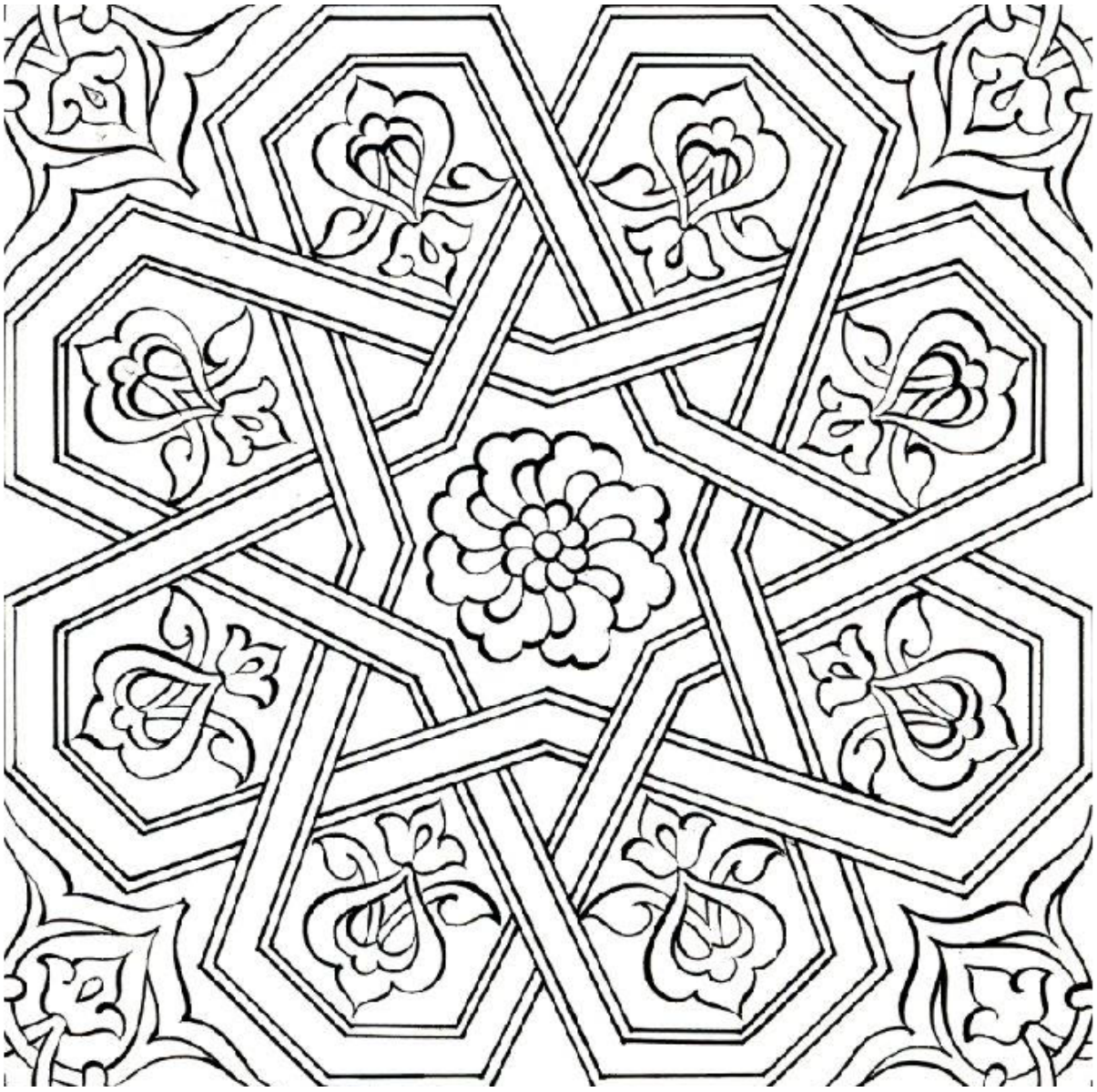
EK5-6: Desen 6.



EK5-7: Desen 7.



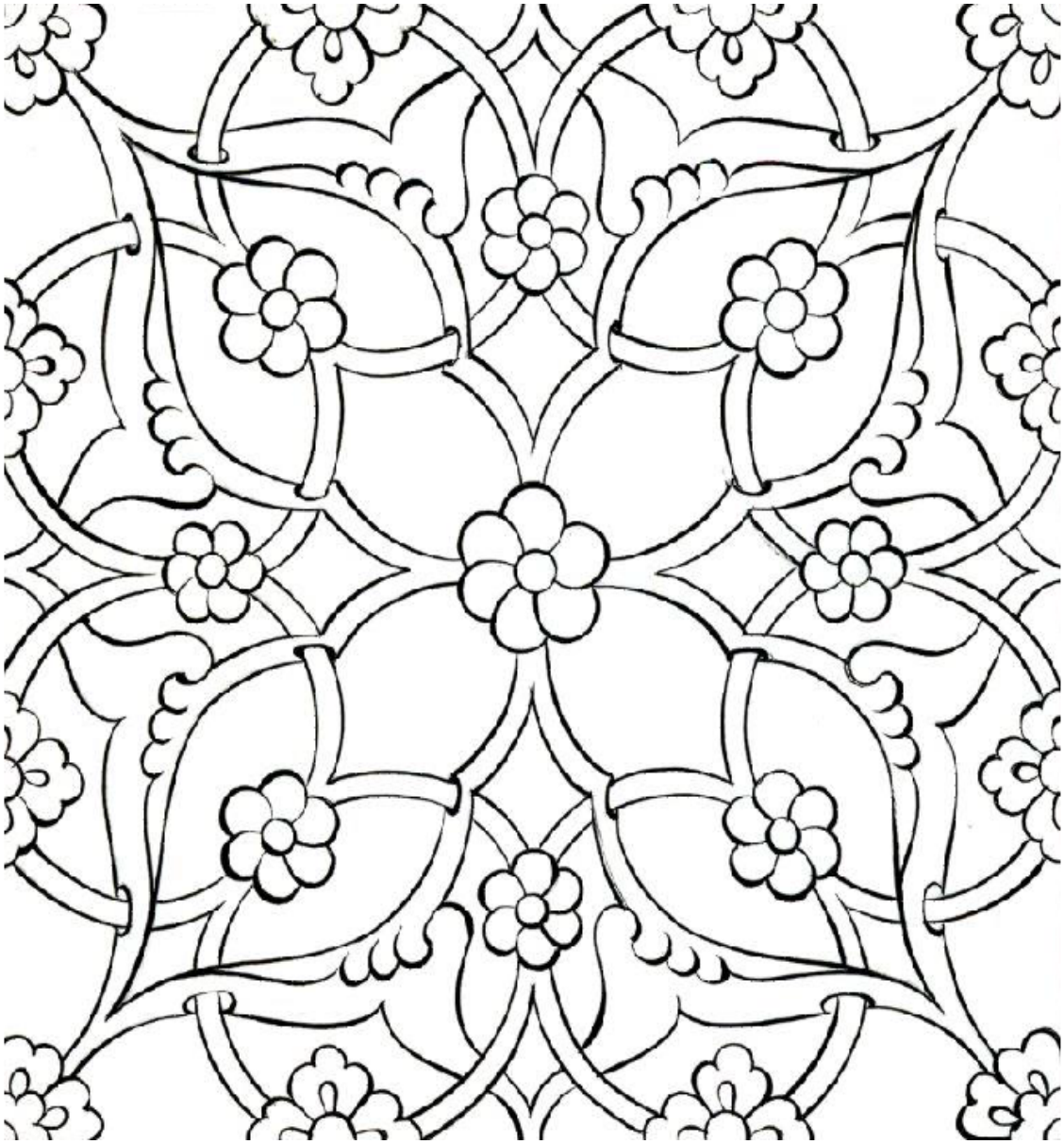
EK5-8: Desen 8.



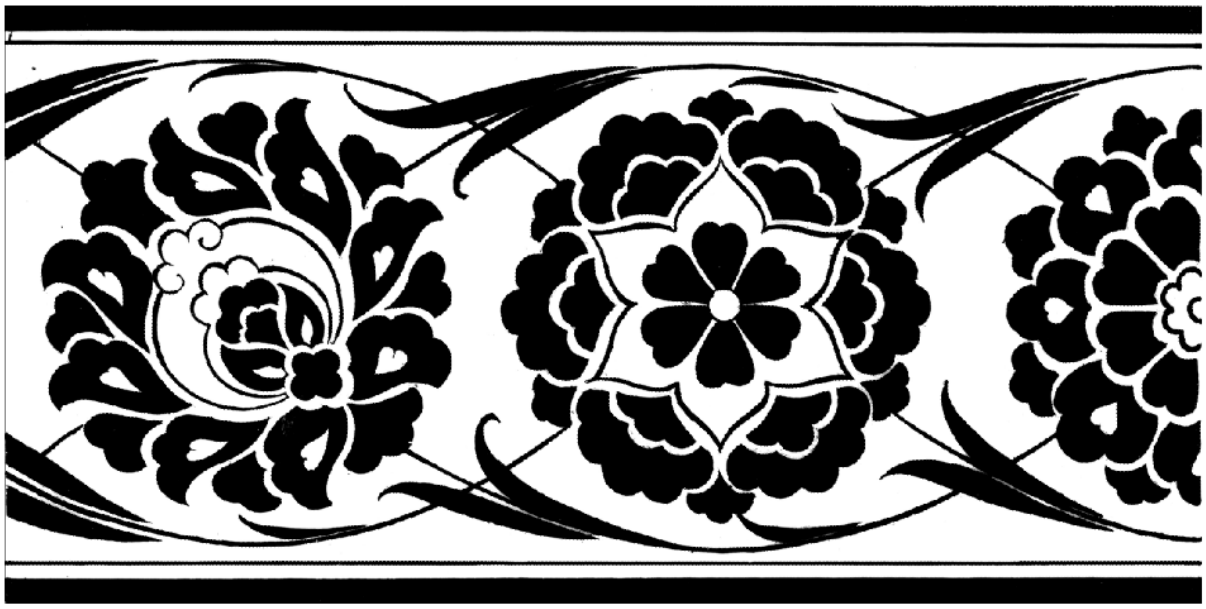
EK5-9: Desen 9.



EK5-10: Desen 10.



EK5-11: Desen 11.



EK5-12: Desen 12.

