İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

İSTANBUL'DA YENİ İŞLEVLERLE KULLANILAN TARİHİ YAPILARIN ÜSLUP SORUNSALI

DOKTORA TEZİ

Banu PEKOL

Anabilim Dalı : Mimarlık

Programı : Mimarlık Tarihi

AĞUSTOS 2010

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

İSTANBUL'DA YENİ İŞLEVLERLE KULLANILAN TARİHİ YAPILARIN ÜSLUP SORUNSALI

DOKTORA TEZİ

Banu PEKOL
(502052104)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 05 Mart 2010
Tezin Savunulduğu Tarih : 06 Ağustos 2010

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Filiz ÖZER (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Semra ÖGEL (İTÜ)
Doç. Dr. Ayla ANTEL (MSÜ)
Doç. Dr. Eva ŞARLAK (Işık Ü)
Y. Doç. Dr. Ebru Özeke Tökmeci (MSÜ)

AĞUSTOS 2010

ÖNSÖZ

Prof Dr Filiz Özer, doktora programına kabul edildiğim günden itibaren yalnızca öğrenci değil, aynı zamanda kişisel olarak gelişimimle ilgilenmiştir. Tez konum için kendisine götürdüğüm sayısız fikir sonucunda, bana en uygun konuyu önermiş ve tezimin her safhasında değerli eleştirileri ve moral desteği ile yanımda olmuştur. Prof. Dr. Semra Ögel ve Doç. Dr. Ayla Antel'in tezimin yazımı sırasında değerli öneri ve eleştirileri sayesinde konuyu zenginleştirebilme olanağı buldum.

Annem Nurbanu Pekol ve babam Semih Pekol, akademik araştırmaya ilgimi canlandırmış, tezime gösterdikleri yakın ilgi ve inanç sayesinde, en yoğun zamanlarda yanımda olarak bana inanmaya devam etmişlerdir.

Eşim Yrd. Doç Dr. Bertan Tokuzlu akademik birikimi ve yönlendiriciliği, özverili desteği ile çalışmalarımı rahat yürütebilmem için gerekli tüm alt yapıyı sabır ve hoşgörü ile sağlamıştır. Her şeyden öte, sevgisinden aldığım güçle özellikle tezimin son yılını olabilecek en pozitif şekilde atlatabildim.

Mayıs 2010 Banu Pekol

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ iii
İÇİNDEKİLER v
ÇİZELGE LİSTESİ vii
ŞEKİL LİSTESİ ix
ÖZET xvii
SUMMARY xix
1. GİRİŞ 1
1.1 Tezin Amacı 2
1.2 Tezin Kapsamı 3
1.3 Yöntem 5
2. KORUMA KAVRAMI VE YENİDEN İŞLEVLENDİRME 7
2.1 Koruma Yöntemleri 7
2.2 Yeniden İşlevlendirme Kavramı 8
2.2.1 Yıpranmanın Sebepleri 14
2.2.1.1 Fiziksel Çevrede Değişimler ve İlerleyen Teknoloji 15
2.2.1.2 Sosyal Çevrede Değişimler ve Kullanıcı İhtiyaçları 17
2.2.1.3 Ekonomik Faktörler 20
2.2.2 Dönüştürmenin Sebepleri 23
2.2.2.1 İşlevsel Eskime 24
2.2.2.2 Yapısal Bozulma 25
2.3 Tarihî ve Kültürel Devamlılık Kavramı ve Yeniden İşlevlendirme 25
3. TARİHÎ YAPILARDA YENİDEN İŞLEVLENDİRME VE ANLAM 39
3.1 Eski İşlev ve Anlam 39
3.2 Yeniden İşlevlendirme ve Anlam 44
3.3 Mimarlık Tarihinin Rolü 48
4. ANITLARIN YENİDEN KULLANIMININ TARİHÎ VE HUKUKİ ZEMİNİ 55
4.1 Yurtdışında Anıtlarda Yeniden İşlevlendirme ve Hukuki Zemin 55
4.2 Tarih İçinde Türkiye'de Anıtların İşlevsel Değişimi 63
4.3 Türkiye'de Konuya Dair Güncel Mevzuat, Teşvik ve Fonlar 68
5. İSTANBUL'DA GERÇEKLEŞTİRİLMİŞ UYGULAMALAR 73
5.1 Baltalimanı Sahil Sarayı– Hünkar/Paşa Dairesi 74
5.2 Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı 79
5.3 Caferağa Medresesi 83
5.4 Cibali Tütün Fabrikası 86
5.5 Dördüncü Vakıf Hanı 89
5.6 Feshane-i Amire 94
5.7 Harikzedegân Apartmanları 99
5.8 İspirtohane 104

5.9 İstanbul Oyuncak Müzesi 108
5.10 Kız Kulesi 112
5.11 Lengerhane-i Amire 116
5.12 Maçka Palas 119
5.13 Santralistanbul Enerji Müzesi 124
5.14 Sultan Sarnıcı 127
5.15 Sultanahmet Cezaevi 131
5.16 Tahtakale Hamamı 136
5.17 Tophane-i Amire 140
5.18 Tuz Ambarı 145
6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ 151
6.1 Türkiye'de Yeniden İşlevlendirmede Öne Çıkan Yaklaşımlar 151
6.2 Türkiye'de Yeniden İşlevlendirmede Ortaya Çıkan Problemler 155
6.3 Yeniden İşlevlendirmede Üslup Sorunsalı 158
6.4 Genel Değerlendirme ve Sonuç 177
KAYNAKLAR 195
EKLER 211
ÖZGEÇMİŞ 339

ÇİZELGE LİSTESİ

Çizelge 2.1 : Müdahale aralıkları. 11
Çizelge 2.2 : Yapısal değişim seçeneklerinin ölçeği (Douglas, 2002). 12
Çizelge 2.3: Toplumsal, Fiziksel ve Ekonomik değişimlerin mekân kullanımı ile ilişkisi. 15
Çizelge 2.4: Stewart Brand'in değişim katmanları, *shearing layers* fikri (Brand, 1994). 23
Çizelge 6.1: İstanbul'dan Seçilmiş Uygulamalarda Müdahale Dereceleri 190

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : İkinci Dünya Savaşı'nda Varşova, Ocak 1945(Wikimedia Commons, 2010).....36
Şekil 2.2 : Günümüzde Varşova (Wikimedia Commons, 2010).....37
Şekil 3.1 : Parc de la Villette ve Bernard Tschumi'nin 'follie'leri (Url-8) 40
Şekil 4.1 : Dorchester'daki 'Maiden's Castle'ın neolitik çağdaki durumunun rekonstrüksiyon çizimi (solda), ve günümüzdeki görünümü (stone-circles.org.uk/stone/maidencastle.htm). 56
Şekil 4.2 : Split'teki Diokletian Sarayının rekonstrüksiyon çizimi (Hebrard,1912)..56
Şekil 4.3 : Split'teki Diokletian Sarayının günümüzdeki görünümü. 57
Şekil 4.4 : Ghirardelli Square'in yenileme sonrası dış ve iç mekânı. 58
Şekil 6.1 : Tarihî bir yapıdan dönüştürülen iki farklı ticari mekânda çıplak tuğlaların dekoratif amaçla sıvasız bırakılması. 165
Şekil B.1 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: Günümüzdeki konum (GoogleMaps, 2009).....217
Şekil B.2 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: Vaziyet planı (Erdenen, 1994). 217
Şekil B.3 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: 1942 yılında sahil cephesi (Erdenen, 1994).....218
Şekil B.4 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: Günümüzde sahil cephesi...218
Şekil B.5 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: 1942 (Erdenen, 1994) ve 1992 (Cengiz Can arşivi) yılında merdiven. 219
Şekil B.6 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: Günümüzde merdiven. 219
Şekil B.7 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: 1942 (Erdenen, 1994) ve 1986 (Koruma Kurulu dosyası) yılında iç mekân.....220
Şekil B.8 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: 1986 ve 1997 yılında iç mekân (Koruma Kurulu dosyası). 220
Şekil B.9 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: Günümüzde zemin kat dekorayonu.....221
Şekil B.10 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: 1986 yılında (Koruma Kurulu dosyası) ve günümüzde zemin kat dekorayonu. 221
Şekil B.11 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Günümüzdeki konum (GoogleMaps, 2009).....222
Şekil B.12 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Goad Haritası, Pera pafta 37, 1904. 222
Şekil B.13 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Nirven Haritası, pafta 53-51, 1950. 223
Şekil B.14 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Tepebaşı Tiyatrosu yanmadan önce, sağda (Gülersoy, 1993b).....223
Şekil B.15 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Müzenin kesiti ve bir galeri katı planı (Pera Müzesi Arşivi). 224

Şekil B.16 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Esbank dönemi (Tasarım, 2005) ve Pera Müzesi'ne dönüşüm için binanın arkası tekar yıkılırken (Url-5). 224
Şekil B.17 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Günümüzde ön cephenin görünümü. 225
Şekil B.18 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı:: Müze galerilerinden görünüm, sağda en üstte bulunan iki kat ve pencereler. 225
Şekil B.19 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Müzenin kafe mekanı..... 226
Şekil B.20 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Müzede bir galerinin içinden merdiven sahanlığına bakış. 226
Şekil B.21 : Caferağa Medresesi: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009). ... 227
Şekil B.22 : Caferağa Medresesi: Alman Mavileri Haritası, pafta G6-1, 1913-1914. 227
Şekil B.23 : Caferağa Medresesi: Yapının planı, medrese (solda) ve Alemdar Caddesi üzerindeki bağımsız dükkan hacimleri (Altınoluk, 1998). ... 228
Şekil B.24 : Caferağa Medresesi: Kesitler ve dış cephe çizimleri (Altınoluk, 1998). 228
Şekil B.25 : Caferağa Medresesi: Yenileme sırasında güneydeki hücreler (Birkan, 1990). 229
Şekil B.26 : Caferağa Medresesi: Yenileme sırasında dershane (Birkan, 1990)..... 229
Şekil B.27 : Caferağa Medresesi:Yenileme sonrası hücrelerin önündeki revak. 230
Şekil B.28 : Caferağa Medresesi: Yenileme sonrası dershane (sağda) ve medrese girişi. 230
Şekil B.29 : Caferağa Medresesi: Yenileme sonrası hücreler. 231
Şekil B.30 : Caferağa Medresesi: Yenileme sonrası avlu ve hücreler. 231
Şekil B.31 : Caferağa Medresesi: Yenileme sonrası hücre kapılarının etrafındaki süsler. 232
Şekil B.32 : Cibali Tütün Fabrikası: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009).232
Şekil B.33 : Cibali Tütün Fabrikası: Goad Haritaları, Eminönü pafta 19, 1904. 233
Şekil B.34 : Cibali Tütün Fabrikası: Alman Mavileri Haritası, pafta J9, 1913-1914. 233
Şekil B.35 : Cibali Tütün Fabrikası: Pervititch Sigorta Haritası, pafta 21, 1928. ... 234
Şekil B.36 : Cibali Tütün Fabrikası: Max Fruchtermann'ın kartpostallarından, 1870'ler (İstanbul, 1994a). 234
Şekil B.37 : Cibali Tütün Fabrikası: Berggren (solda) ve Evrard'ın 1900'lerin başında çektiği fotoğraflar (Alper, 2004). 235
Şekil B.38 : Cibali Tütün Fabrikası: Tütün fabrikası olarak kullanılırken iç mekânlar (Alioğlu ve Alper, 1998). 235
Şekil B.39 : Cibali Tütün Fabrikası: Kullanılırken ve boşaltılmış durumu (Alioğlu ve Alper, 1998)..... 235
Şekil B.40 : Cibali Tütün Fabrikası: Yapının planı (Alper, 2004). 236
Şekil B.41 : Cibali Tütün Fabrikası: Yenileme öncesi yapının ek katlı durumu (İstanbul, 1994a). 236
Şekil B.42 : Cibali Tütün Fabrikası: Yenileme öncesi ana binadan görüntüler (Alper, 2004). 237
Şekil B.43 : Cibali Tütün Fabrikası: Yenileme sonrası ön cephe..... 237
Şekil B.44 : Cibali Tütün Fabrikası: Cepheye yeni eklenen kapı, saçak ve lambalar (solda) ve iç avludaki benzer güçlendirme elemanları..... 238
Şekil B.45 : Cibali Tütün Fabrikası: Yenileme sonrası iç mekânlar. 238
Şekil B.46 : Cibali Tütün Fabrikası: Girişlerde kullanılan vitraylar..... 239

Şekil B.47 : Dördüncü Vakıf Hanı: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009)..239
Şekil B.48 : Dördüncü Vakıf Hanı: Goad Haritası, Eminönü pafta 6, 1904. 240
Şekil B.49 : Şekil B.39 Dördüncü Vakıf Hanı: Alman Mavileri Haritası, pafta H8-4, 1913-1914. 240
Şekil B.50 : Dördüncü Vakıf Hanı: Pervititch Sigotta Haritaları, pafta 74, 1940. ..241
Şekil B.51 : Dördüncü Vakıf Hanı: Yapının planı (Yavuz, 1981).....241
Şekil B.52 : Dördüncü Vakıf Hanı: Enlemesine kesit (Yavuz, 1981).....242
Şekil B.53 : Dördüncü Vakıf Hanı: İş hanı olarak kullanıldığı dönemde (Erkin Emiroğlu: Yavuz, 1994A). 242
Şekil B.54 : Dördüncü Vakıf Hanı: Yenileme öncesi iç mekânlar, Mart 2005 (Anıtlar Kurulu Dosyası) 243
Şekil B.55 : Dördüncü Vakıf Hanı: Yenileme sonrası cephe. 243
Şekil B.56 : Dördüncü Vakıf Hanı: Özgün giriş kapısı (solda) ve otelin giriş kapısı. 244
Şekil B.57 : Dördüncü Vakıf Hanı: Otel girişi ve asma katındaki dairesel motifler. 244
Şekil B.58 : Dördüncü Vakıf Hanı: Dış ve iç dekorasyonda kullanılan yıldız motifleri. 245
Şekil B.59 : Dördüncü Vakıf Hanı: Hava fotoğrafında (İBB Harita Arşivi, 2009) ve uzaktan bakıldığında çatıya eklenen pencereler açıkça belli olmaktadır. 245
Şekil B.60 : Dördüncü Vakıf Hanı: Otel lobisi. 245
Şekil B.61 : Dördüncü Vakıf Hanı: Otel lobisinde zemin döşemesinde yeni eklenen desenler, kristal avizeler ve post-modern kemer.....246
Şekil B.62 : Dördüncü Vakıf Hanı: Koridor kapıları ve camlardaki desenler.....246
Şekil B.63 : Dördüncü Vakıf Hanı: Zemindeki ve açık büfe.....246
Şekil B.64 : Dördüncü Vakıf Hanı: Çatı katına eklenen kafe/bar mekânları. 247
Şekil B.65 : Feshane-i Amire: Günümüzdeki konum (GoogleMaps, 2009). 247
Şekil B.66 : Feshane-i Amire: Alman Mavileri Haritaları, pafta L-13, 1913-1914.248
Şekil B.67 : Feshane-i Amire: 1966 yılında çekilmiş hava fotoğrafı (İBB Harita Arşivi). 248
Şekil B.68 : Feshane-i Amire: 1900'lerde çekilmiş fotoğraf (Tasarım, 2000). 249
Şekil B.69 : Feshane-i Amire: 1917'lerde yapının içinden görünüm (Küçükerman, 1988).....249
Şekil B.70 : Feshane-i Amire: Yenileme öncesi terk edilmiş halde (İncirlioğlu, 1991).....250
Şekil B.71 : Feshane-i Amire: 1986'da makineler kaldırıldıktan sonra görünüm (Aras Neftçi: Dölen, 1994).....250
Şekil B.72 : Feshane-i Amire: Yapının özgün planı (Tasarım, 2000).....251
Şekil B.73 : Feshane-i Amire: Gae Aulenti'nin kavisli alçıpan duvarı inşa edilirken (Soley, 1992).....251
Şekil B.74 : Feshane-i Amire: Yenileme öncesi su altındaki doğu cephesi (Tasarım, 2000).....252
Şekil B.75 : Feshane-i Amire: Yenileme sonrası plan (Tasarım, 2000).....252
Şekil B.76 : Feshane-i Amire: Yenileme sonrası Haliç cephesi. 253
Şekil B.77 : Feshane-i Amire: Yenileme öncesi (İncirlioğlu, 1991) ve sonrası koridor mekânı. 253
Şekil B.78 : Feshane-i Amire: Yenileme sonrası büyük salon. 254
Şekil B.79 : Feshane-i Amire: Yenileme öncesi (Tasarım, 2000) ve sonrası 'El Sanatları Çarşısı' mekânı. 254

Şekil B.80 : Feshane-i Amire: Yenileme sonrası 'El Sanatları Çarşısı' mekânı. 255
Şekil B.81 : Feshane-i Amire: Yenileme sonrası 'Lale Restoran' 255
Şekil B.82 : Feshane-i Amire: Yenileme sonrası Aulenti'nin alçıpan duvarı ve kafe mekânı. 256
Şekil B.83 : Harikzedegân Apartmanları: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009) 256
Şekil B.84 : Harikzedegân Apartmanları: Pervititch Sigorta Haritası, Aksaray pafta 52, 1936. 257
Şekil B.85 : Harikzedegân Apartmanları: Giriş kat planı (Yavuz, 1994b). 257
Şekil B.86 : Harikzedegân Apartmanları: Ayverdi Haritası, pafta C3-4, 1875 (Ayverdi, 1978) 258
Şekil B.87 : Harikzedegân Apartmanları: Yapının inşaatı (Ertunga, 1990) 258
Şekil B.88 : Harikzedegân Apartmanları: 1922 yılı (Ertunga, 1990). 259
Şekil B.89 : Harikzedegân Apartmanları: 1978 yılı (Yavuz, 1994b). 259
Şekil B.90 : Harikzedegân Apartmanları: 1970'de avlulardan birisi (solda) ve 1975'te bloklar arası iç sokak (Yavuz, 1981). 260
Şekil B.91 : Harikzedegân Apartmanları: Otel olarak dönüştürülmeden önceki durum (Ertunga, 1990). 260
Şekil B.92 : Harikzedegân Apartmanları: Yenileme öncesi iç bahçe ve Ordu Caddesi kapısı (Ertunga, 1990). 261
Şekil B.93 : Şekil B.82 Harikzedegân Apartmanları: Günümüzde Ordu Caddesi cephesi. 261
Şekil B.94 : Şekil B.83 Harikzedegân Apartmanları: Otel olarak ilk açıldığı dönem (Ertunga, 1990). 262
Şekil B.95 : Harikzedegân Apartmanları: Otel olarak ilk açıldığı dönemde kullanılan modern mobilyalar (Erem ve Gürs, 1989). 262
Şekil B.96 : Harikzedegân Apartmanları: Günümüzde otelin giriş kapısı. 263
Şekil B.97 : Harikzedegân Apartmanları: Günümüzde blokların lobiye bakan cepheleri. 263
Şekil B.98 : Harikzedegân Apartmanları: Günümüzde blokların iç avluları (solda) ve Otto Wagner'in Majolika kira konutlarının cephesi. 264
Şekil B.99 : Harikzedegân Apartmanları: Lobinin dekorasyonundan detaylar. 264
Şekil B.100 : Harikzedegân Apartmanları: Günümüzde otelin lobisi. 265
Şekil B.101 : İspirtohane: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009) 265
Şekil B.102 : İspirtohane: Baruthane-i Amire'nin 18.yy'da görünüşü (Müller-Wiener, 1992). 266
Şekil B.103 : İspirtohane: 1982'de çekilmiş hava fotoğrafı (İBB Harita Arşivi) 266
Şekil B.104 : İspirtohane: 1985 yılında yapının batı cephesi (Akın, Kahya ve Salman, 2002). 267
Şekil B.105 : İspirtohane: Lokanta olarak kullanıldığı dönem, 1997 (Akın, Kahya ve Salman, 2002). 267
Şekil B.106 : İspirtohane: 1994 yılında kuzeybatı cephesi (Tuna, 2000). 267
Şekil B.107 : İspirtohane: 1994 yılında avlu duvarındaki giriş kapısı (Tuna, 2000). 268
Şekil B.108 : İspirtohane: Yenileme öncesi yapının planı (İTÜ Mimarlık Fakültesi İspirtohane Ekibi, 2000). 268
Şekil B.109 : İspirtohane: Yenileme öncesi batı cephesi (İTÜ Mimarlık Fakültesi İspirtohane Ekibi, 2000). 269
Şekil B.110 : İspirtohane: 1997 yılında kuzeydoğu köşesi (solda) ve doğu cephesi (Akın, Kahya ve Salman, 2002). 269

Şekil B.111 : İspirtohane: 1997 yılında giriş holü (Akın, Kahya ve Salman, 2002). 270
Şekil B.112 : İspirtohane: 1997 yılında birinci kat güney mekânı (solda) ve giriş holü (İTÜ Mimarlık Fakültesi İspirtohane Ekibi, 2000). 270
Şekil B.113 : İspirtohane: Günümüzde güneybatıdan görünüm (solda) ve eski avlu kapısı.....271
Şekil B.114 : İspirtohane: Yenileme sonrası plan ve kesit (İTÜ Mimarlık Fakültesi İspirtohane Ekibi, 2000). 271
Şekil B.115 : İspirtohane: Yenilemede bahçe duvarına yapılan ek derslik hacmi...272
Şekil B.116 : İspirtohane: Yenilemede arka cepheye yapılan ek.....272
Şekil B.117 : İspirtohane: Yenileme sonrası giriş (solda) ve birinci kat. 273
Şekil B.118 : İspirtohane: Günümüzde zemin ve birinci kat derslikleri. 273
Şekil B.119 : İspirtohane: Yenilemede eklenen korkuluklar ve pencere kafesleri. .274
Şekil B.120 : İspirtohane: Yenileme sonrası birinci kat ekininin içeriden görünümü. 274
Şekil B.121 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Günümüzdeki konum (GoogleMaps, 2009). 275
Şekil B.122 : İstanbul Oyuncak Müzesi: 1966 (solda) ve 1982'de çekilmiş hava fotoğraflarında köşk ve arkasındaki bahçe (İBB Harita Arşivi). 275
Şekil B.123 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Günümüzdeki görünüm. 276
Şekil B.124 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Ön (solda) ve arka cephesi. 276
Şekil B.125 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Cepheden Art Nouveau detaylar. 277
Şekil B.126 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Köşkün arkasına eklenen kış bahçesi. 277
Şekil B.127 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Bilet gişesi (solda) ve denizaltı temalı bodrum kat. 278
Şekil B.128 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Kafeterya. 278
Şekil B.129 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Uzay ve savaş temalı odalar. 279
Şekil B.130 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Şövalyelik temalı oda.....279
Şekil B.131 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Havacılık ve sirk temalı odalar.....280
Şekil B.132 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Vahşi batı ve ulaşım temalı odalar. 280
Şekil B.133 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Tavanarasındaki oyuncaklar.....281
Şekil B.134 : Kız Kulesi: Günümüzdeki konum (GoogleMaps, 2009).....281
Şekil B.135 : Kız Kulesi: Kesit (Alper, 2001) ve kat planları (Altınoluk, 1998). ...282
Şekil B.136 : Kız Kulesi: Grelot'nun gravürü, 17.yy (Grelot, 1998).....282
Şekil B.137 : Kız Kulesi: Carbognano'nun gravürü, 18.yy (Carbognano, 1993)....283
Şekil B.138 : Kız Kulesi: Bartlett'in gravürü, 18.yy başı (Gülersoy, 1993a).....283
Şekil B.139 : Kız Kulesi: Allom'un gravürü, 19.yy başı (Allom, 1996). 284
Şekil B.140 : Kız Kulesi: Yenileme öncesi dış cephe (Url-4). 284
Şekil B.141 : Kız Kulesi: Yenileme öncesi iç mekânlar (Url-4). 285
Şekil B.142 : Kız Kulesi: Yenileme öncesi ve sonrası kulenin dış cephesi (Alper, 2000).....285
Şekil B.143 : Kız Kulesi: Yenileme sonrası genel görünüm. 286
Şekil B.144 : Kız Kulesi: Yenileme sonrası balkon meridiven korkulukları. 286
Şekil B.145 : Kız Kulesi: Yenileme sonrası giriş (solda) ve lokanta mekânı.....287
Şekil B.146 : Kız Kulesi: Yenileme sonrası kafe (solda) ve hediyelik eşya dükkanı. 287
Şekil B.147 : Lengerhane-i Amire: Günümüzdeki konum (GoogleMaps, 2009). ...288
Şekil B.148 : Lengerhane-i Amire: Alman Mavileri Haritaları, pafta K-12, 1913-1914 288
Şekil B.149 : Lengerhane-i Amire: Necip Haritası, 1918 (Tasarım, 2001).....289

Şekil B.150 : Lengerhane-i Amire: Yapının planı (Tasarım, 2001). 289
Şekil B.151 : Lengerhane-i Amire: Plan ve kesit (Arredamento Dekorasyon, 1995). 289
Şekil B.152 : Lengerhane-i Amire: Yenileme öncesi dış cephe (Tasarım, 2001). .. 290
Şekil B.153 : Lengerhane-i Amire: Yenileme öncesi iç mekân (Arredamento Dekorasyon, 1995). 290
Şekil B.154 : Lengerhane-i Amire: Yenileme sonrası müze giriş kapısı. 291
Şekil B.155 : Lengerhane-i Amire: Yenileme sonrası dış cephe. 291
Şekil B.156 : Lengerhane-i Amire: Yenileme projesinde eklenen çelik asma kat. . 292
Şekil B.157 : Lengerhane-i Amire: Yenileme projesinde eklenen merdiven, altındaki ahşap sergileme ünitesi (solda) ve modern sergileme üniteleri. 292
Şekil B.158 : Şekil B.147 Maçka Palas: Günümüzdeki konum (GoogleMaps, 2009) 293
Şekil B.159 : Maçka Palas: Pervititch Sigorta Haritası, Nişantaşı pafta 5, 1924. ... 293
Şekil B.160 : Maçka Palas: Polat Palas inşa edilmeden önce arka cephe ve bahçe (Göksel, 1999). 294
Şekil B.161 : Maçka Palas: Yenileme öncesi kat planı (Göksel, 1999). 294
Şekil B.162 : Maçka Palas: Yenileme öncesi dairelerden görünüm (Göksel, 1995) 295
Şekil B.163 : Maçka Palas: Yenileme sırasında cephe muhafaza edilerek bina yıkılırken (Göksel, 1999). 295
Şekil B.164 : Maçka Palas: Yenileme için yıkım sırasında iç mekânlar (Göksel, 1999). 295
Şekil B.165 : Maçka Palas: Yenileme sonrası terasa inşa edilen ekin uzaktan (Göksel, 1999) ve sokak seviyesinden görünümü. 296
Şekil B.166 : Maçka Palas: Otel işlevindeki kat planı (Tasarım, 2009). 296
Şekil B.167 : Maçka Palas: Körfezbank döneminde eski bina (solda) ve yeni ek arasındaki açık hava koridoru. 297
Şekil B.168 : Körfezbank dönemindeki ofis koridoru. 297
Şekil B.169 : Maçka Palas: Cephenin günümüzdeki görünümü. 298
Şekil B.170 : Maçka Palas: Otel giriş kapısı. 298
Şekil B.171 : Maçka Palas: Lobi ve ana binayı birleştiren üst örtü. **299**
Şekil B.172 : Maçka Palas: Lobideki alçak koltuklar ve kök kaplama kolonlar. 299
Şekil B.173 : Maçka Palas: Yemek alanı (solda) ve bar. 300
Şekil B.174 : Maçka Palas: Havuza (solda) ve odalara çıkan asansörlerin çevresi. 300
Şekil B.175 : Maçka Palas: Standart odaların bulunduğu katlardan birisi. 301
Şekil B.176 : Maçka Palas: VIP katı. 301
Şekil B.177 : Maçka Palas: VIP katından detaylar. 302
Şekil B.178 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009) 302
Şekil B.179 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Makine ve kazan dairelerinin plan ve cepheleri (Köksal, 2004). 303
Şekil B.180 : Santralistanbul Enerji Müzesi: 1913 yılında Makine dairesi (Bilgin, 2007). 303
Şekil B.181 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Makine dairesi kullanılırken (Bilgin, 2007). 304
Şekil B.182 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Yenileme öncesi iç mekân (Köksal, 2004). 304
Şekil B.183 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Yenileme sonrası dış cepheden görünüm. 305
Şekil B.184 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Yenileme sonrası kesit (Yapı, 2007). 305

Şekil B.185 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Yenilemede eklenen yürüyen merdivenler. 306
Şekil B.186 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Yenilemede eklenen seyir platformu. 306
Şekil B.187 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Yenilemede eklenen seyir platformu. 307
Şekil B.188 : Sultan Sarnıcı: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009).....307
Şekil B.189 : Sultan Sarnıcı: Stolpe Haritası'nda konumu (Kayra, 1990).....308
Şekil B.190 : Sultan Sarnıcı: Pervititch Sigorta Haritaları, Fatih pafta 33, 1929 308
Şekil B.191 : Sultan Sarnıcı: Kesit ve cepheler (Url-9) 308
Şekil B.192 : Sultan Sarnıcı: Yapının planı (Forchheimer ve Strzygowski, 1893) .309
Şekil B.193 : Sultan Sarnıcı: Yenileme öncesi iç mekân, 2004 (Url-9).....309
Şekil B.194 : Sultan Sarnıcı: Yenileme sonrası dış cephe.....310
Şekil B.195 : Sultan Sarnıcı: Yenileme sonrası eklenen balkon ve buzlu cam kapı (solda) ve balkondaki süslemeler.....310
Şekil B.196 : Sultan Sarnıcı: Yenileme sonrası iç mekân 311
Şekil B.197 : Sultanahmet Cezaevi: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009).311
Şekil B.198 : Sultanahmet Cezaevi: Nirven Haritası, pafta 76, 1952. 312
Şekil B.199 : Sultanahmet Cezaevi: Ayasofya civarı tanzim planı, İbrahim Erkoğlu, 1942 (Kayra, 1990).....312
Şekil B.200 : Sultanahmet Cezaevi: 1912 yangını sonrası (Yapı, 1997). 313
Şekil B.201 : Sultanahmet Cezaevi: Yapının yenileme öncesi planı (Yapı, 1997)..313
Şekil B.202 : Sultanahmet Cezaevi: Avluya eklenen duvar (Yapı 1997) 314
Şekil B.203 : Sultanahmet Cezaevi: Yenileme öncesi durum (Özüekren, 1996). ...314
Şekil B.204 : Sultanahmet Cezaevi: Yenileme öncesi durum (Özüekren, 1996). ...315
Şekil B.205 : Sultanahmet Cezaevi: Yapının günümüzde ön cephesi ve giriş kapısı. 315
Şekil B.206 : Sultanahmet Cezaevi: Yapının yenileme sonrası planı (Özüekren, 1996).....316
Şekil B.207 : Sultanahmet Cezaevi: Yapının günümüzdeki genel görünümü.....316
Şekil B.208 : Sultanahmet Cezaevi: Avluya eklenen lokanta ve bloklar arası geçitler. 317
Şekil B.209 : Sultanahmet Cezaevi: Lobiden görünüm. 317
Şekil B.210 : Sultanahmet Cezaevi: Lobi (solda) ve kış bahçesinden görünüm. 318
Şekil B.211 : Sultanahmet Cezaevi: Duvarlara yerleştirilen 'toplama' objeler.....318
Şekil B.212 : Sultanahmet Cezaevi: Lokanta ve yanındaki servis biriminin dış duvarındaki mozaikler. 319
Şekil B.213 : Sultanahmet Cezaevi: Asansörler.....319
Şekil B.214 : Sultanahmet Cezaevi: Odaların bulunduğu bloklarda ortak mekânlardan birisi. 320
Şekil B.215 : Tahtakale Hamamı: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009)....320
Şekil B.216 : Tahtakale Hamamı: Goad Haritası, pafta 4, 1904.....321
Şekil B.217 : Tahtakale Hamamı: Alman Mavileri Haritaları, pafta H8-3, 1913-1914. 321
Şekil B.218 : Tahtakale Hamamı: Pervititch Sigorta Haritaları, Eminönü pafta 76b, 1942. 322
Şekil B.219 : Tahtakale Hamamı: Yapının planı (Kuban, 1994).....322
Şekil B.220 : Tahtakale Hamamı: Yapının restore edilen duvarı. 323
Şekil B.221 : Tahtakale Hamamı: Uzunçarşı Sokak'tan hamama bakış ve taç kapısı. 323

Şekil B.222 : Tahtakale Hamamı: Erkekler bölümüne eklenen galeriler..... 324
Şekil B.223 : Tahtakale Hamamı: Zemin ve kornişe konulan yeni motifler..... 324
Şekil B.224 : Tahtakale Hamamı: Soğukluk bölümüne yapılan yeni şadırvan-havuz. 325
Şekil B.225 : Tahtakale Hamamı: Yenileme sonrası eklenen kafe..... 325
Şekil B.226 : Tahtakale Hamamı: Erkekler kısmı sıcaklığına yapılan yeni merdiven. 326
Şekil B.227 : Tophane-i Amire: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009) 326
Şekil B.228 : Tophane-i Amire: Pervititch Sigorta Haritaları, Beyoğlu pafta 33, 1927 327
Şekil B.229 : Tophane-i Amire: Matrakçı Nasuh'un minyatürü, solda (Sözen, 1988) minyatürün sadeleştirilmiş şekli (Kuban, 2004)..... 327
Şekil B.230 : Tophane-i Amire: Piri Reis'in 1523 tarihli haritası (solda) ve Lokman Çelebi'nin 1584 tarihli haritası (Kayra, 1990) 327
Şekil B.231 : Tophane-i Amire: Yapının planı (Gönen, 1995) 328
Şekil B.232 : Tophane-i Amire: Büyük yapı (solda) ve küçük yapının enden kesiti (Gönen, 1995)..... 328
Şekil B.233 : Tophane-i Amire: Carbognano'nun gravürü, 18.yy (Carbognano, 1993). 329
Şekil B.234 : Tophane-i Amire: Yenileme öncesi dış ve iç mekân (Gönen, 1999) 329
Şekil B.235 : Tophane-i Amire: Günümüzde yapının cephesi ve yeni yeşil kapılar. 330
Şekil B.236 : Tophane-i Amire: Günümüzde büyük yapının iç mekânı..... 330
Şekil B.237 : Tuz Ambarı: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009) 331
Şekil B.238 : Tuz Ambarı: Alman Mavileri Haritaları, pafta H10, ... 1913-1914. 331
Şekil B.239 : Tuz Ambarı: Pervititch Sigorta Haritaları, Kasımpaşa pafta 23, 1926. 332
Şekil B.240 : Tuz Ambarı: 1966 (solda) ve 1982'de çekilmiş hava fotoğrafları (İBB Harita Arşivi)..... 332
Şekil B.241 : Tuz Ambarı: 1996 yılında çekilen bir fotoğrafta sağda Tuz Ambarı'nın sıvasız ön cephesi görülmekte (Url-6). 333
Şekil B.242 : Tuz Ambarı: Kat planı ve kesit (Yapı, 2009). 333
Şekil B.243 : Tuz Ambarı: Yenileme öncesi iç mekânlar. 334
Şekil B.244 : Tuz Ambarı: Yenileme sırasında iç mekânlar. 334
Şekil B.245 : Tuz Ambarı: Yenileme öncesi ön cephe. 334
Şekil B.246 : Tuz Ambarı: Yapının girişi. 335
Şekil B.247 : Tuz Ambarı: Galerilere yerleştirilmiş çalışma alanları..... 335
Şekil B.248 : Tuz Ambarı: Koridorlarda galerileri bağlayan geçit ve balkonlar. ... 335
Şekil B.249 : Tuz Ambarı: Yeni eklenen toplantı odası hacimleri. 336
Şekil B.250 : Tuz Ambarı: Koridor duvarının dibindeki çakıl taşları ve aydınlatma. 336
Şekil B.251 : Tuz Ambarı: Açıklıklarda kullanılan çelik bantlar. 336
Şekil B.252 : Tuz Ambarı: Etkinlik alanı ve ahşap merdiveni. 337

İSTANBUL'DA YENİ İŞLEVLERLE KULLANILAN TARİHİ YAPILARIN ÜSLUP SORUNSALI

ÖZET

Yeni bir yapı inşa ederken ne derece yaratıcı olmak gerekliyse, tarihi yorumlarken de o kadar yaratıcı olmak lazımdır. Tarihi yapıların yeni işlevlerle değerlendirilmesi, İstanbul'da giderek yaygınlaşan bir mimari pratik olarak izlenmektedir. Yeniden işlevlendirme, mevcut yapıların tarihi birikimleri ve gelecek arasında bir tasarım geliştirmeyi içerdiği için titizlikle uygulanması gereken bir sorunsaldır. Tarihsel sürekliliğin bir parçası olan tasarımlar, yapının kendisinden bağımsız tutulamaz.

Bu tez, yeniden işlevlendirmenin tanımı ve çerçevesini belirledikten sonra, bu fenomenin ortaya çıkışında aktif olan faktörleri ortaya koyarak, yapılardaki işlevsel dönüşümün bileşenleri incelemektedir. Bunun ardından, tarihi yapıların yeniden işlevlendirilmesinin tarihi ve kültürel süreklilik açısından bir analizi yapılmıştır. Geçmişin çağdaş bir bağlam içinde yararlı kılınmasının koşulları ve bunun tarihi yapılardaki tasarım açısından özellikleri anlatılmıştır.

Tezin asıl inceleme alanını oluşturan üslup sorunsalının mimarlık tarihi açısından analizi için önce teorik zemin, tarihsel arka plan, mevcut yaklaşımlar ve problemler tartışılmıştır. Türkiye'de mimari eserlerin yeniden işlevlendirilmesinin Osmanlı İmparatorluğu'na kadar uzanan geçmişinin yanı sıra, güncel sınırlamaları belirleyen hukuki çerçeve de eleştirel bir biçimde ele alınmıştır. Bu bilgiler ışığında, yurtdışındaki yeniden işlevlendirme pratiği ve altyapısını da içeren bir karşılaştırma zemini oluşturulmuştur. Zira gelişmiş Avrupa ülkelerinde çoktan çözülmüş olan bu sorunun ülkemizde de bir an önce çözülmesi, mimari mirasın kimliğine saygılı şekilde korunması için çok önemlidir.

İstanbul'daki tarihi yapıların yeni işlevlerle kullanılmasının güncel ve çeşitli problematiklere yatkın olması dolayısıyla araştırma alanı İstanbul ile sınırlandırılmıştır. Seçilen dönüştürme projelerinden oluşturulmuş katalogda yapıların taşıdığı tarihsel, yapısal ve kültürel özellikler araştırılmış, yenileme projesi kapsamında özgün üsluba ve işleve ne tür bir tasarımsal cevap verildiğine dikkat edilmiştir. Estetik yaratıcılığın da kullanıldığı yeniden kullanım örneklerini inceleyen bu doktora tezi, söz konusu yaratıcılığın tarihi yapının özgün dokusuna ve taşıdığı sosyal hafızaya zararlı olmaya başladığı noktaya özellikle değinmiştir. Ortaya çıkan sonucun hem bütünlüğünü ve dürüstlüğünü koruması, hem de onu kullanacaklar için anlaşılabilir olması arasındaki dengenin korunmasında mimarlık tarihi içinde tutarlı davranmanın önemi ve sonuçları incelenmiştir.

Örneklenen projelerde kullanılan üsluplar ve yaklaşımların değerlendirilmesinde, öne çıkan sorunsallar tespit edilmiş ve gruplanarak açıklanmıştır. Söz konusu projelerde yapılan estetik seçimlerin hangi durumlarda başarılı olduğu, hangi durumlarda ise yapının kimliğine yabancılaşmaya sebebiyet verdiği gerekçelendirilerek ortaya konulmuştur.

Özellikle yeniden işlevlendirme projelerinde kullanılan üslubun özgün yapıdaki üslupla bağlantısını inceleyen bu tez, üslup sorunsalının yapının kendisine ve toplumsal hafızaya etkisini ve İstanbul'da bu konudaki mevcut yaklaşımları ortaya koymaktadır. Tarihi yapıların yeniden kullanımında verilecek yeni fonksiyonun, yapının konumu, mekânsal özellikleri ve çevresi ile bağdaşması ve topluma sosyal, ekonomik ve kültürel açıdan faydalı olması gereklidir. Bu tez, gerçekçi ve tarihe saygılı olacak her yeniden işlevlendirme projesinin geçmişte var olmuş ve gelecekte gerçekleşecek değişimleri kabullenmiş, aynı zamanda da söz konusu yapının mimari kimliğini değişken çevre bağlamında güncel bir şekilde temsil ve tarif etmenin gerekliliğini anlamış olmasını savunmaktadır.

STYLE PROBLEMATICS IN RE-USED HISTORICAL ARCHITECTURE IN ISTANBUL

SUMMARY

When re-interpreting a historical building, it is important to be as creative as when designing a new building. The adaptive re-use of historical buildings is a practice which is gaining popularity in Istanbul. The re-use of historic buildings is itself a stylistic issue, due to the fact that it must include a design which respects the historical background of the building while bridging it with the future. Such design interventions, which are active agents in the historical continuity, cannot be considered separately from the building.

This PhD thesis first defines adaptive re-use and after explaining the factors active in its emergence, analyses the components of functional changes in structures. Subsequently, the role of adaptive re-use in historic buildings in terms of historic and cultural continuity is clarified. The conditions of effectively forming a context in which the past can be deemed useful and how this affects design problems in re-used historic buildings are explained.

The analysis of stylistic problematics in terms of architectural history, which forms the main focus of the thesis, is first introduced through the theoretical constructs, historical background as well as the current approaches and problems. The history of architectural re-use in Turkey, dating back the Ottoman Empire era, as well as the current legal framework is also critically studied. In light of this information, it has been possible to comparatively study differences between the adaptive re-use practice and infrastructure both abroad and in Turkey. It is very important for the conservation of the Turkish architectural heritage that this problem, which has long been resolved in developed European countries, be solved.

The re-modelling of historical buildings for alternative uses in Istanbul is a current subject, prone to various problematics. Therefore, the area of study for individual projects has been limited to the city of Istanbul. In the catalogue of selected re-use projects in Istanbul, the buildings have been studied in terms of their historical, structural and cultural attributes and what kind of a response the new intervention has given to the existing function and artistic style. This thesis has studied examples of re-use projects in historic buildings where aesthetic creativity and deliberate design interventions have been used. It has especially focused on the threshold where this creativity begins to be harmful to the both the original fabric and social memory. The importance and outcome of being consistent in architectural historical terms has been studied, aiming to emphasize the significance of the final result having historical integrity and its being comprehensible to those who will use or view it, while simultaneously accommodating a creative design scheme.

In the evaluation of the styles and approaches in the selected examples, the emergent problematics have been identified and categorized. The projects in which the

aesthetic choices have been successful and those in which they have caused an alienation from the original identity of the building are expounded.

This thesis studies the interaction between the original artistic style of buildings, and the new designs incorporated when they are subjected to adaptive re-use. The consequences of design problematics on the building itself and collective memory are all factors which are demonstrated through the current approaches in Istanbul. The new function of a historic building must be compatible with the location, spatial arrangement and environment of the building as well as benefit the public socially, economically and culturally. This thesis argues that all adaptive re-use projects, which aim at respecting the past and having integrity, must acknowledge the changes of the past as well as the future. They must also have understood the necessity of representing and describing the architectural identity of a structure in a contemporary manner, within the context of a continuously changing environment.

1. GİRİŞ

Mimarlığın güncel konularından birisi olan, işlevi geçerliliğini korumayan tarihî yapıların yeni işlevlerle değerlendirilmesi sorunsalı, başta mimarlık tarihi ve anıtbakım disiplinlerinin sorunu olmak üzere birçok açıdan ele alınıp değerlendirilebilir. Yeniden işlevlendirme olgusu, baskın olarak mimari koruma alanında tartışılagelmiştir. Mimari korumanın da önem taşıdığı bu konu kuşkusuz, aslen tarihî yapıların zaman içindeki hikayesini inceleme görevini üstlenen mimarlık tarihi disiplini için de çok ciddi ve temel bir konudur. Tamamlanmış yapıları başlıca inceleme alanı olarak kabul eden mimarlık tarihi açısından, bu tür projelerin incelenmesi ve yorumlanması gerekmektedir. Özellikle İstanbul'da yeniden işlevlendirilmiş yapılara uygulanan tasarım müdahaleleri üzerine bir kritik geliştirmeyi ve üslupsal sınıflandırma yapmayı amaçlamış olan bu tez, konuya mimarlık tarihi disiplininin çerçevesi açısından bakarak pek çok dikkat çekici nokta saptamıştır.

Mimarların, öncüllerinin yarattığı tarihi yapıları farklı işlevlerle bilinçli olarak yeniden kullanım amacıyla ele alması antik çağdan beri var olan bir uğraştır. Mimarlık yayınlarında yeniden kullanım projelerinin artan bir sıklıkla ele alınması bu tür dönüştürmelerin çağdaş mimari pratiğinin içinde önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Herzog & de Meuron, Carlo Scarpa, Frank Gehry, Eric Owen Moss, Bernard Tschumi, Enric Miralles, Antoni Gaudi, Michael Graves ve Norman Foster gibi mimarlık tarihinde hatırı geçen, uluslararası üne sahip mimarların yeniden kullanım projelerinde yenilikçi, yaratıcı ve çeşitli yorumlar içeren yaklaşımlar ile karşılaşılmaktadır. Ancak, mimarlık disiplininde yeterince üzerinde durulmayan, şehir-planlama ve inşaat ile ilgili düzenlemelerde değeri bilinmeyen bu yaklaşım Türkiye'de çelişkili bir yer teşkil etmektedir.

Günümüzde, mimarlık tarihinin önemli bir bölümünün değiştirilmiş veya yeniden düzenlenmiş yapıların tarihi olduğu ve bu tür projelerin bir yeniden-yaratma sürecini içerdiği fark edilmektedir. Söz konusu eski yapıları yalnızca duygusal bir koruma yönelimi ile kurtarmak yeterli değildir, onları yapının özüyle uyumsuz bir

yaklaşımdan uzak bir şekilde dönüştürmek ve eski dokunun içinde yeni tasarımı bilimsel temellere dayanarak yaratmak gereklidir.

1.1 Tezin Amacı

Günümüzde tarihi yapıların korunmasına verilen önem, geçmişteki herhangi bir dönemden daha fazladır. Korumaya gösterilen bu ilgi kendini birçok şekilde göstermektedir. Mesela, tanınmış bir yapının yıkımına yönelik herhangi bir öneri karşısında protestolar yapılabilmekte, sivil toplum kuruluşları ve benzeri kuruluşlar bu konuda daha etkin faaliyet göstermekte ve yerel otoriteler de bu alandaki sorumlulukların farkında görünmektedir. Aynı zamanda, daha fazla kişi yeni bir yapı inşa ettirmek veya hazır almak yerine eski bir yapıyı satın alıp onu koruyarak kullanmaya yönelik adımlar atmaktadır.

Çağdaş koruma anlayışı içinde tarihi yapılara yaklaşım türleri arasında konservasyon, restorasyon ve yeniden işlevlendirme gibi birçok farklı çeşit mevcuttur. Bu tezin konusu olarak seçilmiş olan tarihi yapıların yeniden kullanımı, yalnızca hazır yapı stokunun değerlendirilmesinin ekonomik açıdan faydası olarak görülmemelidir. Aynı zamanda, söz konusu yapıların tarihe referans sağlaması, fiziksel çevrenin çeşitliliğine katkıda bulunması ve günlük hayatta güncel, işlevsel bir yeri olması, sosyal ve psikolojik açıdan da önemlidir. Geleceğin belirsizliği karşısında kendini bir sürecin parçası olarak görmek isteyen birey, çevresinde onu geçmişe bağlayacak birtakım imgeler arar. Bireyin geçmişi ile fiziksel bir bağ kurmasına olanak sağlayan tarihi yapılar ve onların oluşturduğu kent dokusu, bu denli önemli bir sosyal ve psikolojik ihtiyaca cevap verir. Yine de hangi tarihi referansların etkili bir simge olarak değerlerini korudukları, hangilerinin ise yalnızca bir işarete dönüştükleri muğlâktır. Doğan Kuban'ın savunduğu gibi, yeni yapılar günlük kullanımda daha çarpıcı olsalar dahi, kentsel ortamın duygusal içeriğine bakıldığında tarihi yapıların ağırlığı daha fazladır (Kuban, 1984).

Özellikle günümüzde inşa edilen fiziksel çevrenin çoğuna bakıldığında özensizlik ve kimliksizliğin hızla baş gösterdiği, buna ek olarak da tarihi mimari mirasın rant kaygısı uğrunda tahrip ve yok edilmekte olduğu fark edilmektedir. 21. yüzyıl Türkiye'sinin belirgin mimari yapı pratiğinin sonuçları olan çok katlı toplu konutlar ve alışveriş merkezleri ile geçmiş dönemlerden bugüne kalmış bir sorun olan gecekondular, kent dokusundaki yozlaşmanın başta gelen aktörleridir. Toplumsal ve

tarihi kültüre tamamen ters düşen bu yozlaşmaya karşı, kendi kimliğine sahip çıkan modern bireyin elindeki kozlardan biri de tarihi mimari mirastır. Bu tez, yeniden işlevlendirmenin tanımını ve çerçevesini belirledikten ve yeniden işlevlendirme fenomeninin sebeplerini analiz ettikten sonra bu fenomenin tarih içinde gelişimini inceleyecektir. Bu bilgiler ışığında, İstanbul'daki örnek projelerden de yararlanarak, yeniden işlevlendirmedeki yaklaşımları tanımlarken kullanılan üslupları ve sorunlarını ortaya koyacaktır.

Tarihi bir yapıyı yeniden kullanım çerçevesinde yorumlamak, yeni bir yapı tasarlamak kadar yaratıcı olmalıdır. (Kuban, 2000). Bu yaratıcılığın içindeki estetik ağırlığın hangi durumlarda başarılı olduğunu, hangi durumlarda da yabancılaşmaya sebebiyet verdiğini ortaya çıkarmak, özellikle de kullanılan üslubu tespit edip yorumlamak, bu tezin amacıdır. Bu kapsamda, geçmişin çağdaş bir bağlam içinde yararlı olmasının koşulları ve tasarım açısından özellikleri incelenecektir. Tezin sonunda katalog olarak incelenen İstanbul'daki proje örneklerinin de katkısı ile tasarımda izlenen yolları değerlendirilecektir.

1.2 Tezin Kapsamı

Bir yapı işlevsiz hale gelince çoğunlukla dört sonuçtan biri gerçekleşir: yıkılır, işe yaramadığı düşünülüp çürümeye bırakılır, eski haline getirilip yapay bir şekilde korunur veya yeni bir işlev ve tasarımla değerlendirilip kullanılır. İstanbul'da bu dört seçeneğin her birine uyan birçok durum mevcuttur. Yeni işlev verilmiş tarihi yapıların özellikle İstanbul'da çokça bulunmasından ötürü örnekleme çalışması için İstanbul seçilmiştir.

İstanbul'da yeni işlevlerle kullanılan tarihi yapıların üslup sorunsalını ilgilendiren yayınlar yerli ve yabancı olarak iki kategoriye ayrılabilir. Bu kategoriler dil farklılığından da öte ayrımlardan dolayı ortaya çıkmaktadır.

Yabancı kaynaklar, yani çoğunlukla İngiltere ve Amerika'da basılmış kaynaklar, bu ülkelerdeki yeniden işlevlendirme projelerinde üslup sorunlarının büyük ölçüde çözülmüş olmasından ötürü çoğunlukla bir vaka analizi, örnek incelemesi yayını şeklindedirler. Thiebaut, bu şekilde bölgesel mimariden 61 örneğin bir nevi katalogunu yapmıştır, Latham, Powell, Schittich, Schmertz ve Robert de kitaplarında çeşitli örnekleri incelemiş, bunların genel özelliklerini irdelemiştir. Kincaid ve Chitty'nin yayınları ise yeniden işlevlendirmelerde bağlamsal sorunlar ve izlenecek

metotlar üzerine yoğunlaşmıştır. Bu yayınların tez için önemi büyüktür, çünkü Türkiye'nin güncel olarak karşılaştığı problemlerin giderilmiş olduğu örnek projeleri ve yöntemlerini içermektedirler.

Tez için başvurulan Türkçe kaynaklar ise çok daha geniş bir yelpazeden olmak zorundadır. Bunun sebebi, yeniden işlevlendirmede üslup yaklaşımlarının neden sorunlu olduğunu ve yurtdışında çözüldüğü halde Türkiye'de neden halen sorun teşkil ettiğini anlamak için sosyoloji ve tarih gibi alanlara da bakmak gerekliliğindendir. Yeniden işlevlendirme ile ilgili yazılmış tek kaynak olan Altınoluk'un kitabı bir örnekleme ve yöntem önerisi olmaktan öteye gitmemektedir. Ahunbay'ın kitabı ise bu konuya genel tarihi çevre koruma ve restorasyon çerçevesi içinde tek sayfa ayırmıştır. İki yayın da üslup sorununa hiç değinmemektedir. Bu sebeple hem Kuban ve Bektaş gibi Türkiye'de mimari mirasın korunmasına yönelik yaklaşımlar için baz oluşturacak nitelikteki yazarları, hem de Kıray ve Kongar gibi Türkiye'de toplumsal değişim ve bunun yapısal alana yansıması üzerine araştırma yapmış mimarlık-dışı disiplinlerden yazarları okumak gerekmektedir.[1]

Ayrıca, tezin felsefi zeminini oluşturmak için Eco ve Barthes'a, bir şehrin tarihsel imgeleri, mimari hafızası üzerine saptamalar için Lowenthal ve Boyer'a, işlev teorileri için Zevi ve Malinowski gibi yazarlara başvurmak gereklidir.

İstanbul'daki tarihi yapıların farklı işlevlerle yeniden kullanımında mimarlık tarihi açısından tutarlılığın incelendiği bu tez kapsamında, öncelikle tez konusunun sağlam bir bilimsel zemine dayanabilmesi için birinci bölümde koruma kavramının tanımı, anlamı ve nitelikleri çerçevesinde yeniden işlevlendirmenin yeri saptanmıştır. Bu saptama sonrasında, ikinci bölümde yeniden işlevlendirmenin iki ana alt açılımı olan yıpranma ve dönüştürmenin sebepleri detaylı bir şekilde, kendi iç dinamiklerini de göz önünde bulunduracak şekilde incelenmiştir. Aynı bölümde ayrıca, yeniden işlevlendirmenin tarihi ve kültürel devamlılık kapsamındaki yeri saptanmıştır. Bu altyapı kurulduktan bir sonraki bölümde, tarihi yapılarda işlev değişikliğinin anlam ve kurama dair yorumlaması yapılarak, bu değişimde mimarlık tarihinin oynadığı rolün önemi ve sebeplerinin anlatılmasına gerek duyulmaktadır. Bu ihtiyaç, üçüncü bölümün içeriği ile karşılanmıştır. Bunu takip eden dördüncü bölumde, yeniden

[1] Konuyu ilgilendiren ilgi çekici bir yapıt, mimar, kitap ve oyun yazarı, karikatürist Behiç Ak'ın kaleme aldığı 'Bina' adlı tek perdelik tiyatro oyunudur. Spor salonu olarak tasarlanmış bir binanın spor salonu dışında birçok farklı işlevle kullanılması karşısında mimarın çaresizliğini anlatmaktadır (Ak, 1993).

işlevlendirme pratiğinin güncel çerçevede sağlıklı bir şekilde incelenmesi için, konunun tarihçesi ve hukuki zemini hem yurtdışındaki hem de Türkiye'deki durumu kapsayarak, karşılaştırmalı bir biçimde irdelenmiştir. Tez konusunun incelediği sorunsalın somut örneklere dayandırılması gerektiğinden, beşinci bölumde İstanbul'da gerçekleştirilmiş önemli uygulamalar bir katalog şeklinde araştırılmış ve analiz edilmiştir. Katalogda yapıların sıralaması, binalarin bilinen ilk isimleri ile alfabetik bir şekilde yapılmıştır. Bunun sebebi, kimi yapıların birden fazla isim değiştirdiği bilindiğinden, bunun gelecekte tekrarlanma olasılığının göz önunde bulundurulmuş olmasıdır. Katalog oluşturulması esnasında bilgi toplamak için konu ile ilgili literatür taramasının yanında yapıların fotoğraflarının çekilmesi, planlarının toplanması ve bunların karşılaştırmalı incelenmesi, yapıların yerinde gözlemi ve mümkün olduğu durumlarda yapıların mimarları ile görüşmeler yapılmıştır. İstanbul'da özgün işlevini kaybetmiş ve yeni işlevler verilmiş yapıların bir kısmı bilinçsiz bir şekilde işlev değiştirmiştir. Bu şekilde, zaman içinde mimari bir projeden bağımsız olarak işlev değiştiren yapılar, araştırmanın amacının dışında kaldıkları için incelenmemiştir.

Tüm bu bölümlerden edinilen bilgiler ışığında, tezin sonunda Türkiye'de yeniden işlevlendirmede öne çıkan yaklaşımlar, ortaya çıkan problemler ve üslup sorunsalı değerlendirilebilmiştir.

1.3 Yöntem

Bu tezde araştırma yöntemi olarak seçilen metot Azami Değişken ile Örnekleme'dir (*Maximum Variation Sampling*). Bu metot, bir araştırmaya uygun ana hat ve özellikleri taşıyan örnekler arasından, geniş bir yelpazede ve birbirlerinden olabildiğince farklı olanları bilinçli şekilde seçmek olarak tanımlanmaktadır. Yani özetle, tezin saha araştırması kapsamında aynı işlevsel, yapısal ve tarihsel özellikleri barındıran yapılar seçilmemiş, farklı yaklaşımların örneklenmesi amaçlanmıştır. Bu yöntem sayesinde, işlevin değiştiği yapılarda izlenen tutumlarda ortaya çıkan farklılıklar belirlenebilmiştir. Ayrıca, Azami Değişken ile Örnekleme ile oluşturulan katalogdan hareketle farklı yapılarda uygulanan işlev değişiklerinde ortak yaklaşımlarını tespit edip yorumlamak ve sınıflandırmak mümkün olmuştur. Katalogda yapıların taşıdığı tarihsel, yapısal ve kültürel özellikler araştırılmış,

yenileme projesi kapsamında özgün üsluba ve işleve ne derece önem verildiği saptanmıştır.

İstanbul'da özgün işlevini yitirdiği için yeni işlevlere uygun olarak restore edilmiş birçok yapı bulunmaktadır. Bu araştırmada mevcut yaklaşımların tekrarından uzak durmak için seçilen yapılar, bu yaklaşımların belirgin örneklerinden oluşturulmuştur. Sergiledikleri özellikler açısından eleme dışında bırakılmamasına karar verilen yapıların bazıları hakkında bilgi toplarken yapının dönüştürme projesi sonrası uğradığı değişiklikler veya yapıların yerinde incelenip belgelenmesi esnasında karşılaşılan engeller, tezin sonucuna olabildiğince yansıtılmamaya çalışılmıştır.

2. KORUMA KAVRAMI VE YENİDEN İŞLEVLENDİRME

Koruma kavramı tarih içinde anlam ve nitelik değiştirerek genişlemiştir. Önceleri müzecilik disiplininin mumyalarcasına ve olduğu gibi saklama yaklaşımı içinde değerlendirilen mimari koruma olgusu günümüzde çok boyutlu bir kavram haline gelmiştir. Mimari koruma bugün tek bir yapıyı veya tarihi yapıların bulunduğu bir çevre ya da yerleşimi, çeşitli tarihi özelliklere sahip olmasından dolayı korumayı kapsamaktadır. Günümüzde bu kavram aynı zamanda bir tek yapıyı, yapı grubunu ya da tarihi çevreyi günün koşullarına uygun hale getirmeyi ve tarihi mimarinin yeniden işlevlendirilerek değerlendirilmesini de içermektedir. Koruma kavramı temelinde değişimi engellemeyi ve yadsımayı içermektedir. Oysa bu gerçekte mümkün değildir. Yeniden işlevlendirme, değişimi kabullenen ancak koruma ile bağdaşan bir yaklaşımı temsil etmektedir.

Mimari korumada amaç, yapının fiziksel dokusunun yanı sıra simgesel ve sanatsal değerlerini muhafaza etmektir. Yapıların korunması için bu değerlerden biri ya da her ikisine sahip olmaları gerekmektedir. Yalnızca işlevsel olmaları onların korunması için yeterli bir sebep değildir; yapıların kültürel bir konumları da olmalıdır, çünkü bu konum toplumun veya insanlığın kolektif tarih ya da hafızasında önemli bir yere sahiptir veya estetik açıdan değerlidir (Kuban, 2000).

Bu bölumde, öncelikle tez konusunun sağlam bir bilimsel zemine dayanarak incelenmesi için koruma kavramının tanımı, anlamı ve nitelikleri çerçevesinde yeniden işlevlendirmenin yeri incelenecektir. Bu saptamanın ardından, yeniden işlevlendirmenin iki ana alt açılımı olan yıpranma ve dönüştürmenin sebepleri detaylı bir şekilde, kendi iç dinamiklerini de göz önünde bulunduracak şekilde analiz edilecektir. Ayrıca, yeniden işlevlendirmenin tarihi ve kültürel devamlılık kapsamındaki yeri ve önemi açıklanacaktır.

2.1 Koruma Yöntemleri

Yeniden işlevlendirme, çok sayıdaki koruma yöntemlerinden yalnızca bir tanesidir. Diğer yöntemleri kısaca özetlemek, yeniden işlevlendirmenin mimari koruma

disiplini ve dolayısıyla mimari tasarım yaklaşımları arasında hangi kategoride bulunduğunu anlamak ve sınırlarını netleştirmek açısından yararlıdır. Aşağıdaki kategoriler, müdahale derecesine göre artan bir ölçekte sıralanmıştır:

Özgün Niteliği ile Koruma (Conservation) : Tek bir yapı veya bir grup yapıyı proje başladığı andaki durumunda tutup, özgün detayları, dekorasyonu, konumu ve strüktürünün olduğu gibi korunmasını amaçlar. Müzecilik anlayışına uygun bir yaklaşımdır (Erdem, 1985).

Restorasyon (Restoration) : Bu yaklaşımda amaç, özgün niteliğine göre değişiklik (bozulma, eksilme, ekleme) gösteren kültürel varlığın özgün okunabilirliğini veya anlamını yeniden canlandırmaktır (Zeren, 1981). Restorasyon başlığının altına mevcut yapının dayanıklılığını arttırmak üzere dokuya yapılan fiziksel müdahaleler anlamına gelen Konsolidasyon, yapının ilk inşasından sonra eklenmiş fazlalıkları çıkartmak olan Liberasyon ve yapının eksik kısımlarının yeni malzeme ile bütünleştirilmesi anlamında olan Reintegrasyon girmektedir. Ayrıca yok olmuş bir yapıyı belgeler ve varsa kalıntılar ışığında ilk şekline getirmek olan Rekonstrüksiyon, bütünü oluşturan parçalardan bir takımının yenilenmesi olan Renovasyon da Restorasyon'un çeşitlerindendir (Özer, 1979b).

Yeniden işlevlendirme (Adaptive Reuse): Sağlamlaştırılmış tarihi yapıların nasıl yaşatılabileceğinin araştırılıp uygulanması anlamına gelen ve yeniden canlandırma diye de adlandırılabilen bu yöntemin bir diğer ismi Rövitalizasyondur. Gerektiğinde küçük veya büyük çaplı müdahaleler ile yapıların çağdaş ihtiyaçlara ve kullanımlara uygun hale getirilmesi için yeni işlevlerle değerlendirilmesi demektir.

2.2 Yeniden İşlevlendirme Kavramı

İşlev sözcüğü, mimarlıkla ilgili kullanıldığında iki anlama gelmektedir. Birinci anlamı, bir binanın pratik olarak belirlenmiş kullanımlarını ne derece yerine getirdiğidir, ikincisi ise binanın toplumun mekanik ve maddi temeli ile olan ilişkisini temsil eden bir mimari dildir. İşlev ile ilgili tartışmalarda birinci anlam kullanılırken, ikincisinin de varlığı ima edilmektedir (Colquhoun, 2005).

Yeniden işlevlendirme kavramı ve uygulanmış örnekleri üzerine yazılmış literatür incelendiğinde birçok farklı tanım ile karşılaşılması ve bunların neredeyse birbirinin yerine özgürce kullanılması, etimolojik bir yan araştırma ve çerçeve oluşturulması

gereğini doğurmuştur. Çoğu durumda yapılara uygulanan müdahale ve bu müdahalenin amacı aynı olsa dahi kullanılan terim değişiklik göstermektedir.

Etimolojik araştırma içinde yabancı kaynaklarda kullanılan terimlerin yanı sıra Türkçe kaynaklardaki terimler de incelenmiştir. Yeniden işlevlendirme üzerine yazılmış ana literatürün yabancı dilde olması sebebiyle önce yabancı dildeki terimler incelenmiş, sonra Türkçe terimlere geçilmiştir:

İngilizce terimler: (Merriam –Webster's Collegiate Dictionary, 1998. Collins Latin Dictionary Plus Grammar, 2002)

Conversion: Latince convertere (değiştirmek) fiilinden gelmektedir. Daha etkin kullanım için -fiziksel- özellikleri değiştirmek.

Transformation: Latince trans (değiştirme) + form (şekil)'den gelmektedir. Yapısal olarak değiştirmek, dış görünüş veya şeklini değiştirmek.

Adaptation: Latince ad (yapmak) + aptare (yerleştirmek, uydurmak)'ten gelmektedir. Değiştirerek, belirli yeni bir duruma uygun şekle getirmek.

Renovation: Latince re (tekrar) + novare (yeni)'den gelmektedir. Daha iyi bir durumda olduğu düşünülen önceki haline geri döndürmek.

Alteration: Latince alter (diğer/i)'nden gelmektedir. Başka bir şeye dönüştürmeden değiştirmek.

Refurbishment: Latince re (tekrar) + Germanik furbir/furben (cilalamak)'tan gelmektedir. Canlandırmak, tazeleştirmek.

Renewal: Latince re (tekrar) + Yunanca neos (yeni)'dan gelmektedir. Yeni gibi yapmak.

Recycling: Latince re (tekrar) + Yunanca kyklos (daire, devir)'den gelmektedir. Bir dizi değişim ve muameleden geçirerek tekrardan kullanılabilir kılmak.

Re-use: Latince re (tekrar) + usus (kullanmak)'tan gelmektedir. Yeniden kullanmak.

Change: Latince cambiare (değiştirmek, takas etmek)'den gelmektedir. Değiştirmek.

Türkçe terimler: (Türkçe Sözlük, 2005)

Değişim: Bir zaman dilimi içindeki değişikliklerin bütünü.

Değişmek: Başka bir biçim veya duruma girmek, tahavvül etmek.

Değiştirmek: Başka bir biçime sokmak, değişikliğe uğratmak. Başka bir duruma, başka bir görünüme getirmek

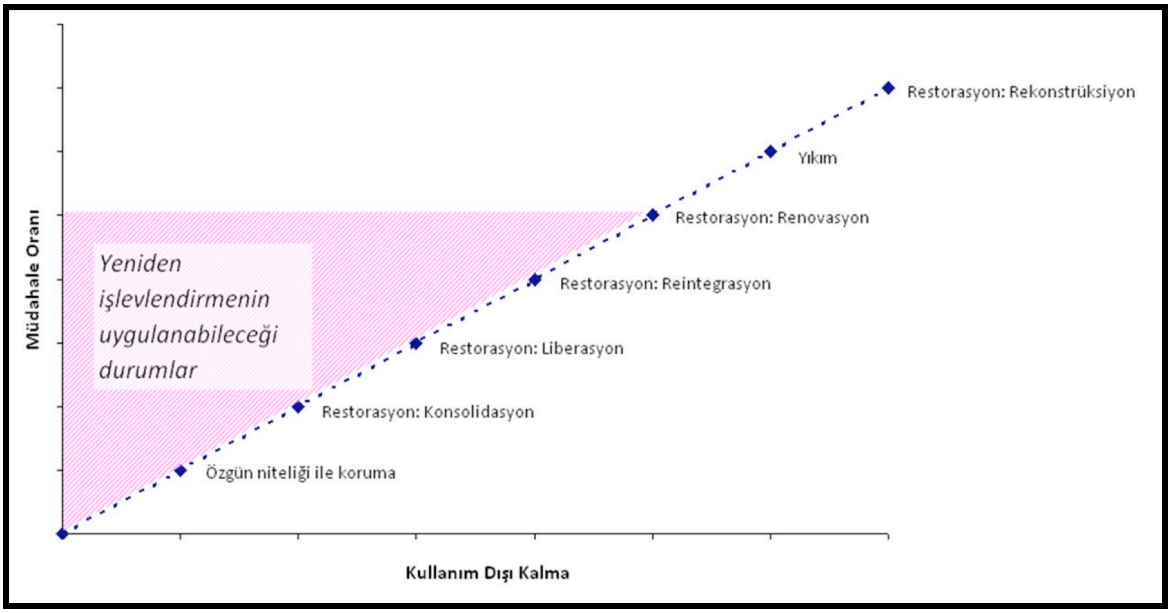
Dönüşüm: Olduğundan başka bir biçime girme, başka bir durum alma, tahavvül, inkılâp, transformasyon.

Dönüştürmek: Dönüşmesini sağlamak, tahvil etmek.

Tahvil etmek: Dönüştürmek.

Bu etimolojik inceleme sonucunda, bir süreç içinde iki faktör olduğu ortaya çıkmıştır; bunlardan biri değişim, diğeri dönüşümdür. Değişim aşamasında, yapıda var olan bir özellik özgün şeklindeki değerlerinden farklı değerler üstlenmiştir. Ardından, söz konusu değişmiş durum, bir ara geçiş dönemi olmuş ve dönüşmüştür. Bu dönüşme durumu, ileriki bölümlerde görüleceği gibi çeşitli sosyo-ekonomik faktörlere doğrudan bağlıdır. Bu ara düzenin kalıcı bir şekle sokulması da 'dönüştürülme' aşamasıdır (Öter, 1996). Bu son aşamada mimarlar ve koruma uzmanları devreye girip yapıya dengeli bir fiziksel kalıcılık verirler. Bir sonraki bolümde daha detaylı bir şekilde incelenecek olan değişim ve dönüşüm, çoğunlukla çevredeki çeşitli güncel koşulların birer sonucu olarak kendiliğinden oraya çıkar. Diğer yandan, dönüştürülme aşamasında yapılan tasarım çalışması bilinçli bir uygulamadır. Yapının değişim ve dönüşüm aşamasındaki bileşenlerinin yalnızca şekilsel olmaması sebebiyle, dönüştürülme yalnızca biçimsel değildir; eskinin sosyo-ekonomik, toplumsal, siyasi ve benzeri birçok öğesini de içerisinde barındırmaktadır. Dolayısıyla dönüştürülme, yani yeniden işlevlendirilmede tüm bu bileşenler tarihsel sürekliliğin ve güncel durumun içinde bir arada kast edilmektedir.

İncelenen kavram isimleri arasında, bu tezin benimsemiş olduğu 'yeniden işlevlendirme'nin tanımına en uygun olanlar, özgün yapının verilerinin göz önünde bulundurulduğu, güncel ihtiyaçları karşılamak amacıyla dönüştürme anlamında olan *conversion*, *reuse* ve *dönüştürmek* kelimeleridir. Özetle, bu tezde kullanılan yeniden işlevlendirme teriminin tanımı; bir yapının tarihi, kültürel veya mimari değerlerini yansıtan özellikleri ve/veya bölümlerini koruyarak, onarım ve ekler vasıtasıyla bu yapıya uygun, özgün işlevinden farklı bir işlev vermektir (Weeks, 1995).



Çizelge 2.1 : Müdahale aralıkları.

Yeniden işlevlendirme uygulamasının kapsamı içerisinde, yukarıda incelenen terimlerden birkaçı da yer bulabilmektedir. Bunun sebebi, bir yapıya yeni işlev verilmesi işlemi sırasında 'rehabilitation, 'renovation', 'remodelling' gibi müdahale şekillerinin hepsinin kullanılabilmesidir. Çizelge 2.1'de yeniden işlevlendirmeye dair seçeneklerin ölçeği gösterilmiştir. Bu sınıflandırmaya dayanarak, en yüksek müdahale gerektiren rekonstrüksiyon ve yıkım seçenekleri tezin kapsamına girmemektedir. Zira bu tez geçmişin öğelerini geleceğe aktarmayı savunmakta, bahsi geçen iki yöntem ise bunları içermemektedir. (Çizelge 2.1) Bu çeşit bir kategorizasyon, yukarıda incelenmiş olan tanım karmaşası sebebiyle her zaman yararlı olmayabilir. Bu gibi durumlarda Çizelge 2.2'deki az-orta-yüksek derecede müdahale tablosu gibi bir sınıflandırma daha açıklayıcı olabilir. (Çizelge 2.2)

Yeniden işlevlendirme, tarihi yapı korumanın alt dallarından birisi olduğu için, yukarıda verilen tanımın yanı sıra, önceki kuşaklardan edinilen kültürel değerleri pekiştirerek gelecek kuşaklara aktarma sorumluluğunu taşır. İlhan Tekeli'nin yazdığı gibi, yeniden işlevlendirmede geçmişi dondurarak korumaya çalışan bir anlayış değil, geçmişteki öğelerin bir kısmını koruyarak yeni değişimlerin eklenmesiyle çevreyi zenginleştirici ve geliştirici bir anlayış temel alınmalıdır (Tekeli, 1987). Bu tür bir koruma fikri, zaman zaman bir 'moda' olarak algılansa da, yeniden işlevlendirmeye kalıcı önemini veren öğelerden biridir.

Ölçek	Değişim oranı	Çeşit	Örnek
Az	Düşük	Yüzeylerde ufak tamirler Tesisatın yenilenmesi Ufak ekler	Yeni zemin döşemeleri Kapı, pencere ve mutfak/WC teçhizatının değiştirilmesi Kış bahçesi vb ekler, çatı katı dönüşümü. Yeni kapılar açma gibi küçük çapta yapısal müdahale içerir.
Orta	Önemli derecede	Yeniden işlevlendirme Yüzeylerde ve dekorasyonda önemli yenileme Hizmet birimlerinde önemli tadilat Kapasite artırımı Strüktürel değişiklikler	Ofis mekânını konuta çevirmek Duvarları ve çatıyı yeni bir malzemeyle kaplamak Yeni havalandırma sistemleri, asansör ve servis çekirdekleri eklenmesi Yatay veya dikey ekler Duvar ve zeminlerin eklenmesi veya çıkartılması
Yüksek	Şiddetli	Mevcut cephenin arkasında yeni yapı inşaatı Yapının kapasitesini arttırmak için kapsamlı mekânsal ve strüktürel değişiklikler	Cepheyi tutarak yapının arkasını tamamen değiştirmek Mevcut yapıya büyük çaplı ekler ve iç ve dış mekâna değişiklikler

Çizelge 2.2 : Yapısal değişim seçeneklerinin ölçeği (Douglas, 2002).

Yeniden işlevlendirme, mimarlık tarihindeki akımlardan, teorik olarak post-modernizme yakındır. Post-modernizm bilinçli bir şekilde bağlama ve içeriğe önem verir, eski dönemlerin biçimlerini öne çıkararak eklektisizme açıktır ve var olan biçimleri kendine mal eder. Bu özelliklerin tümü, yeniden işlevlendirme projelerinde yapılacak tasarımda hesaba katılması gereken niteliklerdir.

Yeniden kullanımın yararları bol olmakla beraber zaman zaman işlevsel, teknik, ekonomik, çevresel ve hukuki açıdan zorluklarla karşılaşılabilmektedir. Yeniden işlevlendirilmiş bir yapının yepyeni bir yapıya eşdeğer bir performans göstereceği garantilenemez. Eski yapının mekân düzeninin getirdiği bir takım sınırlamalar, yeni işlevin ve kullanıcının ihtiyaçlarını tam olarak karşılamayabilir. Dönüştürülmüş bir yapının hayatı uzatılmış olsa dahi, yeni bir yapınınkinden daha azdır. Projede kullanılan tekniklerin hepsinin uygulamada başarılı olacağı bilinemez ve bazı eski yapılardaki gizli sorunların çözümü pahalıya mal olabilir. Yeni bir yapıya kıyasla, yeniden kullanılan eski bir binanın bakım maliyeti çoğunlukla daha fazla olmaktadır. Aynı şekilde, bazen eski yapıdan gelecek kira bedeli düşük, izolasyon bedeli daha

fazla olabilmektedir. Bazı durumlarda enerji verimliliği istenen derecede olmayabilir. Yenilenen bina, mekânsal kısıtlamalarından dolayı inşaat mevzuatına uyum sağlarken zorluklar çekilebilir (Douglas, 2002). Bu zorluklarla karşılaştırıldığında, ileriki bölümlerde açıklanacak olan tarihi yapıların yeniden işlevlendirilmesinin olumlu yanları ağır basmaktadır. Bunun en açık örneği, bu tip projelerin artarak çoğalmasıdır.

Mimari, çeşitli durumların sonucu olarak veya belirli bir amaca hizmet etmek için ortaya çıkar. Kullanılan malzeme ve tasarım, o dönemin yaklaşım ve olanaklarını yansıtır. Bu malzeme ve tasarım tamamlandıktan sonra olduğu durumda kalamaz, mimarinin zamanla ilişkisi daim olduğu için çeşitli değişimlere maruz kalır. Yapıların dört boyutu olan uzunluk, genişlik, derinlik ve zaman arasında dördüncü boyut olarak kabul edilen zaman, yeniden kullanım için çok önemlidir. Zira zaman ve zamanın bileşenleri, bir yapının yıkımı veya yeniden işlevlendirilmesinin ne vakit olacağını belirlerler (Douglas, 2002).

Bir binanın fiziksel dokusu işlevinden çok daha uzun süre dayanır ve işleve kıyasla çok daha uzun zaman sonra kendiliğinden bir değişime uğrar. Dolayısıyla işlev, başta özgün işlevi pekiştiren bir öğe iken zamanla yeni çıkan işlevleri engelleyen bir öğe oluverir; değişiminin hızına yetişemez.

Değişim, hayat içinde doğal bir süreçtir. Zaman, yapıların fiziksel dokularının üzerinde izini, bir patina veya malzemenin zayıflaması şeklinde bırakabilir. Mimaride doğal yaşlanmanın yanı sıra çeşitli kullanıcıların yaptığı değişimlerin de önemli bir rolü vardır. Yapılardaki değişimler çoğu zaman yapının sahibi ya da kullanıcısının istekleri doğrultusunda, işlevsel niteliktedir. Bu sebepten, yapılar hem mimarlarının amacının tamamlandığı ilk anın izlerini taşırlar, hem de geçen zaman ve olayların etkisinde kalarak tarihe tanıklık ederler.

Dış kaynaklı değişimlerin sebebi, genel ekonomik durum veya emlak piyasasının durumu gibi yapının kendisi dışında faktörlerdir. Bunlar çoğunlukla yapıların bileşik işlev kaybını veya boşalttırmasını beraberinde getirir. Örneğin, 20. yüzyılın ikinci yarısında pamuk ve çelik gibi geleneksel endüstrilerin çöküşü ile bu endüstrilere uygun birçok yapı ihtiyaç dışı kalmıştır (Douglas, 2002).

Önce bir yapıyı inşa etme kararı, tasarım süreci, inşaat süreci ve ikamet gelişir. Fiziksel, sosyal ve ekonomik sebeplerle gerçekleşen değişimin ardından dönüşüm

diye tanımlanan ara safha, ardından da binaların fonksiyonel eskime ve strüktürel bozulmaları meydana gelir. Bunlar da -yeniden işlevlendirmeyi söz konusu seçeneklerden birisi yapan- dönüştürmenin sebepleridir. Özetle, değişimin nedenleri – değişim – dönüşüm – dönüştürmeyi hazırlayan nedenler –yeniden işlevlendirme olarak gelişen bir olay zinciri ile karşılaşılır.

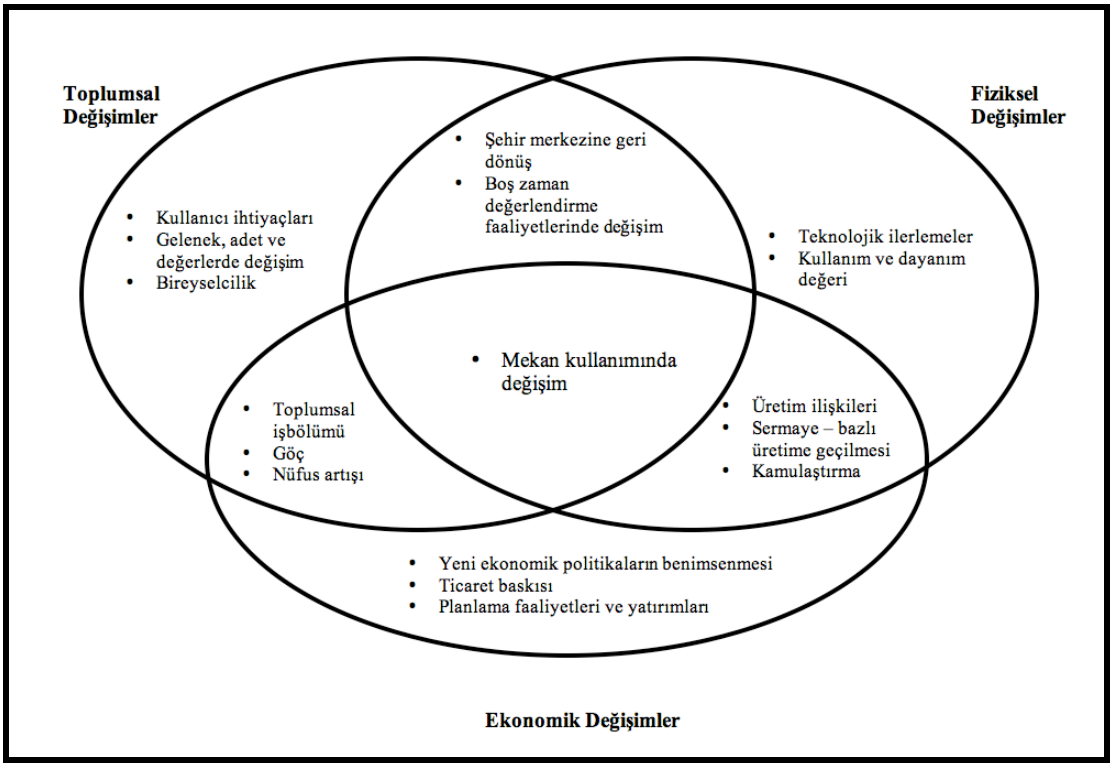
Dönüşümün sebepleri ve bu tezin konusu olan yeniden işlevlendirmenin daha iyi anlaşılması için önce yıpranmaya bağlı değişimin alt bileşenlerinin incelenmesi gereklidir.

2.2.1 Yıpranmanın Sebepleri

Değişim, yeninin getirdiği bilinmeyenlerle karşılaşmayı içerir, tanıdık ve bilineni sorgulatır, aynı zamanda da ani, hızlı ve geri dönüşün imkânsızlığı bariz olduğu zaman tedirgin edicidir. Koruma kavramı, değişimle çelişkili değildir: yapıların fiziksel nitelikleri ve değerlerini korumak için var olana bir müdahaleyi temsil eden yeniden işlevlendirme gibi mimari yöntemlerin tanımlarının kökeninde değişim vardır. Bir yapı sahibinin kendi binasının ömrünü uzatmak ve değerini arttırmak için yaptığı koruma ve tamirler buna örnek olarak verilebilir.

Zamanın görünürlüğü şehirlerin en önemli öğelerinden biridir. Tarihin şehirler ve mekânlarına getirdiği değişikliklerin izleri silinmemelidir. Değişim yalnızca bir süreç değil aynı zamanda bir sonuçtur ve mekânı deneyimleyen kişiler tarafından hissedilmelidir.

Türkiye'deki şehir ve mekânlar Batı'dakilerle karşılaştırıldığında görülen farklılıklar sadece fiziksel değil, aynı zamanda sosyal, siyasi ve ekonomiktir. Dolayısıyla yıpranmanın sebeplerini fiziksel-teknolojik, sosyal-toplumsal ve ekonomik olarak üç başlık altında inceleyebiliriz. (Çizelge 2.3)



Çizelge 2.3: Toplumsal, Fiziksel ve Ekonomik değişimlerin mekân kullanımı ile ilişkisi.

2.2.1.1 Fiziksel Çevrede Değişimler ve İlerleyen Teknoloji

Aldo Rossi, 1982 yılında yazdığı *Şehrin Mimarisi*'nde, bir şehrin her elli yılda bir değiştiğini yazar; günümüzde bu süre daha da azalmıştır.

Toplumsal emeğin hem teknik hem sanatsal yaratma gücünü en iyi yansıtan dallardan biri mimarlıktır. Dolayısıyla, insan yaşamının en belirleyici öğelerinden biri olan zamanın hızından en çok etkilenen fiziksel göstergenin mimarlık olması, hatta özellikle iş, çalışma yerleri ve konut mimarisi olması şaşırtıcı değildir (Özer, 1976). Kullanıcılar artık, aydınlatma, ısıtma, havalandırma ve yangın sorunları çözülmüş, modern iş ve konut mimarisini tercih etmektedir.

Tarih içinde yeniden işlevlendirilen yapılara bakıldığında işlev değişikliğine yatkın olmayan iki yapı kategorisi göze çarpar:

Dini yapılar: Bunlar çoğunlukla başlangıçtaki işlevlerini devam ettirir, Türkiye ve Batı'daki (Morelia-Meksika'da 17. yüzyıldan bir kilisenin halk kütüphanesi, Ordu'da 19. yüzyıldan bir kilisenin ise üniversite kültür merkezi olarak kullanılması gibi) örneklerde görüldüğü üzere nadiren değişimine uğrarlar. Örneğin, Türkiye'de var

olan dini yapılar İstanbul'un fethinden sonra başka bir işlev verilmek yerine yine dini yapı olarak kullanılmıştır.

Müzeler/müze-yapılar: İnşaat sebepleri geçmişe tanıklık etmek olduğundan, aslında güncel bir işlevden arınmışlardır ve işlevlerinde zaman boyutu aktif olmadığından dolayı nadiren fonksiyon değiştirirler (Özer, 1976).

Yukarıda bahsedilen Endüstri Devrimi sonrası pamuk ve çelik fabrikalarının durumu örneğindeki gibi teknolojik ilerlemeler, yapıları modern üretim süreçlerine uygunsuz hale getirebilir. Aynı şekilde, İkinci Dünya Savaşı sonrası bilgisayar ve benzeri bilgi teknolojisi alanındaki ilerlemeler, 1960 ve 1970'lerde bir hayli çok-katlı telefon santralinin işlevsiz kalmasına sebep olmuştur (Douglas, 2002). Benzer olarak, 20. yüzyılın başındaki bankacılık hizmetleri ile günümüzün çağdaş bankacılığı mekân ihtiyacı konusunda çok büyük farklılık göstermektedir (Altınoluk, 1998). Bu örneklerde teknolojik ilerlemeler sonucunda odak emekten sermayeye kaymıştır.

Aynı zamanda, son yarım asırda şehirlerin çeperlerinde hızlı ve çoğu zaman anlamsız bir şekilde inşa edilen ticari amaçlı toplu konut projelerine tepkili bir akım olarak şehir içinde hazır ve boş bulunan yapı stokunu kullanma eğilimini fiziksel çevrede değişimlere bir katkı olarak görebiliriz (Marcus, 1979).

Fiziksel faktörlerden biri sayılan doğal felaketler de bir yerleşimin ve içerisindeki yapılarının terk edilerek çöküşünü getirebilir, ancak bu tezde incelenen yapılar arasında bu şekilde işlevsiz kalmış bir bina bulunmamaktadır.

Mimari tasarım teorisyeni Christopher Alexander, kullanıcılarının yapıları mimarlarından daha iyi tanıdığını savunur. Alexander, yazılarında zaman faktörünün çevre imgesi içindeki önemi belirtir ve bu şekilde 'toplumun ruh sağlığının fiziksel röperlerin sürekliliği ile ilişkisini' saptamanın önemini ortaya koyar. Sadece fiziksel çevre oluşumunda değil, insan yaşamının yeniden örgütlenmesinde de geçmişi ve geleceği beraberce, daha geniş kapsamlı ve daha insani içerikli değerlendirmemiz gerekmektedir (Alexander, 1979).

Mekânsal süreklilik, kullanıcı-mekân ilişkisi çerçevesinde kullanım değeri ve dayanım değerine bağlıdır (Göçer, 2003). İnandırıcı olacak her yeniden işlevlendirme projesinin geçmişte var olmuş ve gelecekte gerçekleşecek değişimleri kabullenmesi, aynı zamanda da söz konusu yapının mimari kimliğini bu değişken çevre bağlamında güncel bir şekilde temsil ve tarif etmenin gerekliliğini anlamış olması gerekmektedir.

Bir sonraki bölümde incelenecek toplumsal yapının bir parçası olan demografik, sosyal ve kültürel faktörler sürekli değişim içinde oldukları için bu değişkenlerin mekânsal yapıyla kurdukları ilişkiler önemlidir, çünkü bu parçalar işlev ve boyut gibi mekânsal örüntüleri belirlerler. Üretim ve ekonomi ilişkilerinin mekânlarla bağlantısı gözden geçirildiğinde, fiziksel çevrenin değişimlerinin sosyal çevrenin değişimlerine birebir bağlı olduğu görülür. Yani fiziksel, değişmeyen binalar ile soyut, değişken sosyal yapı arasında bir etkileşim vardır (Göçer 2003).

2.2.1.2 Sosyal Çevrede Değişimler ve Kullanıcı İhtiyaçları

'Tarımsal Düzen'den Endüstri Düzeni'ne geçişte öncü durumdaki Batı toplumunda olduğu kadar diğer toplumlarda, bu arada bizde de en önemli toplumsal ve kültürel sorunlardan biri, belki de başlıcası, tarih, gelenekle çağdaşlaşma arasındaki ilişkiler ve bağlantı noktalarında yoğunlaşmaktadır (Özer, 1983).'

Sosyal değişme, insanların birbirleriyle ilişkilerinin değişmesidir. Bu ilişki yalnızca insanlar arasında olsa da altında yatan sebep, aslen bağlı olduğu faktörlerin yani mülkiyet ve üretim, değer, anlam ve kuralların değişmesidir. Kanadalı filozof Charles Taylor, modern toplumun endişeleri arasında abartılmış bireyselciliği, azami etkinlik uğruna geleneksel değerleri küçük görmeyi ve mekanize bir çevrede toplu üretim uğruna seçeneklerin azaltılmasını sayar (Jokhileto, 2001). Bu faktörlerin her biri tamamen somut sebeplere bağlı olmayıp bir ölçüde psikolojik olsa da, dolaylı olarak yapıların işlevsel olarak eskimelerine etki etmektedirler. Mübeccel Kıray da kent sosyolojisi üzerine yazılarında, insanların mekânsal ve fiziksel çevresini anlamak gereğini, insan ilişkisinin mekâna yansıdığı tezinden yola çıkarak savunur (Kıray, 1984).

Bir önceki bölümde incelenen teknolojik durum ve bir sonraki bölümde incelenecek ekonomik durum ile birlikte toplumun sosyal organizasyonu da değişim içindedir. Bu sosyal organizasyon, içerdiği adetleri, gelenekleri ve değerleri ile değişir. Sosyal değişimler ve kullanıcı ihtiyaçlarının değişimine demografik faktörler de etki eder: nüfus yapısında artış veya azalma, yeni istihdam ya da çöküntü alanlarının oluşmasını getirir.[2] Çekirdek aileler olarak yaşamaya başlama pratiği gibi aile

[2] İşlevini yerine getirmeyen ve hatta toplumsal açıdan olumsuz etkileri izlenen yapıların yeniden işlevlendirilmek yerine tamamen yıkılmasına verilebilecek örnek, St. Louis'deki Pruit-Igoe düşük-gelirli toplu konut projesidir. Bu yapının çözmesi amaçlanan sosyal problemleri şiddetlendirdiği tespit edilince, dinamitlenmiştir.

yapısında boyutsal değişimler, konutlarda oda sayısı ve kullanım değişikliğini getirir. Benzer şekilde etki gösteren sosyo-kültürel faktörler de izlenmektedir: tüketim alışkanlıklarının değişmesi, mekânların işlevini yitirmesine sebep olur veya yeni alışkanlıklara göre gelişen bir mekân ihtiyacı doğar. Komşuluk ilişkilerinin değişmesi sonucu mekânlar dışa açılmaya doğru gider. Boş zamanları değerlendirme faaliyetlerinin karakterinin değişmesi, konut içi ve konut dışı toplumsal faaliyet alanlarına hizmet eden yeni mekânsal oluşumlar gerektirir (Göçer, 2003).

Aynı zamanda, toplumda yeni ihtisas alanlarının uzmanları, idarecileri, kontrol edicileri, emekçileri, dağıtıcıları oluşur ve bunlar sanayileşmenin olduğu merkezlere kayarlar. Yani toplumsal nedenler yerleşim ve çalışma şekillerindeki değişimler olarak ikiye ayrılabilir.

Sosyal değişimi hızlandıran faktörler arasında sanayileşmenin yanı sıra, turizm ve göç de bulunmaktadır. Ancak nüfusun şehirlerde oturan oranının artması ile modernleşmeyi belirleyen, sanayide çalışan nüfusun artma oranı arasında bir ilişki yoktur (Kıray, 2006).

Yeni orta sınıfın, tarihi konutları düşük gelirli sahiplerinden satın alması sonucu gelişen soylulaştırma da yapıların dönüşümüne sebep olmaktadır. Gerek turistik sebeplerle kentin tarihsel ve kültürel farklılıklarını satmak için, gerekse tarihi kentsel mekânlarda yaşamanın veya ofis açmanın sosyal bir ayrıcalık olarak görülmesi ile 'gösterişçi' bir şekilde tarihî yapılar yeniden kullanılmaktadır (Enlil, 2000). New York'ta, Londra'da ve Paris'teki belirli mahallelerde görülen bu soylulaştırma, İstanbul'da da Cihangir'den başlayarak baş göstermiştir. Bu bölgelerin sınıfsal anlamda yeniden yapılanmasının tarihî yapılara yansıması eski konutların zaman zaman yine konut olarak, kimi zaman da sanat galerisi, butik, ofis, antikacı gibi işlevlerle kullanılması olarak ortaya çıkmaktadır.

Kültürel Gecikme Kuramı'nı (*Cultural Lag Theory*) geliştiren Amerikalı sosyolog William F. Ogburn (1886-1969), toplumsal değişmeyi kültürel evrimin bir sonucu olarak ele alır. Bu evrim içinde 'icat', 'birikim', 'yayılma' ve 'uyum sağlama' diye dört öğe vardır. Yeniden işlevlendirilmiş yapıları ilgilendiren öğe 'uyum sağlama'dır. Ogburn, bu öğeyi toplumsal ve kültürel sistemin ortaya çıkan bir yenilik veya icada göre kendini değiştirip, yeniden düzenlemesi olarak tanımlar. Ancak bu yeniden düzenleme, kültürel sistemin her parçası için aynı zamanda olmaz. Uzun vadede tüm parçalar değişse bile kısa vadede inceleme yapıldığında bazı öğelerin 'geciktiği'

görülür (Kongar, 2006). Dolayısıyla bu gecikme toplumun alışkanlıkları değişirken söz konusu olunca, yapıların artık teknik olarak uygun olmadıkları halde, halen aynı işlev için kullanılması durumu ortaya çıkar. Bu gecikme uzun vadede tamamen toparlandığında, mülk sahipleri yapıyı terk etmeye veya işlevini değiştirmek üzere müdahaleye girişmeyi düşüneceklerdir.

Bazı yapılar mimarlık tarihi ve bazen de sanat ve kent tarihi açısından, toplumun geçmişteki teknolojilerini, yasam tarzlarını, sosyal ve ekonomik hayatlarını ve kültür değerlerini yansıtır. Bu önemli yapılar zaman içinde toplumdaki sosyal ve ekonomik değer değişimlerinin ve teknolojik ilerlemelerin yarattığı ihtiyaç, değer ve şartların değişimi sonucunda özgün işlevlerini koruyamazlar. Mahalleler zamanla çehre değiştirir, kamu yeni servisler ve tesisler talep eder. Örneğin, konfor, işlev, barınma, verimlilik hatta kârlılık ve benzeri standartlara dair beklentilerin değişmesi sonucu bir yapının artık kullanıcılarına tatmin edici gelmediği görülmektedir (National Research Council Staff, 1993). Yapıları kullanan kişiler, güncel yaşam kalitesini yakalamak ister, bu kaliteyi yakalamak için ise çoğu zaman yeni yapılara taşınırlar. Oysa mevcut yapıların işlevi, mimari dokuya zararsız bir takım müdahaleler ile değiştirilip güncel ihtiyaçları karşılar duruma getirilebilir.

Bu faktörlerin üzerinden İstanbul şehri incelenecek olursa uzmanlaşma, örgütleşme, göç, boş vakit geçirme alışkanlıkları değişmesi dâhil neredeyse bahsi geçen tüm sosyal faktörlerin aktif olduğu görülür. Örnek olarak, zaman içinde tek bir evde oturanların profilleri değişmiş, toplu taşımanın da gelişmesi ile geniş bir bölge içinde farklı semtler arasında hareketli ilişkiler kurulmuştur. Metropoliten kent tanımına uyan İstanbul, 19. yüzyıldaki halinden çok farklı olan yeni bir ‘kişilik’ ile karşımızdadır (Kıray, 1984).

İşlev değişimindeki amaç, bu binalar ile bağlarını koparan günümüz insanının yeniden bu yapılarla iletişime geçmesi, onları kullanarak kültürünü devam ettirmesi ve bu şekilde tarihî, kültürel ve sosyal sürekliliği yakalamasıdır. Sosyal süreklilik kavramının tanımı, toplumun karakterini oluşturan sosyo-kültürel, ekonomik, demografik yapıdaki değişim ve gelişimleri ve çevresel değerleri oluşturan yerel ve yerleşimsel kimliğin korunması ve sürdürülmesi olarak yapılabilir. (Göçer 2003) Eğer bu süreklilik korunmazsa yerleşmeler ve içlerindeki yapılar yozlaşarak kimlik sorunu ile karşı karşıya kalınır.

Toplumsal gelişme beraberinde değişimi getirir ve gelişme gibi değişim de süreklidir. Yukarıda tanımlanmış olan sosyal sürekliliğin sağlanmasının mimari boyutu ile ilgilenen bu tez, mimari mirasın korunması ve yaşatılarak kullanılmasını bu sürekliliğin korunmasına bağlamaktadır. Bu sayede hem toplum, hem de bireylerin tarih bilinci sağlıklı bir şekilde desteklenmiş olur.

Toplum ve toplumun fiziksel yansıması olan şehir, karşılıklı bir etkileşim içindedir. Bu etkileşim beraberinde değişimi de getirir. Bu sebeple koruma projelerinde sadece fiziksel çevrede değişmesi istenmeyen faktörler üzerine yoğunlaşmak yanıltıcı olacaktır. Bunun yanı sıra hem toplumsal değişmeyi, hem de onun şehre yansımasını ve karşılıklı etkileşimlerini anlamak yaralı olacaktır. Bir yapının üslubunun korunmasını istiyorsak onu belirli bir toplumsal etkileşimler ve değişimler dizisi kapsamında ele almamız gereklidir.

2.2.1.3 Ekonomik Faktörler

Sosyal yapı değiştikçe, büyüdükçe, ekonomik yapı da büyür (Göçer, 2003). Bu süreçte kimi mimari mekânlar söz konusu büyüme ve değişme hızına yetişemez. Bazı tarihî bölgelerde sit kararları, imar hukuku çerçevesinde, mimari mekânlardaki değişmeyi ve büyümeyi engellemektedir. Bu durumlar mimari yapıyı korusa da, ekonomik ihtiyaçları karşılamadığı için, yapıları terk edilme sonucuyla karşı karşıya bırakır. Sit kararları ile korunmayan tarihî yapılar ise ekonomik gelişmeler ve mekânsal büyüme ihtiyacı sonucu oluşan müdahaleler sebebiyle geri dönüşü mümkün olmayan tahribatlardan olumsuz etkilenmektedir.

Konut alanlarının ticaret baskısı altında kalması ve kamulaştırma gibi toplumsal bir değişme görüntüsünde olan, yerel yönetim veya etkili özel grupların öneri ve istekleriyle gerçekleşen planlama faaliyetleri aslında ekonomik güçlerin etkisi altındadır. Kapitalist düzenin baskın olarak uygulandığı şehirlerde bu ekonomik güçlerin uygulanması, ‘şehrin kendisi aracılığıyla büyüdüğü mekanizmanın parçasını oluşturan spekülasyonda ifadesini bulur’ (Rossi, 2006). Yani, spekülasyon ve şehrin büyüme türü arasında şehrin biçimini de ilgilendiren bir bağlantı vardır.

Fiziksel çevrede değişiklikler başlığı altında incelenen emek-yoğun bir sistemden sermaye-yoğun bir sisteme geçiş süreci de aslında ekonomik durumla birebir bağlantılıdır. Bu durumda arsa değerlerinin artması veya ulaşım zorluğunun getirdiği ekonomik zorluk, yapıları özgün işlevlerinden farklı bir işlevde kullanılmaya

itmektedir (Öter, 1996). Şehirdeki ekonominin endüstriyel zeminindeki değişiklikler yani üretim sektörünün küçülmesi ve servis sektörünün büyümesi, çalışma şekilleri ve mekânsal ihtiyaçlarda değişikliği beraberinde getirmektedir (Douglas, 2002).

Ayrıca, gelir düzeyinde görülen farklar, üst gelir gruplarının mekân ve malzeme kullanımında son moda ve modern mekân ve malzemeyi tercih etmelerine sebep olabilir (Göçer, 2003).

Var olan yapıları güncel ihtiyaçlara göre projelendirmek şehrin görüntüsünü ve tarihî yapılarını korumaktan öte, ekonomik ve ekolojik ilgili bir zorunluluk haline gelmiştir. Arsa fiyatlarının yükselmesi, yeni inşaatların büyük masraflar gerektiren müdahalelere gerek duyması bu zorunluluğun alt başlıklarından birkaçıdır.

İşlevleri sabit özellikte olduğu için çoğunlukla aynı fonksiyonda kalan dini yapılar veya müzeler dışında, her yapının zaman içinde değişim geçirmesi doğaldır. Bu sebeple, bir binanın çağdaş işlevi artık geçersiz hale gelmiş olsa bile, strüktür ve malzemeleri halen geçerli ve sağlam olabilir (Özer, 1980). Bu durumda yapı halen canlıdır, aynı zamanda da tarihî olarak değerlendirilebilir. Yeniden işlevlendirmenin, sıfırdan yeni yapı inşa etmekten daha az maliyetli olmasının sebepleri çok açıktır. Yeni bir inşaatın süresinden daha kısa sürecek bir dönüştürme projesinde aynı zamanda esas altyapı (temeller, üstyapı ve ana servis imkânları) hazırdır. Yapıda hazır bulunan tesisat ve servislerin tümü olmasa bile büyük bir kısmından yararlanabilinecektir. Bu da, yeni elemanları satın almak ve onları döşemenin maliyetinden kaçınmış olmayı sağlayacaktır (Douglas, 2002).

Yeniden işlevlendirmenin hem işgücü hem kazanılmış haklar açısından ekonomik faydaları da dönüştürme sebepleri arasındadır. Bir binaya yapılan ekonomik yatırım iki şekildedir; birinci yatırım, fiziksel malzemelerdir. Taş veya ahşap gibi hammaddeler bazen yeni inşaatlar için tekrar kullanılabilir, üstelik bunlar korunduğunda üstlerindeki zengin desenler de korunacaktır. Aynı zamanda da çatı veya temeller gibi bazı fiziksel elemanların yaşam süresi oldukça uzundur. İkinci yatırım, işgücüdür ve geri dönüşümü malzemelerin yeniden kullanımına bağlıdır (Bicknell, 1979).

Nihai durumdaki enerji sarfiyatının ilk durumdan daha az olduğu, yani enerjiyi gerçek anlamıyla koruyan inşaat şekillerinin hepsi, var olan eski yapıların bir bölümünü kullanmayı içerir (Moewes, 2003). Dolayısıyla, mimari mirası yeniden

işlevlendirerek korumak, aynı zamanda enerji tasarrufu yapmak demektir. Yapılar az enerji tüketen taştan veya çok enerji gerektiren çelik ve camdan yapılmış olsunlar, inşa edilmiş her yapı kullanılmış enerjiyi barındırır. Yapı yıkılırsa bu enerji tamamen harcanmış olur, hatta yerine yapılacak yeni bir bina tekrardan enerji harcamayı gerektirir. Yeni yapının inşaatında kullanılacak yıkım ve yapım araçları, malzemeler ve ulaşım giderleri gibi kalemler sebebiyle enerji tüketen bir çalışma gerekirken, tarihî bir yapının işlevini değiştirmek için disiplinler-arası bir ekibin araştırma, programlama, planlama, tasarım gibi safhaları içeren emek tüketen çabasına ihtiyaç duyulur. Sonuçta ilk alternatifte sarf edilen enerjinin geri dönüşü yoktur fakat ikinci alternatifte yapılan iş, projeye katkıda bulunan tüm uzmanlara deneyim olarak da geri dönecektir.

Yukarıda anlatıldığı şekilde, işlevsel dönüştürme, ekonomik açıdan önemli bir pratiktir çünkü hem enerji sarfiyatını hem de atık üretimini azaltır. Yeni kaynakların kullanılma ihtiyacını ve dolayısıyla onların üretim ve taşımasında kullanılacak enerjiyi azaltır. Üstelik yıkımdan kaçındığı için çevre kirliliği ve atıkları da çok azdır (Douglas, 2002).

Eski yapıların tekrar kullanıma uygun bulunmasının bir diğer sebebi de inşaatlarında kullanılan malzemelerin modern minimum malzeme ihtiyacından daha fazla olmasıdır. Günümüzdeki mekanik ve statik hesaplar eskiden olmadığı için genellikle daha sağlam, daha geniş yapılmış olan bu binalar kışın daha sıcak, yazın daha serindir, çoğunlukla da modern yapılara kıyasla gürültü ve titreşime daha dayanıklıdırlar (Lowenthal, 1999).

Tarihî bir yapıyı konforunun, teknik özelliklerinin yetersiz oluşundan ve simgesel özelliğinin olmamasından dolayı yıkmayı düşünmek yalnızca mal sahibinin kişisel ve spekülatif kazancına faydalıdır. Oysa bir dönüşüm projesi doğru şekilde yapılırsa, eski binanın konfor düzeyi ve teknik özellikleri modern yapı teknolojisi ile geliştirilebilir ve ülke ekonomisine faydalı olabilecek bir hale getirilebilir (Kuban, 2000).

20. yüzyıl sonunun ve 21. yüzyılın en yaygın olarak beğenilen ve popüler olan mimari akımı korumadır. Bu pratik aynı zamanda önemli bir müşteri kitlesi oluşturmuş ve gerçek politik bir güce sahip olmuştur. Sonuç olarak da idari metotlar ve birimler yaratılmış, kanunlar yazılmış ve bu tür projeleri desteklemek için vergi muafiyeti sağlanmıştır (Moore, 1998). Dolayısıyla doğru taktikler doğrultusunda

yapılan yeniden işlevlendirme, diğer faydalarının yanında finansal olarak da çekici bir stratejidir.

Yapının dönüşümü tamamlandıktan sonraki ekonomik faydaları arasında, (bir yapının tarihî özelliğini daha fazla kişinin deneyimlemesinin ötesinde) itibarının artması sayılabilir. Tabii ki tüm durumlarda mal sahibi veya işletmecinin yapacağı kârdan ziyade, projenin nasıl gerçekleştirildiği önemlidir.

2.2.2 Dönüştürmenin Sebepleri

'Yıpranmanın Sebepleri' başlığı altında incelenen faktörlerin oluşturduğu ortam, dönüştürmeyi mümkün kılan şartları ortaya çıkarır. Yıpranmanın, yani değişimin sebep olduğu dönüştürmeye uygun olma koşulları, tarihî yapıları işlevsel ve yapısal bozulma olmak üzere iki şekilde etkiler. Bu bölümde, doğrudan yapının kendisine bağlı olan, ancak insanların müdahalesi ile derecesi kontrol edilebilecek işlevsel eskime ve yapısal bozulma incelenecektir. Stewart Brand'in *shearing layers* olarak tanımladığı ve bir binayı çeşitli değişken katmanlardan oluşan bir yapı olarak açıkladığı kavram, bu bölümün yönlendirici fikirlerinden biridir. Bu kavrama göre yapılar aslında farklı yaşam veya hizmet süreleri olan çeşitli elemanlardan ibarettir (Brand, 1994). (Çizelge 2.4)

Katmanlar	**Açıklama**	**Tipik yaşam/hizmet süresi**
Konum	Mevki ve bağlam	Daimi
Strüktür	Kemikler	30-300 yıl
Deri	Kılıf	20+ yıl
Hizmet birimleri	Can damarı	7-20 yıl
Mekânsal plan	İç yerleşim	3 yıl
Eşyalar	Mobilyalar ve donanım	3 yıldan az
Ruhlar	İnsanlar	Günlük

Çizelge 2.4: Stewart Brand'in değişim katmanları, *shearing layers* fikri (Brand, 1994).

2.2.2.1 İşlevsel Eskime

Her yeni yapının işlevi yapının tamamlandığı ilk günden başlayarak zaman içinde geçerliliğini kaybeder. Standart bir yapının çoğunlukla 10-20 sene, çok iyi planlanıp inşa edilmiş bir yapının ise 40 sene boyunca özgün işlevini devam ettireceği söylenebilir (Burley, 1980).

Önceki bölümde açıklanan nedenlerden dolayı, bazen tarihî yapıların içinde bulunduğu bölgenin işlevinin tamamen değişmesi ile yapıların özgün işlevi gereksiz kalır. Bazı durumlarda da bölgenin işlevi değişmemiş olsa da bina yapısal açıdan eski işlevin modern şeklinin gerektirdiği donanıma sahip olmadığı için tercih edilmeyebilir. Konut yapıları ve bankalar bu tür değişimlere örnek teşkil etmektedir. Günümüzde ilk işlevi konut yapısı olan ve zamanla farklı bir işleve uygun hale getirilmiş yapıların tekrar konut haline getirildiği örnekler de görülmektedir. Bu durumlarda yapının kendisinden ziyade donatılarının eskidiğinin unutulmaması gerekir. Zira yapıyı belirli bir işleve uygun yapan asıl özellikler zaman zaman tavanların yüksekliği, odalar arası geçiş rahatlığı gibi mekânsal detaylar olsa da kullanıcı ve mal sahipleri tarafından çoğunlukla gösterilen sebep, havalandırma, altyapı gibi donatılar ve binanın bulunduğu muhitin bu işleve uygunluğudur. Bu özelliklerin tatmin edici bulunmaması durumunda işlevsel eskime gerçekleşmiştir.

Nitekim 1986 yılında İngiliz mimar Richard Rogers'a Lloyds Binası'nı yaptıracak olan Lloyds of London Reasürans Şirketi'nin bu yapının nasıl olacağı ile ilgili tek bir talebi vardı. Son 30 yılda üç farklı bina değiştiren şirket, artık daha fazla taşınmak istemiyor, onlara yüz yıl boyunca hizmet edecek bir binada çalışmak istiyordu (Rogers, 2009).

Aynı zamanda, bir yapının işlevi eskidiğinde mal sahibi binanın bakımı için yaptığı harcamaların karşılığında bu harcamadan daha fazla kazanç elde edemiyor duruma gelebilir ve yeniden işlevlendirmeyi bir seçenek olarak düşünebilir. Ancak, yapılacak yatırımdan mal sahibinin gelecekte elde edeceği gelir artışı, yatırımın harcamasından daha az ise bu işlev değişikliğini yapmaya sermayesi yetmeyebilir (Erdem, 1985). Bu durumda binanın işlevsel eskimesi ile ekonomik eskimesi bir aradadır.

Yapıların kullanıcıları tarafından terk edilmesi çoğunlukla işlevin geçersiz olması sonucunda ortaya çıkar. Bu durumda yapı ya potansiyelinden az kullanılır ya da hiç kullanılmaz. İşlev değiştirme projelerinde 'ihtiyaç duyulmayan yapı' yerine 'işlevi

geçersiz olmuş yapı' teriminin kullanımı ile daha sık karşılaşılmasının sebebi, işlevsel eskimeye tabi olmuş yapıların dönüşüme açık olduğuna dair, tecrübelerle sabit olmuş düşüncedir (Douglas, 2002).

2.2.2.2 Yapısal Bozulma

Yukarıda bahsedilen işlevsel eskimenin dışında bir binadaki strüktürel detayların eskimesi, yapısal bozulmadır ve bunun içine yapının malzemesinin zaman içinde bozulması da dâhildir. Bu bozulmanın sebepleri çoğunlukla çevresel ve malzemeye dair etkenler olan rutubet, organik çürüme ve harekettir (Douglas, 2002). Binanın tamamlandığı ilk günden itibaren strüktürel gücü ve dayanıklılığı kaçınılmaz olarak azalır. Bu yapısal ve işlevsel bozulmanın önüne geçmek için yapıya düzenli aralıklarla bakım yapılması, hasarlı bölümlerin tamir edilmesi gereklidir. Söz konusu bakım uzun sure yapılmazsa, bina yapısal olarak geri dönüşü olmayan bir noktaya getirilmiş olur. Bu aşamada da müdahale mümkün olsa da yapının korunabilecek öğeleri, periyodik bakım yapılıyor olsa korunacak öğelerden çok daha azdır. Örneğin, eğer yağmur suyu giderleri düzgün aralıklarla temizlenmezse birkaç ay içinde bu giderler yabani otlar ile dolabilir. Veya, çatı örtüsü bakımsızlıktan binayı koruyamaz hale gelir ve içeri sızan sular yapının strüktürel elemanlarına zarar verir. Bunun sonucunda da giderlerden taşan su, yapının cephesinde lekeler bırakır. Kısaca binanın strüktürel dokusunun sağlıklı tutulmasına gösterilen özen, dönüştürülme olasılığını aynı düzeyde yükseltir.

Hem işlevsel eskime hem de yapısal bozulma, kullanıcıyla birebir bağlantılı olan faktörlerdir. Bunun anlamı, kullanıcının müdahalesinin bu iki kategoriyi büyük ölçüde etkileme olasılığı olmasıdır. Yapısal bozulmada kullanıcı müdahalesinin bir diğer etkisi maddi imkansızlıklardan dolayı yapılan iyi niyetli fakat bilinçsiz tamirlerden dolayı ortaya çıkmaktadır.

2.3 Tarihî ve Kültürel Devamlılık Kavramı ve Yeniden İşlevlendirme

Kentsel çevremiz temel olarak mimari tarafından şekillenir. Tarihî yapılar ise bu çevrenin görünüşü ve karakterini belirler. Mimari yapıların hayatının, çoğunlukla insan hayatından daha uzun olduğu gerçeği onları tekil, toplu ve kültürel hafıza içinde referans noktası yapar. Bu özellik sadece anıtsal yapılarda değil, çeşitli boyut, sanatsal üslup ve işlevlerdeki yapılarda da geçerlidir. Tarihî şehirlerin yıllar boyu

tanınabilir olmasını, içindeki yapıların formları ve konumları sağlar. Bir yerin ruhu ve kimliği olarak tanımlanabilen *genius loci*'yi en çok etkileyen faktör oradaki mimaridir, dolayısıyla bu *genius loci*'yi korumak ve sürdürmek önemli bir eylemdir.

Tarihî yapıların yeniden kullanımında verilecek yeni fonksiyonun, yapının konumu, mekânsal özellikleri ve çevresi ile bağdaşması ve topluma sosyal, ekonomik ve kültürel açıdan faydalı olması gerekir. Bu faydaların neyin sonucu olarak ortaya çıktıklarını tespit edebilmek için önce yeniden kullanımın kültürel ve tarihsel önemi incelenmelidir. Bu analize dayanarak yeniden kullanım projelerindeki müdahalelerde kullanılan üslupta tarihî ve kültürel sürekliliğin yeri belirlenmelidir. Aynı zamanda yeniden kullanımın olumsuz sonuçlara sebep olabilecek hassas alanlarını bilmek, beşinci bölümde İstanbul'da gerçekleştirilen uygulamaları incelemek ve altıncı bölümde bu projelerin üslupsal değerlendirmesini yapmak için faydalı olacaktır.

Kültürel değişim konusuna değinmeden önce, kültür ve iç içe olduğu tarih kavramının tanımına birkaç farklı kaynaktan bakılmalıdır.

Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre kültür, 'tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünüdür (Türkçe Sözlük, 2005). Bu tanımın içinde değişimin varlığı, onun kültürün ayrılmaz bir parçası olduğunu göstermektedir.

İngiliz sosyal antropologu Edward Burnett Tylor (1832-1917) için kültür, 'toplumun bir üyesi olarak kişinin elde ettiği bilgi, inanç, sanat, gelenek, görenek, alışkanlık ve becerileri içine alan karmaşık bir bütündür' (Turhan, 2006).

Polonyalı antropolog Bronislaw Malinowski'ye (1884-1942) göre kültür, 'özünde araç olan bir aygıttır: insan çevresinde ve ihtiyaçlarının giderilmesi sürecinde karsılaştığı özel, somut problemleri onun sayesinde daha iyi çözme durumunda olur. Kültür bir nesneler, eylemler ve zihniyetler sistemidir, bu sistem içerisinde her parça bir amaca hizmet eden bir araç olarak bulunur. Kültür, çeşitli unsurları karşılıklı birbirine bağlı olan bir bütündür' (Malinowski, 1992).

Marx için kültür, 'doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı her şeydir.' Parçalarına ayrılamaz, devingendir, zaman içinde olgunlaşır, bu sayede sürekliliğe ulaşır. Tarihin ve şimdiki zamanın varoluşudur (Pallasmaa, 1988).

Ziya Gökalp'ın kültürü 'bir medeniyetin, her millette aldığı hususi şekilleri' olarak verdiği tanımını Mümtaz Turhan 'bir milletin dini, ahlaki, hukuki, bedii, lisanî iktisadi ve fenni hayatlarının ahenktar mecmuası' olarak açıklar (Turhan, 2006).

Doğan Kuban da kültürü 'sürekli değişerek insanı ve toplumu aşan zorunlu değişmelere onları adapte eden bir mekanizma' olarak tanımlar (Kuban, 2000).

Bozkurt Güvenç'in tanımıyla kültür, 'toplum, insanoğlu, eğitim sureci ve kültürel içerik gibi değişkenlerin karmaşık bir fonksiyonudur: kültür öğrenilir, tarihîdir, süreklidir, toplumsaldır, değişir, bütünleştiricidir, soyutlamadır' (Güvenç, 1972).

Bu tanımlar topluca değerlendirildiğinde, kültür ve kültürel içeriğin doğrudan doğruya tarihsel sürekliliğe bağlı olduğu görülür. Bu tarihî süreklilik de sanat veya bilgi gibi öğelerin tarih içinde devamlı aktarılmasıyla mümkündür. Yukarıda bahsi geçen toplumsal öğelerin birçoğunu içine alan bir dal olması mimarlığın kültürel ve tarihî sürekliliğin devamı açısından değerine işaret eder.

Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre tarih, 'toplumları, milletleri, kuruluşları etkileyen hareketlerden doğan, olayları zaman ve yer göstererek anlatan, bu olaylar arasındaki ilişkileri, daha önceki ve sonraki olaylarla bağlantılarını, karşılıklı etkilenmeleri, her milletin kurduğu medeniyetleri, kendi iç sorunlarını inceleyen' bir bilimdir (Türkçe Sözlük, 2005).

18. yüzyıl tarihçisi Giovanni Battista Vico, tarihî insanoğlunun bilincinin zaman ve mekân içindeki evrimini araştıran bir bilim dalı olarak kabul ediyor, sürekli bir değişim ve gelişim içinde olduğunu belirtiyor, Benedetto Croce, Arnold J. Toynbee, Pitirim A. Sorokin gibi 20.yy tarihçileri de bu görüşü destekliyordu (Özer, 1982).

Bülent Özer, tarihî 'zamanın akışı içerisinde insani faaliyetlerin diyalektik gelişimiyle oluşan dinamik bir süreç', tarihî sürekliliği de 'tarihî sürecin gerektirdiği ve değişen çeşitli öğelere ayak uyduran özgün bir evrimin kaçınılmaz kıldığı nitelik' olarak tanımlar (Özer, 1980).

Sosyal coğrafya uzmanı David Lowenthal, Geçmiş, Yabancı Bir Ülkedir (*The Past is a Foreign Country)* adlı kitabındaki tarih incelemesinde tarihî yapılarla sınırlı kalmadan tarihî mekânları nasıl algıladığımızı inceler. Lowenthal'ın analizine göre, tarihin bu tezi ilgilendiren faydaları şöyle sıralanabilir:

Tanıdıklık: Tarih sayesinde alışık olduğumuz şeyleri algılarız, tanıdık hiçbir parçası olmayan öğeleri anlaşılmaz buluruz.

Onaylama: Tarihî öncüller bugün var olanı meşrulaştırır.

Kimlik: 'Varım' diyebilmenin önemli bir parçası 'vardım' diyebilmektir ve tarih bunu mümkün kılmaktadır.

Rehberlik: Tarihi, geçmişi incelemek geleceği tasavvur etmemizi sağlayabilir.

Lowenthal, aynı zamanda 'Pekiştirmek' ve 'Kaçış'ı da bu listeye dâhil eder (Lowenthal, 1999).

Tarihî yapıların neden korunması gerektiği, bu konuda uzman olmayan bir grup insana sorulduğunda 'şehrin karakterinin önemli bir parçasılar, turistleri çekiyorlar, çirkin yeni yapılara kıyasla çok daha güzeller' gibi cevaplarla karşılaşılır. Tüm bunların yanı sıra, tarihî yapılar ve hatta etrafındaki sokaklar, tanıdık çevremizi oluşturmaktadır. Birdenbire ve şiddetli bir şekilde değişme eğilimi gösteren, günümüz şartlarında gittikçe kaybolan güven ve istikrar hissini güncel insana veren öğelerden bir kısmı yine bu tarihî yapılardır.

Süreklilik, genel olarak, belirli bir sistem bütünlüğü içinde sistemi karakterize eden (niteleyen) çok yönlü koşulların süregelmekte olduğu, niteliksel olarak değişime uğramadan kalmaları anlamında kullanılmaktadır. Bir ülkenin kendi sınırları içinde toplumsal, kültürel, ekonomik ve diğer birçok yönden gösterdiği bütünlüğü de bir süreklilik olarak tanımlayabiliriz. Şu halde süreklilik, belirli niteliklerin niteliksel değişime uğramadan kalabildiği sınırlar arasındadır (Toydemir, 1989).

Değişmenin doğal bir süreç olması, her anın eskisinin bir yorumu olmasını da yanında getirir. Fransız düşünürü Henri Bergson (1859-1941) 'süreklilik, geçmişin geleceğin içine doğru taşması, taştıkça da kabarmasıdır. Geçmişin sürekli olarak hacmi genişlediğinden, korunması için de sınır yoktur… Bir organizmanın şimdiki anını yalnızca yakın geçmişiyle açıklamak imkân dâhilinde değildir. Aynı organizmanın tüm geçmişi, tüm tarihi, yani tüm mirası şimdiki anına eklenmelidir' yazar (Bergson, 2001).

Malinowski'ye göre kültür sürekliliğinin tümü 'kültürün maddi temelini, yani emek ürünlerini….içerir. Bu kültür süreci bölünemez bir bütündür, maddi kültürün nesneleri…izole edilip bağımsız sistemler gibi ele alınamazlar' (Malinowski, 1992).

Kültür sürekliliği bilincinin topluma ve bireylerine yerleşebilmesi için çevrenin ona tarihsel geçmişin işaret ve simgelerini aktarabilmesi gereklidir. Bunun vasıtalarından birisi de mimari mirası korumaktır. Ancak yalnızca geçmişi korumak yeterli değildir çünkü bu tarihi kanıtlamaktan öteye geçmez ve süreklilik sağlamaz. Önemli olan, hem geçmiş hem de geleceğin vazgeçilmez, dinamik değerler olduğunu güncel insana hatırlatmaktır. Bu da mimari mirasın yeniden işlevlendirilmesi kapsamında bu yapıları çağdaş bir yorum ile güncel mimari içinde yer almasını sağlayarak mümkündür (Özer, 1980).

Tarih, koşullar devamlı değiştiği için bir tekerrür değildir, her devir bir sonrakinin nedenlerini içinde barındırdığı için süreklidir. Bugün bildiklerimizle geçmiş hakkında daha fazla bilgi edinebilmemizin yanı sıra, geçmiş de bugünümüzü daha iyi anlayıp yorumlamamızı sağlar ve hatta geleceğimize de ışık tutar. Tarihin içindeki olguların -ki bu tez çerçevesinde incelenen tarihî olgu mimaridir- belirleyici özelliği zamansallığıdır, yani belirli bir zamanın gereksinimlerine cevap verirler. Tarihin sürekliliği içinde bu olgular da zamanla beraber bir başkalaşım içine girebilmelidir.

Doğan Kuban'ın deyimiyle mimarinin tarihsel ve estetik verileri 'bağımsız bir varlık dünyası' tanımlarlar. Yani değişmeyen tek şeyin değişim olduğunun yinelendiği bir dünya görüşü içinde somut tarihî öğe ve öğe gruplarını korumak, değişmenin doğasını ve hızını kontrol etmenin ifadesidir (Kuban, 2000).

Tarihî mimari yok olduğunda onun simgelediği değerlerin kalıcılığı tehlikeye düşer. Benzer şekilde, bazen tarihî yapılar ayakta kalsa dahi simgeledikleri değerler geçersiz olmuştur. Bu durumda yapılar bize kaybolan değer ile ilgili tanıklık ederek, birer tarihî belge olurlar. Tarihî yapılar, yazılı kayıtların yanında, tarihimiz ve bizden önceki kuşakların nasıl yaşadığına ve çalıştığına dair belge niteliği taşırlar. Dolayısıyla, tarihi yapıları korumada tarih ve kültürü içeren birçok faktör vardır. Tarih de, kültür de zamana ve insan yaşamının gelişimine bağlı ve dinamiktirler.

Hem tarihin hem kültürün sürekliliği, değişimin elden geldiğince kontrollü yapılması ve günümüz kriterleri açısından değerlendirilmesi ile doğrudan bağlantılıdır. Bu faktörler plancılar veya mimarlar olsun, karar sahiplerinin projelerinde göz ardı edemeyeceği, gelecek dönemler için birçok ihtimali içinde bulunduran gerçeklerdir. Bunlar, aynı zamanda da ilgili binaları kısa dönemde kullanılır veya anlaşılır yapmak amacıyla uzun vadeli tarihî değerleri göz ardı etmeyi de önlemeye yardımcı olurlar.

Tarihî yapılara yeni işlevler verirken kültürü yaşatabilmek ve onun çağdaşını yaratabilmenin yollarını bulmak gerekir. Geçmiş ile bugünü geleceğe sağlıklı bir şekilde bağlarken yeni yaratımlara açık olmak da, bu çağdaşı yaratmanın yoludur. Dolayısıyla, kültürü doğru ve çağdaş bir şekilde yorumlarsak, korumayı da doğru yapmaya yolumuz açık olacaktır.

Tarihî yapıların yeniden kullanımının tarihsel ve kültürel devamlılığı pekiştirdiği, referans sağladığı, imge oluşturduğu, psikolojik ve sosyal açıdan önemli olduğu yukarıda incelenmiştir. Mimari miras ile kurduğumuz ilişki, tarihi ne şekilde anlayıp algıladığımızla, geçmiş ile ilişkimiz ise geçmişi nasıl tanımladığımızla bağlantılıdır. Güncel tarih anlayışında ve tarihsel ve kültürel süreklilik kavramındaki değişimler de tarihî yapılara tutumu büyük ölçüde belirler. Aşağıda, söz konusu değişimler açıklanıp, Türkiye'deki güncel bakış açısı saptanacaktır.

Tarihin algılanışı ve buna bağlı olarak tarihin insan yaşamındaki rolü zaman içinde değişmiştir. Tarih, önceleri geçmiş, bugün ve gelecek şeklinde üç farklı kategori olarak ele alınırken, sonraki zamanlarda geçmişi ayrı bir kategori olarak ele almanın doğru olmadığı anlaşılarak, 'bugün'e bağlı ancak aynı zamanda ondan bağımsız ve eleştirel bir farkındalık sağlayacak şekilde faydalı olan bir konsept olarak yeniden tanımlanmıştır (Koselleck, 2004). Tarih içindeki gelişmelerin birbirlerine bağlı olduğu ve tüm nesnelerin zamanın ve koşulların bir ürünü olduğu teorisi olan 'historismus' kavramı, 19. Yüzyılın ikinci yarısında Almanya ve Avusturya'da çıkmıştır (Kuban, 1990).

Avusturyalı sanat tarihçisi Alois Riegl (1858-1905), tarihî doğrusal bir süreç olarak kabul eder ve modern anlayışa göre bir daha tekrarlayamayacak ve tekrarlanamayacak olan her şeyi tarihî bir öğe olarak ele alır, tüm bunları insan evriminin vazgeçilmez ve değiştirilemez bir parçası olarak görür (Riegl, 1998). Riegl'ın tarihî öğelerinden bir kısmı geçmişteki olaylardır ve günümüze kalanlar yalnızca bu olayların izlenimleridir. Diğer bir kısmı ise, sanat eserleri ve tarihî yapılar gibi maddi üretimlerdir

Günümüzde tarihe dair bilgimizin geçmiştekinden çok daha fazla olmasına karşın, (uzman kişiler dışında) tarihle ilgili aynı derecede bir umursamazlık söz konusudur. 18. yüzyılda önde gelen sosyal sınıflar klasikleri okumuştu ve klasik formlara aşina idi ve hatta ona sempati besledikleri için klasik kültürü kendilerine örnek alabilmekte ve yorumlayabilmekteydiler. Günümüzde ise, tarihe bakışımız nesnelleştiği için,

geçmişi günümüze uygulama ihtimali azalmıştır. Geçmişte, tarihin örnek alınacak bir model olarak kabul edilmesinin sebebi, tarihin ideolojik bir deformasyona uğramasından dolayıydı. Oysa modern tarih yazımının tüm amacı, bu deformasyonları ortadan kaldırmaktır. Artık, tarihi göreli bir bakış açısıyla değerlendirmekte, onu örnek alınacak bir model olarak algılamamaktayız (Colquhoun, 1996). 21. yüzyılın farkı, derin zamanlı, tarihi değişmelerin incelendiği bir kültür ortamında yaşıyor olmamız, birçok bilgi kaynağına kolayca ulaşabiliyor olmamız ve maddi-manevi tüm tarihî verileri 'en iyi örnek' olarak değil, güncel bakış açımızı zenginleştirecek öğeler olarak görmemizdir (Kuban, 1987).

Türkiye'de kültürel değişim ve devamlılık konusuna bakıldığında İlhan Tekeli'nin 1987 yılında önerdiği üç farklı tutum sınıflamasının güncelliğini koruduğunu görmekteyiz:

1. Tekeli'nin redd-i mirasçı tutum olarak adlandırdığı, bilinçli olarak kendi kültürüne tamamen yeni olan bir kültürü benimsemeye çalışmak.

2. Birinci tutumun tam tersi bir şekilde, kültürel mirasın yenilenmeden, değiştirilmeden aynen devam etmesi gereğini savunmak. (Tekeli, bu görüşün güncel ortamda sürdürülemez olduğunu yazmaktadır. Bu görüşün ödün verilmiş bir tutumuna göre teknolojinin uluslararası özelliği dolayısıyla teknoloji alanındaki değişimler kabul edilebilir, fakat bunun dışındaki kültürel özellikler değişemez.)

3. Kültürün sürekli ve bir bütün olarak oluştuğu ve değiştiği fikrinin hâkim olduğu bu anlayış, kültürde evrimci bir değişmeyi öngörmektedir.

Tekeli, farklı görüş savunan gruplar olsa dahi günümüzde geçerliliğini sürdüren tutumun bu üçüncü görüş olduğunu yazar. Bu anlayışın mimarlık ürünlerinde uygulamasının, değişme konusunda sağlıklı bir anlayış çerçevesinde, yani geçmişteki öğelerin bir bölümünü koruyarak mimarlık disiplininin zenginleşmesini ve gelişmesini öngörmek şeklinde olabileceğini söyler (Tekeli, 1987).

Tekeli'nin bu saptamasının üzerinden 20 yıldan fazla süre geçmiş olsa da günümüz Türkiye'sinde durum halen üçüncü tutumdur. Kültüre yönelik olan bu tutumu mimari miras çerçevesinde değerlendirirsek, bu tezin konusu ile bire bir uyum içinde olduğunu görürüz. Yani, mimari mirasın güncel gereksinimler ve hayat içinde yeniden işlevlendirilerek kullanılması hem kültürel mirasa bağlı kalmayı sağlar, hem de güncel yaşama uyum sağlamış bir kültürel miras sunar. Afife Batur da, bunu

destekler şekilde, ‘korumanın temelinde tarihin sürekliliği kavramını kabul etmek yatmaktadır’ diye yazmaktadır (Batur, 1975). Geçmişi kabul etmek, gelişme için bir ön şarttır. Günümüzde geçmiş hakkında önceki dönemlerden daha fazla bilgimiz bulunmakta, bu bilgilere ulaşabilmemizin bir sebebi de kendi gelişmemiz ve değişmelerimiz sayesinde tarihi analiz etme araçlarımızın artmasıdır. Durağan tarih anlayışı ortadan kalktıkça, tarihin geleceğe bir açılım olduğu takdir edilmiş, zaman kavramı ve mimari miras anlam kazanmıştır. Günümüzde artık, yüz yıl önce mimari mirasa bakıldığı durağan şekilde bakılmamakta, tarih artık büyük olay ve kişileri merkezine alıp gerisini dışlamamaktadır. Artık geçmişi yeni, geniş referanslarla yorumlayarak, günümüz için bir araç olarak kullanmaktayız. Aşağıda, geçmişin günümüze etkisinin özgün işlevini yitirmiş tarihî yapılarda, yeni işlevler ile bulduğu ifade aşağıda incelenecektir.

1983 yılında kabul edilen 2863 numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu’na göre kültür varlıkları, ‘tarih öncesi ve tarihî devirlere ait bilim, kültür, din ve güzel sanatlarla ilgili bulunan veya tarih öncesi ya da tarihî devirlerde sosyal yaşama konu olmuş bilimsel ve kültürel açıdan özgün değer taşıyan yer üstünde, yer altında veya su altındaki bütün taşınır ve taşınmaz varlıklardır’ (Arıkan, 2005). Yeniden kullanım pratiği, mimari kültür varlıklarını koruma disiplininin çerçevesi içinde değerlendirildiğinde ‘araştırma, planlama, eğitim, turizm’ gibi değerlerinden bahsedilmektedir. Bu değerler, sosyal ve çevresel sorumluluk açısından alışılmış bir listedir. Ancak bu tezin benimsediği yaklaşım açısından, yapının izleyicisi veya kullanıcısının bakış açısı da göz önünde bulundurulmalı, aynı zamanda ‘merak, eğlence, mecaz, kökler’ gibi kültüre katkıda bulunabilecek kelimeler de kullanılmalıdır. Çünkü, tarihî bir yapı ile ilgili hafızaya dair deneyimler ise güncel ile değil, geçmiş ile bağlantılıdır (Mostafavi ve Leatherbarrow, 2005). Yani tarihin yapılarda algılanışı, kısıtlı, sona ermiş, bitirilmiş bir zaman olarak değil, geçmiş, bugün ve geçmişe topluca bağlı, olagelmiş şeyler şeklindedir.

Amerikalı psikolog Abraham Maslow (1908-1970), ihtiyaçlar hiyerarşisi teorisinde, aidiyeti önemli bir insan gereksinimi olarak tanımlamaktadır. Bu aidiyetin insan varlığı üzerinde yapıcı bir etkisi vardır -ki bunda mimarinin büyük bir payı vardır- çünkü mimari, belirli bir coğrafya ve kültürün gözle görülür şekillenmelerinden biridir. Aynı zamanda mimarlık, kimlik kaygısını da üstlenen bir daldır; yer yoksa zaman da yoktur, toplum da yoktur. Mimari insanı zaman ve mekâna bağlar,

varoluşunu somutlaştırır (Bess, 1996). Mimarinin zamansal bileşenleri işlev, yapı ve malzemedir. Burada kullanılan anlamıyla zamansallık durağan hatta eskimiş demek değildir. Aksine, bu bileşenler geçerli ve canlıdır. Yapıların bulundukları bölgedeki yerel halkın kimliğinin bir parçası olmaları için durağan olmalarına gerek yoktur. Yapının kendisi ile kullanıcısı arasında bir ilişki olursa, hatta bu ilişki birebir fiziksel boyutta da mevcut olabilirse, ortaya çıkacak deneyim bireyler için çok daha değerli olabilecektir. Bu deneyim, genel olarak tarihî çevrenin korunmasına daha hevesli ve ilgili bir yaklaşımı da beraberinde getirecektir.

Yapıların geçirdikleri değişimler, çeşitli dönemlerden bilgi aktarırken kent tarihini yazarken kesintisiz bir akışı sağlar. 'Kolektif iradenin mimarlık ilkeleri aracılığıyla ifade edilmiş göstergeleri olan anıtlar, kendilerini şehir dinamiğindeki birincil noktalar, sabit noktalar olarak sunar' (Rossi, 2003).

Yapılar, çevrede görünür oldukları ve birçok başka tarihî objeden daha uzun süre ayakta kaldıkları için kolektif tarihî kimliğin ana katalizatörlerinden biridirler. Toplum olarak kendimizi ifade etme şekillerinden birisi mimarlıktır. Mimarlığın değeri de diğer tüm kültürel nesneler gibi zaman içinde oluşur ve zaman içinde estetik değer yargılarını ortaya koyar. Kent belleğinin oluşumunda, geçmişteki ekonomik, kültürel insan faaliyetlerini yansıttığı için bir belge olarak da görülmesi mümkün olan yapıların sosyal, ekonomik, teknik ve estetik değerinden bahsedilebilir. Estetik değer, tarihî değerin sonuçlarındandır ve kültürel ortamı yansıtır. Geçmiş dönemlerde yaşamış toplumlar hem felsefi hem de teorik yöntemlerinin en geliştirilmiş halini, mekânsal yerleşimin dokusu, malzemesindeki fiziksel ve estetik uyum gibi belirli plan ve kompozisyonlarla yerel mimarilerinde ortaya koymuştur (Vali, 1985). Aynı zamanda, mimari eserler dönemin kararlarını, yaratma gücünü, düşüncelerini, maddi ve manevi değerlerini, yaşam felsefelerini, kişilerini ve onların toplumsal etkinliğini, yerel kimliğini ve emeğini de belgeleyen teknik ve estetik ürünlerdir (Kuban, 2000).

Yapıların türü dini olsun veya olmasın, her birisi toplumun ihtiyaçlarının bir kısmını karşılar. Bu gereksinimin hem ölçeği hem de özelliği ve ortaya çıkan yapıların sayısı, niteliği ve programı, kentin şekillenmesinde önemli rol oynar, ekonomik, kültürel ve politik ortamı yansıtır. Çoğu bina, türünden bağımsız olarak, içinde bulunduğu sosyal çevreye doğrudan bağlantılı bir tarihe sahiptir. Örneğin, belediyelerin inşa ettikleri

yapılar, toplum içindeki gururu simgeledikleri için, hem orada yaşayanlar hem de yeni gelenler için yerel kimlikle yakından ilişkilidirler.

Emre Madran, kent belleğinin oluşumundaki rollerine göre tarihî yapıları dörde ayırır: Simge yapılar, anı yapılar, tanık yapılar ve dönem yapıları. Simge yapılar bir yerleşmede referans noktaları sağlar ve oraya tanınabilirlik getirir. Anı yapılar, kent tarihindeki bir olayın anısına inşa edilmiştir. Tanık yapılar ise kentin tarihinde belirli bir olayda üstlendikleri rol dolayısıyla önem kazanmış ve belleğe dâhil olmuşlardır . Dönem yapıları inşa edildikleri dönemde yaygın olarak kullanılan mimari şemaları, elemanları, malzemeleri, yapım tekniklerini ve bezemeleri içerirler (Madran, 2001). Bu kategorilere göre bakıldığında tarihî yapıların yıkılmaya terk edilmemesi, bilhassa yeniden işlevlendirilerek kullanılması ve bu yoldan kültürel ve tarihî belleğe yaralı olması gerektiği görülür. Zaman içinde belirli odak oluşturan bu yapıların işlevi değişse de, içinde bulundukları şehrin büyümesi ve dönüşmesini etkileyen öncül faktörler olarak kalacaklardır. Yani, tarihî çevre ve yerleşimlerde hem kültürel hem mekânsal hem de sosyal sürekliliği bozmamak için mimari üslubu da içeren mimari değerlere sahip çıkmak gereklidir.

Tarihin hızı ve beraberinde getirdiği değişim, kendini –yapısal bağlamda- en çok işyerleri ve konut mimarisinde göstermekte olsa da diğer yapı türlerinde de çeşitli derecelerde etkilidir. Dolayısıyla tarihin iç dinamiklerinden birisi olan değişimin, kendini yapılar yolu ile gösterdiği iddia edilebilir. Eski yapılar bazen mekân düzeni, bazen boyutları, bazen de konumlarından dolayı işlevini kaybetmiştir. Alan Colquhoun mimariyi nötr bir sistem olarak değil, içerdiği işlev, strüktür ve formların hepsinin potansiyel bir anlam taşıdığını ve 'motive olmuş' faktörler olduğunu yazar (Colquhoun, 2005). Bu motivasyonların ardından gelecek değişimler, yani ekonomik koşullar, koruma bilincinin eksikliği ve spekülatif etkenlerin zorlaması sonucunda yapıların kullanım dışı bırakılması, aslen engellenebilecek değişimlerdir. Mimari mirası koruma tanımı da zaten, ikinci bölümün başında belirtildiği gibi, artık mumyalayarak koruma anlamından sıyrılmış, değişimi kabullenerek toplum yaşamını yükselten, önemli ve yararlı işler çıkaran bir faaliyet manasını almıştır.

Bu bölümün başında, tarihî ve kültürel devamlılık kavramının tanımlanması kapsamında açıklandığı üzere, kültürel ve tarihî süreklilikten söz edildiğinde, kültürü ve tarihi niteleyen bileşenlerinin kesintisiz bir şekilde varlığını koruyabilmesi ve tarihî sürecin dinamiğinin kesintiye uğramaması ifade edilmektedir. Kültürel ve tarihî

sürekliliğin korunmasında en önemli faktör, bağlamın kaybedilmemesidir. Bağlantı sözcüğünden türetilmiş olan bağlam, kesintisiz bir bileşimden ibarettir ve tarihsel özelliği ona anlam kazandırır. Mimari mirasın bağlamını oluşturan öğeler arasında yapının konumu, malzemesi, mekânsal düzeni, mimari üslubu, dekorasyonu ve sosyal tarihi sayılabilir. Yapıların bağlamının hem boyutsal hem tarihî bir yönü vardır ve bunlar yapının kendisi ile iç içedir. Dolayısıyla, tarihî bir yapıda yeniden işlevlendirmeyi üstlenen mimar veya tasarımcı, bağlamdan bağımsız hareket edemez. İstanbul'dan örnek projelerin incelendiği bölümde görüleceği üzere, bağlamı reddetmeye çalışan tasarımlar olsa dahi bunların aslında bağlamın fiziksel kısıtlamaları ile ya bu kısıtlamaları kabul ederek ya da delerek, çalışarak yapıldığı görülmektedir.

Günümüzde çağdaş metropoller bilginin sürekli şekil ve yer değiştirdiği mekânlar olmuştur. İmajlar ve mesajların kalıcı bir içeriği yokmuşçasına etrafta uçuştuğu bu fiziksel mekânda hatırlamanın değeri daha da artmıştır. İnsan doğasında koruma doğal bir reflekstir; tanıdık olanın verdiği güvene sığınılır. Kişilerin tarihî mekânlardan aldığı zevki buraların tarifi zor, soyut özelliğine de bağlamak mümkünse de, bu yapıların hafızayı canlandırması daha kesin bir sebep olabilir. Eski ve işlevi artık geçersiz olmuş bir mekâna giren kişiler, bu mekânda yeni işlevler, yeni hikâyeler hayal ederler, dikkatleri tarihî mekân içindeki konumlarını fark etmeye yönelir. Bu insani tepki de, yeniden işlevlendirmeyi fiziksel olarak gerçekleştirmenin ne kadar yerinde olduğunu kanıtlar. Özellikle de değişimin müthiş bir hızla ilerlediği yirmi birinci yüzyılda geçmişin istikrarına daha da sıkıca sarılmaktayız. Çağdaş topluma güvenmeyip geleceğin ne getireceğinden emin olamadığımız bu dönemde yeniden işlevlendirme, mirasımızı kurtarmayı, korumayı ve aynı zamanda kaynak olarak değerlendirmeyi sağlamaktadır. Aynı zamanda da, mimari ihtiyaçlarımızı, kültürel gayelerimizi yeniden gözden geçirmekte, sınırlamaları avantaja dönüştürerek özgünlüğü kamçılamaktadır (Latham, 2000).

Yukarıda anlatılan savı destekler şekilde, Tekeli'ye göre bireyin sağlıklı olarak toplumsallaşabilmesi için içinde yaşadığı çevre ona devamlı olarak tarihsel gelişimin simgelerini ve işaretlerini aktarabilmelidir. Geçmişin göstergelerini etrafında algılayarak toplumsallaşan birey, tarih bilincine sahip olacağı gibi, tarihin ve kültürün sürekliliğinden de yararlanabilecektir. Bu, geçmişe duyulan bir özlemle onu

kopyalamaya yönelmek şeklinde değil, çağdaş yaşamdaki bu sürekliliğin içinde geçmişten simgeler taşımak şeklindedir (Tekeli, 1987).

Mimarideki tarihî ve kültürel sürekliliğin önemi, savaşlar veya doğal afetlerden dolayı oluşan mimari kayıplardan sonra tarihi yapıların onarımına verilmiş olan önemden anlaşılabilir. Devamlılığı sekteye uğratan bu tür olaylardan birisi olan İkinci Dünya Savaşı'nda Varşova'nın yağması buna iyi bir örnektir. Savaştan önce korunması gerekli kültür varlığı olarak tespit edilmiş olan 957 yapıdan 782 tanesi tamamen, 141 tanesi ise savaşta kısmen yıkılmış, yani şehrin mimari mirasının %96.5'i zarar görmüştü (Tung, 2001). Savaşın bitiminden sonra eski şehirde tarihî parseller üzerine büyük bir hızla inşaatlar yapılarak Varşova'ya savaş öncesi mimari görünümü geri kazandırıldı, kimi yapılar ise yeniden inşa edildi. Yeni yapılar, birebir yıkılmış olan binaların tasarımını yansıtmasa da, tarihî formlarına birçok gönderme içeriyordu. Varşova örneğinde uygulanan tutum, bu tezin savunduğu pratik yaklaşımlar ile uyuşmamakta olsa dahi, örnek olarak gösterilmesinin sebebi, somut mimari dokunun varlığının yerel halk için herhangi bir fotoğraf ya da hikâyeden çok daha güçlü olduğunun kanıtlandığı bir uygulama olmasıdır. (Şekil 2.1, 2.2)



Şekil 2.1 : İkinci Dünya Savaşı'nda Varşova, Ocak 1945 (Wikimedia Commons, 2010).



Şekil 2.2 : Günümüzde Varşova (Wikimedia Commons, 2010).

Ancak, kültürel ve tarihî süreklilik için yalnızca bağlamın ve geçmişten gelen faktörlerin korunması yeterli değildir. Zira mimari mirası muhafaza etmek yalnızca 'tarihî varlığı, varoluşu kanıtlamak' anlamına gelir (Özer, 1979a). Oysa dikkatle takip edilmesi gereken konu, mimari anlamda güncel yenilikler yaparken geçmişin mimari değerlerini hatırlamak ve bu yapılarda var olan değerlerin özünü tarihten esinlenen çağdaş bir ifade ile günümüze aktarabilmektir.

Yukarıdaki yorumlar ve alıntılar göz önünde bulundurulduğunda, bu tezin benimsediği kültür kavramı, Güvenç ve Marx'ın tarihi, sürekli, değişime açık olduğunu kabul eden tanımlarıyla uyumludur. Aynı şekilde, zaman ve mekanın evrimini göz önünde bulundurduğu, sürekli bir değişim ve gelişimi kabul ettiği ve tarihin tanıdıklık, kimlik gibi faydalarını vurguladığı için, Vico, Özer ve Lowenthal'ın tanımları daha doğru bulunmuştur.

Güncel koruma anlayışına uygun olarak üzerimize düşen görev, elimizdeki kültür mirasını çağdaş gereksinimlere uygun yeniliklerle destekleyerek gelecek kuşaklara aktarmaktır. Geçmişin somut örneklerini kullanmak, tarihî bir sürekliliğin neticesi olduğumuzun farkında olmamızı sağlar. Tarihî bir bina bir kere işlev değiştirdiyse, tekrar değiştirmesi kuvvetle muhtemeldir. Dolayısıyla bu işlem sırasında yapının hem geçmişi hem de günümüzle ilgili doğrudan, gelecekle ilgili ise dolaylı olarak bir

sorumluluk söz konusudur çünkü yapılan tüm müdahaleler, binanın hayatı olarak ifade edilebilecek bir sürece katkıda bulunmaktadır.

Tarihî mimariyi koruyarak yeniden işlevlendirdiğimizde hem tarihî teması olan bir çevrenin çekiciliğini, hem de söz konusu proje gerçek zamanın temelleri üzerinde kurulduğu için, çağdaşlığı da kullanırız. Bu aynı zamanda da yapının ziyaretçi veya kullanıcılarına saygılı olan, onları kandırmadan tarihsel sürekliliği hissetmelerini sağlayan bir yaklaşımdır. Yeniden işlevlendirerek koruma, tam anlamıyla özgünlüktür. Bu bağlamda da yeniden kullanımdaki yeni-eski karışımı, restorasyondan daha üstündür. Çünkü restorasyon kimi zaman yüzeysel bir bakışla tarihî bir temayı işliyormuş gibi gözükebilmektedir.

Bir dönüştürme projesinin tasarımında mekânın dönüşümünün yanı sıra anlamı da dönüşür. Tarih içinde mekân kavramının tanımı devamlı değişmiştir ve bu değişim yeniden işlevlendirme projeleri ile tekrar ifadelenir, çünkü farklı dönemlere ait mekânlar bir arada tanımlanıp çözülür. Dönüştürme projelerinin anlam boyutu, üçüncü bölümde detaylı şekilde incelenecektir.

3. TARİHÎ YAPILARDA YENİDEN İŞLEVLENDİRME VE ANLAM

Yeniden işlevlendirme projelerinde çalışmış mimarların yayınlarına bakıldığında, çok sayıda ve çeşitli nitelikte pratik metot ve yöntemler geliştirdikleri görülmektedir. Ancak, yeni yapıların plan ve tasarlanmasında olduğu gibi sabit ve kabul görmüş bir sistem veya genel teori mevcut değildir. Bunun sebebi, yeni yapıların plan ve tasarımında kullanılan genel geçer kuralların benzerinin yeniden işlevlendirme tasarımı için geliştirilmemiş olmasıdır. Bu durumda, tarihî yapılarda uygulanan çoğu başarılı projenin, üslup yaklaşımında anlam üzerinden gittiği izlenmektedir. Anlam üzerinden *caso per caso* gidildikçe, yapıya özgün bir üslup bulunabilmektedir. Ancak buna teşebbüs etmeden önce, işlev, yeniden işlevlendirme, anlam ilişkisini, bu tip projelerde mimarlık tarihinin rolü ve üslup sorunsalını etraflıca araştırmış olmak gerekmektedir. Dolayısıyla, bu bölümde tarihi yapılarda işlev değişikliğinin anlam ve kurama dair yorumlaması yapılarak, bu değişimde mimarlık tarihinin oynadığı rolün önemi ve sebepleri incelenecektir.

3.1 Eski İşlev ve Anlam

İşlevcilik öğretisini ilk defa Polonyalı sosyal antropolog Bronislaw Malinowski (1884-1942) dile getirmiştir. Malinowski, insan tarafından yapılmış nesneden şöyle bahseder, 'İnsanın oturduğu evi ele alın… Burada gene, teknolojik yapımının çeşitli evreleri ve yapısının öğeleri incelendiğinde nesnenin bütünsel işlevi hesaba katılmalıdır'. Yazara göre, bir yapının işlevini belirlemek amacıyla sorulan sorular, gerçeğe ulaşmayı engelleyen meşrulaştırmalardan başka bir şey değildir (Malinowski, 1992). Bunun sebebi, işlevin geçici olmasıdır. Bu bölümde, yapılarda işlevin anlam boyutu incelendikten sonra, tarihî yapılardaki ilgili anlam ve değerlere bakıldığında işlevin tarihî yapıların özelliklerinden yalnızca birisi olduğu anlaşılacaktır.

Adolf Loos (1870-1933), 20. yüzyıl başında süse karşı işlevi savunarak işlevcilik öğretisini yüceltirken süslü mimariyi amaçsız, işlevsel mimariyi ise anlamlı olarak niteliyordu. Theodor Adorno (1903-1969), Günümüzde İşlevcilik (*Functionalism*

Today) adlı makalesinde, Loos'un bu değerlendirmesine karşı çıkarak, amaçlı ve amaçsız diye bir ayırımın mümkün olmadığını, ikisinin birbirine diyalektik bir şekilde bağlı olduğunu savunmaktadır. Adorno'ya göre her yapının bir sosyal işlevi ve estetik boyutu vardır ve işlevselliği üsluptan arındırmak asla mümkün değildir çünkü üslubun reddi de kendi içinde bir üsluptur (Adorno, 2006). Aynı zamanda da, Barthes'ın örneklediği gibi, işlevsel mimarlık bile zaman içinde sembolik bir anlam kazanabilmektedir (Barthes, 2006).

İşlevin varlığını kabul eden yukarıdaki fikirlerin aksini benimseyen mimarlar da vardır. Pritzker ödüllü Japon mimar Tadao Ando, gelişimin ancak modernizmin ötesine geçerek mümkün olacağını, bunun da eleştirel tutumlar vasıtası ile yapılması gerekliliğini söyler. Bu tutumun bir örneği, Ando'nun bilinçli bir şekilde işlevden uzak bir yaklaşımla tasarladığı kimi yapılardır (Frampton, 1984). Benzer şekilde, İsviçre doğumlu mimar ve yazar Bernard Tschumi de mimarlığın işlevsizliğini savunarak, 'biçim işlevi izler' yerine 'biçim kurguyu izler' felsefesini benimsemiştir (Tschumi, 1994). Tschumi, 1983 yılında Paris'te Parc de la Vilette'de yaptığı ve *follie* (şaka) diye adlandırdığı işlevsiz strüktürlerin onları kullanacakların hayal gücüne ve kurgusuna göre farklı işlevlere bürünmesini istemiştir (Şekil 3.1).



Şekil 3.1 : Parc de la Villette ve Bernard Tschumi'nin 'follie'leri (Url-8)

Yukarda belirtilen farklı görüşlerin oluşturduğu sonuçtan dolayı bu tez işlevsel kategorileri soyut sınıflandırmalar ile yapmayı seçmiştir. Roland Barthes,

‘Göstergebilim ve Şehircilik’ üzerine yazısında şehirlerin ‘işlevsel incelemesi’nden ziyade, göstergebilimsel okumalarının geçerli olduğunu savunur, çünkü mimari yapılarda gösterenler sabit kalsa da, gösterilenler daima geçicidir (Barthes, 2005). Göstereni yapıların fiziksel nitelikleri olarak değerlendirecek olursak, gösterilenin yani işlevin geçici olduğunu, önceki bölümlerde verilen sebepler yoluyla kabul edebiliriz.

Barthes, Eiffel Kulesi hakkındaki denemesinde, kulenin ‘bir paratonerin yıldırımları kendisine çektiği gibi’ anlamları kendine çektiğini yazar. Buna göre, yapı, ilk işlevini tamamen arka plana koyan bir şekilde, çeşitli kalıcı veya uçucu anlamların yüklendiği bir objedir. ‘İşlev, anlamı barındırmaktan öte bir fayda etmez’ der Barthes (Barthes, 2006). Mimarinin bu sembolik özelliği asla göz ardı edilmemelidir. Gustav Eiffel, kuleyi inşa ettikten sonra onu işlevsel sebepler öne sürerek meşrulaştırmak istemiş olsa bile, günümüzde bu yapı Paris’in bir sembolü veya şehirde yolunu kaybetmiş turistler için bir odak noktası gibi yeni anlamlar taşımaktadır.

Umberto Eco, ‘İşlev ve Gösterge: Mimarlığın Göstergebilimi’ başlıklı incelemesinde, genel göstergebilimsel teorisini mimarlığa uygular. Eco’ya göre mimarlık, aslen iletişim amacı ile değil de bir işlevi yerine getirmek amacıyla inşa edilse dahi, gerçekte bir iletişim aracı olarak işlemektedir. Örneğin, hayatında daha önce asansörlerle karşılaşmamış olan bir kişi, karşısında bir asansör bulursa, üzerindeki iletişim sembolleri olan düğme veya oklar olmadan asansörün işlevini çözemez. Yani işlevcilik öğretisinin ‘biçim işlevi izler’ ilkesi aslında, mimarlığın kendi içinde bir takım iletişim kodları olması gerekliliğini kabullenmediği takdirde çok saf bir ilkedir. Eco, bu ilkeyi ‘objenin biçimi, işlevi mümkün kılmakla beraber bu işlevi kullanışlı ve cazip bir şekilde belirtmelidir’ şeklinde yeniden yorumlar. Mimarinin hem çağrışım yapma hem de doğrudan gösterme şeklindeki iki görevini, aynı sırayla sembolik ve işlevsel görevi olarak değerlendirir. Bu iki kategorinin de kendi içinde değişim geçirmeye açık olması sebebiyle mimarlar değişken işlevsel ve sabit sembolik işlevlere uygun tasarımlar yapmalıdırlar (Eco, 2006).

Mimariyi bir iletişim aracı olarak değerlendiren Eco’nun yönteminden yararlanarak, yapıların işlevlerine dair aşağıdaki sınıflandırmalar yapılabilir:

1.Ana işlev: Arkitektonik bir nesne olarak yapıların ve içindeki elemanların, ilk inşaatları tarafından belirlenmiş olan işlevleri. Kullanımlarına ya da bağlamsal çağrışımlarına yönelme işlevidir.

2.İkincil işlev: Belirli bir mimari biçim, tarihî bir üslubun çizgilerini taşıyabilir. Toplumun belirli bir zamanında ve kesiminde geçerli olan bir uzlaşmaya dayalı bir işlevdir.
3.İkamet ideolojilerini ifade eden işlev: Yatak odası, yemekhane gibi belirli davranış ve eylem yörüngelerine sahne olan, kişiler arası ilişkileri ve etkileşimleri çerçeveleyen, mekânları düzenleyen, bölen veya sınırlayan işlev.
4.Tipolojik işlev: Hastane, okul, iskele gibi işlevsel ve sosyolojik çeşitleri belirler (Eco, 2006).
Mimarlık nesnesi, iletişim işlevleri açısından ele alındığında, dilsel iletişimde olduğu gibi, yer aldığı bağlama bağlı olarak bu işlevlerden bir ya da birkaçının vurgulandığı görülür (Kalpaklı, 1990). Tarihî yapılarda Eco'nun ana işlevi zaman içinde geçersiz olmakta, ikincil işlev kategorisinin öne çıktığı izlenmektedir. Bunun yanı sıra, ikamet ideolojilerini ifade eden işlev de mekânsal kurguyu belirlemekte etkili olduğu için dönüştürme projelerinde önemlidir.

Riegl, 1903 yılında 'Modern Anıtlar Kültü' üzerine yazdığı makalede, tarihî binaların modern dönem öncesi üç çeşit değerleri olduğunu yazar. İlk değer, yapının yaşı ve eskiliğinin doğal bir sonucu olarak gelişen yaş değeri (*Alterswert*), ikincisi yapının tarih içindeki bir dönemin özelliklerini temsil etmesi sonucu ortaya çıkan tarihsel değeri (*Historischer Wert*), üçüncüsü ise sanatsal değeridir (*Kunstwert*). Riegl, tarihî yapıların modern insana sunduğu ek değerlerden birinin de kullanım değeri (*Gebrauchswert*) olduğunu belirtir. Bir yapı, yaş değeri açısından büyük öneme sahipse, kalıcılığı artar ve kullanım değeri öne çıkar (Riegl, 1998). Tarihî değer ise kullanım değerinden daha esnektir çünkü çağdaş hayata dair değerlere hitap eder. Yapılar kullanılan objeler oldukları için dönemsel bakımları yapılmalı, güvenli ve işlevsel olmaları sağlanmalıdır. Bu işlemler çoğu zaman yapıda fiziksel bir değişimi beraberinde getirir. Ancak, bu müdahaleleri yaparken daima anısal değer ile güncel değerler arasındaki dengeye dikkat edilmeli ve kullanım değerinin tarihî değerin önüne geçmesi engellenmelidir.

Yapılar çeşitli malzemelerden yapılmış olsalar da hepsi fiziksel konstrüksiyonlardır. Bu konstrüksiyonun evrelerini ya da parçalarını incelemek istediğimizde karşımıza çıkan en belirleyici ve baskın öğe, yapının ilk işlevidir. Çünkü bir yapının ilk işlevi, biçimini, bölümlendirme tarzını, yapım tekniğini, donanımını belirler (Malinowski, 1992).

Bir yapının üç önemli parçası olan estetik değeri, yapım tekniği ve işlevi beraberce değerlendirilmelidir. Fenomenolojik açıdan bakıldığında bu üç değeri birbirinden bağımsız incelemek anlamsızdır (Zevi,1957). Bu tezin incelediği asıl sorunsal, bu üç parçayı beraberce düşünerek işlev değişiminde kullanılan yeni malzemeler ve formların niteliği ve bunların hangi estetik üslup ile ele alındığıdır.

Yapıları yalnızca bir bütün olarak ama işlevsiz bir şekilde korumak yeterli değildir. Korumanın işlevsel değeri, yapılara yeni bir rol verildiğinde anlamlı olur. Dolayısıyla yeniden işlevlendirme pratiğini savunmak binalar üzerinden değil, işlev üzerinden yapılmalıdır (Latham, 2000). Ama bu pratiğin uygulaması esnasında, tarihî bir belge olarak binanın kendisi, işlevinden önce düşünülmelidir.

Ancak, yapıları uzun vadede şekillendiren unsur işlev değildir; hatta çoğu zaman kullanıldıkları işleve bire bir uymazlar ve bezemelerinin üslubu çoğunlukla işlevden ziyade, tarihî dönemlerini yansıtır. Yapılar, zaman içinde geçirdikleri basit veya karmaşık işlevsel dönüşümleri ile ayakta kalır, anlam kazanırlar.

İşlev bir yapının ayakta durmasını meşrulaştıran etkenlerden yalnızca biridir. Yapı tipine göre sınıflandırma yapmak yerine işlevlere göre sınıflandırmalar yapmak, tüm işlevlerin aynı değerde olduğunu varsaydığı için yüzeyseldir (Rossi, 2006). İşlevler doğrultusunda sınıflandırma pratik sebeplerden yapılabilse de, bu tür bir kategorizasyon, yapıların sürekliliğini, tekilliğini ve yapının kendine has bir anlamı olmasını ikinci plana koyar. Mimarinin işlevler doğrultusunda değer kazandığını savunmak da doğru değildir, zira mimariye ve biçimlere kalıcı değer ve anlam yükleyen unsurlar tarih, kültür aktarımı ve hafıza gibi daha geniş kavram ve değerlerdir.

Aldo Rossi, şehir çözümlemesinde kentsel artifaktları sadece işlevleri açısından açıklamaya çalışmayı reddeder. Bu tür bir açıklamanın mimari biçimleri incelemeyi ve onları mimarlık disiplininin ilkelerine göre değerlendirmeyi engellediğini savunur. Rossi, işlevlerin biçimi beraberinde getirdiğini ve kendi başlarına kentsel artifaktları ve mimarlığı oluşturduğuna inanan işlevcilik anlayışını da reddeder. Tarihî bir yapıya baktığımızda edindiğimiz anlam ve değer, o binanın yeni yapılmış şekline baktığımızda edineceğimiz anlamdan farklıdır. Bir bina, işlev üstlendiği andan itibaren ve işlev(ler)ini tarih içinde sürdürdüğü sürece, yalnıza bir üslup ve biçim olmaktan çıkarak kentsel bir artifakta dönüşmüş olur (Rossi, 2006). Bu yaklaşım, tezin savunduğu fikre uymaktadır çünkü yeniden kullanımda benimsenen tasarım

üslubunun işleve bağlı olması gerekliliğini doğru bulmaz. Yapı, hem zaman hem mekânda gelişmiş bir objedir, aynı zamanda da devamlı bir devinim ve değişim içindedir.

Artık var olmayan kültürlerin veya endüstrilerin inşa ettiği yapıları anlamak istiyorsak, bunun için metinler veya belgelerden başka kaynaklara da ihtiyacımız vardır. Mimarlık, binalar yolu ile yapılan bir 'jest'tir. Herhangi bir jesti anlamak için nasıl o kültür hakkında bilgi sahibi olmamız gerekliyse, aynı şekilde yapılarda da anlamı çözmek için bağlama bakmak gereklidir (Ballantyne, 2006). Tarihî yapılardan çıkar sağlamak adına yapılan değişiklikler çoğu zaman yapının anlam ve bağlamını projenin içine katılmadıkları için, yapıların özgün bütünlüğünü zorla ortadan kaldıran 'soyu karışık, melez' binalar yaratmaktadır (Scott, 2008). Bu mekânların yeni bakış açıları ile değerlendirilmesi, yeniden işlevlendirmenin anlamsal boyutunu inceleyen aşağıdaki bölümde incelenecektir.

3.2 Yeniden İşlevlendirme ve Anlam

Yapı, Jean Piaget'nin deyisiyle bir dönüşümler dizgesidir (Piaget, 1982). Yani, çeşitli dış etkenler tarafından ortaya çıkarılmış olsa bile, oluştuğu andan itibaren kendi yaşam sürecine sahiptir. Filiz Özer bunu bir 'organizma' olarak tanımlar ve bir mimari eseri meydana getiren sosyal ve ekonomik faktörler veya çevre ortadan kalksa bile yapının kendisinin etkisinin sürdüğünü yazar (Özer, 1982). Yapıya sonradan bakıldığında, zaman içinde gelişmiş karmaşık bir varlık olmasına bağlı olan bu dış etkenlerin izlerini sürmek mümkündür. Özer'in organizma teriminin devamı olarak, bu izlerin de organizmanın bilinci ve belleği olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü kendi tarihî zenginliğine sahip kentsel bir artifakt olan bir mimari yapının kaderi, şehrin kaderi ile ilişkilidir. Eğer bu yapı ütopik bir bina projesi değilse hem ortaya çıkış sebebi, hem de zaman içinde geçirdiği değişimler, kısıtlı ve küçük bir ölçekte de olsa (çünkü şehri farklı yapıların kolektif varlığı oluşturur), şehrin ve dönemin sorunlarını yansıtır.

Barthes, kentsel yapıyı oluşturan öğeleri göstergeler olarak tanımlar. Şehirde, işlevleri art arda sıralanan eşit değerde öğelerden kurulu bir doku olmadığını, dilbilimdeki belirgin ve belirgin olmayan öğeler gibi, insan yaşamının şehre etkilerinden dolayı güçlü ve nötr öğeler olduğu gerçeğini savunur (Barthes, 2005). Fenomenolojik anlayışa göre de gösterenler sabit kalsa da gösterilenler değişebilir.

Mesela şehirde okul işlevi taşıyan bir yapı veya yapı grubu, ayakta kalmaya devam etse de, okul olarak kullanılmaya devam edilmeyebilir. Aynı zamanda, göstergenin kendisinin tümü de bir değişime uğrayabilir. Mesela şehrin zamanında merkez aksı olan bir yol, zamanla istimlâk edilip geriye kalan izi ile yapıların nizamını belirleyen bir öğe olabilir.

Kentsel yapıdaki mekânsal düzenlemeler bir kaç şekilde okunabilir. Bunlardan ikisi eşzamanlı (*synchronic*) ve artzamanlı (*diachronic*) okumadır. Eşzamanlı okumalar yapılardaki tipoloji ve eklemlenme gibi oluşumları inceler. Artzamanlı okumalar ise, sonuçları bu tezi ilgilendiren kentsel yapıların dönüşüm mekanizmalarını konu alır. Piaget'nin bahsettiği dönüşümler dizgesi bu okumalar ile anlam kazanır. Eşzamanlı okumalarda toplanan bilgiler, artzamanlı okumalar ile netlik kazanır. Örneğin, yeniden işlevlendirme açısından bir örnek düşünülecek olursa, bir kilisenin yapıldığı döneme dair özellikleri eşzamanlı bir okumayla ortaya çıkarken, bu kilisenin zaman içinde kentsel yapıyla beraber değişen anlamsal ifadesi, artzamanlı okumayla belirlenir.

Mevcut mekânsal yerleşimdeki bir takım kanıtlar, bunları artzamanlı okuyabilen bir mimarlık tarihçisine veya kentsel koruma uzmanına belirli tarihî referanslar sağlar. Örnek olarak, Konya'da Bizans döneminden kalan şehrin ne sınırları, ne de bu sınırlardaki surlarına dair arkeolojik bir kalıntı kalmış olsa bile, Konya'ya kuş bakışı bakıldığında kentsel yapının bu sur çizgisini takip ettiği fark edilmektedir (Köksal, 1995). Aynı şekilde, İtalya'daki Lucca şehrinde artık fiziksel olarak var olmayan Roma dönemi amfi tiyatrosunun yerinde, onun tarihteki dairesel mekânın etrafını çevreleyen bir pazaryeri görülmektedir (Rossi, 2003). Bu örnekler, yeniden işlevlendirmede anlamın önemini göstermektedir. Zira eski yapıdan elle tutulur kalıntılar olmadığında dahi, mekânsal yapının kendisinin korunmaya devam edilmesi gerçeği, ortada fiziksel kalıntıların var olduğu işlevsel dönüşümler için unutulmaması gereken bir durumdur.

Önceki bölümlerde belirtildiği gibi, koruma yalnızca var olan yapısal özellikleri mumyalayarak geleceğe aktarmaktan ibaret değildir. Sürekliliğe sahip olan bu yapıları incelerken onları tek bir tarihsel döneme bağlı olarak düşünmek hatalı olacaktır. Yeniden işlevlendirme projelerinde de, anlamlı bir ifadeyi yakalamak için Piaget'nin dönüşümler dizgesini göz önünde tutmak, korunacak öznenin ne olduğunu belirlemek açısından yararlı olacaktır. Bu tür bir yaklaşım izlendiğinde, yapıdaki

anlam hem korunmuş olacak hem de yeni tasarımın içinde yerini bulacaktır. Yani, anlamın varlığı yalnızca elle tutulan ve gözle görülen öğelerle değil, aynı zamanda da görünmeyen ama mekânsal olarak belirleyici olan faktörlerle yoluyla da muhafaza edilebilir. Hatta bu faktörlerin somut faktörlerden daha önemli olduğu da savunulabilir. Çünkü somut öğeler kaybolsa dahi, mevcut soyut öğeler mekâna bağlamsal bir anlam vermeye devam eder. Ancak, tersi gerçekleştiğinde, yani soyut öğeler kaybedildiğinde, somut öğeler anlamlarını koruyamaz ve yitirirler.

Yeniden işlevlendirme pratiğini mimarlık tarihindeki yaklaşımlar ile karşılaştırırsak, işlevcilik (*functionalism*) öğretisi ile ters orantılı bir şekilde bağlantılı olduğunu görebiliriz. İşlevcilik öğretisinin belirleyici özelliği olan, bir bina veya eşyanın tasarımında işlevin biçimi belirlemesinin sloganı, Louis Sullivan'ın 1896 yılında söylediği *form follows function* (biçim işlevi izler) şeklindedir (Sullivan, 1988). Bu ilkenin aksine yeniden işlevlendirmede, var olan biçimin yeni işlevi yönlendirdiğini görebiliriz.

Yeniden işlevlendirme projeleri nesne ve nesnenin kullanımı arasındaki alışılagelmiş, geleneksel ilişkiyi değiştirirler. Tarihte, bir bina ilk yapıldığında belirli ve tek bir programa hizmet vermek için tasarlanırdı. Günümüzde tarihî yapılarla çalışan mimarlar ve projede çalışan diğer uzmanların bu geleneksel tanıma tersinden yaklaşması gerekmektedir (Schittich, 2003). Çünkü tarihî yapıları yeniden işlevlendirirken arzulanan yeni işlevler yapının hazır bulunan fiziksel çerçevesine adapte edilmek zorundadır.

Günümüzde birçok yeniden işlevlendirme projesine bakıldığında birbirinden farklı yaklaşımlar göze çarpmaktadır. Yeni işlevlerle yapıyı dönüştürmek ideal olarak, anıtsal yani mumyalayarak korumanın yapıyı sosyo-ekonomik bağlamadan koparma durumunu önlemektedir. Bu yöntem, yapıya yeni bir rol vererek geçmişin günümüzün bakış açısından nasıl göründüğünü de ortaya çıkarmaktadır. Ancak bu ideal her zaman gerçekleşemeyeceği için, bu yaklaşımların anlamları ile ilgili bir takım sorular sorulması gereklidir. Tarihî bir şehrin ortasındaki hanı lokantaya dönüştürmek örneğinde olduğu gibi, bu tür dönüştürmeler var olan bağlamları mı bozmaktadır? Yoksa –eğer doğru şekilde sunulursa- bu tür bir tezat, yeni işlevler ve zamanın geçişi ile ilgili yararlı ipuçları mı verebilmektedir? Görüldüğü üzere, yeni işlevler verilen yapılarda özgün anlamın kaybı daima olası bir tehlikedir.

Günkut Akın, tarihî yapıların, ötekiyi, aykırı olanı, farklı veya tekinsiz olanı deneyimlemenin olanağını sunduğunu söylemektedir. Bu yapılar, hayatın alışılmışlığı ve güvenilirliğinin getirdiği tekdüzelik karşısında beklenmedik, tuhaf, aykırı ve tekinsiz bir deneyim sunmaktadırlar. Akın'a göre, mimari miras stokunun anlam açısından işlevsel olarak kullanılabilmesi için onun bugünün alışılmış standart ifadelerine uydurulması değil, 'eski anlamıyla bugünkü anlamı arasında bir yere, üçüncü ve yeni bir alana' konulması gereklidir (Akın, 2000). Bu alan veya mesafe, bir uyumsuzluktan ziyade bir farklılık şeklinde olmalıdır. Birbirinden farklı zamansal ve sembolik katmanların arasında daima mekânsal bir gerilim oluşur (Schittich, 2003). Tarihî bir yapıyı yeniden işlevlendirmek, tarihî bir edebiyat yapıtını günümüz diline çevirmeye, uyarlamaya benzer. Yapıyı bir devirden diğerine, geçmişten geleceğe taşırken güncel olarak okunabilir olmasını sağlamak gereklidir (Scott, 2008). Bu tercümeyi yaparken anıtın tarihî ruhunu ve ötekiliğini korumaya yeterince hassasiyet gösterilmezse, bu bir tercüme değil, yeniden yazma olmuş olur.

Var olan bina, yeni işlevinin seçiminde etkili olmalıdır. Bunun tersi bir yaklaşım mevcut yapının dokusunu göz ardı eden bir duruma sebep olur. Eğer işlev seçimini mevcut yapı yönlendirirse bu hem maddi avantajlar getirir, hem de –daha önemlisi- tarihî yapının doğasına ve atmosferine uygun bir yeni işlev gelişir. İşlevleri geçersiz olmuş medrese veya külliyelerin genellikle ticari veya konut amacıyla değil de müze, halk merkezi veya konser salonları olarak kullanılması tesadüf değildir. Binanın özüne uygun yeni işlevlerin kabulü çok daha kolay ve kullanımları daha rahat olmakta, bu sayede de işlev değişimlerindeki sürdürülebilirliğe katkıda bulunmaktadırlar.

Yeniden işlevlendirmede anlamdan bahsederken yapıyı kullanacak kişilerin dışındaki 'seyircileri' için de bir anlam söz konusudur. Doğan Kuban'ın da dediği gibi, 'Günlük yaşamda tarihî yapıt, sanat değeri ne olursa olsun, genel olarak kullanımına önem verilen, bu nedenle yaşamı boyunca değişikliklere uğramış bir toplumsal üründür' (Kuban, 2000). Çoğu kişi mimari miras ile yalnızca belirli bina veya bina gruplarını günlük hayatları sırasında görüp geçerek karşılaşırlar. Bu kişilerden belirli bir mimari dönem veya konu ile ilgilenenler azınlıktadır. Söz konusu binalara profesyonel veya akademik sebeplerle bakmayan kişiler için anlamlı ve ilgi çekici olan husus, fiziksel bir mekâna dair hissettikleri duygusal tepkilerdir.

Yeniden kullanılan tarihî yapılarda kişinin hatıralarındaki mekânlar ve umdukları mekânlar, şimdiki zamanın içinde bir araya gelir. Tarihî bir 'hazne' olan bina ve güncel yeni ihtiyaçlar birleşerek, ortaya özel bir yapı çıkarır. Bu yeni yapı mimarlık ve strüktür açısından bir üst üste bindirmeden ziyade, bir sentezdir (Lowenthal, 1999). Aslen, yapının zaman içinde ve biçiminden bağımsız olarak taşıdığı farklı işlevler, biçimin içinden geçer ve biçimi bir araç olarak kullanarak kişiyi etkiler. Dolayısıyla, bu tezin savunduğu en önemli noktalarından birisi, tarihî yapılara verilecek yeni işlevlerin özgün işleve dair sembolik bir bağlamı korumalarıdır.

Yapılara verilen yeni işlevlerin anlamı incelendikçe kalıcılığın bir yanılsama olduğu daha iyi anlaşılmaktadır. Zira bu tür projeler yapıldıkça, yapıların hep değiştiği ve yeniden ele alındığı gerçeği ile karşı karşıya kalınmaktadır. Çok sayıda tarihî yapının bulunduğu çevreler, geçmişin kalıcılığını temsil ediyor gibi gözükse de aslında bunlar -sonraki dönemlerde yapılacak retrospektif değerlendirmelerden anlaşılacağı üzere- yenilikçi ve korumacı bir inisiyatifi yansıtırlar. Lowenthal'ın ifade ettiği gibi, tarih yalnızca geçmişten ibaret değildir, tarih bir açıdan bizim icadımızdır (Lowenthal, 1999). Dolayısıyla kalıcılığı bir hayalden ibaret olan tarihî bir yapının ne tür bir üstünlüğe sahip olduğu sorgulandığında, tarihin kalıcılığı dışında bir şeylere ihtiyacımız olması gerektiği anlaşılır. Bu ihtiyacı karşılayan şey, geçmişle bugünü aktif olarak birbirine bağlayan, etkileşim içinde bulunacağımız türden bir mimari mirastır. Bugünün bilgisi ile geçmişin gerçeklerini saptırmak yerine onu anlamlandırmak, geçmişe hayat vermeyi mümkün kılacaktır.

Farklı işlevlerle değerlendirilen tarihî yapıların sunumu en az üç aşamadan oluşmaktadır. Birincisi eldeki bilgilerin ne anlama geldiğine karar vermek, yani yorumlamaktır. İkincisi bu anlamların hangilerinin korunacağına karar vermek, yani seçimdir. Üçüncüsü de seçileni iletmek için hangi yöntemlerin kullanılacağını belirleyip, binayı kullanıcı ve seyircilerine sunmaktır. Sunuş aşamasında yapıyla ilgili önceden oluşmuş yanlış bir fikri düzeltirken ne gibi stratejiler izlenmesi gerektiği gibi alt başlıklar ve taktikler de söz konusu olur (Chitty ve Baker, 2002). Bu konu, üslup sorunsalı başlığı altında daha detaylı olarak incelenecektir.

3.3 Mimarlık Tarihinin Rolü

Mies van der Rohe'nin de ortaya koyduğu gibi, çoğu zaman genel halkın tarihî yapılara sempati duymasının sebebi bu yapıları tarihî bir çerçevede takdir

etmelerinden dolayı değildir. Bu kişiler genelde yapının kendisi ya da -uzak veya yakın tarihte olsun- inşa edildiği dönemle ilgili tüm bilgiye sahip değildirler. Oysa geçmişin ürettiği yapılar, içinden çıktıkları yaşam standardı ile yakından bağlantılıdırlar; yani yapıların dönüşümü, yaşamın dönüşümünü varsaymaktadır (Yedid, 2005). Dolayısıyla, bir mimarlık yapıtının tarihini oluşturan fiziksel öğeler onun yalnızca eskiz ve maketleri değil, inşa sonrası yıpranma ve kullanılma izleri de dâhil olmak üzere, projeye dair tüm verilerdir. Bu verilerin hepsi, mimarlık tarihinin araştırma alanı içerisine girmektedir.

Tarihî yapılar, bir projede anlamlandırılmak ve dillerinin çözülmesi için yorumlanmaya ihtiyaç duyarlar. Bu sebeple, yeniden işlevlendirilecek bir yapının detaylı bir tarihî etüdünün yapılması gereklidir Bu sayede, çevredeki tarihî yapıların birbiriyle ilişkileri de ortaya çıkabilmektedir. Söz konusu etüt, mimarlık formasyonundan farklı bir formasyona ihtiyaç duyar ve mimarlık tarihi disiplini içinde yapılır. Mimarlık tarihi bilgisi, mimarlığı oluşturan bileşenlerin şekillenmesini ve somutlanışını, yani form ve malzemelerinin sebeplerini bilmeyi mümkün kılar. Yapının tümünün oluşum nedenlerini bilmeden yapıyı tam anlamıyla anlamak mümkün değildir ve hatta bu bilgilerin eksikliğinde yapıda yeni bir tasarım yapmak sağlıksızdır (Erman, 1996). Yapılacak her plan mimarlık tarihine, yani binanın tarih içinde yapısal ve işlevsel konum ve değişimlerine bağlanmalıdır.

ICOMOS'un *Anıtlar ve Sitler İçin Eğitim ve Öğretim Üzerine Anahatlar*'ında, bir koruma projesinde rol alacak tüm mesleklerin önem sıralamasında mimarlık tarihçileri koruma uzmanı mimarlardan sonra baştan ikinci sıradadır. Mimarlık tarihçilerinin bu tip bir projede ilgilenecekleri hususlardan bazıları sayılacak olursa;

Anıtların kimliğini tanımlayabilmek ve koruma projelerini planlamak için tarihlerini ve teknolojilerini anlamak, araştırmak ve sonuçlarını yorumlamak.

Anıtın konumunu, içerisindekileri ve çevresini etrafındaki diğer yapılar veya peyzaj ile ilişkili olarak anlamak.

Yapıya dair bilgi veren mevcut tüm kaynakları bulup anlamak.

Anıtların karmaşık sistemler olarak davranışlarını anlayıp incelemek.

En uygun müdahaleyi yapabilmek için var olan bozulmanın iç ve dış sebeplerini teşhis etmek.

Konuda uzman olmayanların anlayacağı dilde raporlar yazmak ve bunları görsellerle desteklemek.

Konuyla ilgili ulusal ve uluslararası ilkeleri ve önerileri bilip mevzuata hâkim olmak.

Ortak etik prensipler üzerinden dengeli kararlar vermek, kültürel mirasın uzun vadeli iyiliği için sorumluluk üstlenmek.

Anıtlar ve içeriklerinin korunması, bakım stratejileri, yönetim politikaları ve benzeri konularda uzmanlık önerileri vermek.

Yapılan işleri belgeleyip erişilebilir hale sokmak (ICOMOS, 1993 ve Feilden, 2007).

Mimarlık tarihi araştırmaları söz konusu yapının çevresini, konumunun niteliklerini, içinde geliştiği ortamın özelliklerini ve dönemin ekonomik ve sosyal koşullarını göz önünde tutarak, hamisini, mimarını, kullanılan malzeme ve üslubun sebeplerini ortaya çıkarmanın yanı sıra, günümüze kadar geçirdiği değişiklikleri de ortaya çıkarır.

Mimarlık tarihi disiplini çerçevesinde yürütülen bir araştırma sayesinde söz konusu binanın tarihi kurgusu ortaya çıkarılır; mevcut yapıdaki farklı yapı elemanlarının hangi dönemlere ait olduğu, kesit ve plan çizimlerinde özgün ve sonradan yapılan inşaatlar belirlenir. Binanın ilk yapımını izleyen yıllarda gerçekleşen önemli olaylar, yapılan ekler ve geçirdiği onarımların tarihleri ve niteliklerinin ne olduğu gibi soruların cevapları bulunur.

Bu araştırmalarda yapı ve çevresi ile ilgili arşiv kayıtları, seyahatnameler, inşaat ve onarım defterleri, cami, medrese, hamam veya kervansaray gibi anıtsal eserlerle ilgili vakfiyeler, özgün çizimler, gravürler, minyatürler, tarihî haritalar gibi yazılı-çizili belgeler, yapının kendisinin veya çevresinin eski fotoğrafları ve bölgenin hava fotoğrafları toplanır. Yapı ile ilgili doğrudan bilgi bulunamadığı takdirde, benzer özelliklerdeki yapıların ve dönemin yapı üretimine dair belgelerden yararlanılır. Yapının fiziksel dokusunda bulunan bezeme programının öğeleri, monogramlar, taşçı işaretleri, zaman içinde duvarlara yazılmış yazı veya şekiller de incelenir.

Bir mimarlık tarihçisi, çeşitli kaynakları kullanarak tarihî yapılar ile ilgili birçok ilgi çekici bilgiye ulaşabilir. Bürokrasi ve kayıt tutma işlemlerinin 200, hatta 400 yıl önce bile var olduğu göz önüne alınırsa, anıtsal olmayan yapılarla ilgili bilgilere de ulaşılması mümkündür. Bu tür araştırmalar, mimarlık tarihçileri tarafından arşivlerde

yürütülmelidir. Araştırmanın mimarlık tarihçileri tarafından yapılmasının bir diğer önemi onların hem arşivleri kullanmakta, hem buldukları belgeleri ne şekilde değerlendireceklerini bilmekte tecrübe sahibi olmalarıdır. Ayrıca, arşivlerde belgelere yaklaşırken de dikkatli olunmalıdır. Zira yazılı kanıtlar yapının bugünkü mevcut halinden değil, önceki bir versiyonundan bahsediyor olabilir veya kaydedilen tarihlerde hata bulunabilir. Yapının kendisinde bulunan yazıtlara da aynı derecede şüphe ile yaklaşılmalıdır.

Kimi zaman yukarıda belirtilen verilerden bazıları mevcut değildir veya günümüze kalamamışlardır. Bu durumlarda da mimarlık tarihçileri yapının tarihinin yazılması konusunda, var olan belgeler, yapıda görülen mimari üsluplar ve akademik birikimlerinden faydalanarak, bilgiye dayalı mantıklı tahminler yürütebilmektedir. Mesela, yapının inşaat tarihi ile ilgili alım, satım belgeleri, tapular veya benzeri kayıtlar bulunmaması halinde, kullanılan mimari üslubun ve malzemenin o şehirde hangi dönemde baskın olduğundan ve çevredeki benzer binaların tarihlerinden yararlanarak yaklaşık bir tarihleme yapılabilmektedirler. Ancak, araştırma yalnızca veri toplamaktan ibaret değildir, aynı zamanda yorumlama ve veriye bir bağlam sağlayan teorik bir değerlendirme gerektirir. Filozof Mary Midgley'in yazdığı gibi, durmaksızın toplanan veriler, bilgilerin yorumlanmasına olanak sağlayan bağlamları bulunmadıkça anlamsızdır ve bu tür bir yol izlendikçe bilgelik imkânsızdır (Midgley, 1919).

Yapının kendisini incelemek konusunda da mimarlık tarihçilerinin bilgilerine başvurulmalıdır. Yapıya hiçbir müdahalede bulunulmamışken anıtbakım uzmanları ile beraber mimarlık tarihçileri belgeleme yapmalıdır. Bunun için hem yazılı bir envanter çalışması, hem de –daha önemlisi- fotoğraf ile belgeleme yapmak gereklidir. En azından her odanın karşılıklı iki köşesinden çapraz bir şekilde, geniş açılı bir lens ile fotoğrafı çekilmelidir. Bu fotoğraflarda referans kartları ve birer renk grafiği de bulunmalı, genel planda kameranın pozisyonu da işaretlenmelidir (Cramer ve Breitling, 2007)

Tarihî yapıların işlevsel dönüşüm projelerinde, uygulama amaçlı olmasa da restitüsyon projeleri de yapılmaktadır. Bunun sebebi, yapının ilk inşa edildiği durumunu görsel olarak canlandırabilmek ve bunu güncel proje için veri olarak kullanabilmektir.

Yaratıcı mimari eserleri olsa dahi, sadece yeni yapılar tasarlamaya alışkın bir mimarın yanı sıra, deneyimli mimarlık tarihçilerine başvurulmasına gerek duyulmasının bir diğer sebebi de kimi mimarların tarihi, zamanda belirli bir nokta olarak görmeleri ve kararlı, hatta bazen inatçı bir şekilde yapıyı o noktaya uygun olarak tekrar canlandırmak istemeleridir. Tarihçiler ise tarihi, çeşitli gelişmelerin art arda gelmesi ve bir olaylar zinciri olarak ele alır ve uzun süre dayanabilen, tarihi hem somut olarak hem de bir görüntü olarak yansıtabilen tarihî yapıları da benzer şekilde incelerler.

Tarihî yapıların işlevsel dönüşüm projelerinde tarihsel analiz, mimari tasarıma anlam veren ana öğedir. Bunun sebebi, tarihî araştırmaların söz konusu binaya ait özel bir çözüm getirebilmesinin yanı sıra çok katmanlı bir referans sistemi de oluşturabilmeleridir (Cramer ve Breitling, 2007). Mimarlık tarihçileri, tarihî yapıların hangi özelliklerinin tarihsel olarak vazgeçilemez nitelikte, hangilerinin ise ikincil derecede önemli olduğunu belirleyebilir. Bunun sayesinde, örneğin Türkiye'de ikinci derecede tescilli bir yapıya yapılacak olan müdahalelerde hangi mimari özelliklerin kesinlikle korunması gerektiği ortaya konulabilir.

Bu tür araştırmaların diğer bir faydası yalnızca yeniden işlevlendirme projesine baz oluşturmaktan öte, yapının genel mimarlık tarihi içindeki konumunu belirlemektir. Yapının içindeki çiniler, freskler, ahşap oyma detaylar gibi bezemelerinin nitelikleri ve ait oldukları dönem için taşıdıkları önem de aynı şekilde belirlenir. Derlenen araştırmanın yanı sıra, binaya yapılan yeni müdahalenin de belgelenmesi, gelecekte yapıya tekrardan yapılması muhtemel olan herhangi bir değişiklik için faydalıdır.

David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* adlı kitabında tarihi objelerin kullanım ve yorumlanmasını ilgilendiren konuları işlemektedir. Söz konusu kitabın bu tez için en önemli noktası, tarihi nesnenin belli bir dönemde nasıl tanımlandığı ve yorumlandığının, bu yapının 'korumacılarının' ellerinde ne tür değişiklikler geçireceğini büyük ölçüde belirlemesidir (Lowenthal, 1999). Dolayısıyla, tamamlanmış yeniden işlevlendirme projelerinin incelemesi için de mimarlık tarihçilerine ihtiyaç vardır. Çünkü mimarlık disiplininde pratisyenlerin üzerine düşen görev, ellerindeki işi en iyi şekilde yapmaktır. Bu konuda bir açıklama yapmaları ya da yöntemlerinin başarısını anlatmaları beklenilmez. Ancak, var olan yapıları inceleyen teorisyenler olan mimarlık tarihçilerinin görevi, ortaya çıkan yapıdaki başarılı ve başarısız yöntemleri belirleyen faktörleri açıklamaktır (Marcus, 1979).

Tasarım üslupları ve kriterlerini tanıyan ve birçok yeniden işlevlendirme projesini incelemiş olan mimarlık tarihçilerinin yapacağı analiz; verilerin dökümü ve tasvirlerden de öte, akıl yürütülmüş bağlamsal bir değerlendirme olacaktır.

Yukarıda anlatılan ve tezin ilk üç bölümünde incelenen başlıklarla tamamen uyum içinde olan, fakat oldukça olumsuz sonuçlar veren projelerin de varlığı dikkat çekmektedir. Bu durum, Michael Graves'in uyumluluk (*compatibility*) ile ilgili şu düşüncelerini akla getirmektedir; Graves, mimaride (bir binada tesisatın doğru yerleştirilmesinin temelde sağlayacağı altyapı gibi) uyumluluğun artık otomatik olarak varsayılması gerekliliğini savunarak, bunun mimari yaratıcılık sorunsalının en temelinde bulunması gerektiğini söyler. Bunun sayesinde, yaratıcı mimarlık bu temel düzeyin üzerine çıkabilmeli, kurallardan öteye geçebilmelidir (Goldberger, 1980). Dolayısıyla bu tezin savunduğu yaklaşıma göre, üslup korumaya dair yukarıda sıralanan değerler, her projede standart şekilde zaten olması gereken özelliklerdir ve projenin karakteri de bu değerlerin üzerine getirilen yaratıcı tasarımlar ile ortaya konulmalıdır.

4. ANITLARIN YENİDEN KULLANIMININ TARİHÎ VE HUKUKİ ZEMİNİ

Uluslararası çerçeveden bakıldığında, Türkiye'nin mimari mirasının köklü zenginliğine rağmen, bu mirası işlevlendirmek için hazırlanıp uygulanan projelerin bazı sorunları olduğu izlenmektedir. Araştırmanın Türkiye ayağına geçmeden önce, bu sorunların görece çözülmüş olduğu Avrupa ülkelerindeki durumu kısaca incelemek faydalı olacaktır. Bu bölümde, yeniden işlevlendirme pratiğinin güncel çerçevede sağlıklı bir şekilde incelenmesi için, konunun tarihçesi ve hukuki zemini hem yurtdışındaki hem de Türkiye'deki durumu kapsayarak, karşılaştırmalı bir biçimde irdelenecektir.

4.1 Yurtdışında Anıtlarda Yeniden İşlevlendirme ve Hukuki Zemin

Bu bölümde, önce uluslararası arenada yeniden kullanılan tarihî yapılarda işlevsel değişimin tarihî incelemesi yapılarak hem bu kavram ve pratiğin nasıl ortaya çıktığı, hem de tarih içinde pratik ve teorik olarak ne türlü bir değişim gösterdiği incelenecektir. Ardından, bu pratiğin uygulanmasına bir standart getirmek üzere yapılan uluslararası anlaşma ve bildirilerin ilgili maddeleri açıklanıp, birkaç Avrupa ülkesinin ilgili mevzuat, teşvik ve fonları örneklenecektir.

Tarihî yapıları yeniden işlevlendirilmesi, son birkaç yüzyıla özel bir durum değildir. İngiltere'nin Dorchester bölgesindeki Dorset şehrinde neolitik çağdan kalma, yere dik olarak yerleştirilmiş taşlardan oluşan devasa bir anıt, Romalılar döneminde bir amfi tiyatroya dönüştürülmüştür. 17. yüzyıldaki iç savaş döneminde bu anıt bir kere daha işlev değiştirip şehri koruyan savunma yapılarından birisi olarak kullanılmıştır. Buradaki strüktür, yapılar sonradan inşa edilen başka yapıların içinde kullanıldıkları için ayakta kalmıştır (Cunnington, 1988). (Şekil 4.1)



Şekil 4.1 : Dorchester'daki 'Maiden's Castle'ın neolitik çağdaki durumunun rekonstrüksiyon çizimi (solda), ve günümüzdeki görünümü (stone-circles.org.uk/stone/maidencastle.htm).

Günümüz Hırvatistan'ında Split şehrinde bulunan Roma İmparatoru Diokletian'ın inşa ettirdiği ve son yıllarını içinde geçirdiği büyük sarayı, İmparator'un ölümünden sonra neredeyse 300 yıl boş kalmış, ardından Salona şehrinin Slavlar tarafından yağmalanmasından kaçanların sığınağı olarak kullanılmıştır. Bu süreç, eski saray binası ve arazisinin yüzlerce kişi tarafından konutlar olarak yeniden işlevlendirilmesiyle sonuçlanmıştır. Hatta İmparator'un anıt mezarı, sarayın tapınağı ile birleştirilerek bir kiliseye dönüştürülmüştür (Şekil 4.2, 4.3).



Şekil 4.2 : Split'teki Diokletian Sarayının rekonstrüksiyon çizimi (Hebrard,1912).



Şekil 4.3 : Split'teki Diokletian Sarayının günümüzdeki görünümü.

Yukarıda örneklenen durumlarda yeniden işlevlendirmenin sebebi tamamen ekonomiktir, sıfırdan başlamak yerine var olan yapıyı değiştirerek kullanmak daha ucuzdur. 19. yüzyıl öncesinde mevcut istekler, gereksinimler ve olanaklar sistematik bir şekilde değerlendirilmemiş ve planlanmamıştı. Daha ziyade, alışılmış normlar ve tutumlara göre inşaatlar yapılmaktaydı. Yani, 'yaratma' ve 'çözümleme'den evvel yalnızca 'tasarlama' vardı (Tanyeli, 1988). Endüstri Çağı ile beraber, eldeki mimari ürünlerden yola çıkarak yeni çözümler bulmayı içeren, mimari ve tasarıma dair bilinçli bir yaklaşım gelişmiştir.

Avrupa'da özellikle Fransa, Almanya ve İngiltere, aydınlanmayı sanayileşme ile beraber yaşadıkları için 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinden kalma sanayi yapılarını 1960'lardan itibaren kültürel işlevlerle yeniden değerlendirmeye başlamışlardır (Ekinci, 2001). İkinci Dünya Savaşı'nda Avrupa'da yapılan hava saldırıları sonucunda tarihî yapıların gördüğü ağır zarar, tarihî mirasa karşı yaklaşımı tekrar gözden geçirtmiştir. Bunu bir sebebi de inşaat sektöründe büyük ve yeni bir yatırım alanının ortaya çıkmış olmasıydı. Ekonomik kısıtlamalar, var olan yapılar ve arsa spekülasyonları üzerinden değerlendirilip, yeniden işlevlendirmede yeni bir ivme yaratmıştır.

1970'lerden sonra tarihî çevre koruma, bir planlama politikası şeklini aldı. 1975'te Avrupa Mimari Mirası yılı ilan edildiği zaman özellikle tarihî kent merkezleri, mimarlar ve şehir plancıları tarafından çeşitli postmodern projeler kapsamında yeniden ele alınmaktaydı. Postmodernistlere göre, tarihî çevre, seri üretimden çıkmışçasına tekerrüre dayalı mimarinin aksine, kendi içinde karmaşık, tesadüfî ve kendine özgün bir yapıya ve içsel bir *genius loci*'ye sahipti. Aynı zamanda da tarihî çevreler -kiminin anlamı günümüzde kaybedilmiş olan- kendine has fenomenolojik

özellikler taşıyordu ki bunlar yeni formlar için ilham kaynağı olabilirdi. Maalesef bu yaklaşım uygulamaya geçirilemedi ve projelerde gelişigüzel eklektisist bir birleştirme üslubu ortaya çıktı (Cramer ve Breitling, 2007).



Şekil 4.4 : Ghirardelli Square'in yenileme sonrası dış ve iç mekânı.

Amerika'da ise, yirminci yüzyılın ortalarına kadar Avrupa'dakinin benzeri bir oluşum görülmemiştir. Amerika'da 1950'lerin sonrasında gelişen ekonomik ortam sayesinde tarihî yapılar çoğunlukla alışveriş merkezlerine dönüştürülmeye başlandı. Mesela San Francisco'daki eski bir çikolata fabrikası 1960'larin ortalarında Ghirardelli Square adıyla bir alışveriş merkezine dönüştürülmüştür. (Şekil 4.4) Günümüzde bile Amerikan şehir ve eyaletleri arasında anıt koruma yaklaşımları büyük farklılıklar göstermektedir (Powell, 1999).

1980'lerden sonra tarihî yapıları yeniden işlevlendirmeye verilen ağırlık ve çeşit yelpazesi, simgesel ve tarihî bir binanın hayatını uzatmaktan, endüstriyel veya ticari amaçla inşa edilmiş çoğunlukla sağlam ve dönüştürülmeye uygun mekânları olan, aynı zamanda da tarihî yapı olarak tescilli olan binaları kullanmaya doğru genişlemiştir. Bunun yanı sıra, özgün yapıya birebir bağlı tasarımlar üretmekten ziyade, yapılacak müdahalelerin daha yaratıcı olması yönünde bir yaklaşım geliştirilmiştir. Yapı, bir sanat eseri olarak değil, bütünsel bir oluşum ve sosyo-ekonomik sistemin bir parçası olarak algılanmaya başlanmıştır (Cantacuzino, 1989).

Konunun akademik bir sorunsal olarak değerlendirilerek incelenmesinin geçmişine bakılacak olursa, tarihî yapıları yeniden işlevlendirilmesinin, 18. yüzyılın sonlarında İngiltere'de tartışılmaya başlandığı görülür. John Ruskin'in 19. yüzyılın ortalarında savunduğu tez, tarihin izlerini taşıyan mimari eserlerin paha biçilmez olduğu ve bina

ya da obje olsun, tüm kültürel mirasın estetik değerinin tarihî olmalarına doğrudan bağlı olduğuydu. Ruskin'e göre, bu estetik değer hiçbir modern müdahaleye maruz kalmamalıydı. William Morris, 1877 yılında Ruskin'in söylemine pratik bir geçerlilik sağlamak amacıyla Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB)'i kurdu. SPAB'in kuruluşunun üzerinden 130 yıldan fazla bir süre geçmiş olsa da, aşağıda sıralanan ana ilkeleri halen geçerliliğini korumaktadır:

-Müdahaleler, eski ve yeni malzemelerin bir arada kullanılması ile fakat farklarının dürüstçe belirtilmesiyle, basit bir şekilde yapılmalıdır.

-Malzemeler hiçbir şekilde yapay eskitmeye tâbi tutulmamalı ve eksikler tamamlanılmaya çalışılmamalıdır.

-Kıymetli tarihî yapılarda yalnızca denenmiş ve test edilmiş malzeme ve tamir yöntemleri kullanılmalıdır.

-Tüm müdahalelerde gerektiğinde sökülebilir olma özelliği olmalıdır.

-Ekler, tarihî yapıya uygun ve tamamlayıcı bir şekilde tasarlanmalı, gülünç taklitlerden kaçınılmalıdır (Davey ve Cruickshank, 1988).

Aynı şekilde 1905'te sanat tarihçileri Alois Riegl ve Georg Dehio, Ruskin'in doğrultusunda, tarihî binaların ele alınışında restorasyon yerine korumanın öncelikli amaç olmasını savunmuştur (Cramer ve Breitling, 2007).

Ruskin ve Morris ile aynı yüzyılda ancak onların savunduklarından farklı olarak, Fransız mimar Viollet-le-Duc ve takipçisi Baron von Haussmann, Paris'teki tarihî yapıların işlevini şu şekilde değiştiriyordu: yapıyı özgün kentsel dokusundan izole ediyor, özgün işlevini ve ona bağlantılı dış faktörleri yok sayarak bu 'bağlamsız obje'yi yepyeni bir tasarımla yaratılmış kentsel bir mekâna koyuyorlardı. Yapı böylelikle süsvari bir obje rolüne giriyor veya yeni bulvarların odak noktası gibi işlevlere bürünüyordu (Boyer, 1996).

20. yüzyılda bilimsel restorasyon kuramının sözcülerinden Gustavo Giovannoni, (1873-1941) kullanılamayacak durumda olan ve yeniden işlevlendirilebilecek yapıları birbirinden farklı kategoriler olarak kabul etmiş, yeniden işlevlendirilebilecek yapıları 'canlı' olarak değerlendirerek yeni işlevlerinin özgün işleve yakın olmasını önermiştir (Kuban, 2000). Giovannoni'ni meslektaşı Ambrogio Annoni, her durumun kendine özgü olduğunu savunan '*caso per caso*' ilkesini

savunmuş, yeniden kullanılacak yapılarla mevcut işleviyle korunacak yapılacak müdahalenin arasındaki farkı vurgulamıştır. Annoni'ye göre, yeniden işlevlendirmeyi üstlenen uzman, 'anıtı derinlemesine inceleyen ve onu tarihçinin ciddiyeti ile, sanatçının hırsı ile, mimarın sevgisi ile sorgulayandır. Bu araştırma isteği zevk, samimiyet ve denge ister: tek bir sözcükle, armoni' (Kuban, 2000).

Annoni'nin İkinci Dünya Savaşı sonrasında yayınlanan kitabında yeniden işlevlendirmeyi ilgilendiren temel görüşleri şöyledir:

-Yapı restore edilebilmeli ve işe yaramalıdır.

-Dürüstlük ilkesi bütün restorasyonlarda önemli bir ilkedir. Bu ilke sahtecilik/taklitçiliğe karşıdır (Kuban, 2000).

Yeniden işlevlendirmeye yaklaşımlardaki bu değişimler Hegel'in *zeitgeist* (dönemin ruhu) teorisine uyumludur. Bu teoride, belirli bir dönemin ruhunda veya aklında ne varsa, o dönemde gerçekleşen her şeyde bunun bir yansıması görülür, dolayısıyla *zeitgeist* bir dönemden diğerine farklılık gösterebilir. Hegel, bu değişikliği ve gelişimi 'diyalektik süreç' olarak tanımlamaktadır (Hegel, 2001). Yeniden işlevlendirmede tarih ilerledikçe oluşan olaylar belirli düşünce şekillerini beraberinde getirmiş, bu düşünce şekilleri de yapılara yeni işlev verilmesindeki yaklaşımlara yansımıştır. Aynı şekilde *zeitgeist*, ilerlemenin bir parçasıdır, kendinden bir öncekinden beslenir. Yeniden işlevlendirmedeki yaklaşımlar da kendinden bir öncekinden beslenmiş, etkilenmiştir. Burada görüldüğü gibi, yalnızca yapıların kendileri değil, kullanım biçimleri, işlevleri de tarihseldir.

Aşağıda, uluslararası arenada mimari mirası korumaya yönelik mevzuat, karar ve bildirgelerin yeniden işlevlendirme ile ilgili maddeleri incelendiğinde, bu konuya dair resmi yaklaşımların zaman içinde ne gibi değişikliklere uğradığı görülecektir.

19. yüzyılda Avrupa'da, özellikle Fransa, İngiltere ve İtalya'nın öncülüğünde başlayan, anıtların belgelenmesi, korunması ve restorasyonu üzerine yöntem ve yaklaşımlar konusunda tartışmalar yapılmakta idi. Evrensel ilkelerin oluşturulmasına dair ilk deneme, 1904 yılındaki Madrid IV. Uluslararası Mimarlar Kongresi ile yapıldı (Erder, 2007). Alınan kararlarda, tarihî anıt ve çevre koruma konusunun uzmanlar tarafından uygulanmasına yer verildi, ancak işlevini sürdürmeyen yapılar 'ölü' olarak sınıflandırıldı.

1931 yılında yayınlanan ve başlıkları arasında korumanın etik sorunları bulunan Atina Konferansı Bildirgesi ile aynı yıl kabul edilen, İtalya'da anıt bakım uygulamasıyla ilgili ilkeleri somutlayan Carta del Restauro'nun tarihî yapılarda özgün işlevin dönüştürülmesi ile ilgili dördündü maddesi, 'Yaşayan, yani ayakta duran anıtlara yalnızca özgün işlevinden çok uzak olmayan ve binada gerekli uygulamaların önemli hasara neden olmayacak şekilde yapılabileceği yeni kullanımlar verilmesi kabul edilebilir' şeklindedir (Ahunbay, 1999).

1933 yılındaki Atina Anlaşması da korumanın kültürel, kamusal ve çevresel nedenlerini ve ilkelerini saptamıştır. 'Yapıların, yaşamlarının sürekliliğini sağlayan kullanılmalarının devam ettirilmesi önerilir, ancak bu kullanılış, onların sanat ve tarihî kişiliklerine saygılı bir amaca dönük olmalıdır' şeklindeki birinci maddesi, bilinçli yeniden kullanımı teşvik etmektedir (Erder, 2007).

1964 yılının Mayıs ayında kabul edilen Venedik Tüzüğü, günümüzde dahi korumaya yaklaşımımızı etkileyen bir takım kuralları ortaya koymuştur. Tüzüğün ana teması, tarihî yapıların bir parçası olan bilginin değerli ve eşsiz olduğu, bu sebepten de gelecek kuşaklara aktarılması gerekliliği idi. Bu aktarımın dürüstlüğü, derinlemesine bir araştırma ve belgeleme ile mümkündür. Venedik Tüzüğü'nün bir diğer önemli maddesi de yapıya getirilecek yeni uygulama, ek veya malzemenin özgün tarihî yapıdan farkının açıkça belirtilmesi üzerinedir (Hardy, 2008). Venedik Tüzüğü'nün tarihî yapılarda özgün işlevin dönüştürülmesi ile ilgili beşinci maddesi, 'anıtların korunması her zaman onları yararlı bir toplumsal amaç için kullanmakla kolaylaştırılabilir. Bunun için yeniden kullanım arzu edilir, fakat bu nedenle yapının planı ya da bezemesi değiştirilmemelidir. Ancak bu sınırlar içerisinde işlev değişikliğinin gerektirdiği değişimler tasarlanabilir ve buna izin verilebilir' demektedir (Ahunbay, 1999). 1970'lerin ortalarına gelmeden, Venedik Tüzüğü'nün birçok Batı ülkesindeki değişen toplumsal yapıya uyumsuz hale geldiği düşüncesi ile tüzükteki genel ilkeler farklı yerel durumlar ve koşullara uyarlanmaya başlanmıştır (Çıkış, 2002).

Avrupa Konseyi tarafından 1975 Avrupa Mimari Miras Yılı nedeniyle düzenlenen kongre sonunda yayınlanan ve Avrupa'nın ortak kültürel mirasının korunması düşüncesine odaklanan 'Amsterdam Deklarasyonu'nun tarihî yapılarda işlev değişimini ilgilendiren maddesi, 'eski dokunun sağlıklaştırılması, dokunun sosyal

kompozisyonunda çok önemli değişiklikler yaratmamalı ve toplumun tüm kesimleri onarımın sağlayacağı yararı paylaşmalıdır' şeklindedir (Göksu, 1993).

1987 tarihli 'Tarihî Kentlerin ve Kentsel Alanların Korunması İçin ICOMOS Bildirgesi' koruma planlarının içeriğini belirlemiştir. Buna göre bu koruma planının tarihî yapılarda işlev değişimini ilgilendiren maddeleri:

-Önerilen yeni fonksiyonlar tarihî alanın özelliklerine uygun olacaktır.

-Önerilecek yeni binalarda veya mevcut yapının uyarlamasında mevcut mekânsal doku, özellikle ölçek ve büyüklük anlamında dikkate alınacaktır (Göksu, 1993).

1979 yılında yayınlanıp 1981 yılında yeniden gözden geçirilen ve kısaca Burra Tüzüğü olarak bilinen 'Kültürel Önemdeki Alanların Korunması için Avustralya ICOMOS Bildirgesi' tek yapı ölçeğinde müdahaleleri, koruma ilke ve yöntemlerini tanımlar. Burra Tüzüğü'nin tarihî yapılarda işlev değişimini ilgilendiren maddesi, 'uyarlama eylemi, yapının alana en uyumlu kullanıma dönüştürülmesidir. Uyarlama alanın korunmasının başka biçimde başarılamadığı ve önerilen uyumlu kullanımın alanın veya yapının kültürel önemini olumsuz yönde etkilemediği durumlarda kabul edilebilir. Ancak, ileride geri dönülebilir olması önemlidir' şeklindedir (Göksu, 1993). Burra Tüzüğü, 1999 yılında tekrar gözden geçirilmiş ve bu versiyon mekânların fiziksel dokusu veya yapısının yanı sıra işlevi, anlamı ve anımsattıklarındaki önemi ve tarihî miras değerini göz önünde tutacak şekilde değiştirilmiştir (Cassar, 2003).

Tarihî yapıların yeni işlevlerle değerlendirilmesinde devletlerin yasal mevzuatı ve sağladıkları teşviklere bakılacak olursa, örnek olarak İngiltere'de, tescilli yapılar üzerinde yapılan herhangi bir onarım ve bakım işlemine sabit olarak yüzde 15 Katma Değer Vergisi (KDV) eklenmektedir. Tescilli yapılara yapılan büyük çaplı değişiklikler ve dönüştürmeler ise tamamen KDV'den muaf tutulmaktadır. Bu kural, İngiltere'de tarihî yapı sahiplerini teşvik etmekte ve birçok dönüştürme projesinin gerçekleşmesine olanak sunmaktadır. Buna kıyasla, Avrupa'daki çoğu ülkede tescilli tarihî yapılara KDV muafiyeti uygulanmamakta, hatta KDV oranı yüzde 15'in de üstüne çıkmaktadır. Olumlu açıdan örneklere bakılırsa, Belçika, Almanya ve İskandinav ülkelerinin İngiltere'ye benzer uygulamaları olmasının yanı sıra, Hollanda'da devletin mimari korumaya ayırdığı miktar İngiltere'ninkini katlamaktadır (Cantacuzino, 1989).

İngiliz Hükümeti, 2000 yılında sürdürebilirlikle ilgili konulara daha fazla ağırlık verilebilmesi için yapı mevzuatı ile ilgili bir takım değişiklikleri yürürlüğe geçirmiştir. Bu geliştirilmiş mevzuat, İngiliz yasal sisteminde bir ilk olarak, doğrudan tarihî özellikteki yapılarla ilgilidir. Enerji ve yakıt sarfiyatını önlemekle ilgili olan L Bölümü, bina çeşitleri arasında ilk kez tarihî yapıları da listelemiştir. Bu sayede, tarihî yapıların yeniden kullanılmasını, izolasyonunda kullanılacak yöntemler gibi faktörleri de dâhil ederek destekleyen bir mevzuat oluşmuştur (Cassar, 2003).

İstanbul'daki tarihî yapıları koruma konusundaki kaygı, içinde bulunduğumuz döneme has bir konu değildir. Günümüzde bu konu ile ilgili örnekleri değerlendirmeden evvel, Türkiye'de tarihî binalara yaklaşımının geçmişine ve bunun zaman içinde nasıl değiştiğine bakmak yararlı olacaktır. Beşinci bölümde ise, İstanbul'da yeniden işlevlendirilmiş on sekiz tarihî yapı incelenecektir.

4.2 Tarih İçinde Türkiye'de Anıtların İşlevsel Değişimi

Türkiye coğrafyasına bakıldığında tarihî yapılara yeni işlevler verilmesi asırlar öncesine kadar gitmektedir. Örneğin, Aspendos Tiyatrosu, Selçuklu Döneminde saray ve kale olarak kullanılmıştır (Kuban, 2000). Ancak bu tez, İstanbul üzerine yoğunlaşacağı için İstanbul dışındaki şehirler inceleme kapsamı dışında tutulmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Klasik dönemindeki imar sisteminde kişiler tarafından gerçekleştirilen inşaatlarla ilgili imar kararları bireysel olsa dahi, onarım kararı, yani yapının etkin olarak hizmet vermesini sağlayan, dolayısıyla da yeni işlevler verilmesini kapsayan kararlar, kamu yararınadır (Madran, 2002).

Osmanlı İmparatorluğu'nda var olan yapıların yeniden işlevlendirmesi ile ilgili belgelerden, ilgili tüm kayıtlara ulaşmak mümkün olmasa da, binaların işlevse değişimi konusunda devletin uygulamaları hakkında fikir edinmek mümkündür. II. Mahmud döneminde yeniçerilik kaldırılınca, 60 yıldan eski Bektaşi tekkeleri yıktırılmıştır. Dönemin Şeyhülislamı Tahir Efendi, II. Mahmud'a karşı çıkarak, bir vakıf yapısı işlevsiz ve harap hale gelmiş olsa dahi, yıkılıp yerine yeni bir yapı yapılmasına izin veren fetva vermeyi reddetmiştir. Bunun zorunlu bir sonucu olarak, yıkılmayıp kapatılan tekke ve zaviyelerin bir kısmı cami, mescit ve okul olarak yeniden işlevlendirilmiş, diğer bir kısmı ise satılmış, gelirleri ile de okul yapılmıştır (Ortaylı, 1995, Madran, 2002).

1850-1930 arası toplumsal yapı değişimine bağlı dönüşümler sonucunda Osmanlı İmparatorluğu'nun geleneksel ekonomik yapısı çöküşe geçince, bu amaçlara hizmet eden binalar da işlevsiz kalmıştır. Var olan iletişim ve finans yapıları yeni tüccar sınıfının ihtiyaçlarını karşılamamaya başlamıştır. Aynı şekilde eski kamu ve askeri binalar yönetim yapısının değişmesi ile doğan ihtiyacına cevap verememiştir. Yoğunluğu yaya olan bir şehirden at arabası kullanımı yoğun bir şehir hayatına geçilmiş, mesafeleri kat etme süresi azalmış, yeni yaşam ve tüketim biçimleri oluşmuştur. Savaş ve yangınlar sebebiyle birçok yapı yanmış, bu yapıların yakınında olup halen kullanılabilir durumda olanlar da terk edilerek, göçmen mahalleleri oluşmuştur (Çubuk, 1994). Temelde eski ve yeni çatışmasına dayanan bu sebeplerin sonunda, eski yapıların yanına veya yerlerine yeni yapılar inşa edilmiştir.

İstanbul'da yapıların işlevlerinin değişmesi konusundaki faaliyetler özellikle Tanzimat Döneminde yoğunlaşmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun Tanzimat dönemindeki Batılılaşma çalışmaları ve 1848-1912 arası kurumsal yapıya bağlı değişimler ile Batı'dan örnek alınarak açılan kurumların bir kısmının mekânsal ihtiyaçları sebebiyle ya yeni yapılar inşa edilmiş, ya da eski yapıların içine bu kurumlar yerleştirilmiştir (Altınoluk, 1990).

Sultan Abdülmecid döneminde İstanbul Şehremaneti ve Altıncı Daire-i Belediye'nin kurulması ve kentin fiziksel biçimlerini denetleyen Ebniye Nizamnamelerinin çıkartılması, beraberinde planlamada kurumsallığı getirmiştir (Dinçer ve Akın, 1994).

Osmanlı İmparatorluğu, Batı'da süregelen ve korumaya dair evrensel ilke ve yöntem oluşturmaya yönelik tartışmalara müdahil olmak yerine, kendi şartlarının gerektirdiği nizamnameler çıkarmaktaydı. 1869'da ilki devreye sokulan ve 1874, 1884, 1906 ve 1912 yıllarında tekrar gözden geçirilen 'Asar-ı Atika Nizamnameleri'ne göre anıtsal eski eserler devlet malıydı ve çevresindeki binalara yapılacak müdahalelere kısıtlama getiriliyordu. Bu nizamnameleri uygulayan kurum, 'Muhafaza-I Asar-I Atika Encümeni' idi (Çubuk, 1994).

20. yüzyılın başında Evkaf nazırlığına getirilen Hammadezade Halil Hamdi Paşa, harap haldeki vakıf mallarının onarılıp kullanılmasının faydalarının halka anlatılması gerektiğini 1909 yılında Sadaret makamına sunmuştur. Ancak, aynı yıl Meclis-i Mebusan'a verilen 'Müstağn-ı Anha Evkaf Hakkında Kanun' önerisinde 'menfaatı fevt ve müstagnianha olan mebani-i vakfiye' yani yetersiz olan ve özgün işlevini bir

daha geri dönemeyecek şekilde kaybeden vakıf yapılarının satılması önerilir. (Ek A.1) Kanunun 'Tatbikiyesine dair Talimatname'den devletin bir yapıyı onarıp işlevlendirmek yerine satıp yıkılmasına göz yumduğu, satıştan kazanılan parayla ise hala işlevi geçerli yapıların bakımının yapıldığı anlaşılmaktadır (Madran, 2002).

1912 yılında çıkarılan Muhafaza-ı Abidat Nizamnamesi ile Asar-ı Atika'nın geliştirilmesi amaçlanmış, eski devirlere ait tüm yapılar eski eser olarak sınıflandırılmış, tahribat ve yıkımları yasaklanmıştır. Ancak bu nizamname, koruma yaklaşımlarını belirlemek yerine, tarihî yapıların 'idare' tarafından gerekli görüldüğü durumda hangi tespitler ve belgelemeler sonucu tamamen veya kısmen yıkılması gerektiği üzerine maddeler içermektedir (Can, 1948). Bu nizamnamede yeniden işlevlendirmenin bir seçenek olarak dahi görülmediği anlaşılmaktadır.

Osmanlı döneminde Topkapı Sarayı'nın içindeki Aya İrini Kilisesi'nin önce Mecma-i Esliha-i Atika (Eski Silahlar Koleksiyonu) ve Mecma-i Asar-ı Atika (Eski Eserler Koleksiyonu), ardından Askeri Müze olması örneği ve günümüzde Arkeoloji Müzesi'nin karşısına denk gelen Çinili Köşk'ün 'Müze-i Hümayun' olması örneklerinde olduğu gibi eski yapıların müzeye dönüştürülmesi Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir.

Cumhuriyet'in kuruluşundan hemen sonra, 5 Mart 1924'te Maarif Vekili İsmail Safa, Topkapı Sarayı'nın müzeye dönüştürülmesi ile ilgili bir kararname hazırlamış, bu kararname bir ay içinde kabul edilerek Gazi Mustafa Kemal tarafından onaylanmıştır. Dolayısıyla, Cumhuriyet'in ilk yeniden işlevlendirilen anıtsal yapısı Topkapı Sarayı'dır (Madran, 2002).

Cumhuriyetin ilk döneminde (1930-1950) imar ve planlamaya yönelik operasyonlar ezici çoğunlukla Ankara eksenliydi. Bu dönemden önce yapılan bir yeniden işlevlendirme projesi, 1926'da Konya Mevlana Dergâh ve Türbesi'nin 'Konya Asar-ı Atika Müzesi'ne dönüştürülmesidir. Aynı dönemde, belli bir sistematiğe bağlı olarak yapılmasa bile, İstanbul'da da yeniden işlevlendirme projeleri gerçekleşmekteydi. Çoğunluğu eski yapıların müzeye dönüştürülmesi şeklinde olan bu projelerin sebebi genellikle ya yeni yapı inşa etmeye ayrılacak para olmaması ya da güncel yasalardan dolayı kapatılmak zorunda kalınmış medrese veya zaviye gibi binaların bir şekilde kullanılmak istenmesidir. 12 Mart 1934 tarihli Milli Saraylar Müdüriyeti Teşkilatına Dair Talimatname II'de Yıldız Sarayı'nın 'yalnız beynelmilel kongre ve konferanslara tahsis edilmek üzere' Milli Saraylar İdaresi'ne verildiği yazmaktadır

(Madran, 2002). (Ek A.2) Ayrıca, 1913'te Evkaf-ı İslamiye Müzesi olmuş olan Süleymaniye Külliyesi İmareti'nin Cumhuriyet Döneminde yine müze olarak tutularak, 1983'e kadar Türk İslam Eserleri Müzesi olarak kullanılması da önemli bir örnektir (Madran, 2002).

Ayasofya'nın müzeye dönüştürülmesi, tezin konusu itibariyle dikkat çekicidir. Önce kiliseden camiye çevrilmiş olan Ayasofya'nın camiden müzeye dönüştürülmesi için müze müdürleri, belediye temsilcisi, vakıflar müdürü, mimarlar ve uzmanlardan oluşan ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürü'nün başkanlık yaptığı bir komisyon oluşturulmuştur. Milli Eğitim Bakanı'nın emriyle oluşturulan bu komisyonun Ağustos 1934'te verdiği raporda, mimari açıdan önem teşkil eden aşağıdaki noktalar vurgulanmaktadır:

-Ana yapıyla uyumlu olmayan (kayyumhane, öksüzler yurdu) yapılar kaldırılmalıdır.

-Avlu ile yapının güney yüzündeki dükkânlar kamulaştırılmalı, yıkılmalı ve yerleri temizlenmelidir.

-Atriyum düzenlenmeli ve bir açık hava müzesi oluşturulmalıdır. Bu müzeye kent içindeki kazılardan çıkacak Bizans dönemine ait mimari parçalar taşınmalıdır (Madran, 2002).

Bu rapor üzerine 24 Kasım 1934 tarihinde Bakanlar Kurulu tarafından 'Ayasofya Camiinin Müzeye Çevrilmesi Hakkında Kararname' kabul edilmiştir. (Ek A.3) Bu dönüştürme projesinin estetik kaygılarından birisi olarak, ilk düzenlemede yapının içinde eser sergilenmesi kararının, Milli Eğitim Bakanlığı'ndan gelen bir müdahale ile uygulanmamasına karar verilmiştir. Bu karara sebep olarak da yapının kendisinin bir müze niteliğinde olması belirtilmiştir (Ogan, 1947).

Aynı dönemde, Atatürk'ün talebiyle Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi Güzel Sanatlar Akademisi'ne tahsis edilmiştir. Burası mevcut dekorasyonu bozulmadan yeniden işlevlendirilerek 20 Eylül 1937'de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi olarak, açılmıştır (Katipoğlu, 1994).

Cumhuriyetin ilk dönemlerinde eğitim kurumlarında yabancı uzmanların çalışıyor olması da mimari korumaya yaklaşımı büyük ölçüde etkilemiştir. İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Kentsel Planlama bölümü dekanı olarak görev alan Gustav Oelsner, mevcut dokunun iyileştirerek korunmasını savunmaktaydı. (Hâlbuki Ankara Sosyal

Bilimler Fakültesi'ndeki Ernest Reuter geleneksel dokunun modern dokuya dönüşümüne taraftardı.) (Dinçer ve Akın, 1994).

29 Ağustos 1945 tarihinde Bakanlar Kurulu tarafından kabul edilen bir karar ile bir takım yapılar, müze ve müze deposu şeklinde kullanılmak amacıyla Milli Eğitim Bakanlığı'na devredilmiştir (Madran, 2002). İstanbul'da bu kararın kapsamındaki yapılar Fethiye Camii, Kariye Camii ve Perizat Hatun Camii'dir. Söz konusu yapıların bakım ve onarım giderleri devlet bütçesinden karşılanacağı belirtilmektedir.[3] (EK A.4)

18 Kasım 1946 tarihli Bakanlar Kururu kararı ile Galata Mevlevihanesi, müze olarak kullanılmak amacıyla Milli Eğitim Bakanlığı'na devredilmiştir. (Ek A.5) Ağustos 1945 kararına benzer şekilde, yapının bakım ve onarım giderleri devlet tarafından karşılanacaktı.

15 Şubat 1946 tarihinde çıkarılan 'Çırağan Sarayının İstanbul Belediyesine Devir ve Temliki Hakkında Kanun' ile 'Çırağan Sarayı enkazı' 1955 yılına kadar otel haline getirilmek şartıyla, arsasıyla birlikte İstanbul Belediyesi'ne parasız olarak devir ve temlik edilmiştir. (EK A.6) Yapının o dönemde bir müze olarak değil de otel olarak yeniden işlevlendirilmesinin amaçlanması dikkat çekicidir. 1955 yılında değil de 1991 yılında yeniden açılan Çırağan Sarayı'nın günümüzde halen Alman turizm şirketi Kempinski tarafından lüks otel olarak işletilmesi, söz konusu değerlendirme ve kararın ne kadar yerinde olduğunu ispat etmektedir.

1951 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak kurulan Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu, mimari ve tarihî anıtların korunma, bakım, onarım ve restorasyon işlerinde gözetilecek ilke ve yöntemleri belirlemek ve gerçekleşen uygulamaları denetlemek ile görevliydi (Akozan, 1977). Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu'nun aldığı önemli kararlar arasında eski eserleri yaşatmak için onlara yeni bir işlev verilmesi de bulunmaktaydı (Koç, 2008). Aynı yıl, Eski Eserler ve Müzeler 1. Danışma Komisyonu'nun aldığı kararlardan birisi, İstanbul'da kiliseden camiye çevrilen anıtların Vakıflar idaresi tarafından en kısa zamanda onarılmasıdır (Madran, 2002).

[3] Bahsi geçen Perizat Hatun Camii diye anılan yapı muhtemelen Fındıklı'da bulunan, Meclis-i Mebusan Caddesi genişletilmesi için yıkılmadan önce Perizat Hatun Türbesi olarak bilinen yapıdır.

1973 yılında 1710 sayılı Eski Eser Kanunu ile var olan mevzuat yenilenmiş, eski eser, anıt ve sit kavramlarına detaylı açıklamalar getirilmiş, tescil süreci gelişmiştir (Akozan, 1977). Türkiye'nin 1983 yılında Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına dair Sözleşme'yi imzalamasının ardından aynı yıl 2863 sayılı yasa ve bu yasaya 1987 yılında getirilen 3386 sayılı değişiklik yasası ile mevzuat yenilenmiştir (Kayın, 2008). 2004 yılında Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Mevzuatı 5226 sayılı yasa ile değiştirilmiş, yerel ve merkezi yönetimlere bölgesel koruma büroları kurma teşviki, emlak vergilerinden korumaya katkı payı ayrılması, kentsel yenileme çalışmalarının teşviki gibi konular bu yasaya dâhil edilmiştir (Arıkan, 2005). Türkiye'de yeniden işlevlendirme olgusu, mimar ve işverenin kararlarından ziyade, dönemin kurumsal yapısı, kanunları ve toplumsal yapısına bağlı olarak şekillenmiştir.

4.3 Türkiye'de Konuya Dair Güncel Mevzuat, Teşvik ve Fonlar

2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'na göre korunması gereken taşınmaz kültür varlıkları:

-19.yy sonuna kadar yapılmış taşınmazlar,

-Belirlenen tarihten sonra yapılmış olup, önemi ve özellikleri bakımından Kültür Bakanlığı'nca korumalarında gerek görülen taşınmazlar,

-Sit alanı içinde bulunan taşınmaz kültür varlıkları,

-Milli tarihimizdeki önemleri sebebiyle, zaman kavramı ve tescil söz konusu olmaksızın, Milli Mücadele ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulusunda büyük tarihî olaylara sahne olmuş binalar ve tespit edilecek alanlar ile Mustafa Kemal Atatürk tarafından kullanılmış evlerdir (Arıkan, 2005).

Bu kanuna göre 19. yüzyıl sonrası yapılmış binalar korunması gereken taşınmaz kültür varlıkları kategorisi dışında tutulmaktadır. Türkiye'de sanayileşmenin 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında gerçekleştiği göz önünde bulundurulduğunda, DOCOMOMO gibi sivil toplum inisiyatiflerinin kampanyaları olmasa, Türkiye'deki sanayi ve konut yapılarının tarihî belge olarak sayılmayacağı ve tescilsiz olduğu için yıkılma tehlikesi ile karşı karşıya kalacağı görülmektedir.

Türkiye'de yeniden işlevlendirilecek binalara yapılacak müdahalelerin kapsamını, söz konusu binanın tescil derecesi belirlemektedir. Birinci grup yapı olarak tescil edilmiş yapılar, 660 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Yüksek Kurulu İlke Kararına göre, toplumun ortak dini, sosyal, ekonomik ve kültürel gereksinimlerini karşılayan, yapıldıkları dönemin mimari ve sanat anlayışını yansıtan, simgesel, anı ve estetik değerleriyle korunması gereken yapılar olarak tanımlanmaktadır. İkinci grup yapılar ise kent ve çevre kimliğine katkıda bulunan, giderek yok olan geleneksel ve yöresel yaşam biçimini yansıtan yapılardır (Url-7). Birinci grup yapılarda ek ve değişiklik yapmak çoğunlukla mümkün değildir. İkinci grup yapılarda ise yapının cephesine yansıtılmayan değişiklikler yapılmasına izin verilmektedir (Ahunbay, 1999). Diğer yandan, Türkiye'deki tarihî yapıların tescil işlemi henüz tamamlanmamıştır. Binaların tescil derecesi çoğu zaman, daha tescil edilmemiş binalarda yapılmak istenen değişiklikler dolayısıyla yapılan başvurular sonucunda belirlenmektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu ve ona bağlı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulları bu konuda devletin karar mercileridir.

Koruma kurullarının kararlarının tartışmalı özelliğini gözler önüne seren bir örnek, tezin katalog bölümünde incelenen yapılardan birisi olan Lengerhane'nin Sanayi Müzesi'ne dönüştürülmesinde yaşanan durumdur. Nitekim taşıdığı birçok tarihî özellikten dolayı 1. Grup tarihî eser olarak tescil edilmesi gereken bu yapıya kurul içinde yürütülen lobi faaliyeti sonucunda 2. Grup eser tescili yapılmıştır.

2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nun 'Kullanma' başlıklı 14. maddesi, doğrudan yeniden işlevlendirmeden söz etmese de konuyla ilgilidir. Bu maddenin ilk fıkrası, korunması gerekli taşınmaz kültür ve tabiat varlığının kullanıcısının Kültür ve Turizm Bakanlığının iznine tabi olarak değişebileceği iki yöntemi açıklar. Birincisi, varlıklarının kullanım haklarının, belirli sürelerle kamu hizmetlerinde kullanılmak üzere, devlet dairelerine, kamu kurum ve kuruluşlarına, kamu menfaatine yararlı milli derneklere bırakılması şeklindedir. İkinci yöntemde varlıklar gerçek ve tüzel kişilere kiraya verilmektedir.

Aynı maddenin ikinci fıkrası, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün yetkisinde olarak, anılan taşınmaz kültür ve tabiat varlıklarından, Vakıflar Genel Müdürlüğünün yönetim ve denetiminde bulunan vakıf mallarının kullanım hakkının, belli bir süre için kamu

hizmetlerinde kullanılmak üzere Devlet dairelerine, kamu kurum ve kuruluşlarına ve kamu yararına çalışan milli derneklere bırakılması veya gerçek ve tüzel kişilerce karakterine uygun kullanılmak şartı ile kiraya verilmesi şeklindedir (Arıkan, 2005).

İlk fıkrada 'karakterine uygun kullanım' şeklinde bir ifade kullanılmazken, bunun ikinci fıkrada kullanılması, vakıf malları olmayan binaların bu tür bir kullanıma tabi olmalarının beklenmediği izlenimini vermektedir (Madran ve Özgönül, 2005). Aynı zamanda, bir yapının 'karakterine uygun' işlevi, önceki bölümlerde açıklandığı üzere, tartışmalı ve çok yönlü bir konu olduğu için bu ifadeye, 'yapının özü ve bütünlüğüne saygı gösterilerek, çağdaş bir işlev verilmesi' ifadesi eklenerek açıklık getirilmesi daha doğru olur.

2863 sayılı Kanunun 'Taşınmaz Kültür Varlıklarının Nakli' başlıklı 20. Maddesi'nin 'istisnalar ve muafiyetler' bölümünde 2004 yılında 5226 sayılı Kanun ile yapılan değişiklik ile tapu kütüğüne 'korunması gerekli taşınmaz kültür varlığıdır' olarak kayıtlı birinci ve ikinci derece olarak sınıflandırılmış olan tarihî yapıların bulunduğu parseller, emlak vergisinden muaftır. Ayrıca, bu yapılarda koruma bölge kurullarının kararına uygun yapılacak onarım ve inşaat işleri de Belediye Gelirleri Kanunu gereğince alınacak vergi, harç ve harcamalara katılma paylarından muaftır (Arıkan, 2005).

Taşınmaz Kültür Varlıklarının Koruma Bakım ve Onarımına İlişkin 5.11.1999 gün ve 660 sayılı İlke Kararı, doğrudan doğruya yeniden işlevlendirme konusunu düzenlemektedir. Burada 'Esaslı Onarım İlkeleri' bölümünün (d) bendinde, yeni işlev verilecek yapılarda yapılacak eklerin niteliği ve korunması gerekli kültür varlığıyla bütünleşmesi, tasarımı yapan mimar tarafından gerektiğinde avan proje niteliğinde hazırlanarak, koruma kurulunun görüşüne sunulması gerektiği belirtilmektedir (Ahunbay, 1999).

Tarihî yapı projelerinde bir kontrol mekanizması olarak görev almak üzere oluşturulan Bölge Koruma Kurulları'ndan İstanbul'daki belirli ilçelere bakan yedi adet bulunmaktadır. Bunların üyeleri farklı alanlardan gelmekte ve dönemsel olarak değişmektedir. Sekizinci Bölge Kurulu olarak anılan kurul ise, 5366 Sayılı Kanun doğrultusunda Yenileme Alanı olarak ilan edilen alanlarla ilgilenmek üzere görevlendirilmiştir. Yasa gereği, söz konusu kurullara Bakanlık tarafından seçilen beş üye arkeoloji, sanat tarihi, hukuk, mimari ve şehir planlaması konusunda uzman

olması gereklidir. Ayrıca, Yükseköğretim Kurulu'nca seçilen iki öğretim üyesinin arkeoloji, sanat tarihi, hukuk, mimari ve şehir planlama bölümlerinden olması zorunludur. Bu üyelerin yanı sıra görüşülecek konunun özelliğine göre Kurul'a ilgili belediye, Bayındırlık ve İskân Müdürlüğü, Vakıflar Bölge Müdürlüğü veya Çevre ve Orman Bakanlığı'ndan teknik temsilciler de katılmaktadır.

Kurulda alınan kararlar belediye ve benzeri kurumlardan Kurul'da görevlendirilmiş üyelerin profesyonel bağlantıları etkisinde alınmakta, üniversitelerden görevli olarak katılan öğretim üyelerinin görüşleri kurumsal üye çoğunluğu karşısında, kararlarda etkili olamamaktadır. Ayrıca, Kurullardaki akademisyenlerin dışındaki üyelerin dönemin iktidar partisine mensup kişilerden ve Bakanlık danışmanlarının yakınlarından oluşması, kararların sağlıklı şekilde alınmasına olduğu gibi kurulların itibarına da gölge düşürmektedir. Koruma Kurullarına ve idari kurumlara bakıldığında ortadaki sorunların içerikten ziyade prosedür üzerinden olduğu izlenmiştir. Sonuç olarak, tarihî yapıların dönüştürülmesinde koruma etiğine uymayan projeler onay alabilmektedir.

Koruma Bölge Kurulları'nın, Koruma Yüksek Kurulu'nun ilke kararları çerçevesinde yapmakla görevli ve yetkili oldukları işler arasında, 2863 sayılı Kanunun 'Kamulaştırma' başlıklı 15. Maddesi (a) bendinde 2004 yılında 5226 sayılı Kanun ile yapılan değişikliğe göre, taşınmaz kültür varlıkları ve bunların koruma alanları, kamu kurum ve kuruluşları, belediyeler, il özel idareleri ve mahalli idare birliklerince mevcut işlev dışında bir amaçla kamulaştırılacak ise yeni işleve ilişkin olarak Bakanlığa görüş vermek bulunmaktadır (Arıkan, 2005).

Yukarıda görüldüğü gibi, Koruma Bölge Kurulları'nın korunması gerekli kültür ve tabiat varlıkları ile ilgili aldıkları kararların arasında tarihî yapılara yeni işlevler verilmesi de bulunmaktadır. Ancak, koruma kurulları münferit projeler bazında karar almakta ve aldıkları bu kararlardaki tutarsızlıklar sebebiyle da yönlendirici bir mercii olmaktan uzak kalmaktadırlar. Bunun yanı sıra, Koruma Bölge Kurulları'nın tarihî yapılar ile ilgili tuttuğu dosyalar incelendiğinde söz konusu binaların çok az bir kısmında iç mekân fotoğrafının çekildiği, daha ziyade dış cephenin fotoğraflarının arşivlendiği görülmektedir. Yine bu dosyalarda bulunan ve Kurullara sunulmuş olan restorasyon projelerinde yapıların iç mekânlarına ilişkin belgelere nadiren rastlanmakta, hazırlanan projelerin ağırlıklı olarak yapının dış mekânını içerdiği görülmektedir. Kurulların işleyiş biçimi, mal sahiplerinden veya kiracılardan talep

veya şikayetler geldiği taktirde harekete geçmeye yönelik olduğundan, kendi haline bırakılmış tarihî yapıların envanter çalışması veya bakımına dair bir inisiyatif alınmamakta, bu yapıların kurullarda bir dosyaları dahi bulunmamaktadır. Yukarıda açıklanan bu faktörler, kuruldan geçen projelerde özellikle iç mekânlar ile yeterince ilgilenilmemesinden dolayı endişe verici iç mekân dekorasyonu kayıplarına sebep olmakta, aynı zamanda da kurulda dosyası bulunmayan sayısız tarihî yapının bakımsızlıktan kurtarılamaz bir hale gelmesine neden olmaktadır.

2863 sayılı Kanunun 5226 sayılı Kanun ile değişik 13. Maddesine göre, 1 Haziran 2005 tarihinden çıkarılan ve 25842 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanan yönetmelikle, belediyeler bünyesinde Koruma, Uygulama ve Denetim Büroları (KUDEB) kurulmuştur. Koruma Yüksek Kurulu ilkelerine ve Koruma Bölge Kurullarına bağlı olarak çalışan bu bürolar, korunması gerekli taşınmaz kültür ve tabiat varlıklarıyla ilgili işlemleri ve uygulamaları yürütmeye ve denetimlerini yapmaya yetkilidir.

Türkiye'de tarihî yapıların yeniden işlevlendirilmesine dair hukuki zemine bakıldığında kurumsal yapının kavramsal yapının gerisinde kalmış olduğu gözlemlenmektedir. Venedik Tüzüğü'nün ortaya koyduğu ilkelerin, 1970'lerden başlayarak Batı'da yerel koşullara uygun olarak değiştirilmeye başlanmış olmasına rağmen, bu Tüzük Türkiye'de halen koruma disiplinini yönlendiren katı kurallar olarak görülmektedir. Bunun sonucunda da Türkiye'de koruma projelerinin yapılmasında tarihî yapılar değişebilen bir olgu olarak değil, statik anlamlı olduğu düşüncesinden hareket edilmekte, mimari ifadede özgürleşmeye kati şekilde sıcak bakılmamaktadır (Çıkış, 2002). Kavramsal çerçeve, ekonomik ve fiziksel mekânın gelişme eğilimlerini akademik ve eleştirel bir şekilde irdelerken, kurumsal yapı kemikleşmiş bir şekilde, kuramsal ilerlemeyi engellemektedir. Kavramsal çerçevede üretilenlerin kurumsal yapıya etki etmesine imkan verilmemektedir.

5. İSTANBUL'DA GERÇEKLEŞTİRİLMİŞ UYGULAMALAR

Tez konusunun incelediği sorunsalın somut örneklere dayandırılması gerektiğinden, bu beşinci bölumde İstanbul'da gerçekleştirilmiş önemli uygulamalar bir katalog şeklinde araştırılıp ve analiz edilecektir. Bu bölümde, Aldo Rossi'nin mimarlık ve tipolojinin tasarımda ayrılmaz parçalar olduğu ilkesinden yola çıkarak, bir yapının üslubu, tekniği ve işlevi arasındaki diyalektik ilişkinin onun kolektif karakterini oluşturduğu dikkate alınmaktadır (Rossi, 2003). Yani, sabit yapı tiplerinin etkileşimde bulunduğu diğer faktörler ile ilişkisinin önemi göz ardı edilemez. Dolayısıyla, analiz edilen yapıların tarihî haritalardaki tasvirleri, inşa edilmeden önce yerlerinde bulunan yapılar ve zaman içinde geçirdikleri tüm değişiklikler incelenmiştir. Yapıların yalnızca fotoğraflarından yola çıkarak analizlerini yapmak doğru değildir, zira böyle bir yaklaşım mekânsal yaşantıyı yansıtamaz. Bu sebeple, incelenen binalar farklı zamanlarda birçok kere ziyaret edilmiş, strüktürünün yanı sıra güncel durumunun ne şekilde ortaya konduğuna dikkat edilmiştir. Alman filozof Johannes Volkelt (1848-1930) de 'Mekânın bir araya gelişi yalnızca hareketle açıklanabilir. Onu estetik açıdan kavrayabilmek için hareket duygusuna katılmak gereklidir' sözüyle, bu tür gezilerin önemini vurgulamıştır (Zevi, 1968).

Katalogda yapıların sıralaması, binalarin bilinen ilk isimleri ile alfabetik bir şekilde yapılmıştır. Bunun sebebi, kimi yapıların birden fazla isim değiştirdiği bilindiğinden, bunun gelecekte tekrarlanma olasılığının göz önunde bulundurulmuş olmasıdır.

İstanbul'daki tarihî yapıların işlevsel değişim sürecini incelemenin bir yöntemi, bu fenomene dört safhalı olarak bakmaktır: yapının eskiden bir parçası olduğu fiziksel bütünlüğü tasvir etmek, bulunduğu yerdeki işlevini anlatmak, şu an yapının ne kadarının ayakta kaldığını incelemek ve yapıyı dönemsel, tarihsel veya öznesel olarak geniş bir bağlama oturtmak. Bu inceleme yöntemi (her yapıya birebir uymasa veya bazı durumlarda bitmiş projeye bu öğeler yansımamış olsa da) yapıdaki özgün ve kendine mahsus olan özelliklerin, sonradan eklenmiş ya da sırf benzeşmiş olanla farkını açıklayabilmektedir. Yapıların incelemesinde önce yeniden işlevlendirme öncesi tarihi, dış görünümü, iç mekânları ve bezemeleri, ardından da yeniden

işlevlendirme kararının alınması ve bundan sonraki tarihî gelişimler ile yapının dış görünümünde, iç mekânlarında ve bezemelerindeki değişiklikler irdelenmiştir.

Maalesef koruma kurulları tarafından onaylanan bazı 'yeniden işlevlendirme' projelerinin mevcut olan eski binanın yıkılıp yeniden yapılması şeklinde gerçekleştirildiği görülmektedir. Örneğin, İstiklal Caddesi'ndeki Richmond Oteli bu şekilde yıkılıp yeniden yapılmış, tarihî binanın neredeyse bir karikatürü haline gelmiş, sözde bir dönüştürme projesidir. Bu tür yıkım ve yeniden yapım projeleri, tarihî yapı ile yapay bir bağlantı kurduklarından, bu tezin kapsamına girmemektedir.

Yeniden kullanım projelerine üslupsal açıdan azami dikkat gösterilmesi gereklidir, çünkü söz konusu yapılar, çağdaş müdahaleleri ile beraber, gelecek yüzyıllarda anıtların bir parçası olarak mimari mirasa dâhil olarak inceleneceklerdir. Zira Adolf Loos'un dostu ve Modernizm'in savunucusu Avusturyalı yazar ve eleştirmen Karl Kraus'un (1874-1936) dediği gibi, 'Eski Viyana bir zamanlar yeniydi (Parsons, 2009)'.

5.1 Baltalimanı Sahil Sarayı– Hünkar/Paşa Dairesi

Konumu: Baltalimanı / Sarıyer (Şekil B. 1, 2)

Özgün Yapım Yılı: 1840'lar.

İlk mimar: Gaspare Fossati

Özgün işlevi: Konut

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 1983, 1997-1999

Proje Mimarı: Fahri Dinç

Günümüzdeki işlevi: Sosyal tesis

Baltalimanı Sahil Sarayı, Sarıyer ilçesinin Baltalimanı mahallesinde, Baltalimanı Caddesi'nin yanındaki arsada, sahil şeridinde konumlanmıştır. Çeşitli kaynaklarda Mediha Sultan Sahilhanesi ve Mustafa Reşit Paşa Sarayı olarak da geçmektedir (Deleon, 2002).

19. yüzyılda, Sadrazam Mustafa Reşit Paşa'nın Baltalimanı'ndaki eski ahşap yalısının yanında, Baltalimanı deresinin denize döküldüğü yer doldurularak inşa edilmiştir (Erdenen, 2007). Reşit Paşa'nın İtalyan mimar Gaspare Fossati'ye

yaptırdığı bu kagir saraya ait bir eskizin tarihi 1847 yılına aittir (Can, 2008). Bu sarayın şantiyesini gören Fransız yazar ve politikacı Alphonse Lamartine, burada taş ve mermer ustaları, ressamlar, dekoratörler, bahçıvan ve işçilerden oluşan 300-400 kişilik bir ekibin çalıştığını yazmaktadır (Lamartine, 1971). Bu tezde incelenen ve sarayın Hünkar veya Paşa Dairesi olarak bilinen, ilk inşa edilen harem dairesine kıyasla daha küçük boyutta olan yapı, Fossati'nin 1855 yılında Reşit Paşa için var olan saray binasının yanına inşa ettiği ve kayıtlarda 'vezir için sahilde villa' olarak geçen yapıdır (Can, 2006).

Reşit Paşa, hem eski ahşap yalısını hem de yeni inşa edilen söz konusu yapıları 1853 yılında Osmanlı Hanedanına satmış, ancak aynı yıl Ağustos ayında kendi oğlu Galip Paşa, saraydan Abdülmecit'in kızı Fatma Sultan ile evlendirilince, binalar evlilik hediyesi olarak çifte verilmiştir (Şehsuvaroğlu, 1986). 1869 yılında I. Abdülaziz döneminde, Fransız İmparatoru III. Napolyon ve İmparatoriçe Eugenie'nin İstanbul'u ziyaretleri sırasında burada misafir edilecekleri düşünülmüş, sahil sarayının çevresi yeniden düzenlenmiştir (Ödekan, 1994). Fatma Sultan döneminde sarayı ziyaret eden Şair Leyla Saz Hanım sarayı

'Tümü taştan yapılmış olan Balta Limanı Sarayı, renkli mermerden şömineleri, mozaik biçiminde döşenmiş ahşap parkeleri, yağlı boyalarla resimlenmiş tavanlarıyla sultan efendilerinin sarayları arasında en güzelidir. Bahçenin bir ucunda rıhtımın üzerinde bulunup salt sultan tarafından kullanılan pavyon...bu sarayın ek yapılarındandır'

şeklinde tasvir etmiştir (Saz, 2000).

Fatma Sultan ömrünün sonuna kadar burada yaşamış ve 1883 yılında öldüğünde bina boş ve harap bir şekilde hazineye geçmiştir. Fatma Sultan'dan sonra II. Abdülhamit'in kız kardeşi Mediha Sultan, Damat Ferit Paşa ile evlenince sahil sarayı tamir ettirilmiş ve çift buraya yerleşmiştir (Kurtçu, 2007). Mediha Sultan, 1922 yılında ölene dek burada yaşamıştır. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde kapalı kalan sarayda yağmur ve çevresel faktörlerin etkisiyle tavan dokusu, yaldızlı işlemeler zarar görmüş, sıvalar yer yer çürüyüp dökülmüştür (Url-10). 1925 yılında ise Damat Ferit Paşa'nın zengin kitaplığı, sarayın değerli mobilyaları, mutfak takımları ve yağlıboya tabloları müzayede ile satılmıştır (Ödekan, 1994).

Önceleri bir bütün oluşturan sarayın yapıları, zaman içinda farklı işlevler için kullanılmaya başlanmışlardır. Sarayın harem dairesi Cumhuriyet döneminde belli başlı Osmanlı mülklerinin kamulaştırılması sırasında kamu hizmetine sunulmuş, bir süre Balıkçılık Enstitüsü olarak kullanılmıştır. Ancak Enstitü 1937 yılından itibaren sadece Hünkar Dairesi'yle sınırlı olarak faaliyetine devam etmiştir (Kosswig, 1954). Yapı, 1943 yılında Sıhhat ve İçtimai Muavenet Vekaleti (sonradan Sağlık Bakanlığı) tarafından Kemik ve Mafsal Tüberkülozu ve Güneşle Tedavi Hastahanesi'ne tahsis edilmiştir (Deleon, 2002, Yıldırım, 1994), 2000 yılında ise özellikle tavan işlemelerine odaklanan bir restorasyon geçirmiştir (Url-10). Harem Dairesi günümüzde Metin Sabancı Baltalimanı Kemik Hastalıkları Eğitim ve Araştırma Hastahanesi olarak kullanılmaktadır.

Hünkar Dairesi'nde Cumhuriyet'in ilk yıllarında üniversite reformu öncesi dönemde, Balıkçılık Enstitüsü yönetiminde deniz biyolojisi ile ilgili küçük çaplı bir enstitü bulunuyordu. Burada sadece yaz kursları veriliyor ve içindeki akvaryumlarda bazı tetkikler yaptırılıyordu. Üniversite reformunun ardından, 1933 yılında İsviçre'den çağrılan Andre Naville adlı bir profesörden burayı geliştirmesi için planlar hazırlaması istenmiş, fakat Naville bunları gerçekleştiremeden vefat etmiştir. 1951 yılının yaz aylarında yapının Hidrobiyoloji Araştırma Enstitüsü binası olarak kullanılması amacı ile tamirine başlanılmış ve dört laboratuar, idare odaları, bir toplantı odalası ile geniş bir kütüphane mevcut hacimlerin içine yerleştirilmiştir. Yapının düzenlenmesini takiben 1953 sonbaharında burada uluslararası bir balıkçılık kursu dahi açılmıştır (Kosswig, 1954). Haziran 1983'de ise İstanbul Üniversitesi Sosyal Tesisi olarak yeniden hizmete açılan bina önce lokanta olarak kullanılmış, ardından arkasındaki bahçeye ek binalar yapılarak burada İstanbul Üniversitesi'nin konuklarının ağırlanması için olanak sağlanmıştır. Tarihî selamlık binası, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 21.04.1986 tarihli 42224 sayılı kararıyla 1. Grup tarihî eser olarak tescil edilmiştir.

Geniş bahçesinde deniz hamamları, havuz ve köşkler bulunan yapı ilk kagir sahil sarayı olma özelliği ile mimarlık tarihinde öne çıkmaktadır. Yapıların cephe ve planları, İstanbul geleneğinden farklı olmakla birlikte, haremliğin yol cephesindeki çıkma gibi detayları yerel mimariye referans vermektedir (Can, 2006). Sonradan Beyoğlu Levanten mimarisinin bir özelliği olarak kabul edilen insan yüzü

kabartmaları büyük olasılıkla ilk defa bu sarayda kullanılmış ve buradan yayılmıştır (Can, 1993).

Baltalimanı Sahil Sarayı'na konu ile ilgili yayınlarda çok az yer verilmektedir. Buna sebep olarak, Damat Ferit Paşa'nın burada ikamet ettiği, 1918-1923 yıllarındaki siyasi ve milli mücadele aleyhine müzakerelerin ve Hürriyet ve İtilaf Fırkası toplantılarının bu sarayda yapılmasının yapıya olumsuz bir kimlik yüklemiş olmasının yanı sıra, Tanzimat dönemi mimarisi ve Fossati üzerine yeterince bilimsel çalışma olmaması gösterilmektedir (Can, 1993).

Hünkar Dairesi, toz pembe renge boyalı, iki katlı kagir bir binadır. Palumbo-Fossati bu seçimin, renklerin etkileyici potansiyelinin sıkça kullanıldığı dönemin Fransız modasına uygun olduğunu yazmaktadır (Palumbo-Fossati, 1995). Yapının dış cephesi, deniz tarafındaki portik, saçak silmeleri, sütün düzenleri ile neo-klasik özellikler sergilemektedir. Deniz cephesinin 1942 yılında çekilmiş fotoğrafında, yapının zemin katına palazzoların zemin katlarına gönderme yapan şekilde, sıva tekniği kullanarak iri taş kaplama görüntüsü verilmiş olduğu görülmektedir. Günümüzde ise cephenin tüm katları pürüzsüz sıva üzeri boyalıdır ve geçmişteki rüstik zemin kat cephesi yoktur. (Şekil B.3, 4)

Yapının ana kapısından içeri girildiğinde sağlı sollu olarak üst kata çıkan iki kollu dönel merdiven ile karşılaşılmaktadır. Bu merdivenlerin arasından, üç basamak ile, zemin kat holüne ulaşılmaktadır. 1942 yılında çekilmiş olan fotoğraflarda bu merdivenlerin birinci katta sonlandığı yerin iki yanında, Orhan Erdenen'in Reşit Paşa ve Ali Paşa olarak tanımladığı iki kişinin boy tabloları bulunmaktadır (Erdenen, 1994). 1954, 1986, 1992 ve 1997 yıllarında çekilmiş fotoğraflarda bu tabloların üzerlerinin beyaz renkle boyandığı görülmekte, ancak zemin katın holüne geçişe yerleştirilmiş olan, Semra Ögel ve Filiz Özer'in şahsen gördükleri ve malzemesinin altın rengine boyalı deri olduğunu aktardıkları Mağrip üsluptaki kemerler bozulmadan yerlerinde durmaktadırlar (Ögel ve Özer, 2009). (Şekil B.5) Günümüzde ise bu kemerler tamamen yerinden kaldırılmış, yapının tüm iç duvar ve tavanları pastel renklerde Barok üslubunda desenler ile boyanmıştır. (Şekil B.6) Eski fotoğraflarda görülen bu detaylar arasından sadece merdiven boşluğundaki Arabesk ve Art-Nouveau üsluplarının karışımı pencereler günümüze ulaşmıştır.

Zemin kat holünün 1942-1997 yılları arasında çekilmiş çeşitli fotoğraflarında alt katın tamamen Mağrip üslubunda bir dekorasyon ile bezendiği görülmektedir. Bu

dekorasyon üslubu harem dairesinin aynı yıl çekilmiş fotoğraflarında da aynen görülmektedir. Yüksek rölyefle insan yüzleri ve Mağrip üslubunda, içerisinde üçgen dişler bulunan, altın varak kaplı kemerler görülmektedir. 1942 yılına ait fotoğraflarda görülen, duvarlardaki Mağrip kemerler içerisine yerleştirilmiş manzara tabloları, bu kemerlerin içerisinin beyaz boya ile boyanması sebebi ile, 1986 yılı fotoğraflarında kaybolmuştur. Bunun dışında duvar ve tavandaki Oryantalist desenler ve sahil cephesine açılan kapı ve pencerelerdeki Mağrip kemerler 1997 yılına kadar binanın içerisinde görülmektedir. (Şekil B.7,8)

Saner, hem Baltalimanı Sahil Sarayı hem de Mustafa Reşit Paşa Türbesi'nde karşılaşılan bu Oryantalist ayrıntılar sayesinde, Fossati'nin yapılarının İstanbul'da tespit edilebilen ilk Oryantalist örnekler olduğunu savunmaktadır (Saner, 1998). Günümüzde ise tüm yüzeyler Barok desenler ile yeniden boyanmış, Oryantalist desenlerle boyalı özgün camlı kapılar sökülmüş, yerlerine masif ahşap kapılar konulmuştur. Bunun yanı sıra, pencere çerçevelerindeki ve kapılardaki Mağrip kemerlerden kaldırılmıştır. (Şekil B. 9)

Birinci katın duvarları, Koruma Kurulu dosyasında bulunan 1986 ve 1997 yıllarına ait fotoğraflarda açık bir renge boyalıdır. Orhan Erdenen'in 1993 yılında yaptığı araştırmada, üst katın kapılarının üzerinde abartılı Neo-Klasik üslupta konsollar, süslü tavan ve mermer kaplamalar ile pirinç avizeler tespit edilmiştir (Erdenen, 1994). Günümüzde, yeni eklenmiş olan duvar ve tavanların Barok süslemeleri ile birlikte, eski fotoğraflarda görülen, renkli mermer ve fayanslı şömineler ve kapıların üzerindeki konsollar halen mevcuttur. (Şekil B. 10)

Restoratör Fahri Dinç'in ifadesine göre, Hünkar Dairesi 1950-1960'larda elden geçirilmiş ve bir cami boyacısı iç duvarlara Rumi desenler boyamıştır. 1996'da Fahri Dinç'in tetkikleri sonucunda Rumi desenleri altında Avrupa Baroğu üslubunda desenler tespit edilmiş, 2001'de duvar ve tavanların restorasyonunda bu desenler ortaya çıkarılıp yeniden boyanmıştır (Dinç, 2010). Koruma Kurulu arşivindeki yapıya ait dosyada 1997'de kalem işi restorasyonuna başlandığına dair bir yazı bulunmaktadır. Bu çalışmanın sonucunda boyanan motifler günümüzde halen korunmaktadır. Nitekim, 1999 yılında çekilmiş fotoğraflarda günümüzdeki Barok üslupta motifler görünmektedir. Bu bilgiden hareketle, 2001'deki restorasyonun 1999'da biten restorasyonun üzerinden geçilmesinden ibaret olduğu söylenebilir.

Ayrıca, 1942'de çekilmiş olan fotoğraflardan Oryantalist iç mekan bezemelerinin yapının özgün dekorasyonu olduğu ve Dinç'in ifadesinin aksine, sonradan bir cami ustası tarafından yapılmadıkları anlaşılmaktadır. Bu çerçevede, 1997-1999 arasında yapının iç mekanındaki özgün dekorasyonun neden söküldüğü ve bunların yerine hangi referansla Barok bezemelerin seçildiği anlaşılamamaktadır.

Özgün durumunda, mekansal düzeninden ziyade iç dekorasyonu ile mimarlık tarihinde önemli bir yere sahip olan Hünkar Dairesi'nin günümüzdeki işlevi yapının kendisine çok az müdahale gerektirmektedir. Nitekim, esas yeni işlevi sonradan inşa edilen ek binalar gördüğünden bu yapı sadece ufak çaplı toplantılara ve sosyal buluşmalara ev sahipliği yapmaktadır. Dolayısıyla, yapıyı yeniden işlevlendirirken uygulanan tasarımın binaya aynı derecede az müdahalede bulunması mümkündür. Ana girişler ve pencere düzenleri gibi öğeleri koruyarak, yapının dış mekanının tanınabilirliğine neredeyse hiç müdahale etmemiş olan projenin iç mekanda radikal değişiklikler yaptığı izlenmiştir. Özgün süslemeler kolayca tamir edilebilecekken, bunlar sökülerek günümüzde İstanbul'daki çoğu dekorasyon dükkanında bulunan yeni, çağdaş ve eklektik bir takım süsleme elemanları ile, eskisi ile ilişkisi olmatan bir iç mekan oluşturulmuştur. Kısaca, benimsenen bu yeni dekorasyon, yapının özgün üslubunu tamamen ortadan kaldırmıştır. Söz konusu değişiklikler yeni fonksiyonun ihtiyaçlarına özellikle cevap vermek adına gerçekleştirilmekten ziyade, iç mekandaki dekorasyon üslubunu değiştirmek üzerine yoğunlaşmıştır.

5.2 Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı

Konumu: Tepebaşı / Beyoğlu (Şekil B.11)

Özgün Yapım Yılı: 1893 (otel)

İlk mimar: Achille Manoussos (otel)

Özgün işlevi: Otel ve konut

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 2002-2005

Proje Mimarı: Sinan Genim

Günümüzdeki işlevi: Müze

Bristol Oteli, Tepebaşı Mahallesi'ndeki Meşrutiyet Caddesi ile Perukâr Çıkmazı'ndaki Surp Yerrortutyun Ermeni Katolik Kilisesi'nin arasında

konumlanmıştır. Yapı, müze olarak projelendirirken, Bristol Oteli ve bitişiğindeki konut olan Özcan Apartmanı'nın parsellerinin birleştirilmesi sureti ile 474 metrekarelik bir arsa alanına sahip olmuştur.

Yapı hakkında bilgiye yer verilen ilk kaynak, 5 Ağustos 1892 tarihli *Le Moniteur Oriental* gazetesidir. Söz konusu gazetede çıkan yazıda Ermeni Katolik Patrikliği'nin Mimar Achille Manoussos'a Bristol otelini yaptırdığı aktarılmaktadır (Tasarım, 2005). Yapı bir sene sonra birinci sınıf otel olarak açıldığında hem cephesi, hem de mermer korkuluk ve merdivenli iç tasarımı ile etkileyici bir binaydı (Aykut, 1994).

Giriş ve dört üst kattan oluşan otelin taş cephesinde ikinci kat pencerelerin arasından başlayıp üçüncü kat pencerelerinin üstüne kadar devam eden korint başlıklı yivli sütunlar vardır. (Şekil B.17) Dördüncü kattaki yivli pilastrlar bu sütunların çizgisini takip ederler. Kat pencerelerinin arasında kimi İyon kimi Dor başlıklı, ortadaki ikisi insan büstü şeklinde başlıklar ile biten daha küçük ebatta sütunçeler vardır. İkinci katta bu sütunçelerin üzerine ayrıca alınlık eklenmiştir. Birinci ve ikinci katlarda Fransız balkonları bulunmaktadır. Mermer merdivenlerle ulaşılan girişin iki yanında bulunan Dor başlıklı yivli kolonlar ve balkonlar mermerden, yapının geri kalan kısmı ise taştandır. Girişin sağ tarafındaki duvarın üzerinde Manoussos'un ismi yazılıdır. Yapı, dişçikler ile detaylandırılmış klasik bir kornişle bitirilmiştir. Çatıda ise yivli sütun ve pilastrların çizgisini takip eden iki tane kemerli alınlıklı kaide yükselmektedir. Cephe özelliklerinden yola çıkarak Bristol Oteli'nin üslubunun Neo-Klasik olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Yapının sağ tarafına bitişik, Goad Haritası'nda sokağa bakan bölümünde bir kafe olduğu yazılan, Nirven Haritasında 'Özcan Apartmanı' olarak işaretlenmiş ve özgün işlevi konut olan yapının cephesi otelinkinden görece daha sade olmasının yanı sıra üslubu da farklıdır. (Şekil B.12, 13) Giriş katı dışındaki katlar sıva ile bitirilmiştir. Otelde olduğu gibi zemin kat ve dört üst kat şeklinde bir düzenlemeyi benimseyen bu yapıda ikinci, üçüncü ve dördüncü katta dairesel çıkmalar vardır. Çıkmalar birinci ve beşinci katta açık balkon olarak düzenlenmiş, beşinci kattaki balkon penceresi ise diğer tüm dikdörtgen pencerelerden farklı olarak, kemerli yapılmıştır. Ayrıca çıkmalı katlarda, çıkmanın hemen sağındaki pencereler kat zeminine kadar indirilerek birer Fransız balkonu yerleştirilmiştir. Giriş katında bulunan Dor başlıklı pilastrlar, üst kattaki süslemelere kıyasla daha sade bir görüntüye sahiptirler. Üst kat pencerelerinin arasında ve Fransız balkonlarının altında çeşitli garland ve çelenkvari süslemelere

rastlanmaktadır. Özellikle dördüncü kat pencerelerinin üzerindeki dişli kornişin altındaki bant, deniz dalgalarını andıran sarmal yapısı dolayısıyla Art Nouveau üslubunun özelliklerini yansıtmaktadır. (Şekil B. 14, 15)

Bristol Otelinin sahibi vefat ettikten sonra vârisleri yapıyı, 1980 yılında Esbank Genel Müdürlük Binası olarak kullanılmak üzere Eskişehir Bankası'na satmışlardır (Aykut, 1994). Yapının yenileme projesi Has Mimarlık Bürosu tarafından hazırlanmıştır. Buna göre, binanın sadece ön cephesi korunmuş, geri kalan kısmı ise yıkılarak beton kazıklar üzerine oturan zemin artı altı üst kattan oluşan yeni bir yapı inşa edilmiştir (Tasarım, 2005). (Şekil B.16)

Daha sonra, Suna ve İnan Kıraç Vakfı tarafından satın alınan bina, müzeye dönüştürülmek üzere bitişiğindeki konut binası ile beraber ele alınmıştır. Sinan Genim tarafından 2002 yılında projelendirilen yapıların inşasına aynı sene başlanmış, Has Mimarlık'ın yaptığı arka yapı ve konut binasının ön cephesi dışında kalan strüktürü yıkılmıştır. Müzeye dönüşüm sürecinde yeni yapı iki yapının toplam arsa alanı üzerine, Esbank dönemi yüksekliği korunmak suretiyle yapılmıştır (Tasarım, 2005). Cephede temizlik haricinde hiçbir değişiklik yapılmamış, ancak Manoussos'un adının altına Sinan Genim'in ismi kazınmıştır. (Şekil B.17) Haziran 2005'te Pera Müzesi adıyla açılan yapı iki kat bodrum ve beş üst kat olmak üzere toplam yedi kattan oluşmaktadır. Bodrum teknik hacimler, depo ve oditoryum olarak kullanılmakta, zemin katında ise hediyelik eşya satış yeri ve kafe, üst katlarda da sergi alanları bulunmaktadır. Zemin ve birinci kat cephenin kat yüksekliği ile uyumludur. Buna karşılık üstteki beş kat, çok amaçlı sergi alanını ideal boyutlara kavuşturmak amacı ile cephenin kat çizgisinden daha yüksek inşa edilmiştir. İki yapının cephede birleştiği bölüme merdiven, asansör ve tuvaletler yerleştirilmiş, bu bölümün her iki tarafına birisi büyük diğeri küçük olmak üzere iki galeri inşa edilmiştir. Bu galeriler birbirine ön veya arka cepheye paralel koridorlardan birleşerek, U şeklindedirler. En üst iki kattaki galeri, cepheden geriye çekilerek daha küçük boyutlu olarak planlanmış, bu galeriler aynı zamanda ek katlara tekabül ettiğinden istendiği takdirde perdeleri açılabilen mekanlar olarak kullanılabilmektedir. (Şekil B.18) Müzenin ana giriş kapısı olarak konut binasının girişinden yararlanılmakta olup, Bristol Oteli girişi ise sadece protokol ziyaretçilerine ayrılmıştır.

Giriş katındaki ‘Pera Cafe’nin zemininde beyaz üzerine renkli mermerler kullanılarak, geometrik ve yer yer Bizans yer mozaiklerini çağrıştıran desenler oluşturulmuştur. Kafenin içine yerleştirilmiş sütunlar koyu kahverengi renkte olup tepeleri pirinç bir bordür ile bezenmiştir. Duvarlar yerden pencerelerin ortasına kadar ahşap panellerle kaplanmıştır. Tavan ise kartonpiyer ile iki dikdörtgen kısma ayrılmış, bu dikdörtgenlerin kenarlarına dişli bir desen yapılmıştır. (Şekil B.19)

Galerilere ulaşım için kullanılan merdiven ve kat sahanlıklarının zemini siyah mermer galeriler ise açık renk ahşap parke ile döşenmiştir. Sahanlıklardan galerilere açılan kapılar siyah renkli camdan yapılmıştır. Kapıların pirinç kolları, merdivenlerdeki trabzanları anımsatmaktadır. Galeri katlarındaki duvar, zemin ve tavanlarda işlevsel detaylar dışında, hiçbir süsleme yoktur. (Şekil B.18, 20) Burada Sinan Genim’in sözleri ile ‘müzelik obje ile rekabet etmeyen bir mimari’ görülmektedir (Sönmez, 2009).

Bristol Oteli ve Özcan Apartmanları’nın Pera Müzesi’ne dönüştürülmesi projesinde, ön cepheleri itina ile korunarak asgari yeni müdahaleye tabi tutulmuştur. Dolayısıyla yapılara Tepebaşı Caddesi’nden bakıldığı zaman, özgün ve tanıdık tarihi kimlik halen görülmektedir. Bristol Otel, Esbank Genel Müdürlük binası olarak kullanıldığı dönemde hâlihazırda cephenin arkasındaki strüktürü kaybetmiş olması sebebiyle yapının içi tamamen yenidir. Aynı müdahale, Özcan Apartmanı da Pera Müzesi’ne dahil edilirken yapılmıştır. Mekân kullanımı açısından herhangi bir sınırlama söz konusu olmadığından, Pera Müzesi’nin inşası sırasında müze işlevine en uygun düzenleme seçilmiştir. Yapının iç mekanı zaten bankaya dönüşüm asamasında özgün dekorasyonunu kaybetmiştir, dolayısıyla Pera Cafe bölümündeki dekorasyon, 2000’li yıllara ait tarihselci bir tasarımdır. Ayrıca, giriş katı kafesindeki dekorasyon, galeri mekânlarında benimsenmiş olan sadelik ile karşılaştırıldığında dikkat çekicidir. Baştan yapılmış olmasına rağmen bu mekânda kullanılan form ve malzeme çokluğu, bu katın özgün kat yüksekliği ile sınırlanmış olması sebebiyle, daha da belirgindir. Bristol Oteli cephesindeki Neo-Klasik bezemelerin iç mekândaki yansıması olarak düşünülmüş tavandaki dişler gibi detaylar bulunmasına karşın bu referans diğer dekorasyonun arasında belirsizleşmektedir. Cephe, zemin katı ve galeri katlarında üç farklı üslubun izlerini taşıyan Pera Müzesi’nde işlevselliğin ön planda tutulmuş olmasına karşılık giriş katında tarihselci bir üslup göze çarpmaktadır.

5.3 Caferağa Medresesi

Konumu: Cankurtaran / Sultanahmet (Şekil B.21,22)

Özgün Yapım Yılı: 1555-1559

İlk mimar: Mimar Sinan

Özgün işlevi: Medrese

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 1989

Proje Mimarı: Sinan Genim

Günümüzdeki işlevi: Uygulamalı El Sanatları Merkezi

Ayasofya Müzesi'nin batısında bulunan Caferağa Medresesi'nin girişi Soğukkuyu Çıkmazı'nın en sonunda ve yan cephesi Alemdar Caddesi'nin üzerinde olmak üzere, yaklaşık 645 metrekarelik eğimli bir arazide konumlanmıştır.

Yapımı Sultan Süleyman (Kanuni) dönemindeki Babüssade ağalarından Cafer Ağa tarafından başlatılmış, Cafer Ağa ölünce inşaatı kardeşi Gazanfer Ağa tamamlamıştır (Birkan, 1990). Medrese, *Tezkiretü'l-Ebniye*, *Tezkiretü'l-Bünyan* ve *Tuhfetü'l-Mimarin*'de yazan bilgilere göre Mimar Sinan'a aittir (Ahunbay, 1994). Tamamlanma tarihî kaynaklarda 1559/1560 olarak geçmektedir (Baltacı, 2005). Basık kemerli bir kapıdan girilen yapı, dikdörtgen bir avlu çevresinde U şeklinde dizilmiş olan on beş adet revaklı hücreden oluşmaktadır. Eğimden dolayı binanın Alemdar Caddesi tarafına bir bodrum katı eklenmiş ancak üst kattaki hücreler ile bodrum kat arasında bağlantı yapılmamıştır. (Şekil B. 23, 24) Alt kattaki bu müstakil mekânlar, zamanında vakfa gelir getirmek üzere kiralanan birimlerdir. Arsaya uyum sağmak için kolları eşit olmayan U şeklindeki planın açık ucunda kare planlı, önü geniş saçaklı bir dershane bulunmaktadır. Dershanesinin basık kemerli girişinin etrafında bulunan üç yazıttan birincisi padişahın medreseye su vermesiyle, diğer ikisi ise kandillere yakacak sağlanması ile ilgilidir (Birkan, 1990). Kare veya dikdörtgen planlı olan hücreler küresel bingi kubbe, tekne veya aynalı tonoz örtü ile dershane ise kubbe örtü ile kaplıdır. Ahunbay, medresenin özgün halinde her hücrede bir ocak ve niş bulunduğunu yazmaktadır (Ahunbay, 1994).

Malzeme olarak geniş derzli yatay sıralı tuğlalar yaygın olarak kullanılmış, dershanenin ön cephesi, revaklar ve avlu cephesi düzgün kesme küfeki taştan, ara

duvarlar ise almaşık örgü ile inşa edilmiştir. Hücrelerin önündeki revaktaki tüm açıklıklar kaşkemer ile oluşturulmuş, kubbeler kurşun ile kaplanmıştır. Avluda üç tarafı musluklu, kırma çatı kapaklı bir su haznesi ve yanında yuvarlak bilezikli bir kuyu bulunmaktadır.

Medresenin 1918 yılında yangınzede aileler tarafından barınak olarak kullanıldığı, 1967'de ise yapının kendisinin yangına maruz kaldığı bilinmektedir. 1930'da alt katların özel mülkiyete geçtiği, ardından binanın iki onarım geçirdiği ve 1947'de kısmen Esnaf Hastanesi kısmen de harap ve bakımsız olduğu yazılmaktadır (Kâhya, 1984). Devlet Kitaplar Müdürlüğü, 1979'dan itibaren boş ve harap halde duran medresenin üst katını Vakıflar Başmüdürlüğü'nden 1983 yılında kiralayıp depo ve bekçi konutuna dönüştürmüştür (Birkan, 1990). Üst kat hücrelerinden bazılarının bekçi ailesinin konutu olarak kullanıldığı dönemde iki hücrenin tavuk kümesi ve tuvalete dönüştürüldüğü bilinmektedir (Kâhya, 1984). Alemdar cephesindeki alt katlar bugün halen özel mülkiyette dükkânlar olarak işletilmektedir.

1980'lerin sonunda Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından, kültürel etkinlikler için kullanılmak üzere Türk Kültürüne Hizmet Vakfı'na verilen medrese, sanat evi ve geleneksel Türk sanatlarını tanıtacak bir mekâna çevrilmek üzere projelendirilmiştir (Birkan, 1990). Yenileme öncesi yapılan tespitlerde zaman içinde medresenin duvar ve kemer perdelerinde gelişigüzel delikler açılmasının yanı sıra pencere ve nişlerde dolgular yapıldığı görülmüştür. Bu dönemde, hücre kapılarının çoğu ve ocaklar eksik, yapı genel olarak hasarlı durumdaydı (Birkan, 1990).

Uygulamalı El Sanatları Merkezi işlevine uygun hale getirilirken yapının cephesi aslına uygun olarak korunmuş, alt yapı ve tesisat değiştirilmiş, gerekli yerlerde güçlendirilip yenilenmiştir. (Şekil B.25, 26) Hem revakların sivri çapraz tonozlarına hem de hücre kubbelerine restorasyon sonrası sıva yapılmamış olmamasının sebebi tuğla örgüsünün 'ilginçliğini sergilemek' olarak ifade edilmektedir (Birkan, 1990). (Şekil B.27) Özgün taş döşemesi korunmuş olan bahçe zeminindeki mermer tekneler de muhafaza edilerek çiçek saksısı olarak kullanılmaktadır.

Yapılan restorasyon projesinde kayıp ocakların restitüsyonu, medresenin çağdaşı yapılardaki ocaklar örnek alınarak bakarak olsa da, hücrelere yerden ısıtma sistemi yerleştirdiğinden bu ocaklar sadece süs objesi olarak durmaktadırlar. Dershanenin kündekari kapısı da restorasyon sırasında yeniden yaptırılmıştır (Birkan,1990). (Şekil B.28) 1983'te yapılan bir incelemede hücre kapılarının çift kanatlı ve ahşap olarak

tespit edildiği, günümüzde de kapıların bu şekilde yeniden yapıldığı görülmektedir. (Kâhya, 1984).

Medresenin plan şemasında değişiklik yapılmamış, hücreler küçük atölye ve sergi odaları, dershane ise büyük gruplar için atölye ve yılsonu sergi mekânı olarak düzenlenmiştir. (Şekil B.29) Binada atölye çalışmaları ve hediyelik eşya satışının yanı sıra özel gruplar ve turistlere günübirlik ebru, hat, tezhip, seramik, mozaik gibi el sanatı dersleri de verilmektedir. Hücrelerin ikisi 'şark odası' ve 'saray' temasında döşenmiş olup, özel etkinlik ve misafirler için açılmaktadır. Altyapı yenilemesine önem veren konservasyon ağırlıklı ve bir yeniden işlevlendirme amacını taşıyan Caferağa Medresesi projesinde, medresenin mevcut yapılarında yeni malzeme kullanmaktan büyük ölçüde kaçınılmıştır. Bahçe zeminine sabitlenmiş tente açıldığı zaman revağın kemerler seviyesinden üzeri görünmemekte, yapının üçlü kümeler halinde dizilmiş bacaları görüş alanının dışında kalmaktadır. Tente aynı zamanda avlunun mekânsal açıklığının vurgusunu azaltmıştır. (Şekil B.30) Revak açıklıklarına konulan ve kışın soğuk havayı kırmak için kullanılan plastik perdeler, malzemenin saydam olmasından ötürü, tenteye kıyasla daha az dikkati çekmektedir. Hücre kapılarının üzerine iliştirilmiş boyalı ahşap levhalarda içeride hangi atölyenin bulunduğunu yazılmakta, çoğu zaman da bu atölyeden bir-iki örnek el işi kapıların yanlarına asılmaktadır. (Şekil B.31) Hücrelerin kapı ve pencerelerinin aralarındaki duvarlara konulan cam kapaklı dolapların içinde de el işi örnekleri sergilenmektedir.

Özgün eğitim işlevini farklı nitelikte olsa dahi devam ettirebilen Caferağa Medresesi, yeniden kullanım projesinde asgari düzeyde yeni malzeme ve ek kullanmasını, büyük ölçüde seçilen işlevin yapıya uyumluluğuna borçludur. Medreseye dışarıdan bakıldığında, yapının hem cephesinin hem de küçük oda dizileri şeklindeki kurgusunun bozulmadığı görülmektedir. Medresenin içinde bulunan atölyelerin imkânları modern ihtiyaçlar ile kıyaslandığında çok temel ve hatta rahatsız olsa bile, yapının özgün şeklini ve kullanımını yansıtması açısından başarılı bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. 'Şark odası' gibi temalı odalarda kullanılan yapay süslemeler dışında, projenin tarihî dokuyu öne çıkararak yeni eklerden kaçınması ve konulan asgari sayıda ekin olabildiğince nötr olması, ayrıca mekânları özgün eğitim amacı ile kullanması, tarihsel verileri göz önünde bulunduran işlevsel bir modernist yaklaşımı yansıtmaktadır.

5.4 Cibali Tütün Fabrikası

Konumu: Cibali / Fatih (Şekil B.32-35)

Özgün Yapım Yılı: 1884

İlk mimar: Alexandre Vallaury, Hovsep Aznavur, Eugene Bottazi

Özgün işlevi: Tütün Fabrikası

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 2000-2002

Proje Mimarı: Mehmet Alper

Günümüzdeki işlevi: Üniversite

Cibali Tütün Fabrikası, Haliç'in Cibali semtinde, Hisar Altı Sokak, Nalıncı Kasım Sokak, Seferikoz Sokak ve Türbe Sokak'ın çevrelediği dikdörtgen bir parselde Haliç'e paralel olarak konumlanmıştır. 10385 metrekarelik arsa üzerinde kurulu olan fabrika 400000 metrekarelik kapalı alana sahiptir (İstanbul, 1994a).

Fransız kökenli *Regie* (Reji) şirketi Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde tütün alımı, vergi toplama ve fabrika kurma imtiyazlarını alarak 1884 yılında tütün işlemek ve sigara üretmek amacı ile Cibali'ye Tütün Fabrikası'nı yaptırmıştır (İrepoğlu, 2008). Ülke çapında toplanarak balyalar halinde sevk edilen tütün yaprakları bu fabrikada işlenmekteydi (Müller-Wiener, 1992).

Tasarımı Alexandre Vallaury'e ait olan birbirine geçit ve avlularla bağlanan yapı grubunun inşası sırasında Hosep Aznavur devreye girmiş, 20.yy başlarında ise Eugene Bottazi binaya ekler yapmıştır. Berggren ve Evrard'ın 1900 sonrası çektikleri fotoğraflardan anlaşıldığı üzere, taşıyıcı döküm kolonlar, çelik putreller ve tuğla, demir ve cam malzemeden inşa edilmiş olan fabrikanın bodrum katı haricindeki döşemeleri ahşap parke, tavanları da ahşap çıtalıydı (Alioğlu ve Alper, 1998). (Şekil B.36-39)

Fabrikanın ana yapılarının üslubunu genel olarak Neo-Klasik olarak nitelendirmek mümkündür. Pencere altı ve saçak silmelerinin yanı sıra, pencere aralarından en üst katın ortasına kadar yükselen pilastrların üst çizgileri de binayı çevreleyen bir diğer silme görünümü vermektedir. En üst kattaki silmenin üzerindeki alanda sıva kullanılarak pahlı kesme taş görünümü verilmiştir. Çatının üzerindeki alınlıklardan ikisi, ortasında madalyonlu üçgen şeklinde, ana girişin üzerindeki ise, geniş ve

kavisli saçağı ile Barok üslubundadır. Fabrika, birbirine bitişik inşa edilmiş dikdörtgen binalar, binaların arasındaki avlular ve üstü örtülü geçitlerden oluşuyordu. (Şekil B.40) Bodrum ve zemin katlar kendi içlerinde daha küçük bölümlere ayrılmıştı, üst kat mekânları ise bir bütün olarak kullanılmak üzere tasarlandığı için böyle bir bölümlenme yoktu (Alper, 2004).

İlk inşa edilen blokta önce sadece tütün işlenmekteydi. 1900'lerden itibaren ise filtreli, aromalı, soslu sigara, puro ve pipo tütünü de imal edilmeye başlanarak üretim çeşitlendirilmiştir (Köksal, 2005).

1900'lerde çekilmiş fotoğraf ve kayıtlar incelendiğinde fabrikada toplam 2162 kişinin çalıştığı, tesisin kendi polisi, sosyal görevlileri, sosyal tesisi, bakkalı, okulu, lokantaları ve benzeri birimleri bulunduğu anlaşılıyor. 1 Mart 1925'te Cumhuriyet'in ilanının da verdiği ivme ile 45 yıldır Fransız işletmesinde olan fabrikanın işletmesi Türk Tekel İdaresi'ne geçti (Url-3). 1985 yılının Mart ayında fabrikanın bir bölümü Tekel tarafından müze olarak kullanılmaya başlandıysa da, binanın mülkiyetinin aslında Maliye Bakanlığı'na ait olduğunun ortaya çıkmasıyla müze boşaltılmak zorunda kalındı (Doğruel, 2000). (Şekil B.41, 42)

Köksal, 1994 yılında fabrikadaki tüm donanımın yerinde olduğunu ve büyük bir kısmının işlevini sürdürdüğünü yazar (Köksal, 2005). 1995 yılına gelindiğinde ise fabrika terk edilmiş ve büyük bir kısmı boşaltılmıştı (Url-3). Yapı 16 Eylül 1997 tarihinde İstanbul 1 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 3618 numaralı kararı ile kültür varlığı olarak tescil edilmiştir. Aynı senenin Aralık ayında Maliye Bakanlığı binayı eğitim kurumu olarak değerlendirilmek üzere 29 yıllığına Kadir Has Vakfı'na devretmiştir. 1998 yılında Mehmet Alper tarafından başlatılan projelendirme çalışmaları, 2000 yılının Mayıs ayında koruma kurulunun onayını alarak inşaat aşamasına geçmiştir (Url-3).

Yeniden işlevlendirme projesinde yapının 19. yy sonu ve 20.yy başındaki hali esas alınmış, bu dönemdeki bölümlenme olduğu gibi kullanılarak avlulara sonradan eklenmiş yapılar ve dördüncü kat yıkılmıştır. Fabrikanın cephesi de Berggren ve Evrard'ın fotoğrafları örnek alınarak tamir edilmiştir. 20. yüzyılda dördüncü bir kat eklendiği sırada çatıdaki alınlıklarını kaybetmiş olan binaya fotoğraflardaki şekiller esas alınarak tekrar alınlıklar eklenmiştir. Günümüzde A Blok olarak tanımlanan ve en eski bina olan ana bloğun hem çatısına hem de Haliç'e dönük ön cephesinin ikinci ve üçüncü kat seviyesine 'Kadir Has Üniversitesi' yazısı konulmuştur. Bunun

dışında, binaya dışarıdan bakıldığında ana giriş kapılarında yenilikler göze çarpmaktadır. Söz konusu kapıların üzerine, yapının çatısındaki Barok alınlığı hatırlatan kavislere sahip cam ve çelik malzemeden bir saçak eklenmiştir. (Şekil B.43) Ana binanın iç avlusundaki tuğla duvarları güçlendirmek için yerleştirilen çelik konstrüksiyondaki iç içe köşegenli kare motifinin giriş kapılarında da tekrarlandığı görülmektedir. İç avludan yükselen merdivenin demir ve ahşap korkuluklarının üslubu, yapının kuzeyindeki bloğun içine eklenen merdivende de tekrarlanmıştır. (Şekil B.44)

Yapıların içinde bazı kolon ve kirişler muhafaza edilmiş, volta döşemeler kaldırılmıştır (Köksal, 2005). Tutulan tüm kolon ve kirişler gümüş rengine boyanmıştır. Flüoresan paneller kullanılan sınıflar dışındaki alanlarda aydınlatma elemanı olarak duvara veya tavana monte edilmiş beyaz globlar seçilmiştir. Düşük aydınlatma kapasitelerinden dolayı globlardan çok fazla sayıda kullanılmış ve bunlar yapının tamamında görsel olarak baskın hale gelmişlerdir. (Şekil B.45) Ana binanın en üst katı konferans salonuna dönüştürülürken, ahşap dikmeler taşıyıcı özelliklerini kaybettikleri gerekçesiyle kaldırılmış, yerlerine çelikten asma çatı yapılmıştır. Mimari elemanların mekânda sadece strüktürel özellik taşıdığı görüşünden hareket eden bu yaklaşım oldukça eleştiriye açıktır.

Blokların ve üstü örtülü geçitlerin giriş kapıları ve kimi derslik kapılarının üzerinde sarı, kırmızı, yeşil ve mavi renkte kare şeklinde kesilmiş vitraylar kullanılmıştır. (Şekil B.46)

Tüm yapıların giriş katı dikdörtgen şeklinde yerleştirilmiş kahverengi, bej ve beyaz mermer ile döşenmiş, üst katların zeminleri ise ahşap olarak korunmuş ancak öğrencilerin geçeceği yollara halı döşenmiştir.

Üniversite olarak kullanılmak üzere düzenlenirken güneydeki yapı grubu idari işlere, kuzeydekiler ise eğitim faaliyetlerine ayrılmış[4], ayrıca blokların arasındaki üstü kapalı geçit muhafaza edilmiştir (Alper, 2004). Fabrikanın temellerinin altından çıkan Bizans dönemi sarnıç ve şapeli ise 'Rezzan Has Haliç Kültürleri Müzesi'

[4] Ana yapının güneyine, zemin katından cam ve çelik örtülü bir geçitle geçilen yeni bir bina inşa edilmiştir. Tamamen yeni olan bu yapı, artan ofis ve sınıf ihtiyacını karşılamak için yapılmıştır ve üslubu tarihi bina ile bağlantısızdır.

olarak düzenlenmiş, yapının giriş katından müzenin görünür olabilmesi için yer yer camdan zemin döşemesi kullanılmıştır.

Günümüzde Cibali Tütün Fabrikası'nın özgün dış cephe kimliği geri kazandırılmıştır. Bu durum, hem ara dönemlerde yapılan niteliksiz eklerin kaldırılması hem de aynı şekilde özgün olmayan dördüncü katın yıkılarak eski fotograflarda görülen çatının aynen yapılması ile gerçekleştirilmiştir. Buna karşılık, iç mekandaki donanım ve işletim sisteminin mevcut olmaması sebebiyle yapıyla makinelerin ilişkisinden hiçbir iz kalmamıştır. Aynı zamanda duvarların üzerine, arasına ve çatıya güçlendirme amacıyla konulan çelik destekler, tarihî kolonlarla aynı renge boyandığı ve hatta yukarıda bahsedilen kuzey bloktaki merdiven örneğinde görüldüğü üzere eskisi örnek alınarak yakından yinelediği için, yeni ile eski malzemenin ayrıştırılması kolay değildir. Yapıda hangi detayın tarihî olduğu ve hangilerinin yeni eklendiğinin açıkça belirgin olmaması, gelecekte yapının yeni halini eski hali ile bir tutulması tehlikesini yaratabilir. Çağımıza ait olmayan aydınlatma globları veya vitray camların kullanımı da benzer bir ikileme sebep olabilir. Cibali Tütün Fabrikası'nın Kadir Has Üniversitesi'ne dönüştürülmesinde kullanılan üslup, tarihî formları yer yer birebir kopyaladığı, bazı bölümlerde ise onlardan sadece esinlendiği için tarihselci olarak değerlendirilebilir.

5.5 Dördüncü Vakıf Hanı

Konumu: Bahçekapı / Eminönü (Şekil B.47-50)

Özgün Yapım Yılı: 1911-1926

İlk mimar: Mimar Kemalettin Bey

Özgün işlevi: İş hanı

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 2006

Proje Mimarı: Sedat Eser

Günümüzdeki işlevi: Otel

Sirkeci'nin Bahçekapı mahallesinde bulunan Dördüncü Vakıf Hanı, Hamidiye Caddesi ile Mimar Kemaleddin Caddeleri'nin kesiştiği noktada, yaklaşık 2500 metrekarelik, yamuk dikdörtgen şekilli bir arsanın üzerinde konumlanmıştır. Yapı, Evkaf Nezareti İnşaat ve Tamirat Dairesi tarafından I. Abdülhamid Külliyesi'nin

imaretinin yerine 1911 ile 1926 yılları arasında Mimar Kemalettin Bey'e yaptırılmıştır (Yavuz, 1981). (Şekil B.51-53) Mimar Kemalettin Bey'in tasarladığı yedi vakıf hanından dördüncüsüdür. [5]

Yapının inşasının İstanbul'un işgal altında bulunduğu yıllara rastlaması dolayısıyla inşaatın durduğu dönemde yalnızca dışı tamamlanabilmiş, iç kısmı ise uzun süre kaba inşaat halinde kalmıştır. Bu haliyle bina Fransız askerleri tarafından 'Caserne Victor' adıyla karargâh olarak kullanılmıştır. Nihayet, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapının iç mekânı da Mimar Kemalettin Bey'in projesine uygun olarak tamamlanmıştır (Yavuz, 1981). Çelik iskelet yapım tekniği ile inşa edilen hanın güney cephesinin tamamı, batı ve doğu cephelerinin bir kısmı kesme taş ve mermer kaplamadır. Buna karşılık, binanın kuzeye bakan cephesi ve batı ve doğu cephelerinin sokaktan görülmeyen kısımları ise tuğla duvar üzerine sıvalı olarak bırakılmıştır.

Yapının neredeyse 80 metre uzunluğundaki ön cephesi düşeyde düzenleri aynı olan on beş modülün yan yana gelmesi ile oluşturulmuş, sağ ve soldan beşinci modüller ve köşe modülleri, ikinci kattan itibaren, kapalı cumba şeklinde dışa çıkarılmak suretiyle cepheye hareket kazandırılmıştır. Söz konusu iki modülün en alt kısımlarında binanın iki ana giriş kapısı bulunmaktadır. Modüller, tüm kat pencerelerinin üzerinden geçen bezemeli silmeler ile yatay olarak da bölümlenmiştir. Pencereler, giriş ve birinci katta düz kemer, asma katta şişkin kemer ve iki, üç ve dördüncü katlarda basık sivri kemer ile bitirilmiştir. Yapının klasik çağ Osmanlı dönemine ait zengin bezemeleri dikkat çekicidir. Özellikle giriş kapılarının üzerindeki nakışlı saçakların altında taşa oyularak yapılmış gülbezekler, mukarnaslar, madalyonlar, rumi motifler ve Türk üçgenleri bu etkiyi güçlendirmektedir. En üst kat pencere kemerlerinin alınlıkları ise açık mavi zemin üzerine türkuaz ve lacivert rumi desenli çiniler ile döşenmiştir. Geniş saçaklı kırma çatılı yapının güneydoğu ve güneybatı köşe çıkmalarının üzerinde yükselen, Memluk mimarisini hatırlatan kubbeli kulelerin kubbe eteklerinde de mukarnaslı ve palmetli birer korniş görülmektedir.

Batıdan ithal formlara dayalı üsluplara tepki olarak gelişen, Mimar Kemalettin Bey'in öncüleri arasında bulunduğu bu ulusalcı bezeme üslubunda cephe motifleri, sütun başlıkları, 'millileştirilmiş' yalancı köşe kubbeleri ile söz konusu tepkinin son

[5] Söz konusu Vakıf hanlarından ancak beş adetinin inşası gerçekleştirilebilmiştir.

derece biçimsel ve yüzeysel olarak gelişmiş olması literatürde eleştiri konusu olmaktadır (Özer, 1964). Nitekim Bülent Özer Mimar Kemalettin Bey'in mimari üslubunun söz konusu millilik anlayışını 'idealize edilmiş bir mazi hayranlığının plastik elemanlarla ifadesi' şeklinde algıladığını belirtmektedir (Özer, 1964).

Bodrum, giriş katı, ara kat ve dört üst kattan oluşan yapının özgün şeklinde, iki giriş kapısı U şeklinde bir pasajın uçlarına konumlandırılmıştı. Çelik ve cam bir çatı ile aydınlatılan bu pasajın dirseklerinde ise ortasında asansör boşluğu bulunan bir merdiven ile üst katlara çıkılıyordu. Binada ayrıca her katı dolaşan ince uzun koridorlar vardı. Zemin ve ara katında 24 dükkânı barındıran pasajın hemen üzerindeki alan, çatıya kadar boş tutulmuş, bu boşluğu çevreleyen katlara ise toplam 148 ofis yerleştirilmişti (Yavuz, 1994a). Dolayısıyla, koridorlara sağlı sollu yerleştirilmiş ofislerin kiminin penceresi pasajın içine, kimininki ise dışarıya bakmaktaydı.

Pasajın iç mekânının bezeme üslubu cepheninkine uyum sağlamakta, pasajın giriş ve asma katı ise neredeyse dış cephenin tıpatıp aynısı idi. Yapıda işlevsellik açısından batıya öykünen Dördüncü Vakıf Hanı, bezemelerinde klasik çağ Osmanlı Mimarisi'nden esinlenmiş, Yıldırım Yavuz'un tabiri ile 'ulusal duyarlılığı okşayan kılıflar' geçirilmiş bir yapıdır (Yavuz, 1981).

1926'daki açılışından 1985'e kadar asma ve birinci katılarında İstanbul Menkul Kıymetler Borsası'na da ev sahipliği yapan ve uzun yıllar banker ve tüccarlar tarafından ofis olarak kullanılan Dördüncü Vakıf Hanı, 2000 yılında dükkân ve büroların adliyeye dönüştürüleceği söylenerek boşalttırılmıştır (Konsept, 2006). (Şekil B.54) Boşaltılmasının ardından dört yıl boyunca kullanılmadan bakımsız bırakılan ve tinercilerin barındığı bir mekâna dönüşen yapı, 2004 yılı Kasım ayının başında İstanbul Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından 25 yıl süreyle yap-işlet-devret modeli ile restore edildikten sonra işletilmek üzere turistik otel olarak ihaleye çıkarılmıştır (Radikal Gazetesi, 2004). 2005 yılında yenileme öncesi çekilen fotoğraflardan binanın hem iç hem dış mekânının bakımsızlıktan harap olduğu, çatı katının da yangın geçirmiş olduğu anlaşılmaktadır. 2005 yılında Diyarbakırlı üç turizmcinin kurduğu Gap-san Eserler Şirketi tarafından kiralanan yapı (Aydın, 2006) Ağustos 2006'da World Park Hotel adıyla hizmete girmiş, 2009 yılında ise ismi Legacy Ottoman Hotel olarak değiştirilmiştir. (Şekil B.55)

Tamamladığı projeler arasındaki tek tarihî yapı yenilemesi Dördüncü Vakıf Hanı olan Eserler İnşaat'ın önceki projeleri arasında Diyarbakır'da bir cezaevi, Antalya'da tatil köyü, Diyarbakır ve Ankara'da apartmanlar ve Mardin'de ticaret merkezi, okul ve camii gibi projeler yer almaktadır. (Url-1)

Yenileme projesinde cephedeki iki giriş kapısından birisi iptal edilerek arkasındaki alan, U şeklindeki pasajın dirseklerinin bulunduğu noktada ahşap paneller ile kapatılmıştır. Bu şekilde yaratılan alanlardan birisi depo olarak kullanılmakta, diğeri ise ahşap yerine bir cam panelle kapatılarak girişi sokakta bulunan bir dükkâna dâhil edilmiştir. Hamidiye Caddesi'ne bakan zemin kattaki eski dükkân hacimleri, günümüzde halen dükkân olarak kullanılmaktadır.

Otele giriş kapısı ön cephenin tam ortasına rastlayan dikey modülün giriş katı seviyesinde bir kapı açılması suretiyle oluşturulmuştur. (Şekil B.56) Giriş kapısın üzerine, hem sokak hem de lobiden görünecek şekilde iç içe geçmiş dairelerden oluşan bir desen yerleştirilmiştir. Bu desen, asma katta lobinin avlusuna bakan ofislerin ahşap korkuluğunda da tekrarlanmıştır. (Şekil B.57)

Giriş kapısının iki yanındaki modüllerin cam vitrinlerinin önüne eklenen siyah ve altın rengi korkuluklarda tarihselci yaklaşımı yansıtan bir yıldız deseni kullanılmıştır. Yapının özgün giriş kapılarının demirlerinde ve yol seviyesinin biraz üstündeki havalandırma mazgallarında kullanılan Rumi motifler ile yan yana gelmiş olan bu desen, farklılığı ile dikkat çekmektedir. (Şekil B.58) Yapının köşe cumbalarının arasına da dikey olarak otelin ismi yazılmıştır.

Çatıya sokak seviyesinden bakıldığında, geniş saçağın altından görülmesi mümkün olmayan, mansard çatı formunu anımsatan kırık kemerli pencereler eklenmiştir. Kahvaltı ve balo salonu olarak kullanılan mekânları aydınlatan, yan yana dizilmiş bu pencereler, yapıdan uzaklaşıldığında göze çarpmakta ve cephenin biçimlenişi ile uyumsuzluk göstermektedir. (Şekil B.59)

Eskiden U şeklinde olan pasajın özgün girişleri yukarıda bahsedildiği şekilde kapatılmış olduğundan, pasaj günümüzde sadece uzun bir avlu olarak kullanılmaktadır. Otel girişinin her iki yanından ikişer dükkân hacmi de bu avluya bağlanarak lobi oluşturulmuştur. (Şekil B.60) Eskiden cam ve çelik bir çatı ile aydınlatılan pasajın tavanı bugün kapatılmıştır. Işıklandırma, tavanda asılı duran büyük kristal avizeler ile sağlanmaktadır. Lobi duvarlarındaki bezemelere

dokunulmamış, asansör ve merdivenlere doğru açılan geçide ise kartonpiyer ile postmodern üslupta şekillendirilmiş birer kemer eklenmiştir. Aynı zamanda, tavanda ve kolonlarda bulunan bezemeler altın rengi boya ile renklendirilmiştir. Zemindeki mermer döşemede kullanılan açık gri üzerine kırmızı ve siyah desenler klasik çağ Osmanlı motiflerinin tarihselci bir yorumu olarak değerlendirilebilir. (Şekil B.61)

Üst katlarda ofislerin bir kısmı birleştirilerek daha büyük süitler haline getirilmiş, diğerleri ise özgün boyutlarında bırakılmıştır. Odaların bulunduğu koridorlara açılan demir kapılar, renklendirilmiş bitki motifleri ile süslenmiştir. Merdiven sahanlıklarındaki üçlü buzlu pencereler bazı katlarda vitray boyası ile saksıda çiçek desenleri ile renklendirilmiştir. (Şekil B.62)

Yapının en üst katında, çatıya eklenen pencereler ile kazanılan kahvaltı ve balo salonlarının girişindeki taş zeminde, yapıda başka örneği bulunmayan geometrik şekiller ve çiçekli göbekler dikkati çekmektedir. Açık büfe kahvaltının sunulduğu ahşap konsolların tasarımında da tarihselci bir yaklaşımın hâkim olduğunu söylemek mümkündür. (Şekil B.63) Salonlarda kullanılan duvar kâğıdı kimi yerde sarmal, kimi yerde ise soyut çizgisel desenlidir. Cafe/bar odasında tavan koyu ahşap ile kaplanmış, bar ve servis masalarında da yine aynı ahşap kullanılmıştır. (Şekil B.64) Kahvaltı salonu duvarlarında arkası aynalı dikdörtgen nişlerin üzerine giriş cephesindeki altın renkli yıldızların başka bir versiyonu monte edilmiştir. Ayrıca, kubbeli kulelerin içi 'şark odası' temasına uygun olarak döşenmiş ve duvarlara klasik Osmanlı motifleri çizilmiştir.

Dördüncü Vakıf Hanı, inşa edildiği zaman yedi katlı, asansörlü ve kaloriferli modern bir ticaret hanıydı. Günümüzdeki otel işlevi ile yapının dış mekanında fark edilen çağdaş malzemeler, çatıdaki yeni formlar ve yapıya giriş akslarının değiştirilmesi, özgün yapının dış kimliğinin tanınabilirliğini tamamen olmasa da kısmi olarak azaltmıştır. İç mekanda benimsemiş olan yeni dekorasyon, kullanılan çağdaş, tarihselci üslup ile modern bir bina olduğunu gizlemeye çalışmaktadır. İnşa edildiği döneme göre de modern iskeletinin üzerine geçirilmiş 'kılıf'ıyla eleştiri konusu olan yapının bu özelliği günümüzdeki müdahaleler ile daha da belirginleşmiştir. Yapının işlevi, süslemelerindeki çeşit bolluğu içinde neredeyse silikleşmiştir. Bu süslemelerin yanı sıra, özgün iç mekan kurgusunda yapılan değişiklikler de ilk işlevin karakteristik öğelerini günümüzde görünmez kılmıştır.

5.6 Feshane-i Amire

Konumu: Defterdar / Eyüp (Şekil B.65, 66)

Özgün Yapım Yılı: 1835

İlk mimar: Bilinmiyor

Özgün işlevi: Fes imalathanesi

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 1998

Proje Mimarı: Mehmet Ekiz

Günümüzdeki işlevi: Fuar ve kongre merkezi

Eyüp'ün Defterdar Mahallesinde, doğusunda Haliç, batısında Yavedut Caddesi olan Feshane-i Amire'nin günümüze kalan tek yapısı, yaklaşık 9500 metrekarelik dikdörtgen bir binadır. 1966 ve 1982'de çekilmiş hava fotoğraflarına bakıldığında, mevcut binanın hem doğusu hem de güneyine doğru uzanan arazide Feshane-i Amire'nin farklı boyutlardaki diğer üretim binaları da görülmektedir. (Şekil B.67)

II. Mahmut döneminde 1826 yılında Asakir-i Mansure-i Muhammediye kurulurken tüm askerlere fes giyme zorunluluğu getirilmişti. Bununla birlikte yurtdışından fes ithalatını çoğaltmak yerine yerli üretim yapabilmek için 1833'te Kadırga'daki Cündi (Cinci) Meydanı'nda üretime başlanmıştı (Dölen, 1994). Birkaç yıl sonra I. Abdülmecit'in tahta çıktığında verdiği ferman ile fes fabrikası Haliç'te III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan'ın sarayının bir bölümüne taşındı. Burada fes üretiminin yanı sıra aba ve halı dokumacılığına da başlandı (Koray, 1948). 1843 ile 1851 yılları arasında fabrikanın idaresini üstlenen Belçikalı uzmanları tavsiyesi üzerine, İngiltere, Fransa ve Belçika'dan getirilen modern buharlı makineler ile donatılan fabrikayı bu dönemde 'Darphane-i Amire' işletmekteydi. İşletme 1849'da ise 'Hazine-i Hassa'ya geçti (Küçükerman, 1988). İlk hali ahşap olan yapının 1866 geçirdiği büyük yangın sonucu buhar makineleri dairesi dışında tüm birimleri yandı. Yapı iki sene içinde alçak bir bina şeklinde yeniden inşa edilip açıldığı zaman donanımı daha da geliştirilmiş, ismi 'Feshane-i Amire' olarak değiştirilmişti (Koray, 1948).

1877'de 'Bab-ı Seraskeri' emrine verilen Feshane, 1921 yılına kadar 'Levazımat-ı Umumiye-i Askeriye' için çalışmıştır. Bu dönemde fabrikada yapılan yenileme ve genişlemeyi Mimar Krikor Balyan'ın geç ampir üslubunda, pavyonlar biçiminde bir

inşaat ile yaptığı yazılmaktadır. 1895'te de fabrika bünyesinde Feshane'ye çırak ve işçi yetiştirmek için bir sanayi sıbyan mektebi de açıldı (Dölen, 1994). (Şekil B.68, 69)

1800'lerin ikinci yarısında ürettiği malları Londra, Paris ve Chicago'daki birçok uluslararası sergide sergileyen Feshane, üretim kalitesi ile uluslararası takdir de toplamıştır. Aynı zamanda 1863'te İstanbul'da yapılan Sergi-i Umumi-i Osmanî'de de önemli bir yere sahipti (Küçükerman, 1988). 1916 yılında İzmit'teki dokuma fabrikasının kapanmasıyla oradaki makineler Feshane'ye nakledilmiştir (Müller-Wiener, 1992).

Cumhuriyet'in kuruluşundan 1925'e kadar İstanbul Fabrikaları Umum Müdürlüğü'nün altında çalışan fabrika ardından askeri idareden çıkarılarak 'Sanayi ve Maadin Bankası'na devredildi. Bunun sonucunda, bankanın kurduğu 'Feshane Mensucat T.A.Ş.' Feshane'nin işletmesini yönetmiştir. Bu şirket 1937'de tasfiye edilince Feshane, 'Sümerbank Defterdar Fabrikası' olarak işletilmiştir. 1938'de Sümerbank'ın kurduğu 'Birleşik Yün İpliği ve Yünlü Mensucat Fabrikaları T.A.Ş.' işletmeye geçmiş, 'Sümerbank İplik ve Dokuma Fabrikaları Müessesesi'ne devredilip sonunda adı 'Sümerbank Defterdar Mensucat Fabrikası' olmuştur (Küçükerman, 1988). 1949'da ikinci büyük yangınını geçiren fabrika, bu tarihte bir yenilenme daha geçirmiştir. Yenileme sırasında giriş kapısı Yavedut Caddesi'nden o zaman mevcut olan Haliç kıyısındaki Defterdar vapur iskelesine kaydırılmıştır (Tanyeli, 1990 ve Küçükerman, 1988).

Sümerbank döneminde fabrikada dokumanın yanı sıra, Sümerbank'ın diğer fabrikalarında da kullanılmak üzere yedek parça ve çeşitli dokuma makineleri da üretilmekteydi (Dölen, 1994) İstanbul 1 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından 15.01.1977 gün ve 9591 sayılı kararla korunması gerekli kültür varlığı olarak tescil edilen fabrikada 1985'e kadar üretim devam etmiştir. Tesis, İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin 'Haliç Kıyı Şeridinin Yeniden Düzenlenmesi' projesi ile 1986'da yıkılmıştır (Köksal, 2005). Yıkımdan günümüze bırakılan tek yapı büyük dokuma salonudur. (Şekil B.70, 71)

Dokuma salonunun dış cephesi neoklasik üslupta biçimlendirilmiş, düzgün bir dikdörtgen şeklinde olan yapının kuzey, batı ve güney cephelerine eşit aralıklar ile dizilmiş beşik kemerli pencereler yerleştirilmiştir. Kemerlerinin üzerinden geçerek pencereleri görsel olarak birbirine bağlayan bir silmenin yanı sıra kemerin bitiş

noktası ile çatının ortasına rastlayan bir diğer silme daha yapıyı çevreleyerek yatay bir vurgu yaratmaktadır. Testeredişi çatı, dar bir korniş ile bitirilmiştir. Doğu cephesinde de devam eden pencere düzeni, bu cephenin tam ortasına rastlayan cümle kapısı ile bölünmektedir. Neo-Klasik üslupta yapılmış kapıda mermerden bir alınlığın altında bulunan tuğra ve iki yanında yazıtlar, pencerelere uyumlu beşik kemerli ana girişi belirginleştirmektedir. Girişin her iki yanında yine mermerden iki sütün, sütunların yanında da iki tali giriş vardır. Bu üç girişli ve alınlıklı cümle kapısı, yapının geri kalanından portik şeklinde öne çıkarılarak vurgulanmıştır.

Yapının planı, 70x140 metrelik bir dikdörtgenin içinde enine ve boyuna dizilmiş dökme demir kolonlardan oluşmaktadır. (Şekil B.72) Bu kolonların üzerinde 'Providence Marchienne Belgique' yazan damgalardan Belçika'da imal edilmiş oldukları anlaşılmakta, dolayısıyla binanın ilk prefabrik yapılarımızdan birisi olduğu iddia edilebilmektedir. Duvardaki pencerelerin yanı sıra, yapıda uzunlamasına yerleştirilmiş şeffaf bölümleri olan testeredişi çatı da aydınlatma sağlamaktadır.

1988 yılında Feshane, Sümerbank tarafından İstanbul Belediyesi'ne fuar ve gösteri amaçlı işlevlere hizmet etmek üzere verilince, Türkiye Giyim Sanayicileri Derneği MimArch mimarlık bürosundan yeniden işlevlendirme projesi istedi. Binanın içindeki tüm bölümlenmeleri çıkartıp yekpare bir hacim elde etmeyi ve hizmet işlevlerini yapı dışında inşa edilecek bir ek binaya taşıma projesi gerçekleştirilmedi (Karaören ve Bilgin, 1990).

1989'da terk edilmiş yapıda dönemin önemli çağdaş Türk sanatçılarının işlerinin sergilendiği Serotonin sergisi yapıldı. Haziran 1991'de İstanbul Büyükşehir Belediyesi ile İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı arasında imzalanan protokol ile Feshane 49 yıllığına Vakfa tahsis edildi (İncirlioğlu, 1991). Böylece, Haliç yıkımları sonrası tek başına kalan yapının Modern Sanatlar Müzesi'ne dönüştürülebilmesi için yeniden işlevlendirme projesine başlandı. Projenin mimari tasarımı için Paris'teki D'Orsay müzesinin yeniden işlevlendirmesinin iç mekân tasarımını yapmış olan Gae Aulenti davet edildi. Reşit Soley'in yardım ettiği Aulenti'nin projesi tüm ekleri kaldırmayı içeriyordu. (Köksal, 2005). Bu tasarımda yapıya cümle kapısından giriliyordu (Atagök, 1992). Temel işlevler geçici sergi alanı, IKSV'nin kalıcı müzesi için alan ve bunun hizmet birimleri, multimedya salonu, kafeterya, eğitim atölyeleri ve asma katlarda yönetim büroları olarak belirlenmişti (Soley, 1992). Kolonlar, çatı ve çevre duvarlarında esaslı bir değişiklik yapmayan proje, sergilenecek işlere mekân

yaratmak için değiştirilebilir bir duvar sistemi ekledi. (Şekil B.73) Ayrıca çatı türkuaz mavisine boyandı ve kuzeye iki yeni kütle eklendi (Aksel, 1992).

16 Ekim – 30 Kasım 1992 arasında gerçekleşen 3. İstanbul Bienali Feshane'de yapıldı. Bienal sonrası İKSV ve İBB'nin arasındaki anlaşmazlık dolayısıyla yapı İBB'ye geri devredildi. Bu devir sonrası gerçekleştirilen proje ile binanın içindeki tüm donanım yitirildi, yapılan zemin çalışmaları ile cümle kapısının bulunduğu kuzey cephesi sular altında kaldı (Köksal, 2005). (Şekil B.74) Mehmet Ekiz'in yönettiği restorasyon projesi, 1992'de Anıtlar Yüksek Kurulu'nun onayladığı projeye uygun şekilde Feshane binasını el sanatları çarşısı, sergi, fuar, konser gibi işlevler için yenilemeyi amaçlıyordu. (Şekil B.75)

Projeye başlanmadan önce, iç mekâna 60cm yüksekliğine kadar su girmesine sebep olan su basması sorunu geçirimsiz perdeleme ve drenaj sistemi ile engellendi (Tasarım, 2000). Cephedeki imitasyon silmeler yerine küfeki taşından silmeler konuldu, sıvalı ve alçıpan ile kaplı olan iç duvarlar raspalanıp geleneksel malzeme ve yapım tekniği ile yenilendi (Ekiz, 2001). Neredeyse tümü kayıp olan cümle kapısı, eski resimlerden yararlanılarak baştan yapıldı (Tasarım, 2000). (Şekil B.76) Yapının dış çevresi de yeniden düzenlenerek otopark, süs havuzu, servis alanları ve yürüyüş yolları yaratıldı.

İç mekânda yapıyı beş bölüme ayıran proje, yapının kuzeyindeki en büyük bölümün önünde bulunan, Aulenti'nin tasarımından kalan alçıpan duvarı tutarak burayı çok amaçlı bir salon olarak düzenledi. Alçıpanın ortasından salona giriş sağlayan açıklığın üzerine kemerli bir taç eklendi. Binaya sonradan ilave olmuş ekler ve duvarlar yıkıldı. Yok olmuş olan iç mekân kapıları da eski fotoğraflara bakılarak yenilendi (Ekiz, 2001). Ahşaptan yapılmış olan iç çatı kaplamasının kurtlanıp yer yer döküldüğü tespit edilince ahşabın tümü yenilendi, üstteki çelik çatıya sadece gereken yerlerde güçlendirme ve onarım yapıldı (Tasarım, 2000).

Yapının girişi günümüzde cümle kapısından değil, batı cephesinden yapılmaktadır. Buradan binaya girildiğinde karşılaşılan uzun ve dar koridorun iki yanında dört salon, en uçta da büyük salon bulunmaktadır. Koridorun üzerinde, yandaki salonlara beşik kemerli buzlu pencereler açılmış, üzerlerine vitray ile lale desenleri yapılmıştır. (Şekil B.77) Bu salonlara 'II. Mahmut Salonu', 'Haliç Salonu', 'Küçük Bedesten Salonu', 'Sadabad Salonu' gibi isimler verilmiştir. Beşinci salonun içine konulmuş olan 'Lale Restoran' da aynı koridorun üzerindedir. Yapının büyük bölümünde

kullanmış olan traverten taş zeminde, çeşitli renklerdeki taşlar ile kimi yerde dekoratif göbekler, kimi yerde de bordürler yapılmıştır. Yapının cephesine açılan tüm pencerelere ve alçıpan panodaki girişe bordo rengi altın püsküllü kadife perdeler asılmıştır. (Şekil B.78)

'Küçük Bedesten Salonu'nda yaratılmış olan yapay çarşıda strüktürel olmayan eliböğründeler, açık hava ile temas etmeyip yapının endüstriyel çatısı altında dikkati çeken alaturka kiremitten çatılar ve saçaklarının altında pencere kafesleri olan mini-evler inşa edilmiştir. Bu evlerin üzerindeki desenler farklı renklerde boyanmış, kiremit çatılardan eski tip sokak aydınlatmaları sarkıtılmıştır. (Şekil B.79, 80) Bu yapay çarşıda 'eski Türk evi tarzı' benimsendiği, ama 'gelecekte herhangi bir yanılgıya sebebiyet vermemek maksadıyla yapıldığı dönemi vurgulayan çizgilerle' inşa edildiği belirtilmektedir (Tasarım, 2000).

Lale Restoran olarak kullanılan salonda çarşıdaki sokak lambaları tavandan sarkıtılarak tekrarlanmış, duvarlara lale desenli çini bordür eklenmiş ve duvarlara çiçek resimli tablolar asılmıştır. (Şekil B.81)

Yapının geri kalanından farklı olarak, gri ve pembe renkte, kare şekilde döşenmiş granit kaplı zeminli büyük salonun duvarları bordo rengine boyanmıştır. Alçıpan panonun dışındaki fuaye alanına konulan kafenin divan ve tabureleri klasik çağ Osmanlı desenlerini anımsatan altın ve bordo rengi kumaşla kaplanmıştır. Bu kafeyi fuayenin geri kalanından ayırmak için ahşap bir bahçe çiti konulmuştur. (Şekil B. 82)

Feshane-i Amire'nin yenileme projesi, yapının zaman içinde zarar görmüş özgün dış mekanını geri kazandırırken, iç mekanda bu özgünlüğe aynı derecede hassasiyet göstermemektedir. Endüstri tarihimizin önemli bir kültür varlığının içinde dizili 'mini Türk evleri', yapının içinde tarihselci bir yaklaşım sergilemekte ve içinde bulundukları yapının varlığını tanımadan tasarlandıkları anlaşılmaktadır. Perdeler, vitray camlar, çini bordürler ve döşeme kumaşları da aynı şekilde bir endüstri yapısının içinde Osmanlı etkisi yaratmakta, özgün bina ile etkileşime geçmemektedir. İnşa edildiği dönemin sanayi mimarisini yansıtan Feshane-i Amire'nin özellikleri arasında olan büyük açıklıklar, homojen mekânlar, malzeme ve üretiliş tarzı sayılabilir. Yapının günümüzdeki işlevi ve yapıyla hiç ilgisi olmayan elemanla üslubu değiştirilmiş olan iç dekorasyonu, bu mimari özellikleri veya yapının dokuma tarihimizdeki önemini ortadan kaldırmaktadır ve günümüzde tarihselci olarak

nitelendiren bir yaklaşım benimseyerek süsleme odaklı bir tasarımla varlığını sürdürmektedir.

5.7 Harikzedegân Apartmanları

Konumu: Laleli / Fatih (Şekil B.83, 84)

Özgün Yapım Yılı: 1919 - 1922

İlk mimar: Mimar Kemaleddin Bey

Özgün işlevi: Toplu konut

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 1986 -1987, 2005 - 2008

Proje Mimarı: Ertem Ertunga : Ramada Hotel/ Merit Antik (1986) Hande Tözün: Crown Plaza Hotel (2008)

Günümüzdeki işlevi: Otel

Harikzedegân Apartmanları Fatih ilçesinin Laleli semtinde, Laleli Camii bitişiğinde, Ordu Caddesi, Feti Bey Caddesi, Kurultay Sokak ve Harikzedeler Sokak tarafından çevrilmiş, neredeyse kare bir parselde inşa edilmiştir. Kareye yakın dikdörtgen planlı, ortası avlulu dört bloktan oluşan dörder katlı bu apartmanların arasından birbirini haç şeklinde dik kesen, trafiğe kapalı iki iç sokak geçmektedir. (Şekil B.85)

İstanbul'un, onu büyük ölçüde tahrip etmiş olan yangınlardan önceki halini gösteren ve Ekrem Hakkı Ayverdi tarafından tarihi 1875 yılı olarak belirtilmiş haritaların C3 paftasına bakıldığında, Harikzedegân Apartmanları'nın yerinde 'Koska Medresesi' adı altında, Laleli Külliyesi'ne ait bir yapının olduğu görülür (Ayverdi, 1978). (Şekil B.86) Yapının tarihsel arka planına baktığımızda söz konusu külliyenin vakıflara bağlı olmasından dolayı yapının yerine inşa edilen apartmanların Evkaf Nezareti'ne bağlı olduğunu anlamaktayız. 1918'de Fatih, Cibali ve çevresini harap eden büyük yangından sonra evlerini kaybedenlere yardımcı olmak için Evkaf Nezareti'ne bağlı özel bir komisyon kurulmuş, hem Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli yerlerinden hem de İstanbul halkından bağışlar toplanmıştı. Yangınzedelerin yeni konutu olarak tasarlanan ve ortak kullanıma açık olan kapalı teras, çamaşırlık, kömürlük gibi servislere sahip 124 daireyi içeren, ayrıca cadde yönüne bakan 25 dükkânı da olan apartmanlara Harikzedegân Apartmanları (Yangına Uğrayanlar) ismi verilmişti (Yavuz, 1994b).

Birinci Ulusal Mimarlık Akımının öncü isimlerinden Mimar Kemaleddin Bey tarafından yapılan apartmanlar, hem betonarme iskelet sistemi ile inşa edilen ilk yapı olmaları, hem de sur içindeki ilk, çok katlı sosyal konut olma özelliklerinden dolayı İstanbul'un mimarlık tarihinde önemli bir konuma sahiptirler (Yavuz, 1994b). Afife Batur, Mimar Kemaleddin'e Evkaf Nezareti Heyet-i Fennite Reisi Ali Talat Bey'in yardım ettiğini, Heyet-i Fenniye mühendislerinin de planın çizim ve gerçekleşmesini üstlendiğini yazar (Batur, 1990). (Şekil B.87)

5 Temmuz 1922'de Sadrazam Tevfik Paşa'nın da orada bulunduğu bir açılışla önce öndeki iki blok, ardından arkadaki iki bloğun inşaatı tamamlanarak açılmış, dönemin Tevhid-i Efkâr Gazetesi'nde inşaatta çalışan ustaların mahareti övülmüştür (Türkoğlu, 1998).

Yıldırım Yavuz'un dış görünüşünü bir 18. Yüzyıl İstanbul konağına benzettiği bu apartmanların cephelerinin mimari üslubu, Barok ve Neo-Rönesans'ın karışımı olarak sınıflandırılabilir. Ordu Caddesine bakan iki apartmandaki ön cephenin tüm pencereleri basık silmelerle çevrili, ikinci katında yarım daire kemerli pencereler, çatıda kıvrımlı geniş saçakların şekillendirmesindeki kavisli formlarda Barok üslup özellikle belirgin hale gelmektedir. Söz konusu yaklaşım plastik bezemelerde; üçüncü, dördüncü ve beşinci kat pencerelerinin üstündeki madalyonlarda, çelenk motifleri ve volütli kısa alınlıklarda da belirgindir. Aynı zamanda trafiğe açık sokaklara bakan cephelerde, ikinci kattan itibaren odaların üç grup halinde altıgen veya dörtgen olarak dışa taşması yoluyla girintili-çıkıntılı üslup devam etmiştir. Ön cephenin aksine, yan ve arka cepheler ve iç sokaklara bakan cephelerde yalnızca yer yer katlar arasında silmeler ve geniş pencere pervazları kullanılarak yapıya hareket kazandırılmıştır. İç sokak girişlerinde bulunan kolonların kompozit başlıkları vardır, avlulardaki kolon başlıklarında ise stilize edilmiş tekil birimler şeklinde mukarnas formlarına rastlanmaktadır. Dolayısıyla yapıda Osmanlı biçim kaynaklarından daha fazla batılı kaynakların kullanımı belirgindir. (Şekil B.88, 89)

Bugünkü halinden farklı olarak geçmişte Ordu Caddesinde arazinin eğiminden dolayı, giriş katı seviyesinde fazladan bir kat kazanılmış, burası iki katlı dükkânlar için ayrılmıştı Ayrıca bodrum katlar kömürlük, kapalı teraslar da çamaşırlık olarak kullanılmak üzere düzenlenilmişti. Blokların üzerleri kiremit kaplı, betonarme çatılarla örtülüydü. Apartmanların her birinin ortasındaki iç avlulara Ordu Caddesi ve Kurultay Sokak'a açılan kapalı geçitlerden ulaşmak mümkündü. Aynı doğrultudaki

geçitlerden de iç sokaklara ulaşılıp diğer apartmanlara gidiliyordu. Apartman bloklarının günümüzde hala mevcut olan plan özellikleri ise blokların her birinde avlu girişine göre simetrik olarak yerleştirilmiş, katlara ulaşımı sağlayan U şeklinde ikişer açık merdivenler ve her katı çevreleyen veranda-vari açık koridorlardır. (Şekil B.90)

Apartmanlar tamamlandıktan sonra, yangından dolayı evsiz kalan kişilerin tümünü barındırmasının mümkün olmayacağı anlaşılınca daireler açık arttırma ile kiraya verilmiş ve kiralar yangınzedelere aktarılmıştır. 1923'e kadar Evkaf Nezareti'ne bağlı olan 'Harikzedegân Devair-i Müştemilası'nın yönettiği yapılar önce belediyeye ardından 1926 yılında gelir sağlaması amacıyla yeni kurulmuş olan Türk Hava Yollarına devredilerek isimleri 'Tayyare Apartmanları' ve sonra 'Türk Hava Kurumu Apartmanları' olarak değiştirilmiştir (Yavuz, 1979). Türk Hava Kurumu'na bağlı olduğu dönemde, konut olarak kiraların düşmesi sebebiyle iş merkezlerinin artması ile beraber, apartmanlarda havacılık konusunda bazı kurslar, model uçak yapım atölyeleri ve yönetim ofisleri açılmıştır (Türkoğlu, 1998 ve Batur, 1990).

23 Aralık 1980'de alınan Anıtlar Yüksek Kurulu kararı ile yapı grubunun 'dış mimarisinin aynen korunması, bir konut ünitesinin yapının ilk işlevi hakkında fikir vermek üzere korunması karşılığında apartmanların iş hanına dönüştürülmesi' mümkün olmuştur (Türkoğlu, 1998). (Şekil B.91, 92) Bu kararla Türk Hava Kurumu, eskiden bir daireye ait olan odaları büroların odaları olarak düzenleyerek çeşitli kuruluşlara yapıyı kiralayabilme fırsatı bulmuştur (Batur, 1990). 1985'te Göksel Denizcilik'e (şirket finansman bulmakta zorlanınca Net Holding ile ortak oldu) kiralanan yapı Ertem Ertunga'nın başında olduğu ve 1986-1987 yılları arasında süren inşaat sonucunda 1988 yılı Şubat ayında Ramada Hotel olarak açılmıştır. Ardından 1993 yılının Eylül ayında işletmesi Merit International Hotel and Resort'a devredilerek ismi Merit Antique Hotel olarak değiştirilmiştir (Gemici, 2005). 2005 yılında 20 sene süreyle Naz Tekstil'e kiralanan yapılar, iç dekorasyonu Hande Tözün tarafından yenilenerek Haziran 2008 yılında Crown Plaza Old City olarak yeniden açılmıştır. (Şekil B.93)

Harikzedegân Apartmanları, inşaatlarından 60 yıl sonra özgün durumlarından çok farklı bir şekil almışlardı. Dairelerde geniş aileler oturmakta ve bu aileler ortak kapalı avlulara çamaşırlarını kurutmak için asıyorlardı. Bu tür davranışlar binanın işlevsel dönüşümünü yapanlar tarafından 'uygunsuz' olarak değerlendirildiği için bu dönem

ne yapının yazılı tarihine dâhil edilmiş, ne de güncel fiziksel durumda yansıması kalmıştır, yalnızca apartmanların eski sakinlerinin anılarında yaşamaktadır. Buna bağlı olarak, geçmiş kullanımların yapının dokusunda bıraktığı izleri silmiştir. Hâlbuki bu izler, yapının boyutlarından ve malzemelerinden öte, onu yıllar sonra ziyaret edenlerde yoğun duygusal ve şiirsel etkiler uyandıracak olan faktörlerdir (Littlefield, 2007). Oysa yapıyı tamir ederek otele dönüştüren özel şirketin şantiyeyi gezdiği esnada ve gösterişli açılış töreni sırasında çekilmiş fotoğraflar yayınlarda bolca öne çıkarılmıştır.

Ertem Ertunga'nin inşaatı sırasında, apartmanları otel olarak daha rahat kullanabilmek için, yapıların avluları ve aralarındaki dik sokaklarının üstü sağlam bir malzeme olan Lexan şeffaf tonozlar ile örtülmüş ve giriş katındaki eğim düzeltilip tek kota dönüştürülmüştü. Apartmanlar arasındaki trafiğe kapalı sokakların Feti Bey Sokak tarafındaki girişi otelin ana giriş kapısı olarak kullanılmış, özgün kapıdaki mermer sütunlar ve demir kapı buraya taşınmıştır. Otele gelecek konukların üst katlara kolayca çıkabilmeler için blokların arasındaki kapalı sokaklara bakan şeffaf asansörler yerleştirilmiştir (Yapı, 1987). (Şekil B.94) Ertunga'nın kullandığı Lexan tonoz örtüler, 19. yüzyıl ortalarında Avrupa'da görülen kamusal mekânlarını hatırlatmakta, ancak yer yer kullanılan düz kayıtlar ve geniş konsollar bu referansı zorlaştırmaktadır. Ertunga aynı zamanda çatı aralarını kullanıma açıp buralara ek bir merdiven ile çıkılan 60 adet süit düzenlemiş, bodrum katı kazarak bu hacme spor salonu, mutfak, personel alanı ve servis girişi gibi mekânları yerleştirmiştir (Ertunga, 1990). Aynı zamanda iç dekorasyonda Frank Lloyd Wright'ın, Le Corbusier'nin, Mackintosh'un, Vico Magistretti'nin ve Mario Malli'nin mobilyalarından bir seçkinin eklenmiş olduğu da dikkat çekicidir (Erem ve Gürs, 1989). (Şekil B.95)

Hande Tözün, Ertunga'nın tonozlarını yerinde bırakmış, sadece avlu içlerine giren güneşi azaltmak için tenteler eklemiştir. 2008'da yapılan yenilemede ise asıl olarak iç mekân tasarımı değiştirilmiştir.

Ordu Caddesi girişindeki özgün metal kapının orta kısmı çıkartılmış, yerine otomatik bir döner kapı eklenmiştir. (Şekil B.96) Bu girişten, içerideki kesişime kadar uzanan alan, bir giyim firmasına kiralanarak tamamen kapatılıp dükkâna dönüştürülmüş, dolayısıyla iç sokaklar T şeklinde kalmıştır. Kurultay ve Harikzedeler Sokak girişleri ise sokaktan girilebilecek birer dükkânlık bir yer bırakacak şekilde kapatılmış ve otelin resepsiyon ve kafe alanı olarak düzenlenmiştir. İç avlulara Ordu Caddesi ve

Kurultay Sokak'tan ulaşımı sağlayan geçitler de kapatılmış, apartmana tek ulaşım yolu iç sokaklardaki geçitlerden olacak şekilde düzenleme yapılmıştır.

2008 yılında gerçekleşen yenilemede, özgün olarak tek renkte olan binaların içeriye bakan dört cephesi ve iç avlular, üç farklı dekorasyon üslubunun desenleri kullanılarak renklendirilmiştir. (Şekil B.97) Bu cephelerde kullanılan Art Deco, Oryantalist ve Art Nouveau desenlerin yapının özgün üslubuna uyum sağlamak veya referans vermekten ziyade, görsel bir renklilik için yapıldığı anlaşılmaktadır. Benzer Art Nouveau ve Oryantalist detaylara, blokların avlularındaki ayakların üzerinde ve en üst kattaki kornişin altında da rastlanmaktadır. Bu desenler özellikle ortadaki kesişen sokakların bitiminde birinci kat seviyesine kadar inen örtünün cam ve çelikten oluşan malzeme dili ile tezat oluşturmaktadır. Ayrıca, kullanılan Art Nouveau deseninin, Viyana'da Otto Wagner'in 1899'da inşa ettiği Majolika kira konutlarının cephesindeki desenle yakın benzerliği dikkat çekicidir. (Şekil B.98)

Blokların avlularında yükselen merdivenler ve dairelerin önünde bulunan balkonun ve süitler katına çıkan ek merdiven korkuluklarının üzerine altın renginde bir korkuluk daha yerleştirilmiş, eskiden teras olan katın balkonlarına siyah ve altın renkte ve oryantalist desenli yeni bir korkuluk yapılmıştır.

Zemin kaplaması çeşitli renklerde (beyaz, siyah, kahverengi, sarı, yeşil) mermer ile yapılmış, yer yer geometrik çiçek motifleri kullanılmıştır. Üzeri kapatılan iki sokağın oluşturduğu lobi bölümünde ise aydınlatma elemanlarının bir kısmı gaz lambalarını hatırlatan şekilde tasarlanmış ve Oryantalist desenler veya püsküller ile bezenmiş, diğer kısmı ise yerden yükselen Barok formlu altın ve demir renkli şamdanlar şeklinde tasarlanmış, bu şamdanların kaideleri kadın formunda düzenlenmiştir. (Şekil B.99) Ertunga'nın yenilemesinde eklenen tasarım mobilyaları kaldırılmış, yerine eklektisist koltuklar eklenmiştir. (Şekil B.100) Apartmanların ilk dönüşüm projesi özgün dokuya daha az zarar vermiş, ikincisi ise daha fazla bozulmayı beraberinde getirmiştir.

Harikzedegân Apartmanları'na verilen yeni otel işlevinin, özgün toplu konut fonksiyonu ile benzeşmesi, teorik olarak binaya üslupsal açıdan asgari müdahale gerektirmektedir. Yapının dış cephesinden fark edilebilen lexan malzeme ile yapılmış tonozlar, otel girişindeki ek kapı ve modern malzemeli dükkan cephelerinden ibaret değişiklikler, binanın dış kimliğinde kısmi bir fark yaratmıştır. Buna karşılık, iç mekandaki yeni süslemelerin niteliği, yapılan müdahalenin pratik ihtiyaçtan daha

fazla olması sebebiyle orjinal mimari kimliğin önüne geçmiştir. Yapının özgün iç dekorasyonundan günümüze kalan ve blokların avlularını çevreleyen açık balkonlar, merdiveni taşıyan sütunlarda bulunan yuvarlak, kare ve baklava biçimli gülçeler ve yalınlaştırılmış mukarnas süslemelerinin mimarı dili, ikinci dönüşümün tasarım üslubu tarafından kaale alınmamıştır. Buna karşılık, yeniden işlevlendirmede seçilen yeni tasarım dili Barok, Art Nouveau, Art Deco ve Oryantal üsluplara gönderme yapan eklektisist bir yaklaşım olarak nitelendirilebilir.

5.8 İspirtohane

Konumu: Ataköy / Bakırköy (Şekil B.101)

Özgün Yapım Yılı: 1917

İlk mimar: Bilinmiyor

Özgün işlevi: Barut üretim tesisinde ispirto fabrikası

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 1998-2000

Proje Mimarı: İTÜ Mimarlık Fakültesi Öğretim Üyeleri Proje Grubu: Nur Akın, Murat Çıracı, Yegân Kâhya, Mehmet Ocakçı, Ahsen Özsoy, Zerrin Yılmaz, Orhan Hacıhasanoğlu

Günümüzdeki işlevi: Kültür Merkezi ve Müzik Okulu

İspirtohane, günümüzde Bakırköy'ün Ataköy 7.-8. Kısım olarak bilinen bölgesinde, Uğur Mumcu Bulvarı'nın güneyi ve Palmiye Sokak'ın kuzeyinde, çevresi apartmanlar ve otoparklar ile çevrili bir arsada bulunmaktadır.

17. yüzyılda Atmeydanı ve Şehremini baruthanelerinin şehrin içinde olmaları, patlama ve yangın tehlikesi oluşturunca, çevresinde yerleşim yeri bulunmayan ve yakınında sel suyu ile beslenen bir dere geçen Bakırköy'deki İskender Çelebi Bahçesi'ne bir baruthane inşa ettirilir (Çetin, 2001). Müller-Wiener, tesisin inşasının 1698 sonbaharında başladığını yazar (Müller-Wiener, 1992).

III Selim dönemine rastlayan 1726 yılında geçirdiği yangında ağır hasar gören Baruthane, Nazır Mehmet Şerif Efendi'nin çabalarıyla Fransızlara tamir ettirilirken eski Davutpaşa Sarayı'ndan temin edilen taşlar kullanılmış ve tesis Eylül 1727'de tekrar açılmıştır. 1791'de atlattığı bir diğer yangın sonrasında ise tamamen kâgir olarak inşa edilen yapının Kesimhane ve Mengenehane bölümlerinde 1841'de tekrar

tamirat yapılmıştır (Tuna, 2000, Kütükoğlu, 1940 ve Müller-Wiener, 1992). (Şekil B.102) 1866 yılındaki üçüncü büyük çaplı yangın sonrasında yenilenerek Batı teknolojisine göre yeniden düzenlenen binalara (Çetin, 2001), hem artan barut ihtiyacını karşılamak hem de gelişen teknolojiye ayak uydurmak amacıyla İngiltere ve Almanya'dan ithal edilen makineler yerleştirilmiştir (Kütükoğlu, 1940). Dünyada dumansız barut üretimi önem kazanınca 1897'de dumansız barut üretimine geçmek amacıyla baruthanenin bir kez daha yenilenmesi yönünde karar alınınca, bu iş Alman Rotweil Dumansız Barut Fabrikası'na ihale edilmiş, Baruthane-i Amire'ye ilave edilen Dumansız Barut Fabrikası'nın açılısı 2 Eylül 1904 tarihli İkdam Gazetesi'nde duyurulmuştur (Çetin, 2001). Bu tesisin içindeki yapılardan birisi olan İspirtohane'nin giriş kapısının üzerinde, muhtemelen yapım tarihi olan 1917 yılı yazmaktadır. Dumansız barutu yıkamak için gerekli ispirtoyu üretmek üzere inşa edilmiş olan İspirtohane'de savaş yıllarında dahi mısır gibi nişastalı maddeler işlenerek ispirto üretimi yapılmıştır. (İTÜ Mimarlık Fakültesi İspirtohane Ekibi, 2000).

Yüksek avlu duvarları ile çevrilmiş olan İspirtohane binasının avlu kapısındaki alınlığı Barok üslubundadır. Duvarlarla çevrelenmiş bulunan bina, iki ucunda kare şeklinde tek katlı uzantıları bulunan bir dikdörtgen şeklinde, geniş aralıklı tuğla sıraları ile kâgir olarak inşa edilmiştir. Yapının alt kat cephesi çıplak bırakılmış, birinci kat cephesi sıva ile bitirilmiştir. Yapının uzun kenarlarının ortasından avlunun her iki tarafına açılan kapılar vardır. Ana girişin bulunduğu batıdaki kapının üzerindeki geniş pencerenin tuğla kemerleri üçlü bir dizi şeklinde örülerek bu giriş vurgulanmıştır.

Zemin katın üzerindeki beşik çatının içinden yükselen birinci kat, çatıya dik bir şekilde oturan daha küçük boyutta bir beşik çatı ile örtülmüştür. Zemin katın çatı katı alanı, birinci katın içine dâhil edilmiş ve bu şekilde çatının içine açılmış pencerelerden içeriye doğal ışık girmesi sağlanmıştır. Tüm pencereler dikdörtgen söveli olup ayrıca zemin ve birinci kat pencerelerinin üzerlerine tuğla ile beşik tonoz deseni yapılmıştır.

Yapının iç mekânı oldukça yalın bir özellik gösterir. Bu özellik bilhassa binaya karakterini veren kalın dökme demir kolonlarda belirgindir. Volta döşemeli tavanlı zemin katın ortasından bir merdivenle ulaşılan birinci katta aynı kolonlar devam etmekte ve çatının ahşap makaslarına destek olmaktadırlar. Birinci katın alçak tavanlı

kısımlarında daha kısa kolonlar kullanılması ve çatının burada alçak olması sebebiyle ahşap makasların bu mekânlarda kolonlara göre daha baskın olduğu söylenebilir.

Çeşitli kaynaklarda Bakırköy Baruthanesi, Baruthane-i Amire ve İstanbul Baruthanesi olarak geçen ve zamanla büyüyerek yaklaşık 4 milyon metrekareye yayılmış Baruthane arazisinde üretim binalarının yanı sıra lojmanlar, hamam, mektep, cami, kasır, kuyu gibi bölümler de bulunmaktaydı (İTÜ Mimarlık Fakültesi İspirtohane Ekibi, 2000). İspirtohane binası, gerek mimarlık gerek teknoloji, gerekse işlevi açısından İstanbul'da türünün tek örneği olması dolayısıyla önemli bir yapıdır (Demirkale ve Bayazıt, 2004).

İstanbul'un işgal altında bulunduğu yıllarda Fransızların kontrolünde kalan Baruthane'de barut imalatı durdurulmuş, buna karşın, barut presinde makarna, kimyahanede kibrit, eczanede kolonya, asit fabrikasında sabun ve ayakkabı boyası gibi alternatif ürünler imal edilmiştir (Kütükoğlu, 1940). Ayrıca, bu dönemde barut makinesi jeneratöre çevrilmiş, elektrik üretimine başlanarak Bakırköy'ün aydınlatılması sağlanmıştır. Rivayete göre, bu sırada Anadolu'da başlayan Milli Mücadele için gerekli barut da gizlice imal ve sevk edilmekteydi (Çetin, 2001).

Baruthane, Tanzimat Dönemi sonrasında Tophane-i Amire'ye devredilmiş, Cumhuriyet döneminde ise Askeri Fabrikalar Umum Müdürlüğü bünyesine dâhil edilmiştir. (Kütükoğlu, 1940). 1949 yılında Milli Savunma Bakanlığı idaresi altına giren yapı, 1955 yılında da tüm arazisi ile beraber Makine ve Kimya Endüstrisi'ne geçecektir. Bu tarihten sonra kullanım dışı kalan tesisin içindeki donanım önce Ankara'ya nakledilmiş, ardından da Kırıkkale ve Elmadağ'da kurulan barut fabrikalarında kullanılmıştır. (Çetin, 2001) Arazi, 1958-59 arası Ataköy toplu konut yerleşkesinin planlanması sırasında Türkiye Emlak Kredi Bankası'na devredilmiştir (İTÜ Mimarlık Fakültesi İspirtohane Ekibi, 2000).

Günümüzde Baruthane'den geriye sadece (birisi söz konusu İspirtohane olan) iki üretim binası, bir su kulesi, eski Baruthane iskelesinin yanındaki çeşme ve eski Baruthane rıhtımındaki Hünkâr Köşkü kalabilmiştir (Köksal, 2005).

1980'lerde çekilmiş iki fotoğrafa bakıldığında İspirtohane binası civarında hiçbir yapılaşma görülmemektedir. (Şekil B.103, 104) 1986 yılının Ekim ayında İstanbul 1 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu, 'Eski Cephanelik Binası' adıyla anılan İspirtohane'yi 23 yıllığına Hasır Gıda Sanayi'ne lokanta olarak

işletilmek üzere kiralamıştır. Bu dönemde yapıyı lokantaya dönüştürmek üzere yapılan izinsiz müdahaleler, binanın özgünlüğüne büyük ölçüde zarar vermiştir (İTÜ Mimarlık Fakültesi İspirtohane Ekibi, 2000). Yapının özgün plan şemasının dışına çıkılarak, bütünlüğünü bozacak şekilde gerçekleşen bu müdahaleler arasında bahçe duvarlarının içine ek bina inşaatı, yapının iki ucuna eklenen katlar, külah şeklinde örtü ve betonarme merdiven sayılabilir (Akın, Kâhya ve Salman, 2002). (Şekil B.105-107)

İstanbul 1 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu İspirtohane binasını 20.09.1989 tarihli ve 1302 sayılı kararla tescil etmiş, ardından 13.12.1989'daki 1488 sayılı kararla da tescil kategorisini ikinci grup tarihî eser olarak belirlemiştir (Akın, Kâhya ve Salman, 2002). Emlak Bankası 1997 yılında İspirtohane'yi 49 seneliğine Bakırköy Belediye Başkanlığı'na, Belediye Konservatuarı ve Kültür Merkezi olarak yeniden işlevlendirilmek üzere kiralamıştır (İTÜ Mimarlık Fakültesi İspirtohane Ekibi, 2000). 1999 yılında Belediye ve İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi arasında hem proje hem de uygulama denetimi amacıyla bir protokol imzalanarak, yapı 09.05.2000 tarihinde 'Bakırköy İspirtohane Binası Kültür Merkezi ve Müzik Okulu' adıyla kullanıma açılmıştır (Akın, Kâhya ve Salman, 2002).[6]

Yeniden işlevlendirme projesi kapsamında, önce özgün olmayan ekler temizlenmiş, gerekli yerlerde bütünleme ve güçlendirme çalışmaları yapılmıştır. (Şekil B.108-112) Günümüzde yapının avlusuna giriş, özgün halinin aksine avlu duvarındaki alınlıklı parmaklıklı kapıdan değil, binanın ana girişinin tam karşısına rastlayan batı duvarındaki bir açıklıktan yapılmaktadır. Kuzeydeki avlu duvarının içerisine, duvara bitişik olarak inşa edilmiş, yarı yansıtıcı cam ve çelik malzemeden tek katlı bir yapının içerisine derslikler yerleştirilmiştir. Kullanılan malzemenin doğası gereği, bu eke bakıldığında İspirtohane ve avlu duvarlarının yansıması görülmektedir. (Şekil B.113) Arka cephede birinci katın devamı şeklinde uzanan ve pilotiler üzerinde yükselen tek katlı, avludaki derslikler gibi şeffaf ve yarı-yansıtıcı malzemeden, bir ek daha inşa edilmiştir. (Şekil B.114-116)

[6] 1982 yılında çekilmiş olan hava fotoğrafında İspirtohane'nin kuzeydoğusunda görülen ve Baruthane tesisine ait olan diğer yapı ise günümüzde Yunus Emre Kültür Merkezi ve Nikâh Salonu olarak kullanılmaktadır.

Bodrum kat ise prova odalarına ayrılmış, giriş katına da hâlihazırda bulunan dökme demir taşıyıcı sisteme ve pencerelere uyum sağlayan bir plan şemasına göre yerleştirilmiş derslikler, ofisler, bir hediyelik eşya/kırtasiye dükkânı ve birçok amaçlı konferans/konser salonu yapılmıştır. Zemin kattaki alüminyum trabzanlı ve cam panelli korkuluğu bulunan merdivenlerden yukarıya çıkıldığında karşılaşılan geniş sergi mekânının iki yanına kütüphane ve büyük gruplar için derslikler yapılmıştır. (Şekil B.117, 118)

Bodrum ve giriş katlarında kullanılan granit döşemelerin akustik sebeplerle, yüzer döşeme olarak yapıldığı belirtilmektedir (Demirkale ve Bayazıt, 2004). İspirtohane binasında özgün kafeslerini kaybetmiş olan pencerelerin önüne mat gri renkte alüminyum kafesler yapılmıştır. (Şekil B.119, 120) Yapıda akustik izolasyon gerektiren derslikler dışındaki odalara cam kapılar takılmış, aydınlatma ise çoğunlukla duvara sabitlenmiş modern aplikler ile sağlanmıştır.

İspirtohane binasının yalın ve endüstriyel nitelikteki strüktürünü yeni işlevine uygun hale getiren bu projede, hem dış hem de iç mekanda yapılan tüm yeni müdahalelerin tarihî binanın dokusundan farklı olmasına özellikle dikkat edilmiştir. Bunu yaparken, tarihî yapının gerek malzemesi gerek formlarına gönderme yapılarak, çıkan sonucun eski dokuya uyumlu olması sağlanmıştır. Örneğin, yeni alüminyum pencere kafesleri, kullanılan malzeme dolayısıyla günümüze ait olduklarını gizlememekte, ancak tarihî kafes formunu yineleyerek özgün yapıdaki formları hatırlatmaktadır. Aynı şekilde, birinci kata yapılan ekin çatısı yapının özgün beşik çatılarını, daha küçük bir ölçekte, yinelemenin yanı sıra, dikey ve yatay pencere kayıtları ile yapıdaki diğer pencere kafeslerini andırmakta, buna karşılık pilotiler üzerinde yükselerek sonradan inşa edilmiş bir ek olduğunu belli etmektedir. Rasyonalist modern üslubun yalın ve dolaysız malzeme ve formları kullanılarak, yapının işlevsel ve mekânsal gerekliliklerini göz önünde bulunduran yeni detaylar, bina ile gösterdikleri uyum ve tarihe verdikleri referans açısından projeyi başarılı kılmaktadır.

5.9 İstanbul Oyuncak Müzesi

Konumu: Göztepe / Kadıköy (Şekil B.121)

Özgün Yapım Yılı: 1870'ler-1920'ler arası

İlk mimar: Bilinmiyor

Özgün işlevi: Konut

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 2003-2005

Proje Mimarı: Ayhan Doğan

Günümüzdeki işlevi: Müze

İstanbul Oyuncak Müzesi Kadıköy'ün Göztepe semtinde Dr. Zeki Zeren Sokak ile tren yolu arasında yer almaktadır. 500 metrekarelik bir alan üzerine kurulmuş kare planlı bu köşkün özgün halinde demiryoluna bakan cephesi geniş bir bahçeye açılmaktaydı. (Şekil B.122)

1873 yılında İstanbul – Bağdat demiryolunun yapılması nedeniyle açılan Haydarpaşa – Pendik hattı, İstanbul'da yaşayan bir takım devlet adamı ve zenginlerin demiryolu hattı boyunca konak ve köşkler yaptırmasına vesile olmuştur (İstanbul, 1994b). Tren yolunun yapımı için saray bahçesindeki köşk ve tarihî yapıların bir kısmını dahi feda edebilen Sultan Abdülaziz'in tren demiryolu sevdasına hürmetin bir göstergesi olarak, bu dönemde demiryolunun yanına köşk yaptırmak prestijli bir jestti. Şair Sunay Akın'ın ailesinin 1989'da satın aldığı ahşap yapı da bu köşklerden biridir. Yapının inşaat tarihi kesin olarak bilinmemekle beraber, bu tarihin demiryolunun inşa edildiği tarih olan 1873 ile köşkün cephesindeki Art Nouveau desenlerin İstanbul yapılarında terk edilmeye başlandığı 1920'lerin ortaları arasında olduğu söylenebilir.

Cephesinin bodrum katı sıvalı, geri kalanı ahşap kaplama olan köşk, bodrum, zemin, üç üst kat ve çatı arasında dar bir depo alanından oluşmaktadır.

Sokak tarafında bulunan ana giriş kapısının iki yanında geometrik Art Nouveau üslubunda süslemeler yapılmıştır. (Şekil B.123-125) Doğrudan birinci kata açılan bu kapıya mermer merdivenlerden girilmekte, köşkün içindeyse üst ve alt katlara ahşap birer merdiven ile ulaşılmaktadır. Ana kapının tam arka cephe simetriğine tekabül eden kapıdan ise çift kollu dönel bir merdiven ile bahçeye inilmektedir. Bu merdivenin altındaki alçak bir kapı zemin kata doğrudan giriş imkânı vermektedir.

Tuğla kaplama beşik çatılı birinci katın üzerine dik açıyla yerleştirilen daha küçük boyutlu diğer bir ahşap çatı ile hem üçüncü kat mekânı, hem de balkonlar için alan yaratılmıştır.

Ana girişin üzerinde sırasıyla beşik kemerli bir balkon ve sivri kemerle bitirilmiş, korkulukları Art Nouveau üslubunda soyut ve akıcı bitkisel formlarla biçimlendirilmiş ikinci bir balkon yapılmıştır. Bahçe cephesindeki kapının üzerinde de iki balkon bulunmaktadır. Korkuluklarında dikdörtgen formlar görülen bu balkonlar, sokak cephesindekiler kadar bezemeli olmamakla beraber, üst kat balkonunun çatı saçakları arasındaki alınlığa bir yıldız motifi yerleştirilmiştir. Ayrıca, üçgen desenli bir kat silmesi tüm yapıyı çevrelemektedir.

Düşey sürmeli giyotin pencere olarak tasarlanmış tüm pencereler ve balkona açılan kapılar kanatlı ve katlanır kepenklidir. Ön cephedeki ikinci kat balkonunun yanındaki geniş pencerelerin çerçevelerinde geometrik Art Nouveau desenler izlenmektedir. Zemin katı aydınlatan, sokak kotuna yakın, beşik kemerli küçük pencerelerin çevreleri, çıplak tuğlalar hafifçe öne çıkartılarak belirginleştirilmiştir.

Yapının yer döşemesi balıksırtı şeklinde yerleştirilmiş ahşap parkeden yapılmıştır. Bahçe cephesine bakan ikinci kat balkon kapısının üst kısmına yerleştirilmiş kare şeklinde renkli vitray camlar dışında, köşkün iç dekorasyonu oldukça yalındır.

1990'larda köşkün bahçesine inşa edilen betonarme apartman köşkün bahçesini büyük ölçüde daraltmıştır. Sunay Akın'ın yapının bir Oyuncak Müzesi olarak yeniden işlevlendirilmesine karar vermesi sonrasında, iç mekân dekorasyonu ve düzenlemesi işi sahne tasarımcısı Ayhan Doğan'a verilmiş, müzenin halka açılışı ile 23 Nisan 2005 tarihinde gerçekleşmiştir (Küçükkömürcü, 2006).

Müzenin günümüzdeki girişi özgün kullanımında olduğu şekilde sokak cephesindedir. Bahçe cephesinin birinci katı üzerinden arkadaki apartmana bağlanan, yanları ve tavanı camla kaplı ve çelikten yeni bir ek inşa edilmek suretiyle, arada kalan alan bir kış bahçesine dönüştürülmüştür. Kullanılan çelik doğramalar beyaza boyanarak köşkün cephesinin rengine uyumlu hale getirilmiştir. (Şekil B.126)

Birinci katta hediyelik eşya ve bilet satış gişesi ile fuaye bulunmaktadır. Gişe, tuğla çatılı ahşap bir evi andıran küçük örtülerin altındadır. Bodrum katına 70 kişilik bir konferans salonunun yanı sıra, denizaltı temasında döşenmiş, duvarındaki yuvarlak pencerelerin arkasında balık resimleri bulunan, alüminyum zeminli bir koridor ile ulaşılan bir tuvalet eklenmiştir. (Şekil B.127)

Köşkün zemin katında bulunan geniş alan kafeterya olarak düzenlenmiş, pastel pembe renge boyanmış duvarlara konulmuş vitrinlere evcilik oyuncakları

yerleştirilmiştir. Mobilya olarak duvarların renk tonlarına uygun pastel pembe ve mor renklere boyanmış ahşap masa ve sandalyeler seçilmiştir. Servis bölümü kapısının iki yanındaki dev şekerlemeler, post-modern üslupta yapılmıştır. (Şekil B.128)

Yapının zemin döşemesindeki özgün ahşap parke korunmuş, ancak bazı mekânlarda parkenin üzerine, odadaki temaya uygun bir şekilde duvardan odanın içine doğru akan formda kaplamalar yapılmıştır. Örneğin, sokak temalı giriş katın zemininde çakıl taşları, bahçe temalı odada yapay çimen, şövalyelik çağı temalı odada ise kale duvarını andıran motifler kullanılmıştır. Zemindeki yaklaşımın benzeri duvarlarda da izlenmektedir. Örneğin, uzay çağı temalı odadaki duvarlar uzay mekiklerinin duvarını hatırlatacak formlarda tasarlanıp metalik renkte boyanmış, şövalyelik çağı temalı odada duvara İyon başlıklı sütunlar yerleştirilmiş, savaş oyuncakları odasında ise dikenli tellerin ardında bulutlu gökyüzü desenleri kullanılmıştır. Oda temalarının dekorasyonunu yönlendirmesi yaklaşımı, sergileme ünitelerinde de görülmektedir. Giriş katının üniteleri bu kattaki ahşap evli sokak temasına uygun olarak ahşaptan, ulaşım temalı odanın üniteleri gerçek tren penceresi çerçeveleri ve eşya raflarının üzerine konulmuş camekânlardan, sirk oyuncakları odasının üniteleri ise sirk çadırlarını andıran kurdeleli ve süslemeli vitrinlerden yapılmıştır. (Şekil B.129-132)

Yapının çatı katında bulunan depo alanına kutular üzerine birkaç oyuncak yerleştirilmiş, böylece bu bölge de bir sergi alanına dönüştürülmüştür. (Şekil B.133)

İstanbul Oyuncak Müzesi projesinde, yapının dış kimliğinin itinayla korunduğu görülmektedir. İç mekanda ise, odaların mekansal kurgudaki yerleşimi bozulmamış, zaten yalın olan bu odalarda müzenin ana fikrine uygun şekilde dekore edilmiştir. Yenileme projesinin bir sahne tasarımcısı tarafından yönetilmesi nedeniyle, odaların tamamı ayrı birer sahne dekorunu andıran desenlerle çeşitlendirilmiştir. Dekorasyonda kullanılan, bir köşk için son derece sıra dışı, renk, desen ve malzemeler, sergilenen oyuncaklarla beraber, yeni eklenen öğeleri açıkça anlaşılan bu yapay ortamın köşke uyumlu bir şekilde yerleşmesini sağlamıştır. Bu sıra dışılık, köşkün özgün üslubu ile bir karışıklığa yol açmayacak şekilde sunulmaktadır. Oyuncakların temalarına uygun biçimlerin estetik öğeler olarak ön plana çıkartıldığı projede, odalara dekoratif bir işlev verilerek biçimlerin abartılması, hatta karikatürize edilmesi, postmodern olarak değerlendirilebilecek bir üslubu ortaya çıkartmıştır.

5.10 Kız Kulesi

Konumu: Salacak açıkları / İstanbul Boğazı (Şekil B.134)

Özgün Yapım Yılı: M.Ö. 411, tekrar inşası: 1944

İlk mimar: Bilinmiyor

Özgün işlevi: Kale, kontrol kulesi

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 1995-2000

Proje Mimarı: Mehmet Alper

Günümüzdeki işlevi: Turistik tesis

Kız Kulesi, İstanbul Boğazı'nın girişinde, Salacak sahihinden 200 metre kadar içeride, kayalıklardan oluşmuş bir adanın üzerinde yükselir. Üç fener katı ile beraber toplam sekiz kattan ibaret bir kule ile mazgallı bir kale bölümlü tek bir burçtan oluşan plan seması vardır. (Şekil B.135)

Buradaki kule tarihte Leander Kulesi olarak anılır ve günümüze kadar birçok efsaneye konu olmuştur. Kule ile ilgili günümüze uzanan en erken tarihi bilgi 12. yüzyıla aittir. Bu dönemde Bizans İmparatoru I. Manuel Komnenos kayalıkların üzerine bir savunma kulesi yaptırmıştır. (Mazlum, 2007). Kule, Bizans döneminde gümrük veznesi, trafik amirliği ve izinsiz geçen tekneleri ikaz görevini üstlenmiştir (Gülersoy, 1993a). Fetih sonrası Sultan II. Mehmet (Fatih)'in buraya inşa ettirdiği yeni kule ise deniz feneri ve merasimlerde top atış yeri olarak kullanılmıştır.

1400'lerin sonunda Buendelmonti'nin ve 1520'lerde Vavassare'nin bastığı haritalarda kule hem sivri hem düz külahlı olarak çizilmiştir. 1680'de basılan İstanbul Seyahatnamesi'nde Fransız Rahibi Josephus Grelot kuleyi 'eteğinde toplarla donatılmış mazgal delikleri bulunan, kare şeklinde duvarlarla çevrili, kare bir kule' sözleriyle tanımlamış ve gravüründe de kuleyi söz konusu tasvire uygun şekilde çizmiştir (Grelot, 1998). (Şekil B.136) Gülersoy'un yazdıklarına göre, Lale Devri'nde 1719 yılına kadar ahşap olan kule, geçirdiği yangından sonra Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın yaptırdığı onarım ile kurşun kubbeli, cam fenerli ve kâgir olarak tamir edilmiştir (Gülersoy, 1993a). 1750 senesinde hapishane, 1883'te ise kolera salgını sırasında karantina hastanesi olarak da kullanılmıştır. (Gülersoy, 1993a). İstanbul'daki İtalyan sefaretinde görevli Cosimo Comidas de

Carbognano'nun 1794'te çizdiği gravürde kulenin kuzey duvarının alt kesiminde üç top mazgalı ve düz atkılı penceresi ve topuzçatısı görülür. Carbognano aynı zamanda kule ile ilgili 'dörtgen biçimindedir ve denizciler için fener hizmetini görür, Otuz ayak büyüklüğünde bir dörtgen kulesi vardır' diye yazmıştır. (Carbognano, 1993). (Şekil B.137)

Sultan II. Mahmud devrinde, onarımın sebebi bilinmemekle beraber, kulenin dilimli bir kubbeye ve uzun bir bayrak direğine sahip olduğu bilinir. Kapının üzerindeki tuğra ve kitabe de bu döneme aittir (Gülersoy, 1993a). Thomas Allom ve William Henry Bartlett'in 19. yüzyılın ikinci yarısında yaptıkları gravür ve resimlerinde de altıgen gibi gözüken büyük bir fenerin kalenin üzerine, köşeye konumlandırıldığı görünür. (Şekil B.138, 139)

1890 yılına tarihlenen bir belgede Fransa sefirinin kulede bir davet vermeye hazırlandığının yazılma bu tarihte kulenin aktif olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır (Mazlum, 2007).

1943'te Eski Eserleri Koruma Encümeni kule çevresine sonradan yapılmış ambar ve gaz deposu gibi ekleri kaldırtır. Kat döşemeleri ve perde duvarlar eklenir, kubbe kurşun kaplanır ve bayrak direği betonarmeye çevrilir. Kız Kulesi 1964'te Ulaştırma Bakanlığı'ndan Savunma Bakanlığı'nın Boğaz Komutanlığı birimine devredilir. Bu dönemde zemin katta; mutfak, yemekhane, yatakhane, jeneratör odası, üst katta ise operasyon, film, plotting odası gibi bölmeler vardır, aynı zamanda da çatıya ve kuledeki terasa radarlar yerleştirilmiştir.1983 senesinde tekrar Türkiye Denizcilik İşletmeleri Liman işletmesine geçen kulenin 1990'da radar istasyonu işlevinin yanı sıra siyanür deposu olarak da kullandığı söylenmektedir. 1992 baharında kule çeşitli sanat-edebiyat çevresi tarafından 'şiir cumhuriyeti' ilan edilerek etkinlikler düzenlenir ancak bu etkinlikler uzun soluklu olmaz. Aynı sene hazineye devredilip turistik tesis olması için proje hazırlanmasına rağmen bu amaç gerçekleştirilemez (Gülersoy, 1993a). (Şekil B.140, 141)

1992'den sonra boş kalan Kız Kulesi'ni 1995 yılında Turizm Bakanlığı ön tahsis sözleşmesi ile 49 seneliğine Hamoğlu Holding A.Ş.'ye kiralamıştır. Aynı sene Mehmet Alper başkanlığında Tures Limited Şirketi tarafından hazırlanan proje 26 Eylül 1996'da Koruma Kurulu'nun onayını almış, projenin devam ettiği esnada gerçekleşen 17 Ağustos 1999 depreminden dolayı duvarlarında çatlaklar oluşan kule 7 Ekim 2000 tarihinde halka açıldı (Alper, 2001).

Kız Kulesi gördüğü yerlerin öneminin yanı sıra, birçok noktadan görünmesi açısından da değerli bir kent imgesidir. Mehmet Alper'e göre 'kulenin sökülen sıvalarının altındaki taş duvar örgüsü çok sayıda antik taş parçası içermesi nedeniyle yeniden sıvanmamış, içte ve dışta yalın bırakılmıştır' (Alper, 2000). Ancak projenin yapıldığı tarihe kadar Kız Kulesi, İstanbul'da yaşayan veya onu ziyaret etmiş mevcut nesillerin aklında beyaz sıvalı haliyle yaşamaktayken, şimdi var olan çıplak taş cephesi ve deprem sonrası güçlendirmek için yapıldığı öne sürülen çelik kuşağı (proje kapsamında kule duvarında deprem öncesi açılan pencereler zararı arttırmış olması muhtemeldir) ile bambaşka bir imge haline gelmiştir. (Şekil B.142) Günümüzde olabildiğince çok turisti ağırlamak üzere tasarlanmış mekân düzenlemesiyle bir lokanta ve seyir terası haline gelmiş olan Kız Kulesi'nin ortak hafızalara kazınmış estetiği ve bu estetikle bütünleşmiş olan imgesi muhafaza edilmemiştir.

Kulenin dış duvarlarında proje sırasında ortaya çıkarılan mazgalların üstünde kullanılan ince kırmızı levhaların malzemesi geleneksel olmamakla beraber Osmanlı yapım teknikleri ile de uyumsuzluk göstermektedir (Ahunbay, 2000). Kuleyi çevreleyen kalenin duvarlarında bazı mazgallar pencereye dönüştürülmek için yükseltilmiş, ardından üzerine betonarme hatıl çekilerek kapatılmış ve görsel olarak etkiyi devam ettirmek üzere yepyeni mazgallar inşa edilmiştir.

Hamoğlu Holding AŞ 1999 yılında kulenin üzerinde durduğu adayı büyüten kazıklı bir iskele inşa etmiş ancak proje mimarı bu müdahaleye engel olamamıştır. Mehmet Alper, Koruma Kurulu'nun isteği ile bu sorunun giderildiğini yazsa da, günümüzdeki mevcut durumda bu platformun, özgün halinden çokça geniş olduğu, Arnavut kaldırımı taşları ile döşendiği ve kenarlarına eklenen alçak parapetin mekânı kayalıklarda bir adadan ziyade bir iskeleye dönüştürmüş olduğu görülmektedir. (Şekil B.143)

Proje yürütücüsü Mehmet Alper'in kararı doğrultusunda 1943'den önceki şekline geri döndürülmesi amaçlanan Kız Kulesi projesinin, proje kapsamında aşağıda açıklanan sebeplerden dolayı seçici davrandığı görülmekte: Bayrak direği 1943 yılından önceki dönemde kurşun kaplamalı ahşap malzemeden yapılmış olmasına rağmen betonarme olarak tutulmuş; projeye başlamadan önce yapıda olmayan, ancak 1943 yılından evvel fotoğraflarda gözüken çıkma altı payandaları eklenip cilalı ahşap

ile kaplanmış; aynı şekilde terastaki sade beton korkuluk da tarihî fotoğraflardan esinlenerek ferforje malzemeden yapılarak desenli hale getirilmiş. (Şekil B.144)

Günümüzde Kız Kulesinin üstü kapalı kale avlusunun içinde bulunan giriş katı ve girişin üzerindeki –mazgalların yükseltilmesiyle kazanılan alana yerleştirilen - asma kat, bar ve restoran olarak kullanılmaktadır. Söz konusu asma katı taşıyan çıplak demir kirişler, proje sırasında yeniden inşa edilen ahşap beşik çatıda da güçlendirme amaçlı kullanılmış. Kuleyi tırmanırken, giriş hacminin üzerindeki üç katta hediyelik eşya satışı veya çay-kahve satışı için standlar düzenlemiştir. Kulenin balkonuna çıkışın mümkün olduğu en üst kata ufak masalar konulmuş, burada ziyaretçilerin dinlenebilecekleri ve meşrubat tüketebilecekleri bir alan yaratılmıştır.

Kız Kulesi'nin iç mekân tasarımında yönlendirici bir mimari üslup aranması söz konusu olacaksa, bu yaklaşım mevcut dilimli kubbenin kıvrımlarındaki Barok üslup olabilir.

İyon başlıklı sütunların taşıdığı bir portiğin oluşturduğu ve mermer üçgen bir alınlık içinde II. Mahmud'un tuğrasının bulunduğu yapının ana girişi, tarihî fotoğraflardaki haline benzer bir şekilde korunmuştur. Ancak içeri girildiğinde karşılaşılan siyah beyaz ve kahverengi granitle döşenmiş, geometrik desenli zeminde, kulenin merdiveninin korkuluklarındaki formlarda ve seyir balkonu zeminin gri parlak cilalı granit kaplamasında ve aydınlatma elemanlarında post-modern bir yaklaşım fark edilmektedir. (Şekil B.145) Diğer yandan iç mekândaki kapılarda ve satış standlarındaki cilalı ahşap üzerine parlak metal süslemelerde, dış mekânda ise kulenin terasının korkuluğundaki desenlerde Rönesans desenlerini tarihçi bir yaklaşımla anımsatan motifler görülmektedir. (Şekil B.146) Projede hem yapısal olarak muhafaza edilen veya çıkarılan elemanların seçimi bakımından hem de kullanılacak desenlerin üslupları açısından istikralı ve belirli bir tutumun benimsenmemiş olması, eklektisist bir yaklaşıma sahip olduğunu göstermektedir.

Kız Kulesi örneğinde olduğu gibi yapıyı bir turistik tesise dönüştürmek, birçok problematik içeren, diğer bir hassas konudur. Yukarıda Mehmet Alper'in ifadesi ile belirtildiği gibi, Kız Kulesi projesinde hem dış hem iç mekanına yapılan müdahaleler ile kuleyi tarihte daha önceki bir dönemdeki görünüşüne geri döndürülerek zamanda geriye çekmek amaçlanmıştır. Ancak, ortaya çıkan sonuç, İstanbul'un kollektif belleğinde yer alan bir yapının hem iç hem de dış mekanını radikal bir şekilde değiştirmiştir. Kule, İstanbulluların hafızasında yaşayan bir simge olarak kalmak

yerine, özgün geçmişi ile benzeşmeyen bir dönemin çerçevesi içinde anıtlaştırılıp, bu seçilmiş tarihî döneme uygun olarak düzenlenmiştir. Aynı şekilde, kulenin içinde satılmakta olan tüm hediyelik eşyalar da kulenin güncel-geçmişinin görüntüsünü taşımakta, yakın zamandaki görüntüsü ve kullanımına dair hiçbir ipucu taşımamaktadır. Kız Kulesi'nin tanıdık estetiğini ve onunla zaman içinde eşdeğer olmuş imajını korumak, yapının bütünlüğüne ve dürüstlüğüne saygı gösteren, daha doğru bir tasarım kararı olacaktı. Zira kültürel miras arasında en kalıcı eserler, zaman içinde kültürlerin anlamlar yüklediği somut eserlerdir.

5.11 Lengerhane-i Amire

Konumu: Hasköy / Eminönü (Şekil B.147)

Özgün Yapım Yılı: 18.yy ilk çeyreği

İlk mimar: Ali Usta

Özgün işlevi: Lenger üretim tesisi

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 1991-1994

Proje Mimarı: Fahrettin Ayanlar, Neşe Ergin, Bülent Bulgurlu

Günümüzdeki işlevi: Sanayi Müzesi

Hasköy'ün Piri Paşa Mahallesi'nde Hasköy Caddesi ve Müze Sokak (eski adıyla Lengerhane Caddesi) arasındaki 2100 metrekarelik dikdörtgen arsada yer alan Lengerhane, günümüzde Haliç kıyısındaki Rahmi Koç Sanayi Müzesi otoparkının karşısına düşmektedir. Kuzeybatı ve güneydoğu yönleri bir bahçeyle çevrili, kuzeydoğu ve güneybatı cepheleri ise neredeyse yola bitişiktir.

'Lenger' terimi Osmanlıcada gemileri sabitlemek için kullanan çapa, 'lengerhane' ise çapanın bağlı olduğu zincirin üretildiği yere verilen addır.

İncicyan, yapının III. Ahmet döneminde Çorlulu Ali Paşa'nın sadrazamlığı sırasında (1706-1710) Ali Usta adlı bir kumbaracı tarafından yapıldığını yazar (İncicyan, 1976). Tanyeli ise, Başbakanlık Arşivinde bulunan Lengerhane'ye dair en eski tarihli belgelerin 1792'ye ait olduğunu, dolayısıyla burada en erken faaliyetin 1775 tarihinde gerçekleştiğini ve binada aynı zamanda top dökümhanesi bulunduğunu yazar (Tanyeli, 1995).

Lengerhane, 1819 tarihli Kauffer haritasında 'Yeni Havan Topu Dökümhanesi' olarak, 1852 Moltke haritasında ise 'dökümhane' olarak tanımlanmıştır. 1913-1914'te çizilmiş olan Alman Mavileri haritalarında Şirket-i Hayriye Fabrikası'nın (*Chirketi Hairie Fabrikkasi*) yanındaki İstihkâm Ambarı arsası içinde çizilmiş, Mühendis Nedjib Efendi'nin 1918'de yaptığı haritada ise 'torpil deposu' olarak işaretlenmiştir. Bu haritalarda Hasköy Caddesi'nin daha açılmamış olduğu ve yapının önündeki bahçenin Haliç'e kadar uzandığı da görülür. (Ayanlar, 1992, Tasarım, 2001 ve Ergin, 2001). (Şekil B.148, 149)

Hasköy Caddesi tarafında sokak kotunun altında kalan beşik kemerli büyük bir açıklık bulunmaktadır. Bu açıklığı takip eden dar tünelden ilk kata çıkan bir merdivene ulaşılır. Tanyeli, bu tünelin aslında Osmanlı döneminden günümüze sağlam bir şekilde ulaşan tek yansımalı tunç döküm fırın olduğunu, buradan tuncun top yapımı için ön taraftaki kalıplara doğru döküldüğünü yazmaktadır (Tanyeli, 1995). Hasköy Caddesi cephesinin zemin katında dört dikdörtgen söveli pencere, galeri katında da bunların tam üstüne denk gelecek şekilde dört adet beşik kemerli pencere vardır. Bu pencerelerin arasında galeri katı zeminine kadar yükselen yalın pilastrlar bulunmaktadır. Bu sekiz pencereli sistem dört cephede de aynen tekrarlanmaktadır.

Kare planlı yapının ortasındaki dört ayak birbirlerine sivri kemerlerle bağlıdır. Bu ayakların üzerinde, kasnağında pencereleri bulunan sekizgen bir ana kubbe yükselir. Yapının dört köşesinde, yine kasnaklar üzerinde yükseltilmiş daha küçük kubbeler ve bu kubbelerin arasında aynalı tonozlar bulunur. (Şekil B.150, 151) Proje mimarları, ayakların üzerindeki izlere bakarak binanın eskiden galeri şeklinde ahşap bir katı bulunduğunu tespit etmişlerdir (Ergin, 2001).

Dış ve iç duvarlar almaşık örgü tekniği ile iki sıra tuğla, bir sıra taş olacak şekilde örülmüş, ayaklar ve ana kemerler kesme küfeki taştan, kubbe ve tonozlar ise tuğladan inşa edilmiştir.

1991 yılında yapılan bir incelemede, yapıda mevcut bezeme öğelerinin kubbe merkezleri, pandantifler ve birkaç pencere çerçevesinde kırmızı boya ile kalem işi olduğu saptanmıştır (İbişoğlu, 1991).

III. Selim döneminde bir tamir geçiren ve Maliye Bakanlığı'na ait bir depo olarak kullanılan bina, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra 1951 yılında Maliye

Hazinesi'nden Tekel'in mülkiyetine geçerek Tekel Cibali Tütün Fabrikası tarafından ispirto deposu olarak da kullanıldı (İrepoğlu, 2008 ve Url-2). 1984 yılında çıkan bir yangında binanın çatısının büyük kısmı hasar gördü ve kurşun örtü eridiği için kullanılamaz hale geldi. Bunun ardından yapı boşaltıldı ve uzun süre bakımsız bir halde bırakıldı (İbişoğlu, 1991). (Şekil B.152, 153)

İstanbul 1 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kurulu, 26.09.1990 tarihli ve 2109 Sayılı Kararı ile Lengerhane'yi ikinci derece tarihî eser olarak tescil etmiştir. 1991 yılında Rahmi M. Koç Müzecilik ve Kültür Vakfı tarafından satın alınan binanın Fahrettin Ayanlar, Neşe Ergin ve Bülent Bulgurlu tarafından hazırlanan projesinde, binanın tescil kategorisinden dolayı iç mekânında istenilen değişikliğin yapılabilmesi mümkün olmuştur (Ergin, 2001).

Yenileme inşaatı başlamadan önce Lengerhane'nin yanında bulunan ve üçüncü derece tarihî eser olarak tescilli küçük taş bina inşaat sırasında çökmüş, yerine bir lokanta binası yapılmıştır (Ayanlar, 1992). Aralık 1994 tarihinde 'Rahmi M. Koç Müzesi' olarak halka açılan yapı, 2001'de Haliç Tersane'sinin de yenilenerek müzeye dönüştürülmesi sayesinde koleksiyonunu ve sergi alanını genişletme imkânı bulmuştur. Lengerhane'de çoğu 19. yüzyıl sonrasına ait çeşitli sanayi dönemi objeleri ve makineleri sergilenmektedir. Ayrıca, bahçenin altı kazılarak, özgün yapıya camlı bir rampa ile geçilen bir yeraltı sergileme alanı inşa edilmiştir. Bu alanın varlığı, yapının içindeyken hissedilmemektedir.

Tunç döküm tüneline giden kemerli açıklıkta yapının ana girişi olarak kullanılmak üzere camdan bir kapı yerleştirilmiştir. Bu kapı aynı zamanda iç mekâna gün ışığının girmesini sağlamaktadır. (Şekil B.154) Müzenin ismi, pleksiglas bir levhanın üzerine yazılarak ön cepheye konulmuş, üst kat pencerelerine kepenk takılmıştır. Gravürlerde ve eski fotoğraflarda görülen ancak zaman içerisinde kaybolmuş olan orta kubbedeki fenerler, projede yeniden yapılmamıştır (Tanyeli, 1995). Hasköy Caddesi cephesinde pilastrların sokak kotuna yakın kısımlarına eski tip sokak lambaları yerleştirilmiştir. (Şekil B.155)

1991 yılında yapılan incelemede görülen bezemelerin hiçbiri günümüze ulaşmamıştır. Proje sırasında iç mekânda bulunan özgün dövme demir gergilerin bir kısmı çıkartılmış, çıkartılamayanlar ise kesilerek yerlerine yenileri konulmuştur (Tanyeli, 1995).

Yapının içine, yüzer biçimde duvara yaslanmadan ayakta duran, siyah renkte çelik konstrüksiyonlu bir asma kat ve bir engelli asansörü eklenmiştir. (Şekil B.156) Bu asma kata çıkan X şeklinde yerleştirilmiş ortak sahanlıklı iki merdiven yapılmıştır. Hem merdivenler hem de asma katın korkulukları camdan, trabzanları ise siyah çeliktendir. Asma katın zemini ahşap parke, zemin katın döşemesi ise kiremit rengi mat fayanstan yapılmıştır. Işıklandırma, duvara monte edilmiş aplikler yolu ile sağlanmış, ayrıca asma katın döşemesi ve ana kubbenin merkezinden kandilli avizeler sarkıtılmıştır.

Sergileme ünitelerinde çeşitli üsluplar izlenmektedir. Örneğin, 19. yüzyıl müzeciliğinde kullanılan ahşap ayaklı camekânların yanı sıra sanayi dönemi makinelerine göndermeler yapan motifleri olan çelik ve cam üniteler de vardır. (Şekil B.157)

Lengerhane-i Amire'nin yenileme projesinde, yapının dış görünümüne eklenen kepenk gibi detaylar, kimi zaman güncel izleyiciye yanıltıcı olmakla beraber, asgari düzeyde tutulmaları sebebiyle, yapının kentsel mekandaki kimliğini değiştirmemektedir. Kendisi de bir sanayi yapısı olan Lengerhane-i Amire'nin içine sanayi müzesi işlevini yerleştirmek üzere yeni inşa edilen asma katın seviyesi, duvarlardaki eski ahşap galerinin izlerinden daha yüksektedir. Bu katın duvarlara değmeyen bir teknik kullanılarak inşa edilmesi ve özgün formların projede değerlendirilmemesi, projenin yapı ile asgari iletişime geçtiğini göstermektedir. Duvarların hasar görmesini önlemek üzere yüzer kat inşa edildiği söylense de yer yer duvarlara monte edilmiş resimler bu yaklaşım ile çelişki içindedir. Tarihî binaya yapılan müdahalede hem form hem işlevselliğin ön planda tutulması, hem de kullanılan malzeme bakımından yalın rasyonalist bir yaklaşımın projeye hâkim olduğu söylenebilir. Proje görsel olarak baskın bir yaklaşım benimseyerek, yapıya referans vermemiş, Lengerhane'nin tarihî özelliklerini ortaya çıkarmak yerine bunları ikinci plana indirgemiştir.

5.12 Maçka Palas

Konumu: Harbiye / Şişli (Şekil B.158)

Özgün Yapım Yılı: 1922

İlk mimar: Guilio Mongeri

Özgün işlevi: Konut

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 1996-1999, 2005-2008

Proje Mimarı: Gerner, Kronick & Valcercel Architects

Günümüzdeki işlevi: Otel

Maçka Palas, Şişli'nin Harbiye Mahallesi'nde, Teşvikiye'den Maçka'ya doğru inerken Maçka Caddesi ile Bronz Sokak'ın kesiştiği noktada bulunur. Maçka Palas inşa edilmeden önce bu arsada bulunan Hacı Ali Paşa Konağı birkaç kere el değiştirdikten sonra 1919'da tamamen yanmıştır. Boş kalan arsa, Türkiye'ye demiryolu müteahhitliği yapmak üzere gelen ve Edirne'de çalıştığı sırada bulduğu kömür madeni ile zengin olan Vicenzo Caviani tarafından, 1921 yılının Ekim ayında eşi Catterina adına satın alınır. (Demir ve Turgay, 1999). Caviani, bir kira apartmanı olarak işletmeyi düşündüğü yapının yalnızca cephesini İtalyan asıllı Levanten mimar Guilio Mongeri'ye çizdirerek, planını ve diğer cephelerini müteahhitlere yaptırır. 1250 metrekarelik bir alana oturan binanın inşaatı sadece 11 ay içerisinde tamamlanmıştır (Suner, 1994). Yapıldığı dönemde, Maçka, Nişantaşı ve Teşvikiye bölgeleri, Osmanlı elitinin oturduğu muhitlerdi. Aynı yıllarda yapılmış olan İzmir Palas, Narmanlı, Belveder ve Gözüm Apartmanları da aynı dönemde yapılan benzer nitelikte yapılardır (Tasarım, 2009).

Pervititch haritalarında, 'Matchka Palas'ın betonarme ve tuğla malzemeden yapıldığı, ön cephesinin yedi kat artı ahşap doğrama teras, bahçe cephesinin ise, Bronz Sokak'ın eğiminden dolayı, sekiz kat artı teras olduğu işaretlenmiştir. (Şekil B.159) Binanın arkasındaki geniş bahçede çocuklar için oyun alanı, meyve ağaçları, çiçek adaları, tenis kortu ve bir seranın yanı sıra apartman görevlilerinin müştemilat binaları da bulunmaktaydı (Suner, 1994). (Şekil B.160)

Yapının Maçka Caddesi cephesi, İtalyan palazzolarını hatırlatan bir düzen ile birinci ve beşinci katların üzerinden geçen bir korniş ile görsel olarak üç ayrı bölüme ayrılmıştır. Neo-Rönesans olarak tanımlanabilecek bir üslupla yapılan bu cephe düzenlemesinin bazı bezemelerinin ise Art Deco üslubundan etkilendiği görülmektedir. Palazzoların zemin katlarına gönderme yapan ön cephenin zemin ve birinci katlarına sıva tekniği kullanılarak, iri kesme taş kaplama görünümü verilmiştir (Ersen, 1999). Beşik kemerli dört ana giriş kapısının yanı sıra Bronz Sokak'a açılan bir de tali kapı bulunmaktadır. Giriş kapıları ile birinci ve beşinci kattaki pencereler

iri kilit taşlı beşik kemerlidir. Diğer tüm pencereler ise dikdörtgen sövelidir. Birinci kat pencereleri kabartma ve renkli profilli taş sövelerle üç parçaya ayrılmıştır. Beşinci katın üzerindeki dişli geniş kornişin üzerindeki pencereler ikiz diziler şeklinde düzenlenmiştir.

Birinci kat balkon parapetleri renklendirilmiş taştan, diğer katlardaki korkuluklar ise her katta farklı desenli demir parmaklıklardan yapılmıştır. Tüm bu Fransız balkonların korkulukları, küçük taş konsollara oturtulmuştur.

İkinci katın zemin seviyesinden başlayıp beşinci katın pencere kemerlerinde biten pilastrların tepesinde, ortasında ve alt kısmında çiçek motifleri kullanılmıştır. Bu motifler, altıncı kat pencerelerinin arasında tekrarlanmaktadır. Pilastrın bitiş seviyesinde, cepheyi çevreleyen gül motifli ince bir bordür vardır ve bu bordürün üstündeki kornişe kadar olan bölge kırmızı mermer desenlidir.

Ön cephe dışındaki cepheler sıva ile bitirilmiştir. Bronz Sokak cephesinin orta bölümünde pencere balkon demirlerinin yanı ve altındaki renklendirilmiş taşlar dışında bir bezeme yapılmamış, buna karşılık en üst bölümde ön cephedeki tutum aynen tekrarlanmıştır.

Arka cephe, dökme demir korkuluklu balkonlar ve dikdörtgen kemerli pencereler dışında tamamen yalındır.

Maçka Palas, cephesindeki mimari formların oluşturulma yöntemi dolayısıyla mimarlık tarihinde önemli bir konuma sahiptir. Ahmet Ersen, silan-siloksan emülsiyonları ile beraber pigment emdirme yoluyla renklendirme tekniğinin dünyada ilk defa Maçka Palas'ta uygulandığını yazar. Cephedeki, betonarme karkasın içindeki duvar dolgularına, tuğlaların yanı sıra, yapay taş bloklar yerleştirilmiş ve bu yapay taşların boyanması ile mimari bezemeler oluşturulmuştur. Çiçek motifleri, bordürler ve parapetler pastel renkli terkipler ile mermer görünümler ise kalem işi ile yapılmıştır (Ersen, 1999).

Maçka Palas'ın özgün planı, her katında iki daire bulunan, birbirinin aynısı dört bitişik apartmandan oluşan, toplam 64 daireli bir tek blok şeklindeydi. Yapıyı derinlemesine kullanan dar cepheli apartmanlardaki dairelerde yapının ön ve arka cephesine yerleştirilmiş odalar ve aralarındaki servis hacmi, uzun bir koridorla birbirine bağlanmaktaydı (Batur, 1999). (Şekil B.161) İstanbul için alışılmamış bir yaklaşım olan parçalı bir planın homojen bir cephe ile buluşması, 'büyük ölçekli bir

girişimin küçük ölçek formatlarına bölünerek yapılması, sonra yeniden büyük ölçekli olduğunun vurgulanmasıdır' (Bilgin, 1999).

Yapının iç donanımında kullanılan radyatörler ve havagazı ile çalışan şofbenler gibi birçok malzeme İtalya'dan getirtilmişti. Antre zemininin karo mozaik döşeli, antre ve daire tavanlarının ise kartonpiyer dekorasyonlu olduğu ve mutfak ve banyo elemanlarının dönem detaylarını taşıdığı bilinmektedir (Suner, 1994). (Şekil B.162)

1972 yılında yapının arka bahçesini İbrahim Polat satın alarak buraya Polat Palas'ı inşa ettirdi, tenis kortu ise otoparka dönüştürüldü. Aynı yıllarda ön cephenin zemin katında da birkaç mağaza açıldı. 1993 yılında yapının kuzeyindeki parsele Türkiye İş Bankası tarafından Milli Reasürans TAŞ Genel Müdürlüğü binası inşa edildi (Suner, 1994). Polat Palas ve Milli Reasürans binası Maçka Palas'ın arkasındaki geniş alanı oldukça sınırlayıp, kuzey cephesini tamamen kapattı. 1994 yılına gelindiğinde zemin kattaki daireler işyerine, eskiden çamaşırlık ve teras olarak kullanılan en üst kat ise kapatılarak konuta dönüştürülmüş haldeydi (Suner, 1994). Aynı yıl, bina Doğuş Holding'e satıldı ve 1997'de Doğuş Yapı San. A.Ş. ve Amerikan Gerner, Kronick & Valcercel Architects yapının iki yıl sürecek restorasyonuna başladı. Projenin tamamlanmasının ardından Maçka Palas, Körfez Bankası Genel Müdürlüğü olarak kullanılacaktı (Tasarım, 2009). Yenileme projesine göre yapının cephesi korunarak içi yıkıldı ve yeniden yapıldı, zemin kata daimi dükkân mekânları, üst katlara ise ofisler konuldu (Demir ve Turgay, 1999). (Şekil B.163, 164) Sokak seviyesinden belli olmayan bu müdahale, uzaktan bakıldığında eski terasın ortasından yükselen cam ve çelikten beşik çatılı bir strüktür ile dikkati çekmektedir. (Şekil B.165, 166) Söz konusu ilk dönüşüm ile Körfez Bankası Genel Müdürlüğü olarak kullanılan yapıya Maçka Palas'ın arka cephesine neredeyse bitişik bir şekilde inşa edilmiş tek katlı yeni bir yapı eklendi. Bu ek ve Maçka Palas'ın arasında bir açık hava koridoru yaratılarak eski-yeni ayırımı nispeten korunmuştu. (Şekil B.167) Ayrıca, iç mekânda, Körfezbank ofislerinin koridorlara bakan camları, özgün dairelerin salonlarındaki basık kemerleri çerceve olarak kullanmaktadır. (Şekil B.168)

Maçka Palas, yaklaşık altı yıl Körfezbank Genel Müdürlüğü olarak kullanıldıktan sonra, 2008 yılının Kasım ayında biten ve aynı mimarlar tarafından yapılan ikinci bir işlev dönüşümü projesi sonucunda 90 odalı lüks Park Hyatt oteli olarak açıldı. (Şekil B.169)

Günümüzde yapının özgün girişleri zemin katta bulunan dükkânların girişi olarak kullanılmaktadır. Otelin girişi ise ilk dönüşümde inşa edilen tek en binadan sağlanmaktadır. Buzlu camdan bir portik şeklindeki otel girişinin her iki yanında yine buzlu cam kaplı post-modern sütunlar vardır. (Şekil B.170) Bu girişten ulaşılan alan, resepsiyon, lobi ve barı tek bir mekânda toplamaktadır. Buradan da apartman mekânına geçilmektedir. İlk dönüşümdeki açık hava koridoru, otele dönüşüm sırasında kapatılarak kahvaltı alanına dönüştürülmüştür. (Şekil B.171)

Otel girişinden ulaşılan alan, resepsiyon, lobi ve barı tek bir mekânda toplamaktadır. Bu kısmın zemin döşemesi bej rengi parlak taştan yapılmış, kolonlar ve duvarlar koyu kahverengi renkte kök kaplama ile çevrilmiştir. Yemek alanına çıkan merdivenlere doğrudan basamaklara oturtulmuş minder şeklinde alçak koltuklar, daha yukarıya ise siyah/beyaz renkte, kolçaklı, deri koltuklar yerleştirilmiştir. (Şekil B.172) Yemek alanındaki duvarlara açık kahverengi ve beyaz renkte yatay mozaik şeritler döşenmiştir. Zeminde da aynı renkte şeritleri olan halılar kullanılmıştır. Yemek alanının tam karşısındaki kök kaplama barın arkasında içkilerin muhafaza edildiği bir gömme dolap bulunmaktadır. (Şekil B.173)

Giriş hacminin hemen üzerinde, havuz ve havuz başı restoranın bulunduğu terasa çıkmak için kullanılan asansör hacminin etrafı, gri-beyaz tonlarında karanfil ve lale desenli mozaikler ile kaplıdır. Asansörün çevresine döşenmiş halıda da aynı desenler görülmektedir. Odalara çıkan asansörlerin önündeki alanın duvarlarında kök kaplama kullanılmış, yassı, dairesel aplikler ile de aydınlatma sağlanmıştır. (Şekil B.174)

Standart odaların bulunduğu katların ortak alanlarındaki duvarlar yeşil ve kahverengi renkte dikey çizgili duvar kâğıdı ile kaplanmış, zeminde ise geometrik motifli halılar kullanılmıştır. Bu mekânlar soyut geometrik formlu ayaklı lambalar ile aydınlatılmıştır. (Şekil B.175)

VIP süitlerinin bulunduğu en üst katta profilli kaideler üzerinde yükselen, ayak ve başlığı altın, gövdesi gri renkte olan Dor düzeninde yivli sütun ve pilastrlar dikkat çekmektedir. Koridorlarda, duvarların tavanla birleştiği noktada, friz formunda triglifler yapılmış, mütül ve damlalık şeridi geçirilmiştir. Tavanlar, kaset döşeme görünümlü kartonpiyer ile bezenmiştir. Aydınlatma için, tavana gömülmüş spotların yanı sıra basık silindir şeklinde, oryantal motifli avizeler de kullanılmıştır. Ahşap parke zeminin üzerine dairesel geometrik motifli dikdörtgen halılar yerleştirilmiştir. (Şekil B.176, 177)

Proje ekibinin ifadesine göre, kolon ve kartonpiyerler özgün halleri model alınarak yeniden yapılmış, ayrıca eski fotoğraflarda görülen avizelere benzer avizeler satın alınarak yerleştirilmiştir (Serin, 2008). Otelin dekorasyonu ile ilgili olarak mimar Randolph Gerner, 'Biz, otelin tarihindeki eskiyle yeni arasındaki ilişkiyi ve tarihî mimariyi yenilikçi iç dizaynla birlikte göz önüne sermek istedik. Tarihî Türk motif ve simgelerini modern bir kompozisyon içinde temsil ederken detayların restorasyonuna önem verdik' demektedir (Turkish Buildings & Decoration, 2008).

Maçka Palas projesinin dış mekanı değerlendirildiğinde, yalnızca ön cephenin özgün bir şekilde korunduğu, arka cephenin ise yeniden inşa edildiği için yeni bir düzenleme ile sunulduğu görülmektedir. Dolayısıyla, yapının ön cephesi Maçka Caddesi'ne bakan bir tiyatro dekoru olarak kalmıştır. Maçka Palas'ın otele dönüştürülmesinde özgün halinin model alınarak birtakım iç mekan elemanlarının yeniden imal edilmesi, söz konusu detayların özgün olduğu kanısını uyandırabileceğinden eleştiriye açıktır. Zira, yapının konut olarak kullanıldığı dönemde çekilmiş fotograflara bakıldığında dairelerin çok yalın olduğu ve süsleme yerine büyük pencereli mekânların genişliğinin belirleyici bir özellik olduğu görülmektedir. Özellikle VIP katında belirgin olan bu durum, tarihselci bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Giriş katında görülen form, renk ve malzeme çeşitliliği, 'tarihî Türk motiflerini ve simgelerini modern bir kompozisyon içinde' sergilemek konusunda başarılı bir örnek olarak değerlendirilemez. Zira klasik çağ Osmanlı bezemelerindeki karanfil ve lale desenlerinin, Bizans geleneğine ait mozaikler ile birleştirerek, modern pastel renklerle kullanılması işaret edilen dönemlere ait referansların algılanmasını güçleştirmektedir. Bu eklektisist üslubun kök duvar kaplaması gibi post-modern mimariye ait bir üslup ile bir arada bulunması ise tarihî formlara yapılmak istenen göndermeyi daha da görünmez kılmıştır. Özgün malzemesi ile günümüze ulaşabilmiş olan tek öğesi cephesi olan Maçka Palas'ın içine sıfırdan eklenen mekânlarda eklektisist ve tarihselci bir üslup kullanılması yapıyı özgün özelliklerinden kopartarak, tamamen yapay ve turistik bir obje haline dönüştürmüştür.

5.13 Santralistanbul Enerji Müzesi

Konumu: Silahtarağa / Eyüp (Şekil B.178)

Özgün Yapım Yılı: 1911 - 1913

İlk mimar: Ganz Anonim Elektrik Şirketi ve Fransız Girolou Şirketi

Özgün işlevi: Elektrik santralinde makine dairesi

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 2005 - 2007

Proje Mimarı: Han Tümertekin, Gürden Gür

Günümüzdeki işlevi: Enerji Müzesi

Silahtarağa Elektrik Santrali tesisi, Haliç'in biterek iki kola ayrıldığı Alibeyköy ve Kâğıthane derelerin arasında, Filköprü Caddesinin güneyinde, Kazım Karabekir Caddesi'nin ise batısında yer almakta ve toplam 118,000 metrekarelik bir alanı kaplamaktadır. Tesiste son yapının inşa edildiği tarih olan 1956'de güneyde bulunan üretim binaları üç makine dairesi ve beş kazan dairesinden oluşmaktaydı. Günümüzde Enerji Müzesi olarak işlevlendirilmiş olan bu yerleşke bir numaralı makine dairesidir. (Şekil B.179) Söz konusu makine dairesi de dâhil olmak üzere yerleşkedeki ilk makine ve kazan dairelerini yapan şirket Avusturya-Macaristan Ganz şirketi ile ortaklaşa çalışmış Fransız Girolou şirketidir. 1899'da kurulmuş olan Girolou şirketi elektrik santralleri, demir ve su yolları inşaatında uzmanlaşmış bir şirketti. Silahtarağa Elektrik Santrali ise bu şirketin Osmanlı İmparatorluğu için gerçekleştirdiği ilk işti (Bilgin, 2007). 1911'te Avusturya-Macaristan Ganz Elektrik Anonim Şirketi'nin kurduğu Silahtarağa Elektrik Santrali 1914'te açılmış ve aynı sene işletmesi Belçikalı SOFINA (Societe Financiere de Transports et d'Enterprises Industrielles a Bruxelles) Şirketine devredilmişti. (Şekil B.180) 1923'te, SOFINA yönetiminde, adını Societe Anonyme Turque d'Electricite (Osmanlı Türk Elektrik Anonim Şirketi) olarak değiştirerek faaliyetlerini sürdüren santral, 1937'de Nafia Vekâleti'ne bağlı olarak kurulmuş İstanbul Elektrik İşleri Umum Müdürlüğü'nün işletmesine geçmiştir. 1939'da İETT İşletmeleri Umum Müdürlüğü'ne bağlanan santral 1962-63 yılında İETT tarafından Etibank'a ve ardından 1970 yılında Türk Elektrik Kurumu'na devredilir (Aksoy, Açıkbaş, Akman, 2007). (Şekil B.181) 1938'den 1952'ye kadar İstanbul'un elektrik ihtiyacını tek başına karşılayabilmiş olan bu tesisin üretim gücü, hammadde ve soğutma suyunun temin edilememesi, teknik donanımın eskimesi, üretimin ekonomikliğini yitirmesi ve benzeri nedenlerle yavaşlamış olsa da 1982'ye kadar faaliyeti devam etmiş, 18 Mart 1983'te ise zorunlu olarak kapatılmıştır (Köksal, 2004).

6 Mart 1991'de Kültür Bakanlığı İstanbul 1 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kurulu, 2532 sayılı kararla tesisi kültür varlığı olarak tescil etmiş, araziyi de sit alanı ilan etmiştir.

Yapının yeniden işlevlendirme öncesi halinde cephesi, sık aralıklarla yerleştirilmiş üç kat cam sıralarıyla hafif ve şeffaf bir izlenim vermektedir. En üst sıradaki pencerelerin kemerli olması dışında, yapının cephesinde başka bir süsleme yoktur. Makine dairesi, tamamen işlevsel sebeplerden dolayı yüksek ve tek katlıdır. Dikey olarak tek bir bölümlenme mevcuttur ve kontrol odasının mekânını makinelerden ayırmak için yapılmıştır. Kontrol odasının, işlevi gereği, makine dairesinin tamamını görecek şekilde konumlandırılması ve makine dairesiyle arasında bulunan cam bir bölme olmasından ötürü, tüm yapı nerdeyse tek mekân olarak algılanabilmektedir. Makinelerin her biri betondan yapılmış, altından tesisatın geçtiği kendi taşıyıcı platformu üzerinde durduğundan, dış duvarlar, araları tuğla ile örülmüş ince bir çelik iskelet ile ayakta durabilmekte, duvarlarda yüksek ve kemerli camları kullanmak mümkün olabilmektedir. Yani mekânsal kurgu yapının duvarları ve beşik çatısını, içerdeki ağır makinelerden ayırabilmeyi sağlamıştır.

Enerji Müzesi'ne dönüştürülen birinci makine dairesinin de arasında bulunduğu fabrika yapılarının içindeki tüm donanım ve düzeneklere, santralın kapalı olduğu zaman içinde hiç dokunulmamıştı. Yalnızca 20'yi aşkın senedir kullanılmamasından ötürü kır, çamur ve eskime söz konuşuydu. (Şekil B.182)

Mayıs 2004'te İstanbul Bilgi Üniversitesi, Enerji ve Tabii Kaynaklar Bakanlığı ile bir protokol imzalayarak Silahtarağa Elektrik Santrali'ni eğitim, sanat ve kültür merkezi olarak yeniden işlevlendirmek üzere çalışmalara başlar. 2005'te Koruma Kurulu tarafından onaylanan bu proje, 2007'de tüm yapıların ortak bir işletme altında, Santralistanbul adıyla yeniden kullanıma açılması ile tamamlanır.

Yeniden işlevlendirme projesi ile cepheye hiçbir müdahalede bulunulmamış, yapının dışarıdan görünüşü ile özgün hali arasında bir fark olmaması sağlanmıştır. (Şekil B.183) Yapıya dışarıdan bakıldığında yeniden işlevlendirmeye dair bir ize rastlanmamakla beraber, İngiltere-merkezli United Visual Artists kolektifinin bu yapı için özel olarak tasarladığı kalıcı ve renkli mimarı aydınlatma sistemi yapıya güneş ışığı azaldığı zaman içinden ışıkların yükselmesi özelliğini kazandırmıştır. Bu ışıklandırma aynı zamanda yapının içindeki makinelerin 'enerji üretme' özelliğini alternatif bir yoldan vurgulamaktadır.

Yeni proje yapının mevcut planına müdahale etmekten olabildiğince kaçınmış ve yalnızca ziyaretçilere bir dolaşım ve seyir imkânı verecek şekilde bir ekleme yapılmıştır. Bunu elde etmek için eklenen yürüyen merdivenlerin yan panelleri, mekanizmalarını sergileyen bir şekilde camdan yapılmış, aynı zamanda da eskiden yatay olarak kayan kömür bantlarının yerine konumlandırılmıştır. Yerden 12 metre yükseklikte olan ve makineleri kolayca izlemeyi mümkün kılan, Yapının güney duvarına bitişik olarak eklenen podyumun tabanı kalın ve az işlenmiş ahşaptan, korkulukları da çelik taşıyıcı camdan inşa edilmiş. Yerden 12 metre yükseklikte olan podyum, makineleri kolayca izlemeyi mümkün kılmaktadır. Yapının taşıyıcısı depreme dayanıklı hale getirilirken, bol kullanılmak zorunda kalınan çeliğin görsel rahatsızlık vermemesi için renk ve doku olarak özgün yapıya uyum sağlamasına dikkat edilmiş ve uygun renklere boyanmıştır (Hürriyet Gazetesi, 2007). (Şekil B.184-187)

Bir endüstri yapısı örneği olan elektrik santralinin özgün üslubundaki yalınlık, işlevi dönüştürülürken de korunmuştur. Dış cephesine yalnızca yere gömülü, renkli gece aydınlatması ile yenilik getirilirken, iç mekanda duyarlı bir tasarım yapılmıştır. Enerji Müzesi'nde kullanılan yeniden işlevlendirme müdahaleleri, yeni mimari dokunun görsel kalabalığını minimal seviyede tutacak şekilde tasarlanmıştır. Müdahaleler dâhilinde kullanılan malzemelerin, tarihî yapıda var olanlarla aynı olmasalar dahi, endüstri ve sanayi yapılarında kullanılan cins malzemelerden seçilmiş olması, renk ve doku olarak yapıya uyumlu olmalarını sağlamıştır. Aynı zamanda yürüyen merdivenlerin eskiden kömürün taşındığı bantların yerine yerleştirilmesi, mekândaki hareketi korumuş, merdivenlerin mekanizmaların gözükmesi de müzenin temasına uyum sağlamıştır.

5.14 Sultan Sarnıcı

Konumu: Çarşamba/ Fatih (Şekil B.188)

Özgün Yapım Yılı: 5. yüzyıl

İlk mimar: Bilinmiyor

Özgün işlevi: Sarnıç

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 2006-2007

Proje Mimarı: Mustafa Pehlivanoğlu

Günümüzdeki işlevi: Sosyal ve kültürel etkinlik merkezi

Fatih ilçesinin Çarşamba mahallesinde, Yavuz Selim Caddesi ile Ali Naki Sokak'ın kesişiminde, tarihî Darüşşafaka lisesi ile aynı yapı adasında bulunan sarnıç, kaynaklarda belirli bir isimle anılmamakta, buna karşılık günümüzde işletmecinin verdiği isimle Sultan Sarnıcı olarak adlandırılmaktadır.

C. Stolpe tarafından 1863 yılında hazırlanmış olan İstanbul Kent Planı haritasında bu sarnıcın işaretlendiği görülmektedir (Kayra, 1990). (Şekil B.189) 1929 tarihli Pervititch haritasında ise 'çok sayıda sütünlu kapalı bizans sarnıcı' olarak işaretlenmiş, Budrum Sokak (günümüzde Ali Naki Sokak) cephesinde üç pencere şeklinde çizilmiştir. (Şekil B.190)

Sultan Sarnıcı'nın karşısındaki arsada günümüzde Sultan Selim Çukurbostanı olarak bilinen Aspar su rezervuarı bulunmaktaydı. Aspar, açık bir su haznesiydi ve buradan şehrin yakın bölgelerine su dağılıyordu. Sultan Sarnıcı ise kapalı bir sarnıçtır. Aspar rezervuarındaki tuğlaların üzerindeki damgalardan buranın M.S. 456/7 yılında yapıldığı anlaşılmaktadır. Valens su tedarik hattı hem Aspar rezervuarının hem de Sultan Sarnıcı'nın yanından geçmekteydi (Crow, 2008). Aspar rezervuarının tarımsal amaçlara hizmet ettiği de iddia edilmekte, buna kanıt olarak da eski Konstantin dönemi surları ve Theodosius kara surları arasındaki alanın sebze yetiştirmeye ayrılmış olduğu gösterilmektedir (Koder, 1995).

Hem Aspar hem de Fatih ilçesinde bulunan Aetius rezervuarlarının yanında küçük çaplı kapalı sarnıçlar bulunmaktadır. Crow, bu sarnıçların rezervuarlardaki su akışını düzenlemek üzere yapıldığı ihtimalinden bahsetmektedir (Crow, 2008). Bu küçük sarnıçlardan biri olan Sultan Sarnıcının inşa tarihi, hem yanındaki Aspar rezervuarının inşa tarihi hem de sarnıcın sütun başlıklarındaki akantus bezemesinin Bizans mimarisinde kullanıldığı dönem göz önünde bulundurulduğunda, 5. yüzyıl olarak önerilebilir. Ayrıca, İstanbul'daki antik sütun başlıklarının dağılımını inceleyen bir çalışmada, M.S. 550 yılından sonra üretilen sürun başlıklı sarnıçların listesinde Sultan Sarnıcı bulunmamaktadır (Betsch, 1977).

Sarnıcın hacminin büyük kısmı yer altına gömülüdür. Nitekim, Ali Naki Sokak'tan sarnıcın sadece üzerinde iç adet pencere bulunan yaklaşık 3m'lik üst kısmı

görünmektedir. Sarnıçtaki suyu havalandırmak ve olası bir taşkında tahliye amacıyla kullanılabilecek bu pencereler, beşik kemerlidirler. (Şekil B.191)

Düzgün dikdörtgen şekilli Sultan Sarnıcı'nın içinde yaklaşık 4 metrelik aralıklarla yerleştirilmiş, tuğla temeller üzerinde yükselen 28 adet sütun bulunmaktadır. (Şekil B.192) Sütunların gövdesi çoğunlukla beyaz mermerden, birkaç tanesi ise granitten yapılmıştır. Sütun başlıkları akantus yapraklı korint düzendedir, bazılarının üzerinde de haç rölyefleri bulunmaktadır.

Sütünların üzerinde beşik kemerli tonoz örtü bulunmaktadır. Tüm duvar, kemer ve tonozlar harç ve tuğla işçiliği ile inşa edilmiştir. Yapının özgün halinde, sokak seviyesinden sarnıcın içine inmeyi kolaylaştıran, Ali Naki Sokak'a paralel olan iç duvarına bitişik, zeminden 2.5m yukarıda biten bir merdiven daha vardı (Forchheimer ve Strzygowski, 1893).

19. yüzyılın son yıllarında Yüksek Mühendis Mektebi'nde hocalık yapan Avusturyalı mühendis Philipp Forchheimer ve Graz Üniversitesi'nden sanat tarihi profesörü Avusturyalı Josef Strzygowski tarafından 1893 yılında İstanbul'daki sarnıçlar üzerine yapılan çalışmada Sultan Sarnıcı'nın çatısının Darüşşafaka Lisesi'nin kullanımında olduğu ve bu terastan da sarnıcın içine girişin mümkün olduğu yazılmaktadır. Sokak cephesindeki üç pencerenin yanı sıra, sonradan açılmış bir kapı olduğu ve bu kapıdan ahşap bir merdivenle aşağı inildiği de tespit edilmiştir. Yine bu araştırma sırasında zeminin taştan yapıldığı ve içerisinde hiç su bulunmadığı görülmüş, yapıyı Ermeni iplik bükücülerinin kullanmakta olduğu not edilmiştir (Forchheimer ve Strzygowski, 1893).

Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne ait olan sarnıç, işadamı Sarper Kumbaracı tarafından 2000 yılında kiralanmadan önce limon deposu ve marangozhane olarak kullanılmaktaydı. Yapının yenileme öncesi fotoğraflarına bakıldığında iç duvarlara özensizce badana yapılmış olduğu, sütünlar arasındaki demir gergilerden floresan lambaların sarkıtıldığı, dış cephenin ise çatlaklarla dolu olduğu ve içinde otların yetiştiği görülmektedir. Bu fotoğraflarda Ali Naki Sokak'a paralel olan iç duvarına bitişik merdiven de fark edilmektedir. (Şekil B.193)

Sarnıcın yenilemesi için Sarper Kumbaracı'nın Sarnıç Turizm Organizasyon Prodüksiyon A.Ş.'yi kurmasının ardından mimar Mustafa Pehlivanoğlu tarafından hazırlanan proje 2006 yılında Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu

tarafından onaylanmış ve 1.5 yıl süren inşaattan sonra sarnıç 10 Temmuz 2007'de sosyal ve kültürel etkinlik merkezi olarak açılmıştır.

Projeye başlandığında önce sarnıcın içindeki çöp ve molozlar boşaltılmıştır. Dış cephedeki çatlaklar ve bozulmalar tamir edilmiş, pencerelerin kafesleri yenilenmiştir. (Şekil B.194) Mekana giriş daha önceden var olan açıklığa yerleştirilen buzlu camdan bir kapıdan yapılmaktadır.

Yenileme projesi kapsamında, sokak seviyesinden girildiğinde ulaşılan ve yapının kuzey iç duvarı boyunca uzanan, ahşap zeminli bir balkon eklenmiştir. Bu balkonun iki ucundan, yapının uzun duvarlarına paralel olarak, zemin kotuna inen siyah renkte çelik merdivenler inşa edilmiş, balkon ve merdiven korkuluklarında altın renkli süsleme detayları izlenmektedir. Balkon mekanının altına ofis, mutfak, teknik hacimler ve WC yerleştirilmiş ve önleri siyah bir perde ile örtülmüştür. (Şekil B.195) Zemin kotunda duvar boyunca radyatörler yerleştirilmiştir.

Zemin ahşap parke ile kaplanmış, sütunlar arasındaki çelik atkılar yenilenmiştir. Yapının ışıklandırması atkılara asılmış spotlardan ve sütunların ayaklarından yapılmaktadır. Sütunların ayakları ahşap süpürgelikle çevrilmiştir. İç duvarlar, pencelerin seviyesine kadar alçılı şekilde bırakılmış, bozulan yerler ise tamir edilmiştir. (Şekil B.196) Crow'un yazdıklarından, sarnıçların bu şekilde alçılanmasının tarihi olarak tutarlı olduğu anlaşılmaktadır (Crow, 2008).

Sultan Sarnıcı, günümüzde davet, düğün, konser, sema gösterisi, toplantı ve lansmanlara ev sahipliği yapmaktadır. Bu işlevler için gerektiği şekilde masalar ve sahneler hazırlanıp yerleştirilmektedir.

Yapının günümüzdeki işlevine dönüştürülme projesinde, yapının dış mekanına yalnızca gereken sağlamlaştırma işlemlerinin yapıldığı izlenmektedir. Dolayısıyla, büyük kısmı yer altında olan, ve dış cephenin aslen sadece bir kabuk görevi üstlendiği sarnıç işlevindeki cephenin sadeliği, günümüzde de devam etmektedir. Sarnıcın iç mekanında, yüksek sütunlarının oluşturduğu etkileyici mekan hissinin halen korunduğu görülmektedir. Duvarların boyanmamış ve tonozların sıvanmamış olması, projede özgün dokuyu asgari müdahale ile koruma konusunda hassasiyet gösterildiğine işaret etmektedir. Buna karşılık, işlevsel amaçlarla eklenen balkon ve merdivenlerin üzerindeki tarihselci süsler özgün doku ile bağdaşmamaktadır. Bu tarihselci süslerin istendiği takdirde sökülebilir olması, yapının iç mekan üslubunun

korunması açısından önemlidir. Zemine döşenmiş olan ahşap parke de istenildiği takdirde çıkartılabilmesi sebebiyle özgün iç mekana çok radikal bir müdahale olarak sayılmamalıdır. Sarnıcın yeniden işlevlendirilme projesi, mekansal nitelikleri ve bezemeleri koruyarak sunması açısından başarılı olarak değerlendirilebilir.

5.15 Sultanahmet Cezaevi

Konumu: Sultanahmet (Şekil B.197-199)

Özgün Yapım Yılı: 1918-1919

İlk mimar: Vedat Tek /Mimar Kemalettin Bey

Özgün işlevi: Cezaevi / Hapishane

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 1996

Proje Mimarı: Yalçın Özüekren

Günümüzdeki işlevi: Otel

Sultanahmet Cezaevi, Ayasofya'nın güneyinde, Haseki Hamamı'nın doğusunda kalan Tevkifhane Sokak, Kutlugün Sokak, İshakpaşa ve Babı-ı Hümayun Caddeleri'nin çevrelediği bir arsanın güney köşesinde konumlanmıştır.

Cezaevi, Bizans döneminin Büyük Saray'ı *Palatium Magnum* kalıntıları üzerine Osmanlı yönetimi tarafından Darülfünun'a hizmet vermek üzere yapılan ancak bu amaçla kullanılması mümkün olmayıp, ilk olarak Cumhuriyet döneminde Meclis-i Mebusan'a ev sahipliği yaptıktan sonra Adliye Sarayı'na dönüştürülen binanın güneyine inşa edilmiştir (Yapı, 1997). 1880'de çıkarılan Hapishaneler ve Tevkifhaneler Nizamnamesi'ne uygun olarak inşa edilen ilk modern hapishane özelliğini taşıyan Cezaevi'nin mimarı kayıtlarda bulunmamakla birlikte literatürde, kullanılan üslup dikkate alınarak yapılan değerlendirmelerde binanın Mimar Kemaleddin Bey veya Vedat Tek tarafından tasarlanmış olabileceği belirtilmektedir (Kezer, 2004).

Tevkifhane Caddesi üzerindeki ana girişte yer alan mermer kitabede yazılı 'Dersaadet Cinayet Tevkifhanesi, 1337' ibaresi, yapının 1918/1919 yıllarında açıldığını göstermektedir (Arlı, 1994).

Yapı, tarihte hem sadece duruşmalarını bekleyen tutuklulara hem de tutuklu ve mahkûmlara beraberce ev sahipliği yapmış olduğundan Sultanahmet Cezaevi, İstanbul Hapishanesi ve Cezaevi gibi farklı isimlerle anılmıştır (Kezer, 2004).

Anıtsal nitelikteki giriş kapısının bulunduğu Tevkifhane Sokak cephesi ve Kutlugün Sokak ile kesiştiği kısımdaki detaylar, yapının Birinci Ulusal Mimarlık üslubunda bir cephe düzeni ve bezemeleri ile tasarlandığını göstermektedir. Hem giriş kapısının üstü hem binanın köşesi, taş konsollar üzerinde çıkma şeklinde biçimlendirilmiştir. Beşik kemerli giriş kapısının üzerindeki saçağın konsolları mukarnaslı motiflerle oyulmuş, saçağın yukarısındaki sivri kemerli geniş pencerenin parapeti de taşa geometrik desenlerle oyularak biçimlendirilmiştir. Söz konusu cephede saçağın altında ve pencere kemerlerinin alınlıklarında kullanılan beyaz üzerine lacivert ve türkuaz renkteki rumi desenli çiniler dönemin tanınmış ustası Kütahyalı Hafız Mehmed Emin'in eseridir (Arlı, 1994). Kat silmeleri, geniş saçak detayları ve pencere kafesleri gibi detaylarla daha da zenginleştirilmiş olan ön cephe, giriş kapısı ve kapının hemen üstündeki taş bölüm dışında, sıva ile bitirilmiştir.

Yapı genelinde alt katlarda basık kemerli, üst katlarda ise sivri kemerli pencereler kullanılmış, sivri kemerlerin üzerinden bir profil geçirilerek görsel etkileri arttırılmıştır. Yapının Kutlugün Sokak tarafında yüksek bir avlu duvarı bulunmaktadır. Avlunun içinde kalan kuzey ve batı bloklarında ön cephedeki bezemelerden sadece pencere kemerleri üzerindeki profiller tekrarlanmıştır. (Şekil B.200)

2000 metrekarelik bir alan üzerinde yer alan Cezaevi, bir orta avlu etrafında konumlanan bodrum katı bulunan tek ve iki katlı üç bloktan oluşmaktadır. (Şekil B.201) İdeal kapasitesi 1000 kişi olan cezaevinin kuzeydoğu ve kuzeybatısında L şeklinde bir kütle oluşturan blokların üst katlarında koğuşlar, alt katlarında hücreler bulunmaktaydı. Bu iki bloğun kesiştiği bölgede üç katlı, külahlı bir kule bulunmaktadır. Kulenin yanından bloklara girişi sağlayan mermer merdivenli ana kapı, beşik kemerinin üzerine yerleştirilmiş bir sivri kemer ile vurgulanmıştır. Tevkifhane Sokak'a paralel şekilde konumlanmış blok ise yönetim ofisleri, revir, müdürlük rezidansı ve terhis edilen suçluların bağışladığı kitaplardan oluşmuş bir kütüphaneye ayrılmıştı. Avlunun güneyinde ise ayrı bir hacim olarak mescit yer almaktaydı (Kezer, 2004). Sokakların kesiştiği pahlı köşede Nakşidil Sultan Çeşmesi / Nakşî Kadın Çeşmesi vardır.

Özgün strüktüründe tüm bloklarda bodrum katlar taş, üst katlar tuğla olmak üzere yığma kâgir tekniği kullanılmış, döşemeler volta döşeme olarak tasarlanmış, yapının çatısı ise ahşap oturtma çatı şeklinde yapılmıştı (Özgen, 1997) Yapının özgün döşemelerinin tamamının renkli mozaik olduğu da bilinmektedir (Kafadar, 1996).

1969 yılında Sağmacılar'da yeni bir hapishane açılmasıyla kullanım dışı kalan Sultanahmet Cezaevi'nin önce sorgu yargıcının makamı olarak kullanılması düşünüldüyse de bunun gerçekleşmediği ve 1975'te binanın maliki olan Adalet Bakanlığı'nın burayı eski dosya ve artık mobilya deposu olarak kullandığı bilinmektedir (Kezer, 2004). Hal böyle iken Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu, 1967 yılında aldığı bir kararla binanın dışı aynen korunmak kaydıyla içeride istenilen müdahalenin yapılması için izin verilmiştir (Özgen, 1997). 1967 tarihli bu karar ancak 1990'ların başında uygulamaya konulmuştur.

1980 Temmuz'unda darbe dönemindeki siyasi suçluların tutulması amacıyla tekrar açılan Cezaevi, 1982 yılında Metris Cezaevi'nin açılarak hükümlülerin oraya sevk edilmesi ile yeniden kapatılmıştır. Bu dönemde cezaevinde Aziz Nesin, Kemal Tahir, Nazım Hikmet, Çetin Altan, Rıfat Ilgaz, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Vedat Türkali gibi kişilerin kalması, yapının sosyal tarih açısından değerine katkıda bulunmuştur (Kezer, 2004). Yıllarca boş ve bakımsız olarak kaldıktan sonra, 1991'de Turizm Bakanlığı ve Sultanahmet Turizm A.Ş. arasında yapılan ön sözleşme üzerine mimar Yalçın Özüekren tarafından hazırlanan projeye 1992 yılının Aralık ayında inşaat izni verilmiş ve bina 49 yıllığına söz konusu şirkete kiralanmıştır (Yapı, 1997).

Projenin ilk safhasında Cezaevi'nin zaman içerisinde özgün yapısında meydana gelmiş değişiklikler tespit edilmiştir. Buna göre, kadınların da Cezaevi'ne kabul edilmesi sebebiyle avlu ve yatakhane bloğu, betonarme duvarlar ile ikiye bölünmüştü. Avluya mutfak gibi ek üniteler, bloklara ise asma katlar inşa edilmişti. Bazı koğuşlar ek duvaklarlarla bölünerek hücreler oluşturulmuş ve bu hücrelerin her birine tuvalet yerleştirmek üzere zeminden geçirilen tesisat dolayısıyla zemin kotu yükseltilmişti (Yapı, 1997). (Şekil B.202-204) Söz konusu hücrelerin günışığı almadığı, içerideki tek aydınlatmanın hücre kapısındaki 10x100cm'lik açıklıktan giren ışık olduğu aktarılmaktadır (Durbaş, 1989). Cezaevi kapatıldıktan sonra buraya yerleşen belediyeye ait hurdalık ve çöplük ile jandarmaya ait iki bina da kaldırılmıştır (Özüekren, 1996).

Cezaevi, Ekim 1996'da 'Four Seasons Hotel – Sultanahmet' adıyla, 11'i süit toplam 65 odalı lüks bir otel olarak açılmıştır. Otelin lobisine ana girişin içerisine eklenmiş ahşap doğramalı yeni bir kapıdan girilmektedir. (Şekil B.205) Özgün kullanımı terhis kapısı olan Kutlugün Sokak çıkışı, bugün servis kapısı olarak kullanılmaktadır. Cepheden bakıldığında, Tevkifhane ve Kutlugün Sokak köşesinde bulunan Nakşidil Sultan Çeşmesi'nin içeriden kapatıldığı ve artık kullanım dışı olduğu fark edilmektedir. Bunun sebebi, binanın içerisinde bu köşeye tekabül eden bar mekânı duvarına yapılmış şöminedir (Yapı, 1997).

Yapıda gerçekleştirilen asıl değişiklikler içeriye girildiğinde fark edilmektedir. Yenileme projesi kapsamında, zamanla bozulmuş olan özgün kat döşemelerinin tümü sökülmüş ve betonarme olarak yeniden yapılmışlardır. Otel işletmesinin yatak odalarının aynı kotta olması talebi doğrultusunda kotlarda küçük değişiklikler yapılmıştır (Yapı, 1997). Güçlendirmeye ihtiyaç duyan duvarlar betonla konsolide edilmiş, ayrıca tüm bina çevreden ve zeminden gelmesi muhtemel suya karşı yalıtılıp drenaj sistemi oluşturulmuştur (Özgen, 1997). Cezaevi olarak kullanıldığı dönemde yapılan ekler kaldırılmış, doldurularak küçültülen pencereler açılmış, kapatılan çatı bölümleri açılarak teraslara dönüştürülmüş ve bozulan çatı elemanları yenilenmiştir (Özgen, 1997).

Otelin mekânları oluşturulurken eski taşıyıcı duvarlar belirleyici öğeler olarak kullanılmıştır. (Şekil B.206) Çatı katına odalar yerleştirilmiş, belli mekânlarda da tavan yüksekliğinden yararlanılarak asma katlı süit odalar konulmuştur (Kezer, 2004 ve Özgen, 1997).

Bloklar arası geçişi mümkün kılmak amacıyla koyu renkli saydam geçitler eklenmiş, ortadaki avlunun altı kazılarak oluşturulan bodrum kata balo salonu ve mutfak konulmuştur. Avlunun ortasına sekizgen, çelik ve cam konstrüksiyonlu, bakır örtülü bir lokanta yerleştirilmiştir. Bu lokantaya ulaşmak için yapının ön cephesinden uzanan bir geçit daha yapılarak, bu geçidin geniş kısmına ayrıca bir kış bahçesi yerleştirilmiştir. Avlunun geri kalanına yalın avlu görüntüsünü tamamen ortadan kaldırmış olan yoğun bir peyzaj düzenlemesi yapılmıştır. (Şekil B.207, 208)

Meteks Ltd. Şti. adına Sinan Kafadar'ın sorumlu olduğu iç mekân dekorasyonu için sandalye ve koltuklar Amerika'dan model alınmış, aydınlatma elemanları Paris'ten ithal edilmiş, özel tasarım avizeler İtalya'nın cam işçiliği ile tanınmış Murano adasında üretilmiş, geri kalan mobilyalar ise İstanbul'daki çeşitli antikacılardan

temin edilmiş, ayrıca ressam Timur Kerim İncedayı'ya otelin 'havasına' uygun tablolar ısmarlanmıştır (Kezer, 2004). Giriş kapısından sağa ve sola doğru açılan mekânların tümü lobi olarak değerlendirilip, içlerine çeşitli dönemlerin tasarım anlayışını yansıtan mobilyalar yerleştirilmiştir. Örneğin olarak kimi masalar modernist yalın çizgilerle cam ve demirden, kimisi ise Art Deco ayaklı ve damarlı koyu renkli mermer tablalıdır. Koltukların bazıları bambu ve hasırdan, diğer bir kısmı ise Rokoko bezemeli varaklı kollu, stilize Osmanlı motifli kumaş kaplama divanlar şeklindedir. Dekor olarak antikacılardan toplanmış çeşme, panjur, çini tabak gibi parçalar mekânda çeşitli yerlere serpiştirilmiş veya mavi, turuncu gibi dikkat çekici renklere boyalı duvarlara asılmıştır. (Şekil B.209-211) Kafadar, söz konusu eklektisist tavrı iç dekorasyonda 'sanki burası varlıklı birinin eviymiş de her şeyi bir günde satın almamış; zaman içinde mobilyalarını şuradan buradan toplamış gibi bir hava' aranmasına bağlamaktadır (Kafadar, 1996). Avludaki restorana bağlı servis biriminin dış duvarlarına renkli mozaikler ile organik motifler yapılmıştır. (Şekil B.212) Asansör kapılarında kündekari kepenkleri hatırlatan desenler kullanılmıştır. (Şekil B.190) Kafadar, servis alanlarının gereksinimleri için yapılan eklerde minare, kepenklerden 'esinlenildiğini' de belirtmektedir (Kafadar, 1996).

Odaların bulunduğu blokların duvarları kimi yerde renkli tonlara boyanmış, kimi yerlerde ise duvar kâğıdından bordürlerle süslenmiş, ortak alanlarda eklektisist mobilyalar ve aydınlatma elemanları kullanılmış, duvardaki nişlerin içleri mozaik veya antika objeler ile donatılmıştır. Zeminde kullanılan bej mermere geometrik motifli renkli göbekler yapılmıştır. (Şekil B.213, 214)

Sultanahmet Cezaevi'nin lüks bir otele dönüştürülme sürecinde izlenen tasarımda, dış cephenin kimliğinin dekoratif formlar ve çini gibi malzemelerin muhafaza edilmesiyle korunduğu izlenmektedir. Dış cephedeki tanınabilirliğin bu şekilde korunmasına karşılık, iç mekanda yapıya dekorasyon yolu ile yeni bir kimlik verilmeye çalıştığı gözlenmektedir. Özgün halinde cephesi, iç mekândaki kemerleri ve Türk üçgenli başlıklı mermer sütunları ile bir cezaevi için alışılmışın dışında zengin detayları olan bu yapının özgün kimliği, otel kimliğinin getirdiği dekorasyon içinde geri planda kalmıştır. Bu durum yalnızca bezemelerde değil, avlunun ortasına konulmuş iri ve ağır lokanta hacminde ve blokların kat farklarının getirdiği çeşitliliği ortadan kaldıran cam geçitlerde de görülmektedir. Ayrıca, yapının dönüştürülmesi aşamasında belirli bir üslubun seçilmediği, daha ziyade, görsel çeşitlilik adına,

toplama malzemelerle boşlukları doldurmayı amaçlamış eklektisist bir dekorasyon üslubunun benimsendiği görülmektedir.

5.16 Tahtakale Hamamı

Konumu: Tahtakale / Eminönü (Şekil B.215-218)

Özgün Yapım Yılı: 15. yüzyıl

İlk mimar: Bilinmiyor

Özgün işlevi: Hamam

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 1988-92

Proje Mimarı: Doğan Kuban, Kemal İpek

Günümüzdeki işlevi: Çarşı

Eminönü'nün Tahtakale mahallesinde yer alan ve Rüstem Paşa Camisi'nin neredeyse karşısına düşen yapı, Kantarcılar Caddesi, Hallaç Abdurrahman Sokak, Kutucular Caddesi ve Uzunçarşı Sokak ile çevrilmiştir. Hamamın bulunduğu arsa 5,000 metrekareden geniş, neredeyse bir dikdörtgen şeklindedir. Büyük bir çift hamam olan Tahtakale Hamamı'nın güneybatısındaki kadınlar ve kuzeydoğusundaki erkekler kısmı birbirine paraleldir ve duvarları ortaktır. Bu ortak duvar boyunca kuzeybatı yönüne doğru sırası ile yerleştirilmiş olan soyunmalık, ılıklık ve sıcaklık kısımlarının ardında külhan bulunur. Hamam olarak işletildiği dönemde ise yapının kadınlar kısmının girişi güneybatıda, Kantarcılar Caddesi tarafında, erkekler kısmının girişi kuzeydoğudaydı. (Şekil B.219)

Kesme taş, moloz taş ve tuğladan yapılmış olan hamam, yapı düzenlemesi olarak erken Osmanlı dönemi hamamlarına, özellikle de 1466-1467'de inşa edilen Mahmutpaşa Hamamı'na çok benzemektedir. 875 (1470) tarihli vakfiyede Fatih Camii vakıfları arasında sayılıyor olması, hamamın inşaatının Sultan II. Mehmet (Fatih) zamanında, yani 1460-1470 arasında gerçekleştiğini ortaya koymaktadır (Konuşur, 1985).

Hamam ilk olarak 1726'daki büyük Tahtakale yangınında, ardından 1894 depreminde hasar görmüştür (Kuban, 1994).

Heinrich Glück, hamamın 1917'de rölövesini yaptığı vakit, buranın bir tütün deposuna dönüştürülecek olduğunu yapıldığını yazar. Ardından hamam, Vakıflar İdaresi tarafından özel bir şirkete satılıp, içinde peynir tutulan bir soğuk hava deposu olarak kullanıldığı dönemde duvarlarının bir kısmı zarar görür, içeri betonarme ekler yapılarak, bazı cam ve kapı açıklıkları örülür. Bu dönemde yapıya izolasyon amaçlı kalın bir kaplama da yapılmıştır. Soğuk hava deposu olarak kullanıldıktan sonra uzun yıllar bakımsızlığa terk edilen yapı, sonunda harap bir hale gelmiştir (Kuban, 1993).

1985 yılında Birgül Konuşur tarafından rölöve çalışmaları yapıldığı zaman, tüm dış duvarların ayakta olduğu, kadınlar ve erkekler kısmının ortak duvarının çöktüğü, kadınlar kısmında soyunmalıktan başka tanınabilir mekân kalmadığı ve erkekler kısmının girişinin müdahaleler sonucu özgün şeklini kaybettiği tespit edilmiştir. Ayrıca yapının içine, erkekler kısmına dört, kadınlar kısmına üç betonarme kat eklenmesi, külhanın üç odaya bölünmesi gibi birçok yeni eklenti yapıldığı da saptanmıştır (Konuşur, 1985).

1988 yılında hamamı Azmi Sebat Grubu'nun satın alması vesilesiyle Doğan Kuban tarafından projeye başladığında kadınlar hamamında yalnızca soğukluk kısmının ayakta durduğu, erkekler kısmının da ılıklığının kubbesinin olmadığı, taç kapısı ve içinde bulunduğu duvarın da olmadığını tespit edilmiştir.

Yapının bir hamam olarak aslına uygun onarımı ve kullanımının sahibi için çok yüksek bir maliyet gerektirdiği ortaya çıktığında ise çarşı olarak yeniden işlevlendirilmesine karar verilmiştir.

Günümüzde hamamın üç yanında çeşitli büro, depo ve dükkânların bulunması sebebiyle yapının yalnızca erkekler kısmı taçkapısı ve kadınlar kısmının Kantarcılar Caddesi'ndeki duvarı görünür haldedir. Büyük hasar görmüş olduğu anlaşılan bu duvar, günümüzde farklı renklerde tuğla kullanılarak tamamlanmış ve örülmüştür. Bu duvar dışında yapıya dışarıdan bir müdahale yapıldığına dair bir iz yoktur. (Şekil B.220)

Hamamın erkekler kısmı, kadınlar kısmının aksine, korunabilmiş halde bulunduğu için, yalnızca galeriler ve şadırvan eklenmiştir. Kadınlar hamamının yıkılan ılıklık ve sıcaklığı yerine, eski plan düzenini sadece örtüye yansıtan yeni bir plan düzeni yapılmıştır.

Kuzeybatıda külhan duvarının dışında kalan arsaya yeni bir çarşı eklenmiştir. Bu ekin mimari vasıfları tez konusuna girmese de, kendini eski yapıdan mekân ve malzeme kullanımı ile açıkça ayırması bakımından dikkat çekmektedir.

Tahtakale Hamamı'nın Mahmutpaşa Hamamı ile benzeşimi dolayısıyla, ilk inşa edildiğinde taçkapısında Mahmutpaşa Hamamı'nınki gibi bir mukarnas olduğu tahmin edilmiştir. Hamamın günümüzdeki ana girişinde yok olmuş olan taç kapının yerine yapılan girişe yapılan mukarnas, stilize edilmiş ve yalın geometrik formlar ile yeniden yorumlanmış bir mukarnastır. Özgün mukarnasları birebir kopyalamayıp çağdaş bir yorum getiriyor olması, onu yapının en başarılı öğelerinden birisi yapmaktadır. (Şekil B.221)

Yapıya girildiğinde ilk karşılaşılan mekân olan erkekler bölümüne, iki kat galeri ve zemin katından başlayarak giriş katına kadar yükselen bir şadırvan eklenmiş ve tamamen yeni olan bu eklerin iki katlı soyunma mekânlarına referans vermesi düşünülmüştür. Söz konusu galerilerin genişliğinin ise bu referansın anlaşılır olmasını mümkün kılmadıkları görülmektedir. (Şekil B.222)

Yapının özgün durumunda içinde ilginç ve zengin mukarnas bezemeleri olsa da, tarih içinde maruz kaldığı hasar dolayısıyla, günümüzde bezemeler sadece kubbeli örtüler ve duvarlarda kalmıştır. Maalesef yatay düzlemdeki hiçbir öğe (havuzlar, çeşmeler, kurnalar, göbek taşları, sekiler vb.) günümüze kadar gelememiştir.

Zeminde kullanılan mermer, malzeme olarak hamamlara referans vermekte isabetli olsa dahi, yer yer kullanılan, beyaz üzeri renkli mermer ile yapılmış geometrik süslü formların hamamda başka yerde kullanılmadığı dikkat çekmektedir. Merdivenlerin başlarındaki kornişte, tavandan geriye doğru giden bir düzende alt alta üç sıra olarak alçı ile yapılmış desenler, Selçuk dönemi bezemelerinin tarihselci bir yorumu olarak değerlendirilebilir. (Şekil B.223)

Galeri parmaklıklarında, merdiven boşluğunda ve dükkânların vitrin doğramalarında ahşap malzeme kullanılmıştır. Bunun sebebinin soyunmalıklara referans göstermek olduğu belirtilse de, çokça kullanılmış olmalarının bu tür bir etki yaratmadığı görülmektedir.

Erkekler kısmının sıcaklık bölümünden inen merdivenlerdeki nişlerin şekli, galerilere çıkarken yapılan nişler ile hem form hem malzeme olarak farklılık göstermektedir.

Soğukluğun ortasında bulunan eski havuzun yerine yapılan ve hatta kadınlar kısmında da tekrarlanan iki katlı şadırvan-havuzda kullanılan üslup, tarihî biçimlere referans vermekle beraber, çok yalın bir biçimde tasarlanmıştır. (Şekil B.224) Özgün olarak alçak olan hamam havuzlarının yerine modern bir alışveriş merkezindeki fıskiyeleri anımsatan havuzun konulmuş olması, galerilerin de varlığı ile mekânın özgün doluluk boşluk ritmini yansıtmamaktadır.

Erkekler kısmından kuzeybatıya doğru devam edilince ulaşılan yarı-turistik kafe ve internet kafenin dekorları yapının özgün işlevine referans vermemektedir. Projenin tamamlanmasından sonra gelen, kullanıcıların yapı ile etkileşime geçtiği süreç için tasarım bütünlüğü adına bir denetim yapılmadığı, kavuniçi rengine boyalı duvarlardaki oryantalist tarzdaki resimlerden anlaşılmaktadır. Bu kafenin alanını büyütmek adına sekizgen mermer sütunlar üzerine eklenmiş galeriler ise mekânın hamama özgü şeklini korumaktan uzaktır. (Şekil B.225)

Kafeden kuzeybatıya doğru devam edilince gelinen sıcaklık bölümünden aşağıya inen merdiven, kullandığı koyu renk cam, demir ve boyali ahşap malzeme ve geometrik formlar açısından yapıdaki diğer tüm malzeme ve formlardan farklıdır. Yapıda söz konusu merdiven dışında bu tür malzemelere rastlanmamaktadır. Aynı zamanda merdiven kovasının üstünü çevreleyen parmaklık oldukça dikkat çekicidir. (Şekil B.226)

Doğan Kuban'ın makalesinde eleştirdiği, peynir deposu için yapılan betonarme ekler temizlenmiş olsa bile, yeniden işlevlendirme projesinde bazı döşemelerin betonarme olarak yapılmış oldugu gözlemlenmektedir. Aynı makale içinde aktarıldığı üzere bu proje için saptanan kararlara bakıldığında 'arkeolojik verileri koruyan ve gösteren bir proje hazırlanması' şeklinde bir husus geçmektedir. (Kuban, 1993) Bu yönde mukarnas ve malakari sıva gibi özgün ayrıntılar korunmuştur. Eklenen bezemeler ve formlarda tarihçi bir yaklaşım izlenmiştir. Ancak kararlarda ve proje uygulamasında bahsi geçmeyen ve en az bezemeler kadar önemli olan mekânın düşeydeki iç boyutluluğu noktası göz ardı edilmiştir.

Yapılardaki mekânsal ve kültürel anlamlar kullanıcı veya izleyicilere farklı yollardan iletilir. Yapının iç ve dış mekân düzeni, yapıya düşeyde üç boyutlu karakterini kazandırdıkları için binadaki plastik öğeler ve bezemeler kadar önemlidir. Yapıların birçoğunda biçim ve işlev birbirinden ayrılamayan, iç içe geçmiş öğelerdir, buna en iyi örnek olan yapı tiplerinden birisi ise hamamlardır. Hamamlar, deliklerinden ışık

süzülen yüksek kubbeleri ile baskın bir mekânsal karaktere sahiptirler. Hamamları sıradan bir banyodan ayıran özellik, ışık ve suyun etkisinin yoğun olarak hissedilmesi, bir hamam ziyaretinin buhar, buğu, açık kubbesel mekânda yankılanan sesler ve ışık ile zenginleşen mekânsal bir deneyim olmasıdır. Işık, günün farklı zamanlarında mekânın farklı noktalarını aydınlatarak bu duyumsal ortama katkıda bulunur.

Tahtakale Hamamı'nın dönüştürme projesi kapsamında, dış mekanda kubbe ve duvarların tamiri ile özgün kimliği korumaya verilen öneme karşın, hamamın içindeki yüksek ve ferah mekânlara dükkân hacimlerini yerleştirmek amacıyla eklenen bölümlenmeler yapının fiziksel ve duyumsal hafifliğini kaybetmesine neden olmuştur. Hâlbuki Tahtakale Hamamı gibi yapılar yataydan ziyade düşeyde algılanıp deneyimlenmek üzere tasarlanmış yapılardır. Erkekler kısmına konulan orta açıklıklar ve galeriler, özellikle hamam gibi mekânsal özellikleriyle öne çıkan bir yapı çeşidinde söz konusu öğenin göz önünde tutulmamış olması bakımından projenin tasarım sorunsalı olarak göze çarpmaktadır. Mekânın yataydan ziyade düşeyde algılanması ve buna göre bir iç sirkülasyona uygun olması özellikleri açısından zengin olan Tahtakale Hamamı, bu özelliğini, yeniden işlevlendirilme süreci esnasında eklenen galeriler ve diğer ekler ile ne yazık ki kaybetmiştir.

5.17 Tophane-i Amire

Konumu: Tophane/ Beyoğlu (Şekil B.227, 228)

Özgün Yapım Yılı: 1453-1470

İlk mimar: Bilinmiyor

Özgün işlevi: Top dökümhanesi

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 1994-1998

Proje Mimarı: Haluk Sezgin, Philippe Robert

Günümüzdeki işlevi: Sergi alanı ve kültür-sanat merkezi

Tophane-i Amire yapısı, Boğaziçi'nin Rumeli kıyısında, Beyoğlu ilçesine bağlu Kılıçali Paşa Mahallesi'ndeki Meclis-i Mebusan ve Boğazkesen Caddeleri ve Defterdar Yokuşu arasındaki arsada yer almaktadır

Bakırköy ilçesindeki tarihî Baruthane tesislerine benzer şekinde, aktif olarak işletildiği dönemlerde bölgenin tümünü kaplayan tesisin toplam alanı 100,000 metrekareyi aşmakta, içerisinde dökümhanenin yanı sıra tüfekhane, marangozhane, nakkaşhane, ambar ve matbaa gibi yapılar da bulunmaktaydı (Gönen, 1995). Tesisten günümüze kalmış olan top dökümhanesi binasının isimi kaynaklarda imalathane, karhane veya dökümhane olarak da geçmektedir (Aran, 1994, Köksal, 2005, Aydüz, 2006) .

Tophane-i Amire'nin kuruluş tarihi kesin olarak bilinmemekle beraber, II. Mehmet'in vakfiyesinde Tophane Kapısı'ndan bahsedildiği göz önünde bulundurularak, 1453-1470 arasında olduğu tahmin edilmektedir (Aran, 1994). Bu dönemde yaşamış olan Matrakçı Nasuh'ın bir minyatüründe dökümhane üç bacalı bir bina olarak resmedilmiştir (Kayra, 1990). (Şekil B.229)

Tesis, imparatorluğun sınırlarının devamlı genişlemesi ve sürekli savaşlar ve gelişen top ihtiyacı dolayısıyla zaman içinde genişlemiş ve geliştirilmiştir. II. Mehmet zamanından 19. yüzyıl sonuna kadar, dökümhanenin içerisinde top döküm işlemi için yüksek sıcaklıkta ateş yakılması, yangınlar ve depremler sebebiyle küçük ve büyük çaplı birçok onarım ve değişiklik yapılmıştır (Aydüz, 2006).

II. Bayezid tesise kışlalar ekletmiş, onun ardından Sultan Süleyman, II. Mehmet dönemi dökümhanesini yıktırmış, bunun yerine güncel gereksinimleri karşılayan, iki kubbeli, daha geniş bir bina yaptırmıştır (Gökhan, 1984). Neyli Ahmed Efendi'nin yazdıklarından, denize yüz adım uzaklıkta, etrafı duvarlarla çevrili iki kubbeli olan top dökümhanesinin ahşap olduğu anlaşılmaktadır (Kubilay, 1994). Evliya Çelebi, bu yapıdaki top döküm işlemlerine seyahatnamesinde geniş yer vermekte, yapıyı kendisini de

'yüksek bir tepenin eteğinde, dört tarafı duvarlı kale gibi bir yapıdır. Onun ta ortasında yine dört köşe yüksek bir duvar vardır. Yüksekliği kırk arşındır, üzeri balıksırtı padavra tahtası örtülüdür. Bu kubbe üzerinde büyük bacalar vardır ki ateş ve dumanı o bacalardan dışarı çıkar. Bu padavra dam üzerinde adamların gezeceği yollar vardır. Damın üzeri merdiven merdivendir. Bu damın ta tepesinde ve dört tarafında yüzlerce bal fıçıları ile sular hazırdır. İhtimaldir ki tunç eritirken ateşinden bir kıvılcım çatıya isabet ederse, çatı üzerinde gezen adamlar sular ile o ateşi söndürürler'

şekinde tasvir etmiştir (Çelebi, 2008). II. Mustafa döneminde İstanbul'u ziyaret eden Antoine Morizon da tophaneyi denizden yüz adım içeride ve çift kubbeli olarak anlatmaktadır (Uzunçarşılı, 1988).

Bu iki kubbeli şekliyle Piri Reis'in 1523 ve Lokman Çelebi'nin 1584 tarihli haritalarında görülen yapı (Kayra, 1990), 1719 yangınında yanmıştır (Kubilay, 1994). (Şekil B.230) Devrin topçubaşısı ve aynı zamanda mimar olan Mustafa Ağa'nın denetimi altında 1740'ı takip eden yıllarda tesiste onarım, ilave ve genişletmeler yapılmıştır. Günümüzde Tophane-i Amire olarak anılan yapı işte bu dönemde iki sıra tuğla ve bir sıra taş olarak inşa edilen dökümhane yapısıdır. Tarihçi Süleyman İzzi'nin 1745 yılı hadiseleri arasında Tophane'nin yeni inşaatını yazdığı bilgisinden hareketle, yeni dökümhane binası inşaatının bu yıl bitirildiği sonucuna varılabilir (Aydüz, 2006). Bu yeni yapının içinde iki büyük ergitme fırını ve yapının dört duvarının her birinde birer büyük kapı vardır. Güneye açılan ana kapıdaki mermer kitabede binanın 1745'te Sadrazam Hekimoğlu Ali Paşa zamanında tamamlandığı yazılıdır. Bunun hemen yanında da I. Mahmut'un tuğrası bulunmaktadır (Aydüz, 2006).

Günümüze ulaşan iki binadan doğuda ve daha küçük boyutta (18.25x17.20m) olan ve dökümhane olarak kullanıldığı düşünülen bina, kare planlıdır. Üç kapılı bu yapı bölünmemiş tek bir hacimden oluşur. Köşelerdeki tromplardan sekizgen bir kasnağa geçilmiştir, bunun üzerinde de üstü tüteklikli tek bir kubbe yükselmektedir. Ela Gönen, bu küçük yapının işçiliğine bakarak, bunun 15-16. yüzyıllara ait bir dökümhane olduğunu ileri sürülmektedir (Gönen, 1995).

Batıda konumlanan büyük (51.45x24.56m) dikdörtgen yapı, yukarılda belirtildiği üzere, ilk inşasından sonraki bazı tadilat ve ilavelere rağmen, I. Mahmut dönemine aittir. Duvarların zeminden yukarıya doğru üçte ikisi taş ve tuğla sıraları ile örülmüş, üst tarafı zehirli gazların dışarı çıkabilmesi için içi, altıgen şekilli, delikli dolgu ile kapatılmış, kesme taştan alınlıklı kemerler yapılmıştır. Bu yapının iç mekânı, birbirinden kare kesitli sekiz ayakla ayrılan geniş bir orta sahın ve daha dar iki yan sahından oluşmaktadır. Söz konusu ayaklar kubbe ve tonozlardan oluşan çatı örtüsünü taşımakta, duvarla birleşim noktalarında ise payandaya dönüşmektedir. İç mekânda kubbe ve tonozlar sıvasızdır. Ayakların duvarlar ile ve kendi aralarındaki açıklıklar sivri kemerler ile geçilmiştir. Orta sahının üzerinde yuvarlak pencereli kasnaklar üzerinde beş kubbe ve yan sahınların üzerinde beş aynalı tonoz

yükselmektedir. Beş kubbenin ve aynalı tonozların her birinin üzerinde mermerden tüteklikler vardır. (Şekil B.231, 232)

Mustafa Ağa döneminin bezemeleri az olmakla beraber, yapının dış cephesinde çeşitli yerlerde top figür ve süslemeleri şeklinde izlenmektedir. Binanın tüm kemerlerinin dış cepheye bakan kilit taşları top namlusu şeklinde bir kabartma ile süslenmiştir. Günümüzde halen görülen, binanın deniz cephesinin sağ ve sol üst köşelerinde üzerinde, profilden kundağı ve tekerlekleri ile büyük top süslemeleri, 19. yüzyıl ortasında İstanbul'a gelen Fransız seyyah Theophile Gautier'nin de dikkatini çekmiştir (Gautier, 2007).

III. Mustafa zamanında 1764 yılında bir yangın sonrasında tamir edilen ve Baron de Tott'un teklifi ile nizama bağlanan tophane, 1794 yılında, III. Selim döneminde, bir tamirat daha geçirmiştir (Gökhan, 1984). İstanbul'daki İtalyan sefaretinde görevli Cosimo Comidas de Carbognano, III. Selim dönemine rastlayan 1794 yılında çizdiği bir gravürde dökümhaneyi beş kubbeli dikdörtgen bir yapı olarak resmetmiş, yazılarında da 'her tür top ve yuvanın döküldüğü, sağlam bir taş yapı' olarak anlatmıştır (Carbognano, 1993). (Şekil B.233)

II. Mahmud zamanında 1834'te kurulan Harb Okulu ile aynı yıl Tophane Müşirliği kurulmuş, topçu, humbaracı ve lağımcı ocakları da bu müşirliğe bağlanmıştır. Abdülmecit döneminde Mühimmat-ı Harbiye Nezareti ve Baruthane Nezareti de Tophane Müşirliği emrine verilmiştir. Abdülaziz döneminde Tophane, dönemin en modern silah ve mühimmatını imal edecek şekilde yenilenmiştir (Gönen, 1995).

Buna karşılık, Zeytinburnu Demir Fabrikası'na izabe fabrikası eklenmesi ve 1850'de burada tam kapasite çalışan top dökümhaneleri bulunması sebebiyle Tophane-i Amire önemini yitirmiş, yalnızca topların tornadan geçirildikten sonra perdahlandığı bir tesis olarak varlığını sürdürmüştür. I. Dünya Savaşı sonrası iyiden iyiye önemini kaybeden yapının içindeki tezgah ve makineler zamanla çıkartılmış, binalar terk edilmiş ve metruk hale gelmiştir. (Şekil B.234)

1927'de hazırlanmış Pervititch Haritası'na bakıldığında, iki dökümhanenin bulunduğu yapı adasını Meclis-i Mebusan ve Boğazkesen Caddesi yönünden çevreleyen binalar da görülmektedir. (Şekil B.228) Bu binalar 1955 yılında Menderes dönemi yol genişletme ve çevre düzenleme çalışmaları sırasında yıkılmıştır. Yıkım sırasında tophane tesisine ait binaların bir kısmı da ortadan kaldırılmış, buranın

külliye niteliği kaybedilmiştir (Köksal, 2005). 1955 yılında dökümhanelerin askeri müze olarak kullanılması düşünülmüş ise de sonuçta müzenin deposu olarak işlevlendirilmiştir. 1958-59 ve 1973-84 yılları arasında iki tamirat daha geçiren büyük yapıda, muhtemelen statik yüklere destek olmak amacıyla büyük yapının duvarlarında kemerlerin oturduğu nokalara demir kancalar yerleştirilmiş ve bunlara demir çubuklar takılmış (Gökhan, 1984), aynı zamanda da tüteklikler büyük ölçüde yeniden inşa edilmiştir (Gönen, 1999). Yapı, 1963'te yapılan bir tamirat sonrası Top Teşhir Müzesi olmak üzere planlanmış, ancak maliyetin artması sonucunda bundan da vaz geçilmiştir (Gönen, 1995). 14.07.1978 gün ve 10538 Sayılı Anıtlar Yüksek Kurulu Kararı ile kültür varlığı olarak tescil edilen yapı, 1993 yılında Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne devredildi ve dönüşüm projesinin hazırlanıp uygulanmasına başlanmıştır.

Yapılar Mimar Sinan Üniversite'sine devredildiği dönemde zemin kotunun altında izabe ocakları ve geçitler halen açıkta bulunuyor idi. 1994/1995 yıllarında mimar Haluk Sezgin ve daha önce Paris'teki Grande Halle'i bir et halinden kültür merkezine dönüştürmüş olan Philippe Robert tarafından hazırlanan dönüşüm projesindeki amaç, bu ocakları da vurgulayarak, binanın özgün işlevine dair izleri korumaktı ancak bu proje tamamen uygulanamadı. İç tasarımı üstlenen Cengiz Eren, ocakların tümünü çelik ve cam örtüler ile kaplamayı planladıysa da bu uygulama sadece küçük dökümhanede gerçekleşti. Büyük binada ise zeminde modüler ve yüzer bir döşeme yapıldı. Ayrıca, Haydar Karabey yapıların kuzeyindeki terasa nötr ve modern bir lokanta hacmi, Ersen Gürsel de Meclis-i Mebusan Caddesi'nden binaya geçişi sağlayacak yaya yolları ve merdivenleri için planlar hazırladı, ancak bunlar da gerçekleştirilmedi (Gönen, 2008).

Tophane-i Amire, 1998 yılı Mayıs ayında 131 tablodan oluşan bir sergi ile açılarak Mimar Sinan Üniversitesi Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi adıyla yeni işlevini üstlendi (Aydüz, 2006).

Yapı adasına, kuzeyde Defterdar Yokuşu'na paralel olarak inşa edilmiş, tek katlı bir ofis ve tuvalet hacmi inşa edilmiştir. Meclis-i Mebusan Caddesi'nden görünmeyen bu ek, özgün yapılarla malzeme ve form olarak uyumsuzdur.

Her iki tarihî yapı özgün kapılarını kaybetmiş olduklarından, bunların yerine parlak yeşil renkte çift kanatlı yeni kapılar yapılmıştır. Pencerelere yeni camlar takılmış, onarılan pencere kafesleri yapının duvar dokusunun rengi ile uyumlu koyu

kahverengi boyanmıştır. Her iki yapının da girişi için batı yönündeki kapıları kullanılmaktadır. (Şekil B.235)

Büyük yapıda zemin döşemesi için kullanılan yüzer döşeme, istenildiği zaman çıkarılabilir nitelikte olsa da, bu özelliği değerlendirilmemektedir. Bu zemin döşemesi sebebiyle zemin kotu eskisinden daha yüksekte bulunmakta ve yapının ocakları görünmez hale gelmektedir. Buna karşılık, yüzer döşemenin özgün duvarlar ve ayaklar ile bitiştiği yere çakıltaşı doldurulmak suretiyle hem özgün dokuya verilen zararın asgariye indirilmesi amaçlanmış, hem de estetik olarak malzemeler arası geçiş yumuşatılmıştır. Ayaklar arasındaki çelik gergiler, sergi ve diğer etkinliklerde kullanılacak ışık spotlarını monte etmek için kullanılmaktadır. (Şekil B.236)

İşlevi değişen bir yapı olarak değerlendirildiğinde, Tophane-i Amire'nin dış mekanının kimliğinin bozulmadan muhafaza edildiği, güncel ihtiyaçların yapıdan bağımsız ek binaların inşa edilmesi ile karşılandığı görülmektedir. Yapının içi değerlendirildiğinde, özgün durumundaki tek mekân kullanımının günümüzde de sürdüğü izlenmekte, bu sayede de yapı etkileyiciliğini koruyabilmektedir. Seçilen yeni işlevin çok az müdahale gerektirmesi ve dolayısıyla yapıya duyarlı olması da bu çerçevede olumlu etkenler olarak değerlendirilebilir. Yapıların ikisinde de tarihî duvar ve çatı örtüsü korunarak, herhangi bir ek bezeme kullanmadan yalın etkileri ile bırakılmıştır. Ek olarak herhangi bir süslemenin kullanılmadığı bu proje, var olan mekânsal nitelikleri koruyarak sunması sebebiyle başarılı olmuştur.

5.18 Tuz Ambarı

Konumu: Kasımpaşa / Eminönü (Şekil B.237)

Özgün Yapım Yılı: 20.yy

İlk Mimar: Bilinmiyor

Özgün işlevi: Ambar

Yeniden İşlevlendirilme Yılı: 2008-2009

Proje Mimarı: Kerem Erginoğlu, Hasan Çalışlar

Günümüzdeki işlevi: Reklam ajansı binası

Tuz Ambarı, Kasımpaşa'da Havuzbaşı Değirmeni Sokak ile Anbar Arkası Sokak arasında kalan yapı adasının yaklaşık ortasındaki parselde, 3000 metrekarelik bir alanda konumlanmıştır.

Jacques Pervititch'in 1926'da çizdiği sigorta haritalarında Ambar Önü Caddesi (*ambar-eunü djaddesi*) ve Ambar-arka Caddesi arasında kalan alanda Güneybatı istikametine doğru konumlanan iki farklı yapı göze çarpıyor: Alanın kuzeydoğusunda, Kasımpaşa Un Fabrikası'na yakın olan bölümde bir, iki, üç ve dört katlı altı binadan oluşan avlulu bir 'Tütün Deposu' (*Depot de Tabacs*) görülüyor. Haritada dış duvarları yığma, iç döşemesi ve tavanları ahşap olarak belirtilen bu yapının yerinde, günümüzde Tuz Ambarı'nın yanındaki beyaz cepheli binanın vardır. Haritada güneybatı istikametinde çizilmiş bir sonraki yapı ise Tuz Ambarının bugünkü yerine rastlamaktadır. Burada tek katlı, Tütün Deposu ile aynı malzemeden yapılmış beşik çatılı bir yapı görülüyor. Söz konusu binanın hemen yanında daha büyük iki adet çift katlı, yine beşik çatılı bina yer almaktadır. Dış duvarları yığma, iç döşemesi ve tavanları ahşap karmadan yapılmış, hatta ahşap merdivenleri olduğu da belirtilmiş olan bu iki yapının üzerlerine Tahıl Deposu (*Depot de Grains*) yazılmıştır. Tahıl Deposu'nun güneybatı yanındaki parselde de bir bahçe bulunuyor. Bu üç yapının ve bahçenin arkasında bir boşluk (*vide*) ve Ambar-arka Caddesi ile bu boşluğu birbirinden ayıran eski bir duvar (*Vieille Muraille*) çizilmiştir. (Şekil B.238, 239)

1946, 1966 ve 1982'de çekilmiş hava fotoğraflarında, bugünkü Tuz Ambarı'nın çatısı, yan yana dizilmiş dört adet beşik çatı olarak görülmektedir. (Şekil B.240)

Müller-Wiener'in tersane bölgesinin 18. yüzyıldaki durumunu gösteren rekonstrüksiyon çizimlerinde, Tuz Ambarı'nın olduğu yerde Tersane bölgesine hizmet ettiği kanısını uyandıran ambarlar görülmektedir (Müller-Wiener, 1992).

Yapının ortasında yer alan ana kapısının her iki yanına düz kemerli dörder pencere yerleştirilmiştir. En uçtaki iki pencerenin altında birer tali kapı, ortadan üçüncü pencerelerin altında da birer beşik kemerli niş bulunmaktadır. 2006 yılında çekilmiş bir fotoğrafta ön cephenin sıvasız halinde bulunduğu ve iki sıra tuğla bir sıra taş olacak şekilde almaşık örgü tekniği kullanıldığı dikkati çekmektedir. (Şekil B.241)

Yapının arka cephesinde, iç mekânda olduğu gibi yığma taş malzemenin yanı sıra iki adet dayama kemerin çatı seviyesine kadar yükseldiği görülür.

Binanın planı, ikisinin duvarları ortak olmak üzere dört adet dikdörtgen galeriden oluşmaktadır. (Şekil B.242) 10 metreyi aşan yükseklikteki duvarlar, galerilerin içerisinde görülen payandalar ile desteklenmiştir. Söz konusu galerilerdeki beşik kemerli açıklıklardan çıkıldığında ulaşılan iki dar koridor, galerileri dikey olarak kesen, ön cepheye paralel bir giriş holüne bağlanmaktadır.

Tuz Ambarı'nın, hemen aynı sokakta bulunan ve 1886'da kurulan Kasımpaşa Un Fabrikası'nın buğday deposu olarak inşa edildiği, ardından da alkol ve tütün ambarı olarak kullanıldığı iddia edilmektedir (Liman ve Katkay, 2009). 1998'de yapılan bir inceleme de bu tespiti destekler şekilde yapıların Tekel tarafından tuz ve hububat deposu olarak kullanıldığını ifade etmektedir (Ezgeç, 1998).

Yapının yenilenmeden evvel çekilmiş fotoğraflarında çatının yeterince koruma sağlamadığı, kimi duvarlarda derin çatlaklar oluştuğu, içeride moloz, toprak yığınları olduğu ve bugün koridor olarak kullanılan mekânlarda otların bittiği görülebiliyor.

II. Sınıf Tarihî Eser olarak tescilli ve 2009 yılında 10 seneliğine Medina Turgul DDB reklam ajansı tarafından kiralamış olan yapıda bugün beş ajans daha çalışıyor (Liman ve Katkay, 2009). Erginoğlu & Çalışlar Mimarlık tarafından 2008 Kasım ayında hazırlanmış olan yeniden kullanım projesine göre gerçekleştirilmiş ve 2009 yılının Şubat-Ağustos ayları arasında gerçekleştirilmiş olan uygulamada öncelikle taş duvarlar temizlenerek güçlendirilmiş, yıkılmış veya hasarlı bölümler yeniden örülerek restore edilmiştir (Yapı, 2009). (Şekil B.243, 244)

Cephe, sıvalı ve turuncuya boyalı bir şekilde teslim alındığından, bu haliyle korunmuş, sadece camların çerçeveleri beyaza, ana kapının yanında dikey olarak yükselen borular ise siyaha boyanarak görsel çeşitlilik elde edilmiştir. Bölgenin su basma tehlikesi dolayısıyla cephede zeminle birleşen bir şerit mermer kaplanmış, hem su yalıtımı sağlanmış hem de binanın yerle ilişkisi vurgulanmıştır. Ana girişe öndeki siyah çelikten, arkadaki camdan olmak üzere iki kapı eklenmiş ve dış kapının yukarısına beyaz harflerle beyaz bir çerçeve içinde 'TUZAMBARI' yazısı yerleştirilmiştir. (Şekil B.245, 246)

Mevcut çatı güçlendirilmiş, Tekel'in yaptığı ve önceden kırmızı renkte olan çatı makasları beyaza boyanarak, bu makasların arasından açıktan geçirilen tüm elektrik ve mekanik tesisat da aynı renge dönüştürülmüştür. Tekel döneminde yapılmış olan çatı strüktürünün beyaza boyanması ve yapılan yeni projede kullanılan rengin siyah

olarak seçilmesinin sebebi, iki farklı müdahale döneminin renkler ile ayrıştırılmasıdır (Erginoğlu ve Çalışlar, 2010).

Galerilerin arka cepheye yakın bölümlerine kafeterya, tuvaletler, kütüphane ve muhasebe gibi özerk birimler yerleştirilmiştir. Üç galeride kısa kenarlara çelik ve cam strüktür ile, özgün dokuya değmemek üzere tasarlanmış asma katlar konulmuştur. Dördüncü galeriye ise tek asma kat yapılarak, burası parti ve etkinlik alanı olarak kullanılmak üzere daha geniş tutulmuştur. Asma katların korkulukları tamamen camdan, trabzanları ve merdivenleri ise siyaha boyanmış çelikten yapılmıştır. (Şekil B.247)

Yapının arka cephesine yakın asma katların duvarlarındaki kemerli pencerelerin arasına cam ve çelikten köprüler kurularak geçiş sağlanmıştır. Koridorların üzerinden geçen bu köprülerin yanı sıra, asma katlara tekabül eden diğer pencerelerden koridorlara doğru uzanan çıkmalar yapılmıştır. Hem köprü hem de çıkma korkuluklarının cam panellerden yapılmış olması, koridorların derinliğini muhafaza edici bir etki yaratmaktadır. (Şekil B.248)

Ön cepheye paralel konumlanan giriş holünün her iki ucuna binanın kabuğundan kopuk, küp şeklinde cam ve çelikten iki katlı birer toplantı birimi yerleştirilmiştir. Buzlu cam panellerden oluşan korkuluklu merdivenlerle üst katlarına ulaşılan bu birimlerin duvarları koyultulmuş cam panellerden yapılmıştır. (Şekil B.249)

Binada zemin katın döşemesi açık gri mermer, asma katınki ise parke kaplamadır. Mermerin yığma taş duvarlarla bitiştiği bölümlerde bırakılan, ince boşluğa beyaz çakıl taşları doldurulmuş, bu şerit gizli aydınlatma ile vurgulanmıştır. Sert döşemeler arasında bulunan aydınlatılmış çakıltaşları, iki malzeme arasındaki geçişi yumuşatmakta ve süpürgelik problemini çözmektedir (Şekil B.250) Galerilerin zemin katındaki uzun ahşap masaların malzemesinin asma kat parkeleri ile aynı olması, malzemede ve görsel etkide bütünlük sağlamıştır. Zemin kat açık ofis şeklinde düzenlenmiş, yer yer cam paneller ile masalar arasına bölmeler yerleştirilmiştir.

Sokak cephesindeki pencerelerin, giriş holüne bakan pervazlarına siyah çelikten bantlar konularak, formları ve konumlarına dikkat çekilmiştir. Aynı yaklaşım, galeri duvarlarında bulunan beşik kemerli pencerelerde de görülmektedir. Nitekim bu pencerelerin çevrelerine de siyah çelik bantlar geçilmiş, kemer bombelerinin etrafı ise daha kalın bantlarla vurgulanmıştır. (Şekil B.251) Bu çelik bantlar ile yaptıkları

müdahalenin bir katman olarak algılanmasını istediklerini belirten mimarlar, bu kemerlerin alttan aydınlatılması ile devamlı okunur olmalarının sağlandığını belirtiyorlar (Erginoğlu ve Çalışlar, 2010).

Parti ve etkinlik alanı olarak kullanılan galeride, diğer galerilerdeki asma katlardan farklı olarak, zemin kotuna inmek için geniş ahşap bir merdiven tasarlanmıştır. Bu merdiven etkinliklerde aynı zamanda üzerine oturabilinen bir tribün görevi görmektedir. Farklı uzunluklardaki basamaklardan oluşan bu merdiven, aynı zamanda tek defaya özgün ve heykelvari bir obje olarak da mekâna çeşitlilik katmaktadır. (Şekil B.252)

Uygulama aşamasında mimarların projenin başında olması projenin başarısına büyük ölçüde katkıda bulunmuştur. Projede kullanan malzemeler, yapının özgün dokusu ile uyumlu ve günümüze ait olduklarını açıkça belli eden malzemelerdir. Mermer zemin ile daha büyük taşlardan oluşan duvarlar arasındaki geçiş alanına beyaz çakıl taşlarının yerleştirilmiş olması, ya da asma katlardaki ofis bölmelerinde cam kullanılarak yapının yüksek ve derin galerilerinin ferahlığının korunması, bu başarılı seçimlere örnek olarak gösterilebilir. Erginoğlu ve Çalışlar Mimarlık'ın belirttiği gibi 'iyi bir süpürgelik yapılamıyorsa, onu hiç yapmayıp yerine ne tür bir alternatif konulabileceğini düşünmek' yaklaşımı, bu başarıya büyük ölçüde katkıda bulunmaktadır (Erginoğlu ve Çalışlar, 2010).

Tuz Ambarı, aslen simgesel bir yapı değildir, yani fonksiyonel olarak tasarlanmış, yalın bir mimarisi vardır. Dolayısıyla bu yalınlığı korumak ve ambar özelliklerinden yararlanmak projede öne çıkmıştır. Yapının dış cephesi, özgün görünümü tam olarak bilinmediği için, ana giriş ve pencerelerin konumu muhafaza edilerek güçlendirildikten sonra sadece yalın bir şekilde tek renk ile boyanmıştır. Binanın yeni düzenlemesi özgün işlevindeki mekan kurgusunu korumuş, yeni üslubu ise eski yalınlığı destekleyen ve vurgulayan detaylar ile yapılmış, gerek duyulmayan hiçbir süs öğesi kullanılmamıştır. Tuz Ambarı'nı yeniden işlevlendirme projesi, yapının malzemesi ve açıklıkları gibi mevcut özelliklerinden yola çıkarak, işlevselliği aşan bir yaklaşımla, bu özelliklerin vurgulanarak çağdaş bir tasarımın içinde aktif bir öğe olarak rol alabilmesini sağlamıştır.

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Tez konusunun bilimsel bir zemine oturtulması için vaz geçilmez olan tanımların netleştirilmesi, yeniden işlevlendirmenin kavramsal değerlendirmesi, tarihçesi ve hukuki zemini, İstanbul'da gerçekleştirilmiş önemli uygulamaların da incelenmesi ile birlikte, tutarlı bir değerlendirme için gerekli çerçeve oluşturulabilmiştir. Bu bölumde, tezin önceki tüm bölümlerden edinilen bilgiler ışığında, Türkiye'de yeniden işlevlendirmede öne çıkan yaklaşımlar, ortaya çıkan problemler ve üslup sorunsalı değerlendirilecek ve yorumlanacaktır.

6.1 Türkiye'de Yeniden İşlevlendirmede Öne Çıkan Yaklaşımlar

Yeniden işlevlendirme alanında kanunlar ve koruma kurullarının yanı sıra söz konusu dönemlerdeki ekonominin durumu, kültür ortamı, idari yapının görüş ve amaçları daima etkili olmaktadır. Aynı konular Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden itibaren akademik olarak da artan bir ilgi ile incelenmektedir. Tarihî yapıların korunması ve onarılmasına yönelik incelemeleri içeren tarihî araştırmalar, ülkemizde 1935'e kadar geri gitmektedir (Bakırer, 1984).[7] Günümüzde bu konudaki yayınlar artmış olsa dahi, öğrencilere kılavuz kitaplar veya koruma mevzuatını tarihte ve güncel olarak inceleyen yayınlar ekseninden nadiren dışarıya çıkmaktadırlar.

1970'lerden itibaren belediyecilikte 'katılımcı planlama' adı altında çeşitli yaklaşımlar planlama kavramına girmiş olsa da, var olan yasal sistem ve genel olarak kabul görmüş olan planlama kültürü bu yaklaşımın gerçekleşmesini engellemiştir. Kurumsal olarak da benimsenemeyen 'katılımcı planlama' unsuru, koruma disiplinini pasif kalmaya mahkûm etmiştir (Dinçer ve Akın, 1994).

İstanbul'da bolca örneği görüldüğü şekilde, yerel otoriteler çoğu zaman tarihî miras yapılarını çeşitli ekonomik amaçlara hizmet etmesi için turizm nesnesi olarak veya yerel gurur adına yeniden işlevlendirmektedir. Bu tür projeler çoğu zaman tarihi

[7] Kandemir, Selahattin. 1935, Tarihi Eserleri Araştırma Kılavuzu, İstanbul, Maarif Matbaası
Köprülü, Fuat. 1937, Orta Zaman Anadolu Kitabeleri Repertuarı, Ankara, Türk Tarih Kurumu
Ülgen, Ali Saim. 1943, Anıtların Korunması ve Onarılması, Ankara, Maarif Matbaası
Arık, Remzi Oğuz. 1947, Müze, Tarih ve Folklor Araştırma Kılavuzu, Ankara, Halkevleri Yayınları

koruma içgüdüsü veya yapının hak ettiği değeri ona yeniden kazandırma isteğinden değil, ekonomik büyüme ve yerel yönetimler arası çekişmelerden doğmaktadır (Chitty ve Baker, 2002).

Özellikle İstanbul söz konusu olunca dile getirilen arsa rant değeri, gerçekleşecek projelerin gidişatını neredeyse tamamen belirlemektedir. Arsa rant değeri yüksek olduğunda, bu arsada dönüştürmeye uygun tarihî bir yapı olsa bile –tescilli olmasına zaman zaman bakılmaksızın- bu yapı yıkılarak yerine spekülatif ticari amaçlı binalar inşa edilmektedir.

Özel kişi ve şirketlerin politik amaçları da maalesef yeniden işlevlendirme projelerinin gidişatını etkilemektedir. Bu durumlarda belirli bir yapıyı ve o yapının güncel projesini finanse eden kişileri yüceltmek amacıyla, yapının zaman içinde geçirdiği işlevler görmezden gelinmektedir. Yerel çevrenin farkındalığını arttırmak önemli olsa da diğer yandan yeterince bilgiye sahip olmayan veya kendini yüceltmek isteyen kimi kişi veya kurumlar bunu kötüye kullanabilmektedir. Bu tür durumlarda, kısa vadeli kişisel güç uğruna mekânın asıl öneminin harcandığı görülmektedir (Chitty ve Baker, 2002). Bu durumun bir sonucu olarak da, yeniden işlevlendirme projelerinde koruma ile sunum arasındaki ilişkiye finansal yöneticinin açısından bakılmaktadır. Oysa tarihî mirasın doğrudan 'tüketicileri' olan müşterilerin açısından da bakılmalı, hatta bu 'tüketiciler'in ihtiyaçları ve tepkilerine cevap verecek politikacılar ve yöneticilerin açısından da bakılabilmelidir.

İlhan Tekeli, Türkiye'de mimari mirasın korunmasını savunan kişi veya grupların, savlarını dört temelden birine dayandırdığını yazmaktadır. Bu temellerden birincisi, tarih bilincinin ve geçmişin işaretlerinin fiziksel çevrede bulunmasının sağlıklı bir toplumun varlığı için önemidir. İkinci temel, mimari korumayı ulusal kimliğin bir tanımlayıcısı olarak görmektedir. Son iki temel ise estetik kaygılar ve kültürel turizm açısından mimari mirasın önemi üzerinde durmaktadır (Tekeli, 1987). Bu dört kategori aslında birbirleriyle bağlantılı olup, daha geniş olan birinci kategorinin çerçevesinin içinde de görülebilirler. Yeniden işlevlendirme pratiğine bakıldığında ise, ortaya çıkan projelerin çoğunlukla özel sektörden girişimcilerin sağladığı finansman sonucu olduğu görülmektedir. Bu durumda, Tekeli'nin önerdiği kategorilerden sonuncusu olan kültürel turizmin yanı sıra, prestijin de eklendiği sebeplerin baskın olduğu görülmektedir. Zira bu tezde incelenen projelerin altı tanesinin ana motivasyonu kültürel turizm, on iki tanesinin motivasyonu ise

kullanılacak tarihî binanın içinde var olacak yeni şirket/üniversite/otel ve benzeri kurumlar için bir prestij kaynağı olması olduğu görülmektedir.

İstanbul'da gerçekleşen yeniden işlevlendirme projelerinde, mevcut fiziksel dokuya dair iki ana yaklaşım göze çarpmaktadır;

Birincisi, yapının özgün kimliğini sergilemek için ilk inşaattan sonra yapılan tüm ekleri çıkarmaktır. İkincisi ise günümüzdeki durumu temel alarak yapıda bir takım değişiklikler yapmaktır (Özler, 2000). Hâlbuki bu iki yaklaşım da aşağıda açıklanacağı şekilde belirli ve bilinçli bir yol/yordam takip etmeyi önermedikleri için yeterince yararlı olamamaktadırlar.

Özellikle ilk yaklaşım seçildiğinde 'restorasyon' niteliğinde bir yol izlenmektedir. Bu yaklaşımı benimseyen projeler aşırı tutucu bir şekilde neyin korunması gerektiğine dair değer yargıları oluşturmakta ve çoğunlukla yeniden canlandırdığı tarihten fazlasını yok etmektedir. Bu görüş, yok ettiği parçaları –ki bunlar çoğunlukla yapının olumsuz kullanıldığı veya bakımsız bırakıldığı döneme aittir- 'kötü tarih' olarak algılayarak yalnızca 'iyi tarih'in görünür olmasını ister. Maalesef bu 'iyi tarih' indirgemeci bir tutuculuk örneği olarak, yapının ilk tamamlandığı hatta kullanılmaya başlandığı andaki durumudur (Moore, 1998). Aslında bu ilk yaklaşım, yani ilk dokunun ortaya çıkarılması saplantısı çoğunlukla Avrupa ve Kuzey Amerika'da görülen bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımın Türkiye'deki yaygınlığı, projelerde Batı'da gerçekleştirilen örneklere çokça bakıldığını düşündürtmektedir. Oysa Doğu Asya ülkelerindeki projelere bakıldığında, özgün dokunun bulunduğu yer ve durumda aynen korunmasından ziyade, inşaat geleneğinin devam ettirilmesi veya bir dizi becerinin korunmaya değer öğeler olarak algılanmasının öncelikli olduğu görülür. Bu sebepten de, ahşap yapıların tamamen yeniden inşa edilmesi gibi Avrupa'da asla izin verilemeyecek cinsten projelere Doğu Asya'da sıklıkla rastlanılmaktadır.

Bu iki yaklaşımın dışında olan ve çoğunlukla tesadüfen gelişen bir yaklaşım, yapıya neredeyse hiçbir fiziksel müdahale yapmamayı seçmektir. Türkiye'de bu yaklaşımı ilke olarak benimseyen bir mimari koruma akımı baskın olmadığı için yapıları yalnızca temizleyip basit onarımları yapmak bir seçenek olarak görülmemektedir. Söz konusu yaklaşım, çoğunlukla parasal kaynakların kısıtlı olduğu durumlarda zorunlu olarak kabul edilen bir durum şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Türk kültüründe hem geleneklerin, hem de binalar veya objeler olsun, birtakım eski maddelerin korunarak devamlılığının sağlanmasına önem verilir. Tarihî yapıların yer aldığı fiziksel çevrenin kalitesinin oluşmasında etkili olan geleneksel referanslar gibi detaylarda eski ve yeni öğelerden hangisinin daha ağırlıklı olduğunu söylemek, özellikle bunu psikolojik ve sosyal açıdan açıklamak zordur. Bunun sebebi bazılarının simge olarak kalması, bazıların yalnızca işarete indirgenmiş olmasıdır. Kuban'a göre bu tür bir ayrım aslında spekülatif çıkarların baskısıyla yapılır. Yeni ve eskinin simgesel anlam ve ağırlıkları birbirinden ayrılamaz, zaten artzamanlı ve eşzamanlı boyutların önemlerini ölçüp değerlendirecek bir metot ortada yoktur (Kuban, 2000).

Bu doğrultuda geliştirilen mekanizmalar sayesinde, örneğin, eski konutların mal sahipleri artık evlerine istedikleri müdahaleyi yapamamakta, kendilerini eski eserleri korumayı amaçlayan bir takım yasalarla karşı karşıya bulmaktadır. Bu durumun sosyo-ekonomik boyutta kabul görmesi halen sorunlu bir konudur çünkü mal sahibi, yapısının aslında kamu malı statüsünde olduğunu kabul edememektedir (Kuban, 1984). Söz konusu mal sahibi için kamu malı, toplumun ortak kullanımına mal edilen yapı anlamına geldiği için kendisi, kolektif hafızanın önemini anlamakta zorluk çekmektedir. Yapı kendine ait olduğu için yeni veya eski olmasının çoğunlukla bir değeri yoktur, yeni ve eskinin değeri onun için aynıdır. Bu yerleşmiş sosyal ve kültürel imge maalesef halen tamamen kırılamamıştır. Aynı zamanda, koruma isteğinde bir ikilem mevcuttur; inşa edilmiş tarihî çevreyi korumaya yönelik yenilenen kanunlar, yönetmelikler ve sayıları artarak çoğalan projeler yapılmaktadır, fakat gerçekçi olarak zamanın ilerlemesini yavaşlatmak, objelerin veya binaların eskimesini sonsuza kadar önlemek mümkün değildir. Kaybedilmiş bir şeyin geri kazanılması, tarihte belirli bir zamana dönmek veya gelişme yolundaki ilerlemeyi tersine çevirmek hem imkânsız hem de istenmeyen bir durumdur.

İkinci bolümde incelendiği gibi, günümüzdeki tarih anlayışı, eski ve yeniyi statik olgular olarak ve ayrı başlıklar altında incelemeyi bırakmıştır. Bu değişmenin tümel mekanizmasını anlamak da eski ve yeninin ilişkisinin kültürel algılanışına etki etmiştir. Eski ve yeninin ilişkisindeki fiziksel çevre ve yapı referanslarının tekrar gözden geçirilmesi ile sadece saraylar gibi anıtsal yapıların değil, geleneksel konutların da tarihsel belge ve kültürel duyarlılık temsili olarak kabul görmeye başlaması, kültürün algılanışını zenginleştirmiştir. Artık, eskinin yeniden izole

edilmesi, bağlamdan koparılması ve yeni olması adına yenileme anlayışının yerine kontrollü bir değişme içerisindeki süreklilik anlayışı yerleşmektedir. Günümüzdeki değişme hızında eski ve yeninin bütünlüğünde estetik bir duyarlılık yaratmak önemlidir.

Yukarıda incelenen farklı yaklaşımlar, farklı sorunlara sebep olmaktadır. Bu sorunların çıkış noktasının kuramsal temeli ve pratikteki yansıması, bir sonraki bölümde anlatılacaktır.

6.2 Türkiye'de Yeniden İşlevlendirmede Ortaya Çıkan Problemler

Annoni'nin *casa per casa* ilkesi pragmatiktir ve kuramsal bir çerçeve oluşturmaya olanak vermeyerek, mimari kuramla mimari pratik arasında asırlardır var olan uyumsuzluğu açıkça ortaya koymaktadır (Kuban, 2000). Bu çelişkinin pratikteki sonuçları bir takım kuramsal sebeplerin yanı sıra, İstanbul'un güncel konjonktürü ile de yakından ilişkilidir.

Uzman mimari bürolardan çıkan projeler, koruma bölge kurullarının önerileri çerçevesinde birçok değişikliğe uğramaktadır. Kimi zaman bu değişiklikler yapının korunmasına faydalı içerikte olsa da kimi zaman mimarın tasarımına müdahale etmektedirler. Hâlbuki bu tezde önemi ortaya konulan dönüştürme projelerinde tasarım üslubu konusu, bölge kurullarının uzmanlık alanını oluşturmamaktadır.

Günümüzde çağın temposuna ayak uydurmak için hız çok önem kazanmıştır. Ancak maalesef yeniden işlevlendirme projelerine en zararlı olabilecek unsurlardan birisi, hız adına projenin hazırlığı ve uygulaması için gerekli olan sürenin kısaltılmasıdır. Bu süre kısaltıldığı andan itibaren projenin sonucu başarısız olmaya doğru ilk adımları atmış olmaktadır. Bu şekilde hızla bitirilmek istenen projelerde gerekli ön analizler ve detaylandırmalar eksik bırakıldığı için ortaya çıkan sonuç, sürdürülebilir işlevli bir yapı olmamaktadır. Hatta projenin başında olan sorumlu mimarın bir anda birkaç proje yürütme durumu günümüzde sıklıkla görüldüğü için, projede çıkan sorunları tarihî dokuya duyarsız müteahhitlerin çözdüğü görülmektedir. Bu nedenle, Tanyeli ve Saraçlar'ın makalelerinde belirttiği gibi, tarihî yapılar ile çalışan mimarlar 'Ortaçağ mimarları gibi' çalışmak zorundadır (Tanyeli ve Saraçlar, 1984). Aynı zamanda da yeterince araştırma yapılmadığı, hatta zaman zaman daha önce yapılmış, güncel binaya benzer olmayan ancak yeniden işlevlendirme projesi olan başka bir

projeden edinilmiş bilgiler kullanıldığı için tarihî açıdan yanıltıcı bir görüntü oluşturulmaktadır.

Bir projeye yapılan harcamaların karşılığını veren ana faktör yeni işlevin sosyal faydası olsa da, bu tür yapıların kar amaçlı projelere dönüştürülmesi büyük bir sorundur. Önceki bölümlerde bahsedilen, arsa rant değerini kullanmak veya yerel yönetimin reklamını yapmak amacıyla gerçekleştiren projeler yapıya en uygun dönüşüm projesini göz önünde tutmadıkları için neredeyse tamamen turizm amaçlı işlevler önerilmektedir. En çok rant getirecek işlevin turizm olduğu kanısına varılması sebebiyle, bu uğurda kaynaklar seferber edilmektedir.

İstanbul'un çok büyük bir hızla kentleşmesi sonucu aldığı yoğun göç, konut sorununu da beraberinde getirmektedir. Yeni toplu konut sitelerinin şehrin merkezi iş alanlarından çok uzağa inşa ediliyor olması, var olan yapı stokunun değerlendirilmesini gündeme getirmiştir. Ancak önceki bölümlerde açıklanan soylulaştırma eğiliminden ötürü, bu tür kullanımlar ekonomik bir çözümden ziyade, belirli bir sınıfın üstlenebileceği seçkinci ve pahalı bir değer haline gelmektedir. Bu projeler, İstanbul'un rantı yüksek semtlerinde yer aldığı için, daha düşük gelirli sınıfların yaşadığı ve çalıştığı semtlerdeki tarihî yapılarda bu tür dönüşümler söz konusu olmamaktadır.

İlgi çekici bir diğer faktör de, kimi düşük gelirli mal sahiplerinin yeni bir yapı yapacak sermayeye sahip olmamaları sebebiyle, tarihî binanın kiracılarının talepleri doğrultusundaki işlevlere yönelik kullanılmasına izin vermeleridir. Dolayısıyla, bazı dönüşümlerin, yapının yıkılmasına ekonomik gücü yetmeyen kişilerin 'razı olduğu' bir durum olması ortaya çıkmaktadır. Buna karşılık, kültür seviyesi yüksek olan veya böyle gözükmek isteyen kimi kişiler, söz konusu tarihî yapılarda yaşama veya çalışmayı bir prestij ve asalet simgesi olarak görmektedirler. Bu iki yaklaşımın arasındaki ironi, dikkat çekicidir.

Mimari mirasın onarımı ve işlev değişimi beceri gerektiren bir iştir ve dolayısıyla her mimarın kolaylıkla yapamayacağı, uzmanlık gerektiren bir daldır. Çoğu zaman yapının değerine yönelik beklentilerin tam olarak belirlenmemiş olması da çeşitli problemleri ortaya çıkarmaktadır, çünkü nihai safhada yapının değerinin artacağı ümidi, projenin stratejisini baştan etkilemiş ve yönlendirmiştir. Türkiye'deki tarihî yapıların envanterinin bile tam olarak tamamlanmamış olması ve kent tarihi ve mimarlık üzerine araştırmaların yeterli çeşitliliğe ulaşmaması da konuyu ilgilendiren

olumsuz faktörlerdendir. Bunu önlemek için belirli bir tasarım stratejisinin sonuçları, duyarlı ve derin bir araştırmaya dayanarak, projenin en başından hesaplanmalıdır.

Bir önceki bölümde görüldüğü üzere, Türkiye'de yeniden işlevlendirme projeleri tarihe saygılı olmasalar dahi, çeşitli kişisel bağlantılar sonucunda onaylanarak kuruldan geçebilmektedirler. Bu tür durumlarda da, projedeki tek sorumlu kişi proje mimari olmaktadır. Oysa bu tip projeler tek bir kişiye bırakılmayacak kadar önemlidir. Bazı projelerin bitmiş şeklinde, tasarımda fark edilir bir müdahale görünmemesi kimi mimarlar için yetersiz kalmaktadır. Çoğu zaman mimarların kendilerini ortaya koyma güdülerinden dolayı bir önceki bölümde belirtilen iki yaklaşımdan birisi (yapının 'ilk' durumuna getirilmesi ya da mevcut dokusunun üzerinde bir takım tasarım müdahaleleri yapılması) seçilmektedir. Tarihî yapılarda sadece iç mekân dönüştürmesi yapan kimi mimarların parçalı bölmeli camları büyük bir cam ile değiştirdikleri bu durumu örnekleyen bir sorunsaldır. Bu müdahalenin sebebi çoğu zaman 'müdahale güdüsü'nden geçmektedir. Oysa bu tür projelerde çağdaş elemanlar kullanılmadan da yapının işlevinin dönüştürülebileceğine mimarın kendisini ikna etmesi gereklidir.

Mimarlık ve sanat tarihçilerinin, arkeologların ve diğer disiplinlerin görüşlerinin alınmadığı projeler çoğunluktadır. Eğer projenin başındaki mimar bu disiplinlerin önemini takdir etmiyorsa, inşaat mühendisleri ve diğer çalışanlar zaten umursamayacaktır çünkü inşaatta birebir çalışan bu meslekler yeniden kullanım, ekler ve dönüştürmeden ziyade her şeyi söküp baştan başlamaya daha alışkındır. Böyle durumlarda da yapının projesi, tarihî ve arkeolojik buluntuları yok olabilmektedir.

Türkiye'de ve özellikle yeniden işlevlendirmeye uygun en çok tarihî yapının bulunduğu İstanbul'da görülen en büyük sorun, Batı'da geliştirilen koruma ve yeniden işlevlendirme kuramlarının birebir kopyalanıp uygulanmaya çalışılmasıdır. Hâlbuki Türkiye'deki koruma pratiği, mevcut duruma uygun bir model geliştirmek ve bunu uygulamalıdır. Tarihî bir yapının üzerinde bulunduğu topraktan yarar sağlamaya yönelik projeleri önleyen, yapının kendisinden yararlanma çabasını destekleyen, kuramın pratikle olabildiğince örtüştüğü ve proje ekibinin araştırma aşamasından uygulamanın bitişine kadar yapıyla birebir ilişkide olduğu bir model geliştirilmelidir.

6.3 Yeniden İşlevlendirmede Üslup Sorunsalı

Roma döneminde yazarların ince bir balmumu tabakası ile kaplanmış tabletlere yapıtlarını kaydetmek için kullandıkları metal veya fildişinden yapılmış çubuğa stil denilmekteydi. Stil veya diğer adıyla üslup, zamanla edebiyat alanında yazarların özgünlüğünün tanımlanması için bir kavram olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu terim 18. yüzyılda plastik sanatları ve daha sonraları mimarlığı da içine almıştır (İzgi, 1999). Bir mimari projenin ayırt edilebilirliğini, özgünlüğünü belirleyen ve bir akımın veya döneminin izlerini taşıyan somut öğeler, o yapının üslubu olarak ortaya çıkar. Üslupların ortaya çıkmasında, genellikle daha önceki üslupları geliştirme dürtüsü veya onlara bir tepki, ya da teknolojik gelişmeler veya sosyal devrimlerin getirdiği değişimler etkili olmaktadır.

Üslubun mimarlık tarihindeki en belirgin göstergesi bezemedir. Bezemeler çoğunlukla yapının mekânsal kurgusu ile doğrudan bağlantılı olmayan, iki veya üç boyutlu, binaya zenginlik ve çekicilik kazandırmak için yapılmış ek katkılardır. Bir yapının iç mekânındaki hareketli ve sabit mobilyalar da bezemeye dâhildir ve seçilen üslubu belirginleştirir.

Mimarlık konusunda ilgi veya bilgisi olmayan bir gözlemcinin gözüyle bakıldığında, yapının detayları veya üslubu, eski-yeni ilişkisindeki malzemelerin uyumu, uyumsuzluğu ve diğer ayrıntılar fark edilmeyebilir. Ancak bu kişilerin fark edeceği bir takım hususlar da vardır: hangi malzemenin kullanıldığı, taşın işlenmiş olup olmadığı, renkleri, yapıların mekânsal karakterinde çarpıcı özellikleri ve genel biçimi gibi. Dolayısıyla, yeniden işlevlendirme projelerinde üslup tutumu sıradan izleyicilerin de algılayabileceği faktörlere etkili olmaktadır.

Uzmanlar ise yapının üslubundaki tüm ayrıntıları ve tipolojik özellikleri görerek, projede yapının fiziksel özelliğinin ve mekânsal ilişkilerinin kullanılan biçimler ile bağlantısının önemini kabul ederler. Çünkü asıl amaç yalnızca cephede görüneni korumak değil, onun taşıyıcısını, malzemesini ve mekânlarını beraberce koruyarak yapının verdiği mesajı tümel olarak muhafaza etmektir. Bir yapının tarihî karakterini taş, ahşap veya çelik gibi dış mekân malzemeleri, çatılar, çıkmalar ve pencereler gibi dış mekân elemanları, alçı ve boya gibi iç mekân malzemeleri, merdivenler, bezemeler ve odaların düzenlenmesi gibi iç mekân elemanları, strüktürel ve mekanik sistemlerinin tümünün oluşturduğu bütün tanımlar.

İkinci bölümde anlatıldığı şekilde, 20. yüzyılda mimarlık tarihinde tarihî yapılara müdahaleler ile ilgili iki yaklaşım gözlenmekteydi. Birincisi, John Ruskin'in izinde, yeni ve eskinin arasında ayrışım ve tezattan yana olan ve mevcut eski durumunun tamamen dondurularak yeni ile açıkça farklılık göstereceği diyalektik modernist teoriye yakın bir yaklaşımdı. İkincisi ise öncüsü Viollet le Duc olan ve üslupsal bütünlüğü savunarak yapının belki de asla olmadığı bir bütünlük ve eksiksizlik durumuna ulaşmasını isteyen bir yaklaşımdı (Hewitt, 1994). Birinci yaklaşım kendi içinde bir tezat barındırmaktadır: *farklılık* yaratmak adına yapılan yeni tasarımın eski yapı ile *uyumlu* olması imkânsızdır. İkinci yaklaşımın da tehlikesi, Venedik Tüzüğü'nde de belirtilen kaygıyı kanıtlar şekilde, eski ve yeninin arasındaki farkın anlaşılamaz olduğu bir duruma sebebiyet vermesidir.

Yeniden işlevlendirilen tarihî mimaride, yapının tarih ile bilinçli olarak ve ne şekilde hesaplaştığı sorununu çözmek, mimarların göz ardı edemeyeceği sorumluluklarındandır. En önemli konu, yapıyı güncel bir yaklaşımla tarihe bağlamaktır. Var olan fiziksel dokuda mevcut olan ve bulunduğu şehrin kimliğine katkıda bulunan öğeler korunmalı, kullanılmalı ve onların üzerinden yeni çıkarımlar yapılmalıdır (Cramer ve Breitling, 2007). Bu öğelerin tarihsel devamlılığı esas tasarımın özünden hareketle gerçekleşebilir. Bu öz, mevcut mekân şemasında izlenen yöntemden veya toplum gelenekleri ile alışkanlıklarının ortaya çıkardığı mekân düzenlemelerinden tespit edilebilir. Tarihî mimarinin soyut ve somut değerlerinden çıkarımlar yapıp, söz konusu özü çağdaş bir ifadeyle tasarımlarda kullanmak, tasarımda sürekliliğin anahtarıdır (Özer, 1979a).

Dönüştürme projelerinde kullanılacak tasarım üslubu konusunda karar verme hakkına sahip mercilerde olanlar, bugün ve yarının fiziksel çevresini şekillendirdiklerinin farkına varmalıdırlar. Bunu yaparken tarihin ve geleneklerin toplum için vazgeçilmez öğeler olduğunu anlamalı ve bu değerleri mimarlık yolu ile çağdaş yorumlarla günümüze aktarmalıdırlar. Bu şekilde, tarihî süreklilik tarihin hareketliliğinin bir parçası olur ve ondan beslenerek geleceğe yönelir. Bu dinamik süreç tasarıma yansıtılırsa, çıkan yaklaşımda toplumsal ve tarihsel değişme ve gelişmelere yeni üretim şekilleri de dâhil edilerek, sürekliliğin bir parçası olan geleceğe dair ipuçları verilebilir.

Tarihî yapıların varlığını kabul etmek bile onları değiştirir çünkü onları böylelikle korumak dahi şekillerini ve izlenimlerimizi değiştirir. Hafızanın seçiciliği veya

öznelliğin geçmişe bakışı değiştirmesine benzer olarak, tarihî yapılara yapılan herhangi bir müdahale onların fiziksel dokusunu ve anlamını, doğasını ve bağlamını etkiler. Bu sebepten dolayı yeniden işlevlendirme projelerinde alınan her tasarım kararının tarihsel sürekliliğe etkisi vardır. Çağımızın sersemletici yeniliklerin karşısında, tarihî yapıların verdiği somut güven ve devamlılık hissinin değerini bilmenin yanı sıra, bu tip projeler, tarihsel bilginin güvenirliğini tehlikeye atmamak için güncel bir kimlikle ele alınmalıdır (Lowenthal, 1999).

Yeniden işlevlendirme söz konusu olduğunda yerleşmiş tasarım prensiplerinin yeniden sorgulanması gerekmektedir çünkü bu durum bir tasarım işi ve estetik bir sorundur. Önceki bölümlerde de belirtildiği gibi 'biçim işlevi izler' ilkesinin ters-yüz edilmesi gerekliliğinin yanı sıra, tasarımda tezat kullanmanın etkili olduğu konusundaki tutum da bu bağlamda daima en uygun yaklaşım olmamaktadır. Söz konusu yapıya ve amaçlanan işleve en uygun tasarım, her defasında ele alınan binaya özel bir şekilde yeniden düşünülmeye ihtiyaç duyar, çünkü yapıların *genius loci*'ı, yani yerlerinin ruhu, yeniden işlevlendirme sayesinde tekrardan canlandırılır (Schittich, 2003). Günümüzde çoğu yeni yapı, *genius loci* gözetilmeden yapılmakta, çevresine tezat oluşturarak dikkat çekici olmayı amaçlamaktadır. Yaratıcı bir şekilde yeniden kullanılan binalar ise, *genius loci*'ye duyarlı bir şekilde, yapıların güncel anlamda faydalı olmasını sağlamaktadır.

Mimarlık tarihi yıllardır mimar için hem bir ilham kaynağı hem de yük olmuştur çünkü belirli tasarım sorunlarına birebir açık cevaplar vermese de, tarihte mimarların yapılara nasıl yaklaştıklarına dair örnekleri görmek konusunda öğreticidir. Bu örnekler incelenirken, kendiliğinden işlev değiştirmiş yapılara değil de, bilinçli olarak yapılan tasarımlara bakıldığında son 150-200 yılın mimari deneyimleri en iyi örnekleri içerir. Bu örneklerde eski yapının bağlamı içinde yapılan inşaatlar genellikle yepyeni bir üslupla yapılmıştır (Overby, 1980).

Yeni işlevlerle değerlendirilen yapılar ile ilgili literatüre bakılırsa, problemin aslen tasarıma ait olduğu bir kez daha anlaşılır. Koruma tarihine dair makaleler veya yeniden işlevlendirme projelerini içeren katalog tarzında yayınların bolluğunun yanı sıra, yeni ve eski mimarinin tasarım ilişkisinin tarihi üzerine yoğunlaşıp bunu eleştirel bir duruşla inceleyen literatür çok azdır. Mimarlık tarihi açısından bakıldığında bu durum çok şaşırtıcıdır çünkü mimarlık tarihi disiplini çerçevesinde

incelenen örneklerden birçoğu yeni ve eski mimarlığın ilişkisini ve bu konudan alınacak dersleri ilgilendirir.

Mimarlar eğitimlerinin büyük kısmını sıfırdan yeni yapılar tasarlamak üzere aldıklarından dolayı, kendilerini tarihî yapıların 'emrinde' hissetmeyi çoğunlukla tercih etmezler. Buna karşılık, böyle bir sıkıntısı olmayan iç mimarlar, yeniden kullanım projelerindeki başarıları ile öne çıkmaktadır. Bu tür projelerde iç mimarlar hem tarihî bağlama ve mekâna saygılı döşeme ve aksesuarlar seçerek, hem de tarihî dokunun insanların duyularına hitap eden etkileyici yönlerini öne çıkaran tasarım yöntemleri kullanarak başarı sağlayabilirler.

Mark Hewitt, yeniden işlevlendirme projelerinin tasarımını tanımlamak için kullanılan 'eski ve yeninin tasarım ilişkisi' yerine 'tasarım müdahalesi' ifadesini önermektedir. Bu ifade, teorik olarak tasarımcıların dönüştürme tasarımına nasıl bakması gerektiğini anlatmaktadır. Hewitt'e göre yapıların tarihî bir eser olarak yorumlanması diğer tüm olası yorumların yolunda durduğu için, onları bağımsız nesneler olarak görmekten vazgeçmek gerekmektedir. Yapılar, tarihî dönemlerinin bir ifadesi olarak değil, dünyevi ve mekânsal sürekliliğin içinde insanoğlunun yarattığı değişken, canlı eserler olarak görülmelidir (Hewitt, 1994). Yapıyı dar bir çerçeve içinde ele almaktan ve tarihî formları körü körüne tekrarlamaktan kaçınmak için ise tasarım sürecinde sürekliliği devamlı göz önünde tutmak gereklidir.

Var olan yapılara uygulanan her tasarım onları mimari tasarım sürecine yeniden dâhil ederek bir şekilde değişikliğe uğratır. Söz konusu değişim bilinçlidir ve bu şekilde kabul edilir. Bu sebepten de yeniden işlevlendirme projeleri, her türlü değişikliğe şüphe ile yaklaşıldığı mimari koruma projelerinden farklıdır. Yine de yapıda değişikliklere ihtiyaç duyulması, hatta bunun gerekli olması, mevcut yapının kimliğine büyük ölçüde etki edecek değişiklikler yapmayı meşrulaştırmaz.

Ayrıca, mevcut bir yapıya yapılan en ufak müdahale bile büyük değişimlere sebep olabilir. Örneğin, daha önce soba ile ısınan bir yapıya merkezi ısıtma konulursa, sobanın etrafında odaklanan yaşam şekli kaloriferler sayesinde mekânda daha geniş bir dolaşımın mümkün olmasıyla, yeni alanlar kullanılmaya başlanacaktır. Aynı etki, bir yapının daha önce karanlık olan iç veya dış mekânlarına aydınlatma elemanları eklendiğinde de görülmektedir (Scott, 2008). Yani bir yapıyı güncel standartlara uygun duruma getirirken kullanılan modern hizmetler, tarihi özgünlüğü birebir ve eskiden olduğu şekliyle aynen yakalayıp dondurmayı olasılıksız kılar.

Tarihi yapılardaki işlev değişiklerinde ister istemez bir takım açmazlar ortaya çıkar ve yapılan değişikliklerin yapı için hem olumlu hem olumsuz etkiler vardır. Bu durumda mimari koruma disiplinine uygun kabul edilebilir sınırlar içerisinde yapıya en az geri dönüştürülemez zarar verecek işlevi seçmek gerekir. Bu işlevin sürekliliği ve insan kullanımına uygun olması en önemli kıstaslardandır. Tarihi yapı, tasarımı hem şekillendirir, hem de kısıtlar. Ancak yaratıcı bir yaklaşım ile birçok yeniliğe de zemin hazırlayabilir. Yapıyı bozmadan onu güncel bir işleve uygun hale getirmeyi başarmak için özgün tasarımını çok iyi anlamak gereklidir. Yalnızca yüzeysel bir güzelliği korumak ne yeterli, ne de doğrudur. Yapının özgünlüğünü korumak, hem cephesi hem de içi için geçerli olmalıdır. Nitekim bazı tarihî yapılarda binanın planı en önemli tarihî özelliği olabilir. Bu sebepten dolayı herhangi bir müdahaleden önce esaslı bir tarihî araştırma yapmak zorunludur. Tarihî yapıları yeniden işlevlendirerek canlandırmak, yenilemek ve geliştirmek için onların belgesel niteliklerini göz önünde tutmak ve bu bilgilerin kendi aralarındaki ilişkileri üzerinde çalışmak gereklidir. Ancak bu sayede yapının sosyal, ekonomik, fikri ve/veya dini bağlamdaki konumu ve ilişkilerini algılayıp hakkıyla değerlendirebiliriz (Vali, 1985). ‘Mimarlık Tarihinin Rolü’ başlıklı bölümde detaylıca anlatıldığı üzere, mimarlık tarihçilerinden yararlanarak yapının nasıl geliştiğini, yaşını, özgün formunun ne olduğunu, zaman içinde ne sebeple hangi değişimleri geçirdiği gibi faktörleri araştırmak ve bunların üzerinden kararlar almak gerekir.

Post-modern mimarlıkta yapıların cephelerinin birer kabuk olarak kullanılması sıklıkla görülmektedir, örneğin, Jorn Utzon’un tasarladığı Sydney Opera Binası’nın dış mekânındaki formlar, iç mekândan hissedilmemektedir. Cepheleri birer kabuk olarak gören bu yaklaşımın, tarihî yapıların cephelerinin korunarak iç mekânlarının yıkılması için bir savunma olarak kullanmak doğru değildir. Çünkü, günümüzde yeniden işlevlendirilen tarihî yapılar, söz konusu post-modern akıma bağlı olmayan binalardır ve cephelerine bakıldığında iç mekânları ile ilgili isabetli tahminler yürütmek mümkündür.

Yangın, bakımsızlık veya benzer sebeplerle iç döşemesi ve tavanları günümüze gelememiş ikinci grup yapılarda, veya geçirdiği değişiklikler sonucu özgün iç mekân vasıflarını tamamen kaybetmiş olan binalarda yeni bir iç düzenleme yapılması anlaşılır bir durumdur. Ancak günümüzde, iç mekânı tamamen mevcut olan yapılar, (ikinci grup olarak sınıflandırılmış olmalarından yararlanılarak) cepheleri dışında,

döşeme, duvar ve taşıyıcılarıyla beraber tüm iç mekânları yıkılarak yeniden yapılmaktadırlar. Bu tür şiddetli bir değişim, çoğunlukla binanın pragmatik ve işlevsel ihtiyaçları karşılamadığı öne sürülerek yapılmaktadır. Oysa, yapının iç mekânını koruyarak bu ihtiyaçların tümünü karşılamak mümkündür. Yapının iç strüktürünün yeterince sağlam olmaması da bu tür bir müdahaleyi meşrulaştırmaz. Zira, yapıları yıkmadan uygulanabilen zemin ve kat güçlendirme yöntemleri mevcuttur. Ayrıca, sadece cepheyi tutarak içini yıkmak, yapısal ve lojistik birçok komplikasyonu beraberinde getirmekle beraber, çok yüksek maliyetli bir yöntemdir.

Immanuel Kant, gözümüzün bize sunduğu imajdan daha fazlasını gördüğümüzü, yani gördüğümüzden fazlasını anladığımızı yazar. Bundan hareketle de, bir yapıda dış cephelerin iç mekânın doğal bir devamı olduğu söylenebilir (Feilden, 1994). Tarihî bir yapıya dışından bakıldığında onun iç mekânlarının varlığı hakkında bir fikir edinmek mümkündür, dolayısıyla ikisinin birbirine bağlı ögeler olduğu söylenebilir. Colin Rowe ve Robert Slutzky bu tür bir algısal şeffaflığı inceyen makalelerinde, nesnelerin ışığı geçirgenliği anlamındaki fiziksel şeffaflığı, algısal şeffaflıktan ayırmaktadırlar. Algısal şeffaflık, perspektif çizimlerinde varsayılan derinlik veya Georges Braque'ın kimi resmindeki belirsiz mekânın verdiği soyut izlenim şeklinde tanımlanmaktadır (Rowe ve Slutzky, 1963). Algısal şeffaflık, bir mimari yapının cephelerinin ardındaki mekânların varlığının önemini gösteren bir görüş olarak, iç mekânların yıkılmasının ne denli hatalı olduğunu ortaya koymaktadır.

Özellikle de mimarlık kavramının çağımızda bütünsellik açısından eriştiği düzey değerlendirildiğinde, yapıların iç mekânının bağımsız olarak ve soyutlanarak ele alınmasının ve düzenlenmesinin kabul edilemez bir pratik olduğu açıkça anlaşılmaktadır (İzgi, 1999).

Mekânın yanı sıra göz ardı edilen diğer bir öğe ise yapının içindeki merdiven, niş, raf, sedir ve pencereler gibi elemanlardır (Alsaç, 1992). Baltalimanı Sahil Sarayı örneğinde olduğu gibi, yapının yenilenmesinde bu gibi özgün donatılar çoğu zaman 'modernleştirme' adı altında ortadan kaldırılmakta veya sökülmektedir. Günümüzde esaslı değişiklikler yapmak için geçmişte olduğundan çok daha gelişmiş teknikler, güçlü makineler ve yöntemler geliştirilmiş olması sebebiyle bu konularda karar alınırken çok daha dikkatli olunması gerekmektedir. İstanbul'dan seçilmiş projelerin incelemesinde de görüleceği gibi, özellikle de yapılardaki merdivenlerin nasıl yenilendiğine bakarak projenin tarihî yapıya yaklaşımını anlamak mümkündür.

Sağlamlaştırmak adına eski merdivenin güçlendirilmesi, estetik düzeyden ziyade bir gerekliliktir, ama yerine yepyeni bir tasarım konulduğunda yapının biçimsel bütünlüğü bozulmaktadır.

Bütünlüğün bir parçası olan dürüstlük, modern mimarlık akımının işlevcilik felsefesinin altında yatan ilkelerden biridir (Markus, 1979). Kullanılan malzemenin başka kılıflar altında sunulmaması ve işlevini açıkça belli etmesi gibi kurallar bu akımın estetik özelliklerini belirlemektedir. Yeniden işlevlendirmede amaçlanması gereken dürüstlük, yapılan yeni uygulamanın hangi tarihsel döneme ait olduğunu belli etmede dürüstlük demektir.

İstanbul'daki uygulamaların incelenip değerlendirildiği beşinci bölümde anlaşıldığı üzere, günümüzde yeniden işlevlendirilen birçok yapının, geçmişinde hiç bulunmayan bir estetikle sunulduğunu görmekteyiz. 'Tarihsel sürrealizm' olarak da ifade edilebilecek bu yaklaşımda örnek olarak duvarlardaki boyalar ve alçılar raspalanarak alttaki taş veya tuğlalar açıkta bırakılıyor ve pencerelere kayıtlar ekleniyor (Yedid, 2005). Yapının aslında bozulurken ortaya çıkan çıplak tuğla gibi öğelerin çekiciliğini ve çürümüşlüğünü kendi haline terk edercesine öne olana çıkarıp bu durumu renksiz cilalarla daha da belirgin hale getiren yaklaşım, yapıların özgün amacı ve şekliyle tamamen alakasızdır (Şekil 6.1). Bu yaklaşımın benimsenmesinin sebebi, duvarı geçmişe duyarlı ancak yeniye dair bir şekilde tekrar alçılayıp boyamanın, çıplak duvara vernik sürmekten daha meşakkatli, zaman ve araştırma gerektiren bir uğraş olmasıdır. Yani mimarlar bir nevi kolaya kaçmaktadır. Hâlbuki tarihî yapıların bir kısmında sıvanın içeriye girebilecek böceklere karşı korunmak ve yapıyı sağlamlaştırmak gibi pratik ve strüktürel amaçları da bulunmaktadır. İngiliz mimar David Chipperfield'ın ifade ettiği gibi 'geçmişin konforlu bir taklidi içinde yaşamamamız gerektiği kadar, parlak, ışıldayan yeni bir gelecekte de yaşamamalıyız. Sürekli değişen şimdiki zamanın içinde ikamet etmeli, değişimin imkânları ile motive olmalı, anı ve deneyimlerin ağırlığı ile de kısıtlanmalıyız' (Powell, 1999).



Şekil 6.1 : Tarihî bir yapıdan dönüştürülen iki farklı ticari mekânda çıplak tuğlaların dekoratif amaçla sıvasız bırakılması.

İncelenen projelerde en sık kullanılan dönüştürme malzemelerden birinin cam/plexiglass olduğu dikkat çekmektedir. Bunun sebebi camın şeffaflık özelliğinin, bu malzemeyi 'orda değilmişçesine' sunması olabilir. Cam veya pleksiglasın saydam, varla yok arası, nötr bir arka plan yaratmak için veya bölme olarak kullanıldığı öne sürülse bile bu doğru bir yaklaşım değildir. Bunun sebebi, camın aslında nötr olmamasıdır; çünkü pürüzsüzlük de desen kadar güçlü bir tasarım ifadesidir. Camın, yanında bulunan daha tarihî ve bezemeli elemanları birer 'obje'ye dönüştürme eğilimi de vardır (Goldberger, 1980). Mimarlık tarihinde cam kullanımının anlamsal birçok açılımı vardır (örneğin Gotik dönemde yüksek vitray pencerelerin kullanımı) ancak yeniden işlevlendirme projelerinde camın kullanımı çoğu zaman özgün yapı ile iletişime geçmeye çekinen bir üslup sergileyen projelerde görülmüştür. Yapının dönüştürme tasarımını yapan uzman, tarihî doku ile beraber bir tasarım yapmaktansa, onunla bağlantı kurmayan bir malzemeyi kullanmıştır (bkz. Bölüm 5, 5.11). İletişim ve etkileşim sorunundan dolayı otistik olarak da tanımlanabilecek şeffaf malzeme kullanımı, yeniden işlevlendirme projelerinin yaratıcı potansiyeline gölge düşürmektedir.

Modern koruma anlayışının öncüleri John Ruskin ve William Morris 19. yüzyılda tarihî formları taklit etmenin eski dönemdeki mimarlara iltifattan ziyade bir hakaret

olduğunu ve korumanın taklit yerine yaratıcılığı teşvik etmesi gerektiğini savunmaktaydı (Powell, 1999). Hem Karl Friedrich Schinkel hem de Le Corbusier'e göre 'tarihten öğrenmek' onu basitçe taklit etmek demek değil, bugüne kadar başarılanların yaratıcı bir şekilde geliştirilmesi demekti (Cramer ve Breitling, 2007). Cengiz Bektaş'ın da yazdığı gibi, korunacak tarihî yapılara yapılacak en büyük saygısızlık onların formlarını kopya etmektir (Bektaş, 2001). Benzer şekilde, keyfi olarak yapılan taklitler; görüntüleri ezberlemek, özgünlük ise görüntüleri oluşturan unsurların nedenleri ve anlamları ile ilgilenmektedir (Vanlı, 2007).

Coop Himmelb(l)au mimarlık bürosunun kurucularından Wolf Prix bu konuda, 'Bir mekânı bin yıl önceki gibi ele alırsak, gerçekten, şizofrenik bir zihinsel tavır yaratmış oluruz. Kendi dışımızda oluşmuş gelişmeleri, eğilimleri kabul etmek, gerçek mimarlığımıza hiçbir zaman zarar vermeyeceği gibi, hayal gücümüzü harekete geçiren bir kaynak olarak görülmelidir' demektedir (Aker ve Özgüner, 1993). Eğer değişiklik yerine taklit benimsenirse, özgün tarihî bezemelerin geçmiş dönemleri temsil etmesi mümkün olmayacak ve mevcut yapı ile ilgili yanlış bir bilgi aktarımı gerçekleşecektir.

Yapıda var olan detayların kopyalanmasının yanı sıra, tarihin bambaşka bir döneminden ve yapının özgün üslubuyla ilgisiz bezemelerin kopyalarının da tasarıma dâhil edildiği görülmektedir. Bu durum, süslemenin daima bir hatayı örttüğünü (*L'ornament... cache toujours une faute de construction*) savunan Fransız korumacı mimar Auguste Perret'nin, altında çalışmış ve takipçisi olarak sayılan Le Corbusier tarafından aktarılan sözlerini anımsatır (Le Corbusier, 1994). Tarihî bir yapıda var olan Art Nouveau bezemeleri yeni mekânlarda aynen tekrarlamak veya Maçka Palas örneğinde görüldüğü gibi, mekânın özgün halinde var olmayan Neo-Klasik detaylarla süslenmesi, yalnızca bu formların yapıya verdiği sahte itibar ve simgesel değerler sebebiyle yapılmıştır. Bu tür projelerde ortaya çıkanlar sahte, sentetik, Disney-vari bir niteliğe sahiptir; bu tür müdahaleleri *Faux Nouveau* olarak da adlandırmak mümkündür.

Mimarlık, deneyimleyerek bilmenin pratiğidir. Bu bilgi ve deneyimin günümüzde pratik mimarlık çerçevesinde var olmamasının sebebi, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında mimari üslubun, modern mimarlık ile anlamdan bağımsız bir özellik kazanıp, bilgi ve deneyimden bağımsız şekle getirilmesidir. Modern mimarlık, yapının estetik özelliğini sadece temel kurgusu içinde kabul ederek her türlü bezeme

veya yapının özünde bulunmayan ekleri reddeden bir akımdır. Bu akım, çağlar boyunca resim, heykel ve plastik sanatlardan beslenmiş olan mimarlık pratiğini değiştirmiştir. Dolayısıyla günümüzde inşa edilen mimaride geçmişin izlerini veya birikimlerini bulmaya çalıştığımızda, modernizmin getirmiş olduğu bir tarihsel 'uçurum' ile karşılaşılmakta, eklektisizmi ideolojik olarak devam ettirmemiz mümkün olmamaktadır (Colquhoun, 1996). Dolayısıyla, incelenen çoğu projede kullanılan eklektisist üslup, birikim eksikliği sebebiyle derinlikten ve bütünlükten yoksun kalmıştır. Tarihî yapı dönüştürme uzmanlığı olmayan kişilerin eline düşen projelere bakıldığında, çoğunda yapılarda tarihsel süreklilik adına sözde eklektisist bir takım sonuçlar doğduğu görülmektedir. Bu tür projelerin sonucunda tarihî mirastan yararlanmak maddi olarak bir karikatür şeklinde gülünç duruma düşmekte, manevi olarak da imkânsız hale gelmektedir.

Prix'in savunduğu gibi, bugün yapılmış bir müdahaleyi geçmişten kalmış gibi göstermek, proje ekibinin binayı yeterince tanımadığına ve yaratıcı bir proje çıkaramadığına işaret etmektedir. Örnek alınacak öğenin anlaşılmaması problemi, sosyal bilimlerde de incelenmiş bir konudur; kültürler-arası etkileşimlerde model alınan kültürün yapmış olduğu hareketleri aynen onun gibi yapmak yerine, erişilmek istenen amacın anlaşılması, yenilikleri gerçek anlamda mümkün kılar (Turhan, 2006).

Mimaride tarihî sürekliliği sağlamak yerine onu tekrarlamak, keyfi bir şekilde seçilmiş bir tarihsel anı sözde korumaktır, sahte tarihçiliktir. Tarihsel mimari biçimler teknolojik veya ekonomik gerekçelerle canlandırılmazlar; zira biçimlerin yeniden kullanımının ideolojik sebepler dışında bir motivasyonu yoktur (Tanyeli, 1988). Aynı zamanda, yapılardaki bazı biçimsel özellikleri veya bu özelliklerin parçalarını doğrudan veya dolaylı şekilde alıntılayarak tarihî sürekliliğe katkıda bulunmak da mümkün değildir (Özer, 1980). Çünkü yapının özüne saygı duyan bir tasarım, onu yüzeysel bir şekilde kopyalamak yerine, temelinde yatan nitelikleri özümseyerek, çağına uygun yeni bir tasarım ile ortaya koyar.

Zaman içinde geçirilen değişikliklerin tamamen yok edilmesi de doğru bir yaklaşım değildir. Zira bu değişiklikler, zamanla değişen mimari anlayışları, modayı, kullanıcıların yaşam biçimlerini ve beğenilerini yansıtmakta ve kent belleğindeki sürekliliğe katkıda bulunmaktadır (Madran, 2001). Mimari miras, sosyal ve ekonomik geçmişle ilgili kritik bilgiler içeren tarihî belgelerdir, yani tarihin bir

süslemesi olmaktan ziyade, tarihin kendisidirler. Dönemin kapitalinin nasıl harcandığı, dini, politik veya özel amaçlarla olsun gücün ifadesini nasıl bulduğu gibi faktörlerin bir yansımasıdır.

Tarihî belgelerin bağlamları dışında ele alınıp, belirli birey ve grupların amaçlarını desteklemek için tamamen ilgisiz bir bakış açısı içinde değerlendirilmesine benzer şekilde, tarihî yapılar da bağlamlarının dışında tasarımlara maruz bırakılarak tahrif edilebilmektedir. Bu tür müdahaleler karşısında şehirler tekil binalara kıyasla daha az etkilenmektedir, zira şehirler de tekil binalar gibi fiziksel muhteviyatlarının ötesinde fikirleri temsil ederler ancak ulusal ve uluslararası tanınırlığı olan kimlikleri, onlara yapılacak herhangi bir tahribatı zorlaştırmaktadır. Buna karşılık, tekil mimari yapılar oldukça narin olup, gerçek bir kentsel eser olarak kalabilmek için özel bir ilgiye ihtiyaç duyarlar.

Bireyin tarihsel hayal gücü hafıza tarafından kolayca etkilenebilmektedir ve bu tür etkiler yeniden işlevlendirilmiş mimari mirasın incelenmesi için önemli anlamlar taşımaktadır. Tarihî yapılardaki izler hem günümüze kalmış fiziki doku, hem de hafıza ile ilgilidir. Mimari mirasın yeniden kullanımı önceki bölümlerde açıklanan sebeplerden dolayı hem kültürel hem tarihî süreklilik için önem taşımaktadır. Bu sürekliliğin kabul edilip anlaşılması, yerel kullanıcıların hafızalarına doğrudan etkili olan tasarım üslubuna dair kararları etkiler. Müdahaleler hafızadan bağımsız gerçekleşemez. Dolayısıyla, tasarımdan sorumlu mimarın estetik yaratıcılığının hem özgün dokuya hem de sosyal hafızaya zararlı olmaya başladığı eşik üzerine dikkatli bir inceleme yapmak gereklidir.

Bu tezde kullanılan anlamıyla hafıza, sosyal bir çerçeve içine alınmış bireysel zihinlerdir. Dolayısıyla, hafıza, sosyal iletişim ile dışa vurulur ve kolektif hafıza da ‘tecrübe edilerek oluşan sosyal bir fenomendir (Bell, 2003)’. Doğası gereği tarihsel olan toplumsal hafıza, daimi bir hatırlatılma düzeni içinde konumlanmıştır. Toplumsal hafızanın bir tanımı ‘tarihi birebir yaşamamış ancak onu kültürel ürün/eserlerden öğrenmiş kişilerin sahip olduğu geçmişe dair imaj’ şeklindedir (Schudson, 1997). Bireyler, kültürel biçimlere bakarak geçmişe dair bir hafıza oluştururlar.

Fransız tarihçi Pierre Nora, insanların hayatında bireysel ya da toplumsal olsun, ‘hafızanın billurlaşıp kendini salgıladığı’, yapay olarak yaratılmış veya temsil edilmiş yerler olan *lieu de memoire* fikrini geliştirmiştir. Nora, ritüeller gibi maddi olmayan

‘yer’lerin yanı sıra, mimari yapılardan da bahsetmektedir ve tüm bu ‘yerler’ gerçek geçmiş değil, geçmişin sahte bir uyarlamasıdır (Nora, 1989).

Kolektif hafıza kavramını geliştiren Fransız filozof ve sosyolog Maurice Halbwachs’a (1877-1945) göre kolektif hafıza somut sosyal deneyimlerden filizlenir, dünyevi ve uzamsal taslaklarla bağlantılıdır. Halbwachs’a göre anılar; zaman dilimlerini ve ziyaret edilmiş mekânları anımsayarak, fikirleri veya imajları belirli sosyal gruplara ait şablonlara oturtarak hatırlanır. Esas olarak kolektif olan hafıza, kişiyi geleneklere, sınıf özelliklerine, dini inançlara veya belirli mekânlara bağlayarak deneyimi yönlendirir. Halbwachs, hafızayı insan etkileşimi çerçevesi içinde konumlandırmış, kolektif hafızanın geçmişi yeniden düzenlediğine ve günümüzde hafızanın fiziksel izler ve ritüeller gibi formlar yoluyla sürdürüldüğünü yazmıştır. Halbwachs, Nora’dan farklı olarak geçmiş ile güncel arasında bir kopukluğu kabul etmemektedir. Belirli eylemler ve müdahaleler tarafından yönlendirilen bir hafızaya geçilmiş olduğuna inanarak, güncel bağlamda hatırlayabilmek için, hafızayı tetikleyen ‘nirengiler’ fikrini savunmaktaydı (Halbwachs, 1992). İki düşünürün savlarında ortak olan ve bu tez için önem taşıyan husus, söz konusu geçmişin yeniden düzenlemesinin daima *güncel teorik bağlamda* kurgulanmasıdır.

David Lowenthal’ın 1980’lerin ortalarında yazdığı *The Past is a Foreign Country* kitabı, geçmişin suiistimaline değinmektedir. Bu kitaptan neredeyse on yıl sonra Christine Boyer geçmiş dönemlerin biçimleri ve modellerinin sorgulanmadan kabul edilmesinin tarih, hafıza, mekân ve zamanın incelenmesi için yanıltıcı olabileceğini yazmıştır. Boyer’in öne sürdüğü ‘kolektif hafıza şehri’ tezinde bahsi geçen şehir, tarihi zamanın farklı katmanlarının üst üste gelmesinden oluşmaktadır. Bu tabakalaşmaya birbirine dokunan ama daima birbirini etkilemek durumunda olmayan mimari katmanlar da dâhildir ve hepsi birleşince katı bir strüktürden ziyade bir çeşitlilik deneyimi oluşturmaktadırlar. Boyer, tarihi bir öğe olan bir mimari eseri güncel bağlamda kullanmadan önce özgün bağlamının nesnel olarak analiz edilmesi gerekliliğini vurgulamıştır (Boyer, 1994).

Mimarlık, sosyal ve estetik bir pratik olarak ele alınacak olursa, yapılara anlamını veren öğelerin biçimsel, mekânsal ve kültürel mekanizmaların toplamı olduğu kabul edilmelidir. Bu mekanizmaların ve dolayısıyla mimari bir yapının temelinde yatan öğe, sosyal bilgidir. Maddi bir varlık olan bina, toplumun temelinde yatan öğelerin

gerçekleştirilmiş bir şekli olarak, toplumun zaman ve mekândaki yansımadır (Psarra, 2009, Hiller, 2007).

Sosyolog Michael Schudson, hafızanın bireysel değil, toplumsal olduğunu yazar. Anılar bireysel zihinlerde var olsa da, bunlar sosyal ve kültüreldir çünkü her şeyden önce, birey-ötesi kültürel bir kurgu olan dil yoluyla idare edilirler, ayrıca sosyal olarak uyarılmaya veya sosyal ipuçlarına duyarlıdırlar (Schudson, 1997). Schudson'un öne sürdüğü, hatırlamanın etkileşimli olduğuna dair savdan hareketle tarihi binaların da hafızayı uyaran ipuçları olarak davrandığı söylenebilir. Bu ipuçları aktif olduktan sonra sosyal faaliyetlerin bir parçasına dönüşerek sosyal ve tarihi rutinlerin ayrılmaz bir parçası olurlar. Yeniden işlevlendirilen binalara yapılan müdahaleler aynen yazılı tarih gibi, seçicilik, yorum ve saptırma içerdikleri için, nesnel değildirler. Bireysel veya toplumsal hafızanın doğrudan çarpıtılmasından farklı olarak, kolektif hafızanın saptırılmasında yapının dokusunun çarpıtılıp sunulması bir katalizatör görevi görmektedir.

İnsan hafızasından bahsedilirken, çarpıtma terimi kaygan bir zemin oluşturmaktadır çünkü hafızanın değerlendirilmesine dair bir takım ölçütleri ve standartları ima etmektedir. Buna karşılık, mimari yapıların elle tutulur üç boyutlu özellikleri olmasına ve yapıların bu fiziksel kısmına yapılan somut müdahalelerin kolayca ispatlanabilir olmasına rağmen Kız Kulesi örneğinde görüleceği gibi, bu fiziksel doku bile çarpıtılabilmektedir. Yapıların mekânsal kurgusunun getirdiği dolaşım düzeni gibi soyut kısımları ise, müdahaleler karşısında çok daha savunmasızdırlar.

Bir yapının 'hafızası' tarihte kişilerin yapının üzerinde bıraktığı izler de dâhil olmak üzere, onun tüm fiziksel özelliklerini içerir. Söz konusu hafıza, yapının bir yan ürününden ziyade bütününün ayrılmaz bir parçasıdır. Yapının hafızasını korumak, onunla etkileşime geçecek tüm bireylerin hafızasını korumak demektir.

Mimari yapılar hatırlamazlar; yalnızca kültürel anlamlar ile yüklüdürler. Geçmiş ile ilgili bilgiyi depolar ve kendileri ile etkileşime geçen bireylerde hatıraları, soruları ve duyguları tetiklerler. Bu sebeple, mimari hafıza, *hatırlayan bir şey* olmaktan ziyade, *hatırlatan bir şey* olarak tanımlanabilir. Yani, asıl önemi taşıyan bileşen bireydir. Eğer bir olay gerçekleştiğinde birey orda değilse, hafıza yerine yalnızca işlenmemiş bilgi mevcuttur. Dolayısıyla, yeni işlevler ile kullanılacak tarihî yapılarda bu bilgi duyarlılıkla korunmalıdır.

1980'lerin başında Amos Rapoport'un yazdığı gibi, çevredeki fiziksel bileşenler, bireylerin deşifre ettiği kodlanmış bilgileri içerirler. Bu bilgiyi işleyenler bireyler olsa dahi, oluşacak tepkileri mimari yapılar gibi fiziksel öğeler yönlendirir (Rapoport, 1982). Dolayısıyla var olan binalara uygulanan tasarım müdahaleleri yapıların bağlamı, malzemesi ve etkisi gibi özelliklerini değiştirebilir.

Toplumsal hafızanın güncel menfaatlerin emrinde seçici ve çarpıtıcı olmasına benzer şekilde, yeniden işlevlendirilmiş yapılardaki tasarım müdahalelerinde de bu tür durumlar geçerli olmaktadır. Bir şeyi hatırlamak, elde belgeleri yoksa bir diğerini unutmayı gerektirdiği için, asıl geçmiş geriye çekilmekte, kaybolmaktadır. Yeniden işlevlendirme projelerinde kasıtlı kararlar sonucu ortaya çıkan yeni mimari detaylar veya ekler, hafızadan bağımsız olarak var olamaz; sosyal hafızanın bilinçaltını etkilerler.

Bireyler kolektif, toplumsal ve etkileşimli bir şekilde hatırladıkları ve bu etkileşim yalnızca diğer kişilerle değil, aynı zamanda mimari yapılarla da olduğu için, kişilerin hafızalarına itiraz edecek özgün fiziksel bir kalıntı yoksa, onlar var olan mimari yapıyı kabul edeceklerdir. Kız Kulesi örneğinde görüleceği gibi düz ve tek boyutlu bir tarih sunmada çeşitli tehlikeler bulunmaktadır. Bir kişinin anılarının, onun yaşadığı olayları yaşamamış başka birisine aktarılması mümkün değildir; hafıza bir nesilden diğerine aktarılamamaktadır. Yukarıda açıklandığı gibi, bireyler kolektif ve etkileşimli olarak hatırladıkları için ve tarihî yapılar gibi fiziksel kanıtlar hafızayı güçlendirmenin yanı sıra değiştirebildiği için, günümüzden birkaç nesil sonra Kız Kulesi'ne bakanlar onun görüntüsünü *seçici olarak anıtlaştırılmış* yerine *zaman içinde dondurulmuş* olarak kabul edeceklerdir. Kulenin güncel durumunu hatırlayabilmek için -ortada fiziksel bir kanıt olmadığından dolayı- geçmişini unutmuş olacaklar.

Hafıza, mekânlar ve içerisindeki objeler ile ilişkilendirilir. Hafızanın fiziksel dönüşümü, dönemin maddi gerçeklikleri ile doğrudan bağlantılıdır. Yıkım veya ek yapı gibi maddi uygulamalara karşı ne kadar az direniş varsa, yapıya uygulanan müdahale o kadar büyük çaplı olur. Bunun yanı sıra, günümüzde inşaat teknolojileri, sayesinde, geçmişte mümkün olmayan mimari yıkım yöntemleri geliştirilmiştir. Örneğin, bir yapının cephesini tutarak iç mekânını yıkmak geçmişte imkânsızdı, günümüzde ise buna benzer birçok büyük çaplı müdahale yapılabilmektedir.

Tarihî yapıların yeniden işlevlendirilmesi projelerinde önemli bir tehlike, klişeleştirme veya diğer bir deyişle sıradanlaştırmadır. Klişeleştirme, yapıların 'hikayeleri'nin proje koordinatörünün kişisel isteklerine göre kurgulandığında ortaya çıkan durumdur. Bu hikâyeler güncel sosyo-kültürel oluşum içerisinde anlatıldığı için, güncel adetlere uyacak şekilde törpülenir ve popüler hikâyeciliğin kurgusuna uygun olarak anlatılır. Örneğin, bir binanın güncel sahiplerinin onu satın aldıkları zamandan sonraki öyküsü, onlardan önce gerçekleşmiş olaylar yerine tercih edilebilir ve öne çıkartılabilir. Böylece, yeniden işlevlendirilen yapı, *deneyimlenen* bir geçmişi olan bir bina yerine *üretilmiş* bir geçmişe sahip bir bina olur; yapıdaki tarihî izler bir simülasyonun öğeleri haline gelir.

Yeniden işlevlendirme projelerinde ön hazırlık ve detaylı araştırma, vazgeçilmez bir aşama olmalıdır. Ancak, bu aşama da kendi içinde hassastır; belirli bir dönemden arşiv belgelerine ulaşılmaması yapının tarihindeki değişiklikler ve kullanımların dikkate alınmaması ile sonuçlanabilir. Ayrıca, güncel değerlerin standartlarına göre ahlaken uygunsuz olan kimi olayların sunulmamasına karar verilip, anmaya değer bulunan olaylar ön plana çıkarılabilir. Bu duruma örnek olarak verilebilecek Harikzedegân Apartmanları, tezin katalog bölümünde detaylı bir biçimde incelenmiştir.

Klişeleştirmek, seçici olarak anıtlaştırmak, yorumlamak ve çarpıtmak, tarihî yapılardaki yeniden işlevlendirme projelerinde aktif süreçlerdir. Bu süreçlerden birçoğu kaçınılmaz olsa dahi, yapının üzerindeki tesirlerinin derecesini kontrol etmek mümkündür. Projeyi yöneten kişi, yaptığı her müdahale ile binanın tarihinin bir öğesini unutmayı, vurgulamayı veya değiştirmeyi seçmektedir. Binada kodlanmış olan tarihî bilgiler gelişigüzel veya mal sahibinin / mimarın zevkine uyacak bir şekilde seçilip kullanılmamalı, binanın hafızasına saygı duyulmalı ve onu yansıtmalıdır.

Dönüşüm öncesi fotoğrafları ve tarihî bilgileri içeren bir bilgi panosunu yapıya koymak yeterli değildir. Mimarlık tarihi günümüzde yapıların sadece nasıl inşa edildiğine ışık tutan bir disiplin olarak değil, yapıların birer sosyal ve mekânsal eser olarak özünü oluşturan özellikleri aktif tutmayı da kapsamakta olduğundan, projelerde bunun yansımasını görmek önemlidir.

İstanbul'daki yeniden işlevlendirme projelerinde, kullanılan üslup dolayısıyla proje yöneticisinin geçmişin belirli öğelerini gizleme veya sansürlemesi her zaman kasten

olmamakta, kişisel ve kamusal amaçlar da bu tür kararlarda etkili olmaktadır. Bu amaçların ortaya koydukları sebepler eğitim veya eğlence olsun, yeniden işlevlendirilen tüm yapılar müşterek bir olaya dâhil olmaktadır; tüketim. Tüketim yaklaşımını açıklamak için uygun bir terim öykülemedir. Mimarlar, bir hikâye anlatır gibi tarihî bir yapıyı belirli bir bağlamın içine yerleştirmektedirler. Bu bağlam çoğunlukla bir hikâye olmaktadır, zira çoğu mimarın projeleri ile ilgili yazılarında bu tür hikâyelere rastlanmaktadır. Tüm hikâyeler gibi, mimarınkinde de geçmişteki ideal durumu bozmuş bir olay vardır. Tarihî yapılar ile çalışan mimarlar, projeleri ile ilgili yazdıkları yazılarda 'binaya ruhunu geri vermek' veya 'yeniden hayata döndürmek' gibi ifadeler kullanarak yapıyı itaatkâr bir role büründürmektedirler. Mimarlar yapının kurtarıcısı olarak ortaya çıkarak, uyguladıkları tasarım ile onun geçmişindeki olumsuzlukları aşmasına yardımcı olurlar. Bu tür bir hikâyenin yapının kendisi ve proje mimari için faydası, binayı daha ilgi çekici hale getirmesidir. Temalı bir eğlence parkının nostalji uyandırmak için bir araç olmasına benzer şekilde, tarihî yapılarda üslup değişimleri de sahte bir nostalji uyandırabilir.

Ancak, öykülemenin iki sakıncası vardır. Birincisi, yapının korunacak detaylarında seçici davranması ve dolayısıyla hikâyeyi daha çekici kılan detayları vurgulamasıdır. İkincisi de, asıl tarihi sadeleştirmesi ve bunu yaparken binanın oluşumu ve gelişiminin parçası olan birçok kritik unsuru göz ardı etmesidir. Bu tür olaylar kesinlikten yoksundur ve dolayısıyla anarşik hafıza olarak tanımlanabilir. Böylece, yeniden işlevlendirilen mimari miras yalnızca mal sahipleri için değil, aynı zamanda farklı tarihsel dönemler için de bir savaş alanı haline gelmektedir.

Yeniden işlevlendirmede üslupta bütünlük (*integrity*) olarak ifadelendirilebilecek olan özellik, projeler birbirlerinden ne kadar farklı olursa olsun, hepsinde göz önünde tutulduğu zaman uygulamada olumlu sonuç verecektir. Tasarım bağlamında bütünlük, kendi içinde tutarlılık ve dürüstlük gösteren tasarımlar için kullanılabilecek bir tanımdır. Bütünlük konum, tasarım, malzemeler, işçilik, izlenim ve çağrışımlar gibi öğelerde aranabilir (Jokilehto, 2001). Örneğin, bütünlüğü yakalamış olan projeler yaşlanmanın insan yaşamında doğal bir süreç olması gibi, yapılarda da bunun bir gerçek olduğunu onaylar, kabullenirler. Yapıyı temizlerken yüzeylere yepyeni bir görünüş vermekten ziyade, yapıya değer katan patinayı koruyarak eskimenin görsel etkilerine tolerans gösterir, eğer kullanım ve eskimeyi belli eden

kusurlar ciddi bir problem teşkil etmiyorlarsa, yapının saygınlığını ispatladıkları için ortadan kaldırılmazlar.

Bütünlüğü sağlamış olan projelerde tarihi ve güncel mimarlık arasındaki diyalog veya hassas gerilim, yaratıcı, dengeli ve anlamlı bir şekilde sağlanmış olacak, ortaya çıkan sonuç ise müdahale öncesi durumdan daha gelişmiş ve zengin olacaktır. Bütünlük, eğer sıfırdan inşa edilecek bir yapı olsa söz konusu olmayacak yaratıcı tasarım çözümlerinin, mevcut sınırlamalardan dolayı geliştirilmesinin sonucudur; büyük veya küçük olsun tüm tasarım kararlarının aynı mimari fikri betimlemesini sağlar.

Yeniden kullanım projelerinde detayların tasarım kalitesi ve yapıya özel çözümlerin ele alınış şekli nihai başarıyı belirlemektedir. Dolayısıyla gerekli ve mantıklı müdahalelerin yanı sıra tasarımsal öğeler de projelerin hazırlanma sürecinde en kaygan zemini oluşturur. Tasarımdaki ifade ve detayların işlenişi tüm projenin vasat veya başarılı olmasını etkiler.

İsviçreli mimar Bernhard Hoesli (1923-1984), Rowe ve Slutzky'nin kitabı *Transparency* üzerine yazdığı incelemede, yazarların modern mimarlığı yorumlamak için kullandıkları yöntemi tarihî binalardaki tasarım üslubunu irdelemek için kullanmaktadır. Bu yöntemde Hoesli, şeffaflık kavramına dayanarak, var olan binadaki geometrik oran ve yapıları ortaya çıkartmakta ve bunların üzerinden yeni tasarımları yapmaktadır (Hoesli, 1997). Böylece, hem tarihî yapının hem de yeni tasarımların dayandığı ortak ve basit bir geometrik temel oluşmaktadır. Yani yeni üslup, eskiye bir tezat şeklinde değil, onun bir nevi devamı olarak gelişmektedir. Başka bir deyişle yeni, eskiyle hem tarihsel hem de yapısal olarak bir ilişki kurmaktadır.

Alison ve Peter Smithson'un *As Found* (Bulunduğu Gibi) diye adlandırdıkları yaklaşımda, her yapının kendine özel ve içsel değeri vardır ve tasarımcının görevi bu değeri algılamak ve keşfetmektir. Bu esas değerden yola çıkılırsa basit bir yapı bile biraz çabayla zengin bir anlam ve yeni bir gelecek yüklenebilmektedir. Smithson'lara göre yapı böylece bir *objet trouvé*'ye dönüşmekte, yani kendi yabancılığı ve geçmişten taşıdığı neredeyse anlaşılmaz mesajlar ile bizi etkileyen, kendi içinde kasıtsız bir sanat eseri oluvermektedir (Smithson, 1990).

Tarihî yapılar çeşitli devirlerde çeşitli anlamlar yüklenirler, farklı şekillerde incelenirler. 18. yüzyıla kadar mimarlık, strüktür ve oranlar açısından incelenmiştir, mekânlar arasındaki ilişkiler doğal olarak mevcut olsa da binaların tarifleri mekândan ziyade yapısal özellikler üzerinden yapılıyordu. 19. yüzyılda ise mekân kavramı, Alman teorisyen ve sanatçıların öncülüğü ile modern mimarlık anlayışı içinde ele alınmıştır. Bundan sonra, mekân incelemeleri mekânın içeriği, kişi üzerindeki psikolojik etkisi ve biçimsel özellikleri gibi öğeleri de içeren bir yaklaşım ile yapılmıştır (Zevi, 1957).

Mimarlıkta mekâna verilen önemin tarihe verilen önemle bağlantısı şu şekildedir: mimarlığın sosyal içeriği, psikolojik etkileri ve biçimsel özelliklerinin hepsi mekânda şekillenir. Dolayısıyla mekânı analiz etmek aynı zamanda yapının tüm gerçekliğini incelemek demektir. Tarihî yapılar, tarihî bir belgeden ziyade estetik bir nesne olarak görülmemeli ve dönüşüm projesindeki tasarımlar bağlamdan bağımsız gerçekleşmemelidir. Yeniden işlevlendirme ise zamansallığın bir temsilcisidir, var olan mekânı yeniden kursa dahi, aynı zamanda kalıcılığını da mümkün kılmaktadır.

Mimari mirasın şüphesiz estetik bir değeri de mevcut olmakla beraber, bu estetiğin yanı sıra yapının önemi malzemesi ve mekânsal düzenlemesi ile de ortaya çıkmaktadır. Mimarlık, sanat eserlerinden farklı olarak işlevsel bir değer de taşımaktadır. Bruno Zevi, *Architecture as Space* (Mekân olarak Mimari) adlı kitabında, kapsamlı ve doğru bir mimari analiz yapabilmek için önce mekân yorumlamasından başlamak gerektiğini yazarak bunun sebebini tüm mimari eserlerde ortak noktanın mekân olduğuna bağlar. Tüm binalarda mevcut olan ritim, oran, denge ve kütle gibi özellikleri kapsayan mekân dışındaki diğer biçimsel detaylardan başlayan bir yorumlama, kendisini daha en baştan kısıtlamaktadır (Zevi, 1957). Mekânsal özellikler, yapının yalnızca iç mekânını değil, çevresindeki yapılarla arasındaki boşluğu da içine alır. Yapıların yalnızca bezemesini tutarak strüktürel ve mekânsal özelliklerini ikinci plana koymak, yapının doğasını anlamamaktan ileri gelmektedir.

Mevcut işlevin içine yenisinin yerleştirilmesi sürecinde, ortaya çıkan uyumsuzluk sorununun kökünde günümüzde girişlerin, mekân kullanımı ve dolaşımdaki hiyerarşilerin geçmiştekilerden farklılık göstermesi yatmaktadır (Scott, 2008). Dolayısıyla, yapıda var olan hiyerarşiler, eklenecek olan yeni tasarımla tamamen değişebilmektedir. Bu değişime rağmen eski hiyerarşilerin okunur olması, duyarlı bir

tasarım sayesinde mümkündür. Bir işlev değiştirme işleminin başarısı, özgün formunun ve özgün işlevinin işlem bittikten sonra hala algılanabilir olması ile ölçülebilir.

Yapının doğası doğru bir şekilde anlaşıldıktan sonra, hazırlanacak yeni tasarımda yaratıcı özgürlük bu doğanın sınırları içinde gerçekleşmelidir. Bu özgürlüğün geniş yelpazesi, yapının mevcut durumunun sonradan yapılmış eklerinden dikkatli bir şekilde arındırılarak olduğu gibi kullanılmasından, eski ve yeninin birbirine geçtiği çarpıcı bir tasarıma kadar uzanmaktadır. Bu yelpaze ve yapıların çeşitliliği bir arada düşünüldüğünde, yeniden işlevlendirme için katı tasarım ilkeleri belirlemenin imkânsız olduğu görülmektedir. Mümkün olan, izlenecek yaklaşımda nelerin önemli olduğunu ve nelerden kaçınılması gerektiğini söylemektir. Bu tür projelerde çalışan mimarlar da katı kurallar benimsemeden, her yapıya farklı bir şekilde eğilmeye, yapıda var olan belirgin özelliklerden çıkaracakları anlamları kullanarak bunları yeni tasarımı ile ifade etmeye hazır olmalıdırlar.

Var olan bir yapı içinde bir mimari tasarım oluşturmak, yeni bir yapı için tasarım yaratmaktan daha az zorlayıcı değildir. Sıfırdan inşa edilen bir binada olduğu gibi, etkili ve işlevsel bir plan geliştirmek, kendi içinde bütünlüğü olan bir tasarım yaklaşımına uygun malzemeleri seçmek ve işçiliğin kalitesine dikkat etmek, yeniden kullanım için hazırlanan bir yapıda da önemlidir. Bu tür durumlarda yapının tamamına yaygın kılınan ve bütünlüğü koruyan bir tasarım anlayışı kullanmak gereklidir. Bu anlayış ne sınırlayıcı olmalıdır, ne de yapının tanınırlığından ve özgünlüğünden ödün vermesine sebep olmalıdır.

Mevcut bir takım mimari elemanları ortaya çıkarmak veya onlara yeni bir vurgu vermek de gereklidir (Robert, 1989). Ancak, tasarımda var olan tarihî formları bir alfabe olarak kabul edip, yeni bir söz dizimi üslubuyla tekrardan yazmak da tek başına faydalı değildir. Yani, üslupsal bir tümdengelimden ziyade, detaylardan yola çıkan bir fikir oluşturmak daha doğru olacaktır. Mesela, tarihî yapıya bir ek inşa eden tasarımcı, mevcut yapının detayları ve malzemeleri birebir kopyalayarak değil, benzer bir düzenlemeyi yeni ve güncel bir yaklaşımla özümseyerek çalışmalıdır (Strike, 1994).

Tasarımda dikkat edilmesi gereken bir husus, yeni ve eskinin bir arada var olacağını kabul etmek ve bunu uyumlu bir şekilde gerçekleştirmektedir. Önceki bölümlerde belirtildiği gibi, değişmenin artzamanlı nitelikleri, eşzamanlı bir tutumla

irdelenmelidir. Dolayısıyla, ‘ya birisi ya diğeri’ şeklinde bir tasarım stratejisi söz konusu olamaz. Eskiye verilecek statünün tasarım hazırlanmadan önce açıkça belirlenmesi ve bunun üzerinden de yeninin anlamının çıkarılması gereklidir. Yani, eski ve yeni arasında bir diyalog kurulmalıdır, çünkü bu tür projeleri esasen ilgi çekici kılan unsur, farklı zamansal katmanların bir arada görünebilmesidir.

Bülent Özer’in de ifade ettiği gibi, ana sorun, yapılan yeni tasarımda geçmişin zaman-ötesi verilerinden tavizsiz yararlanabilmenin yollarını bulmakta yatmaktadır (Özer, 1976). Yeni işlev yapının fiziksel varlığı için bir araç değil, yapının bir kültür varlığı olarak devamlılığı için bir araç olmalıdır (Eroğlu ve Yıldız, 2006). Bunun için de her şeyden evvel mimarlık tarihçilerinin yapının öğeleri ve bu öğeler arasındaki ilişkileri estetik, kültürel, yapısal ve sosyo-ekonomik açılardan kavranmaları gereklidir. Aynı zamanda da mimarlık, arkeoloji, sanat tarihi, mühendislik, müzecilik gibi disiplinlerden uzmanlarla çalışılmalıdır.

Yeniden işlevlendirilen yapılarda, başarılı üslup yaklaşımının tanımını şöyle yapabiliriz: Bir yapının tarih içinde ortaya çıkmış belirli özgün özelliklerini kullanarak bütünlüğü olan ve anlaşılır bir tasarım fikri oluşturmak. Başarılı bir proje sadece ilgili yapının olanaklarını ve özelliklerini beraberce kullanmakla sınırlı kalmaz, aynı zamanda güncel mimari söyleve katkıda bulunur ve yapının sürdürülebilirliğini öngörülen sürenin de ötesine uzatır.

6.4 Genel Değerlendirme ve Sonuç

Mimarlık tarihine bakıldığında, modası geçmeyen tek yaklaşımın yeniden kullanım olduğu söylenebilir. İnşa edilen yapılar aslında var olan bir bağlamı tamamlamakta veya ona eklenmektedir ve işlevin doğası gereği bir gün elbette değişeceklerdir. Mevcut mimari miras için yapılan her yeni tasarım, mimarinin tarihî özgünlüğüne yönelik belirli bir yaklaşımın iletişimidir. Bu sebeple, gelecek için de çok önemli olan bu yaklaşımın detaylı bir şekilde incelenmesi gereklidir.

Bu tez kapsamında yeniden işlevlendirme, mimarlık tarihi açısından eski bir yapının mekânsal özü üzerinden, onun fiziksel ve fiziksel olmayan niteliklerini yeni bir işleve uygun şekilde tanımlamak ve somut bir ifade ile temsil etmek olarak ele alınmıştır. Bir binanın ilk mimarı, onun işlevini meşru kılan insan topluluğu, gereksinimleri, kuralları ve bunlara benzer şekilde yapının oluşunda etkili olan tüm faktörler, yapının

kendisine kıyasla çok daha kısa bir yaşam süresine sahiptir. Diğer yandan, mimarlığın amaçlarından biri, uzun yıllar boyunca ayakta duracak yapılar vasıtasıyla geleceğe ulaşabilmektir. Bu fikirden hareketle, yeniden işlevlendirme tasarımının önemi daha da belirginleşmektedir.

Tezin başlangıcında, amaç, kapsam ve yöntemın belirlenmesinin ardından, ikinci bölümde yeniden işlevlendirmenin sebepleri arasında incelenen, fiziksel-teknolojik, sosyal-toplumsal ve ekonomik faktörler, zamanın getirdiği değişimler sonucu ortaya çıkmaktadırlar. Aynı bölümde belirtildiği gibi, var olan binalarla iletişime geçerek, onları kullanarak tarihî ve kültürel sürekliliği yakalamak mümkündür. Anahtar kelimenin 'süreklilik' olduğu bu incelemeler, üslupsal sürekliliğin önemine temel oluşturmaktadır. Zira yine bu bölümde, mimari anlamda üslupsal müdahaleler yaparken geçmişin mimari değerlerini hatırlamanın ve bu yapılarda var olan temel değerlerin tarihten esinlenen çağdaş bir ifade ile günümüze ve geleceğe aktarabilmenin tarihsel ve kültürel çerçevede önemi açıklanmıştır (bkz. Bölüm 2).

Üçüncü bölümde, yeniden işlevlendirme projeleri için mimarlık tarihi disiplininden yararlanılmasının önemi, gerekçelendirilerek aktarılmıştır. Bir yeniden dönüşüm projesinin öncesinde yapılması gereken çalışmalar ve değerlendirmelerin önemi, İstanbul'daki örneklerin incelenmesi ile daha da belirginleşmektedir. Tezin bina katalogundan oluşan bölümünde irdelenen birçok projede, bina ile ilgili yeterince ön çalışma yapılmadığı, binanın içinde bulunduğu çevrenin, inşa edildiği dönemlerinin araştırılmadığı, binanın zaman içinde değişime maruz kalan öğelerinin ve tarih içinde oluşan katmanlarının analizi yapılmadan müdahale aşamasına geçildiği anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra, gerekli ön araştırmalarının ötesinde, yapının kendisinin de yeterince incelenmemiş olduğu görülmektedir. Bu sebeple de müdahalenin niteliği ve düzeyi çoğu zaman yapıya uygun olmamaktadır. Örneğin, inşa edildiği zamanda çevresindeki binalardan daha büyük boyutta yapılmış, mimari üslubu dikkat çekici ve donanımları çağına göre modern kabul edilen olan bir anlayışla tasarlanmış Harikzedegân Apartmanları'nın (bkz. Bölüm 5, 5.7) bu yenilikçi özelliği, günümüzdeki bezemeleri ve sunumu ile tamamen gölgede bırakılmıştır. Bu apartmanlar, geleceğe bakarak inşa edilen bir yapı iken, günümüzde statik ve tarihselci üslup içine hapsedilmiştir. Yapının içinde bulunan yaşam biçimleri, toplumun o dönemki sosyo-kültürel ve ekonomik ilişkilerinin mekâna yansıması gibi faktörler de tamamen silinmiş, yapının belge değeri neredeyse

tamamen kaybolmuştur. Gerçekleştirilen müdahalelerde, yapı ile beraber çalışmak yerine yapıya karşı çalışarak bir tasarım geliştirilmiştir.

Yine üçüncü bölümde açıklandığı gibi, tarihî yapıları birbirinden ayıran birçok niteliksel faktörün varlığından ötürü, yeniden işlevlendirme projeleri için belirli bir formül veya temel ilkeler belirlemek imkânsızdır. Ancak, yapılan tasarımın önemli noktalara değinip değinmediğini belirlemek için bir takım kontrol kategorileri belirlemek mümkündür. Yeniden işlevlendirme projelerine bakıldığında, üslubun korunmasına dair yapılması gereken en temel faaliyetleri üç genel başlık altında toplamanın uygun olduğu görülmektedir. Bunlardan birincisi, sürece dair, yani araştırma, belgeleme, koruma, yorumlama ve sunumu içeren safhaların atlanmamasıdır. İkincisi, yapıya, binanın ait olduğu döneme veya akıma has özelliklerin korunmasıdır. Üçüncüsü ise yapının geçmişini bugüne ve geleceğe, kullanıcılarını yapıya, tekil binayı çevresine bağlayan ilişkisel özellikleri inceleme ve saygı duyma sorumluğudur (bkz. Bölüm 3). Aslında iç içe geçmiş olan bu hususların üçü ile ilgili düşünülmeli, sorular sorulmalı, seçimler yapılmalı, bunlar yapılara ve çeşitli durumlara uyarlanarak kullanılmalıdır.

Ayrıca günümüzde, Türkiye'de tarihî yapılarda uygulanan projelerin kamuoyuna tanıtımı esnasında terimlerin saptırılarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. İlk üç bölümde anlatıldığı gibi, iyi bir dönüşüm projesinin başarısında 'araştırma, planlama, eğitim, turizm' gibi meşru amaçların yanı sıra 'merak, eğlence, mecaz, kökler' gibi sebepler ve 'verimlilik, çağdaşlık, fizibilite, toplumsal fayda, simgesel değer' gibi kavramların sağlıklı, dürüst ve bilimsel anlamda kullanılarak projeye içerik oluştırması gerekmektedir. Bu sayede, uygulanan dönüşüm üslubu, yapının onu kullananların zihninde yaratıcı bir şekilde ilgi çekici olmasını sağlayacak ve bilgiye de dayanan duygusal bir tepki yaratacaktır.

İkinci ve üçüncü bölümlerde belirtilen ortak sav, sürekliliğin korunmadığı takdirde, yozlaşma ve kimlik sorunu ile karşı karşıya kalınacağıdır. Geçmişi kabul etmenin, gelişme için bir ön şart olduğu, üçüncü bölümde açıklanmıştır. Belirtildiği gibi, mimari mirasın korunması ve yaşatılarak kullanılması bu sürekliliğin korunmasına bağlıdır (bkz. Bölüm 2, 2.3, Bölüm 3, 3.2).

Dordüncü bölümdeki incelemeler, Türkiye'deki mimari mirası korumaya yönelik yasa ve kurallarının tarihî yapıları genelleyici ve aynı zamanda tek bir anlayışa indirgeyici bir nitelikte olması, ortaya çıkan projelerde farklı ve yaratıcı yaklaşımlara

olanak tanınmadığını ortaya koymaktadır (bkz. Bölüm 4, 4.2, 4.3). Türkiye'deki idari ve hukuki mekanizmalar, tarihî süreç içinde değerlendirildiğinde bir gelişme eğilimi gösterse dahi pratikte yapılan uygulamalar maalesef akademik araştırmalarda mevcut teorik çok yönlülüğe cevap verecek nitelikte bilgi ve yaptırım gücüne sahip değildir. Bir yapının tescil edilmiş olması veya genel olarak tarihî bir özelliği olması onun geleceğe aktarılması için tek çözümünün bir müzeye veya turist eğlencesine dönüştürülmesi demek olmamalıdır. Bu mekanizmaların koyduğu kartı kurallar, bunlara karşılık ironik bir biçimde gerçekleşen suiistimaller ve ihlaller, bu konudaki kontrol mekanizmalarının zayıflığını göz önüne sermektedir.

Koruma ve sunum arasındaki ilişkinin birbirini pekiştirici mi yoksa karşıt mı olduğu da önemli bir sorunsal olarak görülmektedir. Mimarlık tarihinin çalışma sahası olan yapıları koruma pratiği daha ziyade geçmişe bakarken, sunum ve tanıtım etkinlikleri iletişim, eğitim, pazarlama ve ziyaretçi/kullanıcılara yöneliktir. Yine de, bir yapının sunumuna önem verilmeden yalnızca olduğu gibi korunduğu durumlarda bile ziyaretçilerinin artacağı göz önüne alındığında, tezde incelenen kimi yapılara uygulanan ve yapının özgün üslubuyla ilgisiz yeni bezemelerin (bkz. Bölüm 5, 5.5, 5.6, 5.7) anlamı sorgulanmaktadır.[8] Ayrıca, tarihî yapının birden fazla anlamı ve çağrışımı olduğu gerçeğine karşılık incelenen projelerde kullanılan üsluptan dolayı, sunumun kısıtlayıcı ve tek bir geçmişi empoze eden yaklaşımı da tehlike arz edebilir. Tarihî yapıların yeniden işlevlendirilmesi projelerinin toplumsal hafıza üstündeki etkisinin incelendiği üçüncü bölümü kanıtlar şekilde ve İstanbul'da incelenen örneklerde görüldüğü gibi, yeniden işlevlendirme projelerinde aktif olan hafızanın inşasında belirli ve tek bir dinamik yoktur (bkz. Bölüm 6, 6.3). İdeal olan, mimarın her projede hangi hafıza sürecinin kullanılacağını yapıya özel bir şekilde belirlediği, *casa per casa* yaklaşımıdır. Yapıyı inşa eden ilk mimarın hangi mimari üslubu kullanacağına karar vermesine benzer olarak, dönüşümden sorumlu mimar da bu özgün üsluba ne tür bir cevap vereceği üzerine en az ilk mimar kadar düşünmelidir.

İstanbul'daki yeniden kullanım projelerinde benimsenen tasarım üslubunun kimi zaman başarıya ulaşmamasının bir sebebi de, mimarlığın algılanışıyla ilgilidir. 18. ve 19. yüzyıllarda ekletisizm akımı, mimarlığın bir takım sosyal veya politik grupların

[8] Bazı durumlarda yapıların dokusunda o kadar çok eksik olabilir ki, kullanıcıların yapının tarihini anlaması için bir tür rekonstrüksiyon veya simülasyon kaçınılmazdır. Bu durumlarda yapılacak rekonstrüksiyonların, binanın fiziki dokusunu bozan müdahaleler yerine bilgi panoları veya bilgisayar modellemeleri ile yapılması daha yerinde olacaktır.

desteklediği fikirler için simgesel özelliğe sahip olmasına bağlı olarak varlığını devam ettiriyordu. İkinci bölümde belirtildiği gibi, bu varlık, geçmişin üsluplarına aşina olmayı, onlara sempati duymayı ve onları ideolojik bir deformasyona tabi tutarak güncel bir bağlama uydurmayı gerektiriyordu (bkz. Bölüm 2, 2.3). Bu deformasyonlar üslupların derinlemesine anlaşılmış olmasından ileri gelmekteydi. 'Yeniden İşlevlendirmede Üslup Sorunsalı' başlıklı bölümde de açıklandığı gibi, modernizmin getirdiği tarihsel 'uçurum' eklektisizmi ideolojik olarak devam ettirmeyi olanaksız kılmakta ve güncel eklektisist projeler bütünlük ve derinlikten yoksun olmaktadır. Benzer şekilde, keyfi olarak yapılan taklitler; görüntüleri ezberlemek, özgünlük ise görüntüleri oluşturan unsurların nedenleri ve anlamları ile ilgilenmektedir (bkz. Bölüm 6, 6.3). Aydınlanma çağında, felsefenin geçmişine olan hayranlıkla birleşen burjuvalaşma sürecindeki soyluluk özentisinin ortaya çıkardığı taklit, günümüzdeki yeniden işlevlendirme projelerinde farklı bir yüzüyle karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu çağda 'klasik' mimari anlamda erişilebilecek zirve olarak değerlendirilip taklit edilirken bugün yapılan taklitlerde bu tür bir düşünce olmadığından, ortaya çıkan sonuç, çağdaş değerlerin tarihle ilişkisinin yeterince beceri ile kurulmamasının meydana getirdiği sığ bir eklektisizmdir. Oysa, Üslup sorunsalının incelendiği bölümde gerekçelendirildiği üzere, yapının tarihî gelişimi ile ilgili yanıltıcı taklitler veya tarihselci üslupların dönüşüm projelerinde kullanılmaması gereklidir (bkz. Bölüm 6, 6.3).

Bu tez Yunan filozoflarının aksine, altın çağı zamanın başına koymamaktadır. Mimari mirasa uygun müdahaleler yapmak ve yaratıcı müdahaleler sayesinde bir binaya (güncel sosyal ortamın etkisi altında olsa bile) çok daha zengin bir ifade kazandırmak da mümkündür. Ortaya çıkan sonucun mimarlık tarihi açısından tutarlı olmasının önemi ve tarihsel bütünlüğün sağlanması ile kullanıcıları tarafından anlaşılır olması arasındaki hassas denge, yeniden işlevlendirme projelerinde ulaşılması mümkün bir amaçtır. Buna bağlı olarak, yeniden işlevlendirerek korumanın iki ihtiyacı birden karşılaması gerekmektedir. Biri, var olan yapının bütünlüğünü muhafaza etmek, diğeri de yapıyı kullanıcılar açısından okunabilir ve anlaşılabilir kılmaktır.

Tezin yapı kataloğundan oluşan beşinci bölümü değerlendirildiğinde, yeni işlevlerle kullanılan tarihî yapılara yapılan *müdahaleler iki ana kategoride toplanabilmekte*, bu kategoriler kimi zaman tek başına, kimi zaman ise diğerleriyle birleştirilerek

kullanılmaktadır. Bu gruplandırmalar, neo-klasik, tarihselci, eklektisist gibi stiller üzerinden yapılmamıştır. Aslında bu stillerin seçilmesi yönlendiren iki ana makro-üslubun veya tasarıma dair tutumların varlığı saptanmıştır. Bunların birincisi yapının şehirsel mekandaki kimliğini yani dışının tanınabilirliğini korumak ile ilgilidir. İkincisiyse, iç mekanın kimliğinin korunma derecelerini içerir. Bu iki ana kategori de, kendi içindeki nüanslardan ötürü üçer alt başlığı içermektedir.

Yapının şehirsel mekandaki kimliğini kapsayan birinci kategori, kendi içinde üç dereceye ayrılır. Bunlardan birincisi Kız Kulesi örneğinde görüldüğü üzere, *tanınabilirliği tamamen ortadan kaldırır*. (bkz. Bölüm 5, 5.10) Duvar dokusunun tuğlalar gözükene kadar çıkartıldığı bu dönüşüm projeleri sorgulanmaya açıktır. Üslup sorununa dair bölümde açıklandığı gibi (bkz. Bölüm 6, 6.4), geçmişten bu tür izlerin ilgi çekici olduğu öne sürülebilir, ancak açıkta duran bu yapısal tuğlaların – bakımları ne kadar meşakkatli olsa da- günümüzdeki popülerliğine karşın, özgün yapıda asla dışarıdan görülmemek üzere tasarlandıklarını unutturmaktadır. Kız Kulesi'nin dış (ve hatta iç) mekânları ile Feshane-i Amire'nin (bkz. Bölüm 5, 5.6) de iç mekânları bu tür bir muameleye maruz kalmıştır.

Bu tür durumlarda, projeyi yöneten mimarlar ham tarihsel malzemeyi alıp kolektif ve toplanmış hafızanın bir uyarlamasını ortaya çıkarmış, onu haricen programlayarak kolektif olarak paylaşıma açmışlardır. İncelenen örneklerde görülen bir diğer husus da, umumi bir hamamı çarşıya, tarih boyunca tek başına ve izole bir şekilde duran bir deniz fenerini turistik bir tesise dönüştürmede yaşanan kimlik sorunudur (bkz. Bölüm 6, 6.3). Bu yapılar sadece elle tutulur fiziksel malzemelerinin toplamı değildir, yüzyıllar boyunca süregelmiş sosyal pratikleri yansıtan kullanımları da onların kimliğinin bir parçasıdır. Söz konusu projelerde yapılara maddi özelliklerinin araştırılmasının yeterli olduğu düşüncesiyle yaklaşılmış, zamansal ve insana dair asıl kritik anlamları göz ardı edilmiştir.

İkinci alt kategori, bu tanınabilirliğe kısmi müdahale eden, yeni tasarımın varlığına karşın yapının özgünlüğünün halen okunabilir olduğu projelerdir. Harikzedegan Apartmanları'nın avlularını kapatmak için kullanılan şeffaf tonozlar veya İspirtohane yapısına eklenen çelik ve cam strüktür bu alt katgoriye örnektir. (bkz. Bölüm 5, 5.7, 5.8). İncelenen projelerde en sık kullanılan dönüştürme malzemelerden birinin cam/plexiglass olduğu dikkat çekmektedir. Cam veya pleksiglasın saydam, varla yok arası, nötr bir arka plan yaratmak için veya bölme olarak kullanıldığı öne

sürülse bile bu, açıklandığı üzere, camın aslında nötr olmaması sebebiyle, daima doğru bir yaklaşım değildir. (bkz. Bölüm 6, 6.3)

Çatıları mimarlık tarihi açısından önemli olan yapılar için de bu tür projeler bir tehlike teşkil etmektedir. Çatıların binanın karakterinin bir parçası olduğu yapılarda, çatının özgün şekli, eğimi, kaplama malzemesi ve varsa bezemeleri korunmalıdır. Maçka Palas'ta (bkz. Bölüm 5, 5.12) eski yapının kabuğunun ortasından yükselen, tarihî doku ve formlarla uyumsuzluk gösteren yeni bina, apartman dönemi terasının formundan esinlenmiş olsa da, özgün dış görünümün korunması olasılığını ortadan kaldırmıştır.

Üçüncü alt kategori ise söz konusu dış mekana dokunmadan, mümkün olan en özgün şekilde koruyan projelerdir. Tophane-i Amire, Oyuncak Müzesi, Santralistanbul Enerji Müzesi ve Bristol Oteli ile Özcan Apartmanı'nın ön cephesi gibi örneklerde görülen bu yaklaşım, yapının zaman içinde şehirsel mekandaki varlığını da devam ettirebilmektedir. (bkz. Bölüm 5, 5.9, 5.13, 5.17) Kimi örneklerde, iç mekan çeşitli sebeplerden dolayı tamamen kaybolmuş, yapının yalnızca cephesi özgün şekliyle günümüze gelebilmiştir (bkz. Bölüm 5, 5.2, 5.12) Tarihî mirası korumada bağlamın odak alınması gerekirken, yapının yalnızca cephesini özgün durumu ile koruma pratiği, bu mimari kompozisyonların yalnızca sahne tasarımı veya tiyatro dekorları oldukları yanılsamasını yaratmaktadır. Oysa uygun yeni bir işlev seçilir ve özel ihtiyaçlar için gerektiğinde ek yapılar kullanılırsa, neredeyse her tarihî yapıda hem mimari açıdan ilgi çekici hem de fonksiyonel olarak işleyen bir sonuca ulaşılabilir.

Unutulmamalıdır ki, bir yapıyı yalnızca dış görünüşü veya şehirsel konumu ile dikkate almak ve iç mekanlara bu dikkati göstermemek, binanın kültürel ve sanatsal değerlerini göz ardı etmektedir. (bkz. Bölüm 6, 6.3) Bu tür bir yaklaşımı benimseyen örnekler incelendiğinde, projeyi yapanların tarihî yapının özgün durumu ile yaratıcı bir etkileşime girmeye tenezzül etmedikleri ve projelerinde esnek davranmadıkları görülür. Bu tür uygulamalara yeni yapı demek daha doğrudur, çünkü –proje ne kadar şaşaalı olursa olsun– cephenin tarihe referans verme özelliği, aslında modern yeni bir yapının yalnızca dekoratif bir elemanı olarak işlenmektedir. Aynı zamanda da bu tür yaklaşımlar, güncel ulusal ve uluslararası meselelerde önemi vurgulanan sürdürülebilirlik ve maliyet etkinliğini yok saymaktadır.

Yapının iç mekan kimliğinin tanınabilirliğinin korunmasını ilgilendiren ikinci kategori de, ilki gibi, müdahale derecesine göre üç alt başlığa ayrılmaktadır.

Birincisi, yapının iç mekanında benimsenen ve iç mekan kimliğinin kaybı ile sonuçlanan yeni tasarım üslubu ile ilgilidir. Baltalimanı Sahil Sarayı, Kız Kulesi veya Maçka Palas örneklerinde olduğu gibi (bkz. Bölüm 5, 5.1, 5.10, 5.12), bu tip projelerde dış cephe ve taşıyıcı sistem veya yalnızca dış cephe korunarak, yapının iç mekanına güncel bir işlev kazandırılmış veya iç mekanın kurgusu aynen devam etse dahi, benimsenen yeni dekorasyon ile buranın kimliği kaybolmuştur. Gerek asma kat ekleyerek, gerekse cepheyi koruyup iç mekanı tamamen yenilemek yoluyla mekâna müdahale ederek, yapının mimarlık tarihi açısından çok değerli olan özgün boyutsal ve dekoratif kurgusunu değiştiren bir yaklaşımdır. (bkz. Bölüm 6, 6.3) Baltalimanı Sahil Sarayı ve Kız Kulesi (bkz. Bölüm 5, 5.1, 5.10) örneklerinde, özgün iç dekorasyonun sökülüp atılması ve günümüzde mevcut yapının duvarlarına boyanan veya monte edilen yeni desenler sonucu iç mekan kimliği, özgün durumla tamamen ilgisiz duruma gelmiştir.

Bu alt kategorinin içine giren, cepheleri korunarak iç mekânların yenilendiği projelere temkinli yaklaşılmalıdır. Bu tür projelerde, samimi bir mimari yaklaşımda iç ve dış arasında bulunmayacak olan bir ayırım meşrulaştırılmaya çalışılmakta ve ortaya çıkan sonuçlar bütünsel olarak değerlendirilebilecek bir kompozisyon olmamaktadır. Yeni işleve en uygun mekân düzenlemesine ulaşmayı amaçlayan bu cephe koruma uygulaması, aslen yapıya parçalanmış bir kimlik vererek özgün iç mekanın gelecekte farklı biçimlerde kullanma ihtimalini de ortadan kaldırmaktadır. Bu tür projelerdeki iç mekânlar ise özgün binanın cephesine olabildiğince uyumlu tasarlanmalıdır. Örneğin, kat kenarları ve tavanlarının cephedeki mevcut pencere açıklıklarıyla çakışmaması adına, yeni katlar özgün katlarla yakın seviyede olmalıdır. İç mekânın yıkılmasının zorunlu olduğu projelerde, kullanılan malzeme ve formlar tamamen yeni olsa da, özgün tasarımın karakterine ve işlevine dair (merdivenler gibi) özelliklerin yinelenmesi mekânsal sürekliliğe soyut bir devamlılık kazandıracaktır.

Yeni iç mekânlar eklenen tarihî yapılarda, bu iç mekânların kimliğinin cepheden açıkça ayrılmamasının bir sorunsal yarattığı görülmüştür. Özgün yapıya dair öğeler kullanılacak olsa bile, bunların uygulama şeklinin tamamen yeni döneme ait olması daha doğru sonuçlar ortaya çıkarmıştır. İzleyiciyi hilelerle ikilemde bırakmamak ve tarihî yapının özüne saygı göstermek adına yapılan bu tür bir yaklaşım, iç ve dış arasında sağlıklı bir gerilimi de beraberinde getirebilmektedir.

İç mekandaki tasarım üsluplarının alt kategorilerinden ikincisi, *yapının iç kimliğinin tanınabilirliğine keyfi müdahaleler yapan uygulamalardır.* Bunlar hem mekana eklentiler hem de yeni bezemeler olarak ortaya çıkmaktadır

Mekânsal kaliteyi zenginleştirmek yerine onu göz ardı eden projelerde, han, medrese ve hatta eski konut gibi yapılarda, kapalı mekânları çoğaltmak adına avlu ve bahçe gibi açık, sofa ve revak gibi yarı açık mekânların kapatıldığı görülmektedir. Projelerin bazılarının ise iç mekânı ya duvar gibi bölmeleri çıkartarak büyüttüğü, ya da büyük odalara duvarlar ekleyerek küçülttüğü görülmektedir. Bu tür keyfi müdahaleler, yapıya daha fazla kapalı alan sağlama konusunda başarılı olsa da, özgünlüğün korunması konusunda tereddütsüz bir şekilde başarısız olmaktadır. İki durumda da, duyarlı bir proje ile yapının özgün girişi, dolaşım aksları ve mekânsal hiyerarşisinin korunması mümkün olmakla beraber, bunun gerçekleşmediği projeler de görülmektedir. Örneğin, Dördüncü Vakıf Hanı'nda (bkz. Bölüm 5, 5.5) olduğu gibi, giriş kapısı ve dolayısıyla binada dolaşımın değiştiği, hatta Lengerhane (bkz. Bölüm 5, 5.11) örneğindeki gibi asma katlar ve merdivenler eklenerek yapının mekânsal düzeninin parçalandığı gözlenmektedir.

Maçka Palas, Feshane-i Amire ve Harikzedegân Apartmanları'nda (bkz. Bölüm 5, 5.6, 5.7, 5.12) olduğu gibi, yapının özgün durumu ile bağdaşmayan bezemeleri yapının neredeyse tümüne yaygın kılarak onun çehresini, yüzeysel bir şekilde tamamen değiştiren, görsel etki yaratmaya dayanan bir yaklaşımdır. İncelenen projelerin birçoğunda, yapının işlevi değiştirilirken, özgün haline kıyasla sıkça süsleme kullanıldığı dikkat çekmektedir. Auguste Perret'nin süslemenin daima bir hatayı örttüğünü savunan sözlerini anımsatan bu durum (bkz. Bölüm 6, 6.3), özgün binalardaki hataları değil, ne gibi yeni müdahalelerin yapılması gerektiğinin bilinmemesi durumlardaki tecrübesizlik ve yapıyı yeterince çalışmamış olma hatasını örtmek olarak düşünülebilir. Harikzedegân Apartmanları (bkz. Bölüm 5, 5.7) örneğinde görüldüğü gibi, kimi projelerde bezemeler öylesine önem kazanmıştır ki, yapının mimari kurgusunda mevcut bütün değerlerin üzerine çıkan, egemen bir konuma gelmiştir. Bezemenin egemenliği, Selçuklu, Barok ve Rokoko dönemlerinde de görülen bir olgu olmakla beraber, yeniden işlevlendirme çerçevesinde değerlendirildiğinde, var olan tarihî yapının özelliklerini gölgelediği için olumsuz bir etki yaratmaktadır.

Yapıların bezeme ve detayları çok önemlidir, bir projenin tasarım ilkesi doğru olsa bile yanlış detaylar ve üsluplar binaya amaçlanandan bambaşka bir anlam verebilmektedir (bkz. Bölüm 6, 6.3). İncelenen çoğu projede yapıya karakterini veren malzemeler, yapım teknikleri, mimari elemanlar, mekânlar veya bu öğelerin ilişkilerinin yeterince değerlendirilmediği görülmektedir. Oysa her yapının inşa edildiği zamanın, yerin ve işlevinin fiziksel bir kanıtı olarak var olması bu elemanlara bağlıdır. Örneğin, yapının içerisine asma kat ekleyerek binaların üst katlarındaki mimari ve bezeme elemanlarının zemin seviyesinden rahatça görülmesini engellemek doğru bir yaklaşım değildir. Bu tür engeller, binayı kullananların geçmişin kalıntılarını yeni yapının içinde görsel bir oyuncak veya nostaljik bir obje olarak görmelerine de sebep olur.

Örnek yapıların değerlendirilmesi sonucunda aydınlatma elemanları ve merdivenler, yeniden işlevlendirme projelerinde yapılan müdahaleler arasında üslup konusunda en problematik öğeler olarak öne çıkmıştır (bkz. Bölüm 5, 5.4, 5.14). Hem aydınlatma elemanları hem de merdivenler, mekânın özelliklerini birçok yönden belirler ve anlamlandırır. Bu duruma rağmen projelerin çok azında mimarın bu konuda hassasiyet gösterdiği görülmüş, çoğunlukla bu öğeler, 'iş gördüğü' sürece tasarımlarının üzerinde durulmamıştır. Bu durum mimarların ışıklandırma mühendisi veya tasarımcılara danışmamış olmasından kaynaklanabilir.

İşlevi bir kere değiştirilen yapıların aynı işleme tekrar tabi tutulmasının ihtimaller içinde olduğu ikinci bölümde açıklanmıştır. Dolayısıyla, yeniden işlevlendirmede yapılan müdahalelerin istendiği takdirde, özgün dokuya zarar vermeden çıkarılması da mümkün olmalıdır. Bu özelliğe kısaca, yapılan müdahalelerde gerektiğinde sökülebilir olma özelliği denilebilir. Bu fikirden hareketle, projenin dürüstlüğünü sağlamak için yapılacak müdahalelerin gizli olmaktan ziyade görünür olmaları da önemlidir.

Yapının zaman içinde geçirdiği değişimleri önemsemeyerek yalnızca ilk durumunu veri olarak kabul eden tasarımlar, yapının yaşam süreci içerisinde maruz kaldığı bu değişimlerin günümüze aktardığı kültürel, biçimsel ve estetik mesajları da ortadan kaldırmaktadır. Tez kapsamında incelenen çoğu proje geçmiş kullanımların yapının dokusunda bıraktığı izleri silmiştir. Hâlbuki bu izler, yapının boyutlarından ve malzemelerinden öte, onu yıllar sonra ziyaret edenlerde yoğun duygusal ve şiirsel etkiler uyandıracak olan faktörlerdir (bkz. Bölüm 5). Mekânsal kurgudan daha az

sofistike olan bu yaşanmışlık faktörü daha geniş bir izleyici grubuna hitap edebilme olanağına sahip olsa da, çoğu örnekte kaygı verici şekilde ihmal edilmiştir. Binalara yapılan tasarım müdahaleleri yapının temel öğelerinden esinlenmemekte ve dolayısıyla bütünlük ve anlamsal ağırlıktan yoksundurlar. Mimarlar, yapıların karakterlerini sökmüş ve onları sadece nesneler olarak koruyarak değerlerini azaltmıştır.

İç mekandaki müdahale üsluplarının üçüncü alt kategorisi, tarihi iç mekanın geçmişte başarılı olmuş olan özgün niteliklerini koruyarak bunları günümüzde koruyan ve hatta yeni tasarımda onlardan esinlenen projelerde görülür. Tuz Ambarı, Tophane-i Amire ve Santralistanbul Enerji Müzesi (bkz. Bölüm 5, 5.13, 5.17. 5.18) gibi örnekler bu gruba dahildir. Bu projelerin üslubu incelendiğinde, tarihî yapı ve çağdaş müdahale arasında bir mesafe olması gerektiği görülmektedir. Bu mesafe, bir uyumsuzluktan ziyade bir farklılık şeklinde olmalıdır, hem izleyicilerin aklında tarihî sürekliliğe dair bir şüphe bırakmamalı, hem de görsel bir çakışmanın yaratacağı uygunsuz estetiği engellemelidir. Birbirinden farklı zamansal ve sembolik katmanların arasında daima mekânsal bir gerilim oluşur (bkz. Bölüm 3, 3.2). Söz konusu farklılıkları yorumlamak, bu gerilimi bir tasarım teması olarak belirlemek ve kullanmak, projeye özgün karakterini verir.

Bu alt kategoriye dahil edilebilen ve binanın anlamını etkileyen üsluplardan birisi de, eski ve yeniyi görsel tezatlarla ayırma yoluna giderek yapılan müdahaleleri, mevcut binadan açıkça farklılaştırmaktır. Özgün yapı ile yeni işlevi arasındaki farklar, projenin tasarım ekibine ifade olanağı verir. Bu alt kategoriye dahil olan projelerde kullanın tasarım üslubunda, malzeme ve bezemede görülen eski/yeni farkı dikkat çekmektedir. Bu yaklaşımda yeni tasarım kendini özgün yapıdan keskin tezatlar yerine ince farklılıklar ile ayırır. Mesela aynı malzeme olsa da, malzemenin farklı bir çeşidi kullanılır veya tarihî öğeler, yeni malzemeler ile vurgulanır. Bu sayede, eski ve yeninin ustalığı arasındaki diyalog, zamanın doğal ilerleyişini, geleneğin üzerine yapılanmayı ve devamlı yenilenme sürecini ortaya koyar. Önemli olan eskinin tipolojik özelliklerini tartabilmek ve bunları çağdaş yöntemlerle yaratıcı bir şekilde yorumlayabilmektir. Yapının özgün durumunda var olan ancak zaman içinde yok olmuş, aydınlatma elemanları veya merdivenler gibi öğeleri yeniden tasarlarken kullanılan üslup çağdaş olsa bile, eski mekânsal ilişkileri yansıtmaya devam ettirebilmelidir. Benzer şekilde, sundurma, saçak, duvar kaplamaları, lambri detaylar,

kornişler, tavanlar, kapılar, zemin döşemeleri ve şömineler gibi karakteristik öğelerde de aynı ilkeler benimsenmelidir.

Ancak bu farklılaştırmanın ince ayarı kaçırıldığında, eskiden tamamen işlevsel özelliği ile öne çıkan bir yapı, görsel bir sergi objesi haline dönüşmektedir. Bazı projelerde eski ve yeni mimari elemanlar arasındaki tezat, farklı renkler veya malzemeler kullanılarak vurgulanmıştır. Bazılarında ise görsel devamlılık ve tutarlılık adına mimari elemanlar birbirlerine renk veya malzeme benzerliği ile bağlanmıştır. Benzer şekilde, üslup konusunda benimsenebilecek tutumlar yapının geometrisine ve mekân düzenine uygun ancak yabancı bir üslubu kullanmak veya bunun tam tersini yapmak şeklinde olabilir. İki tutumda da önemli olan, her elemanın kendine has doğasının fark edilir olmasıdır ama maalesef incelenen çoğu projede bu görülmemektedir. Özgün yapının değerlerini ve özelliklerini ortaya çıkarmak adına yapılan kimi tezatlar, yapının tarihî bütünlüğünü es geçip onu yıpranmış, işe yaramaz, yetersiz ve bir anı olarak tutulmaya mahkûm etmektedir. Dolayısıyla, bu tür uygulamalarda mimari bütünlüğe zarar vermemek için özgün yapıyı etraflıca anlamış olmak bir ön şarttır.

Mimarlık disiplininde günümüzde artık kabul edilmiş prensiplere göre mevcut yapıya eklenen yeni tasarım, tarihî malzemeleri, özellikleri ve mekânsal ilişkileri bozmayacak nitelikte olmalıdır. Yapılacak yeni ekin üslubu, malzeme, renk, boyut, oran ve ölçek gibi mimari öğeleri, tarihî üslubun özüne duyarlı olmalı ve ortaya çıkacak kompozisyonun bütünlüğüne katkıda bulunacak şekilde kullanmalıdır. Yapıda ‘yeni’ olacak ve işlev değişikliğine olanak sağlayacak strüktürel öğelerin yapının dışında veya içinde olması, görünür ya da görünmez olması duruma göre değişkenlik gösterebilen bir unsurdur. Ancak, bunu sağlamanın tek bir doğru yolu olduğu iddia edilemez. Bazen yeni bolümler yapının dış kabuğunda olabilir, bazen ise cephesi tarihiyken, yapının içi tamamen yeni olabilir. Aynı şekilde tarihî bir mekânda kullanılacak yeni bir kapı, merdiven veya pencere bile işlevsel dönüşüm aracı olabilir (bkz. Bölüm 5, 5.18).

Tasarımda ‘devrim yerine evrim’ ilkesinin izlenmesi doğru olan yeniden işlevlendirme, var olana zarar verip yenilemekten ziyade, onu koruyarak yaratıcı bir şekilde geleceğe aktarabilmelidir. Yapıda mevcut mimari üslubun malzemesi, mekânda kurgulanışı ve biçimlenişi kavrandıktan sonra, yeni müdahalede yapıyı bütünsel olarak anlayarak yapının ve çevresinin ruhunu muhafaza etmek, yaratıcılık

ile birleştiğinde ortaya çıkan üslup başarılı olacaktır. Yani tarihî yapıtların özsel olarak nitelendirilebilecek öğeleri özgün bir tasarım çerçevesinde değerlendirilmelidir. Örneğin, endüstriyel bir yapının dökme kolonlarını tekrar ve taklit ederek kullanmak yerine, bu mimari akımın tek ve geniş mekân yaratma ilkesini benimseyerek onu çağdaş olanaklar yoluyla biçimlendiren müdahaleler daha başarılı olmaktadır. Ya da, beşinci bölümde örneklendiği üzere ve Erginoğlu ve Çalışlar Mimarlık'ın belirttiği gibi 'iyi bir süpürgelik yapılamıyorsa, onu hiç yapmayıp yerine ne tür bir alternatif konulabileceğini düşünmek' (bkz. Bölüm 5, 5.18) şeklinde bir yaklaşım benimsenmelidir.

Bu kategorilerin ortaya konulması, var olan üslup yaklaşımlarını belirlemek açısından aydınlatıcı olmuştur. (Çizelge D.1) Teze başlarken, binaya uygun işlevi seçmenin yeterli olduğu, örneğin, bir kiliseyi konuta dönüştürmek yerine, yine insanların bir araya geldiği bir mekan olma özelliğini koruyarak onu bir kütüphaneye dönüştürmenin daha isabetli olduğu, tarafımdan düşünülmekteydi. Oysa, tezin saha incelemesi döneminde bu tür isabetli gibi gözüken işlev seçimlerinde dahi başarılı olunmadığı gözlemlenince, kullanılan tasarım üslubunun da en az uygun işlevi seçmek kadar önem taşıdığı anlaşılmıştır.

Bu tez kapsamında incelenen ve olumsuz olarak değerlendirilebilecek örnekler, üslup problematiğinin derin bir çözümlemesine yardımcı olmuştur (bkz. Bölüm 5). Geçmiş yalnızca başarılardan oluşmamakta, neyin yapılmaması gerektiğini de gösteren uygulamalar içererek geleceğe ışık tutmaktadır. İncelenen projelerde zaman zaman eski ve yeninin ayrımının belirsiz ve karışık olduğu, kullanılan yeni üslubun çoğunlukla derinlikten yoksun tarihselci veya eklektisist bir yaklaşımla, tamamen görsel bir çekicilik yaratmak adına kullanıldığı izlenmiştir. Aynı zamanda da kullanılan malzemelerde yalnızca 'işini görmesinin yeterli olması' gibi yozlaşmış yaklaşımlar takip edilmiştir. Yapının kültürel, sosyal, ekonomik, teknik, mekânsal, işlevsel, estetik ve dekoratif değerlerinin içinden çoğu zaman yalnızca dekoratif değer seçilmiş, yapının aslında tüm bu değerlerin bir toplamı olduğu göz ardı edilmiştir.

Çizelge 6.1: İstanbul'dan Seçilmiş Uygulamalarda Müdahale Dereceleri

Uygulamalar	Şehirsel/Dış Mekan Kimliği		İç Mekan Kimliği	
Yapı Adı	Müdahale Derecesi	Müdahale Örneği	Müdahale Derecesi	Müdahale Örneği
Baltalimanı Sahil Sarayı	3	Ana giriş ve pencere düzeni ile özgün cephenin korunması	1	Özgün üslup ile ilişkisiz çağdaş ve eklektik süsleme elemanları kullanımı
Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı	3	Özgün ön cephelerin korunması	1	Yeni iç mekan kurgusu içerisinde işlevsel müze hacimleri kullanımı
Caferağa Medresesi	3	Özgün cephe ve mekan kurgusunun korunması	3	Atölyelere asgari müdahalede bulunarak tarihi dokunun öne çıkartılması
Cibali Tütün Fabrikası	3	Özgün cephenin niteliksiz eklerden arındırılarak geri kazandırılması	2	Özgün işlevin izlerini silerek, yeni strüktürel elemanlarda özgün form ve renklerin aynen yinelenmesi
Dördüncü Vakıf Han	2	Yeni giriş kapısı ve çatı biçimi kullanılması, cepheye çağdaş motifler eklenmesi	2	Giriş ve iç dolaşım akslarının değişimi, çağdaş ve tarihselci bezeme kullanımı
Feshane-i Amire	3	Zaman içinde zarar görmüş özgün cephenin geri kazandırılması	2	Özgün rasyonel mekan kurgusu ve üslupla ilgisiz, tarihselci bezeme kullanımı
Harikzedegan Apartmanları	2	Avluların şeffaf tonozla örtülmesi yeni giriş ve dükkan cephesi kullanımı	2	Özgün üsluptaki bezemerle ilgisiz, Barok, Art Deco, Art Nouveau gibi tarihselci bezeme ve döşeme kullanımı
İspirtohane	2	Özgün malzeme ve formlardan esinlenen çelik ve cam çıkma eklenmesi	3	Özgün rasyonalist modern üslubun ögelerinden esinlenen yeni detaylarla tarihe referans verilmesi
İstanbul Oyuncak Müzesi	3	Özgün cephenin yeni bir ek yapılmadan orjinal formu ile korunması	2	Mekan kurgusunu değiştirmeden, özgün üslup ile karıştırılamayacak, postmodern üslupta dekorasyon kullanımı
Kız Kulesi	1	Seçilmiş tarihi bir dönemden esinlenerek, cephe sıvasının çıkartılması ve tamemen yeni, çelik bir kuşak eklenmesi	1	Özgün mekan kurgusunu değiştirilmesi, orjinal yapıda olmayan tarihselci desen ve çağdaş malzemenin kullanımı
Lengerhane-i Amire	3	Özgün cepheye asgari müdahale ile tarihi dokunun korunması	2	Özgün mekan kurgusu ile uyuşmayan asma kat ve merdiven eklentisi, çeşitli üsluplarda döşeme kullanımı
Maçka Palas	2	Yalnızca ön cephenin korunması, yeni çatı biçimi kullanılması	1	Özgün yalın dekorasyon üslubu ile ilişkisiz eklektisist ve tarihselci detay kullanımı
Santralistanbul Enerji Müzesi	3	Özgün cephenin korunarak yalnızca gece aydınlatması ile vurgulanması	3	Özgün yalın üslup ile uyumlu malzeme ve formlar kullanarak tarihi dokunun öne çıkartılması
Sultan Sarnıcı	3	Özgün cephenin sağlamlaştırılarak korunması	2	Özgün mekan nitelikleri ve malzemeleri engellemeyen işlevsel ağırlıklı ek kullanılması
Sultanahmet Cezaevi	3	Özgün cephenin bezemeleri ile beraber korunması	1	Yeni işleve uygun mekan kurgusu ve özgün üslupla ilişkisiz eklektisist dekor kullanımı
Tahtakale Hamamı	3	Özgün dış kimliğin sağlamlaştırılarak korunması	1	Özgün mekan kurgusunun bölümlesi ve üslupsuz bezeme ve malzemelerin kullanımı

Çizelge 6.1 (devam): İstanbul'dan Seçilmiş Uygulamalarda Müdahale Dereceleri

Uygulamalar	Şehirsel/Dış Mekan Kimliği		İç Mekan Kimliği	
Yapı Adı	Müdahale Derecesi	Müdahale Örneği	Müdahale Derecesi	Müdahale Örneği
Tophane-i Amire	3	Özgün cephenin korunarak güncel ihtiyaçlar için ek yapılması	3	Özgün tek mekan kurgusuna ve yalın üsluba duyarlı, asgari müdahale kullanımı
Tuz Ambarı	2	Cephenin yalın bir üslup ile giriş ve pencere düzeninin korunması	3	Yapının özgün dokusuna uyumlu, çağdaş malzeme ve form kullanımı

Kullanım Anahtarı	Müdahale Derecesi	Açıklama
Şehirsel/Dış Mekan Kimliği	1	Tanınabilirdiği tamamen ortadan kaldırmak
	2	Tanınabilirliğe kısmi müdahalede bulunmak
	3	Özgün biçimi korumak
İç Mekan Kimliği	1	Tanınabilirdiği tamamen ortadan kaldırmak
	2	Tanınabilirliğe keyfi müdahalede bulunmak
	3	Özgün biçimleri koruyarak değerlendirmek

Günümüzde Türkiye'de tarihî yapıların estetik, politik, kültürel ve didaktik önemleri açısından değerlendirilip yorumlanmadıkları ve yapılan yeni tasarımların bu değerlere hizmet edecek şekilde gerçekleştirilmediği görülmüştür. Yeniden işlevlendirme projelerinin çoğunluğunda geçmişin fiziksel çevre yoluyla verdiği mesajlar ve bu fiziksel çevredeki yapıları yaratan kültür ile arasındaki doğrudan bağlantılar önemsenmemiştir. Tarihî bir yapının özgün üslubundan, malzeme ve mekânından soyut bir biçimde yararlanmak yerine, popüler kültüre ve tüketim talebine teslim olmuş bir şekilde, görsel olarak çarpıcı ancak anlık etkiler yaratılmaya gidilmektedir. İstanbul'da yapılan yeniden işlevlendirme projelerinin çoğunda görülen, mimarinin özü olan mekândan önce plastik ve dekoratif ayrıntılara önem verme yaklaşımı, son 200 yılın kuramsal ve pratik mimari gelişmelerini hiçe sayan bir eğilimi ortaya çıkarmaktadır.

Bu durum mimarlık tarihinin sürekliliğini sağlayan, önceki dönemlerin değer ve göstergelerini geliştirerek, onları yeni kuşaklara aktarma görev ve sorumluluğuna ters düşmektedir. Tarihî yapının tarihsel belge değeri arka plana atılarak önemsizleştirilmekte, işlevsizleştirilmekte ve dolayısıyla biçim ve süreç arasındaki bu kopukluk kendini üslupsal sorunlarda göstermektedir.

Yukarıda belirtilip açıklanan kategorilerin sunduğu tespitler, *yeniden işlevlendirmede mimarlık tarihine duyarlı üsluplar konusunda prensipler*in ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bir yapının bezemesinin karakterli veya orantılı olmasını amaçlamaktan önce ve bunun ötesinde, Zevi'nin savunduğu gibi, bu niteliklerin mekânsal değerlerde aranmış olması ve diğer tüm elemanların bununla uyum içinde olması

önemlidir. Bir mimari yapıtı değerlendirirken, yapının bütünselliğini oluşturan üslup kurgusundaki kompozisyon kilit bir rol oynamaktadır. Etraflıca analiz edilerek ortaya konulmuş öğelerin mekânsal ve kütlesel açıdan bütünlüğü olan bir yapıya dönüşecek şekilde sentezlenmesi, kompozisyonu ortaya koyar. Yapının kitlesel ve mekânsal bütünlüğünü korurken aynı zamanda özgün dış mekânların da hesaba katılması gereklidir. Bir yapının kompozisyonu içinde, mekânlar ve onların birbirleriyle ilişkisi, iki ve üç boyutlu öğeler, zaman ve insan boyutu bir arada yer alır, örgütlenir, düzenlenir ve ideal olarak sanatsal bir düzeye ulaşır. Yeniden işlevlendirme projelerinde, tarihî yapıya eklenen tüm fiziksel öğeler bu tür bir kompozisyonu desteklemeli ve hatta zenginleştirmelidir. Bu kompozisyon, içinde geçmişi ve günceli barındırdığı için öncekinden daha zengin olma potansiyelini taşır. Söz konusu potansiyeli gerçekleştirmek için mekânların ilişkisi, yapıda var olan veya ortaya çıkarılan odak noktaları, mimari öğeler arasındaki dengeler ya da karşıtlıklar, ritimler, statik ve dinamik ilişkiler gibi öğeler kompozisyona bütünlük sağlar. Yapı incelemelerinde görüldüğü gibi, ilave mekan sayısını arttırarak yapının özgünlüğünü n kaybolması yerine, var olan mekan kurgusunu korumak daha doğrudur.

Tarihsel sürekliliği korumak için, yeniden işlevlendirmede yapılan müdahalenin eski yapıdakine tezat oluşturacak veya geri planda kalacak şekilde olması gibi daha 'kolaya kaçan' tasarım stratejilerin yerine, tarihî yapıyı çağdaş bağlam içinde tanımlamaya yardım edecek ve iç ve dıştaki mekân kurgusuna, strüktüre, plastik ve dekoratif elemanlara güncel bir mimari üslupla yaklaşılması, projeyi başarılı kılacaktır. Yapıya yapılacak fiziki müdahale, özgün dokuya saygılı olmakla beraber, tasarımında yenilikçi bir tutum sergilemelidir. Geçmişi bugünün şartları ile yeniden canlandırmalı, hatta tam başarı için geleceğe dair ipuçları da vermelidir. Tasarıma tarihî bir perspektif içinde yaklaşılarak yapının değerlerini ve mesajlarını korumak, değişime açık olmak ve geçmişi tanımak arasında dengeli ve (zaman ve biçim açısından) çok boyutlu bir kişiliği kabullenmek gereklidir.

Yeniden işlevlendirme projelerinde, tarihî ve çağdaş olanı etraflıca özümseyip, bilgiye dayalı bir estetik duyarlık geliştirmek, mimarlık ve sanat tarihçilerinden, arkeologlardan gelecek verileri de değerlendirerek bir tasarım üretmek gereklidir. Projeyi başarılı kılacak olan bu mimarlık dışı dalların katkısının önemi, koruma projelerinin çağdaş olduğu kadar tarihî bir bakış açısı ile gerçekleştirilmesi gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Bu disiplinlerarası yaklaşımın, incelenen yapının

doğasını daha derinden anlayabilmek açısından ileri düzeyde bir araştırma fırsatı olduğu açıktır. Tarihî ve arkeolojik araştırmalarıyla, mimarlık tarihi ve teknik araştırmaları tamamlanmadan yapıya fiziksel müdahalede bulunmak doğru değildir. Ancak, sadece tarihî araştırmaları yapmış olmak da yeterli değildir (bkz. Bölüm 6, 6.2). Tarihî bir yapının değerleri arasında sayılabilen, yapının kimliğe ve sürekliliğe bağlı duygusal, kültürel, sembolik, sosyal, ekonomik, eğitsel hatta politik değerleri de göz önünde alınmalıdır. Yapının bu tür elle tutulamayan değerlerinin korunması, aynı özelliği taşıyan mekânların korunması kadar önemlidir, bu öğeleri yeniden canlandırmak neredeyse imkânsızdır.

Geçmişi sürekli olarak yeniden tanımlamayı ve sahiplenmeyi gerektiren yeniden işlevlendirme pratiği, geçirilmiş olan her anın hatırlanmasına ihtiyaç duyar. Yeniden işlevlendirmede kullanılan üslubun önemi, geçmişi bugüne iletmekteki konumudur. Bu iletişim sayesinde bugünü etkileme ve şekillendirme gücüne sahip olan üslup, bir mekânın kimliğinin ne şekilde sunulacağını belirler. Bir solodan ziyade düet olarak kabul edilmesi gereken yeniden işlevlendirmede, var olandan etkilenerek ona tasarımsal bir yanıt vermek gereklidir. Bu yanıtın temelinde hem var olanı derinlemesine tanımış olmak, hem de güncel mimari ifadelere hâkim olarak eski ve yeni arasında yaratıcı bir gerilim alanı oluşturmak yatmaktadır. Bu tezde, mekânın *genius loci*'ının tasarımı yönlendiren temel öğe olması ve fiziksel bileşenlerin de bundan hareketle oluşturulması ana ilke olarak sunulmuştur. Bahsi geçen yapının özü, hem soyut mekânsal özelliklerini, hem de geleneksel hayat tarzına uygun somut mekân değerlerini ve ilişkilerini kapsamaktadır.

Özetle, titiz bir ön araştırma ve belgeleme süreci, yapının kompozisyonunu ve bütünlüğünü göz önünde tutmak, yapının karakterini köklü bir değişikliğe uğratmayacak şekilde yeni işlevin eskisiyle uyumlu olması, özgün dokuya asgari zarar vermek ve müdahalede bulunmak, kullanılacak malzeme ve bezemelerin bilinçli olarak seçilmesi, müdahalelerin görünür olup, gerektiğinde sökülebilmesi ve sunumda aktif olan hassas değerlerin kullanılan üslupta göz önünde tutulması, yeniden işlevlendirme projelerinin ilkelerinden en önemlileridir.

Yukarıda özetlenen tüm durumlardan ötürü, biçim ve işlev arasında var olan diyalektik ilişkiye nasıl yaklaşıldığı, projelerin kalitesini belirlemektedir. Bu ilişkilere her yapıda farklı bir şekilde yaklaşılması gerekliliği, yeniden işlevlendirmeye mimarlık tarihi açısından büyük bir zenginlik katma potansiyeline

sahiptir. Bir tarihsel döneminin diğerine üstünlüğünün samimiyetle kanıtlanması mümkün olmadığı için, yeniden işlevlendirme projelerinde tarihin ve mimari üslupların tek ‘doğru’ olarak kabul edilecek bir yorumu yoktur. Genellemelerin mümkün olamayacağı bu pratikte her yeni işlev ve bundan doğan proje, söz konusu binaya uygun olmadır. Bu üsluplar devamlı çekişmeler, tartışmalar ve yorumlamalara açıktır. Ancak, üslup çarpıtılması arttıkça müdahalelerin tehlikesi artmaktadır. Önemli olan, sadece güncelin geçmiş üzerinde değil, geçmişin de güncel üzerinde söz hakkı olduğunun kabul edilmesidir.

KAYNAKLAR

Adorno, T.W., 2006. Functionalism Today, *Rethinking Architecture: a reader in cultural theory*, s:6-19, Derl: Leach, N., Routledge, Londra.

Ahunbay, Z., 1994. Cafer Ağa Medresesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, cilt: 2, İstanbul, 365-366.

Ahunbay, Z., 1999. *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*, YEM Yayın, İstanbul.

Ahunbay, Z., 2000. İstanbul III Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Başkanlığı'na Kız Kulesi'nin Restorasyonu konusunda ICOMOS tarafından sunulan rapor**,** *İstanbul*, **33**, 41.

Ak, B., 1993. *Bina*, Mitos Boyut, İstanbul.

Aker, C. ve Özgüner, A., 1993. Kurallar mı? Ne Kuralı? Wolf Prix ile Röportaj, *Arredamento Dekorasyon*, **51**, 90-96.

Akın, G., 2000. Scarpa'yı Nasıl Seçeceğiz?, *Domus M*, **8**, 60-67.

Akın, N., 1988. Anıt Değerlendirme Ölçütlerine Bağlı İşlevlendirmeler ve Taşkışla'nın Otele Dönüştürülmesi, *Yapı*, **84**, 37.

Akın, N., Kahya, Y., Salman, Y., 2002, 20. Yüzyıl Endüstri Mirasının Korunmasına Bir Örnek: Bakırköy İspirtohane Binası, *Arredamento Mimarlık*, **5**, 110-116.

Akozan, F., 1977. *Türkiye'de Tarihi Anıtları Koruma Teşkilatı ve Kanunlar*, DGSA Yayınları, İstanbul.

Aksel, E., 1992. Şapkanın Altındaki Bienal, *Arredamento Dekorasyon,* **43**, 139-140.

Aksoy, A., Açıkbaş, F., Akman, A., 2007. Silahtarağa Elektrik Santralı'nın Hikayesi, *Silahtarağa Elektrik Santralı 1910 - 2004*, s. 1-33, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Alexander, C., 1979. *The Timeless Way of Building*, Oxford University Press, New York.

Alioğlu, F. ve Alper, B., 1998. Cibali Tütün ve Sigara Fabrikası: Sanayi Yapısından Üniversiteye, *İstanbul*, **27**, 40-48.

Allom, T., 1996. *From the Past Until Today: Istanbul Engravings*, Keskin Color, İstanbul.

Alper, M., 2000. Bir Restorasyon Öyküsü / Kentin Yalnızlık ve Gizem Simgesi: Kız Kulesi, *İstanbul*, **33**, 22-31.

Alper, M., 2001. Kızkulesi Restorasyon Süresi (The Restoration Process of Kızkulesi), *Tasarım*, **108**, 86-103.

Alper, M., 2004. Haliç'te Dönüşüm: Cibali Tütün Fabrikası'ndan Kadir Has Üniversitesi'ne, *Arredamento Mimarlık*, **171**, 82-86.

Alsaç, Ü., 1992. *Türkiye'de Restorasyon*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Altınoluk, Ü., 1987. *Eski Yapılar Yeni Fonksiyonlar*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul.

Altınoluk, Ü., 1990. Eski Yapıların Yeni Kullanımları, *Arredamento Dekorasyon*, **12**, 110-112.

Altınoluk, Ü., 1998. *Binaların Yeniden Kullanımı: Program-Tasarım-Uygulama-Kullanım*, YEM Yayın, İstanbul.

Aran, A., 1994. Tophane-i Amire, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, cilt: 6, İstanbul, 278-279.

Arıkan, H., 2005. *En Son Değişikliklerle İmar Kanunu*, Arıkan Basım Yayım, İstanbul.

Arlı, H., 1994. Sultanahmet Cezaevi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, cilt: 7, İstanbul, 65-66.

Arnold, D., **Ergut E.A., Özkaya B.T.,** 2006. *Rethinking Architectural Historiography*, Routledge, Cornwall.

Atagök, T., 1992. MSÜ Resim ve Heykel Müzesi'nden İstanbul Büyükşehir Belediyesi Nejat Eczacıbaşı Sanat Müzesi'ne, *Tasarım*, **30**, 74-77.

Ayanlar, F., 1992., Rahmi M. Koç Koleksiyonu, Sanayi ve Teknoloji Müzesi, Hasköy, *Tasarım*, **30**, 82-83

Aydın, Z.A., 2006. Tinercilerin Mekânı Vakıf Han 5 Yıldızlı Otel Oluyor, *Sabah Gazetesi*, 11.06.2006.

Aydüz, S., 2006. *Tophane-i Amire ve Top Döküm Teknolojisi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Aykut, P., 1994. Bristol Oteli, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, cilt: 2, İstanbul, 324.

Ayverdi, E.H., 1978. *19. Asırda İstanbul Haritası*, İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü Yayınları, İstanbul.

Baker, D., 2002. 'Contexts for Collaboration and Conflict'**,** *Managing Historic Sites and Buildings: Reconciling Presentation and Preservation*, s.1-21, Derl: Chitty, G., Baker D., Routledge, Londra.

Bakırer, Ö., 1984. Onarım ve Koruma Konusunda Tarihsel Kaynakların Kullanımı, *Mimarlık*, **201**, 22-25

Ballantyne, A., 2006. Architecture as Evidence*, Rethinking Architectural Historiography*, s.36-49, Derl: Arnold, D., Ergut, E.A., Özkaya, B.T., Routledge, Cornwall

Baltacı, C., 2005. *XV-XVI. Yüzyıllarda Osmanlı Medreseleri*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul.

Barthes, R., 2005. *Göstergebilimsel Serüven*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Barthes, R., 2006. The Eiffel Tower, *Rethinking Architecture: a reader in cultural theory*, s:172-180, Derl: Leach, N., Routledge, Londra.

Batur, A., 1975. Tarihi Çevre Korunmasında Siyasal ve İdeolojik Boyutlar, *Mimarlık*, **17**, 33-34.

Batur, A., 1990. Bir Tarihçi-Mimar Gözüyle Harikzedegân'dan Ramada'ya..., *Tasarım*, **8**, 49-52.

Batur, A., 1999. Maçka Palas ve Giulio Mongeri, *Bir Sadakat Hikayesi: Maçka Palas*, s:91-101, Derl: Göksel, A.E., Körfezbank, İstanbul.

Baykara, T. 2004. *Kız Kulesi: Efsaneden Tarihi Gerçeğe*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Baytin, Ç., 1994. Tarihi Çevrelerde Yeni Yapı Olgusuna Bir Yaklaşım: İstanbul Örneğinde Bir Uygulama Modeli, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Bektaş, C., 2001. *Koruma Onarım*, Literatür Yayıncılık, İstanbul.

Betsch, W.E., 1977. The History, Production and Distribution of the Late Antique Capital in Constantinople, *Doktora Tezi*, University of Pennsylvania, Ann Arbour.

Bell, D.S.A., 2003. Mythscapes: Memory, Mythology, and National Identity, *British Journal of Sociology*, **54**, 63-81.

Bergson, H., 2001. *Creative Evolution*, Electric Book Co., Londra.

Bess, P., 1996. Communitarianism and Emotivism: Two Rival Views of Ethics and Architecture, *Theorizing a New Agenda for Architecture*, s.372-382, Derl: Nesbitt, K., Architectural Press, Princeton.

Bicknell, J., 1979. An Affair of Values, Resources and Investment, *Building Conversion and Rehabilitation: Designing for Change in Building Use*, s.83, Derl: Markus, A., Newnes-Butterworths, London.

Bilgin, İ., 1999. Birinci Kuşak Modern Konut Mimarisi ve Maçka Palas, *Bir Sadakat Hikayesi: Maçka Palas*, s.111-119, Derl: Göksel, A.E., Körfezbank, İstanbul.

Bilgin, İ., 2007. Bir Mimari Eser Olarak Silahtarağa Elektrik Santralı, *Silahtarağa Elektrik Santralı 1910 - 2004*, s. 42-51, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Binney, M., 1990. *Bright Future: The Re-use of Industrial Buildings*, SAVE, London.

Birkan, Ç., 1990. *Restorasyon Belgeleri Dizisi 2: Soğukkuyu Cafer Ağa Medresesi*, Vakıf İnşaat Restorasyon Yayınları, İstanbul.

Boyer, M. C., 1994. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Brand, S., 1994. *How Buildings Learn: What Happens After They're Built*, Viking, New York.

Burley, R., 1980. Redirecting the Theater of the Built Environment, *Old & New Architecture: Design Relationship*, s.12-16, The Preservation Press, National Trust for Historic Preservation, Washington D.C.

Can, C., 1993. İstanbul'da 19. yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları, *Doktora Tezi*, Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Can, C., 2006. *Fossati'lerin İstanbul'u Konferansı*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 08 Şubat 2006, İstanbul

Can, C., 2008. Osmanlı Tanzimat Mimarlığının Başlangıcı ve İlk Yılları, *Dipnot*, **3**, 96-111.

Cantacuzino, S., 1989. *Re/Architecture: Old Buildings / New Uses*, Thames & Hudson, London.

Carbognano, C. **C**., 1993. *19. Yüzyılın Sonunda İstanbul*, Eren Yayıncılık, İstanbul.

Cassar, M., 2003. 'Places' and 'Stuff': Is it Only the Language of Conservation that is Changing?, *Conservation of Historic Buildings and their Contents: Addressing the Conflicts*, s.41-51, Derl:Watt, D., Colston, B., Donhead, Shaftesbury.

Cengizkan, A., 2004. Silahtarağa Elektrik Fabrikası: Tarih, Endüstri Müzesi ve Kent, *Arredamento Mimarlık*, **171**, 96-102.

Chitty, G. ve Baker, D., 2002. *Managing Historic Sites and Buildings: Reconciling Presentation and Preservation*, Routledge, Londra.

Collins Latin Dictionary Plus Grammar, 2002. HarperCollins, Glasgow.

Colquhoun, A., 2005. *Mimari Eleştiri Yazıları*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara.

Colquhoun, A. 1996. Three Kinds of Historicism**,** *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995.* s.200-209*,* Derl: Nesbitt, K. Princeton Architectural Press, New York.

Cramer, J. ve Breitling, S., 2007. *Architecture in Existing Fabric*, Birkhauser, Berlin.

Crow, J. ve Bardill, J. ve Bayliss, R., 2008. *The Water Supply of Byzantine Constantinople*, The Society for the Promotion of Roman Studies, London.

Cunnington, P., 2002. *Caring for Old Houses*, Marston House, Somerset.

Cunnington, P., 1988. *Change of Use: The Conversion of Old Buildings*, Alphabooks Ltd., Dorset.

Çelebi, E., 2008. *Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul*, Haz: Kahraman, S.A. ve Dağlı, Y., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Çetin, B., 2001. *Osmanlı İmparatorluğu'nda Barut Sanayi : 1700-1900*, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara.

Çıkış, Ş.E., 2002. Türkiye'de Modern Korumacılık: İlkeler ve Etkinlikler, *Arredamento Mimarlık*, **153**, 84-89.

Davey, P., Cruickshank, D., 1988. Working with Old Buildings, *Architectural Review*, **1094**, 23-64

Dean, C., O'Kelly, E., 2007. *Conversions*, Laurence King Publishers, London.

Deleon, J., 2002. *Boğaziçi Gezi Rehberi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Demir, E.Ç., Tugay, M.S., 1999, Maçka Palas'ta Zaman, *Bir Sadakat Hikayesi: Maçka Palas*, s:29-89, Derl: Göksel, A.E., Körfezbank, İstanbul.

Demirkale, S.Y., Bayazıt, N.T., 2004. İspirtohane Konservatuar ve Kültür Merkezi Akustik Projesi, *Tasarım*, **140**, 62-65.

Dinç, F., 2010. Kişisel görüşme: 02 Mart 2010, İstanbul.

Dinçer, İ., Akın, O., 1994. KTVK Kanunu Kapsamında Koruma Planı ve İdari Yapısı, *2. Kentsel Koruma ve Yenileme Uygulamaları Kolokyumu*, İstanbul, 15 Nisan, 117-137.

Doğruel, F. ve Doğruel, A.S., 2000. *Osmanlı'dan Günümüze Tekel*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.

Douglas, J., 2002. *Building Adaptation*, Butterworth-Heinemann, Oxford.

Dölen, E., 1994. Feshane, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, cilt: 3, İstanbul, 297-298.

Durbaş, R., 1989. Yalnızlığa Mahkum bir Cezaevi, *Cumhuriyet Gazetesi*, 04.12.1989.

Eco, U., 2006. Function and Sign: the Semiotics of Architecture, *Rethinking Architecture: a reader in cultural theory*, s:182-202, Derl: Leach, N., Routledge, Londra.

Ekinci, O., 2001. Endüstri Mirasının Korunması, *İstanbul*, **39**, 129-134.

Ekiz, M., 2001. Eyüp Sultan Feshane Binası İşlevsel Dönüşüm Süreci, *İstanbul*, **39**, 135.

Eldem, N., 1988. Yeniden Kullanımda Simgesellik, *Yapı*, **84**, 33-34.

Enlil, Z. M., 2000. Yeniden İşlevlendirme ve Soylulaştırma, *Domus M*, **8**, 46-49.

Erdem, A., 1985. Mevcut yapı stokunun bilgisayar yardımıyla değerlendirilmesi ve yeni kullanım olanaklarının araştırılması, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Erdenen, O., 1994. *Boğaziçi Sahilhaneleri*, cilt:4, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı, İstanbul.

Erdenen, O., 2007. *Boğaziçi Kendini Anlatıyor*, kitabistanbul, İstanbul.

Erder, C., 2007. *Tarihi Çevre Bilinci*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Ankara.

Erem, Ü., Gürs, D., 1989. Ramada: Yaratıcılarının Ağzından Bir Projenin Öyküsü, *Arredamento Dekorasyon*, **3**, 60-62.

Ergin, N., 2001. Rahmi M. Koç Müzesi, *İstanbul*, **39**, 136.

Erginoğlu, H., Çalışlar, K., 2010. *Erginoğlu ve Çalışlar Mimarlık Konferansı*, 8 Mart 2010, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Erman, E., 1996. Mimari Mirasın Günümüze Aktarılmasından Ne Anlıyorum?, *Yapı*, **181**, 71-76.

Eroğlu, B., **Yıldız, E.,** 2006. Kültür Mirasının Sürekliliği için Anıtsal Binaların Yeniden Kullanılması Bağlamında Ermenek Tol Medrese, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, **15**, 315-340.

Ersen, A., 1999. Maçka Palas Restorasyonu Cephe Konservasyonunda Araştırma ve Uygulama İlkeleri, *Yapı*, **209**. 100-108.

Ertunga, E., 1990. Ramada Hotel – Laleli, *Tasarım*, **8**, 53-63.

Ezgeç, P., 1998. Kasımpaşa Un Fabrikası Restorasyon Projesi, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Feilden, B. M., 2007. *Conservation of Historic Buildings*, Architectural Press, Oxford.

Fitch, J. M., 1990. *Historic Preservation: Curatorial Management of the Built World*, University Press of Virginia, London.

Forchheimer, P. Ve Strzygowski, J., 1893. *Byzantinischen Wasserbehalter von Konstantinopel, Verlag der Mechitharisten-Congregation*, Viyana.

Frampton, K., 1984. *Tadao Ando: Buildings, Projects, Writings*, Rizzoli, New York.

Gautier, T., 2007. *İstanbul: Dünyanın En Güzel Şehri*, Profil Yayıncılık, İstanbul.

Gemici, H., 2005, Tayyare Naz Giyim'in Oldu, *Sabah Gazetesi*, 27.11.2005.

Goldberger, P., 1980. To Preserve the Visibility of Time, *Old & New Architecture: Design Relationship*, s.12-16, The Preservation Press, National Trust for Historic Preservation, Washington D.C.

Göçer, P.Ö., 2003. Devingen Toplum Esnek Mekânlar İster, *Arredamento Mimarlık*, **2003/02**, 80-83.

Gökhan, K., 1984. Tophane-i Amire'de Düzenleme Çalışması, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Göksel, A.E., 1995. Maçka Palas Tarihinde Yeni Bir Dönem, *Vizyon Dekorasyon*, **17**, 82-91.

Göksel, A.E., 1999. *Bir Sadakat Hikayesi: Maçka Palas*, Körfezbank, İstanbul.

Göksu, E., 1993. Mimari ve Kentsel Korumanın Temelleri ve İlkeleri: Uluslararası Düzlemde Belirlenen Çerçevenin Ulusal Düzeyde İrdelenmesi, *1. Kentsel Koruma ve Yenileme Uygulamaları Kolokyumu*, Derl: Çubuk, M., İstanbul, 7-8 Nisan, 80-83.

Gönen, E. G., 1995. Tophane-i Amire'nin Restorasyonu ve Geleceği Üzerine, *Yapı*, **167**, 103-111.

Gönen, E. G., 1999. Sur la Rehabilitation et L'Avenir de la Fonderie Imperiale D'Istanbul (Tophane-i Amire), *Anatolia Moderna / Yeni Anadolu,* **VIII**, Paris, 221-236.

Gönen, E.G., 2008. The Metamorphosis of An Imperial Arsenal, *Heritage 2008: World Heritage and Sustainable Development International Conference*, cilt:2, Portekiz, 679-688.

Grelot, J., 1998. *İstanbul Seyahatnamesi*, Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., İstanbul.

Gülersoy, Ç., 1993a. *Kız Kulesinin Kitabı*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.

Gülersoy, Ç., 1993b. *Tepebaşı, Bir Meydan Savaşı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları:14, İstanbul.

Gür, Ş. Ö., 2007. Mimarlıkta Taklit: Eski Türkü-Yeni Aranjman, *Mimarlık*, **333,** 37-40.

Güvenç, B., 1972. *İnsan ve Kültür: Antropolojiye Giriş*, Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, Ankara.

Halbwachs, M., 1992. *On Collective Memory*, University of Chicago Press, Chicago.

Hardy, M., 2008. *The Venice Charter Revisited: Modernism, Conservation and Tradition in the 21st Century*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.

Hebrard, E, Zeiller, J., 1912. *Spalato, le Palais de Diocletien*, Paris.

Hegel, G.W.F., 2001. *The Philosophy of History*, Kitchener, Ontario.

Henehan, D.,Woodson, R.D., 2004. *Building change-of-use : renovating, adapting, and altering commercial, institutional, and industrial properties*, McGraw-Hill, New York.

Hewitt, M. A., 1994. Architecture for a Contingent Environment, *Journal of Architectural Education*, **47/4**, 197-209.

Highfield, D., 1991. *The Construction of New Buildings Behind Historic Façades*, Spon, London.

Hiller, B., 2007. *Space is the Machine: A Configurational Theory of Architecture*, Space Syntax, London.

Hoesli, B., 1997. *Commentary*, Transparency, s. 57-83, Rowe, C. ve Slutzky R., Birkhauser Verlag, Basel.

Hürriyet Gazetesi, 2007. En Büyük Zorluk Egomuzu Bastırmak Oldu, *Hürriyet Cumartesi Gazetesi*, 22.09.2007.

İbişoğlu, V.S., 1991. Lengerhane Restorasyon Projesi, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

ICOMOS, 1993. *Guidelines for Education and Training for the Conservation of Monuments, Ensembles and Sites*, ICOMOS, London.

İncicyan, P.Ğ., 1976. *18. Asırda İstanbul*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul.

İncirlioğlu, G., 1991. Eski Bir Haliç Efendisi Feshane, *Arkitekt*, **6**, 66-71.

Ireland, D., 2005. *How to Rescue a House*, Penguin, London.

İrepoğlu, Y., 2008. Eski Hayatlardan Yeni Yaşamlara Restorasyon Hikayeleri, *BMW Magazine Türkiye*, **4**, 54-61.

İstanbul, 1994a. Cibali Tütün Fabrikası, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, cilt: 2, İstanbul, 429.

İstanbul, 1994b. Göztepe, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, cilt: 3, İstanbul, 415.

İTÜ Mimarlık Fakültesi İspirtohane Ekibi, 2000. Bakırköy İspirtohane Binası Kültür Merkezi, *Mimarlık*, **294**, 30-31.

İzgi, U., 1999. *Mimarlıkta Süreç: Kavramlar – İlişkiler*, YEM Yayın, İstanbul.

Jokilehto, J., 2001. *A History of Architectural Conservation*, Butterworth-Heinemann, Oxford.

Kadir Has Üniversitesi, Tarihçemiz, <*khas.edu.tr/tr/universite-hakkinda/tarihce.html*> alındığı tarih 22 .11.2009.

Kafadar, S., 1996. Cezaevinden 'sefaevi'ne Four Seasons Oteli: İç Mekân Tasarımcısıyla Konuşma, *Arredamento Dekorasyon*, **185**, 105-109.

Kahya, Y., 1984. Cafer Ağa Medresesi Restorasyon Projesi, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kalpaklı, Ü., 1990. Mimarlık-Göstergebilim İlişkileri / Mimarlıkta İletişim Yolları Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Karaören, M. , Bilgin, İ., 1990. Feshane: Yeniden Kullanım İlkeleri, *Arredamento Dekorasyon*, **21**, 130-134.

Katipoğlu, H., 1994. Resim ve Heykel Müzesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, cilt: 6, İstanbul, 315-316.

Kayın, E., 2008. Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı: Türkiye Koruma Tarihindeki Kırılmalar, *Mimarlık*, **343**, 98-105.

Kayra, C., 1990. *Eski İstanbul'un Eski Haritaları*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları:1, İstanbul.

Kazmaoğlu, M., 1976. Mimari Mirasın Korunması ve Yaşatılmasına Yaklaşımlar, *Yapı*, **17**, 57-60.

Kezer, Z., 2004. If walls could talk: Exploring the dimensions of heterotopia at the Four Seasons Istanbul Hotel, *Architecture as Experience: Radical change in spatial practice*, Derl: Arnold, D., Ballantyne, A., Routledge, Londra.

Kıray, M., 1984. İstanbul: Metropoliten Kent, *Mimarlık*, **199**, 28-33

Kıray, M., 2006. *Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Kincaid, D., 2002. *Adapting Buildings for Changing Uses: Guidelines for change of use refurbishment*, Spon Press, London.

Koç, Z., 2008. *Taşınmaz Kültürel Miras Yönetimi ve Mali Teşvikler*, İstanbul Ticaret Odası, İstanbul.

Koder, J., 1995. Fresh Vegetables for the Capital, *Constantinople and its Hinterland*, Derl: Mango, C., Dagron, G., Aldershot, Oxford.

Kongar, E., 2006. *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Konsept, 2006. Türkiye'de Borsa'nın Öyküsü, *Konsept*, **8**, 12-19.

Konuşur, B., 1985. Tahtakale Hamamı, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Koray, H., 1948. Feshane (Defterdar) mizin Kısa Bir Tarihçesi, *Feshane Aylık Mensucat Dergisi*, **1**, 2-3.

Kortun, V., 1992. Artık İç Dış diye Düşünmemek Lazım, *Arredamento Dekorasyon*, **43**, 134-138.

Koselleck, R., 2004. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, Columbia University Press, New York.

Kosswig, C., 1954. *Hidrobioloji Araştırma Enstitüsünün Kuruluş ve Vazifeleri*, Şirketi Mürettibiye Basımevi, İstanbul.

Köksal, A., 1994. Kentsel Koruma Bağlamının Tanım Sınırları, *2. Kentsel Koruma ve Yenileme Uygulamaları Kolokyumu*, İstanbul, 15 Nisan, 74-76.

Köksal, T.G., 2004. Türkiye ve İstanbul'un İlk Termik Santrali: Silahtarağa, *Arredamento Mimarlık*, **171**, 103-107.

Köksal, T. G., 2005. İstanbul'daki Endüstri Mirası için Koruma ve Yeniden Kullanım Önerileri, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kuban, D., 1984. Çağdaş Koruma, Tasarım ve Planlama İlişkilerine Kuramsal bir Yaklaşma, *Mimarlık*, **3-4**, 3-5.

Kuban, D., 1987. Türkiye'de Tarihi Çevre Korumanın Kültürel Boyutları, *Türkiye II. Dünya Şehircilik Günü Kollokyumu:Tarihi Kentlerde Planlama / Düzenleme Sorunları*, Trakya Üniversitesi, 6-8 Kasım, 37-40.

Kuban, D., 1990. Geçmişi Ne Yapalım, *Çağdaş Mimaride Geçmişin Değerlendirilmesi Sempozyumu*, Yıldız Üniversitesi, 14-15 Mayıs 1990, 88-93.

Kuban, D., 1993. Tahtakale Hamamı Restorasyonu, *Yapı*, **134**, 59-68.

Kuban, D. 1994. Tahtakale Hamamı, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* s.192-193, İstanbul.

Kuban, D., 2000. *Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu: Kuram ve Uygulama*, YEM Yayın, İstanbul.

Kuban, D., 2001. *Türkiye'de Kentsel Koruma: Kent Tarihleri ve Koruma Yöntemleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Kuban, D., 2004. *İstanbul Bir Kent Tarihi*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Kubilay, A.Y., 1994. Tophane-i Amire: Mimari, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, cilt: 6, İstanbul, 279-280.

Kurtçu, Ü., 2007. *Boğaziçi Tiryakiliği*, Elips Kitap, Ankara.

Küçükerman, Ö., 1988. *Türk Giyim Sanayii Tarihindeki Ünlü Fabrika Feshane Defterdar Fabrikası*, Sümerbank, Ankara.

Küçükkömürcü, B., 2006. İlham Perilerinin Evi: İstanbul Oyuncak Müzesi, *Tasarım*, **158**, 64-68.

Kütükoğlu, M., 1940. Baruthane-i Amire, *İslam Ansiklopedisi*, cilt:5, s. 96-98, İstanbul.

Lamartine, A., 1971. *İstanbul Yazıları*, İstanbul Kitaplığı, İstanbul.

Latham, D., 2000. *Creative Re-use of Buildings, Principles and Practice*, vols. I-II, Donhead Publishing Ltd., Shaftesbury.

Le Corbusier, 1994. *Oeuvre Complete: 1910-1929*, Birkhauser, Basel.

Liman, M., Katkay, S., 2009. Tarih Kokan Duvarların Arasında: Tuzambarı, *Home & Office Concept*, **3**, 93-103.

Littlefield, D. ve Lewis S., 2007. *Architectural Voices: Listening to Old Buildings,* Wiley, Chichester.

Lowenthal, D., 1999. *The Past is A Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge.

Madran, E., 2001. Kent Belleğinin Oluşumunda Mimarlık Yapıtları, *Mimarlık*, **298**, 47-49.

Madran, E., 2002. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kültür Varlıklarının Korunmasına İlişkin Tutumlar ve Düzenlemeler:1800-1950*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Ankara.

Madran, E. ve Özgönül, N., 2005. *Kültürel ve Doğal Değerlerin Korunması*, Mimarlar Odası, Ankara.

Malhan, K., 2005. Bir Dönüşüm Projesi, *Yapı*, **282**, 107-109.

Malinowski, B., 1992. *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Markus, T.A., 1979. *Building Conversion and Rehabilitation: Designing for Change in Building Use*, Newnes-Butterworths, London.

Mazlum, D., 2007. Kız Kulesi'nin Uzun Tarihinden bir Kesit: 18. yüzyılda 'Kule-i Duhter', *METU JFA*, **24**, 35-47.

Meltem, N., 1948. Kızkulesi, *Arkitekt*, **5-6**, 107-109.

Meriam-Webster's Collegiate Dictionary, 1998. 10. Baskı. Merriam-Webster, Springfield.

Midgley, M., 1919. *Wisdom, Information and Wonder*, Routledge, New York

Mimarlık Dekorasyon, 2006. Koruma Amaçlı Bir Dönüşüm Projesi 'Harikzedegân' ya da 'Tayyare Apartmanları'nın Turizm Amaçlı Değerlendirilmesi, *Mimarlık Dekorasyon*, **159**, 104-112.

Moewes, G., 2003. There's Nothing Green About Building in the Countryside. *Building in Existing Fabric: Refurbishment, Extensions, New Design,* s.23-27, Derl: Schittich, C., Birkhäuser, Basel.

Moore, A. C., 1998. *The Powers of Preservation: New life for urban historic places*, McGraw-Hill, New York.

Mostafavi, M ve Leatherbarrow, D., 2005. *Zaman İçinde Mimari*, Ötüken, İstanbul.

Müller-Wiener, W., 1992. 15-19. Yüzyılları Arasında İstanbul'da İmalathane ve Fabrikalar. *Osmanlılar ve Batı Teknolojisi: Yeni Araştırmalar Yeni Görüşler*, Derl: İhsanoğlu, E., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Nalçakan, M., 1993. Tarihi ve kültürel sürekliliğin fiziksel çevrede değişime yansıması ve Eskişehir örneği, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

National Research Council Staff, 1993. *The Fourth Dimension in Building: Strategies for Minimizing Obsolescence*, National Academies Press, Washington.

Nora, P., 1989. Between Memory and History: Les Lieux de Memoire, *Representations*, **26**, 7-24.

Ortaylı, İ., 1995. Tarikatlar ve Tanzimat Dönemi Osmanlı Yönetimi, *OTAM(Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi) Dergisi*, **6**, s.281-287.

Ogan, A., 1947. Türk Müzeciliğinin Yüzüncü Yıl Dönümü, *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, **62**, 8-21.

Oktay, B. ve Hoşkara Ş.Ö., 2006. Tarihsel Kentsel Alanların Korunmasında 'Sürdürülebilir Canlandırma' Yaklaşımı, *Yapı*, **296**, 38-42.

Overby, O., 1980. Old and New Architecture: A History, *Old & New Architecture: Design Relationship*, s.12-16, The Preservation Press, National Trust for Historic Preservation, Washington D.C.

Ödekan, A., 1994. Baltalimanı Sahilsarayı, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* cilt:2 *,* s.34-35, İstanbul.

Ögel, S. ve Özer, F., 2009. Kişisel görüşme: 26 Aralık 2009, İstanbul.

Öter, A. H., 1996. Kullanımdışı kalmış binaların dönüştürülmesi sorununa ilişkin bir deneme, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Özer, B., 1964. *Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine bir Deneme*, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

Özer, B., 1976. Mimari Mirası Korumanın Anlamı, Kapsamı ve Sınırları Üzerine, *Yapı*, **17**, 33-40.

Özer, B. 1979a. Tarihi ve Gelenekseli Mimariyle Yaşamak ve Yeniden İnşa Etmek, *Yapı*, **31**, 26-27.

Özer, B. 1979b. Konservasyon, Restorasyon ve Rövitalizasyon Sergisi, *Yapı*, **35**, 28-36.

Özer, B., 1980. Olumlu ve Olumsuz Uygulanışlarıyla Mimari Yaratmada Tarih ve Geleneğin Yeri, *Yapı*, **35**, 19-38.

Özer, B., 1983. Tarih, Gelenek ve Çağdaş Mimarlık, *4. İstanbul Sanat Bayramı Sempozyumu: Son 10 Yılda Ülkemizde ve Dünyada Sanat ve Mimarlık*, Mimar Sinan Üniversitesi, 17-21 Ekim.

Özer, F., 1982. *Çağdaş Mimari Dizaynlamada Tarihsel Sürekliliğin Değerlendirilmesi*, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

Özgen, K., 1996. Four Seasons Oteli'nde taşıyıcı sistem çalışmaları, *Arredamento Dekorasyon*, **185**, 104.

Özgen, K, ve Özgen, A., 1997. İstanbul Four Seasons Oteli Yenileme Projesinde Taşıyıcı Sistem Sorunları, *Türkiye İnşaat Mühendisliği 14. Teknik Kongresi Bildiriler Kitabı,* s:1035-1044, İnşaat Mühendisleri Odası, Ankara.

Özler, Ş., 2000. Kız Kulesi'nde İmge Korumacılığı-2, *Yapı*, **223**, 5-6

Özüekren, Y., 1996. Cezaevinden 'sefaevi'ne Four Seasons Oteli: Mimarın Açıklamaları, *Arredamento Dekorasyon*, **185**, 100-103

Özüekren, Y., 1997. Cezaevi'nden Otel'e, *Yapı*, **187**, 93-105.

Pallasmaa, J. 1988. Tradition and Modernity, *Architectural Review*, **1095**, 27-33.

Palumbo-Fossati, I., 1995. *Gaspare Fossati, precursore e punto di riferimento degli architetti italiani ad Istanbul*, Atti del Convegno: Architettura e architetti italiani ad Istanbul tra il XIX e il XX secolo, s:50-54, Istituto Italiano di Cultura di Istanbul, İstanbul.

Parsons, N., 2009. *Vienna: A Cultural History*, Oxford University Press, Oxford.

Pearce, D., 1989. *Conservation Today*, Routledge, London.

Piaget, J., 1982. *Yapısalcılık*, Dost Kitabevi, İstanbul.

Powell, K., 1999. *Architecture Reborn: The Conversion and Reconstruction of Old Buildings*, Laurence King Publishing, London.

Psarra, S., 2009. *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning*, Routledge, London.

Radikal Gazetesi, 2004. Dördüncü Vakıf Han'a Avusturyalılar da Talip, *Radikal Gazetesi*, 31.10.2004.

Rapoport, A., 1982. *The Meaning of the Built Environment*, University of Arizona Press, Arizona.

Riegl, A., 1998. The Modern Cult of Monuments: Its Character and its Origin, *Oppositions Reader: Selected Readings From a Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*, s:621-651. Derl: Hayes, K.M., Princeton Architectural Press, New York.

Robert, P., 1991. *Adaptations: New Uses for Old Buildings*, Princeton Architectural Press, New York.

Rogers, R., 2009. '*Buildings & Cities'*, Arkimeet konferansı, 03 Kasım 2009, Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul.

Rossi, A., 2003. *Şehrin Mimarisi*, Kanat Kitap, İstanbul.

Rowe, C. **ve Slutzky, R**., 1963. Transparency: Literal and Phenomenal, *Perspecta*, **6**, 45-54.

Saner, T., 1998. *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında 'Oryantalizm'*, Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., İstanbul.

Saz, Şair Leyla., 2000. *Anılar: 19. Yüzyılda Saray Haremi*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul.

Schittich, C., 2003. *Building in Existing Fabric: Refurbishment, Extensions, New Design*, Birkhäuser, Basel.

Schmertz, M. **F.**, 1982. *New Life for Old Buildings*, McGraw-Hill, New York.

Schudson, M., 1997. Dynamics of Distortion in Collective Memory, *Memory Distortion: How Minds, Brains and Societies Reconstruct the Past*, s:346-364, Derl:Schacter, D, Harvard University Press, London.

Scott, F., 2008. *On Altering Architecture*, Routledge, London

Serin, A., 2008. Maçka Palas Tarihinde Otel Dönemi Başlıyor, *Hürriyet Gazetesi*, 22.10.2008.

Smithson, A. ve P., 1990. *The 'As Found' and the 'Found',* The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty, , s.201-202, Derl: Robbins, D., MIT Press, Londra.

Soley, R., 1992. Usta.., *Tasarım*, **30**, 78-81.

Sönmez, A., 2009. 'Müzede Mimari Değil Eser Görünmeli', *Radikal Gazetesi*, 02.03.2009.

Sözen, M., 1988. *Sinan, Architect of Ages*, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul.

Strike, J., 1994. *Architecture in Conservation: Managing development at historic sites*, Routledge, Londra.

Sullivan, L., 1988. *Louis Sullivan: The Public Papers*, University of Chicago Press, Chicago.

Suner, Y., 1994. Maçka Palas, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* cilt:5, s.235-236, İstanbul.

Şehsuvaroğlu, H.Y., 1986. *Boğaziçi'ne Dair*, Turing, İstanbul.

Tanyeli, G., 1990, Feshane'nin Tarihçesi*, Arredamento Dekorasyon*, **21**, 133.

Tanyeli, G., 1995. Rahmi M. Koç Sanayi Müzesi, *Arredamento Dekorasyon*, **66**, 114-121.

Tanyeli, U., Saraçlar, G., 1984. Tarihsel Çevreyi Koruma Kavramına Eleştirel Bir Bakış, *Mimarlık*, **208**, 22-24

Tanyeli, U., 1988. Tarih, Tasarım ve Mimarlıkta Geçmişten Yararlanma Üzerine Gözlemler, *Mimarlık*, **228**, 61-64.

Tasarım, 2000. Eyüp Sultan Feshane Binası İşlevsel Dönüşüm Projesi, *Tasarım*, **103**, 102-122.

Tasarım, 2001. Rahmi M. Koç Müzesi, Hasköy – İstanbul, *Tasarım*, **117**, 49-62.

Tasarım, 2005. Bristol Otel'den Pera Müzesi'ne, *Tasarım*, **153**, 68-71.

Tasarım, 2009. Maçka Palas, *Tasarım*, **193,** 102-105.

Tayla, H., 1988. İşlevlendirme Koruma Karşıtlığı, *Yapı*, **84**, 35-36.

Tekeli, İ., 1987. Kentsel Korumada Yaklaşımlar Üzerine Düşünceler, *Türkiye II. Dünya Şehircilik Günü Kollokyumu: Tarihi Kentlerde Planlama / Düzenleme Sorunları*, Trakya Üniversitesi, 6-8 Kasım, 27-32.

Thiébaut, P., 2007. *Old Buildings Looking for New Use*, Edition Axel Menges, London.

Toydemir, N., 1989. Süreklilik-Süreksizlik Diyalektiği ve Sistem Açılımı, *Yapı*, **91**, 35-37.

Tschumi, B., 1994. *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Massachusetts.

Tuna, T., 2000. *Hebdomon'dan Bakırköy'e*, Bakırköy Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul.

Tung, A.M., 2001. *Preserving the World's Great Cities: The Destruction and Renewal of the Historic Metropolis*, Clarkson Potter, New York.

Turhan, M., 2006. *Kültür Değişimleri: Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik*, Çamlıca Yayınları, İstanbul.

Turkish Buildings & Decoration, 2008. Park Hyatt İstanbul ile Maçka'da Tarih Canlanıyor, *Turkish Buildings & Decoration,* **6**, 58-63.

Türkçe Sözlük, 2005. Türk Dil Kurumu Yayınları, 549, Ankara.

Türkoğlu, S., 1998. *Harikzedegân'dan Merit Antique'e Tayyare Apartmanları*, Net Şirketler Grubu, İstanbul.

Uğurlu, F. Y., 1995. Mimari Çevre ile Toplum Yapısı ve Değişimin Etkileşimi, *Mimarlık*, **263**, 43-45

Url-1, <http://www.eserlerinsaat.com/tamam.asp>, Eserler İnşaat: Tamamlanmış Projeler**,** alındığı tarih, 30.11.2009.

Url-2, < http://www.rmk-museum.org.tr/turkce/about/history.html#>, Rahmi M. Koç Müzesi: Tarihçe, alındığı tarih, 16.08.2009.

Url-3, < khas.edu.tr/tr/universite-hakkinda/tarihce.html>, Kadir Has Üniversitesi: Tarihçemiz, alındığı tarih, 11.11.2009.

Url-4, < http://www.kizkulesi.com.tr/ Restorasyon/RestorasyonOncesi.aspx>, Kız Kulesi: Restorasyon Öncesi Görünüm, alındığı tarih, 20.11.2009.

Url-5, < http://www.gursoyinsaat.org/v2/index.php?option =com_rsgallery2&page=inline&id=62&Itemid=132>, Gürsoy İnşaat: Galeri, alındığı tarih, 03.11.2009.

Url-6, < http://wowturkey.com/t.php?p=/tr79/MeReK_UN.jpg>, Wow Turkey: Kasımpaşa Tarihi Un Değirmeni, alındığı tarih, 24.12.2009.

Url-7, <http://www.mo.org.tr/mevzuatDocs%5C660-ilkekarar.doc>, Mimarlar Odası, alındığı tarih, 31.01.2010.

Url-8, <http://www.lifeactionrevival.org/skatearchitecture.html>, Philadelphia Institute for Advanced Study-Architecture Department: Skateboarding, Action and Architecture, alındığı tarih, 04.02.2010.

Url-9, <http://www.mptasarim.net/proje_18.html>, Mustafa Pehlivanoğlu Tasarım ve Uygulama Ltd. Şti.: Uygulamalarımız: Ali Naki Sokak'ta Bizans Sarnıcı, alındığı tarih, 20.01.2010.

Url-10, <http://baltalimani.gov.tr/tanitim.asp>, T.C. Sağlık Bakanlığı Metin Sabancı Baltalimanı Kemik Hastalıkları Eğitim ve Araştırma Hastanesi; Tanıtım,alındığı tarih, 16.01.2010.

Uzunçarşılı, İ.H., 1988. *Osmanlı Devleti Teşkilatından Kapıkulu Ocakları*, cilt: 2, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Vali, T. M., 1985. İslam Kentinin Mimari Mirasının İhyası, *İslam Mimari Mirasını Koruma Konferansı-Bildiriler*, İstanbul, 22-26 Nisan, 123-128.

Vanlı, Ş., 2007. Daha İyisi Yapılamaz Saplantısı: Tarihte Kültürel Ortaklık ve Taklit Üzerine Düşünceler, *Mimarlık*, **333**, 33-36

Warren, J., 1979. Integrity in Restoration, *Building Conversion and Rehabilitation: Designing for Change in Building Use*, s.132-141, Derl: Markus, A., Newnes-Butterworths, London.

Watt, D. ve Colston, B., 2003. *Conservation of Historic Buildings and their Contents: Addressing the Conflicts*, Donhead, Shaftesbury.

Weeks, K.D., Grimmer A.E., 1995. *The Secretary of Interior's Standards for the Treatment of Historic Properties, with Guidelines for Preserving, Rehabilitating, Restoring and Reconstructing Historic Buildings*, Heritage Preservation Services, Washington D.C.

Yavuz, Y., 1979. Türkiye'de Çok Katlı Sosyal Konuta İlk Örnek: İstanbul – Laleli'de Harikzedegân Katevleri, *Çevre*, **4**, 80-84.

Yavuz, Y., 1981, *Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A. Kemalettin Bey*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Ankara.

Yavuz, Y., 1994a. Dördüncü Vakıf Hanı, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, cilt: 3, İstanbul, 102-103.

Yavuz, Y., 1994b. Tayyare Apartmanları, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, cilt: 7, İstanbul, 228-229.

Yapı, 1987. Proje-uygulama: İstanbul Ramada Oteli, *Yapı*, **75**, 53-57.

Yapı, 1997. Cezaevi'nden Otele, *Yapı*, **187**, 93-105.

Yapı, 2007. 'santralistanbul', *Yapı*, **313**, 56-57.

Yapı, 2009. DDB Bürosu, *Yapı*, **335**, 102-107.

Yedid, A., 2005. Connaitre pour creer, *Techniques & Architecture*, **475**, 86-91.

Yıldırım, N., 1994. Baltalimanı Kemik Hastalıkları Hastanesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* cilt:2 , s.34, İstanbul.

Yıldırım, T., 2001. Kızkulesi: Durduğu Yerde Durmak, *mimar.ist*, **1**, 31-33.

Zeren, N., 1981. Kentsel Alanlarda Alınan Koruma Kararlarının Uygulanabilirliği, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Zevi, B., 1957. *Architecture as Space: How to Look at Architecture*, Horizon Press, New York.

Zevi, N., 1968. Architecture, *Encyclopedia of World Art*, cilt:1, McGraw-Hill, New York. 636.

EKLER

EK. A: Tarihte Yeniden İşlevlendirme Konusunda Yasal Düzenlemelerden Seçmeler

EK B: İstanbul'da Gerçekleştirilmiş Önemli Uygulamaların Görsel Belgeleri

EK. A: Tarihte Yeniden İşlevlendirme Konusunda Yasal Düzenlemelerden Seçmeler

A.1 Müstagnianha Kalan ve Harap Bulunan Mebani-i Vakfiye ile Vakıf Arsalarının Nakit ile İstibdali Hakkında Kanun

19 Mayıs 1909

Madde Münferide: gerek mamur ve gerek harap cevami ve mesacidi şerifeden maada maksadı tesislerine nazaran menfaatu fevt ve müstagnianha olan mebanii vakfiye ile vakıf arsaların nakitle bilistibdal mebaliği hâsıla ile orada kendi cinslerinden müessesei hayriye inşasına ihtiyaç görülmediği takdirde...başka müessesatı heyriye inşasına.....Evkaf Necareti mezundur.

A.2 Milli Saraylar Müdüriyeti Teşkilatına Dair Talimatname II

12 Mart 1934 TBMM Başkanlık Divanı Kararı Eki –Madde 1

Milli Saraylar İdaresine Talimatname ile tevdi edilen binalar, Dolmabahçe Beylerbeyi Sarayları ile Tophane ve Aynalıkavak köşkleri idi. Sonradan 10 Haziran 1341 ve 18 Teşrinisani 1341 ve 24 Temmuz 1930 tarihli Heyeti Vekile kararı ile Ihlamur, Küçüksu, Yalova Köşkleri ilave edilmiş olduğu gibi, bu defa da kendi bahçesiyle beraber Yıldız Sarayının yalnız merasim dairesi beynelmilel kongre ve konferanslara tahsis edilmek üzere Milli Saraylar İdaresine raptedilmiştir.

A.3 Ayasofya Camiinin Müzeye Çevrilmesi Hakkında Kararname

24 Kasım 1934

Maarif Vekilliğinden yazılan 14.11.1934 tarih ve 94041 sayılı tezkerede; eşsiz bir mimarlık sanat abidesi olan İstanbul'daki Ayasofya camiinin tarihi vaziyeti itibariyle müzeye çevrilmesi bütün şark âlemini sevindireceği ve insanlığa yeni bir ilim müessesesi kazandıracağı cihetle bunun müzeye çevrilmesi, çevresinde evkafa ait dükkânların yıktırılması ve diğerlerinin de evkafça istimlâk edilmesi suretiyle güzelleştirilmesi ve tamiri daimi muhafazası masraflarına karşılık ta evkafça bu sene ve gelecek seneler bütçelerinden muayyen bir para ayrılması hakkında bir karar

ittihazı istenmiş ve Evkaf Umum Müdürlüğünden yazılan 7.11.1934 tarih ve 153197/107 sayılı mütalaanamede, bu camiinin Bizanslılardan kalma bir eser olması hasebiyle hiçbir vakfı olmadığı ve her ne kadar cami olduktan sonra Sultanlar ve kalk tarafından bazı gelirler bağlanmışsa da bunlardan aşar olarak bağlanan Sultan gelirlerinin kaldırılmış olduğu ve halk tarafından bağlanan gelirler ise kuran okumak ve buna benzer belli ve nerede olursa olsun yapılabilir dini emekler için olup müzeye çevrilmesi ve korunması için verilecek bir geliri bulunmadığı ve şimdiye kadar tamiri, gelirine bakmadan diğer vakıflarla bir arada yapıla gelmekte olan bu bina cami olmaktan çıkınca artık buna da imkân kalmayacağı ve bütçelerinin bu günkü vaziyeti her hangi bir yarıma da yol bırakmamakta olduğu ve çevresindeki yapılardan evkafa ait olanları yıkmak ve kaldırmak elden gelirse de ötekine berikine ait olanların evkafça satın alınmasına imkân bulunmadığı belirtilmiştir.

Bu iş İcra Vekilleri Heyetince 24.11.1934'te görüşülerek, camiinin çevresindeki evkafa ait binaların Evkaf Genel Müdürlüğünce yıktırılarak temizlettirilmesi ve diğer binaların istimlâk, yıkma ve binanın tamir ve muhafazası masraflarının da Maarif Vekilliğince verilmek suretiyle Ayasofya camiinin müzeye çevrilmesi tasvip ve kabul olunmuştur.

A.4 Bazı Vakıf Binalarının Bakım ve Onarım Giderleri ile İlgili Kararname

29 Ağustos 1945

Milli Eğitim Bakanlığınca Müze ve Müze Deposu olarak kullanılacak ilişki listede gösterilen vakıf binaların bakım ve onarım giderleri Devlet bütçesinden ödenmek üzere adı geçen Bakanlığa tahsisi kararlaştırılmıştır.

Konya: Alaattin Camii, Karatay Medresesi, Mevlana Dergâhı, Sırçalı Medrese, Sultan Han, Sahipata Camii

İstanbul: Fethiye Camii, Kariye Camii, Perizat Hatun Camii

Ankara: Abdülkadiri İsfahani Mescidi

Gaziantep: Handaniye Camii, Nuri Mehmet Paşa Camii

Akşehir: Taş Medrese, İmaret Camii

Aksaray: Zinciriye Medresesi

A.5 Galata Mevlevihanesi İle İlgili Kararname

18 Kasım 1946

İstanbul'daki Galata Mevlevihanesinin, bakım ve onarım giderleri devlet bütçesinden ödenmek şartıyla, müze olarak kullanılmak üzere Milli Eğitim Bakanlığına tahsisi ....kararlaştırılmıştır.

A.6 Çırağan Sarayının İstanbul Belediyesine Devir ve Temliki Hakkında Kanun

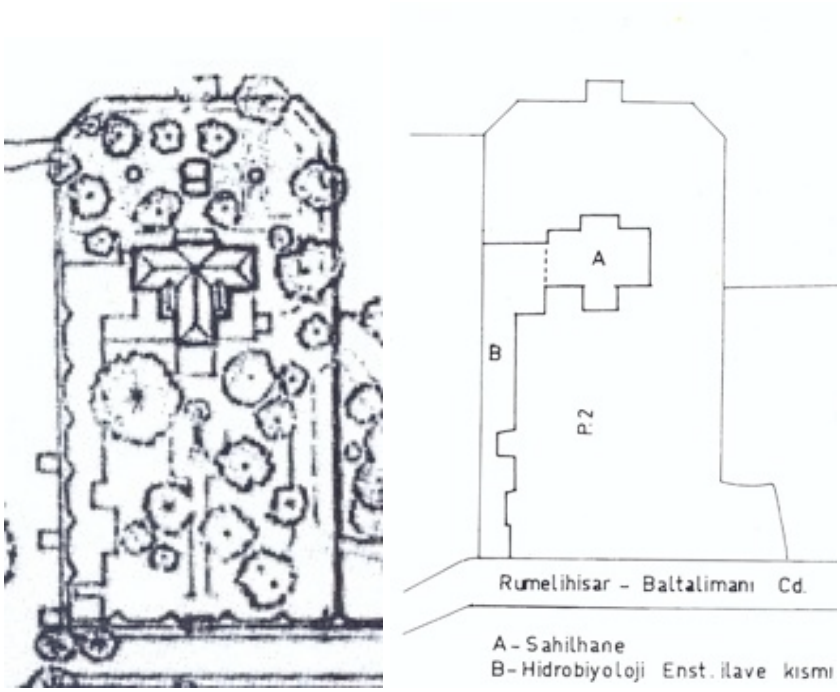
15 Şubat 1946 / 4872

Madde 1: İstanbul'da hazineye ilişkin Çırağan Sarayı enkazı 1955 yılına kadar otel haline getirilmek şartıyla, arsasıyla birlikte İstanbul Belediyesine parasız olarak devir ve temlik edilmiştir.

EK B: İstanbul'da Gerçekleştirilmiş Önemli Uygulamaların Görsel Belgeleri



Şekil B.1 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: Günümüzdeki konum (GoogleMaps, 2009).



Şekil B.2 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: Vaziyet planı (Erdenen, 1994).



Şekil B.3 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: 1942 yılında sahil cephesi (Erdenen, 1994).

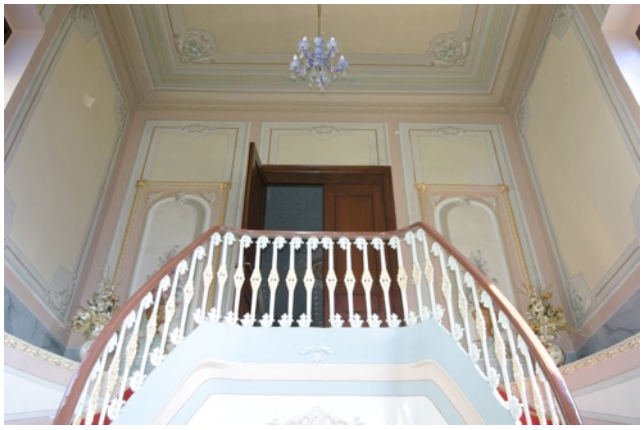


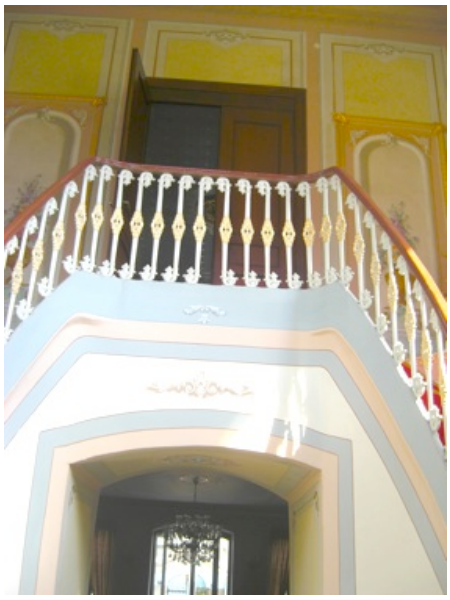
Şekil B.4 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: Günümüzde sahil cephesi.





Şekil B.5 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: 1942 (Erdenen, 1994) ve 1992 (Cengiz Can arşivi) yılında merdiven.





Şekil B.6 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: Günümüzde merdiven.



Şekil B.7 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: 1942 (Erdenen, 1994) ve 1986 (Koruma Kurulu dosyası) yılında iç mekân.



Şekil B.8 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: 1986 ve 1997 yılında iç mekân (Koruma Kurulu dosyası).



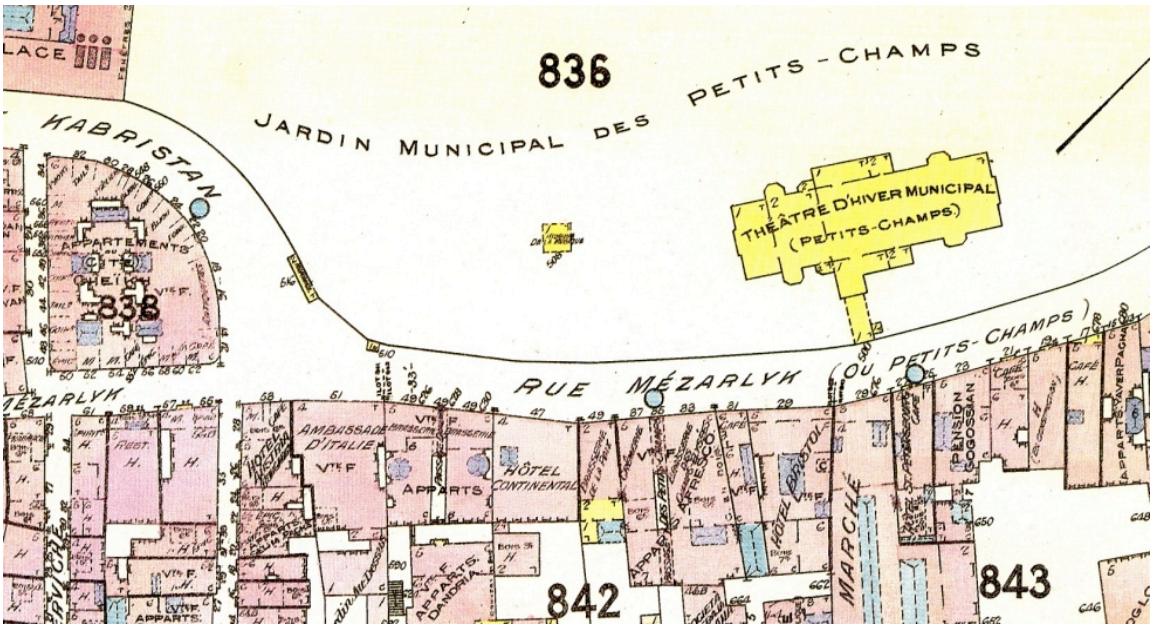
Şekil B.9 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: Günümüzde zemin kat dekorayonu.



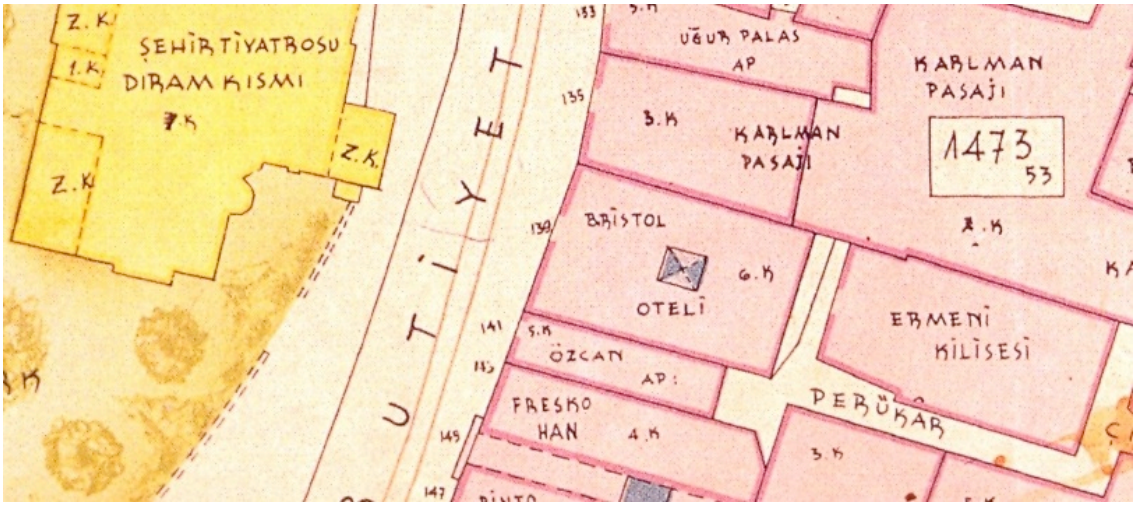
Şekil B.10 : Baltalimanı Sahil Sarayı, Hünkar Dairesi: 1986 yılında (Koruma Kurulu dosyası) ve günümüzde zemin kat dekorayonu.



Şekil B.11 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Günümüzdeki konum (GoogleMaps, 2009).



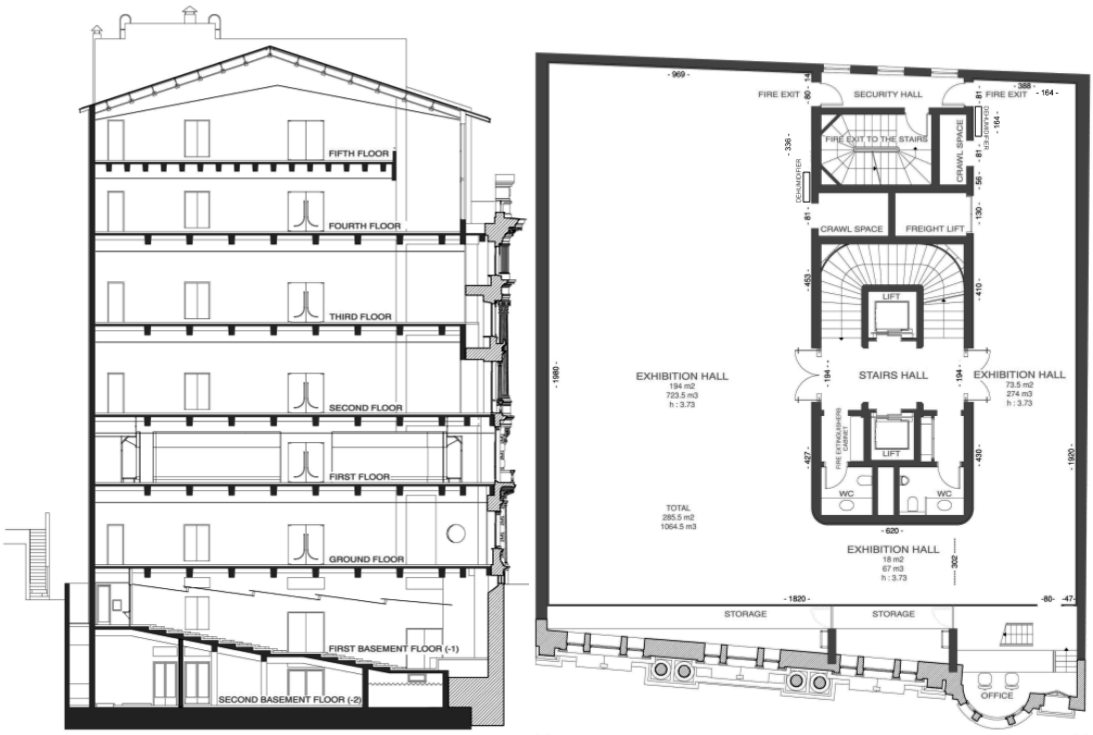
Şekil B.12 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Goad Haritası, Pera pafta 37, 1904.



Şekil B.13 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Nirven Haritası, pafta 53-51, 1950.



Şekil B.14 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Tepebaşı Tiyatrosu yanmadan önce, sağda (Gülersoy, 1993b).



Şekil B.15 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Müzenin kesiti ve bir galeri katı planı (Pera Müzesi Arşivi).



Şekil B.16 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Esbank dönemi (Tasarım, 2005) ve Pera Müzesi'ne dönüşüm için binanın arkası tekar yıkılırken (Url-5).



Şekil B.17 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Günümüzde ön cephenin görünümü.



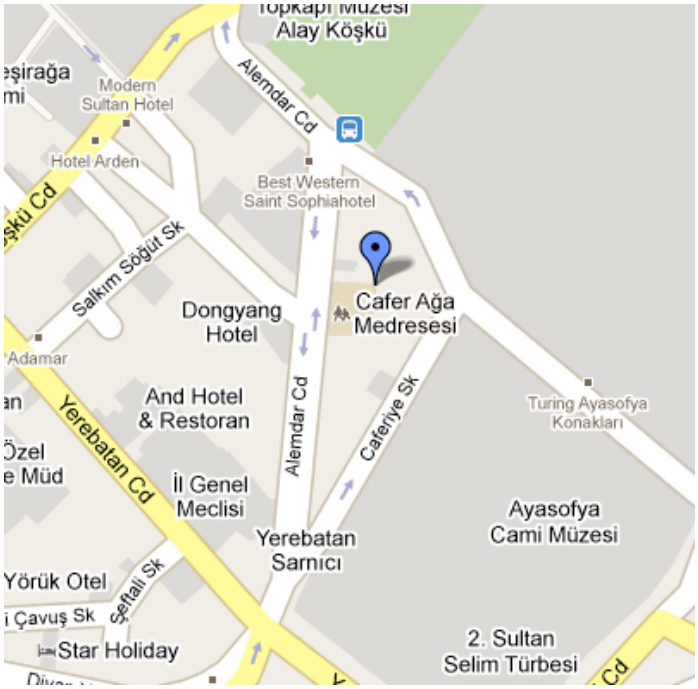
Şekil B.18 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı:: Müze galerilerinden görünüm, sağda en üstte bulunan iki kat ve pencereler.



Şekil B.19 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Müzenin kafe mekanı.



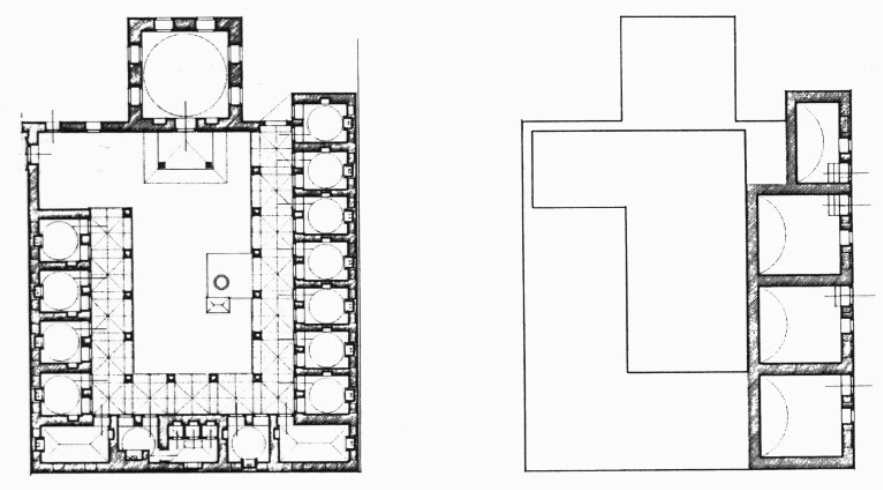
Şekil B.20 : Bristol Oteli ve Özcan Apartmanı: Müzede bir galerinin içinden merdiven sahanlığına bakış.



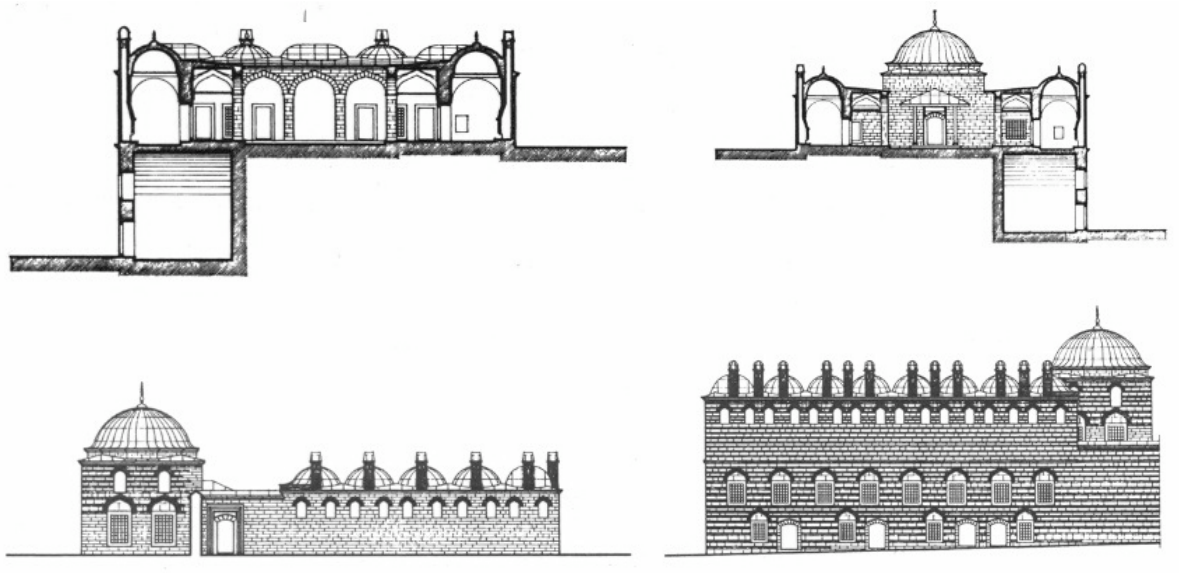
Şekil B.21 : Caferağa Medresesi: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009).



Şekil B.22 : Caferağa Medresesi: Alman Mavileri Haritası, pafta G6-1, 1913-1914.



Şekil B.23 : Caferağa Medresesi: Yapının planı, medrese (solda) ve Alemdar Caddesi üzerindeki bağımsız dükkan hacimleri (Altınoluk, 1998).



Şekil B.24 : Caferağa Medresesi: Kesitler ve dış cephe çizimleri (Altınoluk, 1998).



Şekil B.25 : Caferağa Medresesi: Yenileme sırasında güneydeki hücreler (Birkan, 1990).



Şekil B.26 : Caferağa Medresesi: Yenileme sırasında dershane (Birkan, 1990).



Şekil B.27 : Caferağa Medresesi:Yenileme sonrası hücrelerin önündeki revak.



Şekil B.28 : Caferağa Medresesi: Yenileme sonrası dershane (sağda) ve medrese girişi.



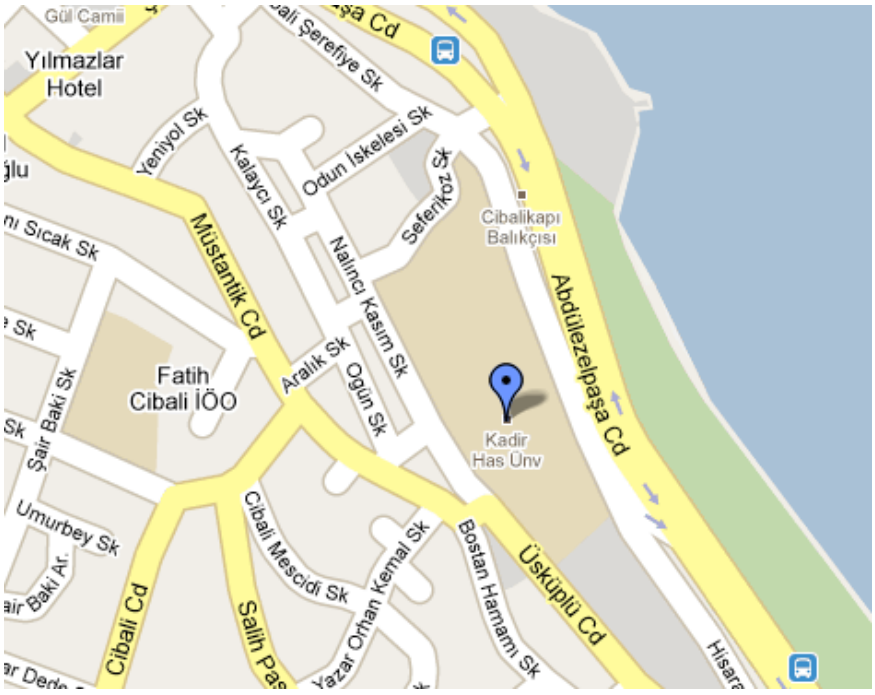
Şekil B.29 : Caferağa Medresesi: Yenileme sonrası hücreler.



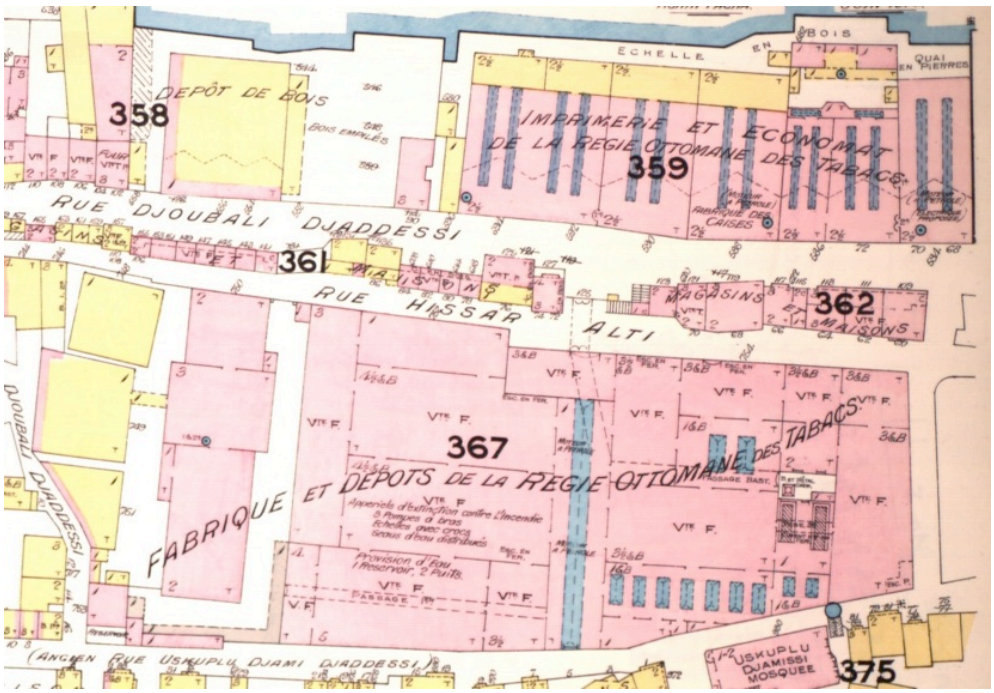
Şekil B.30 : Caferağa Medresesi: Yenileme sonrası avlu ve hücreler.



Şekil B.31 : Caferağa Medresesi: Yenileme sonrası hücre kapılarının etrafındaki süsler.



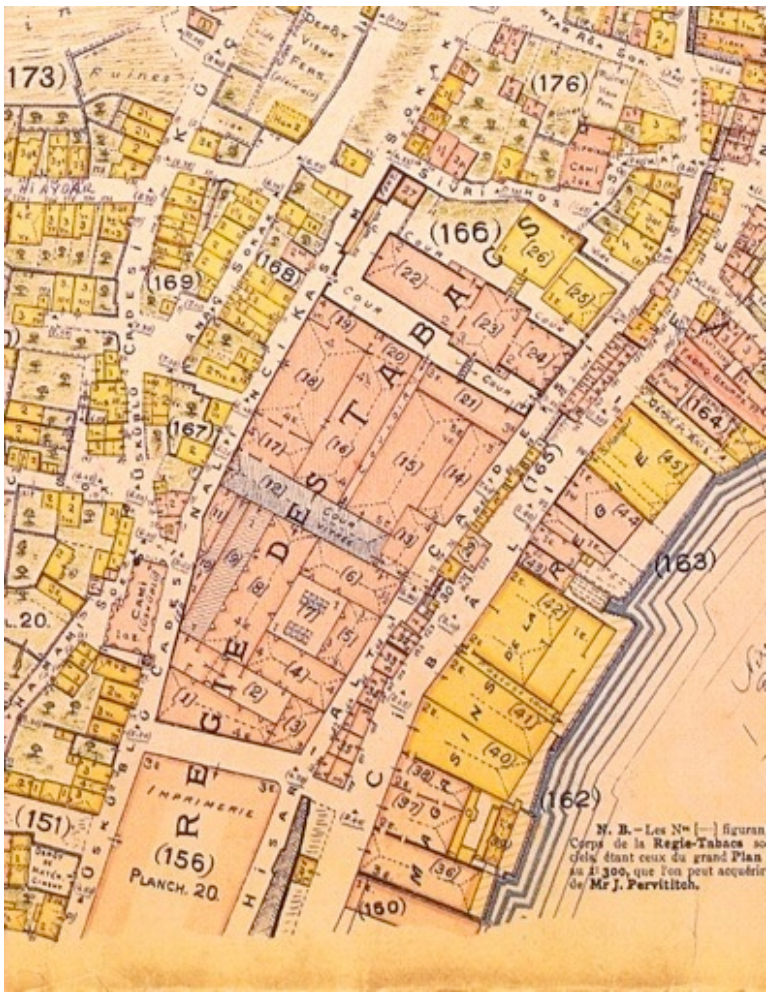
Şekil B.32 : Cibali Tütün Fabrikası: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009).



Şekil B.33 : Cibali Tütün Fabrikası: Goad Haritaları, Eminönü pafta 19, 1904.



Şekil B.34 : Cibali Tütün Fabrikası: Alman Mavileri Haritası, pafta J9, 1913-1914.



Şekil B.35 : Cibali Tütün Fabrikası: Pervititch Sigorta Haritası, pafta 21, 1928.



Şekil B.36 : Cibali Tütün Fabrikası: Max Fruchtermann'ın kartpostallarından, 1870'ler (İstanbul, 1994a).



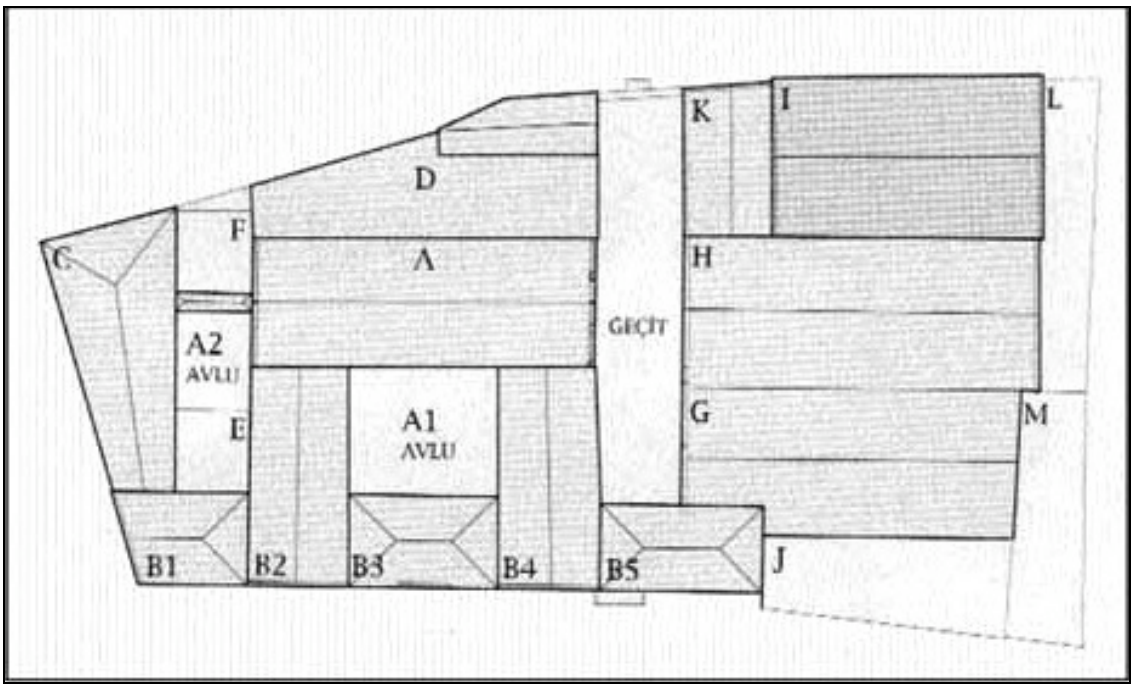
Şekil B.37 : Cibali Tütün Fabrikası: Berggren (solda) ve Evrard'ın 1900'lerin başında çektiği fotoğraflar (Alper, 2004).



Şekil B.38 : Cibali Tütün Fabrikası: Tütün fabrikası olarak kullanılırken iç mekânlar (Alioğlu ve Alper, 1998).



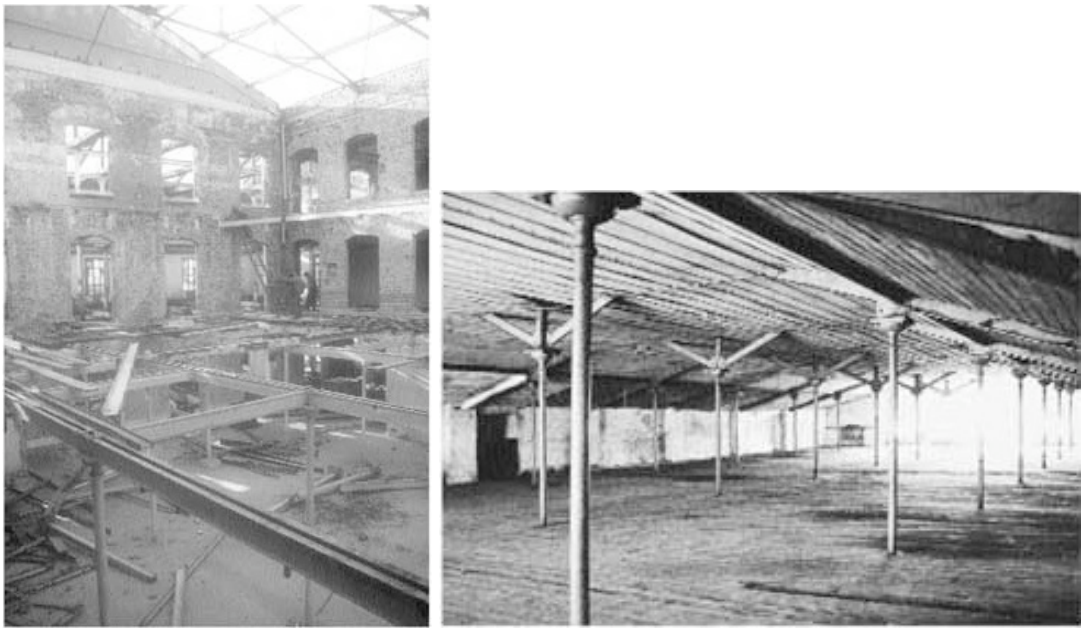
Şekil B.39 : Cibali Tütün Fabrikası: Kullanılırken ve boşaltılmış durumu (Alioğlu ve Alper, 1998).



Şekil B.40 : Cibali Tütün Fabrikası: Yapının planı (Alper, 2004).



Şekil B.41 : Cibali Tütün Fabrikası: Yenileme öncesi yapının ek katlı durumu (İstanbul, 1994a).



Şekil B.42 : Cibali Tütün Fabrikası: Yenileme öncesi ana binadan görüntüler (Alper, 2004).



Şekil B.43 : Cibali Tütün Fabrikası: Yenileme sonrası ön cephe.



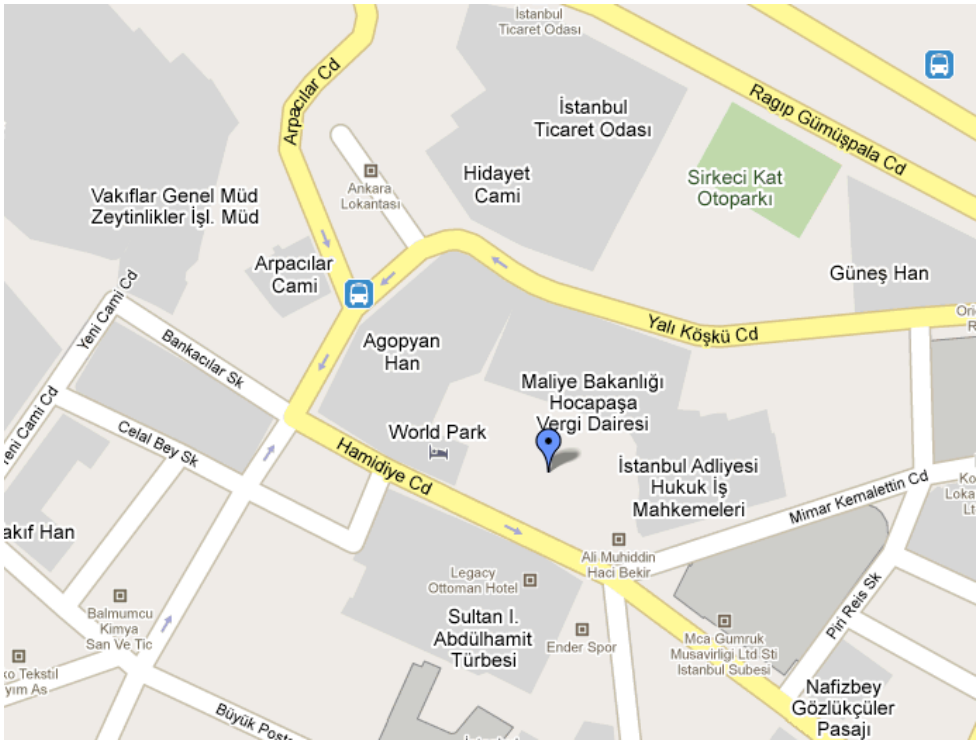
Şekil B.44 : Cibali Tütün Fabrikası: Cepheye yeni eklenen kapı, saçak ve lambalar (solda) ve iç avludaki benzer güçlendirme elemanları.



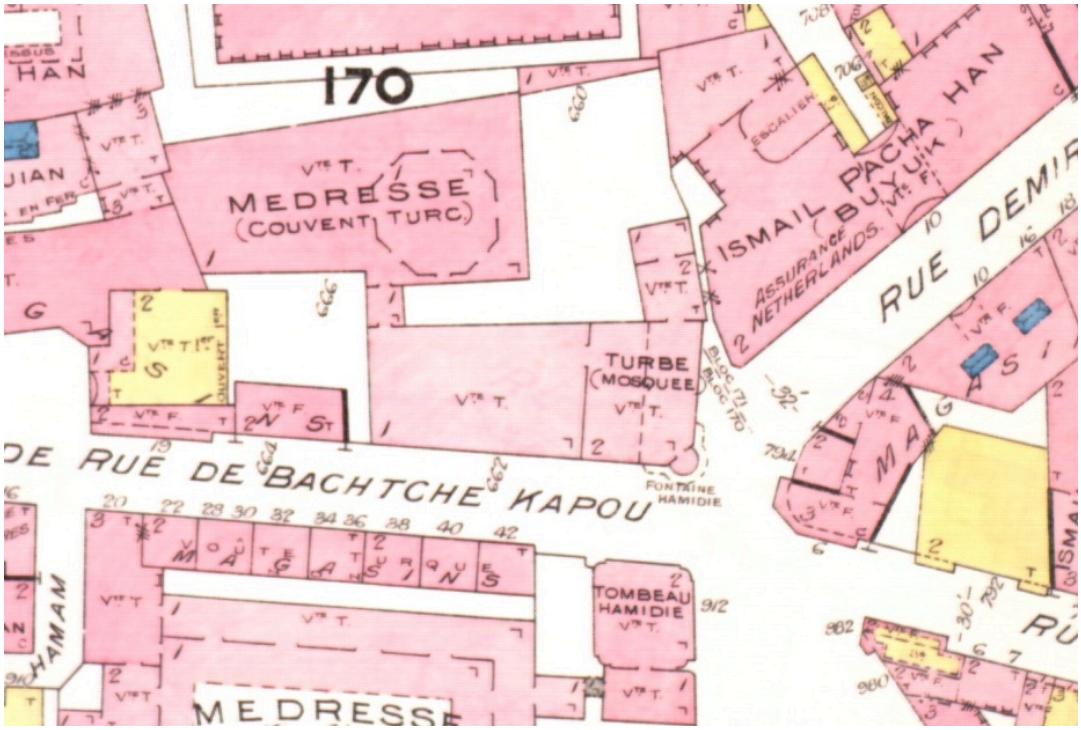
Şekil B.45 : Cibali Tütün Fabrikası: Yenileme sonrası iç mekânlar.



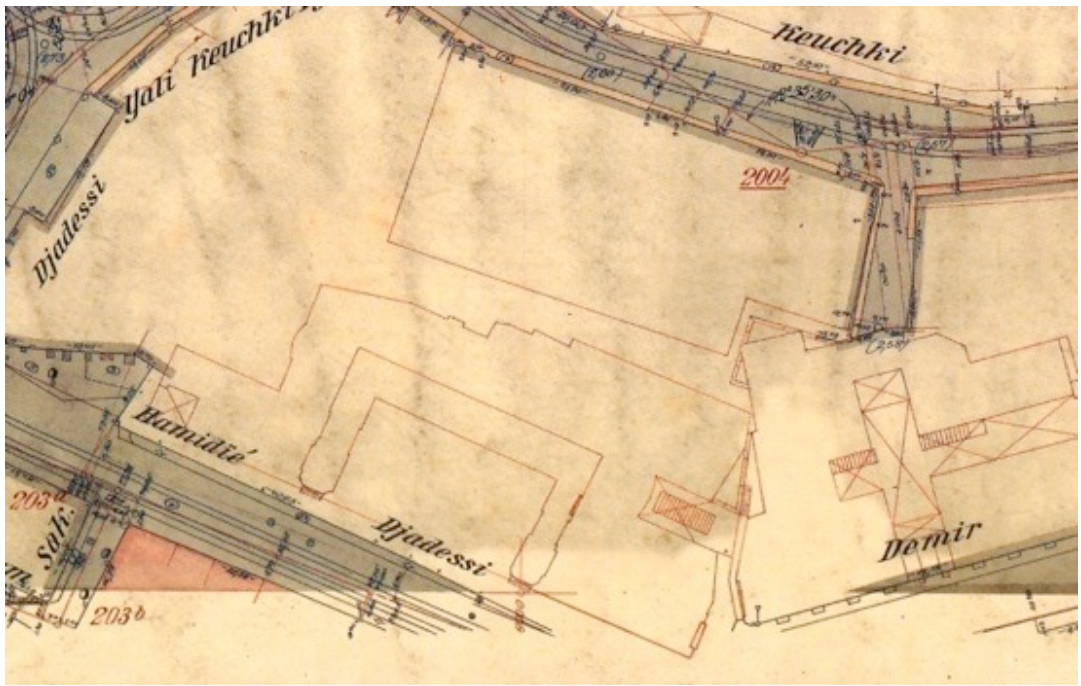
Şekil B.46 : Cibali Tütün Fabrikası: Girişlerde kullanılan vitraylar.



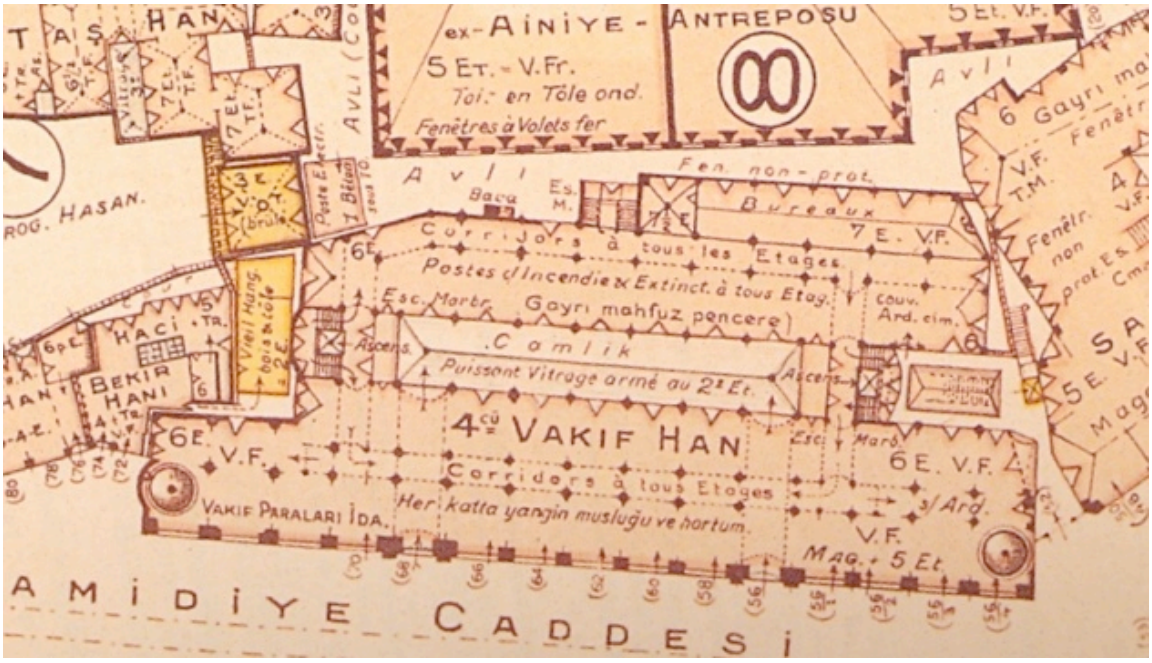
Şekil B.47 : Dördüncü Vakıf Hanı: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009).



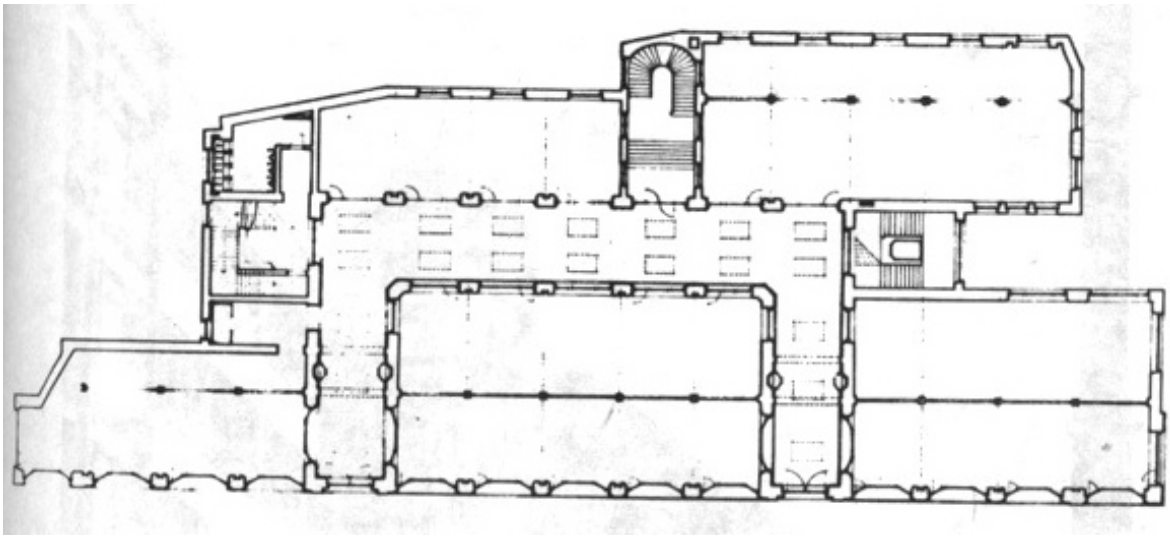
Şekil B.48 : Dördüncü Vakıf Hanı: Goad Haritası, Eminönü pafta 6, 1904.



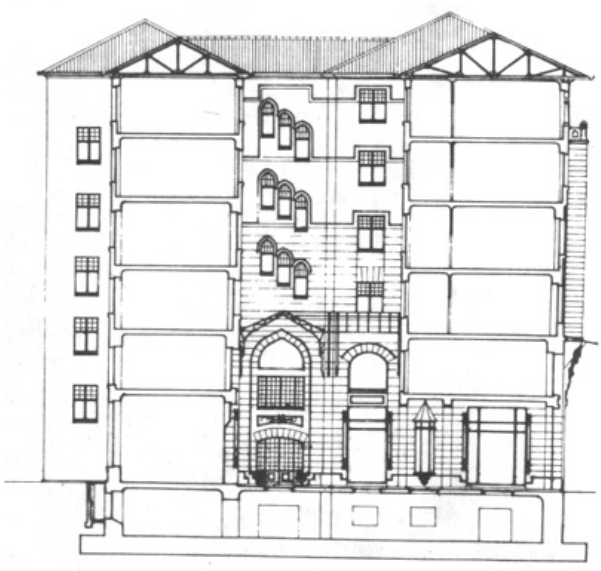
Şekil B.49 : Şekil B.39 Dördüncü Vakıf Hanı: Alman Mavileri Haritası, pafta H8-4, 1913-1914.



Şekil B.50 : Dördüncü Vakıf Hanı: Pervititch Sigotta Haritaları, pafta 74, 1940.



Şekil B.51 : Dördüncü Vakıf Hanı: Yapının planı (Yavuz, 1981).



Şekil B.52 : Dördüncü Vakıf Hanı: Enlemesine kesit (Yavuz, 1981).



Şekil B.53 : Dördüncü Vakıf Hanı: İş hanı olarak kullanıldığı dönemde (Erkin Emiroğlu: Yavuz, 1994A).



Şekil B.54 : Dördüncü Vakıf Hanı: Yenileme öncesi iç mekânlar, Mart 2005 (Anıtlar Kurulu Dosyası)



Şekil B.55 : Dördüncü Vakıf Hanı: Yenileme sonrası cephe.



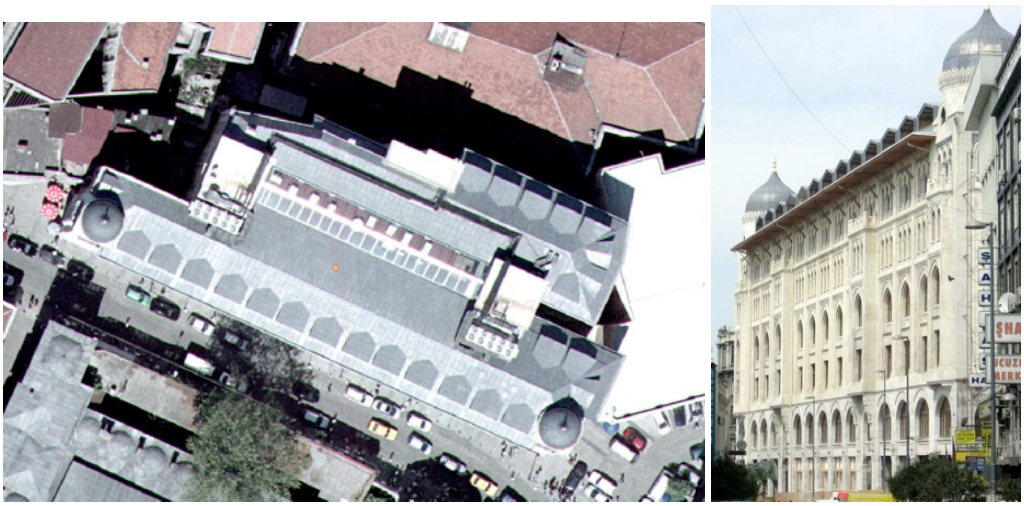
Şekil B.56 : Dördüncü Vakıf Hanı: Özgün giriş kapısı (solda) ve otelin giriş kapısı.



Şekil B.57 : Dördüncü Vakıf Hanı: Otel girişi ve asma katındaki dairesel motifler.



Şekil B.58 : Dördüncü Vakıf Hanı: Dış ve iç dekorasyonda kullanılan yıldız motifleri.



Şekil B.59 : Dördüncü Vakıf Hanı: Hava fotoğrafında (İBB Harita Arşivi, 2009) ve uzaktan bakıldığında çatıya eklenen pencereler açıkça belli olmaktadır.



Şekil B.60 : Dördüncü Vakıf Hanı: Otel lobisi.



Şekil B.61 : Dördüncü Vakıf Hanı: Otel lobisinde zemin döşemesinde yeni eklenen desenler, kristal avizeler ve post-modern kemer.



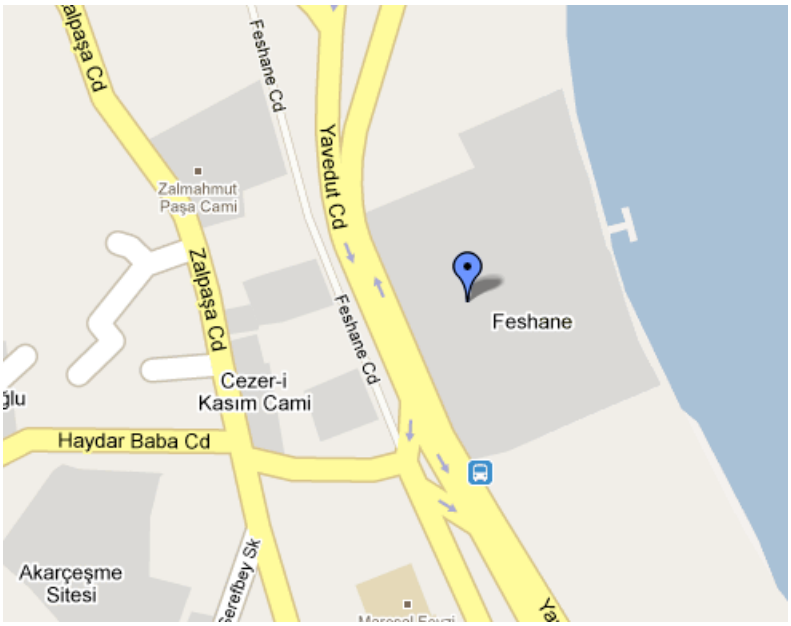
Şekil B.62 : Dördüncü Vakıf Hanı: Koridor kapıları ve camlardaki desenler.



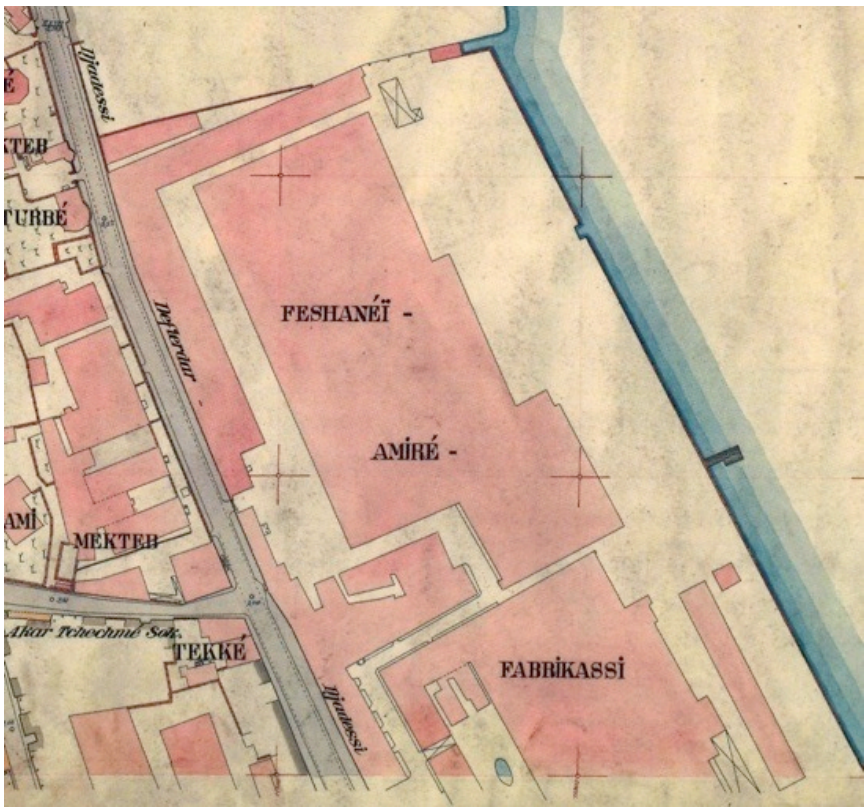
Şekil B.63 : Dördüncü Vakıf Hanı: Zemindeki ve açık büfe.



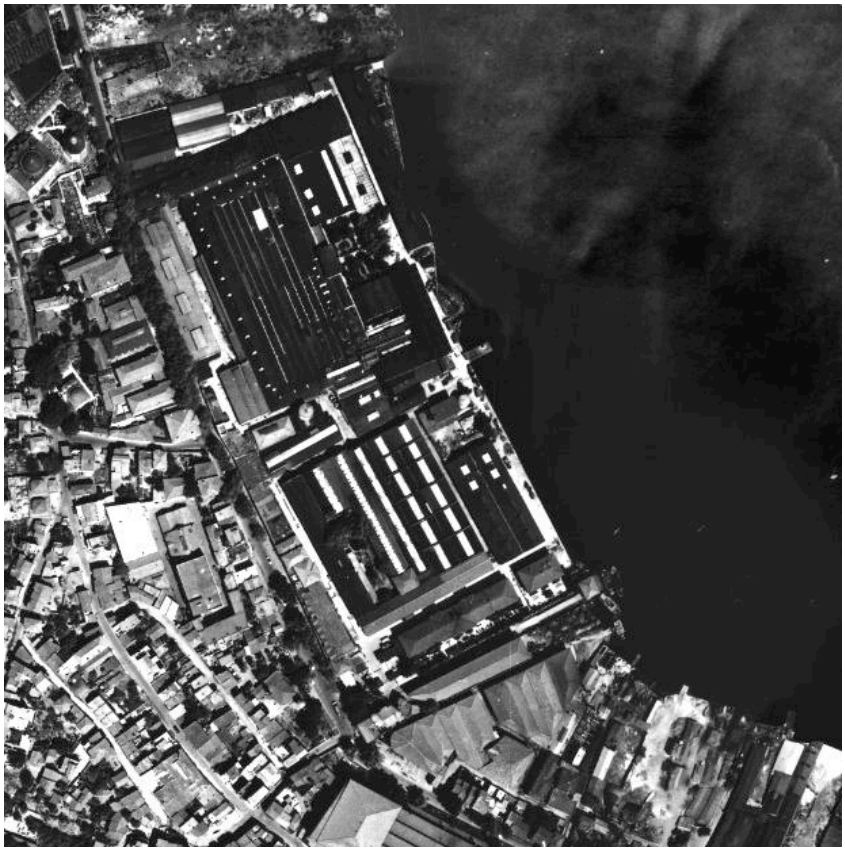
Şekil B.64 : Dördüncü Vakıf Hanı: Çatı katına eklenen kafe/bar mekânları.



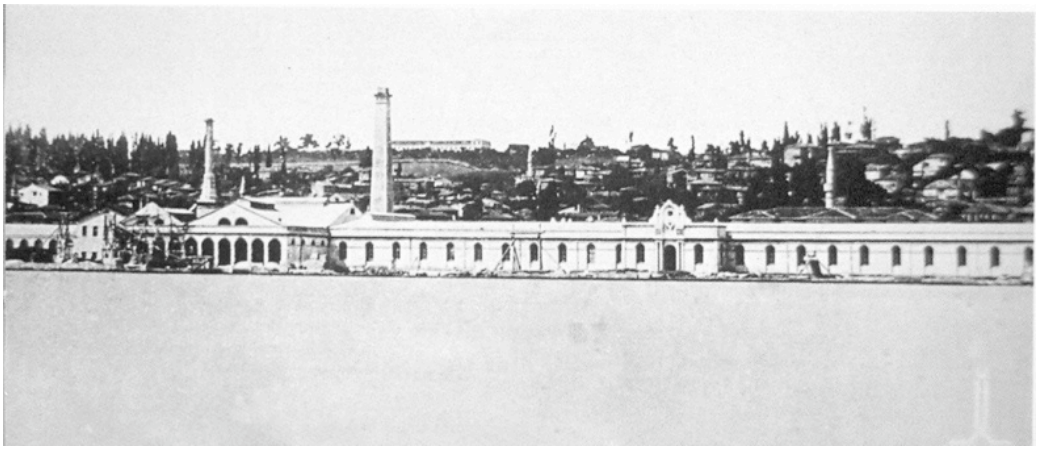
Şekil B.65 : Feshane-i Amire: Günümüzdeki konum (GoogleMaps, 2009).



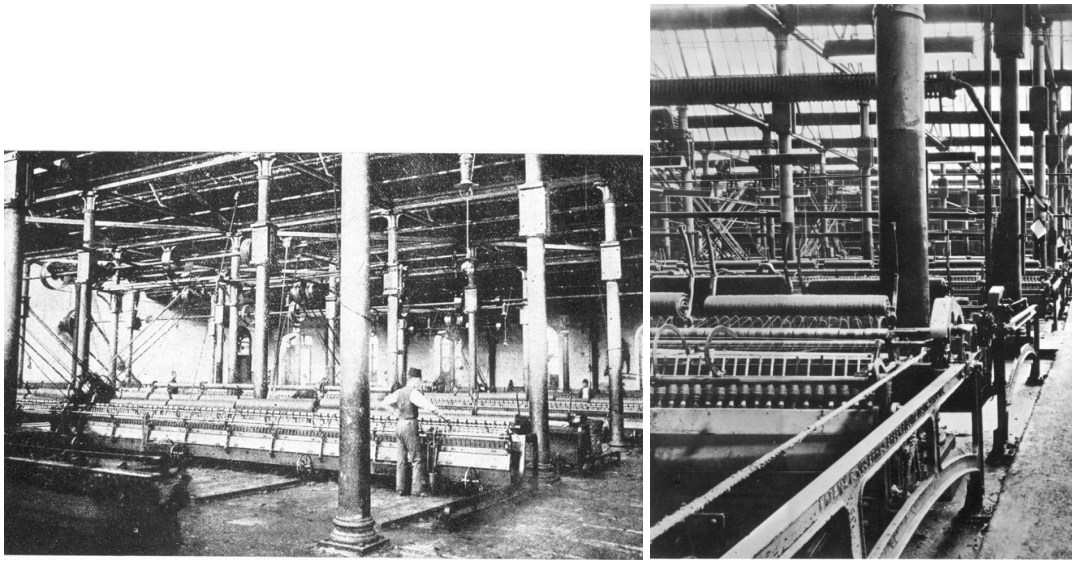
Şekil B.66 : Feshane-i Amire: Alman Mavileri Haritaları, pafta L-13, 1913-1914



Şekil B.67 : Feshane-i Amire: 1966 yılında çekilmiş hava fotoğrafı (İBB Harita Arşivi).



Şekil B.68 : Feshane-i Amire: 1900'lerde çekilmiş fotoğraf (Tasarım, 2000).



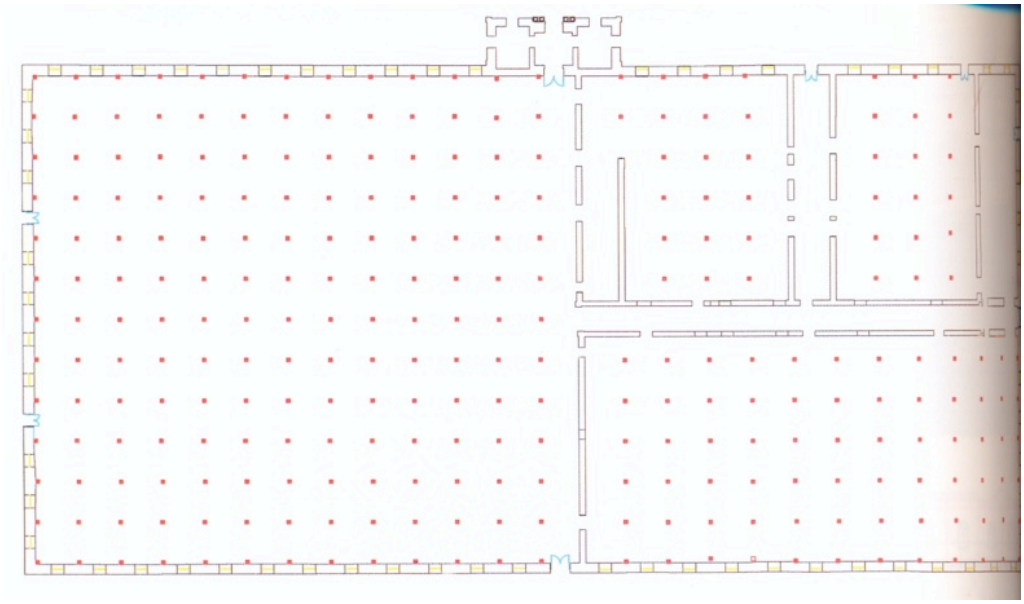
Şekil B.69 : Feshane-i Amire: 1917'lerde yapının içinden görünüm (Küçükerman, 1988).



Şekil B.70 : Feshane-i Amire: Yenileme öncesi terk edilmiş halde (İncirlioğlu, 1991).



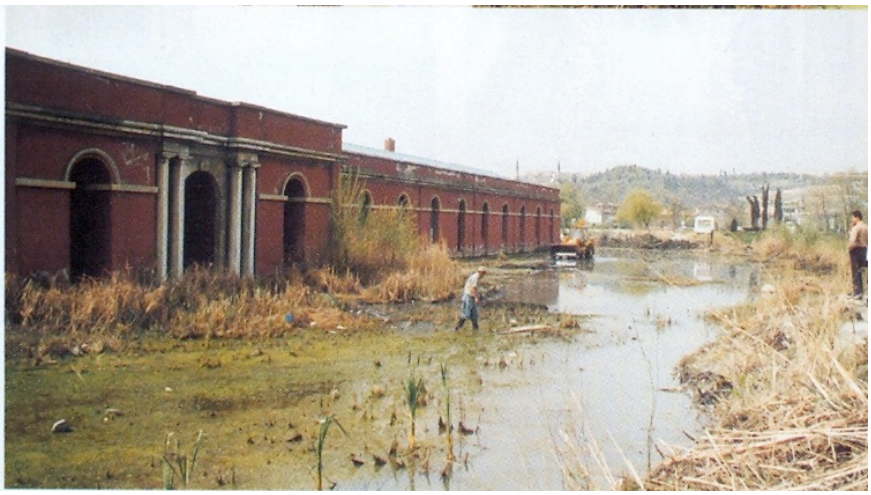
Şekil B.71 : Feshane-i Amire: 1986'da makineler kaldırıldıktan sonra görünüm (Aras Neftçi: Dölen, 1994).



Şekil B.72 : Feshane-i Amire: Yapının özgün planı (Tasarım, 2000).



Şekil B.73 : Feshane-i Amire: Gae Aulenti'nin kavisli alçıpan duvarı inşa edilirken (Soley, 1992).



Şekil B.74 : Feshane-i Amire: Yenileme öncesi su altındaki doğu cephesi (Tasarım, 2000).



Şekil B.75 : Feshane-i Amire: Yenileme sonrası plan (Tasarım, 2000).



Şekil B.76 : Feshane-i Amire: Yenileme sonrası Haliç cephesi.



Şekil B.77 : Feshane-i Amire: Yenileme öncesi (İncirlioğlu, 1991) ve sonrası koridor mekânı.



Şekil B.78 : Feshane-i Amire: Yenileme sonrası büyük salon.



Şekil B.79 : Feshane-i Amire: Yenileme öncesi (Tasarım, 2000) ve sonrası 'El Sanatları Çarşısı' mekânı.



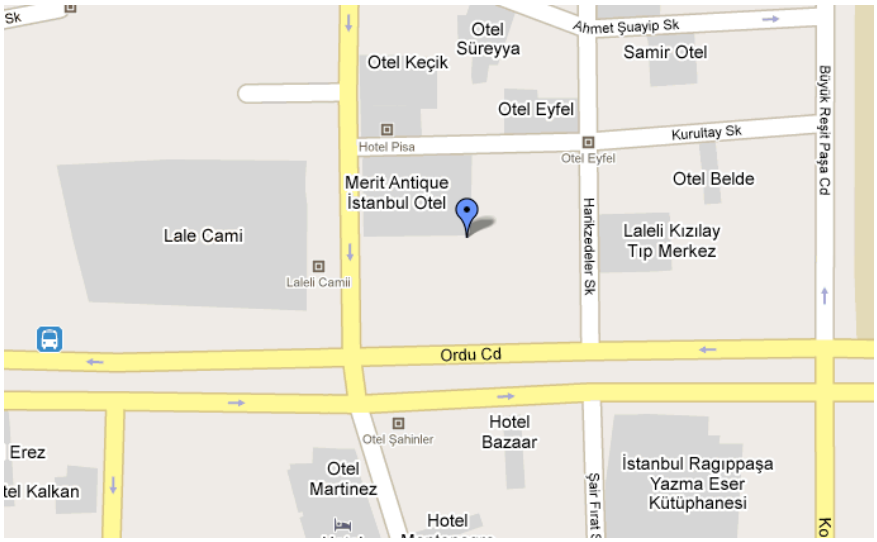
Şekil B.80 : Feshane-i Amire: Yenileme sonrası ‘El Sanatları Çarşısı’ mekânı.



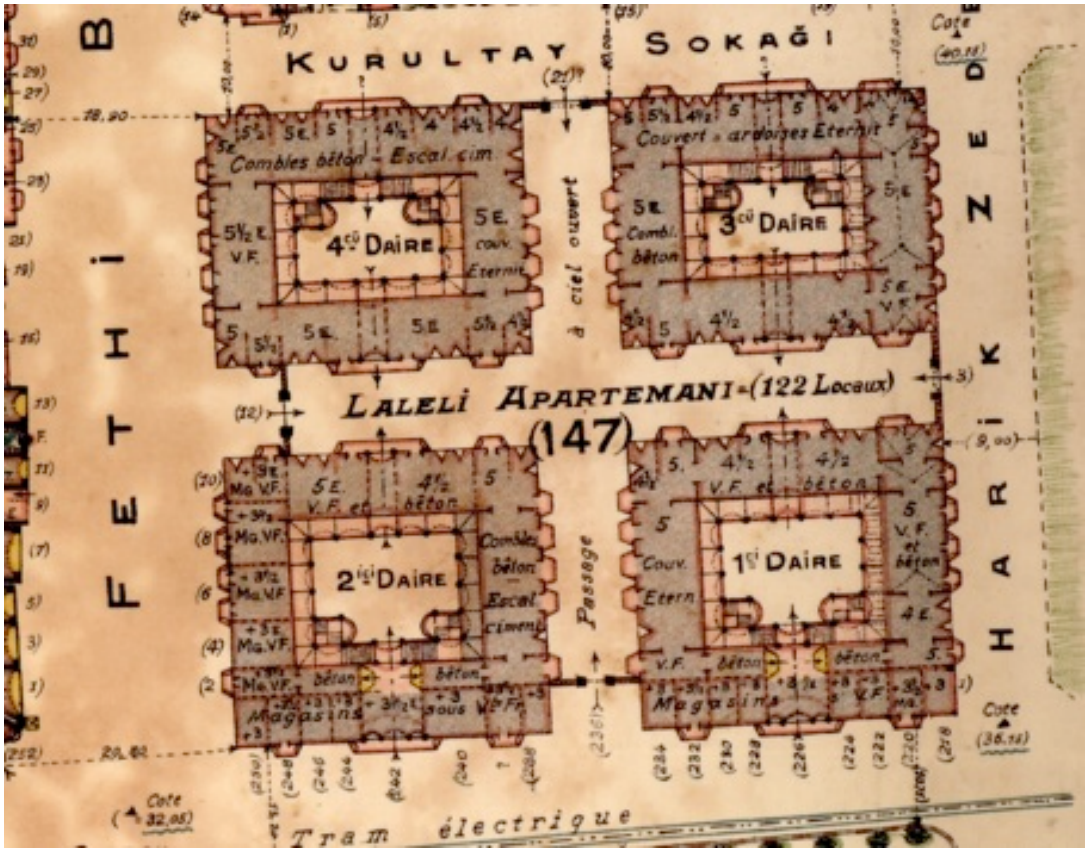
Şekil B.81 : Feshane-i Amire: Yenileme sonrası ‘Lale Restoran’.



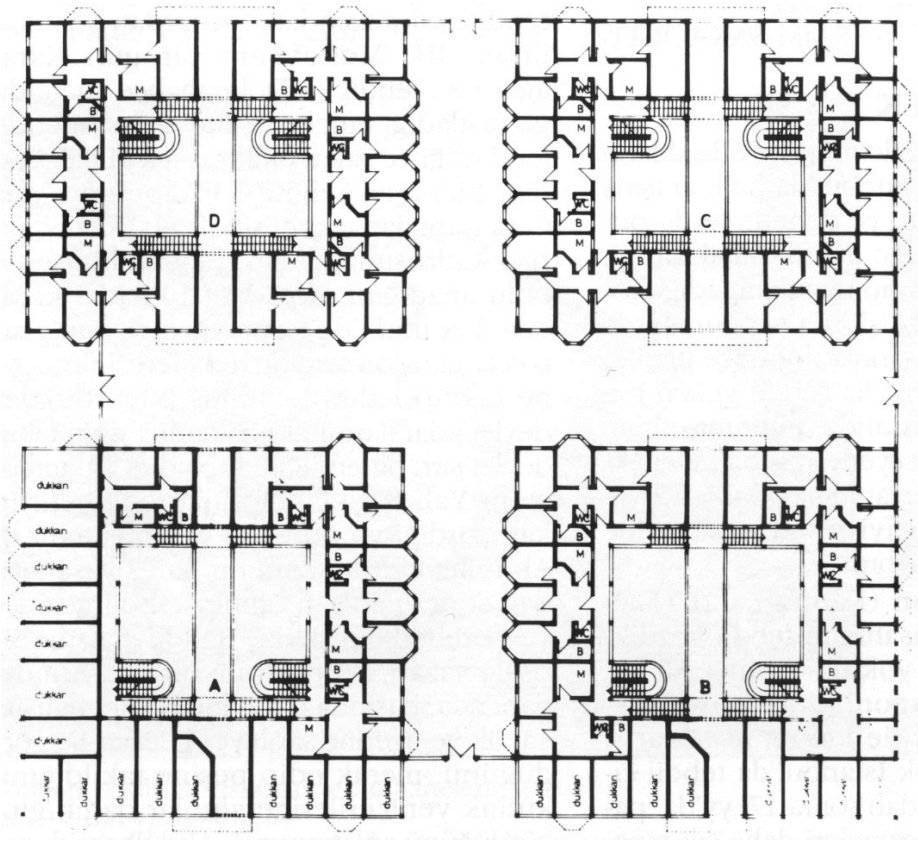
Şekil B.82 : Feshane-i Amire: Yenileme sonrası Aulenti'nin alçıpan duvarı ve kafe mekânı.



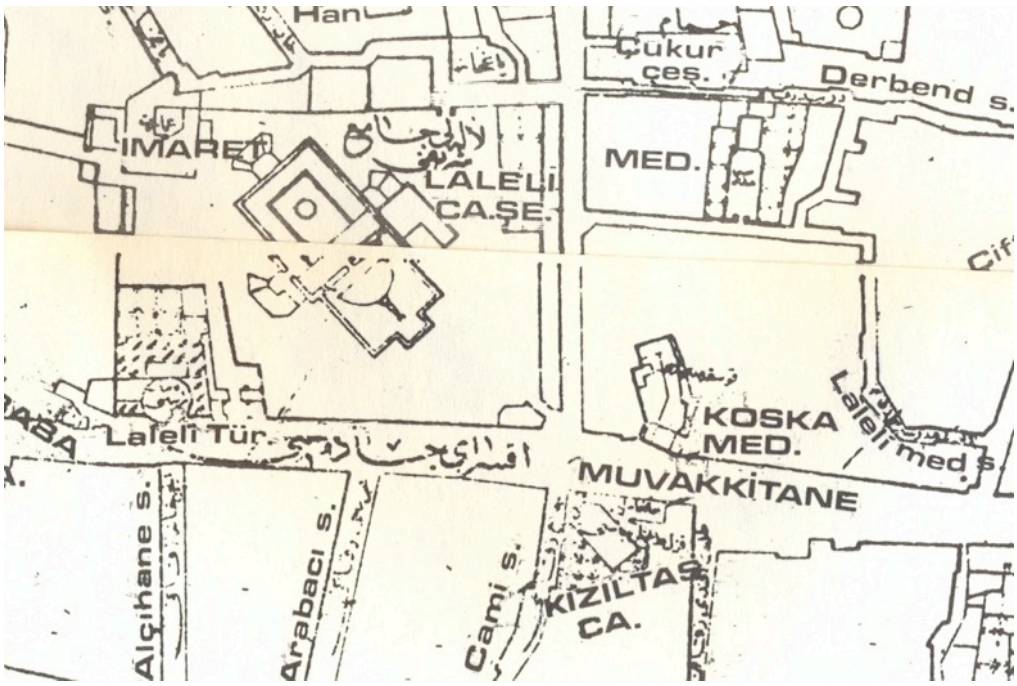
Şekil B.83 : Harikzedegân Apartmanları: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009)



Şekil B.84 : Harikzedegân Apartmanları: Pervititch Sigorta Haritası, Aksaray pafta 52, 1936.



Şekil B.85 : Harikzedegân Apartmanları: Giriş kat planı (Yavuz, 1994b).



Şekil B.86 : Harikzedegân Apartmanları: Ayverdi Haritası, pafta C3-4, 1875 (Ayverdi, 1978).



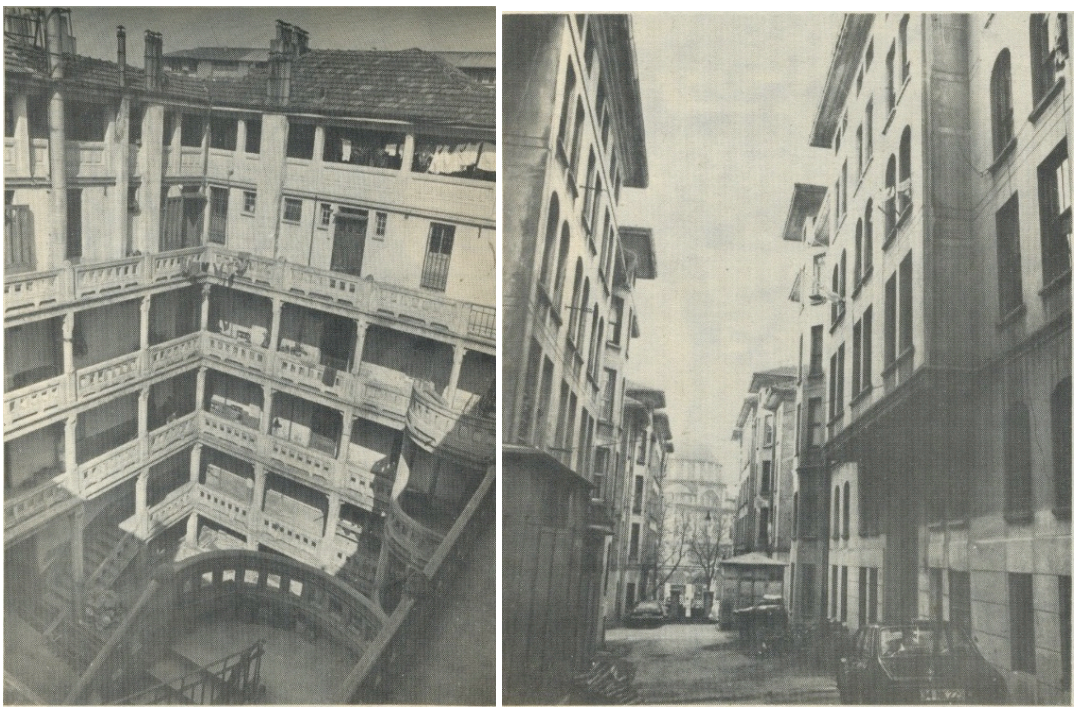
Şekil B.87 : Harikzedegân Apartmanları: Yapının inşaatı (Ertunga, 1990).



Şekil B.88 : Harikzedegân Apartmanları: 1922 yılı (Ertunga, 1990).



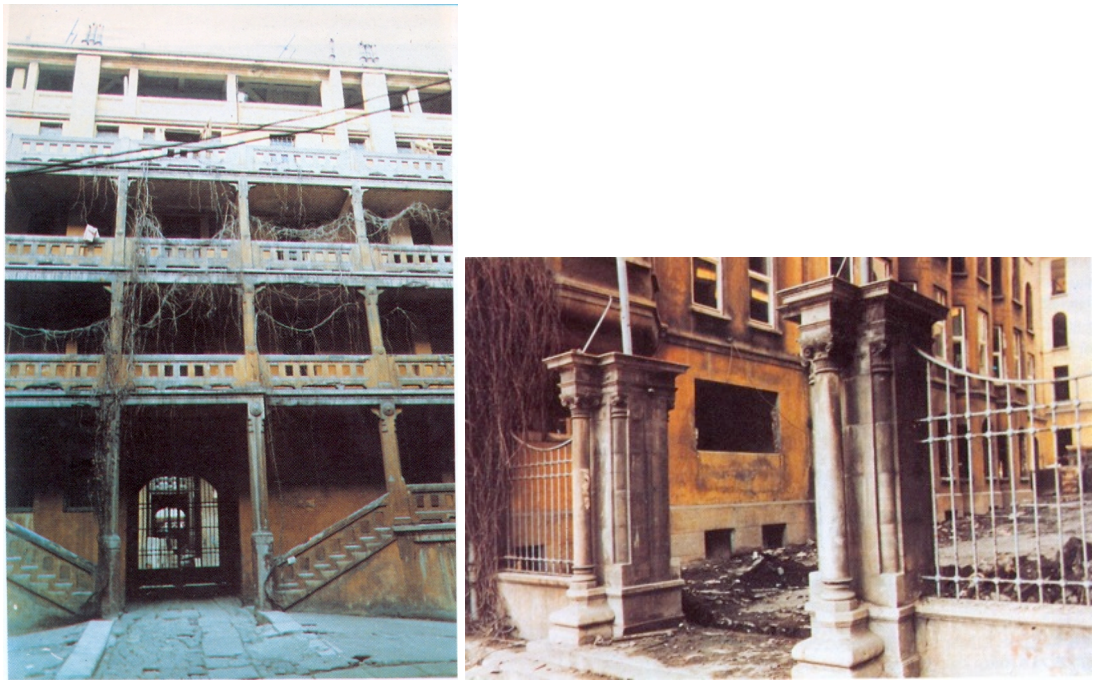
Şekil B.89 : Harikzedegân Apartmanları: 1978 yılı (Yavuz, 1994b).



Şekil B.90 : Harikzedegân Apartmanları: 1970'de avlulardan birisi (solda) ve 1975'te bloklar arası iç sokak (Yavuz, 1981).



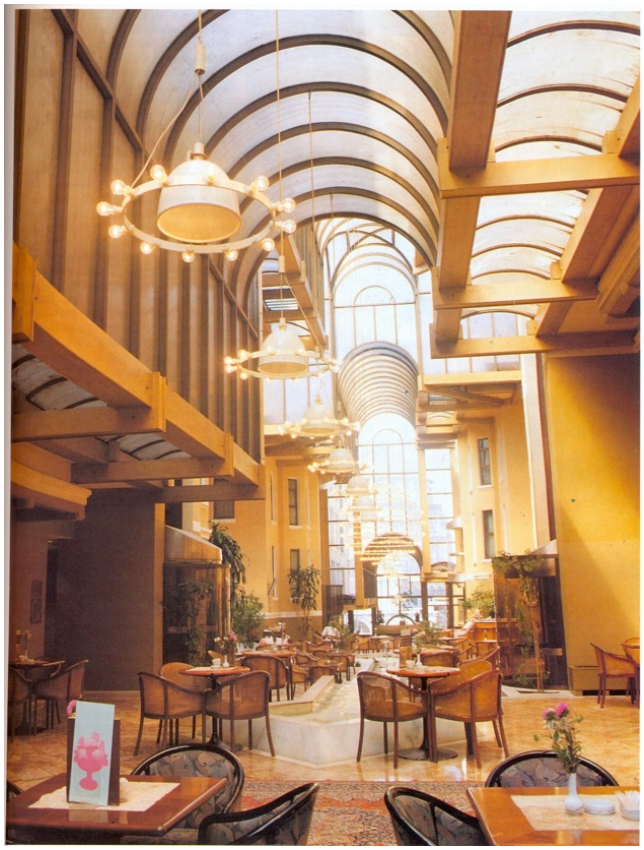
Şekil B.91 : Harikzedegân Apartmanları: Otel olarak dönüştürülmeden önceki durum (Ertunga, 1990).



Şekil B.92 : Harikzedegân Apartmanları: Yenileme öncesi iç bahçe ve Ordu Caddesi kapısı (Ertunga, 1990).



Şekil B.93 : Şekil B.82 Harikzedegân Apartmanları: Günümüzde Ordu Caddesi cephesi.



Şekil B.94 : Şekil B.83 Harikzedegân Apartmanları: Otel olarak ilk açıldığı dönem (Ertunga, 1990).



Şekil B.95 : Harikzedegân Apartmanları: Otel olarak ilk açıldığı dönemde kullanılan modern mobilyalar (Erem ve Gürs, 1989).



Şekil B.96 : Harikzedegân Apartmanları: Günümüzde otelin giriş kapısı.



Şekil B.97 : Harikzedegân Apartmanları: Günümüzde blokların lobiye bakan cepheleri.



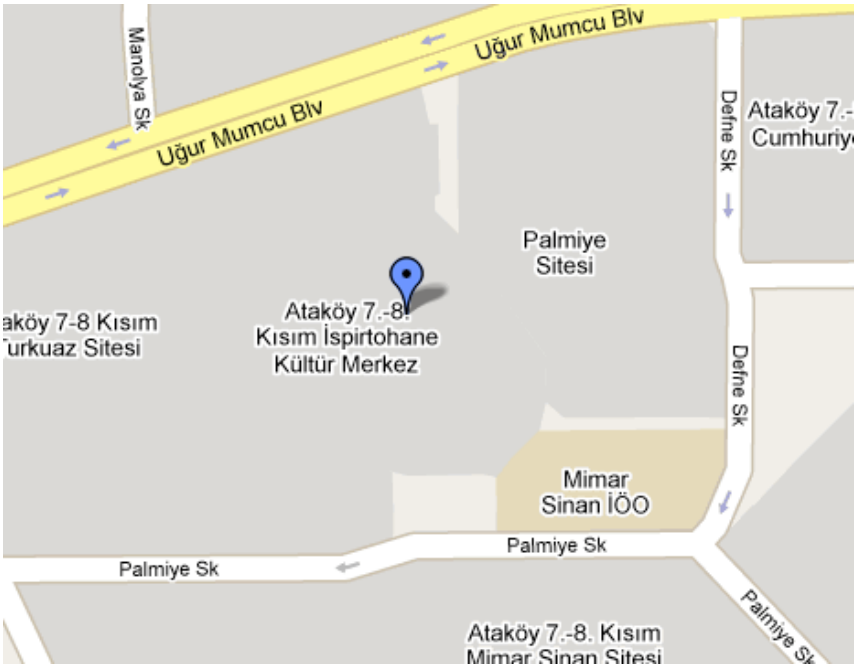
Şekil B.98 : Harikzedegân Apartmanları: Günümüzde blokların iç avluları (solda) ve Otto Wagner'in Majolika kira konutlarının cephesi.



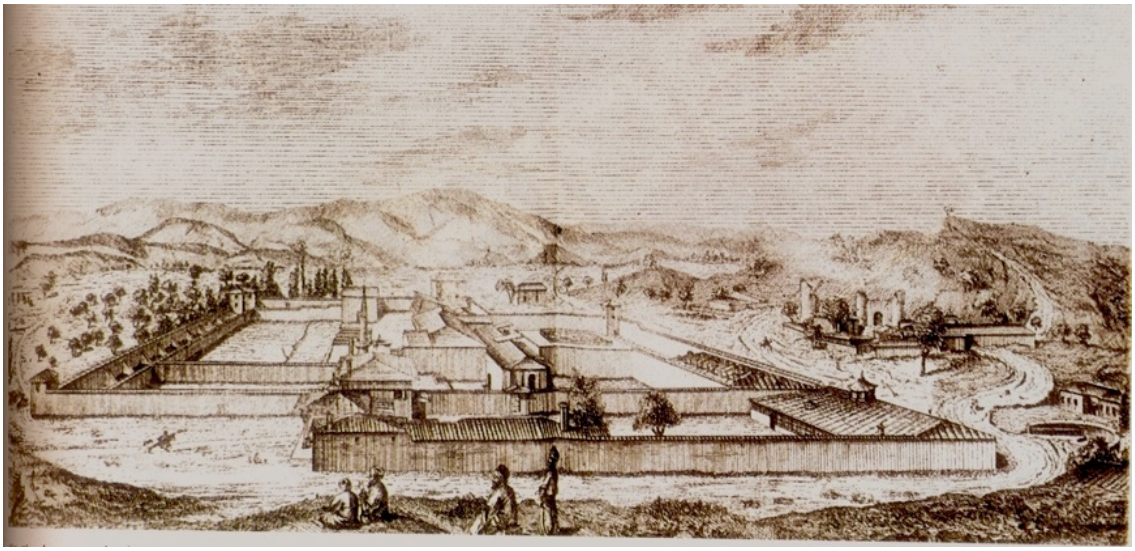
Şekil B.99 : Harikzedegân Apartmanları: Lobinin dekorasyonundan detaylar.



Şekil B.100 : Harikzedegân Apartmanları: Günümüzde otelin lobisi.



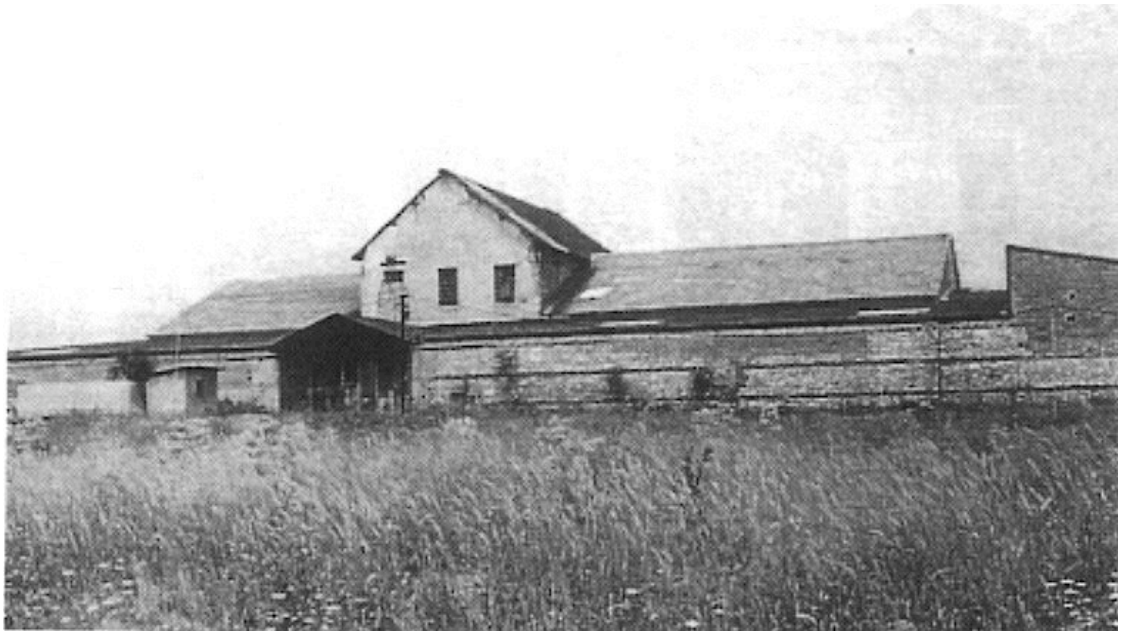
Şekil B.101 : İspirtohane: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009).



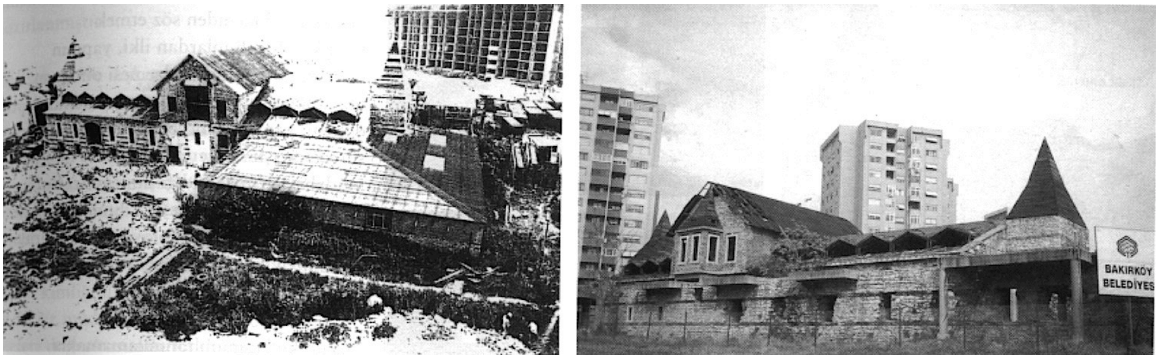
Şekil B.102 : İspirtohane: Baruthane-i Amire'nin 18.yy'da görünüşü (Müller-Wiener, 1992).



Şekil B.103 : İspirtohane: 1982'de çekilmiş hava fotoğrafı (İBB Harita Arşivi).



Şekil B.104 : İspirtohane: 1985 yılında yapının batı cephesi (Akın, Kahya ve Salman, 2002).



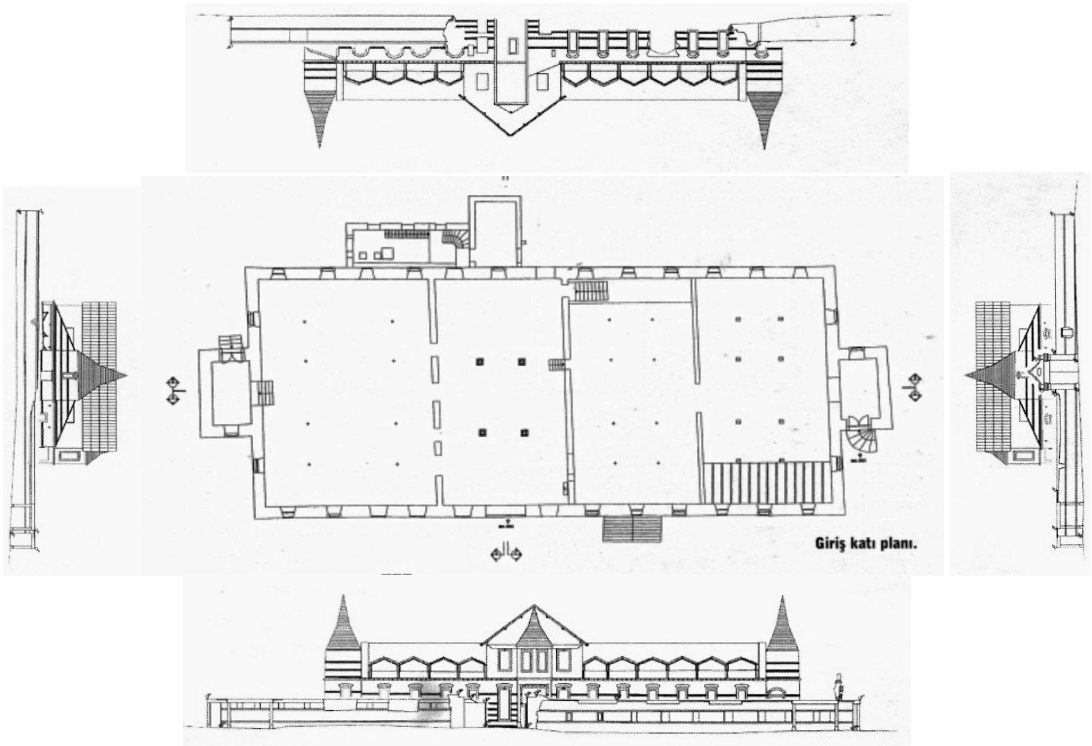
Şekil B.105 : İspirtohane: Lokanta olarak kullanıldığı dönem, 1997 (Akın, Kahya ve Salman, 2002).



Şekil B.106 : İspirtohane: 1994 yılında kuzeybatı cephesi (Tuna, 2000).



Şekil B.107 : İspirtohane: 1994 yılında avlu duvarındaki giriş kapısı (Tuna, 2000).



Şekil B.108 : İspirtohane: Yenileme öncesi yapının planı (İTÜ Mimarlık Fakültesi İspirtohane Ekibi, 2000).



Şekil B.109 : İspirtohane: Yenileme öncesi batı cephesi (İTÜ Mimarlık Fakültesi İspirtohane Ekibi, 2000).



Şekil B.110 : İspirtohane: 1997 yılında kuzeydoğu köşesi (solda) ve doğu cephesi (Akın, Kahya ve Salman, 2002).



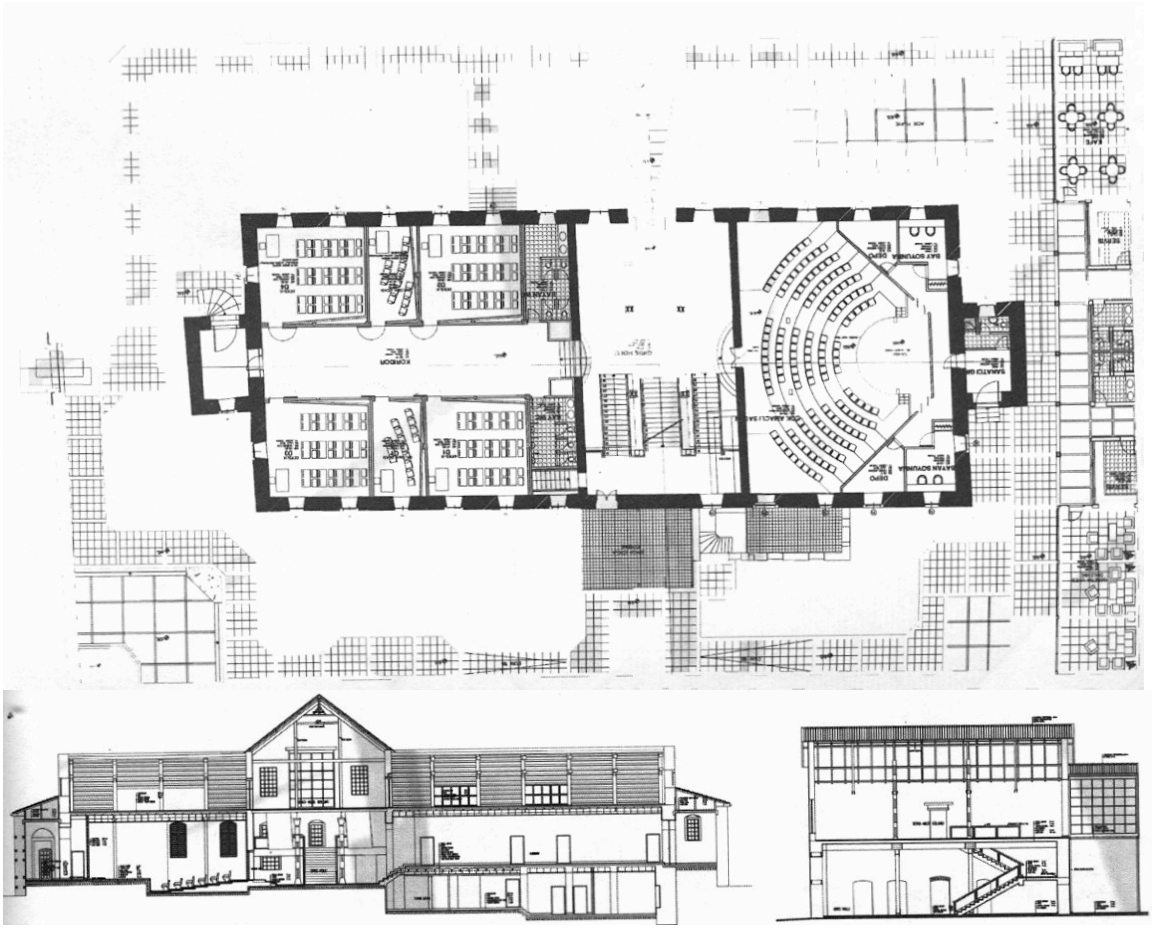
Şekil B.111 : İspirtohane: 1997 yılında giriş holü (Akın, Kahya ve Salman, 2002).



Şekil B.112 : İspirtohane: 1997 yılında birinci kat güney mekânı (solda) ve giriş holü (İTÜ Mimarlık Fakültesi İspirtohane Ekibi, 2000).



Şekil B.113 : İspirtohane: Günümüzde güneybatıdan görünüm (solda) ve eski avlu kapısı.



Şekil B.114 : İspirtohane: Yenileme sonrası plan ve kesit (İTÜ Mimarlık Fakültesi İspirtohane Ekibi, 2000).



Şekil B.115 : İspirtohane: Yenilemede bahçe duvarına yapılan ek derslik hacmi.



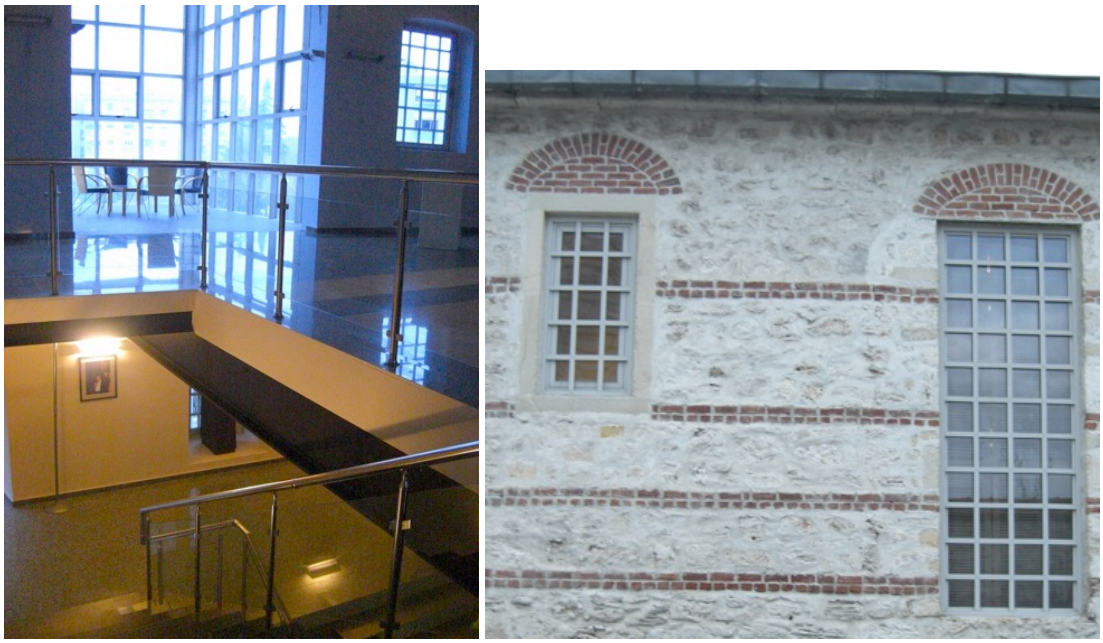
Şekil B.116 : İspirtohane: Yenilemede arka cepheye yapılan ek.



Şekil B.117 : İspirtohane: Yenileme sonrası giriş (solda) ve birinci kat.



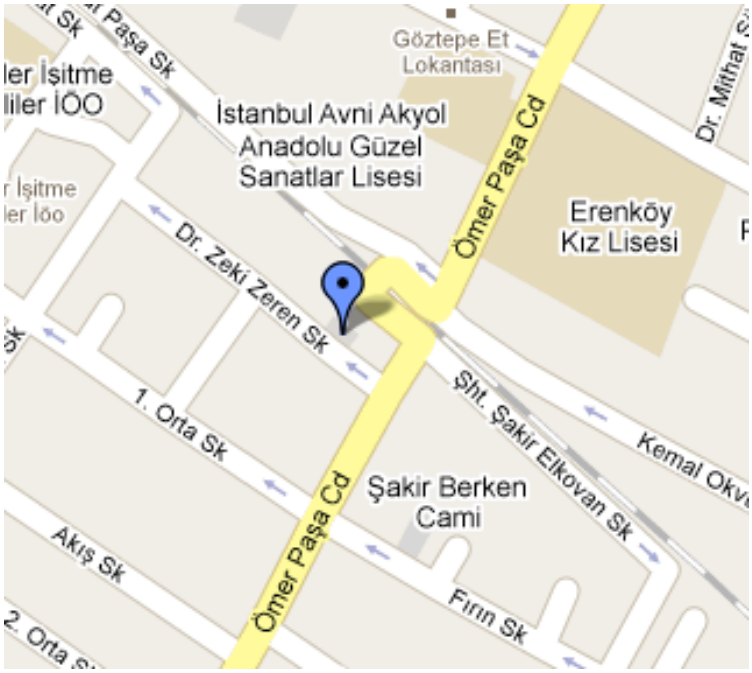
Şekil B.118 : İspirtohane: Günümüzde zemin ve birinci kat derslikleri.



Şekil B.119 : İspirtohane: Yenilemede eklenen korkuluklar ve pencere kafesleri.



Şekil B.120 : İspirtohane: Yenileme sonrası birinci kat ekininin içeriden görünümü.



Şekil B.121 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Günümüzdeki konum (GoogleMaps, 2009).



Şekil B.122 : İstanbul Oyuncak Müzesi: 1966 (solda) ve 1982'de çekilmiş hava fotoğraflarında köşk ve arkasındaki bahçe (İBB Harita Arşivi).



Şekil B.123 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Günümüzdeki görünüm.



Şekil B.124 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Ön (solda) ve arka cephesi.



Şekil B.125 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Cepheden Art Nouveau detaylar.



Şekil B.126 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Köşkün arkasına eklenen kış bahçesi.



Şekil B.127 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Bilet gişesi (solda) ve denizaltı temalı bodrum kat.



Şekil B.128 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Kafeterya.



Şekil B.129 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Uzay ve savaş temalı odalar.



Şekil B.130 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Şövalyelik temalı oda.



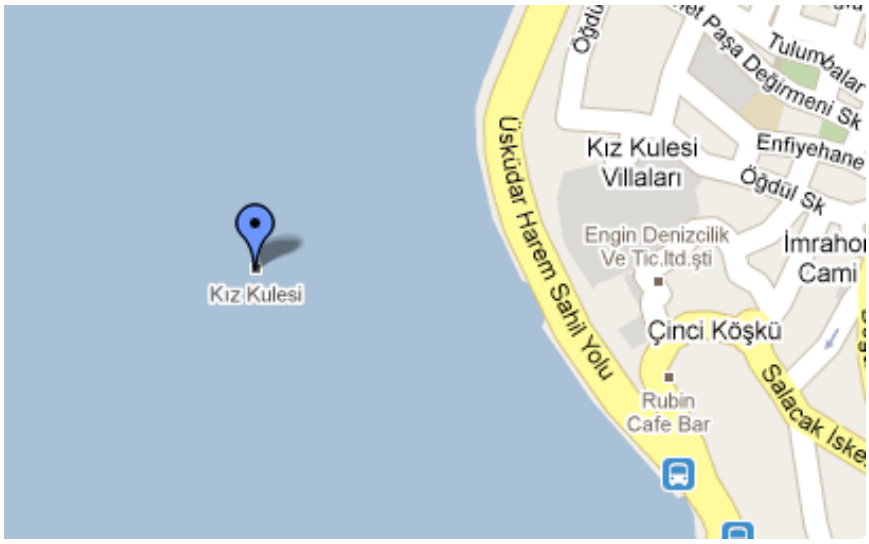
Şekil B.131 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Havacılık ve sirk temalı odalar.



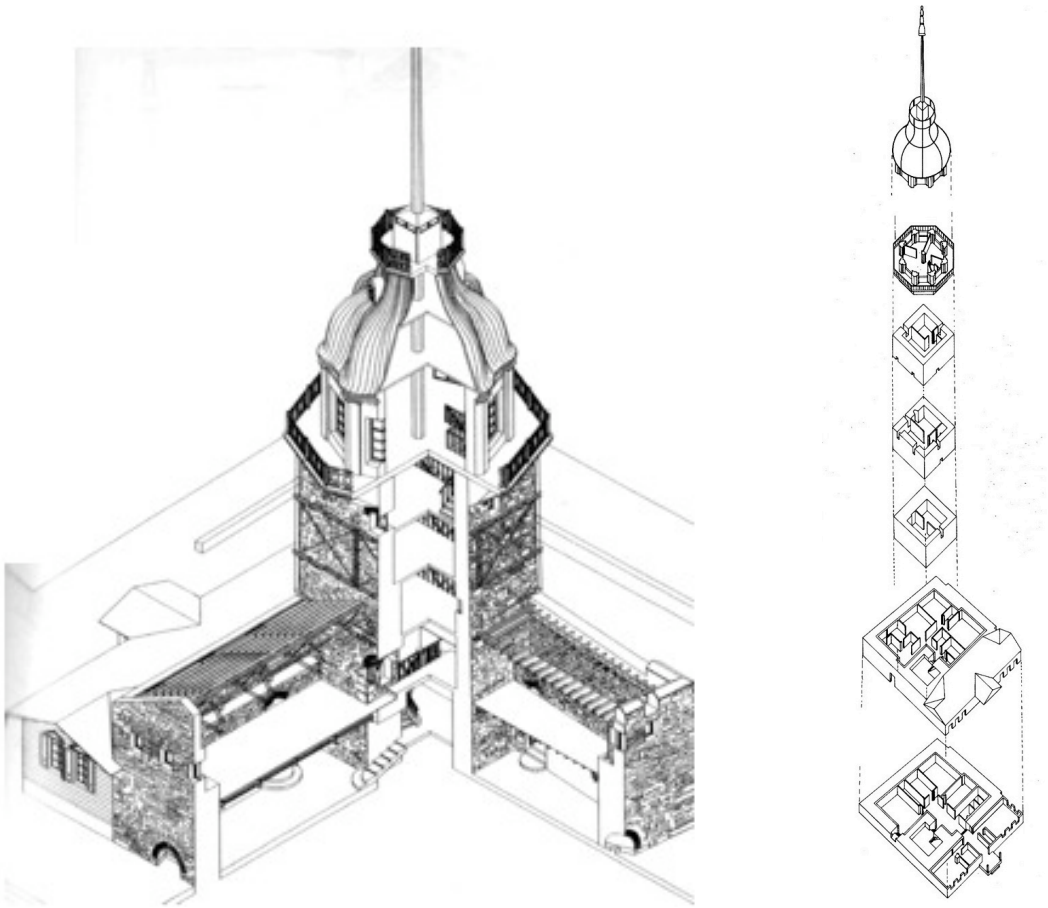
Şekil B.132 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Vahşi batı ve ulaşım temalı odalar.



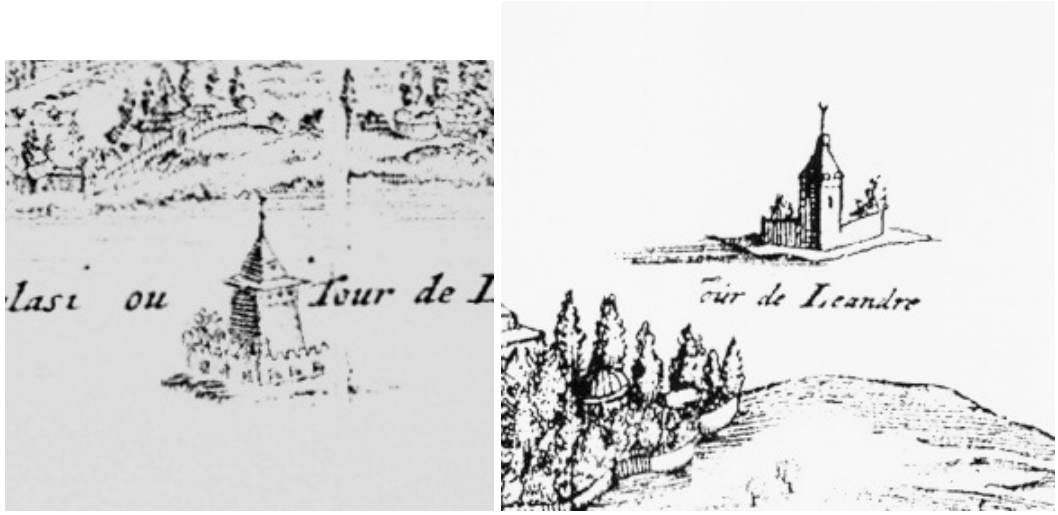
Şekil B.133 : İstanbul Oyuncak Müzesi: Tavanarasındaki oyuncaklar.



Şekil B.134 : Kız Kulesi: Günümüzdeki konum (GoogleMaps, 2009).



Şekil B.135 : Kız Kulesi: Kesit (Alper, 2001) ve kat planları (Altınoluk, 1998).



Şekil B.136 : Kız Kulesi: Grelot'nun gravürü, 17.yy (Grelot, 1998).



Şekil B.137 : Kız Kulesi: Carbognano'nun gravürü, 18.yy (Carbognano, 1993).



Şekil B.138 : Kız Kulesi: Bartlett'in gravürü, 18.yy başı (Gülersoy, 1993a).



Şekil B.139 : Kız Kulesi: Allom'un gravürü, 19.yy başı (Allom, 1996).



Şekil B.140 : Kız Kulesi: Yenileme öncesi dış cephe (Url-4).



Şekil B.141 : Kız Kulesi: Yenileme öncesi iç mekânlar (Url-4).



Şekil B.142 : Kız Kulesi: Yenileme öncesi ve sonrası kulenin dış cephesi (Alper, 2000)



Şekil B.143 : Kız Kulesi: Yenileme sonrası genel görünüm.



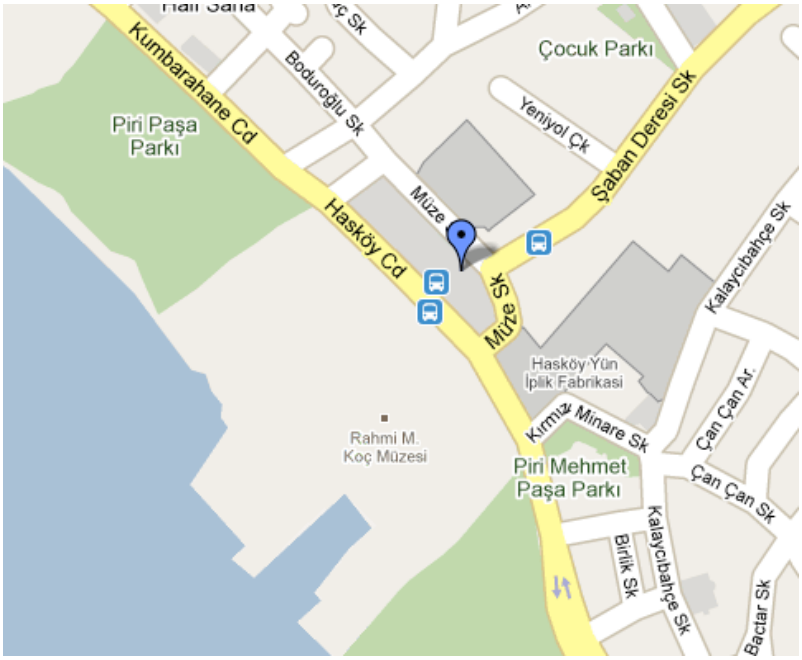
Şekil B.144 : Kız Kulesi: Yenileme sonrası balkon meridiven korkulukları.



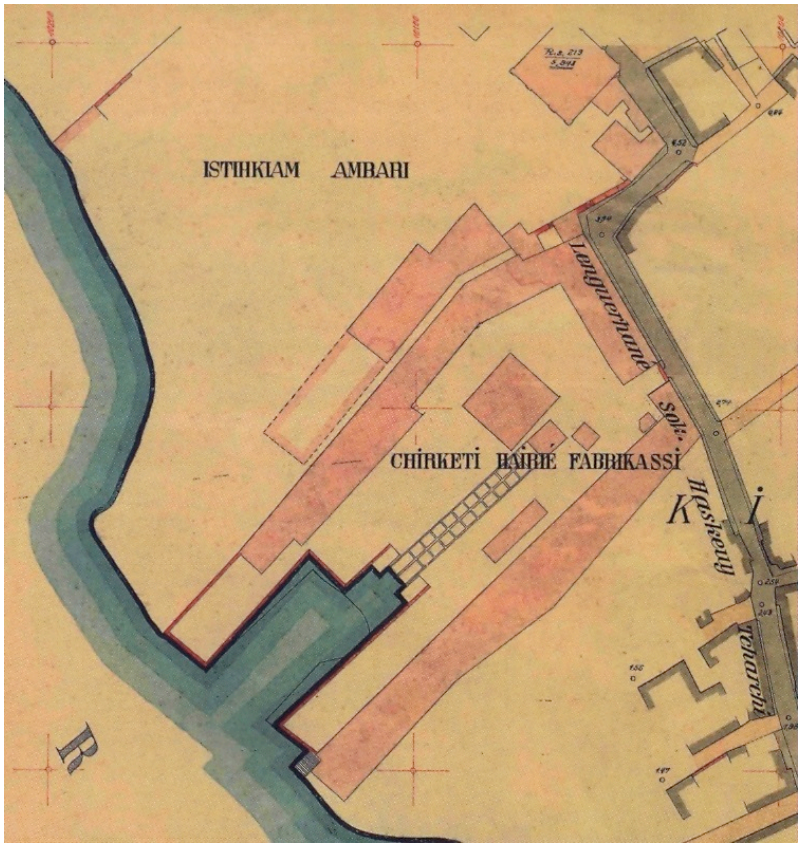
Şekil B.145 : Kız Kulesi: Yenileme sonrası giriş (solda) ve lokanta mekânı.



Şekil B.146 : Kız Kulesi: Yenileme sonrası kafe (solda) ve hediyelik eşya dükkanı.



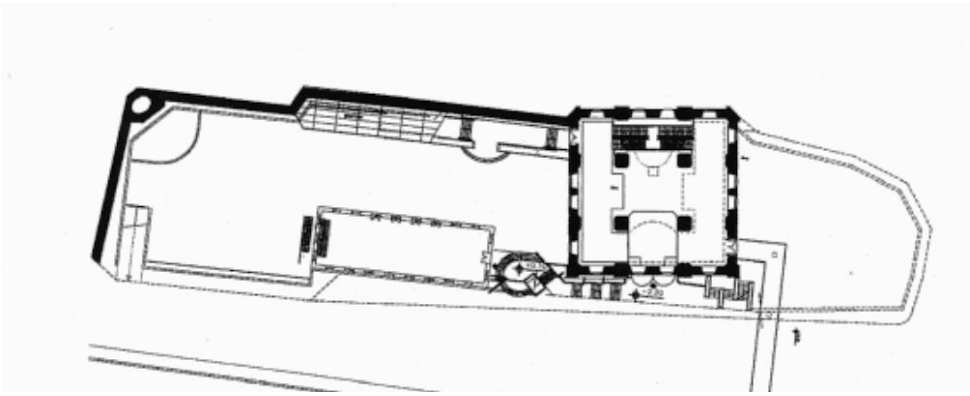
Şekil B.147 : Lengerhane-i Amire: Günümüzdeki konum (GoogleMaps, 2009).



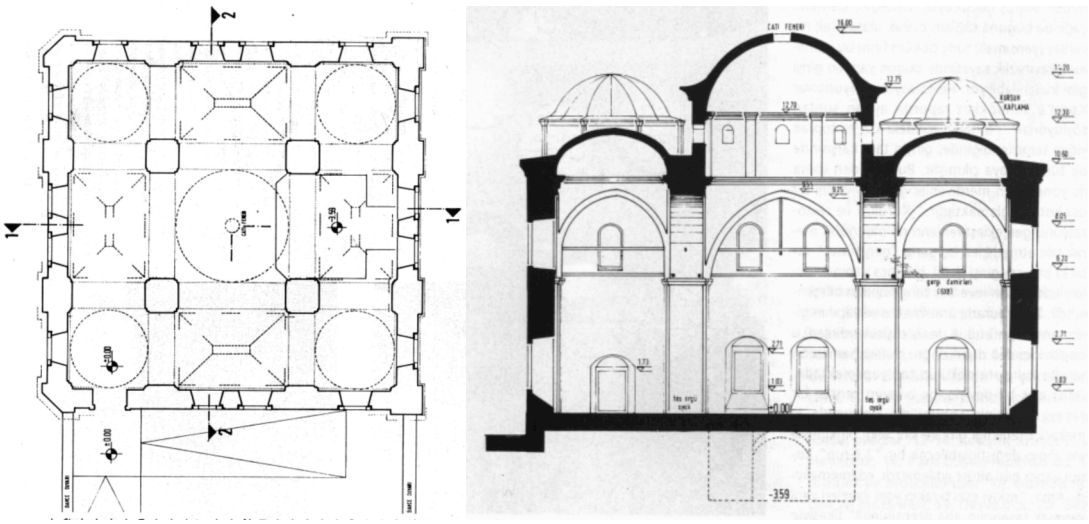
Şekil B.148 : Lengerhane-i Amire: Alman Mavileri Haritaları, pafta K-12, 1913-1914



Şekil B.149 : Lengerhane-i Amire: Necip Haritası, 1918 (Tasarım, 2001)



Şekil B.150 : Lengerhane-i Amire: Yapının planı (Tasarım, 2001).



Şekil B.151 : Lengerhane-i Amire: Plan ve kesit (Arredamento Dekorasyon, 1995).



Şekil B.152 : Lengerhane-i Amire: Yenileme öncesi dış cephe (Tasarım, 2001).



Şekil B.153 : Lengerhane-i Amire: Yenileme öncesi iç mekân (Arredamento Dekorasyon, 1995).



Şekil B.154 : Lengerhane-i Amire: Yenileme sonrası müze giriş kapısı.



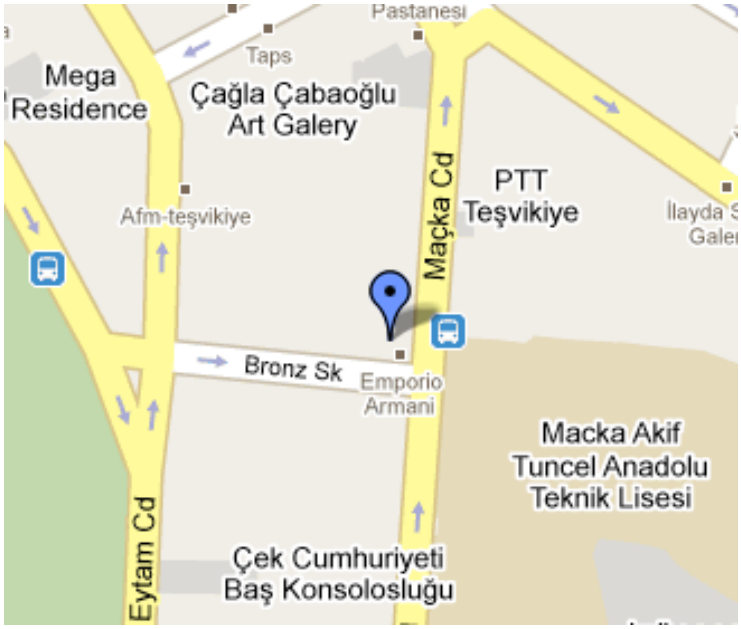
Şekil B.155 : Lengerhane-i Amire: Yenileme sonrası dış cephe.



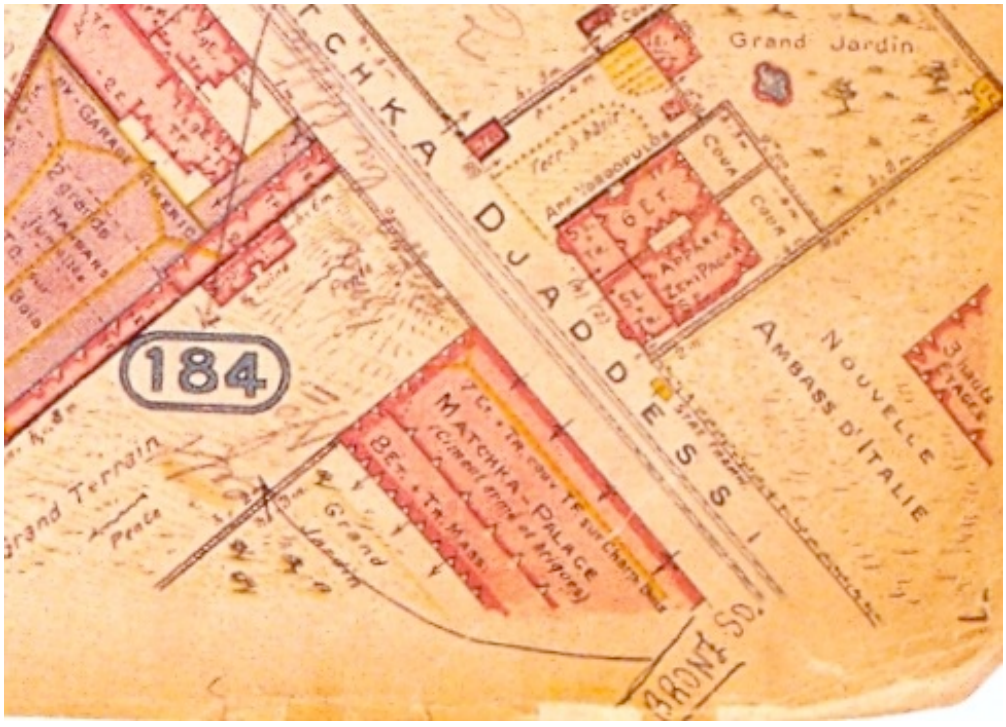
Şekil B.156 : Lengerhane-i Amire: Yenileme projesinde eklenen çelik asma kat.



Şekil B.157 : Lengerhane-i Amire: Yenileme projesinde eklenen merdiven, altındaki ahşap sergileme ünitesi (solda) ve modern sergileme üniteleri.



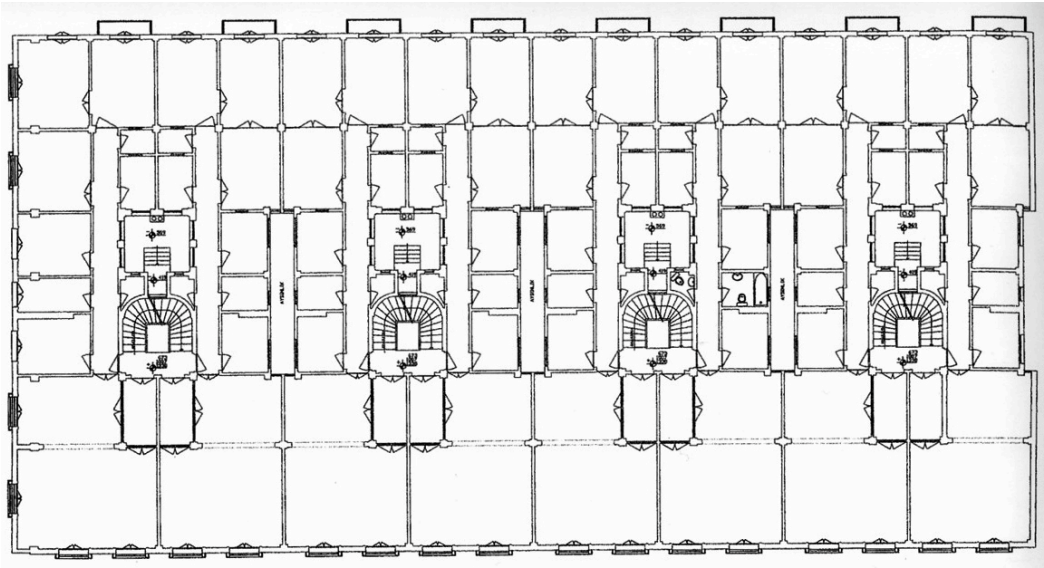
Şekil B.158 : Şekil B.147 Maçka Palas: Günümüzdeki konum (GoogleMaps, 2009).



Şekil B.159 : Maçka Palas: Pervititch Sigorta Haritası, Nişantaşı pafta 5, 1924.



Şekil B.160 : Maçka Palas: Polat Palas inşa edilmeden önce arka cephe ve bahçe (Göksel, 1999).



Şekil B.161 : Maçka Palas: Yenileme öncesi kat planı (Göksel, 1999)



Şekil B.162 : Maçka Palas: Yenileme öncesi dairelerden görünüm (Göksel, 1995)



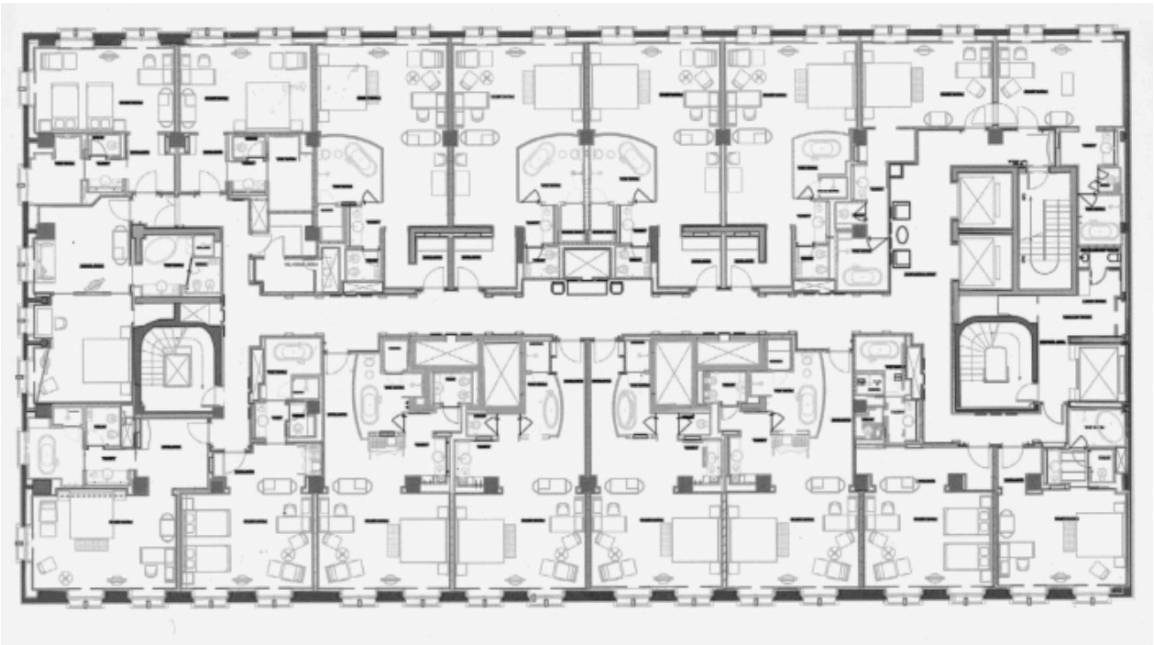
Şekil B.163 : Maçka Palas: Yenileme sırasında cephe muhafaza edilerek bina yıkılırken (Göksel, 1999).



Şekil B.164 : Maçka Palas: Yenileme için yıkım sırasında iç mekânlar (Göksel, 1999).




Şekil B.165 : Maçka Palas: Yenileme sonrası terasa inşa edilen ekin uzaktan (Göksel, 1999) ve sokak seviyesinden görünümü.



Şekil B.166 : Maçka Palas: Otel işlevindeki kat planı (Tasarım, 2009).



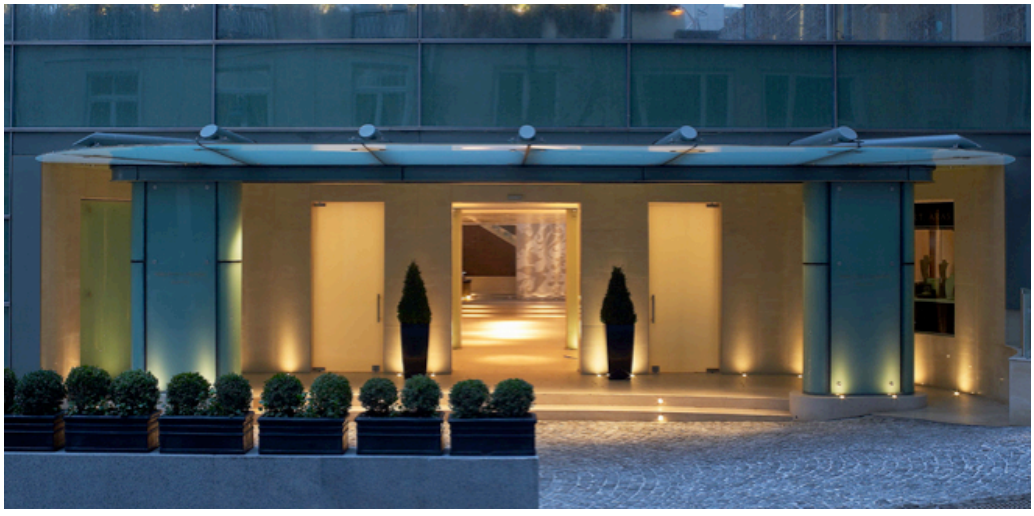
Şekil B.167 : Maçka Palas: Körfezbank döneminde eski bina (solda) ve yeni ek arasındaki açık hava koridoru.



Şekil B.168 : Körfezbank dönemindeki ofis koridoru.



Şekil B.169 : Maçka Palas: Cephenin günümüzdeki görünümü.



Şekil B.170 : Maçka Palas: Otel giriş kapısı.



Şekil B.171 : Maçka Palas: Lobi ve ana binayı birleştiren üst örtü.



Şekil B.172 : Maçka Palas: Lobideki alçak koltuklar ve kök kaplama kolonlar.



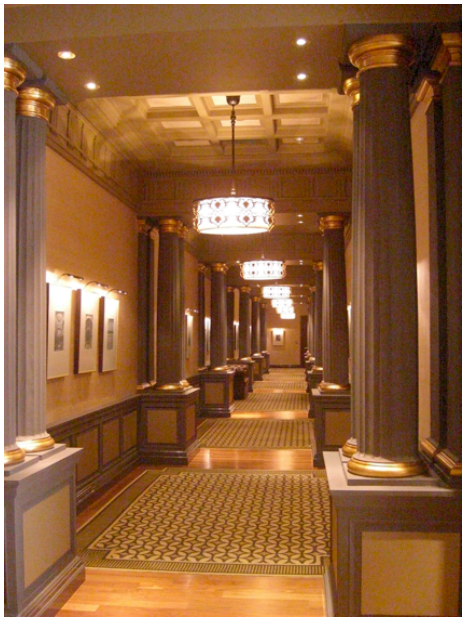
Şekil B.173 : Maçka Palas: Yemek alanı (solda) ve bar.

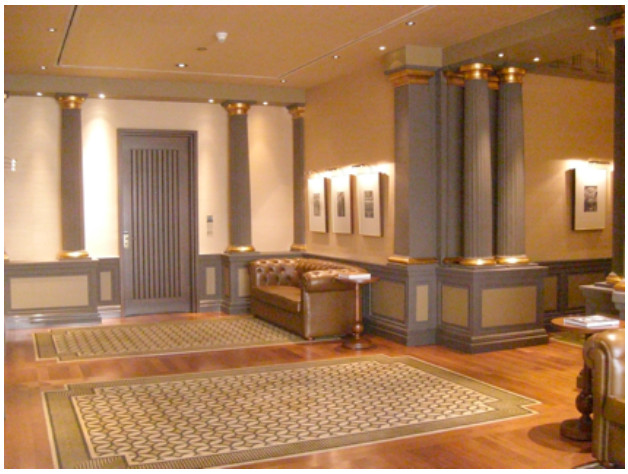


Şekil B.174 : Maçka Palas: Havuza (solda) ve odalara çıkan asansörlerin çevresi.



Şekil B.175 : Maçka Palas: Standart odaların bulunduğu katlardan birisi.





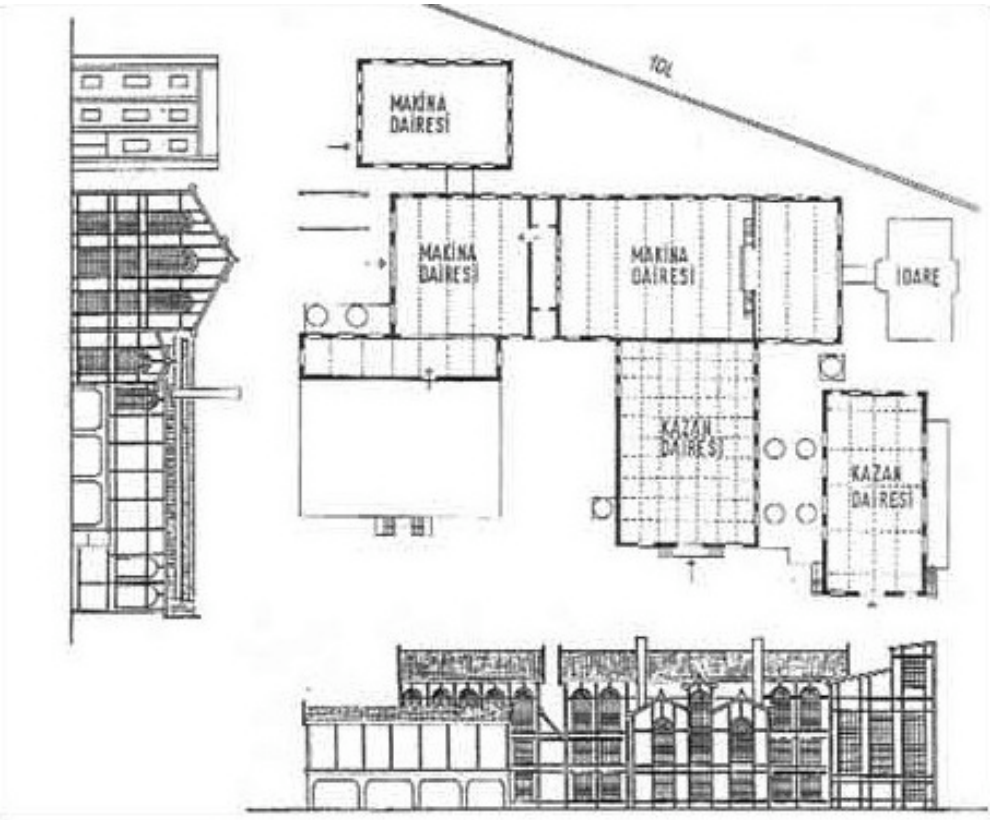
Şekil B.176 : Maçka Palas: VIP katı.



Şekil B.177 : Maçka Palas: VIP katından detaylar.



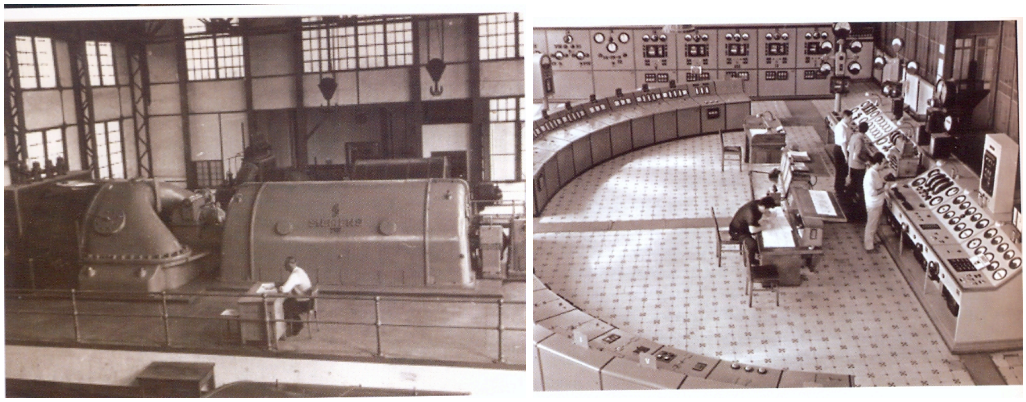
Şekil B.178 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009)



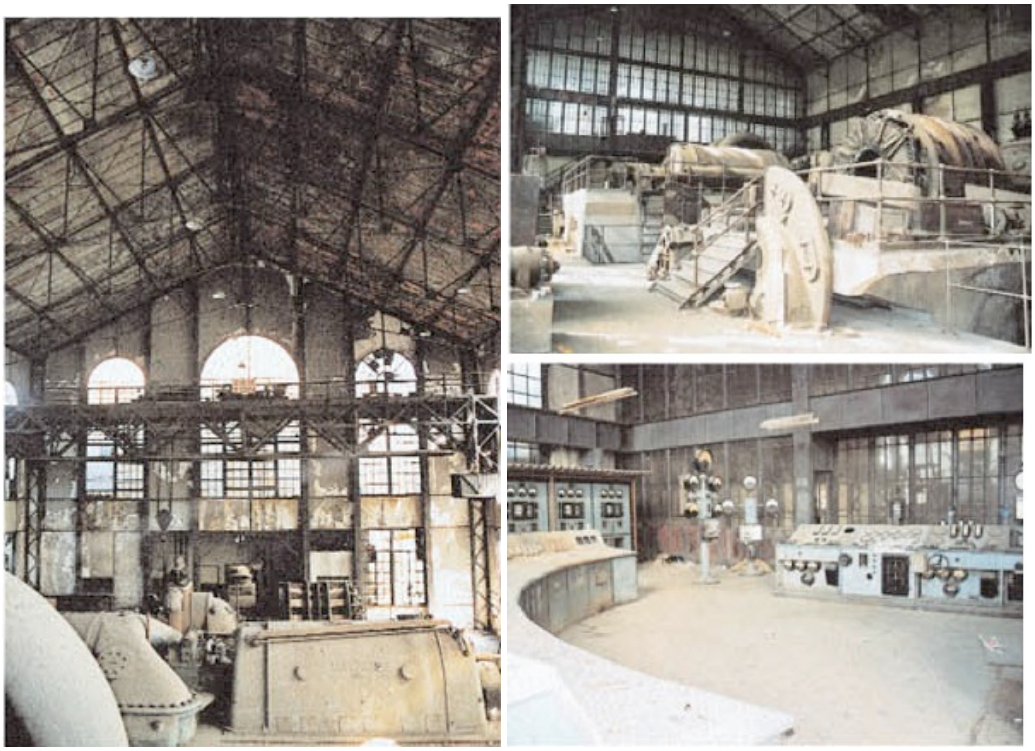
Şekil B.179 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Makine ve kazan dairelerinin plan ve cepheleri (Köksal, 2004).



Şekil B.180 : Santralistanbul Enerji Müzesi: 1913 yılında Makine dairesi (Bilgin, 2007).



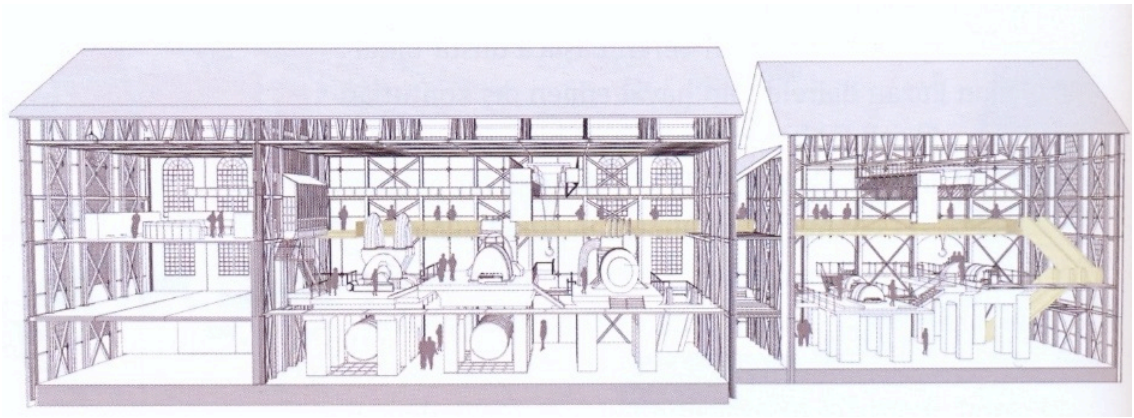
Şekil B.181 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Makine dairesi kullanılırken (Bilgin, 2007).



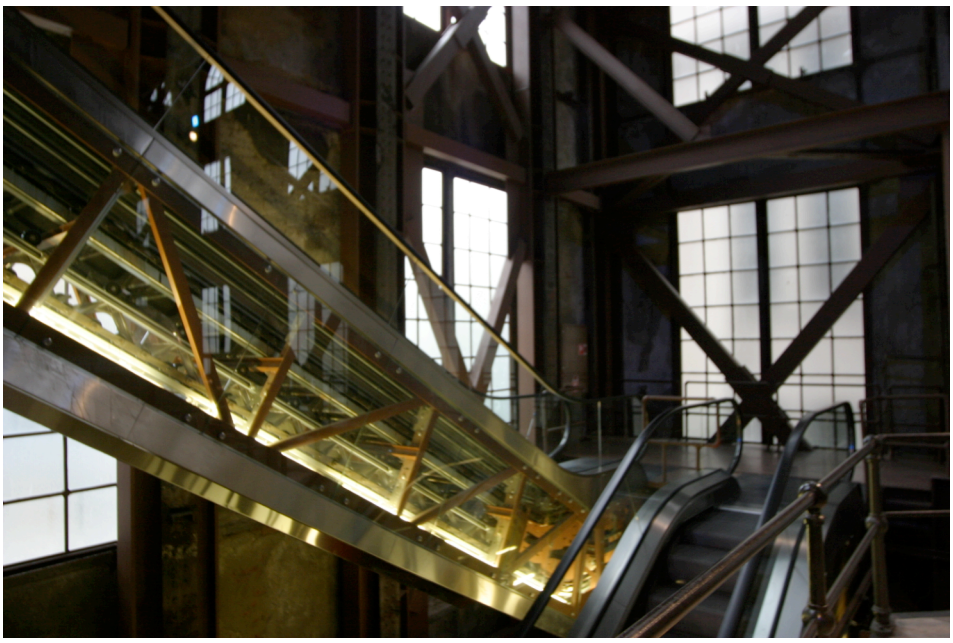
Şekil B.182 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Yenileme öncesi iç mekân (Köksal, 2004).



Şekil B.183 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Yenileme sonrası dış cepheden görünüm.



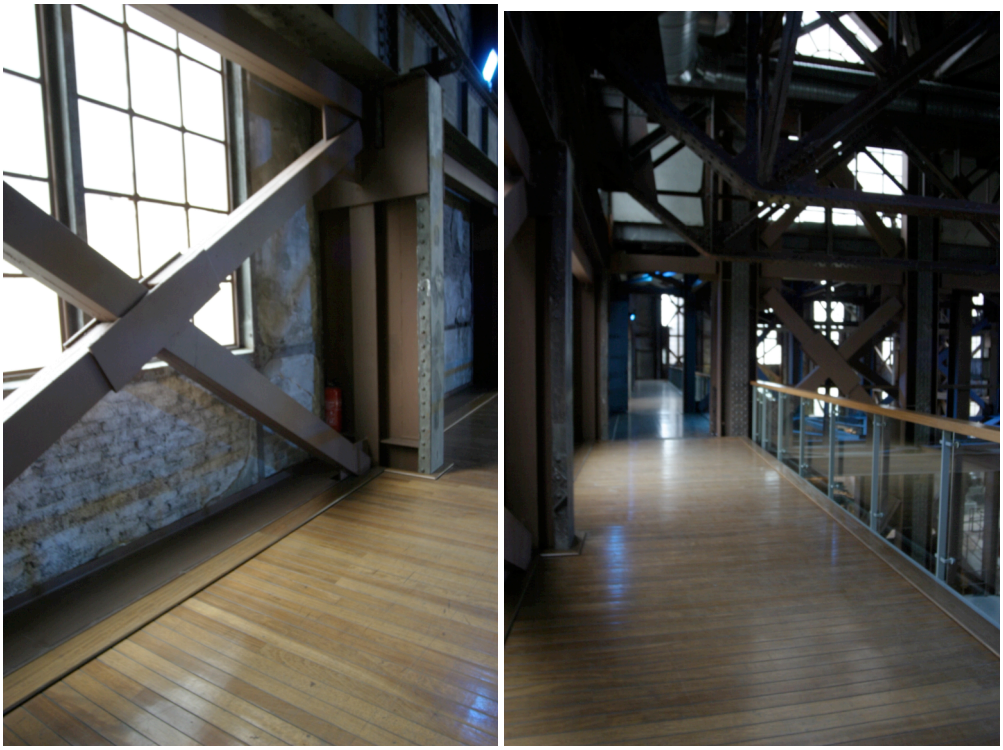
Şekil B.184 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Yenileme sonrası kesit (Yapı, 2007).



Şekil B.185 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Yenilemede eklenen yürüyen merdivenler.



Şekil B.186 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Yenilemede eklenen seyir platformu.



Şekil B.187 : Santralistanbul Enerji Müzesi: Yenilemede eklenen seyir platformu.



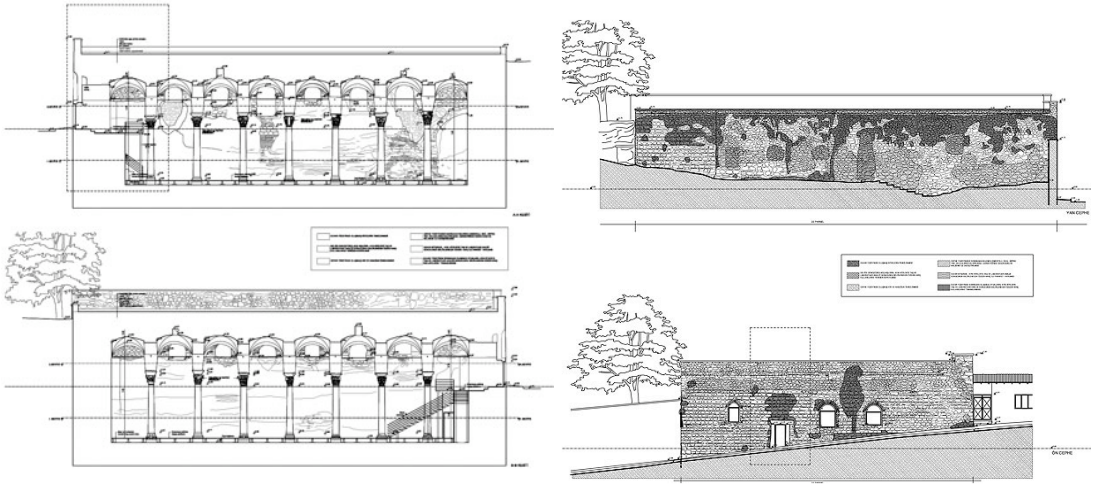
Şekil B.188 : Sultan Sarnıcı: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009)



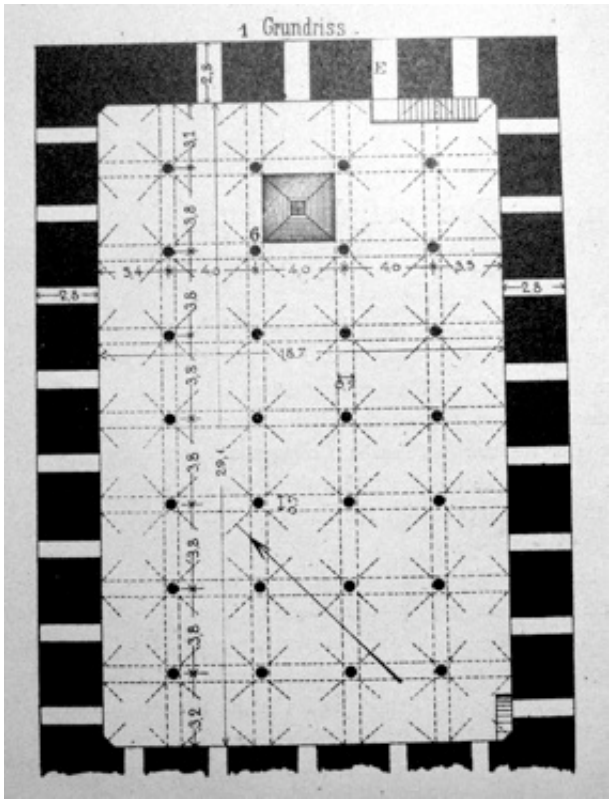
Şekil B.189 : Sultan Sarnıcı: Stolpe Haritası'nda konumu (Kayra, 1990)



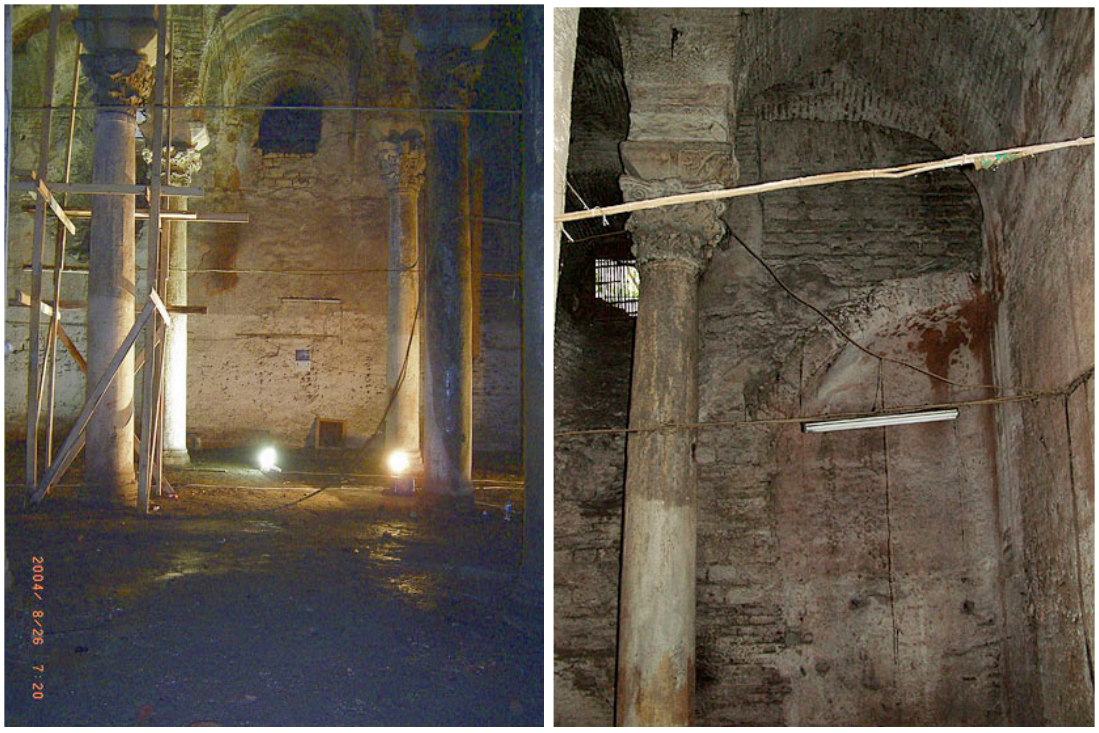
Şekil B.190 : Sultan Sarnıcı: Pervititch Sigorta Haritaları, Fatih pafta 33, 1929



Şekil B.191 : Sultan Sarnıcı: Kesit ve cepheler (Url-9)



Şekil B.192 : Sultan Sarnıcı: Yapının planı (Forchheimer ve Strzygowski, 1893)



Şekil B.193 : Sultan Sarnıcı: Yenileme öncesi iç mekân, 2004 (Url-9)



Şekil B.194 : Sultan Sarnıcı: Yenileme sonrası dış cephe



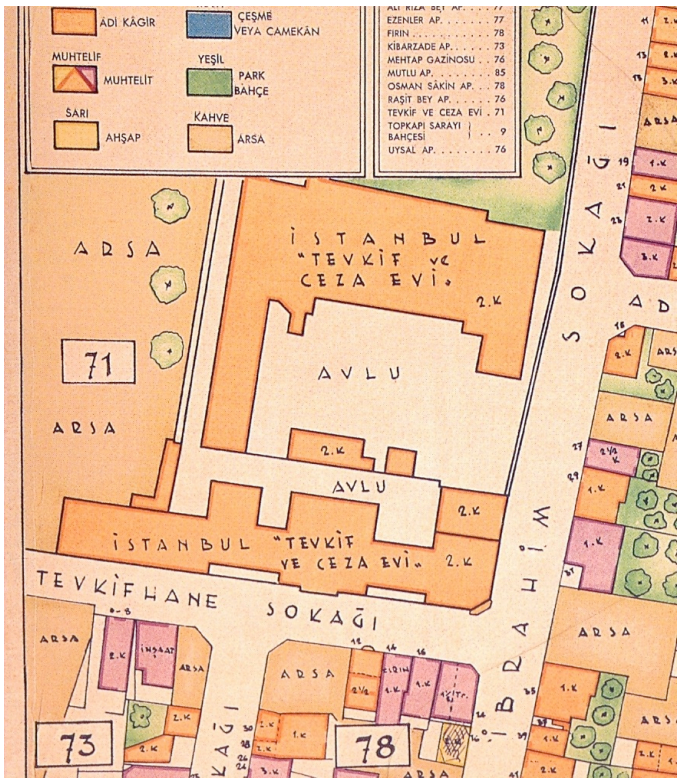
Şekil B.195 : Sultan Sarnıcı: Yenileme sonrası eklenen balkon ve buzlu cam kapı (solda) ve balkondaki süslemeler



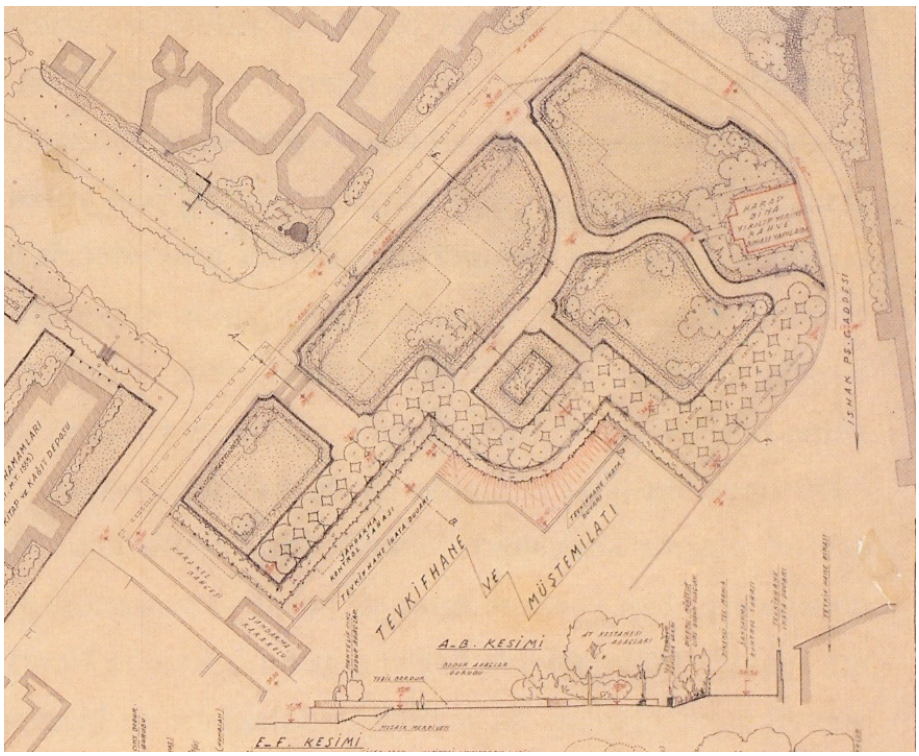
Şekil B.196 : Sultan Sarnıcı: Yenileme sonrası iç mekân



Şekil B.197 : Sultanahmet Cezaevi: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009)



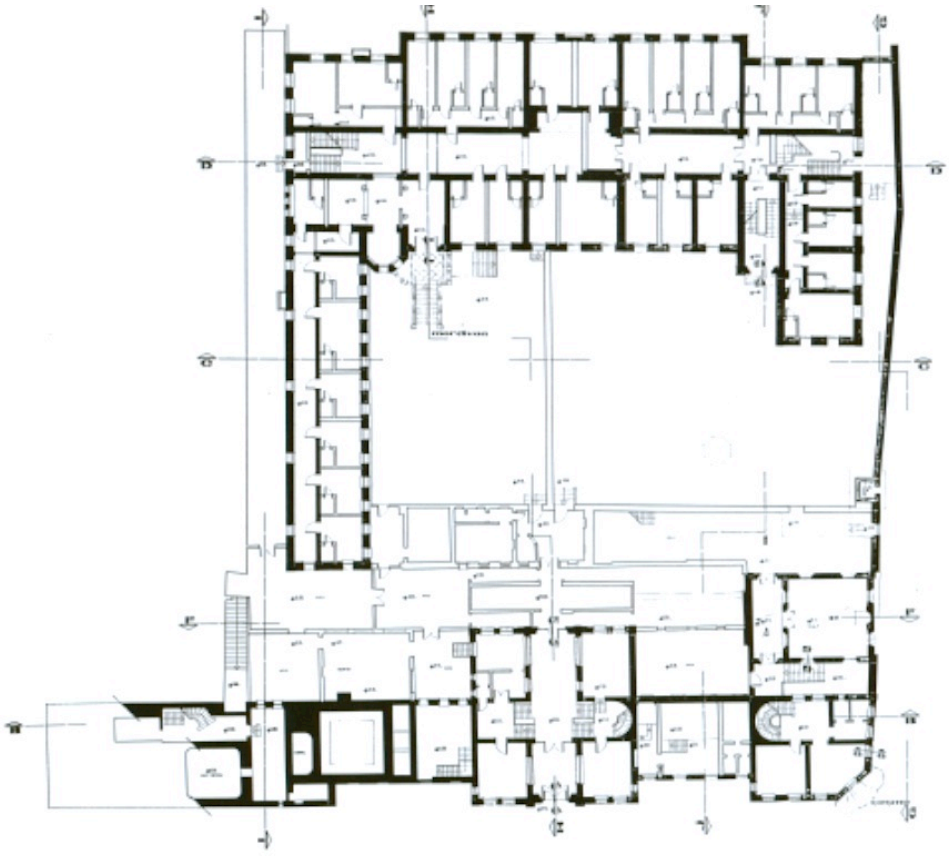
Şekil B.198 : Sultanahmet Cezaevi: Nirven Haritası, pafta 76, 1952.



Şekil B.199 : Sultanahmet Cezaevi: Ayasofya civarı tanzim planı, İbrahim Erkoğlu, 1942 (Kayra, 1990).



Şekil B.200 : Sultanahmet Cezaevi: 1912 yangını sonrası (Yapı, 1997).



Şekil B.201 : Sultanahmet Cezaevi: Yapının yenileme öncesi planı (Yapı, 1997).



Şekil B.202 : Sultanahmet Cezaevi: Avluya eklenen duvar (Yapı 1997)



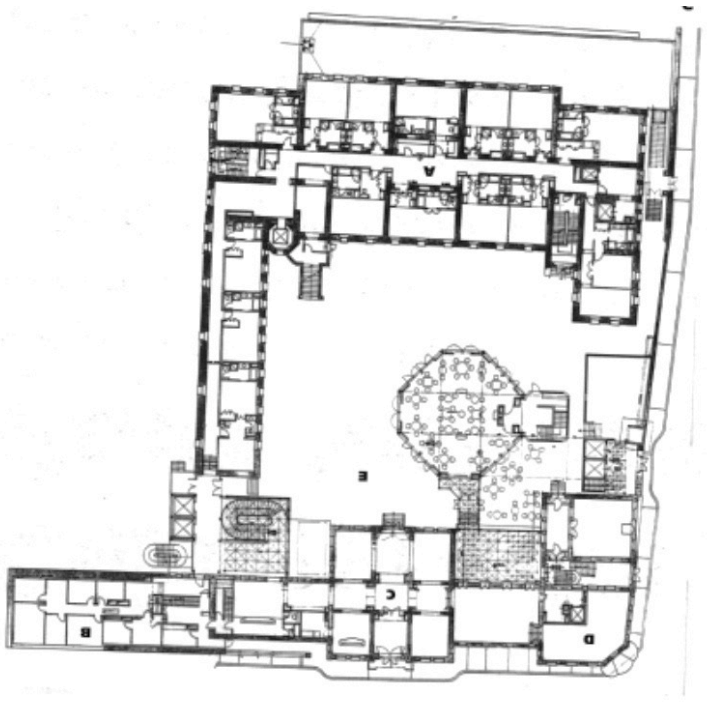
Şekil B.203 : Sultanahmet Cezaevi: Yenileme öncesi durum (Özüekren, 1996).



Şekil B.204 : Sultanahmet Cezaevi: Yenileme öncesi durum (Özüekren, 1996).



Şekil B.205 : Sultanahmet Cezaevi: Yapının günümüzde ön cephesi ve giriş kapısı.



Şekil B.206 : Sultanahmet Cezaevi: Yapının yenileme sonrası planı (Özüekren, 1996).



Şekil B.207 : Sultanahmet Cezaevi: Yapının günümüzdeki genel görünümü.



Şekil B.208 : Sultanahmet Cezaevi: Avluya eklenen lokanta ve bloklar arası geçitler.

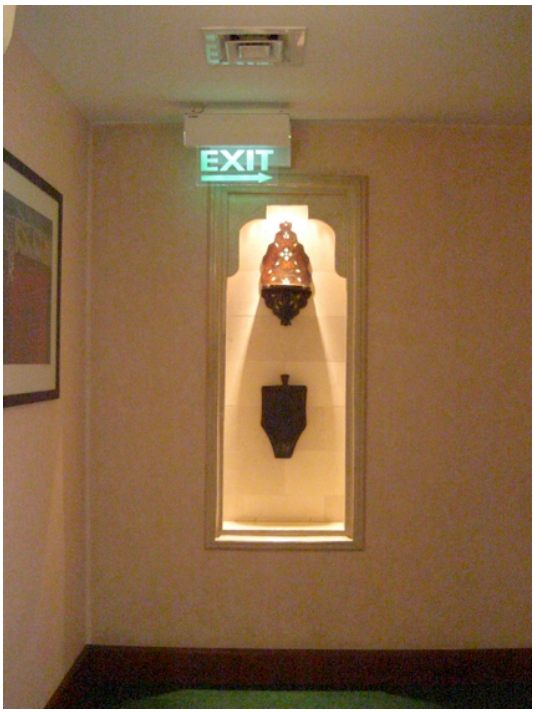




Şekil B.209 : Sultanahmet Cezaevi: Lobiden görünüm.




Şekil B.210 : Sultanahmet Cezaevi: Lobi (solda) ve kış bahçesinden görünüm.





Şekil B.211 : Sultanahmet Cezaevi: Duvarlara yerleştirilen ‘toplama’ objeler.



Şekil B.212 : Sultanahmet Cezaevi: Lokanta ve yanındaki servis biriminin dış duvarındaki mozaikler.



Şekil B.213 : Sultanahmet Cezaevi: Asansörler.



Şekil B.214 : Sultanahmet Cezaevi: Odaların bulunduğu bloklarda ortak mekânlardan birisi.



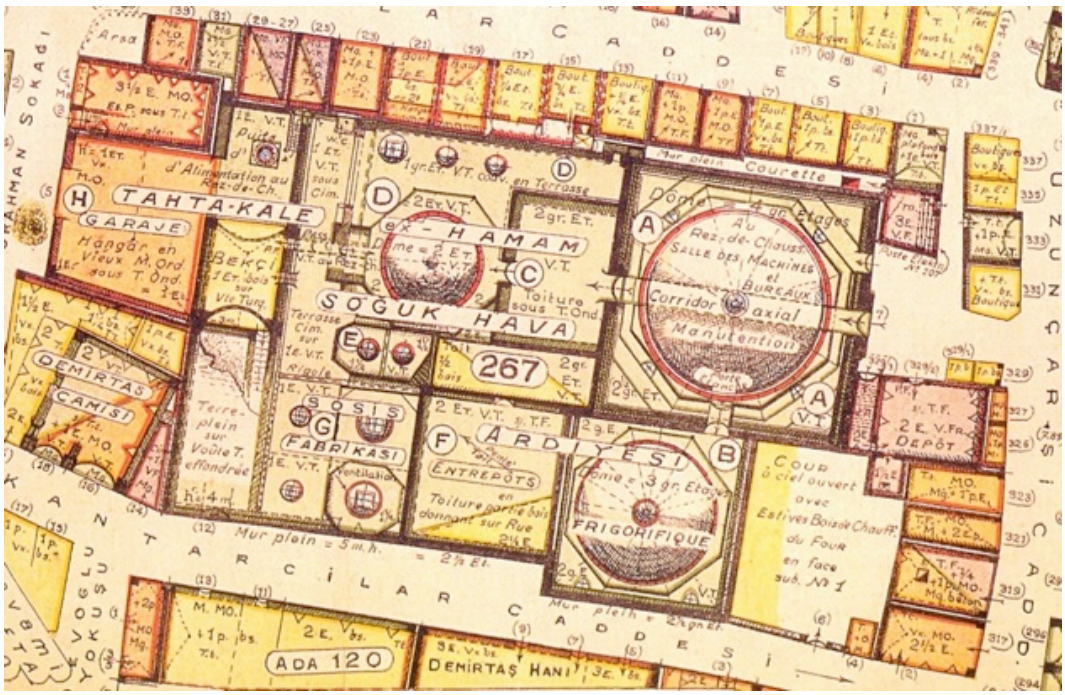
Şekil B.215 : Tahtakale Hamamı: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009)



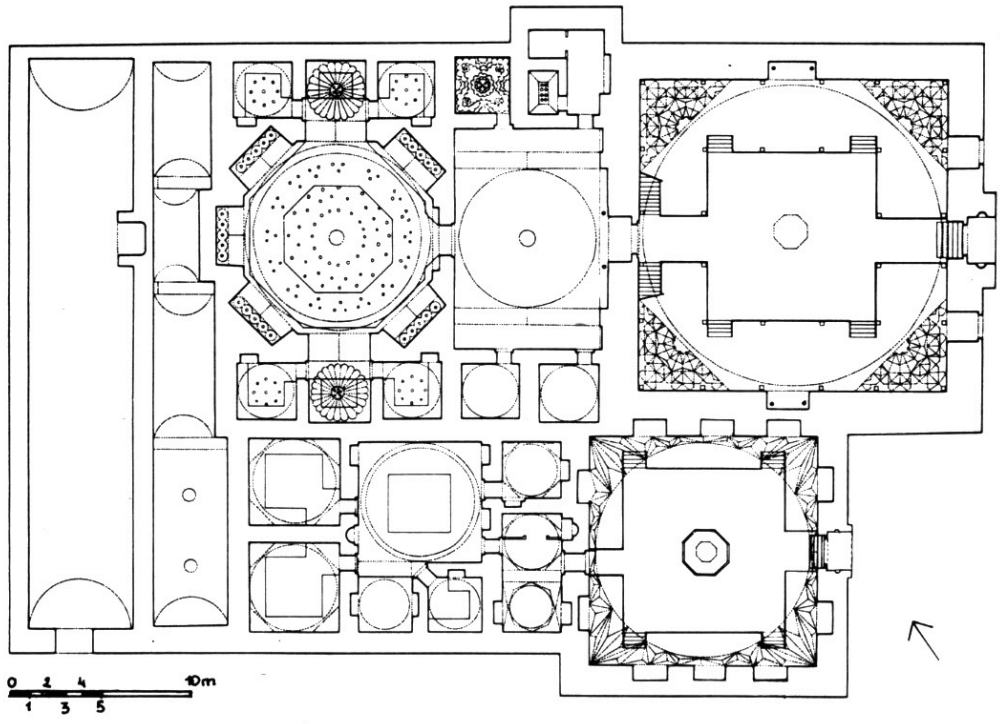
Şekil B.216 : Tahtakale Hamamı: Goad Haritası, pafta 4, 1904.



Şekil B.217 : Tahtakale Hamamı: Alman Mavileri Haritaları, pafta H8-3, 1913-1914.



Şekil B.218 : Tahtakale Hamamı: Pervititch Sigorta Haritaları, Eminönü pafta 76b, 1942.



Şekil B.219 : Tahtakale Hamamı: Yapının planı (Kuban, 1994).



Şekil B.220 : Tahtakale Hamamı: Yapının restore edilen duvarı.



Şekil B.221 : Tahtakale Hamamı: Uzunçarşı Sokak'tan hamama bakış ve taç kapısı.



Şekil B.222 : Tahtakale Hamamı: Erkekler bölümüne eklenen galeriler.



Şekil B.223 : Tahtakale Hamamı: Zemin ve kornişe konulan yeni motifler.



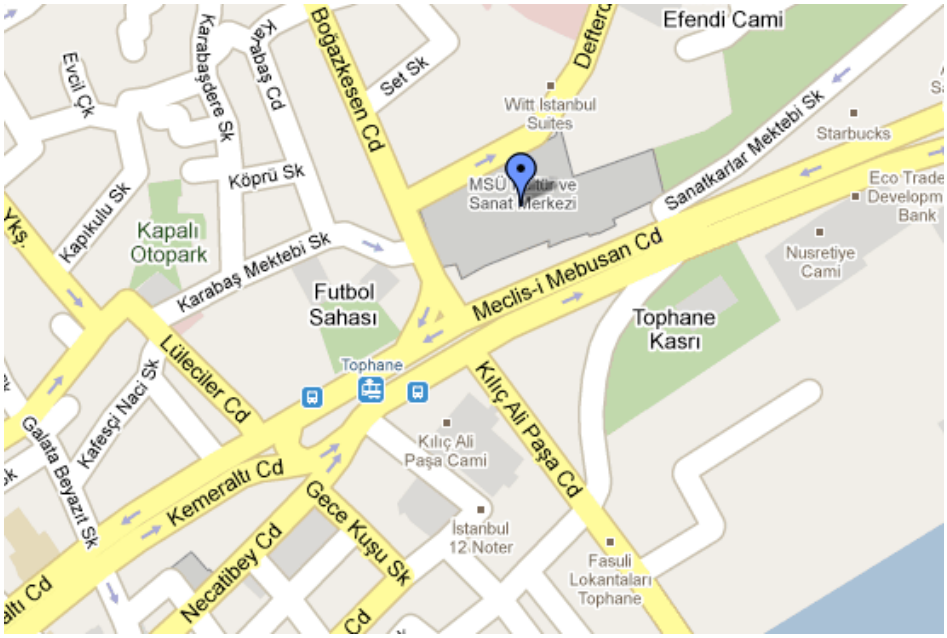
Şekil B.224 : Tahtakale Hamamı: Soğukluk bölümüne yapılan yeni şadırvan-havuz.



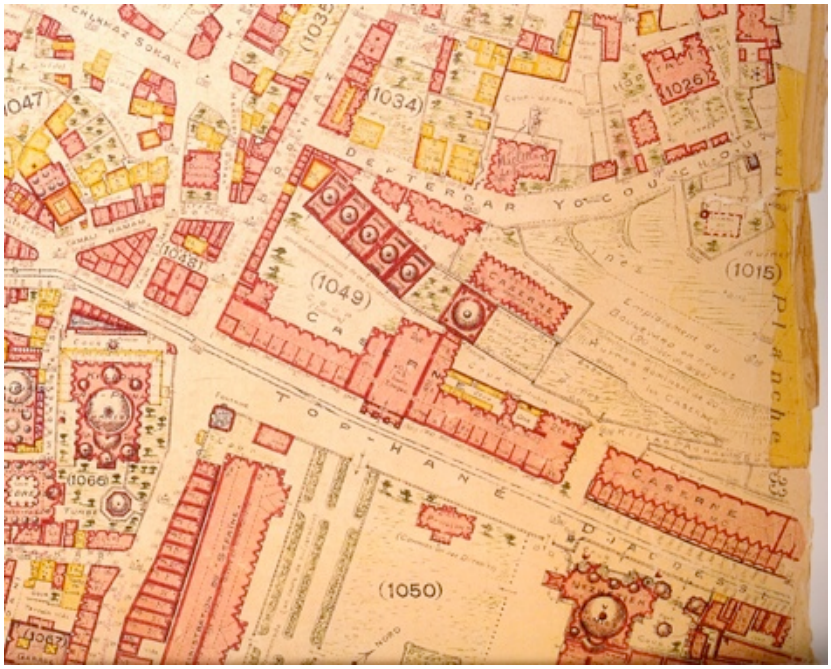
Şekil B.225 : Tahtakale Hamamı: Yenileme sonrası eklenen kafe.



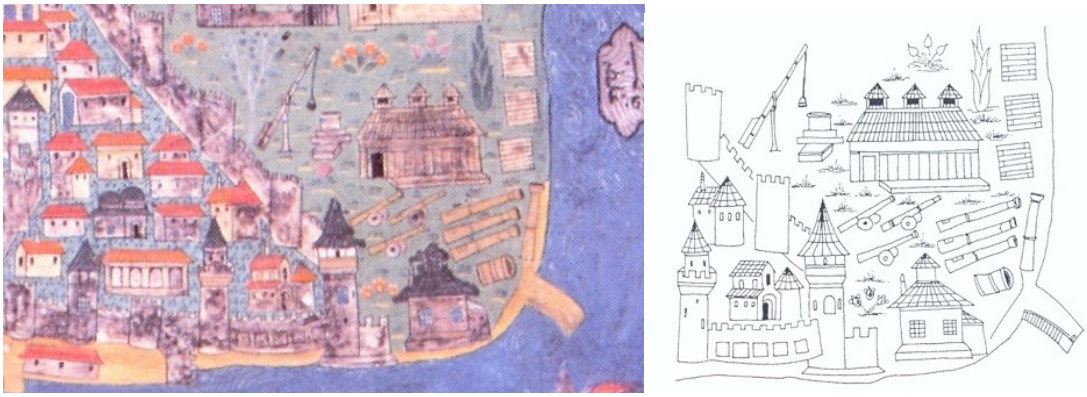
Şekil B.226 : Tahtakale Hamamı: Erkekler kısmı sıcaklığına yapılan yeni merdiven.



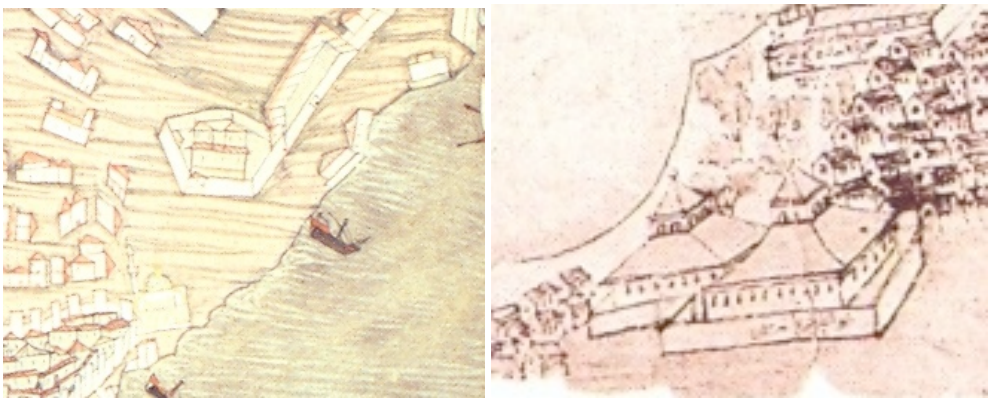
Şekil B.227 : Tophane-i Amire: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009)



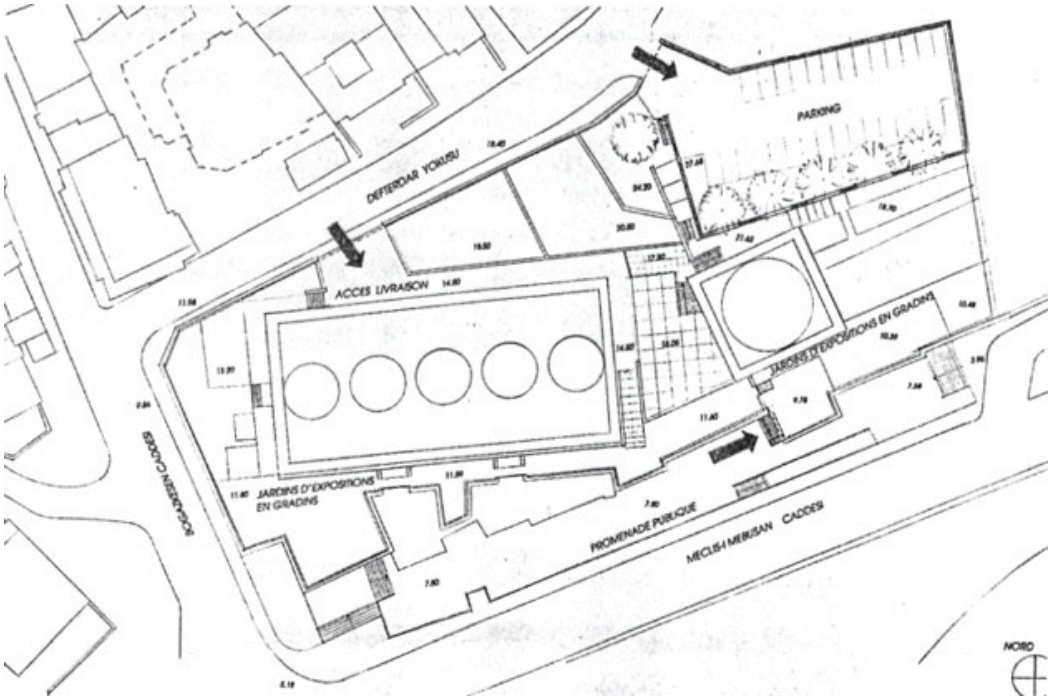
Şekil B.228 : Tophane-i Amire: Pervititch Sigorta Haritaları, Beyoğlu pafta 33, 1927



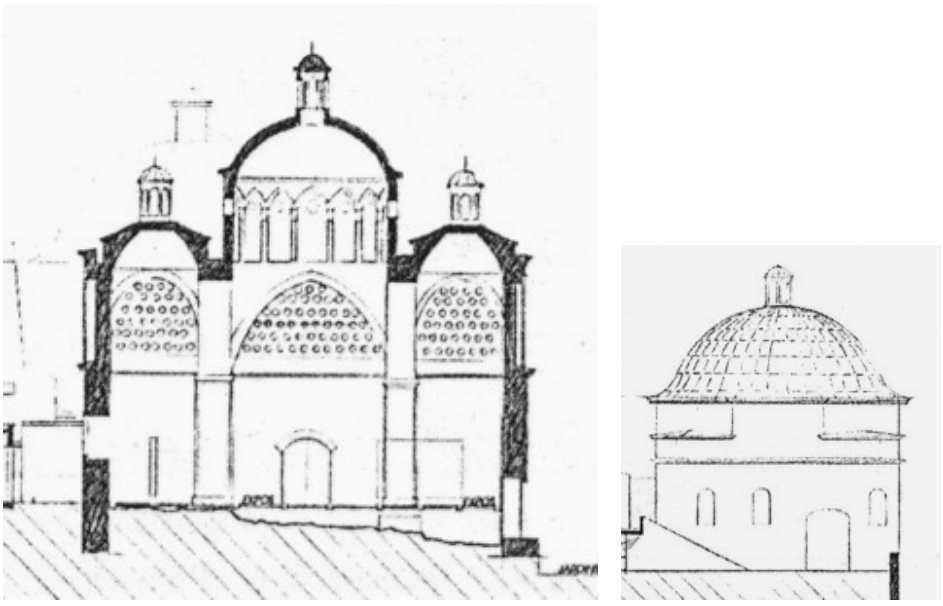
Şekil B.229 : Tophane-i Amire: Matrakçı Nasuh'un minyatürü, solda (Sözen, 1988) minyatürün sadeleştirilmiş şekli (Kuban, 2004)



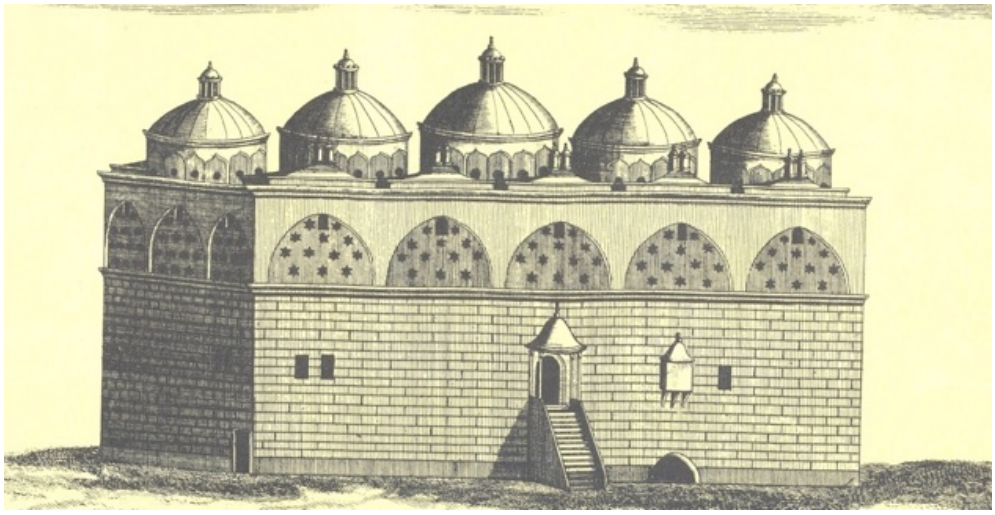
Şekil B.230 : Tophane-i Amire: Piri Reis'in 1523 tarihli haritası (solda) ve Lokman Çelebi'nin 1584 tarihli haritası (Kayra, 1990)



Şekil B.231 : Tophane-i Amire: Yapının planı (Gönen, 1995)



Şekil B.232 : Tophane-i Amire: Büyük yapı (solda) ve küçük yapının enden kesiti (Gönen, 1995)



Şekil B.233 : Tophane-i Amire: Carbognano'nun gravürü, 18.yy (Carbognano, 1993).



Şekil B.234 : Tophane-i Amire: Yenileme öncesi dış ve iç mekân (Gönen, 1999)





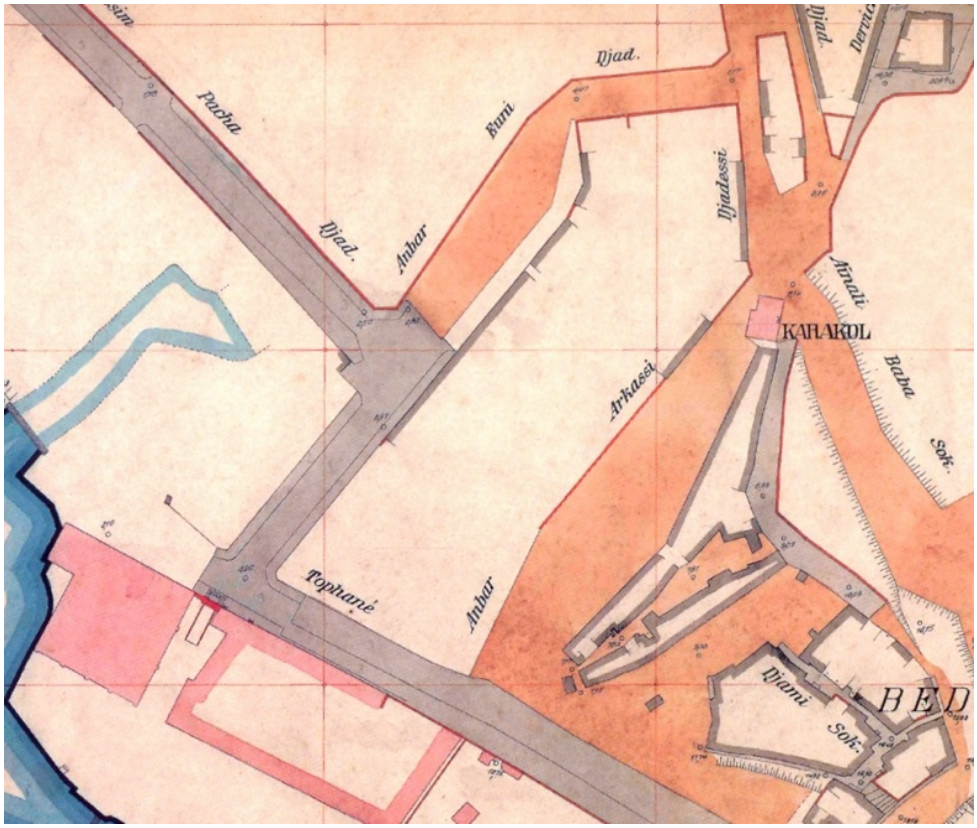
Şekil B.235 : Tophane-i Amire: Günümüzde yapının cephesi ve yeni yeşil kapılar.



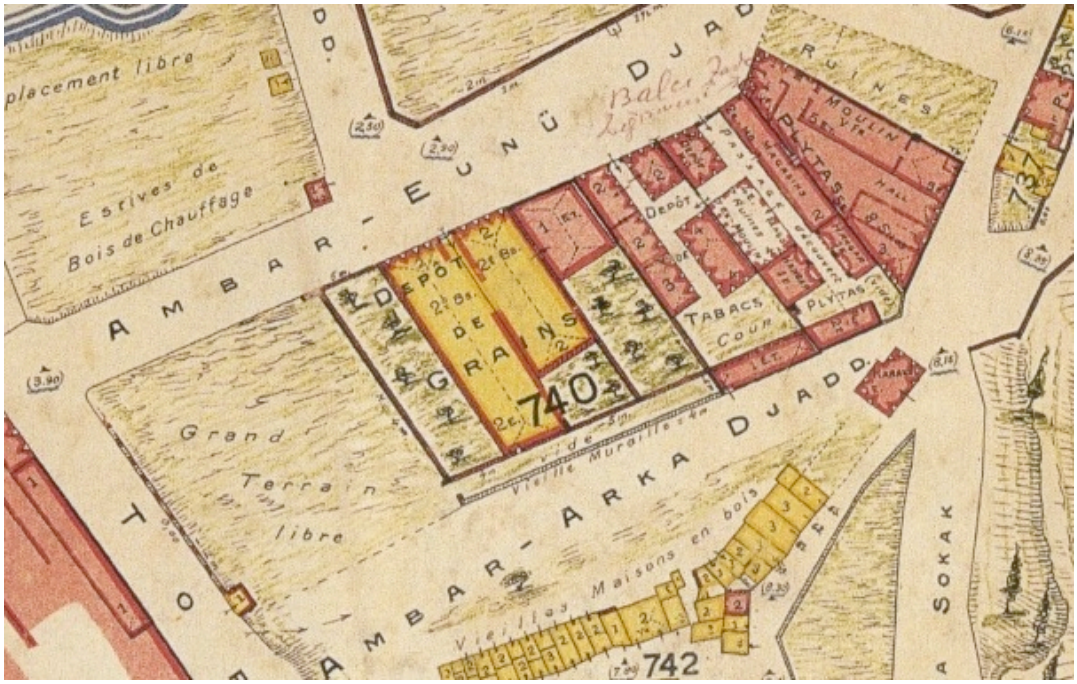

Şekil B.236 : Tophane-i Amire: Günümüzde büyük yapının iç mekânı



Şekil B.237 : Tuz Ambarı: Günümüzdeki konumu (GoogleMaps, 2009)



Şekil B.238 : Tuz Ambarı: Alman Mavileri Haritaları, pafta H10, 1913-1914.



Şekil B.239 : Tuz Ambarı: Pervititch Sigorta Haritaları, Kasımpaşa pafta 23, 1926.



Şekil B.240 : Tuz Ambarı: 1966 (solda) ve 1982'de çekilmiş hava fotoğrafları (İBB Harita Arşivi).



Şekil B.241 : Tuz Ambarı: 1996 yılında çekilen bir fotoğrafta sağda Tuz Ambarı'nın sıvasız ön cephesi görülmekte (Url-6).



Şekil B.242 : Tuz Ambarı: Kat planı ve kesit (Yapı, 2009).



Şekil B.243 : Tuz Ambarı: Yenileme öncesi iç mekânlar.



Şekil B.244 : Tuz Ambarı: Yenileme sırasında iç mekânlar.



Şekil B.245 : Tuz Ambarı: Yenileme öncesi ön cephe.



Şekil B.246 : Tuz Ambarı: Yapının girişi.



Şekil B.247 : Tuz Ambarı: Galerilere yerleştirilmiş çalışma alanları.



Şekil B.248 : Tuz Ambarı: Koridorlarda galerileri bağlayan geçit ve balkonlar.



Şekil B.249 : Tuz Ambarı: Yeni eklenen toplantı odası hacimleri.



Şekil B.250 : Tuz Ambarı: Koridor duvarının dibindeki çakıl taşları ve aydınlatma.



Şekil B.251 : Tuz Ambarı: Açıklıklarda kullanılan çelik bantlar.



Şekil B.252 : Tuz Ambarı: Etkinlik alanı ve ahşap merdiveni.

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyad: Banu Pekol

Doğum Yeri ve Tarihi: İstanbul, 1983

Lisans Üniversite: Courtauld Institute of Art, Londra- İngiltere

Yayın Listesi:

- Türkiye'de Kültür Ürününün Metalaşması Işığında Mimari Miras, *Kültür Politikaları ve Yönetimi: 2010*, Derl: İnce, A., İstanbul/Amsterdam, 2010
- Tarihi Gerçeklikte Tüketim Özlü Kırılmalar, *Radikal Tasarım Gazetesi*, Temmuz 2010
- Late Medieval Architectural and Micro-Architectural Drawings: A Hidden Order?, Lambert Academic Publishing, Köln 2010
- Beden ve Mekânın Ortak Anatomisi, *Radikal Tasarım Gazetesi*, Ekim 2009
- Spaces or Places: Re-use Design and Its Historical Implications, *Revitalising Built Environments*, Derl: Yıldız, H.T. and Güney, Y.İ., Istanbul 2009
- Interactive Bodily Experiences of Historic Architecture and its Perceptual Implications, *Spatial Phrases*, Derl: Spurr, S., Sydney 2009
- 5225 Sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu, *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş*, Derl: Ada, S, İnce, H.A., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009
- Tarihi Yakalayamayan Kentsel Araştırma, *Betonart*, Bahar 2009
- Londra Mimarlık Bienali Üzerine, *Yeni Mimar*, Ağustos 2006
- 'Sprawl' bilimkurgu köşesi, *Nebula fanzin*. Kasım 1998-Kasım 1999