

veditepe Fatih

KÜLTÜR SANAT YAŞAM DERGİSİ

n.19

MAYIS
HAZİRAN
TEMMUZ
AĞUSTOS
2 0 2 6



Zeyrek Yokuşu İSTANBUL'UN HAFIZASI

Asırlar Boyunca PANTOKRATOR

Bizans Manastırından
ZEYREK CAMİİ'NE

Doğan Tekeli ile
İMÇ'NİN HİKÂYESİ

Çalınmadan Duyulan
PLAKLAR



GÖRÜLMİYEN FORMLAR

SAVAŞ SARIHAN



15
Ekim
2026

Kişisel
Heykel
sergisi

15 - 25 Ekim
tarihleri arasında
ziyarete açıktır

Kadırga Sanat Galerileri
Şeker Ahmet Paşa Salonu
Fatih / İstanbul

SAYGIDEĞER İSTANBULLULAR,

İstanbul'un her semtinde başka türlü duyulan, kendine has bir musikisi vardır. Bu musikiye kimi zaman bir mimari detay kimi zaman ahşap bir evin penceresinden sokağa yayılan sesler, kimi zaman da kapı önlerinden akıp geçen yaşamın canlılığı eşlik eder. Şehrin dördüncü tepesinden Haliç'e doğru inen Zeyrek yokuşlarında yürürken bu ahengi daha yakından hissedersiniz. Dar sokaklar, birbirine yaklaşan cumbalar ve asırlık mabetler arasında geçmişin izleri bugünün hayatına karışır. Zeyrek, İstanbul'un farklı devirlerini aynı mahalle hayatında buluşturan müstesna semtlerimizden biridir.

Zeyrek'in hikâyesinde İstanbul'un fethiyle birlikte başlayan imar ve ilim seferberliğinin özel bir yeri vardır. Bizans devrinin en önemli dinî ve sosyal merkezlerinden Pantokrator Manastır'ndan dönüşen Zeyrek Camii bünyesinde kurulan medrese, Osmanlı İstanbul'unun ilk ilim yuvalarından biri olmuştur. Semte adını veren Molla Zeyrek Mehmed Efendi'nin şahsında bir mahallenin kimliğinin ilimle nasıl şekillendiği de görülmektedir. Camiler, medreseler, hamamlar, çeşmeler ve bunların devamlılığını sağlayan vakıflar etrafında gelişen Zeyrek, fetihten sonra şehrin yeniden kuruluşunda kilit bir rol üstlenmiş; eğitim, ibadet ve gündelik hayatın birbirini tamamladığı örnek bir Osmanlı semti olarak sivrirmiştir.

Bu birikimin izlerini bugün anıtsal eserlerde ve onları çevreleyen sivil mimari örneklerinde okuyabiliyoruz. Zeyrek'in fevkalade ince bir zevkle inşa edilmiş ahşap evleri, bir medeniyetin yaşam kültürünü yansıtan nadide örneklerdi. Sokağa estetik bir hareketlilik katan cumbaları, sofaları, kapıları ve bahçeleriyle Osmanlı'nın geleneksel sokak silüetini oluşturuyor, mimari ile insan arasındaki ilişkinin boyutunu da tüm canlılığıyla bize gösteriyordu. Zeyrek Camii ve çevresinin UNESCO Dünya Mirası kapsamındaki yerini anlamlı kılan da işte bu insan-mimari bütünlüğü olmuştur. Semtin korunmaya değer mirası, farklı medeniyetlerin izleriyle yüzyıllar içinde oluşan tarihî dokuyu ve bu doku içinde şekillenerek günümüze ulaşan hayatı birlikte kuşatmaktadır.

Fatih Belediyesi olarak, Zeyrek'in geleceğine yönelik önemli çalışmalar yürütüyoruz. Bu kapsamda, Zeyrek Dünya Miras Alanı içindeki 85 sivil mimarlık örneğinde gerçekleştirdiğimiz bakım ve onarımlarla, semtin hafızasını

taşıyan yapıların korunmasına sunduğumuz katkıyı belirtmek isterim. Tarihî konutları özgün nitelikleriyle yaşatmaya yönelik çalışmalarımızı sürdürüyoruz. Yine Zeyrek'te bulunan Haliliye Medresesi'nde devam eden restorasyon da aynı anlayışın bir parçasıdır. Bu kıymetli yapıyı çocuk kütüphanesi olarak hizmete sunarak, geçmişte talebelerin yetiştiği bir mekânı yeniden kitapla ve öğrenme heyecanı ile buluşturmayı hedefliyoruz.

Zeyrek Akademi ise tarihî bir yapıya kazandırılan yeni işlevin, bulunduğu semtin kimliğiyle nasıl bütünleşebileceğini gösteren, İstanbul ölçeğinde örnek bir ihya projesidir. Zeyrek Camii'nin yanı başında metruk hâlde olup yeniden ayağa kaldırılan sivil mimari örneği ahşap yapıyı yeniden işlevlendirdik ve bu kıymetli mekânda felsefeden tarihe, edebiyattan sanata uzanan akademik niteliği olan ufuk açıcı dersler ve söyleşiler gerçekleştiriyoruz. Akademimizde; araştırmacıları ve öğrencileri İstanbul gezileri, sözlü tarih ve yayın çalışmaları aracılığıyla da bir araya getiriyoruz. Yüzyıllar önce ilimle anılan Zeyrek'in bugün de entelektüel faaliyetlerin bir merkezi olmasını önemsiyoruz.

Dergimizin yeni sayısında Zeyrek'i, sahip olduğu kültür mirası ve geçirdiği dönüşümlerle daha yakından tanıyacaksınız. Zeyrek Camii'nden semtin yer altındaki hafızasını taşıyan sarnıçlara, Çinili Hamam'dan modern mimarlık mirasının önemli örnekleri olan İstanbul Manifaturacılar Çarşısı ve Sosyal Sigortalar Kurumu Kompleksi'ne uzanan sayfalar İstanbul'un farklı dönemlerine, semte ruhunu veren simalara, âlimlere, sanatçılara yer veren sayfalarımız da Zeyrek'in kültür hayatına ışık tutuyor.

İnanıyorum ki elinizdeki sayı, Zeyrek sokaklarında yeniden yürümeye, aşına olduğumuz yapılara daha dikkatle bakmaya, şehrimizle kurduğumuz bağı derinleştirmeye vesile olur. Değerli araştırmaları ve birikimleriyle dergimize katkı sunan bütün yazarlarımıza ve emeği geçen çalışma arkadaşlarımıza teşekkür ediyor; gelecek sayıda buluşmak dileğiyle keyifli okumalar diliyorum.



M.ERGÜN TURAN
FATİH BELEDİYE BAŞKANI





58

**ZEYREK'TE MODERN BİR KATMAN:
İSTANBUL MANİFATURACILAR ÇARŞISI'NDA MİMARLIK VE SANAT**

ZEYREK'TE BİZANS'TAN OSMANLI'YA
MÜLKİYET SÜREKLİLİĞİ

4

ASIRLAR BOYUNCA PANTOKRATOR
BİZANS MANASTIRINDAN ZEYREK CAMİİ'NE

12

MOLLA ZEYREK CAMİİ'NİN
RESTORASYON SÜRECİ

24

SUR DİBİNDE ÇAY İÇENLER:
ZEYREK'TE GÜNDELİK HAYAT VE MAHALLE KÜLTÜRÜ

40

YÜZEY İLE YER ALTI ARASINDA:
ZEYREK SARNIÇLARININ KENTSEL BELLEKTEKİ YERİ

44

DOĞAN TEKELİ İLE İMÇ'NİN HİKÂYESİ

52

ŞEYH SÜLEYMAN MESCİDİ RESTORASYONU

66

ULUSLARARASI ÖDÜLLÜ BİR MİMARLIK MİRASI:
SOSYAL SİGORTALAR KURUMU KOMPLEKSİ

74

KARABEKİR AİLESİNİN ZEYREK'TEKİ İZLERİ

90

GÜL CAMİİ'NDE BİZANS, OSMANLI VE
İSTANBUL HAFIZASI

112

ZEYREK'İ ANLATAN İKİ YAPI

120

ÜSTÜN İNANÇ

140



36

**ÜRETEK VE YAŞAYAN BİR MÜZE:
ZEYREK ÇİNİLİ HAMAM MÜZESİ**



78

ZEYREK AKADEMİ



84

**FIRIN SOKAK 20 NUMARADA BİR YAZAR
ORHAN KEMAL**

TASVİR
OKUMALARI
ZEYREK'TEN
ÂLİM PORTELERİ



30



94

**YEŞİLÇAM'DAN MODERN
DİZİLERE BAŞROLDE ZEYREK VAR**



100

MEHMET NECATİ ALTAŞ



106

**ÇALINMADAN
DUYULAN PLAKLAR**



124

**ZEYREK YOKUŞU:
İSTANBUL'UN HAFIZASI**



130

**HATTAT
YUSUF SEZER**



136

**SULTAN AHMED CAMİİ BAŞ İMAMI:
HAFİZ VE BESTEKÂR
SADETTİN KAYNAK**

yeditepe
Fatih n.19

KÜLTÜR
SANAT
YAŞAM
DERGİSİ

MAYIS
HAZİRAN
TEMMUZ
AĞUSTOS
2026

İmtiyaz Sahibi
T.C. Fatih Belediyesi adına
M. Ergün Turan

Yayın Danışmanı
İhsan İlze

Yayın Koordinatörü
Mahmut Ekşi

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Abdullah Kargılı

Yayın Direktörü
Pelin Avcı

Sanat Yönetmeni
Murat Gür

Fotoğrafçı
İhsan İlze

Katkıda Bulunanlar
Cüneyd Fıdancı
Çiçe Kan
Sümeyye Koç
Sümeyye Meryem Arslan

Grafik Tasarım
Emine Kocaman

Redaksiyon
Merve Akbaş

Seslendirme
İbrahim Emre

Baskı
BBAS Ofset Mat. San.ve Tic.Ltd.Şti.
Cevizlik Mh. Muhasebeci Sk.
No: 21/A Bakırköy/İstanbul

Yönetim Yeri
Akşemsettin Mahallesi Adnan Menderes
Vatan Bulvarı No:54 Fatih / İstanbul
T. 0 (212) 453 1453

www.fatih.bel.tr www.yeditepefatih.com

© Her hakkı saklıdır Süreli Yayın
ISSN: 2757-7368

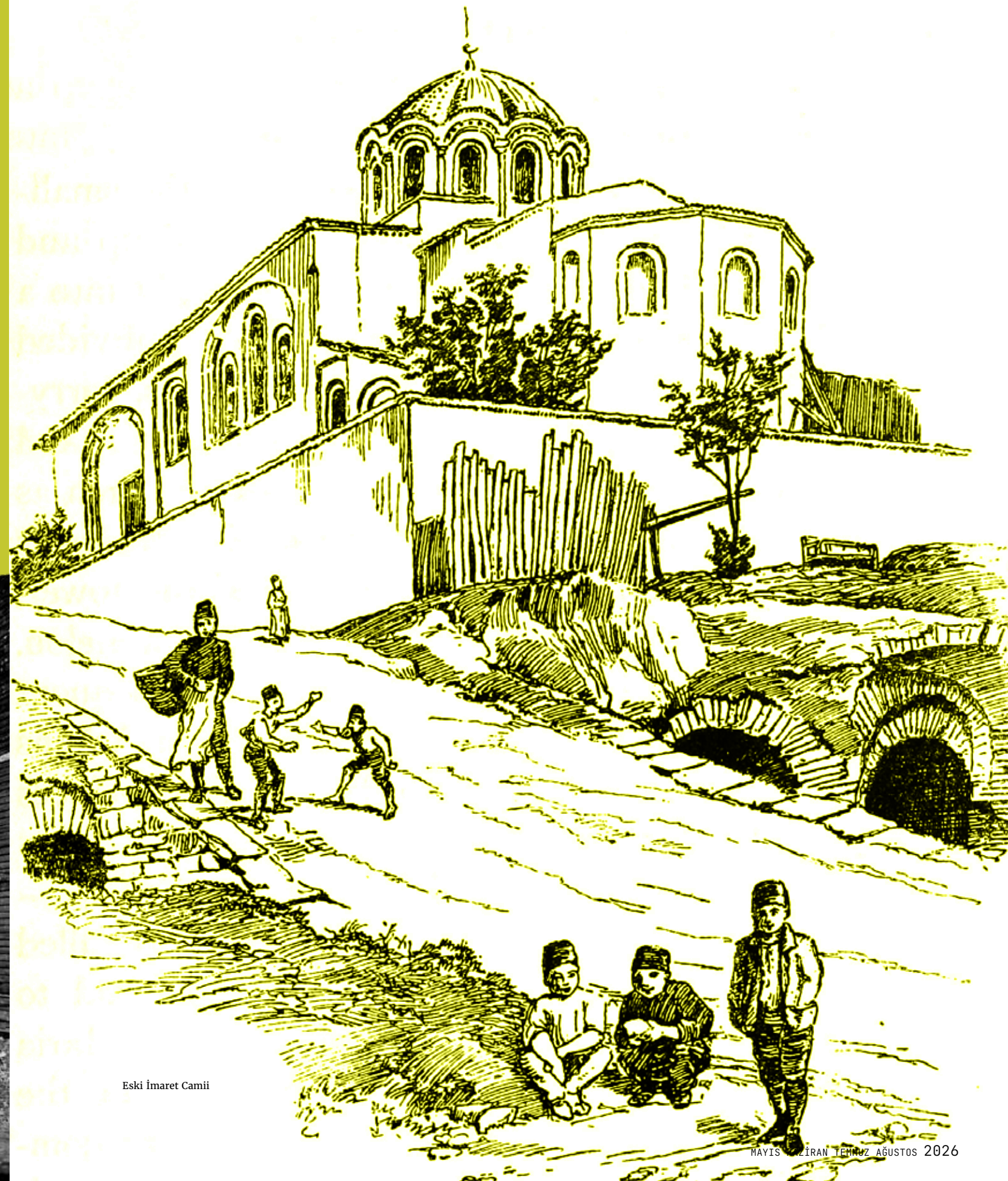
Zeyrek'te Bizans'tan Osmanlı'ya Mülkiyet Sürekliliği

FATİH SULTAN MEHMED'İN HAZIRLATTIĞI AYASOFYA KÜLLİYESİ VAKFIYESİ, ZEYREK BÖLGESİNDEKİ DÖNÜŞÜMÜN İDARİ VE FİNANSAL DETAYLARINI NET BİÇİMDE ORTAYA KOYMAKTADIR. VAKFIYE ŞARTLARINA GÖRE, ZEYREK MEDRESESİ OLARAK BİLİNER ZEYREK CAMİİ'NDE BEŞ VAKİT NAMAZI KILDIRACAK YETKİNLİKTE MAAŞLI BİR HATİP GÖREVLENDİRİLMİŞ VE KENDİSİNE VAKIF GELİRİNDEN GÜNLÜK SEKİZ AKÇE VERİLMESİ ŞART KOŞULMUŞTUR. KUR'AN'I EZBERE VE DÜZGÜN OKUYAN BEŞ HAFIZDAN LİDER OLANA GÜNLÜK ÜÇ AKÇE, DİĞER DÖRT HAFIZA İSE İKİŞER AKÇE AYRILMIŞTIR.

◆ HALİDE ÖZTÜRK



Zeyrek
Kilise Camii
Nicholas V. Artamonoff
arşivi
Mart 1936



Eski İmaret Camii



Istanbul'un Bizans'tan Osmanlı'ya devreden mirası, yalnızca binaların el değiştirmesinden ibaret değildi. Şehrin fiziki dokusunu biçimlendiren kurumsal ve ekonomik sistemler, yönetimler değişse de varlığını sürdüren güçlü bir işlevsel devamlılık gösterir. Tarihî yarımada'nın dördüncü tepesinden Haliç'e doğru inen Zeyrek yamacı, bu dönüşümün en somut örneklerinden biridir. Bizans döneminde dinsel, sosyal ve iktisadi hayatın merkezinde yer alan Pantokrator Manastırı kompleksi, fethin ardından Osmanlı vakıf düzeninin çekirdek alanlarından birine dönüştü. Bu süreçte mülkiyetin hukuki tanımı değişse de mekânın toplumsal hizmet üretme ve kamusal kaynakları tek merkezde toplama mantığı korundu.

Bizans manastır sisteminin kökenleri, IV. yüzyılda Mısır çölünde başlayan münzevi yaşam geleneğine kadar uzanır. Bu hareket kısa sürede Suriye üzerinden Anadolu'ya ve Konstantinopolis'e yayılmış, şehir içi manastırlar başkentin dinsel ve sosyal hayatının ayrılmaz bir parçası hâline

gelmiştir. Zaman içinde manastırlar yalnızca ibadet mekânları olmaktan çıkıp, imparatorların ve seçkin ailelerin servetlerini yatırdığı kurumlara dönüşmüştür. İkonoklazm döneminin sona ermesinin ardından, IX. yüzyıldan itibaren manastır mülklerinde belirgin bir genişleme yaşandığı gözlemlenmektedir. Bu genişlemenin arkasındaki önemli mekanizmalardan biri imparatorluğun manastırlara tanıdığı mali ve kazai muafiyetlerdi. Devlet, toprak vergisinden ve bazı yargı yetkilerinden manastırları muaf tutarak onların gelirlerini büyütmelerine imkân sağlıyor, karşılığında da hastane, huzurevi ve eğitim gibi kamusal hizmetlerin manastır eliyle yürütülmesini bekliyordu.

Bizans İmparatorluğu'nda manastırlar, dinsel işlevlerinin yanı sıra geniş arazileri, vergi muafiyetleri ve mali özerklikleri ile devasa birer ekonomik güç merkeziydi. Doğrudan imparatorluk makamına bağlı olan Pantokrator Manastırı, zengin gelir kaynaklarıyla desteklenen özerk bir yapıya sahipti. Marmara bölgesindeki bağlı manastırlar, kendi masraflarını karşıladıktan sonra kalan tüm



Kalenderhane Camii

net geliri merkezdeki Pantokrator Manastırı'na aktarmak zorundaydı. Manastırın mülkleri ve gelir sınırları yalnızca Marmara çevresiyle sınırlı kalmayıp Trakya'dan Makedonya'ya, Batı Anadolu'dan Ege adalarına kadar uzanan geniş bir coğrafyaya yayılıyordu. Kent merkezinde kurulan hastane, eczane, huzurevi ve kütüphane gibi sosyal kurumların giderleri, kırsaldaki bu geniş mülk ağından gelen kaynaklarla karşılanıyordu. Bu durum, Orta Çağ'da şehir hizmetlerinin merkezi bir yönetim ve mali özerklikle yürütüldüğünü açıkça göstermektedir.

Ne var ki bu mali özerklik hiçbir zaman siyasi müdahaleden bağımsız değildi. Manastır mülklerindeki büyüme, imparatorluk için hem bir güç kaynağı hem de bir tehdit olarak görülüyordu. Genişleyen manastır toprakları devletin vergi tabanını daraltıyor, aynı zamanda dynatoi olarak adlandırılan güçlü aile ve kurumların küçük köylü topraklarını yutmasına zemin hazırlıyordu. Bu nedenle X. yüzyıl boyunca Makedon hanedanı imparatorları, manastırların toprak edinimini

sınırlayan bir dizi ferman (novella) yayımladı. II. Nikephoros Phokas'ın 964 yılındaki fermanı bunların en sert olanlarından biridir. İmparator, manastır hayatının artık dünyevi bir mülk biriktirme yarışına dönüştüğünü öne sürerek dinî kurumlara toprak devrini doğrudan yasaklamış, hayır kurumu kurmak isteyenleri var olan muhtaç kurumlara yardım etmeye yönlendirmiştir. Birkaç yıl sonra, 966/967 tarihli bir başka fermanla mülk gaspı meselelerinde manastırlara uygulanan yaptırımlar ağırlaştırılmış, II. Basileios'un 996 tarihli fermanı ise manastırların köy komünlerine ait küçük şapelleri ele geçirmesini engelleyen hükümler getirmiştir. Kısacası, bir manastırın typikonunda ne kadar özerk ve dokunulmaz olarak tanımlanırsa tanımlansın, mülkü nihayetinde imparatorluk iradesinin, mali ihtiyaçların ve dynatoi ile devlet arasındaki güç mücadelesinin konusu olabiliyordu. Bizans manastır mülkiyeti, hukuken güçlü görünse de pratikte siyasi çekişmelere açık, kırılgan bir zemine oturuyordu.

1453'te İstanbul'un fethiyle birlikte Bizans manastır idaresinin kentsel ve iktisadi rolü sona ererken, Osmanlı Devleti kentsel altyapıyı ve toplumsal düzeni yeniden tesis etmek amacıyla vakıf müessesesini temel kurumsal mekanizma olarak devreye soktu. Osmanlı idaresinin vakıf sistemine yönelmesinin temelinde devlet bütçesine doğrudan yük getirmeden kentsel altyapıyı inşa etmek, fethedilen alanlarda imar ve iskânı hızlandırmak ve kamusal hizmetlerin sürekliliğini teminat altına almak yatıyordu. Bu tercihin sağladığı fayda çok yönlüydü: devlet, hazineden tek kuruş harcamadan cami, medrese, hastane ve aşevi gibi kurumları hayata geçirebiliyor, bu kurumların masrafını devlet adamlarının ve varlıklı kişilerin kişisel servetleri üstleniyordu. Vakıf kuran kişi için de bu bir kazan-kazan ilişkisiydi: hem toplumda saygınlık ve dinî sevap kazanıyor hem de servetini, mirasçılar arasında bölünüp erimekten

BİZANS'TAN OSMANLI'YA GEÇİŞ SÜRECİNDE ZEYREK SEMTİ, MÜLKİYET BİÇİMLERİNİN VE DİNSEL KİMLİĞİN DEĞİŞTİĞİ, ANCAK KENTSEL İŞLEVSELLİĞİN VE SOSYO-EKONOMİK MERKEZ OLMA NİTELİĞİNİN KORUNDUĞU GÜÇLÜ BİR DEVAMLILIK SERGİLER.



İtalyan rahip ve seyyah Cristoforo Buondelmonti'nin "Liber InsularumArchipelagi" isimli seyahatnamesinde yer alan 1420'li yıllara ait İstanbul haritası.

kurtararak, kendi adını taşıyan kalıcı bir kuruma dönüştürüyordu. Osmanlı şehir düzeninde güvenlik, dış savunma ve adalet hizmetleri dışındaki hemen her kamusal alan, eğitim, sağlık, imar, altyapı, din ve sosyal yardım hizmetleri, yüzyıllar boyunca vakıflar kanalıyla yürütüldü. Cami, medrese, türbe, mektep, imaret, darüşşifa, han, çarşı ve hamam gibi yapıları bünyesinde toplayan külliyeler, kentsel gelişimin ve mekânsal büyümenin ana arteri haline geldi. Bânilerinin tahsis ettiği zengin vakıf gelirleri (akarlar) sayesinde uzun süre aksamadan çalışan bu müesseseler, devletin imar ve iskân politikasının merkezinde yer almış, neticede İstanbul kısa sürede vakıflarla donatılmış bir hayrat şehrine dönüşmüştür (Özcan, 2015).

Bizans'ın devasa manastır mülkiyeti ile Osmanlı vakıf sistemi karşılaştırıldığında, her iki düzenin de kamusal hizmet sunma, geniş kırsal akarları bünyesinde toplama ve bunları kent merkezindeki hayrı birimlere aktarma hususunda büyük bir işlevsel paralellik taşıdığı görülür. Ancak bu benzerliğin ötesinde, mülkiyetin hukuki statüsü ve siyasi müdahalelere karşı koruma mekanizmaları açısından

iki sistem arasında radikal bir fark mevcuttur. Bizans manastır mülkleri, özerk yapılara sahip olmalarına rağmen, yukarıda görüldüğü gibi imparatorluk otoritesinin teolojik, siyasi ve mali çekişmelerine açık bir hassasiyet taşımaktaydı. İmparatorluk kararları veya fermanlarıyla manastır arazilerinin el değiştirmesi, gelirlerine el konulması ya da yeni edinimlerinin durdurulması mümkündü.

Osmanlı vakıf hukukunda ise mülkiyet anlayışı tamamen ilahi bir dokunulmazlık zeminine oturtulmuştur. Vakfedilen bir akar veya gayrimenkul, hukuken insani mülkiyet alanından çıkarılarak Allah'ın mülkü (mülk-i ilahi) statüsüne geçirilir ve bu durum vakfın satılmasını, hibe edilmesini, miras bırakılmasını veya devlet eliyle el konulmasını kesin olarak yasaklardı. Bu ilke, klasik İslam hukukçularının vakfı "temlik değil, teshil" olarak tanımlamasına dayanır: vakfeden kişi mülkün üzerindeki tasarruf hakkını tamamen bırakır, mülk artık yalnızca belirlenen hayır amacına hizmet eder. Vakfiyelerde yer alan beddua ve müeyyide şartları, hükümdarlar da dahil olmak üzere hiçbir siyasi gücün vakfın amacını ve gelir dağılımını değiştiremeyeceğini tescil etmekteydi. Bir hükümdarın kendi vakfiyesine dahi bu tür bir beddua eklemesi, kurumun kendisinden sonraki haleflerine karşı bile hukuken korunmasını amaçlıyordu. Bu hukuki muafiyet ve dokunulmazlık, Osmanlı Devleti'ne kentsel hizmetlerde siyasi çalkantılardan etkilenmeyen kesintisiz bir kurumsal istikrar sağlarken, devlet adamları ve zenginlerin servetlerini kamusal yarara dönüştürerek kalıcı kılmalarına da imkân tanımıştır. Nitekim tevliyet makamı, yani vakfın idaresini yürüten mütevellilik görevi, çoğunlukla banisinin soyundan gelenlere tevarüs ederek nesiller boyu aynı ailenin denetiminde kalabiliyor, bu da vakfı hem hukuken hem fiilen merkezi otoritenin keyfi müdahalesinden koruyan ek bir katman oluşturuyordu. Böylece Bizans'ta imparatorluk fermanıyla sona erdirilebilen ya da sınırlandırılabilen bir mülkiyet biçiminin yerini, Osmanlı'da teorik olarak hiçbir siyasi gücün dokunamayacağı bir mülkiyet rejimi almıştır.

ZEYREK CAMİİ, ESKİ İMARET CAMİİ VE KALENDERHANE CAMİİ ÇEVRESİNDE YENİDEN HAYAT BULMUŞ, ÜSTELİK BU KEZ İLAHİ MÜLKİYET İLKESİNİN SAĞLADIĞI ÇOK DAHA SAĞLAM BİR HUKUKİ ZEMİNE OTURMUŞTUR.

Mekânsal düzeyde ise Pantokrator Manastırı'nın vakıf sistemine entegrasyonu oldukça hızlı oldu. Fethin hemen ardından manastır yapıları şehrin ilk medresesine dönüştürüldü ve Zeyrek Camii adını aldı. Akşemseddin gibi dönemin önde gelen ilim insanları burada ders verdi. 15. yüzyıl sonlarında Zeyrek Camii bünyesinde inşa edilen ve Akşemseddin'in burada kısa süreli ders vermesi nedeniyle "Akşemseddin Tekkesi" adını alan yapı, mekânın dinsel ve eğitim işlevinin yeni dönemde de sürdüğünü gösterir.

Fatih Sultan Mehmed'in hazırlattığı Ayasofya Külliyesi Vakfiyesi, Zeyrek bölgesindeki dönüşümün idari ve finansal detaylarını net biçimde ortaya koymaktadır. Vakfiye şartlarına göre, Zeyrek Medresesi olarak bilinen Zeyrek Camii'nde beş vakit namazı kıldırarak yetkinlikte maaşlı bir hatip görevlendirilmiş ve kendisine vakıf gelirinden günlük sekiz akçe verilmesi şart koşulmuştur. Kur'an'ı ezbere ve düzgün okuyan beş hafızdan lider olana günlük üç akçe, diğer dört hafıza ise ikişer akçe ayrılmıştır. Güzel sesli iki müezzinden biri aynı zamanda muarrif olarak görev yapacak ve günlük üç akçe alacak, diğer müezzine ise iki akçe ödenecektir. Camide temizlik ve kandil yakma işlerini üstlenecek kayyıma günlük iki akçe verilirken, kandil yağları ve hasırlar için de her gün bir akçe ayrılmıştır.

Benzer bir düzenleme, bölgedeki bir diğer Bizans yapısı olan Eski İmaret Camii için de yapılmıştır. Vakfiye hükümlerine göre, Eski İmaret Camii'nde beş vakit namaz kıldırarak imama günlük beş akçe ödenmesi kararlaştırılmıştır. Görev yapacak iki müezzinin her birine günlük dört akçe, kayyıma günlük bir akçe ve kandil yağı ile hasırlar için yine günlük bir akçe ayrılması şart koşulmuştur.

Zeyrek ve çevresindeki dönüşümün bir diğer önemli ayağını oluşturan Kalenderhane Camii ise tasavvuf hayatının merkezine dönüştürülmüştür. Vakfiye şartlarında Kalenderhane için takva sahibi,

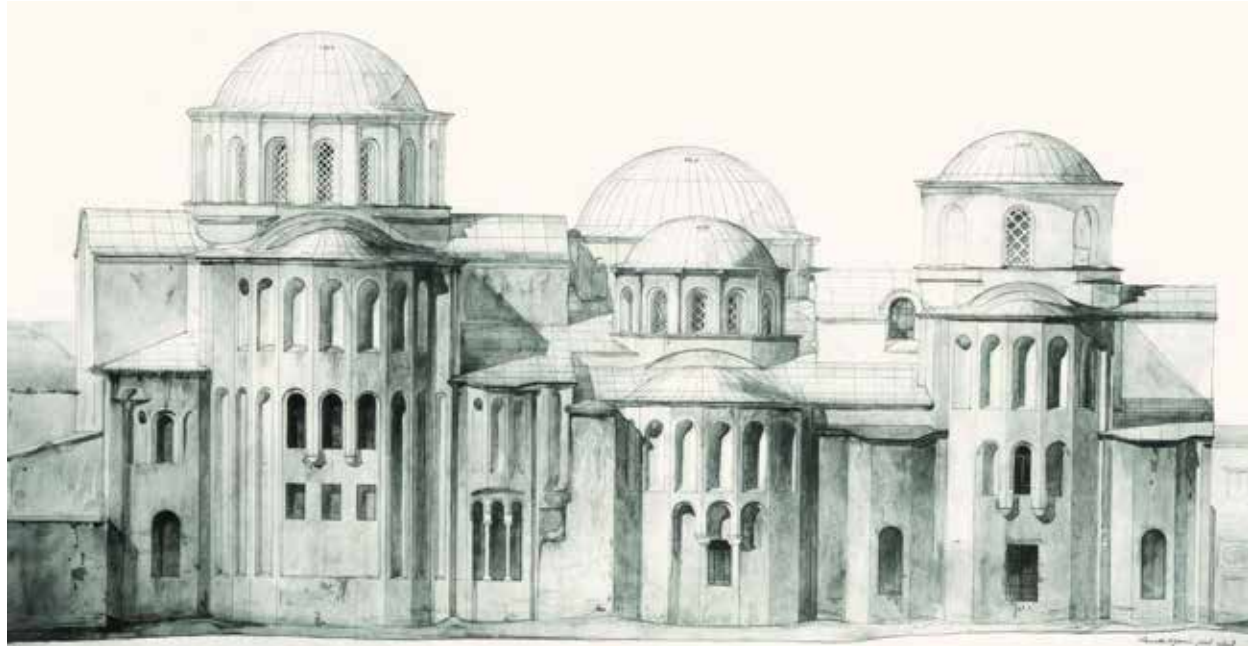
1453'TE İSTANBUL'UN FETHİYLE BİRLİKTE BİZANS MANASTIR İDARESİNİN KENTSEL VE İKTİSADİ ROLÜ SONA ERERKEN, OSMANLI DEVLETİ KENTSEL ALTYAPIYI VE TOPLUMSAL DÜZENİ YENİDEN TESİS ETMEK AMACIYLA VAKIF MÜESSESESİNİ TEMEL KURUMSAL MEKANİZMA OLARAK DEVREYE SOKTU.



Nikephoros Phokas

manevi terbiye ve riyazet usullerini bilen, devlet adamlarından veya zenginlerden çıkar temin etmeye çalışmayan, sadece zaviye ve seccadesine devam eden mütedeyyin bir müřşidin şeyh olarak tayin edilmesi istenmiştir. Bu müřşit için günlük on akçe gibi yüksek bir maaş tahsis edilmiştir. Zaviyede kalanların ve gelen misafirlerin yemek ve ziyafet işlerini takip edecek vakıf nazırına ise günlük beş akçe ödenmesi hükme bağlanmıştır.

Sonuç olarak Bizans'tan Osmanlı'ya geçiş sürecinde Zeyrek semti, mülkiyet biçimlerinin ve dinsel kimliğin değiştiği, ancak kentsel işlevselliğin ve sosyo-ekonomik merkez olma niteliğinin korunduğu güçlü bir devamlılık sergiler. Bizans döneminde Pantokrator Manastırı etrafında kurulan mali yapı ve sosyal hizmet ağı, siyasi iradenin her an müdahale edebileceği kırılgan bir zeminde yükseliyordu. Osmanlı döneminde ise aynı işlevsel mantık, Ayasofya Vakfı bünyesine entegre edilerek Zeyrek Camii, Eski İmaret Camii ve Kalenderhane Camii çevresinde yeniden hayat bulmuş, üstelik bu kez ilahi mülkiyet ilkesinin sağladığı çok daha sağlam bir hukuki zemine oturmuştur. Vakfiyelerin son kısımlarında yer alan sert beddua, lanet ve hukuki müeyyide şartları (örneğin "*Her kim ki bu vakfiyedeki şartları*



Latin istilasında Venedik Yönetim Merkezi olan Pantokrator Manastırı

değiştirir, gelirlerini başka yere aktarırsa Allah'ın, meleklerin ve bütün insanların laneti onun üzerine olsun..." gibi ifadeler), hükümdarlar da dahil olmak üzere hiçbir siyasi otoritenin vakfın amacını, işleyişini ve gelir dağılımını keyfi olarak değiştiremeyeceğini dinî ve hukuki olarak tescil etmekteydi. Bizans'ta

imparatorların fermanlarıyla kolayca el değiştirebilen veya kamulaştırılabilen manastır mülklerinin aksine, Osmanlı vakıf hukuku sunduğu bu ilahi dokunulmazlık sayesinde kentsel hizmetlerde siyasi çalkantılardan, taht değişikliklerinden ve ekonomik krizlerden etkilenmeyen, yüzyıllarca sürecek kesintisiz bir kurumsal istikrar temin etmiştir. ▲

Kaynakça

Altan, B. (2024, 2 Ocak). İstanbul'un Bizans mirasının korunmasında iki varlık, iki kurum, iki yaklaşım. *Arkitera*.

Arslanboğa, K. (2018). Osmanlı Devleti'nde vakıf yönetiminde tevliyet: İstanbul örneği. *Yönetim Bilimleri Dergisi*, 16(32), 551–558.

Ayverdi, E. H. (1958). *Fatih devri sonlarında İstanbul mahalleleri, şehrin iskânı ve nüfusu*. Vakıflar Umum Müdürlüğü.

Aydın, B. (2024). Osmanlı İmparatorluk yönetim sisteminin bilgi kaynakları: Tahrir defterleri. İçinde *Cumhuriyet'in 100. yılında bilgi ve belge yönetimi teknolojisinde güncel yaklaşımlar* (ss. 26–35). İstanbul Üniversitesi.

Barkan, Ö. L. (1942). Osmanlı İmparatorluğunda bir iskân ve kolonizasyon metodu olarak vakıflar ve temlikler I: İstilâ devirlerinin kolonizatör Türk dervişleri ve zâviyeler. *Vakıflar Dergisi*, (2), 279–386.

Böllükbaşı, A. (2021). XVI. Yüzyıl İstanbul'unda hayırseverlik, vakıflar ve yemek. *Türkiyat Mecmuası*, 31(1), 159–183.

Canatar, M. (2010–2011). Osmanlı döneminden kalan İstanbul vakıflarına ait son tahrir defteri. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 12(47–48), 391–398.

Çetinkaya, H. (t.y.). İstanbul'un Bizans dönemi mimarisi. *İstanbul Tarihi* (Cilt 8).

Dedeç, A. A. (2024). 10. ve 11. yüzyıllarda Bizans İmparatorluğu manastır kurumlarının ekonomik yapısı [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Academia.edu.

Dedeyev, B., & Küçükdağ, Y. (2021). İstanbul'da Sinân-ı Erdebilî Tekkesi, vakıfları ve vakfiyesi. *Vakıflar Dergisi*, (55), 55–85.

Emecen, F. M. (2020). 1455 tarihli İstanbul tahrir defteri'nin kayıp sayfaları. Osmanlı Araştırmaları, 56(56), 287–317.

Erşan, D. (2025). Fetih öncesi İstanbul'un önemi ve Bizans İstanbul'unda Latin cemaati. *Sosyologca*, (25), 337–348.

Esmer, M. (2012). Zeyrek Camii Hünkâr Kasrı ve Mahfili. 44–54.

Fatih Sultan Mehmed Han. (1463). *Ebu'l-Feth Sultan Mehmed Han vakfiyesi (Ayasofya vakfiyesi)* [Türkçe tercüme]. Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşiv Dairesi Başkanlığı.

Gülenaz, N., & Tüysüz, İ. (2019). *Zeyrek, Fatih: İstanbul'un Tarihi Yarımadası* (3. bs.). Remzi Kitabevi.

Güzel Erdoğan, E. (2012). Bizans manastırlarının tarihi gelişimine genel bir bakış ve Konstantinopolis örneği. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 433–440.

Hayashi, K. (2008). Fatih vakfiyeleri'nin tanzim süreci üzerine.

İpşirli, M. (2005). İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri, 1009/1600 târihli, İstanbul'un 550. Fetih yılı için. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 3(5), 823–828.

Kaplıanoğlu, R., Topçu, N., & Delil, H. (2014). 1455 tarihli Kirmastî Tahrir Defteri'ne göre Osmanlı kuruluş devri vakıfları: Giriş-tıpkabası-çeviriyazı. Avrasya Etnografya Vakfı Yayınları.

Kaya Zembilci, İ. (2021). Bizans Dönemi'nde el yazması üretim merkezi olarak Pantokrator Manastırı ve Nazianzlı Gregorios'un liturjik homiliye nüshası (Sinai. Gr. 339) üzerine bir okuma. İçinde İ. Kaya Zembilci (Ed.), *Orta Çağ'dan postmodernizme sanat tarihi okumaları* (ss. 39–77). Hiper yayın.

Kocaman, K. (2019). Kuruluş vakfiyesine göre İstanbul Fatih Camii görevlileri ve vazifeleri. *EKEV Akademi Dergisi*, 135–153.

Magdalino, P. (t.y.). Bizans İstanbul'u: Topografya ve yerleşim. *İstanbul Tarihi*.

Özcan, T. (2015). Vakıf ve şehir: İstanbul vakıfları tarihi. İçinde *Büyük İstanbul tarihi* (Cilt 6, ss. 118–151). İBB Kültür A.Ş. & İSAM.

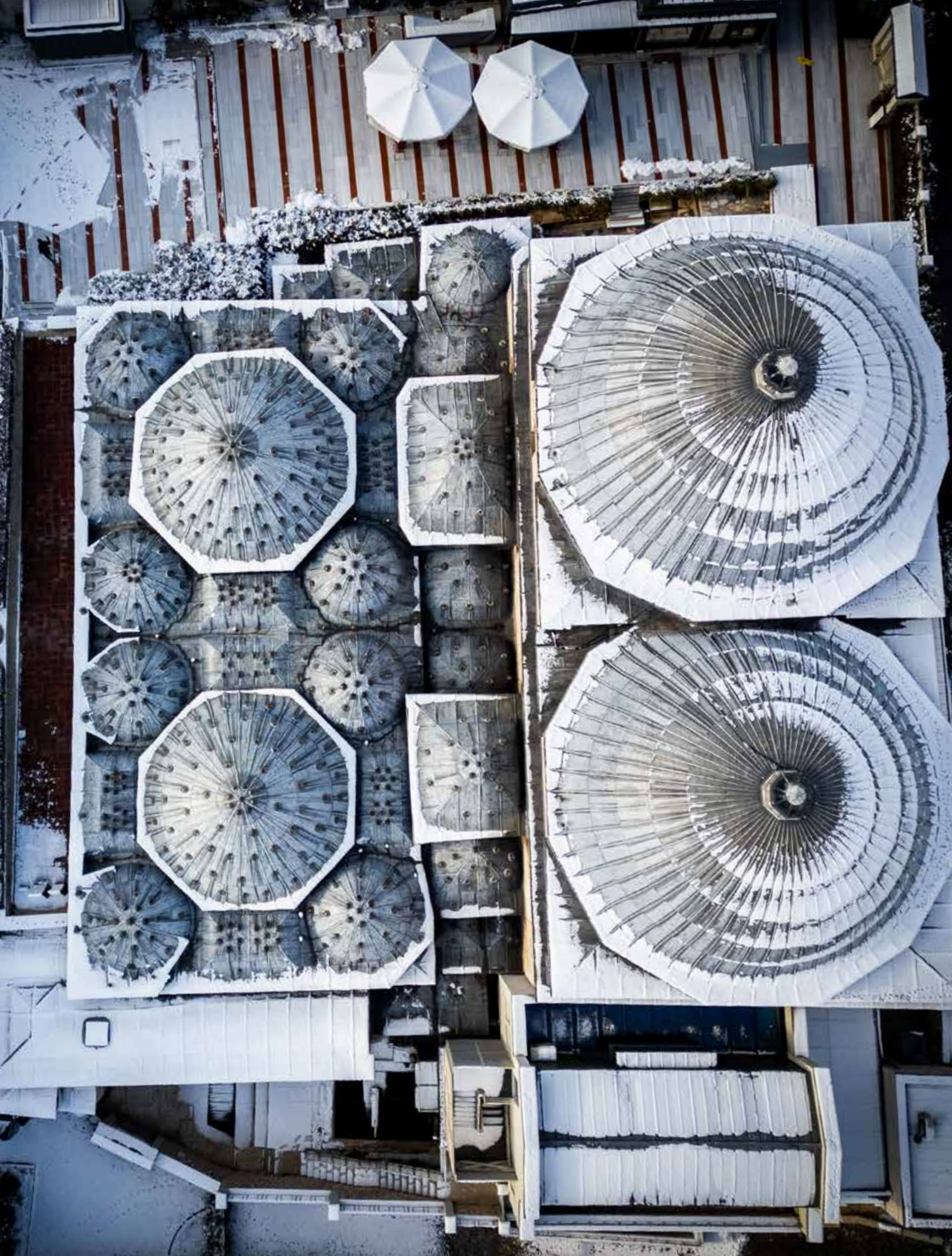
Taş, K. Z. (1996). Fatih devrine ait bir tahrir defteri. *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 7(7), 427–471.

Türkiye'nin Tarihi Eserleri. (t.y.). *Türkiye'nin tarihi eserleri*.

Türkoğlu, İ. (2020). İstanbul'da kentsel hafızanın devamlılığı: Pantokrator Manastırı ile Süleymaniye Külliyesi'nin karşılaştırılması. *Vakıflar Dergisi*, (53), 199–219.

Ulaş, A. (2023). *Osmanlı belgeleri ışığında İstanbul yeraltı yapıları*. Vakıflar Genel Müdürlüğü.

Vakıflar Umum Müdürlüğü. (1938). *Fatih Mehmet II vakfiyeleri*. Cumhuriyet Matbaası.



ASIRLAR BOYUNCA PANTOKRATOR

Bizans Manastırından Zeyrek Camii'ne



İSTANBUL'UN DÖRDÜNCÜ TEPESİNDE, HALİÇ'E HÂKİM BİR KONUMDA YÜKSELEN PANTOKRATOR MANASTIRI, YAKLAŞIK DOKUZ YÜZYIL BOYUNCA FARKLI DÖNEMLERİN, İNANÇLARIN VE TOPLULUKLARIN İZLERİNİ BÜNYESİNDE BİRİKTİRMİŞTİR. XII. YÜZYILDA İMPARATOR II. IOANNES KOMNENOS İLE EŞİ İMPARATORİÇE IRENE TARAFINDAN KURULAN YAPI TOPLULUĞU, BİZANS DÖNEMİNDE İBADET, İMPARATORLUK TEMSİLİ, DEFİN, SAĞLIK VE SOSYAL YARDIM İŞLEVLERİNİ BİR ARAYA GETİREN ÖNEMLİ BİR MANASTIR MERKEZİYDİ. İSTANBUL'UN FETHİNDEN SONRA İSE MEDRESE, ZAVİYE VE CAMİ OLARAK KULLANILMAYA BAŞLANMIŞ; ZAMANLA ÇEVRESİNDE GELİŞEN MAHALLEYLE BİRLİKTE ZEYREK ADIYLA ÖZDEŞLEŞMİŞTİR. BUGÜN ZEYREK CAMİİ OLARAK YAŞAMINI SÜRDÜREN YAPI, BİZANS MANASTIRINDAN OSMANLI İBADET MEKÂNINA UZANAN ÇOK KATMANLI TARİHİYLE İSTANBUL'UN EN DİKKAT ÇEKİCİ ANITLARINDAN BİRİDİR. BU YAZI, YAPININ BİZANS VE OSMANLI DÖNEMLERİNDE KAZANDIĞI BAŞLICA İŞLEVLERİ, GEÇİRDİĞİ DÖNÜŞÜMLERİ VE YÜZYILLAR BOYUNCA KORUDUĞU KURUMSAL SÜREKLİLİĞİ ELE ALMAKTADIR.

◆ LEYLA ZAMAN - EMRAH KAHRAMAN



HALİÇ'E BAKAN İMPARATORLUK MANASTIRI
Valens Su Kemerî'nin doğusunda, kentin dördüncü tepesi üzerinde yükselen Pantokrator, sıradan bir manastır değildi. Buradan Haliç'e, limanlara ve kentin geniş bir bölümüne hâkim olunabiliyordu; bu konum yalnızca topografik bir tercih değildi, imparatorluk ailesinin dindarlığını ve gücünü şehre görünür kılan bir seçimdi. Uzaktan bakıldığında kubbeleriyle şehir silüetine katılan yapı, yaklaşıldığında ise birbirine bağlı kiliseleri ve mermer kaplamalarıyla ziyaretçilerini etkiliyordu. XII. yüzyılın ilk yarısında Komnenos hanedanı tarafından kurulan kompleksin merkezinde üç kilise vardı; çevresinde keşiş hücreleri, bir yaşlılar yurdu ve ayrıntılı bir idari ve tıbbi örgütlenmeye sahip, elli yataklı olarak tarif edilen bir hastane bulunuyordu. Dinî ibadet, imparatorluk temsili, sağlık hizmeti ve sosyal yardım aynı manastır kompleksi içinde bir araya gelmişti.

Güneydeki büyük kilise Christos Pantokrator'a, yani “Her Şeye Kadir İsa”ya adanmıştı; zeminini süsleyen renkli mermer döşeme (*opus sectile*) Samson'un mücadelesi, mevsimler ve burçlar gibi farklı konuları bir araya getiriyordu. Porfir, yeşil mermer ve beyaz taşlarla oluşturulan bu zemin, yalnızca dönemin sanat anlayışını değil, insanın, tabiatın ve kutsal düzenin birbirine bağlı olduğu bir dünya tasavvurunu da yansıtıyordu. Kuzeydeki kilise Şefkatli Meryem'e ithaf edilmişti. İki kilisenin arasındaki küçük yapı ise Başmelek Mikail'e adanmış, aynı zamanda Komnenos hanedanının mezar şapeli —heroon— olarak düzenlenmiş küçük bir kiliseydi: doğu kubbesi ibadete, batı kubbesi imparatorluk ailesinin defnine ayrılmıştı. Dua edilen yer ile ölülerin anıldığı yer, aynı taşların altında birleşiyordu.



Manastırın hastanesi de dönemine göre oldukça kapsamlıydı. Yazılı kaynaklara göre bu kurumda farklı hastalıklar için ayrı bölümler bulunuyor, hastalara hekimler ve yardımcı personel hizmet veriyordu; yaşlılar yurdunda ise bakıma muhtaç kişiler barındırılıyordu. Orta Çağ Konstantinopolis'inde dinî hayat ile toplumsal sorumluluğun bu denli iç içe düşünüldüğü başka az sayıda kuruluş vardı.

IOANNES VE IRENE'NİN MANASTIRI

Pantokrator'un kuruluş hikâyesi bir hükümdarın gücünü sergileme arzusundan fazlasını taşır. Hikâyenin merkezinde II. Ioannes Komnenos ile eşi İmparatoriçe Irene bulunur. Macar kralının kızı olan ve doğduğunda Pirooska adını taşıyan Irene, sarayın zenginliği içinde sade bir yaşam sürdürdüğü, gelirini yoksullara ve hastalara ayırdığı için kaynaklarda alçakgönüllü ve yardımsever bir imparatoriçe olarak anılır.

Pantokrator'un inşası muhtemelen tek bir aşamada tamamlanmamıştır. Yapı topluluğunun önce güney kiliseyle başladığı, ardından kuzey kilise ile aradaki mezar şapelinin eklendiği genel olarak kabul edilmektedir.



Sonraki kaynaklarda aktarılan menkıbevi bir anlatı, Irene'nin yapı üzerindeki etkisini dramatik bir sahneyle anlatır: inşaat sürerken Irene, girişilen işin büyüklüğü karşısında eşini henüz tamamlanmamış yapıya götürmüş, kubbelerin altında diz çökerek gözyaşları içinde yardım istemiş; II. Ioannes de bu manzara karşısında yapıyı tamamlamaya ve daha görkemli hâle getirmeye karar vermiştir. Sahnenin tarihsel doğruluğu kesin olmasa da Bizanslıların bu kuruluşu nasıl hatırladığını gösterir. Ne yazık ki Irene, büyük emek verdiği yapının tamamlandığını göremeden hayatını kaybetti ve heroon'a defnedilen ilk imparatorluk mensubu oldu. Dokuz yıl sonra, 1143 yılında, II. Ioannes de Kilikya'daki seferi sırasında çıktığı bir avda, zehirli olduğu aktarılan bir okun elini yaralaması sonucunda hayatını kaybetti ve aynı yere defnedildi. Kurucu çift, hayattayken birlikte şekillendirdikleri yapının içinde ölümünden sonra yeniden yan yana geldi.

II. Ioannes'in kaynaklarda ölçülü, sade ve gösterişten uzak bir hükümdar olarak tanıtılması, halk arasında ‘Kaloioannes’, yani ‘İyi Ioannes’, adıyla anılmasıyla ilişkilidir. Manastırın kuruluş belgesi olan typikonda imparator, iktidarını kişisel başarısının değil Tanrı'nın lütfunun bir sonucu olarak sunar ve eşinden “hayatımın yoldaşı ve yardımcım” sözleriyle bahseder.

KUTSAL EMANETLER VE TÖRENLER

Bir kutsal emanetin Konstantinopolis'e getirilmesi çoğu zaman dinî olduğu kadar siyasi bir olaydı; imparatorlar bu yolla hem şehrin ilahi koruma altında olduğu düşüncesini güçlendiriyor hem

de kendi hükümdarlıklarını kutsal tarih içinde konumlandırıyordu. 1147 yılında Selanik'in koruyucu azizi kabul edilen Aziz Demetrios'un ikonası, imparator Manuel Komnenos'un emriyle başkente getirildi. Kaynaklar, halkın ve Pantokrator keşişlerinin ikonayı şehrin girişinde karşıladığını, meşaleler yakılıp ilahiler söylenerek kalabalık bir alay eşliğinde manastıra taşındığını aktarır. Bu törenlerde halk da pasif bir seyirci değildi; şehrin sakinleri alayları karşılıyor, ikonaların önünde eğiliyor, ilahilere katılıyordu. İmparatorluk başkentinde sayısız önemli kilise varken ikonanın Pantokrator'a getirilmesi, yapının hanedan için taşıdığı özel anlamla yakından ilişkiliydi. İmparator Manuel'in manastıra bağlılığı yalnızca törenlerle sınırlı kalmadı. Kaynaklarda, imparatorun elinde yapının bir modelini taşıyarak İsa Mesih'e sunduğu bir mozaikten söz edilir. Emanetlerin manastırdaki varlığı keşişlerin günlük görevlerini de biçimlendirmişti: önlerinde kandiller yakılması ve belirli günlerde tütsülenmesi gerekiyordu. Böylece imparatorun dindarlığı, sarayın gücü ve halkın inancı aynı kamusal sahnede birleşiyordu.

Pantokrator'un kutsallığını pekiştiren en dikkat çekici emanet, İsa'nın çarmıhtan indirildikten sonra üzerine yatırıldığına inanılan taşı. Bizans kaynakları, bu emanetin İmparator Manuel Komnenos döneminde Efes'ten getirildiğini, Boukoleon Limanı'nda büyük bir törenle karşılandığını bildirir. Rivayete göre Manuel Komnenos, ağır taşı bizzat omuzlarına almış ve Boukoleon Limanı'ndan Büyük Saray kompleksi içindeki Pharos Şapeli'ne taşımıştı. Bu, bir

imparatorun kendisini orduların başındaki kudretli bir yönetici olarak değil, kutsal emanet karşısında alçalan bir hizmetkâr olarak sunduğu güçlü bir tören anıydı.

Manuel'in 1180'deki ölümünden kısa süre sonra taş Pantokrator'a nakledilerek imparatorun mezarının yakınına yerleştirildi; böylece heroon, yalnızca hanedanın ölümlerini değil, İsa'nın gömülme anlatısıyla bağlantılı bir emaneti de barındıran bir mekâna dönüştü. Kaynaklarda taşın görünümüne dair farklı betimlemeler bulunur: bazı anlatılarda çok renkli olduğu, bazılarında ise yüzeyinde mum damlalarına benzeyen beyaz lekeler bulunduğu belirtilir. Bir gelenekte bu izlerin, Meryem Ana'nın oğlunun cansız bedeni üzerine döktüğü gözyaşlarından meydana geldiğine inanılmıştır. Taşın doğal yapısı ile ona atfedilen mucizevi geçmiş, onu görenlerin gözünde birbirinden ayrılmıyordu. Fethe kadar burada korunduğu, sonrasında Topkapı Sarayı'na nakledilmiş olabileceği ileri sürülür. Geç bir rivayete göre Venedikliler bu taşı otuz bin duka karşılığında satın almak istemiş, Fatih Sultan Mehmed ise yüz bin duka verseler dahi satmayacağını bildirmiştir. Bu kutsal emanetlerin, imparatorların olduğu kadar sultanların da gözünde ne denli değerli sayıldığını gösteren bir anekdottur.



HANEDANIN EBEDÎ İSTİRAHATGÂHI

Bizans dünyasında imparatorların gömüldüğü yerler sıradan defin alanları değildi; hükümdarın ölümünden sonra da devletin hafızasında varlığını sürdürdüğü sembolik merkezlerdi. Pantokrator'un Komnenos ailesi tarafından bir mezar yeri olarak seçilmesi, ailenin ölümden sonraki hatırasını bu yapı içinde güvence altına alma isteğini yansıtır. İmparatoriçe Irene'nin mezarının heroon içindeki kesin yeri bugün bilinmemektedir; bununla birlikte manastırın yakınlarında bulunan ve daha sonra Ayasofya'ya taşınan bir mermer lahit, uzun zamandır Irene ile ilişkilendirilir. Teselya mermerinden yapılmış bu lahitte, sanduka ve kapak üzerinde disk içine yerleştirilmiş haç motifleri bulunur; kesin bir yazıt olmadığı için bu ilişkilendirme tartışmaya açık olsa da lahdin imparatorluk çevresine ait olabileceği düşünülmektedir.

Irene ve II. Ioannes'in ardından heroon, tek bir kurucu çiftin değil, Komnenos hanedanının farklı kuşaklarını bir araya getiren kalıcı bir nekropole dönüştü. Manuel Komnenos, ölümünden kısa süre önce keşişlik törenine katılıp Matthaïos adını alarak Pantokrator'a defnedildi —bir hükümdarın yaşamının sonunda sade bir keşiş kimliğini benimsemesi, dünyevi iktidardan ruhsal hazırlığa geçişin sembolik bir



ifadesiydi. Tarihçi Niketas Khoniates, Manuel'in mezarını koyu renkli ve ağır bir taşla ilişkilendirir; mezarın hemen yakınında ise İsa'nın çarmıhtan indirildikten sonra üzerine yatırıldığına inanılan o kutsal taş duruyordu. Bir imparatorun bedeni ile İsa'nın bedenine temas ettiğine inanılan taşın yan yana bulunması, ölüm ve kurtuluş düşüncelerini güçlü bir sembolik düzen içinde birleştiriyordu.

MEZAR BAŞINDA BİR GÖZYAŞI GÖSTERİSİ

Bizans sarayında kutsal mekânlarla siyasi mücadeleler bir arada yürüdü. II. Ioannes, 1143'te ölümünün yaklaştığını anladığında tahtı, hanedan içi doğal veraset düzenine tam uymayan bir kararla, hayatta olan en büyük oğlu Isaakios'a değil küçük oğlu Manuel'e bıraktı. Bu kararın Konstantinopolis'te uygulanabilmesi için yalnızca vasiyet yeterli değildi; imparatorun yakın dostu, komutan Ioannes Axouch harekete geçerek başkentte bulunan Isaakios'un serbestçe hareket edip taht üzerinde hak iddia etmesini önlemeye çalıştı. Isaakios bir süre Pantokrator'da gözetim altında tutuldu. Manastırın dinî saygınlığı ve kapalı yapısı, buranın denetimli bir gözetim mekânı olarak seçilmesinde etkili olmuş olabilir. Bu tercih rastlantı değildi: manastır Isaakios'un da anne babasının kurduğu, aile mezarlarının bulunduğu bir yerdi; kendisine ait olması gerektiğini düşünebileceği tahtın kardeşine geçtiği sırada, ailesinin en kutsal mekânında tutuluyordu. Sonunda Manuel, büyük bir çatışma yaşanmadan başkente ulaşip tahta çıktı; Isaakios ise serbest bırakılıp kardeşiyle belirli ölçüde uzlaştı.

Yıllar sonra, Manuel'in ölümünün ardından tahtı ele geçirmek isteyen kuzeni Andronikos Komnenos, Konstantinopolis'e girer girmez Pantokrator'a, Manuel'in mezarına gitti. Kaynaklara göre mezarı görür görmez yere kapandı, yüksek sesle ağlamaya başladı; yanındakiler onu mezarın başından

uzaklaştırmakta zorlandı. Dışarıdan bakıldığında bu sahne derin bir aile yasıydı. Ancak Bizans tarihçileri bu gösterinin samimiyetinden kuşkulandır: Andronikos'un amacı, kendisini hanedanın sadık bir üyesi olarak sunup Manuel'in taraftarlarının güvenini kazanmaktı. Daha karanlık bir söylentiye göre ise ağlarken Manuel için dua etmiyor, alçak sesle ona lanetler okuyordu. Kısa süre sonra genç imparator II. Aleksios boğdurularak öldürüldü ve Manuel'in mezarı önünde gözyaşı döken adam, onun oğlunun katili hâline geldi. Andronikos'un yönetimi de kısa sürede korku ve şiddete dayanan bir rejime dönüştü; 1185'te başkentte başlayan bir ayaklanma sonucunda tahttan indirilip öldürüldü. Pantokrator'un mezarları, dua edilen sessiz anıtlar olmanın ötesinde, iktidar dilinin bir parçasıydı.

1204: YAĞMA VE KAYIP

Dördüncü Haçlı Seferi'nin resmî amacı Kutsal Topraklar'a ulaşmaktı; ancak siyasi ittifaklar, borçlar ve Bizans taht mücadeleleri ordunun yönünü Konstantinopolis'e çevirdi. 1204'ün Nisan ayında şehir düştüğünde, kiliseler kutsal mekân olmaktan çıkıp değerli madenlerin, kumaşların ve emanetlerin toplandığı hazineler gibi görülmeye başlandı. Pantokrator için bu, en ağır kırılma oldu: zengin litürjik kaplara, el yazmalarına ve kutsal emanetlere sahip olan manastır hem maddi zenginliği hem de imparatorluk ailesiyle kurduğu yakın ilişki nedeniyle Latin askerleri için son derece cazip bir hedefti.

Manastıra girenler altın ve gümüşten yapılmış ayın kaplarını, mücevherlerle süslü haçları, kıymetli kumaşlardan hazırlanmış dinî giysileri ve el yazmalarını topladılar. Fakat en çok aranan nesneler, azizlerin kemikleri, Kutsal Haç parçaları ve İsa'nın yaşamıyla ilişkilendirilen kutsal emanetler oldu. Batı Avrupa'da bu tür emanetlere sahip olmak, bir kilise ya da manastırın itibarını büyük ölçüde artırıyor, hacı, bağış ve siyasi prestij getiriyordu. Bu yağmanın



en çarpıcı anlatısı, orduya din adamı olarak katılan Alsaslı Başrahip Martin'e aittir. Martin, manastıra girdi ve yaşlı bir Bizans rahibinden kutsal emanetlerin yerini göstermesini istedi. Rahip, şehrin düştüğü ve direnmenin imkânsız olduğu bu ortamda korku içinde demir bir sandığı açtı; içinde Kutsal Haç'tan bir parça ve toplamda altmış iki kutsal emanet bulunuyordu.

Martin ve yanındaki din adamı, cüppelerinin altına sığdırabildikleri kadar emaneti gizleyerek manastırdan ayrıldı, gemisiyle Alsas'a götürdü ve kendi manastırının sunağına yerleştirdi. Pantokrator'da yüzyıllar boyunca korunan kutsal nesneler, böylece Batı Avrupa'daki başka bir manastırın hazinesine dönüştü. Bu olay, 1204 yağmasının temel gelişkisini de ortaya koyar: Haçlılar Konstantinopolis'in emanetlerini değersiz oldukları için değil, son derece kutsal ve değerli kabul ettikleri için yağmaladılar.

Manastırın idari düzeni de çöktü; Ortodoks keşişlerin yerini Latin din adamları aldı, ayinlerde kullanılan dil ve dinî otorite değişti. Komnenos imparatorlarının mezarları, artık yabancı bir dinî idarenin yönettiği bir yapı içinde kaldı, kurucuların ruhu için sürdürülen dualar ve anma törenleri, elli yedi yıl sürecek bu dönemde büyük ölçüde kesintiye uğradı. Pantokrator'u özel kılan yalnızca mimarisi değil, kandillerin önünde yandığı ikonalar ve hacıların

ziyaret ettiği emanetlerdi; bu nesneler ortadan kalktığında yapının yüzyıllar boyunca oluşturduğu törensel düzen de büyük ölçüde parçalandı. 1261'de Bizanslılar şehri geri aldığında Pantokrator yeniden Ortodoks kullanımına geçti; ancak yağmalanan hazinenin büyük bölümü hiçbir zaman dönmedi.

Buna rağmen Pantokrator'un kutsal itibarı işgal yıllarında bile tamamen sönmedi. Aziz Luka tarafından resmedildiğine inanılan ve Bizans ordularına eşlik ettiği düşünülen Theotokos Hodegetria —Yol Gösteren Meryem— ikonasının Latin hâkimiyeti sırasında Pantokrator'a getirildiğine dair anlatılar, manastırın bu karanlık dönemde dahi önemli bir kutsal merkez olarak anıldığını gösterir. Şehrin koruyucu ikonasının, imparatorluğun siyasi merkezini kaybettiği bir çağda Komnenosların mezar manastırıyla özdeşleştirilmesi, Pantokrator'u kaybedilen düzenin ve yeniden doğuş umudunun sembollerinden biri hâline getirmişti.

SON YÜZYILLAR VE FETHE GİDEN YOL

Palaiologos hanedanı, kendisini Bizans imparatorluk geleneğinin meşru devamı olarak göstermek zorundaydı; Komnenos hükümdarlarının mezarlarının bulunduğu bir yapıya defnedilmek bu meşruiyeti pekiştiriyordu. XIV. ve XV. yüzyıllarda II. Manuel Palaiologos'un da aralarında bulunduğu çeşitli hanedan mensupları Pantokrator'a defnedildi.

Böylece Komnenosların XII. yüzyıldaki güçlü imparatorluğu ile Bizans'ın kuşatma altındaki son yüzyılı, aynı manastırın duvarları arasında buluştu.

Fetihten kısa süre önce Bizans yönetimi, Osmanlı tehdidine karşı Batı'dan askerî yardım almak için Katolik ve Ortodoks kiliselerinin birleşmesini savunuyordu. İyi eğitilmiş bir ilahiyatçı olan Georgios Scholarios sonraki adıyla Gennadios bu politikaya en güçlü biçimde karşı çıkan isimlerden biriydi; inanç esaslarından ödün verilerek sağlanacak siyasi yardımı kabul edilemez buluyordu. Kaynaklara göre Georgios Scholarios, fetihten kısa süre önce birlik karşıtı duruşu yüzünden sarayla arası açılınca Pantokrator Manastırı'na çekilip kendini dışarıdan soyutladı, yüzyıllar önce İsaakios'un başına gelenle çarpıcı ama ters bir benzerlik: aynı manastır, iki farklı yüzyılda, tahta ya da resmî politikaya muhalif iki ismi aynı yüksek duvarların ardında barındırdı. Biri zorla tutularak, diğeri kendi isteğiyle... Fetihten sonra Fatih Sultan Mehmed'in desteğiyle Konstantinopolis patriği seçildi ve Gennadios II adını aldı. Bizans'ın son imparatoruyla çatışan din adamı, yeni düzenin en yüksek Hristiyan temsilcisi hâline geldi. 29 Mayıs 1453'te Konstantinopolis'in fethiyle Pantokrator'un Bizans dönemi kapandı; ama yapının hikâyesi burada bitmedi.

PANTOKRATOR'DAN ZEYREK'E

Fetih sonrasında İstanbul'un karşı karşıya bulunduğu en önemli sorunlardan biri, uzun kuşatma ve savaşlar sonucunda zayıflayan kentsel hayatın yeniden canlandırılmasıydı. Yeni yönetimin yalnızca saray ve askerî yapılarla değil; camiler, medreseler, çarşılar ve vakıflar aracılığıyla da şehirde kök salması gerekiyordu. Bu süreçte mevcut Bizans yapılarından bir bölümü — Ayasofya, eski manastır kiliseleri, saray kalıntıları ve su yapıları başta olmak üzere — yeni ihtiyaçlara uygun biçimde yeniden kullanıldı.

Fetih sonrasında İstanbul'un en acil ihtiyaçlarından biri, yeni başkent'in eğitim hayatını kurmaktı; Fatih Sultan Mehmed, şehri yalnızca siyasi başkent olarak değil, bilim ve eğitim merkezi olarak da yeniden kurmayı amaçlıyordu. Bu doğrultuda Pantokrator, geniş ve birbirine bağlı mekânlarıyla fetih sonrasında teşkil edilen ilk eğitim faaliyetlerinin yürütülmesine elverişli bir yapı topluluğu niteliğindeydi. Manastır hücreleri medrese odalarına, kilise mekânları ders ve ibadet mekânlarına dönüştürüldü; bir zamanlar keşişlerin kaldığı hücrelerde artık öğrenciler barınıyor, ayin yapılan mekânlarda Kur'an, hadis, fıkıh ve kelim okutuluyordu.

Ancak Zeyrek'in dönüşümü yalnızca bir kilisenin camiye çevrilmesi olarak değerlendirilmemelidir. Burada bir imparatorluk manastırı fetih sonrasında

medrese, cami ve ilerleyen dönemlerde zaviye/ tekke işlevleri kazanmıştır; yapı farklı dönemlerde eğitim, ibadet ve toplumsal yaşamın merkezi olmayı sürdürmüştür. Değişen işlevlerin ortak noktası, yapının insanları bir araya getiren kurumsal niteliğidir.

Medrese düzeninde öğrenciler yalnızca derslere katılmıyor, çevrede kurulan vakıf sistemi sayesinde barınma ve temel ihtiyaçlarını da karşılıyordu. Bizans döneminde manastır topluluğunun yaşamını sürdüren gelir düzeni ortadan kalkmış olsa da Osmanlı vakıf anlayışı yapının yeni işlevinin devamlılığını sağladı. Böylece Pantokrator'un eski kurumsal yapısı ile Osmanlı vakıf sistemi arasında, biçimi değişse de işlevi süren bir bağ kuruldu: bir zamanlar keşişlerin ve hastaların ihtiyaçlarını karşılayan kurum, bu kez medrese talebelerinin eğitim ve barınma ihtiyaçlarına hizmet ediyordu.

Pantokrator'da teşkil edilen medresenin başına getirilen Molla Zeyrek Mehmed Efendi, Hacı Bayram-ı Velî'nin önde gelen talebelerinden biriydi. Üstün kavrayış gücü sebebiyle hocasının kendisine verdiği ve Türkçede “uyanık, anlayışlı, keskin zekâlı” anlamlarına gelen “Zeyrek” lakabıyla tanınan Mehmed Efendi, tahsilini Hızır Şah Efendi'nin yanında tamamladıktan sonra Bursa II. Murad Medresesi'nde müderrislik yaptı ve İstanbul'un fethine katılan âlimler arasında yer aldı. Fetih sonrasında Pantokrator Medresesi'nde müderris olarak görev yapan Molla Zeyrek, İstanbul'da teşkil edilen ilk eğitim faaliyetlerinin önde gelen isimleri arasında yer aldı; kaynaklarda ilmi kişiliği, zühdü ve maaşının önemli bir kısmını Hacı Bayram-ı Velî'nin dervişlerine gönderecek kadar cömert oluşuyla anılır.

Geç dönem biyografik kaynaklarda aktarılan bir anlatıya göre Molla Zeyrek, kendine duyduğu güvenle de tanınırdı: Fatih Sultan Mehmed'in huzurunda kendisini dönemin ünlü âlimi Seyyid Şerif el-Cürcânî'den daha faziletli ilan etmiş, bunun üzerine padişah Bursa Sultaniye (Yeşil) Medresesi müderrisi Hocaîade Muslihuddin Efendi'yi İstanbul'a davet ederek iki âlimi karşı karşıya getirmiştir. “Burhân-ı vâhid” konusunda yaklaşık bir hafta süren bu münazara, dönemin âlimlerinin ve Vezir Mahmud Paşa'nın huzurunda gerçekleşti; taraflar sözlü tartışmanın yanı sıra görüşlerini içeren risâleler de kaleme aldı. Hakem tayin edilen Molla Hüsrev'in Hocaîade'yi haklı bulmasıyla münazara Molla Zeyrek'in aleyhine sonuçlandı; padişah da muhtemelen onun mağrur tavrını göz önünde bulundurarak, müderrislik görevine Hocaîade'yi getirdi -büyük olasılıkla bu, Zeyrek'in Pantokrator'da başında bulunduğu medresenin ta kendisiydi. Yapıya adını bırakacak âlim, aynı kurumdaki görevinden bir münazara

yenilgisiyle ayrılmış oldu. Bursa'ya dönen Molla Zeyrek bir süre geçim sıkıntısı çekti; komşusu Hoca Hasan'ın günlük yirmi akçelik yardımını kabul etti ve padişahın daha sonra pişmanlıkla teklif ettiği yeni bir medreseyi “Hoca Hasan sağ olsun, benim padişahım odur” diyerek geri çevirdi. II. Bayezid döneminde yeniden itibar kazanan Molla Zeyrek, ömrünün sonlarına doğru Bursa müftülüğüne gönderildi.

Zeyrek Camii'nin içi, 19. yüzyıldan itibaren

Hayatının son yıllarını Bursa'da geçiren ve burada vefat eden Molla Zeyrek'in kabri günümüze ulaşmamıştır. Buna karşılık adı, görev yaptığı yapı ve çevresinde gelişen mahalleyle birlikte yaşamaya devam etmiştir. Nitekim Fatih Sultan Mehmed Vakfiyesi'nde yapı, “Mevlânâ Zeyrek sâkin olmak ile Molla Zeyrek Mahallesi dedikleri mahallede vâki kenisedir ki inşallah Zeyrek Camii ismi ile müsemmâ olmak mervîdir” ifadeleriyle tarif edilmektedir. Vakfiyede yapının “Zeyrek Camii” adıyla anılmasının özellikle belirtilmesi, bu adın daha XV. yüzyılda halk arasında benimsendiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Böylece Bizans döneminde Christos Pantokrator adıyla tanınan yapı, Osmanlı döneminde bir âlimin adıyla özdeşleşmiş; bu ad zamanla yalnızca yapıyı değil, çevresinde gelişen mahalleyi ve nihayet bütün semti tanımlayan kalıcı bir yer adına dönüşmüştür.

Zeyrek Camii'nin dışı, 19. yüzyıldan itibaren

Ayasofya Medresesi ve Fatih Külliyesi’nin inşa edilmesi ile yüksek eğitim faaliyetlerinin ağırlık merkezi oraya kaydı ve Pantokrator'daki medresenin önemi azaldı; ancak yapı kullanım dışı kalmadı. Bir süre zaviye olarak değerlendirildiği anlaşılmakta olup 1473 yılında Abdullah îlâhî’ye zaviye olarak tahsis edilmiştir. Zaviyeler, Osmanlı şehir ve yol ağında dervişlerin barındığı, yolcuların ağırlandığı ve belirli tarikat çevrelerinin faaliyet gösterdiği yapılardı. Pantokrator'un böyle bir topluluk yaşamına uyarlanabilmesi, eski manastır hücrelerinin ve geniş mekânlarının yeni ihtiyaçlara ne kadar elverişli olduğunu gösterir. Güney kilisenin güneyinde yer alan avlu kısmının tekke olarak kullanıldığı bilinmektedir. Arşiv belgelerinden anlaşıldığına göre, XIX. yüzyılda tekke büyük ölçüde harap bir duruma gelmiş, herhangi bir vakfa bağlı olmadığı ve düzenli bir tahsisatı bulunmadığı için postnişin Şeyh Halil Efendi Hicrî 1278/Miladi 1861–62 yıllarında saraydan tamir talebinde bulunmuştur. Tekkenin haremlik bölümü ise 2012 yılına kadar harap durumda kalmıştır.

Zeyrek Camii'nin içi, 19. yüzyıldan itibaren

ZEYREK CAMİİ'NİN BUGÜNKÜ MİMARİ YAPISINI ANLAMAK, ANCAK BİZANS'TAN OSMANLI'YA UZANAN BU ÇOK KATMANLI DÖNÜŞÜM SÜRECİYLE BİRLİKTE DEĞERLENDİRİLDİĞİNDE MÜMKÜN OLMAKTADIR.

Bu zaviye kimliğine dair en görünür Osmanlı dönemi belgelerinden biri, yapının güney duvarında Osmanlı döneminde açılan bir pencerenin üzerinde yer alan yedi satırlık talik hatlı mermer kitabededir. Kitabeye göre bu makam, İstanbul'un fethinin ilk günlerinde “Ariflerin Kutbu” Şeyh Akşemseddin'e ait olmuş, daha sonra Şeyh-i İlahî, Emir-i Buharî, Bâlî-i Sofyevî, Atpazarî Şeyh Osman Fazlullah ve halifesi İsmail Hakkı Bursevî gibi Halvetiyye tarikatının önde gelen isimleri de burada sakin olmuştur. Kitabede adı geçen İsmail Hakkı Bursevî'nin (1652–1725) yaşadığı dönem göz önüne alındığında, kitabenin en erken XVII. yüzyıl sonu ya da XVIII. yüzyıl başında yazıldığı anlaşılmakta olup, metnin anlattığı XV. yüzyıl olayı ile kitabenin fiziksel olarak yazıldığı tarih arasında iki buçuk yüzyıla yakın bir fark vardır. Osmanlı kitabelerinde sık görülen bu “geç belgeleme” pratiği, mekânın manevi tarihini sonradan da olsa taş a kazıyarak kalıcı kılma çabasını yansıtır.

Pantokrator'un Osmanlı dönemindeki dönüşümü, yalnızca bir ibadet yapısının işlev değiştirmesiyle sınırlı kalmamıştır.

Pantokrator'un Osmanlı dönemindeki dönüşümü, yalnızca bir ibadet yapısının işlev değiştirmesiyle sınırlı kalmamıştır. Medrese, zaviye, tekke ve cami olarak üstlendiği farklı işlevler, yapının değişen ihtiyaçlara uyum sağlayarak kesintisiz biçimde kullanılmasına imkân vermiştir. Bu süreçte yapının kurumsal kimliği kadar mimarisi de yeni kullanımlara göre şekillenmiş; bazı mekânlar yeni işlevler kazanırken, bazıları ise özgün düzenini büyük ölçüde korumuştur. Bu nedenle Zeyrek Camii'nin bugünkü mimari yapısını anlamak, ancak Bizans'tan Osmanlı'ya uzanan bu çok katmanlı dönüşüm süreciyle birlikte değerlendirildiğinde mümkün olmaktadır.

BİR KİLİSENİN CAMİYE DÖNÜŞÜ
Güney kilise zamanla kompleksin ana ibadet mekânı hâline geldi. Hristiyan ayinine göre doğu yönelimli kurgulanmış iç mekânın kibleye uygun hâle getirilmesi için mihrap ve minber eklendi; batı cepheye bir minare yükseldi. Bizans döneminde kubbeleriyle tanınan yapı, artık minaresiyle İstanbul'un dinî silüetine katılıyordu. Bu tür dönüşümlerde eski yapının bütün mimari özellikleri ortadan kaldırılmıyordu. Kubbe, duvar, sütun ve kemerlerden oluşan ana taşıyıcı sistem büyük ölçüde korunurken, yeni ibadet düzeninin gerekleri doğrultusunda yapıya çeşitli mimari müdahalelerde bulunuldu. Bu nedenle Zeyrek Camii, Bizans mimarisinin temel kurgusunu büyük ölçüde koruyan, ancak Osmanlı döneminin dinî ve estetik tercihleriyle yeniden biçimlenen bir yapı hâline geldi. İstanbul'un diğer büyük tarihî yapıları gibi Zeyrek de depremlerden sık sık etkilendi; kubbeler, tonozlar ve taşıyıcı sistemler üzerinde oluşan hasarlar, yapının belirli aralıklarla onarılmasını zorunlu kıldı. Özellikle XVIII. yüzyıldaki şiddetli depremlerin ardından özgün ince mermer sütunların bir bölümü kaldırılıp yerine daha ağır taş payeler yerleştirildi muhtemelen yapısal güçlendirme amacıyla gerçekleştirilen bu müdahaleyle iç mekânın Bizans dönemindeki hafif

Zeyrek Camii'nin dışı, 19. yüzyıldan itibaren

Zeyrek Camii'nin içi, 19. yüzyıldan itibaren

Zeyrek Camii'nin dışı, 19. yüzyıldan itibaren

OSMANLI DÖNEMİ BOYUNCA MANASTIRA AİT HÜCRELERİN, AVLULARIN VE YARDIMCI BİRİMLERİN ÖNEMLİ BİR KISMI ZAMAN İÇİNDE KAYBOLMUŞ OLSA DA ÜÇ KİLİSEDEN OLUŞAN ANA MİMARİ KÜTLE VARLIĞINI KORUMUŞTUR.

Zeyrek Camii'nin dışı, 19. yüzyıldan itibaren

görünümü değişse de yapı ayakta kalabildi. Eklenen payeler dönemin barok anlayışını yansıtan kıvrımlı biçimlerle düzenlendi; böylece Bizans mimarisinin kubbeli ve kemerli kurgusu içinde Osmanlı baroğuna ait yeni bir görsel dil ortaya çıktı.

Zeyrek Camii'nin dışı, 19. yüzyıldan itibaren

Güney kilisenin apsisine, yapının camiye dönüştürülmesi sırasında bir mihrap yerleştirilmiştir. Günümüzde görülen mihrap ise XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Barok üslubunda yeniden düzenlenmiştir. Kıvrımlı silmeler, kabuk motifleri, C ve S kıvrımları ile akantus yapraklarından oluşan bezeme programı, dönemin estetik anlayışını yansıtır. Taç kısmındaki oval madalyonda celî sülüs hatla Besmele–i Şerîfe yazılıdır. Barok kavsaranın üzerinde yer alan dikdörtgen kitabede ise Âl-i İmrân Suresi'nden bir bölüm celî sülüs hatla yaldızlı olarak işlenmiştir. Mihrapta görülen yaldızlı bezemeler ve renkli kalem işleri, XVIII. yüzyılda gerçekleştirilen bu yenilemenin karakterini ortaya koyarken, yapının genel mimari bütünlüğüyle de uyumlu bir görünüm sergilemektedir.

Zeyrek Camii'nin dışı, 19. yüzyıldan itibaren

1766 depreminin yol açtığı hasarların onarımı sırasında, güney kilisenin galerisi içine bir hünkâr mahfili eklendi; mahfile caminin batı cephesindeki bir rampadan ulaşılıyordu, güney duvara yaslanan ahşap bir giriş holü bu erişimi sağlıyordu. Harime bakan cephesi üç bölümlü ahşap kafes düzeniyle



örgütlenen mahfilin her bölümü taç biçiminde sonlanır; altın yaldızlı bezeme izleri dönemin Barok anlayışıyla örtüşür. Hünkâr mahfili Osmanlı cami mimarisinde iktidarın mekânsal temsididir: padişahı cemaatin içinde ama görünür klmadan ayrı bir konuma yerleştiren bir çözümdür. Bizans kiliselerinde galerilerin seçkin kullanıcılar veya kadın cemaat için ayrılabildiği bilinir. Bu nedenle hünkâr mahfilinin üst galeriye yerleştirilmesi, farklı dönemlerde yüksekteki mekânlara ayrıcalıklı işlevler yüklenmesi bakımından dikkat çekici bir benzerlik oluşturur.

Zeyrek Camii'nin dışı, 19. yüzyıldan itibaren

Kubbelerdeki kalem işleri de yenilendi; böylece iç mekânda yalnızca taş ve mermer değil, boya ve bezeme katmanları aracılığıyla da tarihsel bir birikim oluştu. Bu bezeme programının en özgün örneği güney kilisenin kubbeye geçişini sağlayan pendentiflerde görülür: burada Allah ve Hz. Muhammed lafızlarıyla birlikte çehâr-yâr-ı güzînin ilk iki ismi, Hz. Ebubekir ve Hz. Ömer, madalyon içine işlenmiştir. Orta kilisede ise hat programı tamamlanarak bir bütünlük sağlanmış; Hz. Osman, Hz. Ali ve Peygamber'in torunları Hz. Hasan ile Hz. Hüseyin'in isimleri buradaki pendentif madalyonlarına yerleştirilmiştir. Onarım gören yapının XVII. yüzyıldaki hâlini gören Evliya Çelebi, kubbe ve kemerler içinde “altın sürülmüş resimler” bulunduğunu aktarır. XVIII. yüzyıl Barok yenilemesinden önceki bu ara katman, bezemenin kendisinin de zaman içinde defalarca yenilendiğini gösterir. Osmanlı ustaları karşılaştıkları sorunları kendi dönemlerinin teknik bilgisiyle çözmeye çalıştılar; bu nedenle yapının bugünkü görünümü, Bizans dönemindeki özgün tasarımın yanı sıra yüzyıllar süren Osmanlı müdahalelerinin de sonucudur.

Zeyrek Camii'nin dışı, 19. yüzyıldan itibaren

Yapının Osmanlı kimliğini en çarpıcı biçimde özetleyen unsur ise minberidir. XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Baroğu üslubuyla yapılan kapısı dışında, minberin gövdesi Bizans döneminden kalma renkli mermer levhalar ve mimari parçalarla oluşturulmuş olup aralarında VI. yüzyılda inşa edilen ve zamanla yıkılan Aziz Polyeuktos Kilisesi'ne ait olduğu düşünülen bitkisel bezemeli mermerlerin de bulunduğu kabul edilir. Köşk kısmı Bizans dönemine ait sütunlar ve kemerli mermer levhalarla kurulmuş, üzerlerindeki bazı Hristiyan monogramları görünür biçimde bırakılmış, üst kısmı ise konik bir külahla tamamlanmıştır. Sanat tarihi açısından son derece özgün bir spolia —devşirme malzeme— kullanımı örneği olan bu minberde XVIII. yüzyıl Osmanlı Barok süsleme özellikleri öne çıkmaktadır. Mermerden yuvarlak kemerli olarak tasarlanan minber girişinin üzerindeki kartuşta yaldızla Kelime–i Tevhid, iç kısımdaki kartuşta ise Besmele–i Şerîfe yer almaktadır. Bu durum, parçaların yalnızca işlevsel yapı malzemesi olarak görülmediğini düşündürür; ancak tercihin bilinçli bir sembolik anlam taşıyıp taşımadığı kesin değildir.

Duvarlarda, payelerde ve minberde görülen her mermer parçası, bulunduğu yerden önce başka bir bağlama ait olabilir; bu nedenle yapının taşlarını okumak, İstanbul'un kaybolmuş yapılarının izlerini takip etmek anlamına da gelir. Bu tür malzeme dolaşımları kentin mimarisinin temel özelliklerinden biridir: yeni bir yapı inşa edilirken eski yapılardan kalan taşlar, sütunlar, başlıklar ve levhalar sıklıkla yeniden değerlendirilmiştir. Bu uygulama bazen malzeme ihtiyacından, bazen değerli mermerlerin korunmak istenmesinden, bazen de geçmişin ihtişamını yeni yapıya aktarma düşüncesinden kaynaklanmıştır. Zeyrek'in minberi, bu üç saikle birlikte değerlendirilebilecek dikkat çekici örneklerden biridir.

Osmanlı dönemi boyunca manastıra ait hücrelerin, avluların ve yardımcı birimlerin önemli bir kısmı zaman içinde kaybolmuş olsa da üç kiliseden oluşan ana mimari kütle varlığını korumuştur. Bunda yapının sürekli kullanılmasının payı büyüktür.

Terk edilen yapılar kısa sürede taş ocağına dönüşebilir, çatıların çökmesiyle geri dönülmez biçimde harap olabilir; Zeyrek ise medrese, zaviye ve cami olarak kullanılmaya devam ettiği için düzenli olmasa da bakım görmüş ve büyük ölçüde ayakta kalmıştır. Elbette sürekli kullanım her zaman özgün unsurların korunması anlamına gelmez; yeni ihtiyaçlar eski mekânların değiştirilmesine, döşemelerin örtülmesine ve süslemelerin yenilenmesine yol açmıştır. Ancak bu müdahaleler olmasaydı yapının bütünüyle kaybolma ihtimali de göz ardı edilemezdi; Zeyrek'in tarihi, koruma ile dönüşüm arasındaki bu karmaşık ilişkinin dikkat çekici bir örneğidir.

ZEYREK MAHALLESİ

Yapının çevresinde zamanla gelişen mahalle de Zeyrek adını aldı. Dar sokaklar, ahşap evler, çeşmeler ve küçük mescitler eski manastırın çevresinde bir yerleşim dokusu oluşturdu. Bizans döneminde imparatorluk kurumunun hâkim olduğu bu tepe, Osmanlı döneminde canlı bir mahalle hayatına dönüştü: cenazeler, bayram namazları, cuma ibadetleri ve mahalle

YAPININ HİKÂYESİ BÖYLECE SARAY MERKEZLİ BİR TARİHTEN MAHALLE MERKEZLİ BİR TARİHE DOĞRU GENİŞLEDİ, PANTOKRATOR ADI DAHA ÇOK BİLİMSEL KAYNAKLARDA YAŞARKEN, ZEYREK ADI GÜNDELİK HAYATIN AİDİYETİNİ KURDU.

toplantıları caminin çevresindeki toplumsal hafızayı biçimlendirdi. Güney duvarındaki kitabenin andığı Halvetiyye şeyhleri de bu manevi dokunun bir parçasıydı; yapı, resmî medrese ve cami kimliğinin yanı sıra tarikat çevrelerinin de saygı gösterdiği bir mekân olarak hafızalarda yer etti. Bizans döneminde imparatorluk ailesi ve keşiş topluluğuyla özdeşleşen yapı, Osmanlı döneminde mahalle sakinlerinin gündelik yaşamının bir parçası hâline geldi. Yapının hikâyesi böylece saray merkezli bir tarihten mahalle merkezli bir tarihe doğru genişledi, Pantokrator adı daha çok bilimsel kaynaklarda yaşarken, Zeyrek adı gündelik hayatın aidiyetini kurdu.

Bu ikili kimlik, yapının değerini aslında artırır. Zeyrek Camii, bir Bizans manastırının kalıntısı olduğu kadar yüzyıllar boyunca yaşayan bir Osmanlı ibadet yapısıdır; onu yalnızca birine indirgemek, geçirdiği uzun dönüşümü eksik anlamak olur.

KATMANLARIN İZİNDE: BİLİMSEL KEŞİFLER

XX. yüzyılda Pantokrator–Zeyrek'e yönelik bilimsel ilgi arttıkça, yapının Bizans dönemine ait özellikleri de daha ayrıntılı incelenmeye başlandı. 1954 yılında Bizans Enstitüsü adına Paul Underwood'un güney kilisenin zemininde başlattığı çalışmalar, yüzyıllarca halıların ve döşeme katmanlarının altında kalan opus sectile mermer zeminin yeniden ortaya çıkarılıp, bilimsel olarak belgelenmesini sağladı. Ardından Arthur Megaw'ın sürdürdüğü incelemeler, zeminin taş türlerini ve bezeme programını ortaya koydu. Dairesel ve dikdörtgen panellerde hayvan figürleri, mevsimler, burçlar ve Eski Ahit'ten sahneler, yapının yalnızca bir ibadet mekânı değil, zengin sembolik imgelerle donatılmış bir imparatorluk kilisesi olduğunu gösteriyordu. Bugün bu zemin hem ziyaretçiler tarafından görülebilmesi hem de aşınmadan korunması için cam bir platform altında sergileniyor.

Bizans döneminin bu mermer zemini, Osmanlı kullanımı boyunca büyük ölçüde örtülü kalmıştı. Halı ve döşeme katmanlarının zemini kapatması bezemelerin görünürlüğünü azaltmış olsa da, onları yüzyıllarca süren gündelik aşınmadan bir ölçüde korumuş olabilir. Yüzyıllar boyunca cemaatin secdeye vardığı bu zemin, bir yandan kullanılmış, diğer yandan görünmeden varlığını sürdürmüştür; 1954 yılındaki keşif, işte bu uzun sessizliğin ardından gelmiştir.

Cumhuriyet döneminde Vakıflar Genel Müdürlüğü de yapının çeşitli bölümlerinde onarımlar gerçekleştirdi: mimar Ali Saim Ülgen'in kuzey kilisenin narteksindeki çalışmalarda rol aldığı, 1964'de ise mimar Fikret Çuhadaroğlu'nun başlattığı çalışmalarla



kuzey kilisenin batı ve kuzey cephelerinin restore edildiği bilinmektedir. Bu erken koruma uygulamaları, yapının belgelenmesi ve mevcut durumunun dikkatle kayıt altına alınması bakımından Türkiye'deki restorasyon tarihinin önemli örnekleri arasında yer alır.

1997 yılından itibaren Zeynep Ahunbay, Metin Ahunbay ve Robert Ousterhout'un iş birliğiyle başlatılan ve 2006'ya kadar süren kapsamlı belgeleme çalışması, yapının mimari özelliklerini, taşıyıcı sistemini ve bozulma durumunu rölöve, fotoğraf ve teknik analizlerle kayıt altına aldı. Bu çalışma, Zeyrek'in korunmasındaki temel soruyu da gündeme getirdi: yapı hangi döneme göre restore edilmeliydi? XII. yüzyıldaki Bizans manastırının görünümü mü esas alınmalı, yoksa yüzyıllarca cami olarak kullanılan Osmanlı yapısının unsurları mı korunmalıydı? Osmanlı eklerini kaldırıp varsayımsal bir Bizans görünümüne dönmek, yüzyıllar süren kullanım tarihinin önemli bir bölümünü silmek anlamına gelirdi; bu nedenle 2009–2017 yılları arasında İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından yürütülen geniş kapsamlı restorasyonda, Bizans duvar örgüsü ve mermer döşemeler kadar Osmanlı dönemine ait mihrap, minber, mahfil ve kalem işleri de yapının ayrılmaz parçaları olarak ele alındı.

Bugün yapı, bir yandan mahalle halkının ibadet ettiği canlı bir cami, diğer yandan Bizans ve Osmanlı mimarisi üzerine çalışan araştırmacıların incelediği önemli bir tarihî eserdir. Bu iki işlev bazen farklı ihtiyaçlar doğurur: ibadet mekânının gündelik kullanımı halı, aydınlatma ve ziyaretçi hareketi gibi düzenlemeler gerektirirken, tarihî unsurların

korunması daha sınırlı ve kontrollü bir kullanım talep eder. Zeyrek Camii'nin geleceği, bu ibadet işlevi ile kültürel miras niteliği arasındaki dengeye bağlıdır —ve şimdiye kadar bu denge, yapının hem yaşayan hem de korunan bir anıt olmasını mümkün kılmıştır.

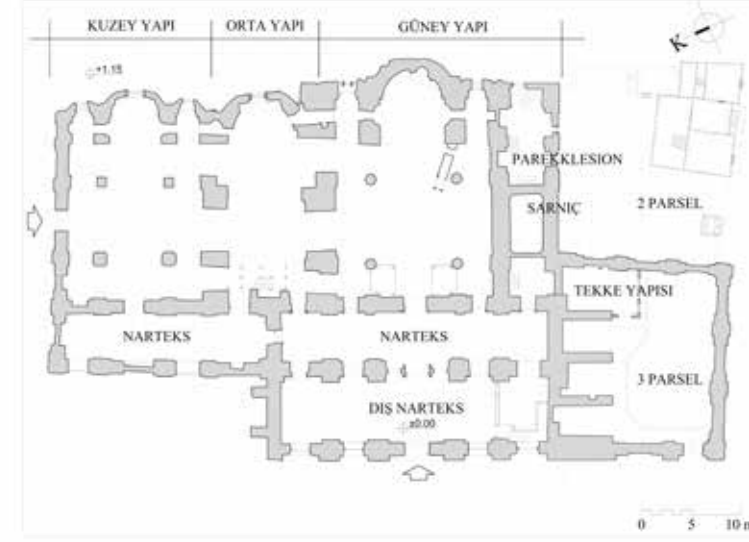
Yapının bulunduğu Zeyrek semti de bu tarihsel değerın ayrılmaz bir parçasıdır. Pantokrator, yalnız başına duran bir yapı değildir; Haliç'e yönelen yamaçlar, tarihî sokaklar ve geleneksel konut dokusuyla birlikte daha geniş bir kültürel peyzaj oluşturur. Modern kentleşme ve yoğun yapılaşma bu çevrenin algılanmasını güçleştirse de kubbeleri ve büyük kütlesi bulunduğu tepenin en güçlü tarihsel işaretlerinden biri olmayı sürdürmektedir. Zeyrek Camii ve çevresinin, 1985 yılında UNESCO Dünya Mirası Listesi'ne alınan İstanbul'un Tarihî Alanları'nın Zeyrek bileşeni içinde yer alması, bu özel değerın yalnızca Türkiye açısından değil, dünya kültür mirası bakımından da tanındığını gösterir.

Bugün yapıyı ziyaret eden biri, aynı yapı içinde birbirinden çok farklı çağların izleriyle karşılaşır: Bizans tuğla örgüsünün yanında Osmanlı taş payelerini, Komnenos döneminin mermer döşemesiyle caminin Barok mihrabını, eski kilise kütlesiyle minareyi bir arada görür. Minberdeki devşirme mermerler kaybolmuş Bizans yapılarının izlerini taşıırken, hünkâr mahfilinin yerleştirildiği üst galeri de yapının Bizans dönemindeki mekânsal düzenini hatırlatır —aradaki fark, aynı yüksek mekânın imparatoru mu yoksa padişahı mı ağırladığıdır. Cuma vakti cemaatin secdeye vardığı zeminin altında, sekiz asır önce imparatorluk ailesinin adına ilahiler söylenmiştir; kubbelerin altında yükselen ezan, bir zamanlar aynı taşlar arasında yankılanan Bizans ilahilerinin çok uzağında değildir. Bu unsurlar birbirlerinden ayrıldıklarında değil, yan yana geldiklerinde yapının gerçek hikâyesini anlatır.

Bizans döneminde burada keşişler, hastalar, din adamları ve saray mensupları bulunuyordu; Osmanlı döneminde ise öğrenciler, müderrisler, dervişler, imamlar ve mahalle halkı aynı mekânı kullandı. Yapının kullanıcıları değişmiş, fakat duvarları arasındaki kolektif yaşam, dönemsel kesintilere rağmen yüzyıllar boyunca farklı biçimlerde sürmüştür. Bu süreklilik, Pantokrator–Zeyrek'in İstanbul tarihindeki özel yerini açıklar: yapı, bir dönemin sona erip diğerinin başlamasıyla işlevsiz kalan bir harabe olmamış, her yeni toplumun ihtiyaçlarına uyarlanarak yaşamını sürdürmüştür. ◀

MOLLA ZEYREK CAMİİ'NİN RESTORASYON SÜRECİ

ANIT ESERİN İÇ MEKÂN ZEMİN KOTU, ZAMANLA ÇEVRESİNİN DOLGULARLA YÜKSELMESİ NEDENİ İLE MEVCUT SOKAK KOTUNUN ALTINDA KALMIŞTI. BU NEDENLE YAPININ ÖZELLİKLE TOPRAK ALTINDA KALAN DUVARLARINDA YOĞUN NEM VE TUZLANMALAR GÖRÜLMEKTEYDİ. SORUNUN ÇÖZÜMÜ VE ÖZGÜN GİRİŞ KOTUNA ULAŞABİLMEK İÇİN, ÇEVRE KOTLARINDA DÜZENLEMELERİN YAPILDIĞI RESTORASYON PROJESİ DOĞRULTUSUNDA VE İSTANBUL ARKEOLOJİ MÜZELERİ DENETİMİNDE KAZILARA BAŞLANMIŞTIR. KATMANLAR HÂLİNDE YAPILAN KAZILARDA ORTAYA ÇIKAN HER TÜRLÜ MİMARİ KALINTININ ÇİZİMLERİ YAPILIP FOTOĞRAFLARI ÇEKİLEREK BELGELENMİŞ, DOLGU TOPRAĞI İÇİNDE BULUNAN TAŞ, MERMER, TUĞLA, METAL, CAM, SERAMİK İLE DİĞER MİMARİ PARÇALAR ŞANTIYE SAHASI İÇİNDE İSTANBUL ARKEOLOJİ MÜZELERİ'NE AYRILAN KİLİTLİ BİR ODADA ENVANTERLERİ ÇIKARILMAK ÜZERE KORUMA ALTINA ALINMIŞTIR.



Şekil 1. Molla Zeyrek Camii zemin kat planı

İstanbul ili, Fatih ilçesinde yer alan ve mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne ait olan Molla Zeyrek Camii (Pantokrator Manastırı Kilisesi), kentin Bizans ve Osmanlı katmanlarını bünyesinde barındıran en önemli anıt eserlerinden biridir. 12. yüzyılda bir manastır kilisesi grubu olarak inşa edilen yapı, IV. Haçlı Seferleri dönemindeki tahribatlarını yaşamış, 1453 yılında İstanbul'un fethiyle birlikte camiye dönüştürülmüştür.

Anıt eserin restorasyon projelerinin hazırlanması ve restorasyon uygulamaları işini, Vakıflar Genel Müdürlüğü ile yapılan bir protokolle İstanbul Büyükşehir Belediyesi Fen İşleri Daire Başkanlığı Yapı İşleri Müdürlüğü üstlenmiştir. 3R projeleri Hanart Mimarlık Restorasyon İnşaat Tic. Ltd. Şti. tarafından çizilmiş, inşaat ve uygulama işleri ise ihale yoluyla Taşyapı İnşaat San. ve Tic. A.Ş. yükleniciliğinde hayata geçirilmiştir. Yapının mühendislik ve statik projeleri ise Timka Mühendislik tarafından hazırlanmıştır.

Uygulamanın her aşaması, ilgili Koruma Bölge Kurulu'nun onaylanan kararları doğrultusunda, İstanbul Vakıflar Bölge Müdürlüğü ve Kültür Bakanlığı İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğü'nün denetiminde ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin kontrolünde gerçekleştirilmiştir.

Sürecin en önemli niteliği, İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından oluşturulan ve alanında uzman isimlerin bulunduğu Bilim Kurulu tarafından yönlendirilmiş olmasıdır. Danışma Kurulu

Başkanlığını Y. Mimar İhsan Sarı'nın yürüttüğü Bilim Kurulunda; restorasyon uzmanları Prof. Dr. İlter Büyükdığan ve Prof. Dr. Nur Urfaloğlu, konservasyon uzmanı Prof. Dr. Sait Başaran, statik uzmanları Prof. Dr. Zekai Celep ve Doç. Dr. İhsan Engin Bal, yapı malzemeleri uzmanları Prof. Dr. Erol Gürdal ve Doç. Dr. Seden Acun Özgünler, Osmanlı dönemi sanat tarihi uzmanı Yrd. Doç. Dr. Ahmet Vefa Çobanoğlu, Bizans dönemi sanat tarihi uzmanları Doç. Dr. Ferudun Özgümiş ve Hayri Fehmi Yılmaz, geoteknik uzmanı Prof. Dr. Mete İncecik yer almıştır. Ayrıca yapı içerisinde kullanılan özel taş malzemelerin analizini Prof. Dr. Sinan Öngen ve Doç. Dr. Namık Aysal yürütürken, kazı buluntuları arasındaki cam eserler Prof. Dr. Üzlifat Özgümiş tarafından incelenmiştir.

2009 yılında başlayan restorasyon, yapının ibadete açık kalabilmesi prensibiyle etaplara ayrılmıştır. Kuzey ve Orta Yapı 2013 yılında, Güney Yapı ise 2017 yılında tamamlanarak restorasyon süreci sonuçlandırılmıştır (Şekil 1).

Cumhuriyet döneminin ilk restorasyonu 1950'lerin başında Vakıflar Genel Müdürlüğü'nde görevli mimar Ali Saim Ülgen denetiminde, yapının dış narteks batı cephesi ile çatısının bazı kısımlarında uygulanmıştır. 1953 yılında ise Dumbarton Oaks Enstitüsü tarafından Güney Yapı döşemesinin opus sectile bezemeleri ortaya çıkarılmıştır. Bu çalışmaları 1964 tarihinde başlayıp, üç yıl süren ve Vakıflar Genel Müdürlüğü'nden Y. Mimar Fikret Çuhadaroğlu denetiminde gerçekleştirilen başka bir onarım işlemiştir. Galerî katı ve narteks üzerindeki mevcut kurşun kaplaması sürekli çalındığından, örtünün bir bölümüne betonarme döşeme eklenerek kurşun taklidi sıva yapılmıştır. Uzun süre bakımsız kalan yapının üst örtü ve doğu cephesinin restorasyonu, 1997-2006 yılları arasında aralıklarla yapılan çalışmalarda Prof. Dr. Zeynep Ahunbay ve Prof. Dr. Metin Ahunbay tarafından gerçekleştirilmiştir.

RESTORASYON ÇALIŞMALARI Yapısal müdahaleler

Yapılan sondaj çalışmaları ve muayene çukurları, caminin temellerinin kaya zemine oturduğunu ve mevcut kilitli-kumtaşı zeminin yapısal açıdan yeterli güvenliğe sahip olduğunu ortaya koymuştur. Buna rağmen anıt eserde görülen yapısal sorunlar; başta olumsuz çevre koşulları (yapının üst kaplama örtüsünü kaybetmesi nedeniyle uzun süre doğa koşullarına açık kalması vb.) olmak üzere, kötü kullanım, bakımsızlık, geçmiş depremler ve yangınlardan kaynaklanmıştır.

Mühendislik raporlarında, yapıyı ayakta tutan özgün gergilerin çürüyerek yok olduğu, duvarların düşeyden kaydığı ve çatlakların oluştuğu saptanmıştır. Bu rapor ışığında hazırlanan onarım ve güçlendirme projesinde; yeni paslanmaz çelik gergiler, kuzey yapının güneydoğu sütununun ve kuzeydeki sütunların başlıklarının güçlendirme detayları, yapısal çatlaklar ve kubbeler için gerekli güçlendirme detayları projeye işlenmiş, uygulamalar bu detaylar doğrultusunda tamamlanmıştır.

Arşiv fotoğraflarından ve yerinde yapılan incelemelerde, 1960'lı yılların restorasyonunda kuzey yapının kuzey cephesi ile galeri katı batı cephelerinde dış duvarların bir bölümünün yaklaşık 50-60 cm yeniden örüldüğü tespit edilmiştir. Muhdes eklerin kaldırılması kararına rağmen bu duvarların sökülmesi statik açıdan risk oluşturacağından cephelerde sadece çimento harçlı derzler olabildiğince derine inilerek raspa edilmiş, derzler horasan harçla yeniden yapılmıştır.

Aynı şekilde 1960'larda, galeri katının çapraz tonozlarının orta kısımları, galeri katı boyunca çimento harcı ve tuğla ile yeniden yapılmıştı. Statik zorunluluk nedeni ile muhdes tamamlamaların sökülmeden bırakılmasına karar verilmiş, mevcut tonozlar ile muhdes tamamlamalar arasında oluşan ayrılmalar, karbon fiber kumaşlarla takviye edilmiştir.

Üst Örtü ve Cepheler

Yapının dış cepheleri, tonoz ve kubbe yüzeyleri, çimento sıvalar ve yanlış onarımlardan arındırılmıştır. Çatının muhtelif bölümlerinde tespit edilen yapısal çatlaklar karbon fiber liflerle dikilip, su bazlı epoksi enjekte edilerek takviye edilmiştir.



Şekil 2. Güney yapı kubbesi üzerindeki blok halinde kopan çimento harçlı dolgu

Güney yapı kubbesinin kurşun örtüsü kaldırıldığında, altından 1960'lı yıllarda yapılmış bazı yerlerde 20 cm kalınlığa ulaşan çimento harçlı tuğla örgüsü çıkmıştır (Şekil 2). Özgün tuğla ile aderans kurmayan bu dolgular statik danışmanın önerileriyle kontrollü şekilde kaldırılmış, özgün boyutlardaki tuğlalar ve horasan harcı kullanılarak kubbe yüzeyleri tümlenmiştir.

Güney yapı tonoz eteklerinde, dolgu içinde *in situ* amforalar tespit edilmiştir. Çatlak olan amforalar konservasyonu yapıldıktan sonra yerine konulmuştur. Üzerinde dipinti (boyalı resim) bulunan iki tanesi fotoğraflanıp çizimleri yapılarak belgelenmiş ve Arkeoloji Müzeleri'ne teslim edilmiştir (Şekil 3).

Üst örtü çalışmaları sırasında güney yapı kuzey tonozu ile orta yapı batı kubbesi kasnağının birleştiği yerde özgün cephe sıvaları ve sıva üzerine kazınmış haç işaretleri bulunmuştur. Mekânın temizliği yapıldıktan sonra açılan kısım tekrar örülerek kapatılmıştır (Şekil 4).



Şekil 3. Dipintili (boyalı resimli) amfora



Şekil 4. Sıva üzerine kazınmış haç işareti

Parekklesion/sarnıç yapısının hünkâr kasrına komşu olan ve yıkılan batıdaki tonozu, projesi gereği duvardaki izleri takip edilerek horasan harçlı tuğla örgü ile yeniden yapılmıştır. Tahrip olmuş duvarların yerine göre Bizans ve Osmanlı dönemine ait özgün boyutlardaki tuğlalar kullanılarak dikişleri yapılmış, çatlak boşlukları kireç harçlı enjeksiyonla doldurulmuştur. Küfeki taşından imal edilen silmeler paslanmaz çelik kenetlerle birbirine bağlanarak çatı hattı belirlenmiştir.



Şekil 5. Batı cephe, 2009 öncesi

Güney cephesine bitişik olan hünkâr kasrı rampasının tonozları üzerindeki muhdes uygulamalar ve dolgular ile rampa tonozlarından birinin içine son yıllarda eklenen tuvalet kaldırılmıştır. Rampa döşemeleri ve ahşap karkaslar yenilenmiştir. Rampa çıkışındaki dolgular alınca 12. yüzyıla ait bitkisel motifli fresk bezemeler ortaya çıkarılmış, bu alanlar cam muhafazayla koruma altına alınmıştır.

Caminin güney avlusunda bulunan delikli tuğla ile yapılmış duvarlar sökülüştür. Arkeoloji Müzeleri denetimindeki kazı verileri ve onaylı proje doğrultusunda, avlu duvarları özgün boyutlu tuğla ve horasan harcıyla tamamlanmıştır. Güney duvardaki Osmanlı dönemi su deposu ve hamam kalıntısı konsolide edilerek ahşap çatıyla örtülmüş, avluyu çevreleyen kemer açıklıkları ise paslanmaz çelik korkuluklarla kapatılmıştır.

Restorasyon öncesinde farklı dönem müdahaleleri nedeniyle çeşitlilik gösteren pencere ve dışlık düzeni; iç mekân temizliğinde bulunan beyzi dışlık parçası ve 19. yüzyıl fotoğraflarından yola çıkılarak hazırlanan onaylı proje doğrultusunda yeniden ele alınmıştır. Özel el dökümü camlı dışlıklar üretilmiş, açılır ahşap pencereler



Şekil 7. Güney yapı güney sütunları üzerindeki 12.yy palmet yapraklı özgün mermer başlık detayı



Şekil 6. Batı cephe, Artamonoff, 1938 (Dumbarton Oaks Arşivi)

yapılmış ve güvenlik amacıyla önlerine paslanmaz çelik korkuluklar takılmıştır.

Ayrıca 1960'larda dalgalı forma dönüştürülen güney yapı dış narteksinin batı ve kuzey cephesi saçakları onaylı projeye göre kaldırılmış, alan horasan harcı ve yaprak tuğla kullanılarak parapet oluşturulacak şekilde yeniden örülmüştür (Şekil 4 ve 5).

Minare

Çimento sıvaların raspasıyla peteğin alt yarısında statik çatlaklar ve boşalmalar tespit edilmiştir. Koruma Bölge Kurulu onaylı proje doğrultusunda petek sökülmüş, döşeme taşları numaralandırılarak kaldırılmıştır. Tahrip olan şerefe mukarnasları özgün boyutlu tuğlalarla tümlenmiştir. Özgün mermer döşemeler ve yenilenen mermerler paslanmaz çelik kenetlerle birbirine bağlanmıştır. Özel döküm dairesel tuğlalarla örülen petek üzerine ahşap külah yapılmıştır.

Çimento harcından arındırılan tüm yüzeyler basınçlı suyla temizlenmiş; eksik derz ve tuğlalar tamamlanıp su itici uygulanmıştır.

İç Mekân

Anıt eserin iç mekân duvarlarında raspa edilen çimento esaslı sıvaların altında özgün horasan sıvalar ve kalemişlerine rastlanmıştır. Hazırlanan rapor ve projelerin Koruma Bölge Kurulu onayı sonrasında kalemişleri ortaya çıkarılmış, restorasyon ve konservasyonları yapılmıştır.

Güney ve orta yapıda ise çoğu yerde sadece noktasal rötuşlar yapılmış, tamamlama yoluna gidilmemiştir. Orta yapı doğu kubbesi ile hünkâr mahfili kubbesi dilimlerinin bir kısmında, orta yapı batı kubbesi pandantiflerinde ve güney yapı batı tonozu ile güney tonozu başlangıcında olmak üzere farklı dönemlere ait örnekler bırakılmıştır.



Şekil 8. Güney yapı kuzeybatı sütunu içinde tespit edilen granit sütunun yeri

Güney yapının iki sütun başlığındaki siyah çimento onarımlar kaldırıldığında palmet bezemeli özgün mermer başlıklar, kuzeybatı sütunundaki çimento dolgu alındığında ise kırmızı granit sütun ortaya çıkarılmıştır. Belgeleme sonrasında bu bulgular horasan harcıyla kapatılmıştır (Şekil 7 ve 8).

18. yüzyıldan kalma mihrabın alçı kabartmaları ortaya çıkarılmıştır. Bir dönem özensizce yapılan taç kısım, 19. yüzyıl fotoğraflarına göre projelendirilerek alçıyla yenilenmiştir (Şekil 9, 10 ve 11) Kalemişlerindeki eksik ve kayıplar rötuşlanıp altın varakla tamamlandıktan sonra koruyucu uygulanmıştır. Ayrıca taç kısımdaki kâğıt üzerine yazılı "Besmele", hattat Kâmil Nazik tarafından altın yaldızları rötuşlanarak yerine yerleştirilmiştir.

Galeri katı zemininde taşıyıcı tonozlardaki yapısal sorunların çözümü için yapılan araştırmalarında, dış narteksin kuzeyinde gizli tuğla tekniğiyle örülmüş 12. yüzyıla ait bir kemer parçası ortaya çıkarılmıştır. Derzlerinde kırmızı boya izleri görülen bu özgün detay temizlenip koruma altına alınmış, çevresine cam korkuluk yapılarak sergilenmiştir (Şekil 12).

Güney yapı *opus sectile* döşemesi:

Güney yapının zeminindeki niteliksiz ahşap kaplama sökülerek 12. yüzyıla ait orijinal *opus sectile* döşeme açığa çıkarılmıştır. Tuzdan arındırma, enjeksiyon, temizlik ve sağlamlaştırma (Paraloid B72) işlemleri yapılmıştır.

Ön temizlik sonrasında döşemenin fotoğrafları çekilmiş, yüzey 3D tarayıcı ile taranmıştır. Tarama verileri kullanılarak *opus sectile* döşemenin teşhiri için paslanmaz çelik konstrüksiyonlu cam döşeme tasarlanmıştır. Konstrüksiyonun zemine oturacağı ayakların, *tessera* ve taş figürlerin dışında, özellikle çimento harçlar üzerine ve birkaç yerde de büyük



Şekil 9. Mihrabın muhdes taç kısmı



Şekil 10. Mihrap taç kısmının 19.yy fotoğrafı



Şekil 11. Restorasyon sonrası mihrap taç kısmı ve alçı kabartma süslemeler, 2017

taşlara denk gelmesi sağlanmıştır. Çelik ayaklar altına ikişer adet şeffaf conta yapıştırılarak, ayaklar ile zemin arasında bir tampon oluşturulmuştur. Kaynak kullanılmadan tamamen yerinde bulonlarla yapılan konstrüksiyon üzerine 3 kat lamine edilmiş camlar yerleştirilerek uygulama tamamlanmıştır (Şekil 13).

Kuzey yapının altyapısı:

Kuzey yapının çimento esaslı kare döşeme tuğlalarının ve dolguların alınması çalışmaları sırasında alt yapı keşfedilmiştir. Kuzey yapı döşemesini taşıyan ve doğu-batı yönünde uzanan dört beşik tonoz, duvarlara ve kısmen izlenebilen özgün sütun başlıkları üzerindeki kemerlere oturmaktadır. Bu kemerleri taşıyan sütunlar, Osmanlı döneminde tuğla hatıllı moloz taş duvar örülerek güçlendirilmiştir (Şekil 15):



Şekil 12. Galerî katında teşhir edilen kemer parçası.



Şekil 13. *Opus sectile* döşeme üzerine yapılan paslanmaz çelik konstrüksiyon



Şekil 14. Batı duvarından doğuya kuzey altyapısına bakış



Şekil 15. Molla Zeyrek Camii'nin havadan görünüşü, 2017 (Fotoğraf: Ersin Çetintaş)

Mekânın duvarları tonoz üzengi seviyesine kadar horasan harcı ile sıvalıdır. Zeminde kısmen kare tuğla döşeme kullanılmış, bazı yerlerde ise zemin döşeme kotunun 20-30 cm derinliğine kadar açılmıştı. Tonoz ve duvarlarda statik sorun oluşturacak çatlak veya deformasyon gözlenmediğinden, mekânın içinde yapılan temizlik sonrasında müdahale olarak sadece kot farkını düzeltmek amacı ile zemine horasan harçlı şap dökülmüştür.

Ayrıca ilk basamağın önünde döşemesi olmayan zemin üzerinde bulunan yığılı insan iskeletleri, biyolojik antropolog Dr. Yasemin Yılmaz tarafından belgelenerek kaldırılmış, Arkeoloji Müzelerine teslim edilmiştir.

* Öğretim Üyesi Dr. Yasemin Yılmaz – Düzce Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü Biyolojik Antropoloji Laboratuvarı

KAYNAKLAR

Celep, Z. Güler, K. “Molla Zeyrek Camii Taşıyıcı Sisteminin Mevcut Durumu Konusunda Teknik Rapor”, 2008

Çetinkaya, H. “İstanbul’da Orta Bizans Dini Mimarisi (843-1204)” Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003. Eyice, S. “Zeyrek Kilise Camii”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Cilt:7, 555-557, 1994.

İncecik, M. “Molla Zeyrek Camii Restorasyonu Kapsamında Yapılan Zemin Etüdü Sondajları ve Açılan Muayene Çukurları Sonuçlarına Göre Tarihi Yapının Temel Zemin ve Temel Sistemi Hakkında Teknik Rapor”, 2009

Tanman, M, B. “Semerci İbrahim Efendi Tekkesi”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Cilt:6, 519-520, 1994. Yılmaz, H. F. Han, B. “Zeyrek Camisi Rölöveleri, Rapor Dosyası, Proje Albümü”, 2008

http:// www.doaks.org

Tasvir Okumaları – ZEYREK’TEN ÂLİM PORTRELERİ

İSTANBUL’UN FETHİNDEN SONRA FATİH SULTAN MEHMED (SAL. 1444-1446, 1451-1481) DÖNEMİNDE KİLİSEDEN CAMİYE DÖNÜŞTÜRÜLEN PANTOKRATOR MANASTIRI’NIN KİLİSELERİ ETRAFINDA GELİŞEN VE ZEYREK ADINI ALAN MAHALLEDE ERKEN MODERN DÖNEMDE DOLAŞAN BİR GEZGİN OLSAYDIK, BU SEMTTE NELERE ŞAHİT OLMAZDIK Kİ? MEDRESE DERSLERİNE YETİŞMEYE ÇALIŞAN TALEBELER; AVLULARDA KURULAN EĞİTİM HALKALARI; YAZMA İSTİNSAHIYLA İŞTİĞAL EDEN HATTATLAR VE KÂTİPLER; ATÖLYELERİNDE CİLTLERLE UĞRAŞAN MÜCELLİTLER VE TÜRLÜ ESNAFA RASTLARDIK. HER DAİM HAREKETLİ MEDRESELERE, YAKIFLARA, KÜTÜPHANELERE, MESCİTLERE, DÜKKÂNLARA GİRER ÇIKARDIK. DÖNEMİN İLİM VE KÜLTÜR HAYATININ CANLILIĞINA YAKINDAN TANIKLIK EDERDİK. MUHTEMELEN TAŞKÖPRİZÂDE AHMED EFENDİ’NİN (ÖLM. 1561) 16. YÜZYILDA KALEME ALDIĞI, OSMANLI ÂLİM VE ŞEYHLERİNİN BİYOGRAFİLERİNİ BİR ARAYA GETİREN ARAPÇA *EŞ-ŞEKÂ’İKÜ’N-NU’MÂNİYYE FÎ ULEMÂÎ’D-DEVLETİ’L-OSMÂNİYYE* ADLI ESERİ DE REHBERİMİZ OLURDU. SEVİLEN VE ÇOK OKUNAN, ZAMAN İÇİNDE FARKLI KİŞİLER TARAFINDAN YAPILAN EKLEMELERLE ZENGİNLEŞEN BU ESERİN TÜRKÇE TERCÜMELERİNDEN BİRİNİN 17. YÜZYILDA RESİMLENMESİYLE DEVRİN ÖNEMLİ İSİMLERİNİN TASVİRLERİ DE GÜNÜMÜZE ULAŞMIŞTIR. BU SAYIDA, BUGÜN TOPKAPI SARAYI KÜTÜPHANESİ’NDE KORUNAN SÖZ KONUSU NÜSHADAKİ (TSK H. 1263) ZEYREKLİ SİMÂLARI TANIYACAĞIZ.



Eş-Şakâ'ikü'n-nu'mânîye, güncel baskısı

Osmanlı Kültür Hayatının Önde Gelen Zeyreklileri: Taşköprizâde Ahmed Efendi’nin *eş-Şakâ’ikû’n-nu‘mânîye* Adlı Eserinin Musavver Nüshasından Suretler



◆ DOÇ. DR. ASLIHAN ERKMEN¹



Osmanlı ülkesinde ilim, bilim, kültür, sanat hayatının önemli aktörlerine ilişkin bilgileri tarih konulu kitaplardan, söz konusu kişilerin kendi eserlerinden ve sıklıkla da biyografik metinler olan tezkirelerden elde etmek mümkündür. İslam dünyasında önemli bir *janr* (tür) olan tezkirecilik, Osmanlılar’da 16. yüzyılda en verimli dönemini yaşar. En çok biyografisi yazılan meslek grubu şairler olmakla birlikte, evliyaların, âlimlerin, vezirlerin de hayat hikâyeleri yazılır; hatta sonraki kuşaklar tarafından bu tezkireleri kaldıkları yerden devam ettiren ve kendi zamanlarına kadar yaşamış yeni kişilerin hâl tercümelerini içeren *zeyll*er (ekler) de kaleme alınır.

Tercüme-i Şakâ’ikû’n-nu‘mânîye

Taşköprizâde Ahmed Efendi’nin (ölm. 1561) 1558’de Arapça kaleme aldığı, Osmanlı ülkesinde yaşayan ulemâ ve şeyhlerin biyografilerini, padişahların saltanat dönemlerine göre “tabaka” yöntemiyle sıralayarak sunan *eş-Şakâ’ikû’n-nu‘mânîyye fî ulemâî’l-Devleti’l-Osmânîyye* bu türün önemli bir örneğidir. I. Osman’dan (sal. 1299-1326) başlayan

ve I. Süleyman’ın (sal. 1520-1566) saltanatının 1558’e kadar olan dönemini kapsayan on tabakada 150 şeyh ve 371 ulemâ tanıtılır. Eser yazılır yazılmaz beğeni toplan, çokça kopyalanır, çevirileri Taşköprizâde daha hayattayken yapılmaya başlar. Bu arada ünlü tezkireci Âşık Çelebi (ölm. 1571-72) de hocası Taşköprizâde’nin eserini tercüme edip, Arapça bir zeyl yazarak Sokollu Mehmed Paşa’ya (ölm. 1579) sunar. Bu yazıya konu olan musavver nüshanın metni ise eserin ilk Türkçe tercümelerinden birini yapan Muhtasibzâde Mehmed Hâkî’nin (ölm. 1567) 1564 tarihli *Hadâ’ikü’r-Reyhân* başlıklı özet çevirisidir.

Yazılmasından yaklaşık 60 yıl sonra tercüme edilen eser Sultan II. Osman (sal. 1618-22) döneminde tekrar ele alınır ve resimli bir nüshası hazırlanır. Nüshanın sonundaki *hâtîmede* (sonsöz) mütercim, eserin ikinci vezir Gürcü Hadım Mehmed Paşa’nın (ölm. 1626) hâmlüğünde hazırlandığını ve 49 tasvirini devrin ünlü nakkaşı Nakşi Bey’in yaptığını ifade eder. Özet tercümenin bu dönemde resimlenmesi, musavver eserlerin Osmanlı devletinin değişen siyasetinde farklı roller üstlendiklerinin bir göstergesi olarak okunabilir.

¹ Sanat tarihçisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, erkmena@itu.edu.tr

Araştırmacılar Taşköprüzâde’nin orijinal metninin diğer tezkiyelerden farklı olduğunu, yazarın erken dönem âlimlerine kendi çağında yaşamış olanlardan daha fazla ilgi gösterdiğini, ulemâ sınıfının temel değerlerinde ortaya çıkan değişiklikleri ele aldığını ifade ederler. Eser sanki yalnızca bilgi vermek amacıyla değil, politik bir noktaya parmak basmak için kaleme alınmış gibidir. Nitekim, Taşköprüzâde Osmanlı âlimlerinin bürokratikleşmesini eleştiren bir kişidir. Biyografiler aracılığıyla içinde bulunduğu dönemin siyasetine ayna tutarken, ulemânın geçirdiği değişimleri de eleştirel bir bakışla ortaya koyar.

Tercüme-i Şakâ’ikû’n-nu’mânîye’nin resimli nüshası, Osmanlı kitap sanatı araştırmaları bağlamında da önemli bir kaynak görevi görür. Tasvirler açısından bakıldığında ilk anda farklı bir anlayış göze çarpar. Burada kendilerinden bahsedilen Osmanlı padişahları, daha önce *Şemâ’îlnâme* veya *Meşâ’irü’ş-Şu’arâ*’da karşımıza çıkan sıralı padişah portreleri düzenini izlemez. Hatta Osman Gazi ve I. Murad’ın (sal. 1362-1389) portreleri eserde yoktur. Buna karşılık Fatih Sultan Mehmed, beraberinde âlimler olduğu halde iki kere resmedilmiştir. El yazmasında biyografileri verilen âlim veya şeyhlerin de çok azının sureti bulunur. Bu tercih, tasvir edilecek kişilerin eserin bir *nasihatnâme* gibi tasarlanan resim programına uygun olarak seçildiklerini düşündürür. Eser, tüm içeriğiyle devrin saray-ulemâ ilişkisinin panoramasını günümüze taşır. Bu resmigeçitte Fatih devrinden başlayarak, İstanbul’un Zeyrekli simalarıyla da göz göze geliriz.

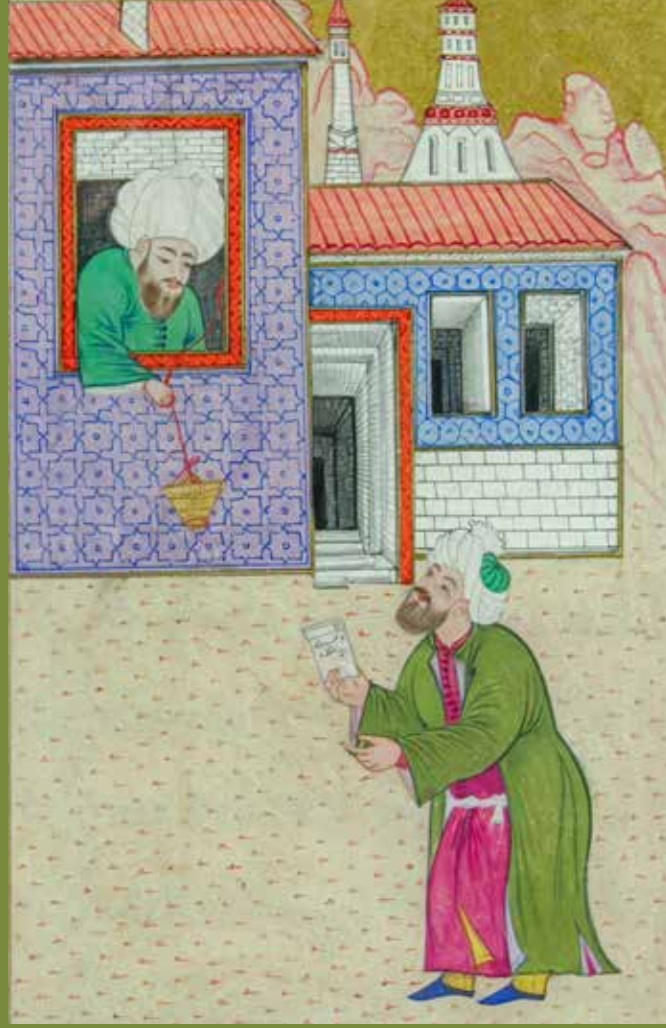
Tercüme-i Şakâ’ikû’n-nu’mânîye’de Zeyrek
“Hicrî 855 Yılında Sultan Olarak Biat Edilen Sultan İkinci Murat Oğlu Sultan İkinci Mehmet (Fatih) Döneminde Yaşayan Osmanlı Âlimleri” başlıklı yedinci tabakada 89 kişinin hâl tercümeleri vardır. Eserin en çok tasvir içeren bölümü de bu tabakadır. Fatih Sultan Mehmed’in iki kere resmedildiği on beş tasvirde toplam yirmi bir âlim betimlenir. Buradan hareketle bu döneme resim programında özel önem atfedildiği söylenebilir. Çünkü eserin diğer tabakalarındaki



Görsel 1. Fatih Sultan Mehmed’in Seyyid Ali, Molla Zeyrek, Sadrazam Mahmud Paşa, Molla Hocaâde ile meclisi, Taşköprüzâde, *Tercüme-i Şakâ’ikû’n-nu’mânîye*, Nakşî Bey, yakl. 1618-22, TSMK H. 1263, y. 90b (Değirmenci, 2008, s. 127).

resim sayısı altıyı geçmez. Fatih’i gösteren ilk tasvirde sultan, Molla Zeyrek (ölm. 1497-98?) ile Hocaâde lakabıyla tanınan Molla Müslihiddin’in (ölm. 1488) tartışmalarını dinlerken gösterilir. Tasvirde Seyyid Ali ve sadrazam Mahmud Paşa (ölm. 1474) da vardır ve metinde de belirtildiği üzere tartışmaya hakemlik ederler (**Görsel 1**).

Asıl adı Mehmed olan ve Zeyrek lakabıyla tanınan ünlü âlim, II. Mehmed’in İstanbul’u fethetmesinden sonra Pantokrator manastırı ve kiliselerinden devşirilen medreseye müderris olarak tayin edilince mahalle onun adıyla anılmaya başlanır. Molla Zeyrek’in biyografisinde, onun bir iddiası üzerine sultanın Hocaâde’yi Bursa’dan çağırdığı, ikisinin Molla Hüsrev ile vezir Mahmud Paşa’nın hakemliğinde, sultanın huzurunda yedi gün süren bir münazara yaptığı yazar. Hocaâde’nin biyografisinde de kısaca bahsedilen bu olayın



Görsel 2. Zenbilli Ali Efendi dilekçe kabul ederken, Taşköprüzâde, *Tercüme-i Şakâ’ikû’n-nu’mânîye*, Nakşî Bey, yakl. 1618-22, TSMK H. 1263, y. 159b (Küçükdağ, 2013, s. 248).

tasvirinde sahne açık havada geçer. Padişah kırmızı bir halı üzerinde oturur. Hemen yanında, padişaha hitap eder şekilde gösterilen, onun gibi mücevvezeli yüksek sarık takmış beyaz sakallı kişi, sultana yakınlığıyla tanınan Molla Zeyrek olmalıdır. Resimdeki diğer figürler iki âlimin biyografisinde bahsedilen devrin önemli isimleridir: Seyyid Ali, sol alt köşede, çimenlerin üstünde oturan, ellerini yenleri içinde gizlemiş ve başını öne eğmiş hâlde sohbeti dinleyen kişidir. Seyyidlere özgü yeşil sarığı vardır. Resmin sağında, çerçevenin dışında kalan iki figürden ayakta duran, el hareketlerinden Hocaâde’yi sultana takdim ettiği düşünülen vezir Mahmud Paşa; yeşil kaftanı ve dolama sarığıyla zeminde oturan kişi ise Bursa’dan davet edilerek İstanbul’dan Edirne’ye giden sultanın meclisine dâhil olan ve Molla Zeyrek’e üstünlük sağlayan

Hocaâde’dir. Basit kıyafeti ve mütevazı duruşu, metinde ilim yolunda babasının servetini bıraktığı anlatılan âlimin tanımına uyar.

Tasvirde Zeyrek Mahallesi’ne veya medreseye bir gönderme olmasa da Molla Zeyrek’in sultanın yakınında konumlanması, kendisine ve ilmine duyulan hürmetin görsel temsili olarak okunabilir. Bu denli önemli bir bilginin yaşadığı ve ders verdiği çevre üzerinde iz bırakması kaçınılmazdır. Nitekim bu iz, semtin onun adıyla anılmasında bugün dahi yaşamaktadır.

Eserin görsel tasarımından sorumlu olan Nakşî Bey, araştırmacılar tarafından portreciliğe getirdiği farklı yorumuyla dikkati çeker ve “eklektik” bir sanatçı olarak değerlendirilir. Yazar Taşköprüzâde metinde sultanları, devrin ulemâ ve meşâyih zümresiyle ilişkileri bağlamında, imparatorluğun yükselmesi için gerekli olduğuna inandığı dayanışma ve birliktelik mesajına uygun ifadelerle zikreder. Dolayısıyla bu sözel anlatım musavvir Nakşî Bey’in resim programı için de başlangıç noktasını oluşturur. Nakkaş, *Tercüme-i Şakâ’ikû’n-nu’mânîye*’deki portreler için basit mimarî yapılar, ağaç ve çiçek öbekleri gibi bitkisel unsurlar, dere, kayalık vb. doğa elemanları eklediği, genellikle ıssız mekânlar kurgular; birkaç istisna dışında âlimleri ya tek başlarına ya da yanlarında metinde sözü geçen kişilerle birlikte, “anonim” sayılabilecek, özgül bir yere gönderme yapmayan bu ortamlara yerleştirir.

İstisnaî bir ikonografi içinde resmedilen âlimlerden biri, Zeyrek’te yaşadığı bilinen Şeyhülislam (Zenbilli) Ali Efendi’dir (ölm. 1526). İstanbul müftüsü olan Molla Ali Efendi, evinin üst kat penceresinden sarkıttığı zenbille dilekçeleri toplayıp cevaplarını yazdıktan sonra yine zenbille aşağı göndermesiyle tanınır; dolayısıyla “zenbilli” diye anılır. Metinde de bu âdet açıkça belirtildiğinden Nakşî Bey, âlimin portresini onun bu özelliğini öne çıkaran bir kompozisyonla kurgular (**Görsel 2**). Molla Ali, üst katındaki pencereden hasır görünümündeki bir zenbili ipinden sarkıtırken, aşağıdaki bir kişi, elindeki dilekçeyi zenbille koymak üzere bekler. Genel olarak portre karakteri gösteren *Tercüme-i Şakâ’ikû’n-nu’mânîye*’nin âlim ve şeyh tasvirlerinden anlatımcı/hikâyeci üslubuyla ayrılan bu betimde müftünün evi,

derinlik duygusu verecek şekilde sağ tarafta devam eder; arka plandaki dağların tepeleri ise Nakşî Bey’in başka resimlerinden âşinâ olduğu üzere insan başı biçiminde sonlanır.

Zeyrek’in bu iki ünlü simâsi dışında eserde doğrudan Zeyrek ile ilişkili başka bir âlim portresi yoktur. Ne var ki Taşköprîzâde Ahmed Efendi, Zeyrek Camii ve Zeyrek Medresesi çevresinde gelişen ilim ortamını eserinde yeri geldikçe anlatır. 15. yüzyılda burada filizlenen kültürel hayatın aktörleri tasvirlerde görünmese de metinde yaşar. Bu anlatımlardan, medrese merkezli, diğer ilim kurumlarıyla kültürel bir ağ içinde büyüyen canlı bir çevrenin izleri takip edilebilir. Nihayetinde Zeyrek; âlimleri, şeyhleri, müellifleri, müftüleri ve müderrisleriyle erken modern Osmanlı İstanbulu'nda yalnızca bir mahalle değil, ilim ve tasavvufun iç içe geçtiği önemli entelektüel odaklardan biri olarak değerlendirilebilir. *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*, Zeyrek'in kendisini resmetmese de bu özel semtin geçmişine başka bir açıdan bakmamızı sağlar: Adını mahalleye bırakan Molla Zeyrek'i sultanın yanı başında, Molla Ali Efendi'yi ise evinin penceresinden zenbilini sarkıturken görürüz. Aradan yüzyıllar geçmiş olsa da Zeyrek'le anılan bu iki simâ, Nakşî Bey'in resimlerinde hâlâ bizimle göz göze gelir.

Seçilmiş Kaynakça:

Anooshahr, A. 2010. “Writing, Speech, and History for an Ottoman Biographer”, *Journal of Near Eastern Studies* 69/1, s: 43–62.

Atıl, E. 1978. "Ahmed Nakşi, An Eclectic Painter of the Early 17th Century", *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapest, September 1975

Budapest: Akademiai Kiado, ss: 103–121.

Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2019.

Değirmenci, T. 2007. *Resmedilen Siyaset: II. Osman Devri (1618-1622) Resimli Elyazmalarında Değişen İktidar Sembolleri*, Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Değirmenci, T. 2008. "Osmanlı Sarayının Geçmişe Özlemi: Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye", *Bilgi* 46 (Yaz), ss: 205–132.

Erkmen, A. 2018. "The *Tazkira* Literature in the Ottomans and Two Unique Illustrated Ottoman Tezkiras", *Osmanlı'da Dil ve Edebiyat*, (Ed. B. A. Kaya ve F. B. Aydın), OSAMER, s: 69–83.

Erkmen, A. (2019). "İslam Dünyasında Biyografi Yazımı ve Resimlenmesi", *TÜBA-KED* 19, ss: 159–187.

Furat, A. S. (Yay.). 1985. Eş-Şekâ'iku'n-Nu'mânîye Fî 'Ulemâ'i Devleti'l-'Osmaânîye, (Taşköprülüzâde 'İsâmü'd-d'in Ebu'l'hayr Ahmed Efendi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Küçükdağ, Y. 2013. “Zenbilli Ali Efendi”, TDVİA, c. 44, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, ss: 247–249.

Mahir, B. 2005. Osmanlı Minyatür Sanatı, İstanbul: Kabcacı Yayınları.

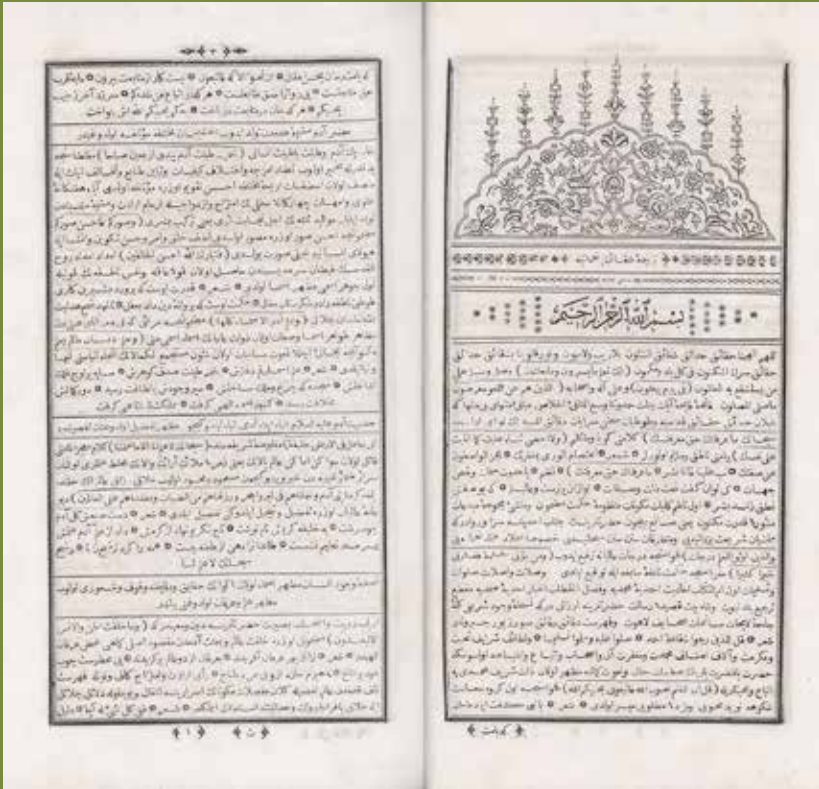
Özcan, A. (Haz.), 1989. Eş-Şekâiku'n-Nu'maniyye ve Zeyilleri, İstanbul: Çağrı Yayınları.

Repp, R.C., 1986. The Mufti of Istanbul: A Study in the Development of the Ottoman Learned Hierarchy, London: Ithaca Press, Oxford University.

Taşköprizâde, 1985. eş-Şekâiku'n-Nu'mânîyye fî Ulemâi'd-Devleti'l-Osmâniyye, (nşr. A. S. Furat), İstanbul.

Taşköprülüzâde. 2007. Osmanlı Bilginleri, eş-şakâiku'n-Nu'mânîye fî ulemâi'd-Devleti'l-Osmâniyye, (Çev: M. Tan), İstanbul: İz Yayıncılık.

Taşköprülüzâde Ahmed Efendi. 2019, eş-şakâ'iku'n-Nu'mânîyye fî Ulemâi'd-Devleti'l-Osmâniyye, (yay. haz. M. Hekimoğlu), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.



Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye, Edirneli Mecdi Efendi, 1852/1853 (Türk Maarif Ansiklopedisi).



FATİH BELEDİYESİ

ASIRLIK MİMARİSİYLE
KAPALIÇARSI'NIN
EN DİKKAT ÇEKEN YAPILARINDAN

ZİNCİRLİ
HAN'DA

KORUMA ÇALIŞMALARINA
BAŞLADIK

M. ERGÜN TURAN
FATİH BELEDİYE BAŞKANI



Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Avrupa Sahnesinde



İRZA ERENOĞULLARI



16. YÜZYIL OSMANLI MİMARİSİNİN BAŞYAPITLARINDAN BİRİ OLAN ZEYREK ÇİNİLİ HAMAM, ÇAĞDAŞ MÜZECİLİK PRATİKLERİYLE ULUSLARARASI ALANDA DİKKAT ÇEKMEYE DEVAM EDİYOR. AVRUPA MÜZE FORUMU (EMF) TARAFINDAN VERİLEN VE ALANININ EN KÖKLÜ ÖDÜLLERİNDEN BİRİ OLAN AVRUPA YILIN MÜZESİ ÖDÜLÜ'NDE (EUROPEAN MUSEUM OF THE YEAR AWARD 2026-EMYA) FİNALE KALMA BAŞARISI GÖSTEREN MÜZENİN MÜDÜRÜ BERİL GÜR TANYELİ İLE BİR ARAYA GELDİK. YEDİTEPE FATİH DERGİSİ İÇİN GERÇEKLEŞTİRDİĞİMİZ BU ÖZEL RÖPORTAJDA; MÜZENİN FİNALE UZANAN YOLCULUĞUNU, TARİHİ YAPININ ÇAĞDAŞ KÜLTÜRLE KURDUĞU DİYALOĞU VE KARŞILAŞMALAR ATLASI ADLI SERGİYİ KONUŞTUK.



Zeyrek Çinili Hamam Müzesi olarak Avrupa Yılın Müzesi Ödülü'nde finale kalmak sizin için ne ifade ediyor?

Avrupa Yılın Müzesi Ödülü, birçok ülkenin dahil olduğu ve çok uzun yıllardır devam eden bir organizasyon. Dolayısıyla bu kadar kurumsallaşmış bir ödülde Türkiye adına bir müzenin yer alması, uluslararası platformda çok güzel bir gelişme.

Bu ödülün değerlendirme kriterleri ve aşamaları nasıl ilerledi?

Biz başvurumuzu yaptık. Belirli şartlar var; örneğin yakın zamanda açılmış müzeler başvuru yapabiliyor. Türkiye'den Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı yeni bir restorasyon projesi olan Çanakkale Seddülbahir Kalesi ve özel bir müze olarak biz finale kaldık. Finale kalanlar arasında özel müzelerin sayısı daha azdı, onlardan biri olmak da bizim için önemliydi. Başvurumuz kabul edildikten sonra bizimle iletişime geçtiler. Her sene değişen bağımsız bir jüri gelip bizimle toplantı yaptı ve bir sunum yapmamızı istedi. Sunumun ardından müzeyi gezdirdik, daha sonra jüri üyeleri tek başlarına bir tur daha gezdiler. Sonrasında ise kimin geldiğini bilmediğimiz, haber verilmeden yapılan gizli bir ikinci jüri ziyareti gerçekleşti. Avrupa'da finale kalan tüm müzeleri bu şekilde titizlikle değerlendiriyorlar.

MÜZE İÇERİĞİ VE TASARIMI ÇOK ÖNEMLİ

Zeyrek Çinili Hamam'ın bu süreçte ön plana çıktığı noktalar nelerdi?

Müzenin içeriği ve tasarımı oldukça önemliydi. Ancak bunun yanı sıra, yaptığımız faaliyetlere ve ne kadar insana ulaşabildiğimize de büyük önem veriyorlar. Perşembe günleri müzeye giriş ücretsiz, Çarşamba günleri ise Türkçe ve İngilizce rehberli turlarımız bulunuyor. Bölgedeki okullarla iş birliği yaparak çocuk atölyeleri düzenliyoruz; normalde ücretli olan bu etkinlikleri mahalledeki okulların öğrencilerine ücretsiz olarak sunuyoruz. Ayrıca farklı inisiyatifler ve üniversitelerle sürekli iş birliği hâlindeyiz; çeşitli kongre ile sempozyumlara katılıyoruz. En son Selanik'te düzenlenen hamamlar üzerine bir kongrede müzemizi temsil ettik.



Eski hamam yapısı ile müze işlevi birlikte nasıl bir çağdaş birliktelik sunuyor?

Mimari olarak müzemiz hamama ek bir yapı olarak inşa edildi, ancak hamamla konuşan, uyumlu bir dilde tasarlandı. İkisi arasında bir zıtlık olmadan, hamam kendi özgün işleviyle var olmaya devam ederken müze de onunla birlikte yaşıyor. Bize özel bir müze olarak nasıl finanse edildiğimizi sordular; The Marmara Grubu'nun sponsorluğunda ilerliyoruz. Hamam bir işletme olarak hayatına devam ediyor ve müzeye sponsor oluyor. Bunun dünyada başka bir örneği yok. Bizim için en kritik nokta restorasyonun bir kazıya dönüşmüş olmasıydı. Kazılarda çiniler çıkınca, bu eserleri yerinde tutabilmek için müze yapılmasına karar verildi. Aslında en başında bir müze fikri yoktu; 3 yıldan 13 yıla uzayan bir süreç yaşandı. Çiniler arkeoloji müzelerine devredilebilirdi ancak bu tercih edilmedi ve ortaya böyle eşsiz bir dünya örneği çıktı.



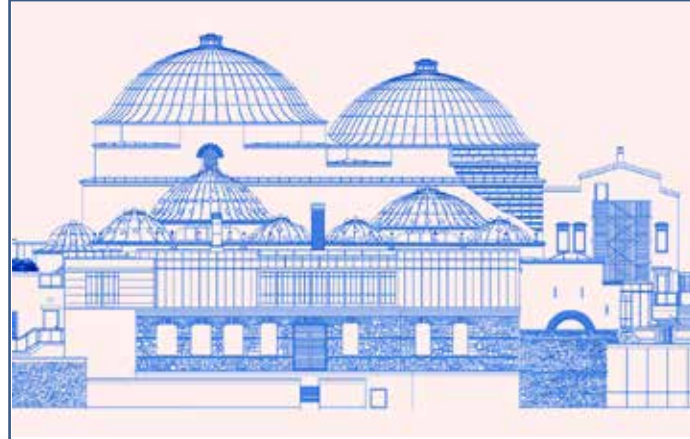
Kurum olarak uluslararası bir yarışmada Türkiye'yi temsil etmek nasıl bir duygu?

Uluslararası kurumlar arasında yer almak ve yaptığımız işin küresel çapta bir karşılığı olduğunu bilmek çok güzel bir duygu. Yurt dışındaki araştırmacılar da projemizi çok beğeniyor ve özellikle çinilerin hikâyelerini çok merak ediyorlar. Avrupa'da ve dünyanın farklı yerlerinde bulunan çinilerin bir kısmının buraya ait olduğunun restorasyon süreci sonunda kanıtlanması, ellerindeki envanter bilgilerinin de doğru bir şekilde değişmesini sağladı. Örneğin Londra'daki Leighton House'da, oradaki çinilerin hikâyelerini anlatan bir sergi var ve oradaki bazı çiniler de buradan gitmiş; onlarla iletişim hâlindeyiz. Sergi ile paralel yayınlanan kitabın yazarı Gibson, Eylül ayında müzemize gelecek. Kendisiyle çinilerin yolculuğu üzerine bir söyleşi gerçekleştireceğiz.



Önümüzdeki süreçte sanatseverler için müzede nasıl etkinlikler olacak?

Uluslararası araştırmacılarla iş birliği kurmayı ve bilgi alışverişi yapmayı çok önemsiyoruz. Bu nedenle 1530'larda İznik'te bu hamam için üretilmiş eserlerin yurtdışına nasıl götürüldüğüne yönelik söyleşiler yapılacaktır.



YENİ BİR SERGİ "KARŞILAŞMALAR ATLASI"

Zeyrek Çinili Hamam, sezon boyunca uluslararası söyleşilerin yanı sıra dikkat çekici bir çağdaş sanat sergisine ev sahipliği yapmaya hazırlanıyor. Brezilya çağdaş sanatının önde gelen isimlerinden Alex Červený'nin Türkiye'deki ilk kişisel sergisi olan *Karşılaşmalar Atlası*, Zeyrek Çinili Hamam'ın artistik direktörlüğünü de üstlenen Anlam de Coster'in küratörlüğünde açıldı ve 31 Ocak 2027 tarihine kadar sanatseverlerle buluşacak.

Sergi; astronomi, şehir, mimarlık ve beden arasındaki ilişkileri haritalayan otuzdan fazla eseri bir araya getiriyor. Çizim, resim, heykel ve illüstrasyon arasında dolaşarak gerçek ile hayal arasındaki sınırları bulanıklaştıran Červený'nin üretimleri, sarnıç boyunca açılan devasa bir kitabın sayfaları gibi kurgulanıyor.

TARİH, MİTOLOJİ VE İSTANBUL'UN KESİŞİMİ

Organizasyon, sanatçının ilk Türkiye seyahatinden



ilhamla gerçekleştirdiği ve daha önce hiç sergilenmemiş eserlerini izleyiciye sunuyor. Červený'nin pratiğinde Orta Çağ el yazmaları, Rönesans sunak resimleri ve sürrealizmden beslenen görsel dil; yaşam ile ölüm, gökyüzü ile yeryüzü, bilinç ile bilinçdışı gibi temel ikilikleri araştırıyor. Sergide öne çıkan eser grupları ve detaylar ise şöyle:

BOĞAZ'IN İZLERİ VE TARİHİ GRAVÜRLER

Sergide İstanbul Boğazı'ndan esinlenen desen ve resimler başrolde. Sanatçının özel koleksiyonunda yer alan Hollandalı ressam Cornelis de Bruyn'un *Voyage Au Levant* kitabından iki İstanbul gravürünün tıpkıbasımları üzerine yaptığı yeni müdahaleler, sanatçının kentle kurduğu bağı yansıtıyor. Ayrıca Boğaz'ı merkeze alan ve Červený'nin alamet-i farikası kaligrafi öğelerini taşıyan üç yeni yağlı boya resim de seçkide yer alıyor.

ASTRONOMİ DEFTERLERİ

Sanatçının 2009'da İstanbul'da bir sahafta keşfettiği 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başına tarihlenen anonim astronomi risaleleri üzerine inşa ettiği seri, serginin kalbini oluşturuyor. Osmanlı Türkçesi ve Farsça bilimsel metinlerin üzerine çizimler yapan Červený, tarihî belgeleri sabit bilgi taşıyıcıları olmaktan çıkarıp kişisel hafızayla harmanlıyor.

ÇOK KATMANLI MATERYALLER

Sarnıcın mistik atmosferinde tuval üzerine resimlerin yanı sıra parşömen bir heykel ve hamam kültürüyle doğrudan diyalog kuran nakış işlemeli peştemal yerleştirmeleri de izleyiciyi karşılayacak.

MEKÂNIN HAFIZASIYLA DİYALOG

1530-1540 yılları arasında Kaptan-ı Derya Barbaros Hayreddin Paşa tarafından yaptırılan hamamın denizcilik ve astronomi ile olan tarihsel bağı, sanatçının eserleriyle kusursuz bir şekilde örtüşüyor. Restorasyon sırasında sarnıç duvarlarında bulunan ve kürek mahkûmlarına atfedilen gemi çizimleri, Červený'nin tarihî yüzeyler üzerine katman katman işlediği yeni imgelerle zamanlar arası bir diyaloga giriyor.

Zeyrek Çinili Hamam'ın güncel sanat programının artistik direktörlüğünü de üstlenen küratör Anlam de Coster'in rehberliğinde şekillenen bu sergi; tarihsel anlatılar ve kişisel anıların kesiştiği ortak bir harita çizerek Fatih'in kültürel dokusuna yepyeni bir soluk getirmeye hazırlanıyor. ▲

SUR DİBİNDE ÇAY İÇENLER ZEYREK'TE GÜNDELİK HAYAT VE MAHALLE KÜLTÜRÜ



Zeyrek, 1970

ZEYREK, EN BÜYÜK VE SESSİZ DÖNÜŞÜMÜNÜ 1950'LERDEN SONRA YAŞADI. O ZAMANLARIN İSTANBUL'UNUN YAŞADIĞI O DEVASA KENTLEŞME VE GÖÇ DALGASI, ZEYREK'İ DE ETKİLEDİ ÇOKÇA. BÖLGENİN ESKİ, KÖKLÜ SAKİNLERİ MODERNLEŞMENİN VE YENİ BİR STATÜNÜN SEMBOLÜ OLARAK GÖRDÜKLERİ BETONARME APARTMANLARA DOĞRU GÖÇ EDERKEN, GERİDE KALAN O AHŞAP EVLER YEPYENİ BİR HİKÂYEYE EV SAHİPLİĞİ YAPMAYA BAŞLADI.



İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Salt Araştırma

◆ KADRIYE BEYZA KİRENCİ



İstanbul'da dördüncü tepeden Haliç'e doğru inen yokuşlara doğru yöneldiğinizde, sizi yavaşlamaya mecbur bırakan bir ritmin içinde bulursunuz kendinizi. Yüksekliği kimi zaman on beş metreyi bulan o sağır istinat duvarlarının gölgesinde, ahşap cumbaları birbirine yaslanmış evlerin arasından geçerken, zamanın burada şehrin geri kalanından sanki bir başka aktığını hissedersiniz. Zeyrek, uzaktan bakıp "Ne güzel semt" diyerek geçip gidilecek bir açık hava müzesi değil esasında. Aksine toprağına, yerin altındaki karanlık sarnıçlarına ve daracık

sokaklarına yaşanmışlığın sindiği, nefes alan bir hafıza mekânı. Büyük imparatorlukların inşa ettiği o devasa yapıların, sıradan insanın elinde nasıl gündelik hayatın bir parçasına dönüştüğünü görmek için surların diplerine bakmak yeterli. Pantokrator Manastırı'nın, yani bugünkü adıyla Molla Zeyrek Camii'nin etrafında akıp giden hayat, tarihin o kuralcı anlatısını sokağın samimi, bazen de darmadağın havasıyla yumuşatıyor.

Zeyrek'te sokağı sokağa, komşuyu komşuya bağlayan şey aslında o bitmek bilmez yokuşlar

ve şehrin dayatmalarına direnen çok renkli yapısı. On dokuzuncu yüzyılın o her yeri cetvelle çizen ızgara planları, geniş bulvar sevdaları Zeyrek’in bu kıvrımlı, inatçı yollarına pek dış geçirememiş. Elli ile yüz metrekaRELİK tabanlara oturan, 1800’lerin ilk yarısından kalma o narin ahşap sıra evler, birbirini dik açılarla kesmeyen çıkmaz sokakların etrafında sıralanmış. İnsanları ister istemez sokakta karşılaşmaya, kapı önlerinde iki lafın belini kırmaya ya da bir duvar dibinde soluklanmaya mecbur bırakan bu fiziki yapı, sokağı evin kapısından içeriye değil, sokağın ta kendisine taşımış. Hâl böyle olunca sokak, sadece işe gidip gelirken arşınlanan bir yol olmaktan çıkıp, mahallelinin sosyalleşebileceği bir yere dönüşmüş.

Tabii o plastik taburelerde oturanların, o ahşap cumbalardan sokağı seyre dalanların hikâyesi hep aynı kalmadı. Tarihi boyunca 1633’ten 1833’e kadar İstanbul’u kasıp kavuran yangınlarla defalarca küllerinden doğan Zeyrek, en büyük ve sessiz dönüşümünü 1950’lerden sonra yaşadı. O zamanların İstanbul’unun yaşadığı o devasa kentleşme ve göç dalgası, Zeyrek’i de etkiledi çokça. Bölgenin eski, köklü sakinleri modernleşmenin ve yeni bir statünün sembolü olarak gördükleri betonarme apartmanlara doğru göç ederken, geride kalan o ahşap evler yepyeni bir hikâyeye

GÜNDELİK HAYATIN VE İNSAN ÖLÇEĞİNİN ZEYREK'TEKİ BU İNATÇI GÜCÜ ÖYLESİNE BASKIN Kİ, SEMTİN SINIRLARINA DAYANAN YİRMİNCİ YÜZYILIN DEV MODERN PROJELERİ BİLE BU DOKUYA BOYUN EĞMEKTEN BAŞKA ÇARE BULAMADI.



Çırcır Yangını sonrası Kadınlar Pazarı, Zeyrek, 1908

ev sahipliği yapmaya başladı. Kırsaldan İstanbul'a tutunmaya gelen ve ekonomik imkânları kısıtlı olan yeni insanlar için bu evler birer sığınak oldu. Semte yeni gelenler, kendi Anadolu dayanışma ağlarını, o sıcak çay ve sohbet kültürlerini alıp bu dar sokaklara taşıdılar. Yıpranan, çökmeye yüz tutan tarihî dokunun içinde yaşam mücadelesi veren bu insanlar, etraflarındaki devasa anıtlarla kendi meşreplerince, gayet pragmatik ve bir o kadar da teklifsiz bir bağ kurdular.

Bu mahalle kültürünün kökleri aslında çok derinlerde, sokağın hemen ötesindeki o kadim sosyalleşme ağlarında gizli. On altıncı yüzyılda Kaptan-ı Derya Barbaros Hayreddin Paşa'nın Mimar Sinan'a yaptırdığı Çinili Hamam, yüzyıllar boyu bu dik sokakların en büyük buluşma noktasıydı. Temellerindeki Bizans sarnıçlarının duvarlarında kadırga ve kalyon grafitileri saklayan bu yapı, sadece bir yıkanma yeri miydi? Asla. Gelin hamamı, lohusa hamamı, sünnet ve asker hamamı gibi bahanelerle mahallelinin toplanıp yediği, içtiği, müzik çalıp dertleştiği, bir nevi dönemin sosyal medyası, devasa bir kadın-erkek meclisiydi. On dokuzuncu yüzyılda o



meşhur İznik çinileri yerlerinden sökülüp Paris antika pazarlarına satılmış olsa da hamamın mahalleliyle kurduğu o manevi bağ uzun süre kopmadı. Bugün sur diplerinde edilen sohbetlerin, paylaşılan o demli çayların mayasında, mekânı böylesine güçlü bir sosyalleşme aracına çeviren bu asırlık aidiyet duygusu var aslında. Üstelik hamam bugün sadece restore edilmekle kalmadı, sarnıçlarında ve soğukluk bölümlerinde modern sanat sergilerine ev sahipliği yaparak sokağın güncel ritmine ayak uydurmayı da başardı.

Gündelik hayatın ve insan ölçeğinin Zeyrek'teki bu inatçı gücü öylesine baskın ki, semtin sınırlarına dayanan yirminci yüzyılın dev modern projeleri bile bu dokuya boyun eğmekten başka çare bulamadı. 1960'larda bölgenin hemen kıyısına, Atatürk Bulvarı üzerine inşa edilen İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) ve Sosyal Sigortalar Kurumu (SSK) Zeyrek Tesisleri, dönemin tüm dünyayı saran o devasa, ruhsuz ve tek parça blok yapma sevdasına kapılmadı. Sedat Hakkı Eldem gibi ustalar, mimari tasarımlarını bilerek “küçük ve çok parçalı” kurguladılar. Neden mi? Çünkü yepyeni ve devasa kamu binaları yaparken bile,



İNSANLARI İSTER İSTEMEZ SOKAKTA KARŞILAŞMAYA, KAPI ÖNLERİNDE İKİ LAFIN BELİNİ KIRMAYA YA DA BİR DUVAR DİBİNDE SOLUKLANMAYA MECBUR BIRAKAN BU FİZİKİ YAPI, SOKAĞI EVİN KAPISINDAN İÇERİYE DEĞİL, SOKAĞIN TA KENDİSİNE TAŞIMIŞ.

Zeyrek'in o yokuşlara tutunmuş narin sivil mimarisine, parçalı dokusuna ve en önemlisi sur dibinde çay içen insanın oturduğu sokağın insani ölçeğine uyum sağlama ihtiyacı hissettiler.

Zaman şüphesiz her şeyi değiştiriyor. Ahşap evler kayboluyor, sokakların dili değişiyor, insanlar gidiyor, yerine yenileri geliyor. Fakat Zeyrek'te “mahalle”, sokağın o inatçı ve samimi hafızasına tutunarak nefes almaya devam ediyor. Tarih ve günlük yaşamının iç içe geçtiği bu semt, İstanbul'un değişen çehresi içinde görebileceğimiz en gerçek yerlerden biri belki de.

YÜZEY İLE YER ALTI ARASINDA

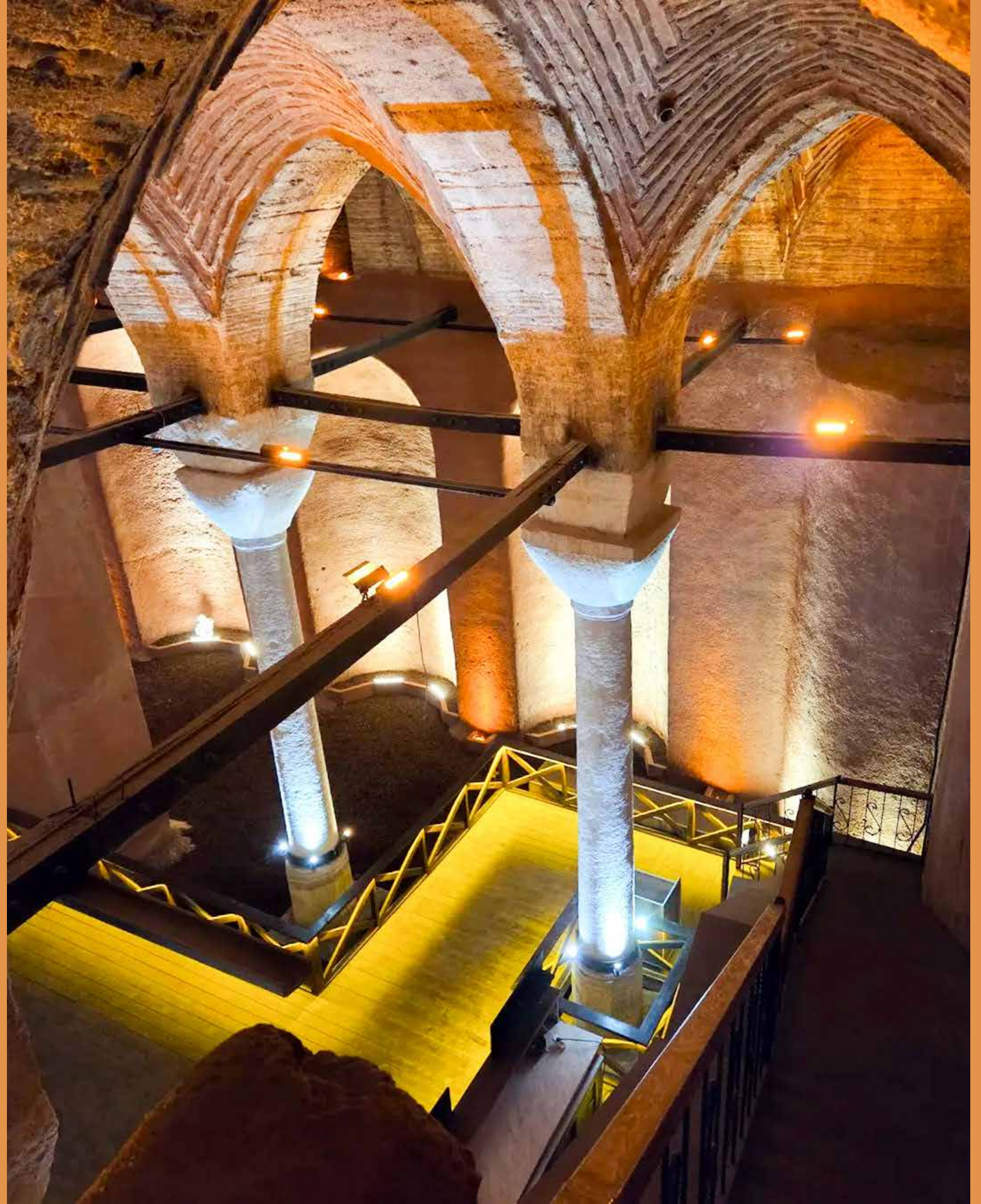
ZEYREK SARNIÇLARININ KENTSEL BELLEKTEKİ YERİ

◆ HANDAN ÖZTÜRK



İstanbul'un Tarihî Yarımadası, yüzyıllar boyunca üst üste yığılan, birbirini besleyen ve dönüştüren medeniyetlerin mekânsal birikimidir. Bu birikim şehri şekillendirirken, zamanla yerin üstündeki gündelik hayat ile altındaki tarihsel katman arasında farklı bir algı düzlemi oluşmuştur. Kent sakinleri günlük koşuşturmacalar, semt pazarları ve dükkânlar arasında çizgisel bir zaman diliminde akıp giderken, ayak bastıkları kaldırım taşlarının sadece birkaç metre altında bambaşka bir uzam, statik ve zamansız bir yer altı dünyası uzanmaktadır. Fatih ilçesinin tarihî Zeyrek semti, bu iki katmanın belirgin biçimde gözlemlenebildiği semtlerden biridir. Üstünde geleneksel mahalle hayatının ilişkileri kurulurken, altında Bizans ve Osmanlı su mühendisliğinin devasa anıtları sessizce varlığını sürdürmektedir. Şehir, önceki dönemin izlerini yok etmek yerine kendi güncelliğini bu izlerin üzerinde yeni bir işlevsellikle yeniden kurmuştur.

Kent sakini sokaklarda yürürken büyük ölçüde yüzeysel bir deneyim yaşar. Adımlarının hemen altındaki tarihe dair bilgi çoğu zaman gündelik yaşamın doğal akışı içinde geri planda kalır. Yeryüzü hareketli, tanıdık ve günlük koşuşturmaların geçtiği bir alandır. Yer altı ise sessiz, dingin ve zamanın büyük ölçüde durduğu bir dünyadır. Bu görünmezliğin ardında öncelikle pratik ve altyapısal bir süreç yatar. Sarnıçlar, su yolları ve yer altı yapıları özgün işlevlerini yani şehrin su ihtiyacını karşılama özelliğini zamanla yitirmiştir. Osmanlı döneminde geliştirilen yeni su dağıtım sistemleri, kemerler, maksemeler ve çeşme şebekeleri kentin su ihtiyacını farklı hatlardan karşılamaya başlayınca, pek çok Bizans dönemi sarnıcı gündelik kullanımın dışında kalmış, bu da onların kent belleğindeki yerini zamanla geri plana itmiştir. Bu sürece, 19. ve 20. yüzyıl İstanbul modernleşmesinin getirdiği yeni sokak düzenlemeleri, altyapı yenilemeleri ve kentsel dönüşüm dinamikleri de eklenmiştir.





Böylece yüzeydeki toplum, kendi altındaki tarihsel gerçeklikle bağıını büyük ölçüde pratik nedenlerle gevşetmiş, kentsel bellek zamanla mekânsal bir sessizliğe bırakılmıştır.

Kolektif bellek kuramları çerçevesinde incelendiğinde bu durum daha da anlam kazanır. Kolektif bellek, mekândan bağımsız var olamaz, topluluklar hafızalarını kendi gündelik pratiklerine ve kimlik değerlerine uygun mekânsal nirengi noktalarına tutundururlar. Toplumsal hafızanın somutlaştığı ve kimliğin üretildiği hafıza mekânları, işlevsel ve toplumsal dönüşümlerden doğrudan etkilenir. İstanbul'un yer altı sarnıçları, su yolları ve altyapı sistemleri, yüzeydeki dönüşümlerle birlikte kullanım dışı kaldıkça kolektif bellekten yavaşça silinmiş, günlük ilginin dışında kalan yapılar hâline gelmiştir. Bizans gündelik hayatının ayrılmaz bir parçası olan bu yapılar, kentin yeni düzenlenişi içinde farklı bir konuma yerleşmiştir. 19. yüzyıl İstanbul modernleşmesi üzerine yapılan analizler de yüzeydeki radikal sokak düzenlemelerinin bu algısal geri planı derinleştirdiğini doğrular.

Tam da bu noktada, Marc Augé'nin antropolojik "yok-yer" (non-lieux) kavramsallaştırmasını tersine çeviren özgün bir mekânsal durumla karşılaşırız. Augé, süper modernitenin ürettiği yok-yerleri (havaalanları, otoyollar, otel zincirleri) tarih dışı, anonim ve aşırı akışkanlığın yarattığı kimliksiz alanlar olarak tarif etmişti. Zeyrek'in sarnıçları ise bu tanımın tam tersi bir "negatif yok-yer" karakteri sergiler; tarihle dolu, anlamsal olarak aşırı yüklü, ancak toplumsal bilinçte ve gündelik pratiklerde geri planda kalmış mekânlardır. Augé'nin yok-yerleri aşırı hareket ve akıştan doğarken, Zeyrek'in yer altı yapıları aşırı durağanlıktan ve yüzeyin altına yerleşmiş olmaktan doğar. Fiziksel olarak kentin en masif varlıklarından olan bu strüktürler, gündelik zihinsel haritada henüz hak ettikleri yeri bulamamış mekânlardır ki bu durum, son yıllardaki restorasyon ve müzeleştirme çalışmalarıyla hızla değişmektedir.

ZEYREK SEMTİNİN KENTSEL MORFOLOJİSİNDE YÜZEY İLE YER ALTI İLİŞKİSİNİN EN ANITSAL BİÇİMDE KURULDUĞU YAPI GRUBU, ŞÜPHESİZ PANTOKRATOR İSA MANASTIRI VE BU MANASTIRA BAĞLI SU REZERVUARLARIDIR.

Zeyrek semtinin kentsel morfolojisinde yüzey ile yer altı ilişkisinin en anıtsal biçimde kurulduğu yapı grubu, şüphesiz Pantokrator İsa Manastırı ve bu manastıra bağlı su rezervuarlarıdır. 12. yüzyılda Komnenos hanedanı döneminde inşa edilen ve fetihten sonra Molla Zeyrek Camii adını alan bu devasa kompleks, Bizans'ın kentsel su politikasının ve mimari dehasının zirve noktalarından biridir. Kompleksin hemen alt tarafında yer alan Zeyrek (Pantokrator) Sarnıcı, kentsel bellek ile fiziksel görünürlük arasındaki ince sınırdır durur. Kapsamlı envanter çalışmalarında belirtildiği gibi, diğer birçok İstanbul sarnıcının aksine Pantokrator Sarnıcı tamamen yer altına gömülmüş değildir. Dik yokuşun yarattığı kot farkından dolayı sarnıcın masif ve nişli tuğla duvarları Unkapanı'na bakan cephede açıkça görülür. Kısmen toprak üstünde kalan bu anıtsal cephe, yer altının yüzeyle kurduğu doğrudan bir temas noktasıdır. Mimari restorasyon raporlarında belgelendiği üzere sarnıç, üstündeki manastır/cami yapısının yapısal taşıyıcısı ve podiyumu işlevini görürken aynı zamanda kentsel topoğrafyayı şekillendiren bir istinat duvarı niteliğindedir.

Yüzeydeki kilisenin camiye çevrilerek fethin simgesi hâline getirilmesinin ardından altındaki sarnıç yeni dönemin ibadet işlevinin dışında kalmış, taşıyıcı ve topoğrafik rolüyle sınırlı bir varlık sürdürmüştür. 2022 yılında ziyarete açılan Zeyrek Sarnıcı, bugün ziyarete açık olup zaman zaman da film ve diziler için çekim alanı hâline gelmiştir. Yer altının serin ve mistik atmosferi çeşitli etkinliklere ev sahipliği yaparak geçmişle günümüz arasında köprü kurarken bu dönüşüm, sarnıcın kentsel bellekteki görünürlüğünü artırmanın ve onu yeniden kamusal alana kazandırmanın örneklerinden biridir.

Zeyrek'in bir diğer baskın tepe noktasında ise yine 11. yüzyılın sonlarında inşa edilen Pantepoptes Manastırı (günümüzdeki adıyla Eski İmaret Camii) yükselir. Bu yapının altyapısını oluşturan Eski İmaret Camii Sarnıcı, manastırın üzerine oturduğu yapay bir teraslama sistemidir. Bizans mimarları, Tarihî Yarımada'nın engebeli arazisinde düz alanlar yaratabilmek adına sarnıçları üst yapıya düzgün bir zemin hazırlamak amacıyla da kullanmışlardır. Eski İmaret Sarnıcı, dik bir yamaçta kurulu olan manastır

YÜZEYDEKİ KİLİSENİN CAMİYE ÇEVİRİLEREK FETHİN SİMGESİ HÂLINE GETİRİLMESİNİN ARDINDAN ALTINDAKİ SARNIÇ YENİ DÖNEMİN İBADET İŞLEVİNİN DIŞINDA KALMIŞ, TAŞIYICI VE TOPOĞRAFİK ROLÜYLE SINIRLI BİR VARLIK SÜRDÜRMÜŞTÜR.



BÜYÜK ANITSAL SARNIÇLARIN YANI SIRA, ZEYREK'İN SİVİL MİMARLIK DOKUSUNUN İÇİNE, EVLERİN TEMELLERİNE VE DAR SOKAKLARIN ALTINA YERLEŞMİŞ DAHA KÜÇÜK ÖLÇEKLİ ANCAK TARİHSEL AÇIDAN SON DERECE KRİTİK YAPILAR DA MEVCUTTUR.

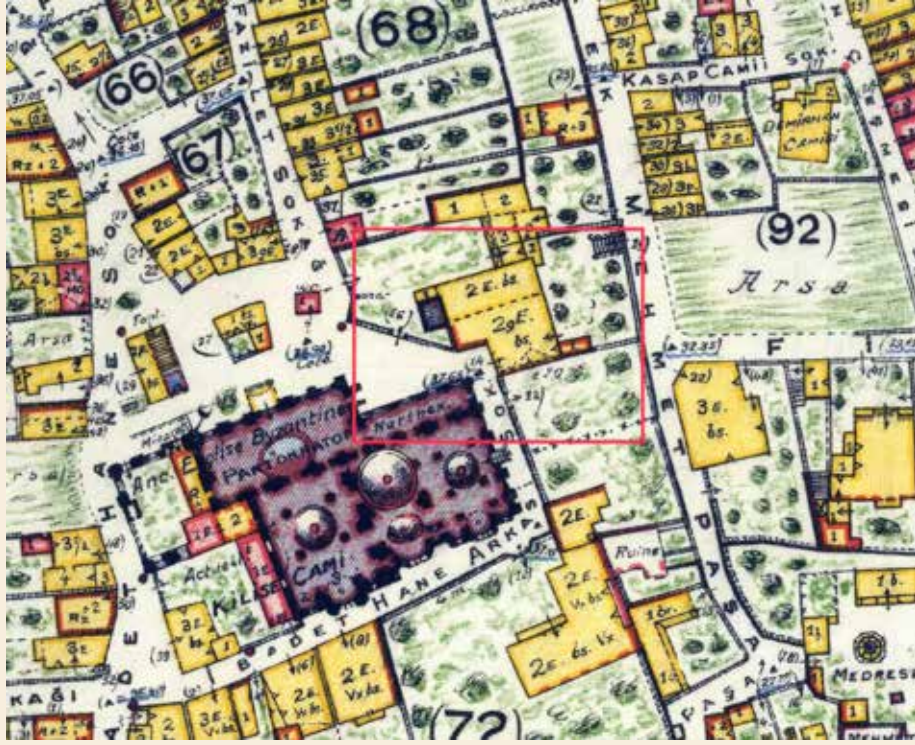
kompleksinin ağırlığını dengelerken, semtin sokak dokusunun sınırlarını da çizmiştir. Kaynaklarda aktarıldığı üzere bu sarnıç yapıları fetihten sonra da varlıklarını korumuş, ancak zamanla işlev değişimine uğramıştır. Üstteki manastır camiye çevrilerek mahalle hayatının merkezi kılınırken, alttaki Bizans sarnıcı yapısal işlevini sürdüren, görünürlüğü sınırlı bir altyapı unsuru olarak varlığını sürdürmüştür.

Yüzey ile yeraltı arasındaki bir diğer dikkat çekici dönüşümlerden biri Soğukkuyu Sarnıcı ve bunun üzerine inşa edilmiş olan Piri Mehmet Paşa Camii'nde karşımıza çıkar. Yüzeyde Osmanlı sivil mimarlık dokusuyla uyumlu, ahşap malzemeli, mütevazı ve sade bir mahalle camisi yer alırken, bu yapının tam altında Bizans dönemine ait yüksek tonozlu, masif sütunlu ve görkemli bir sarnıç uzanmaktadır. Bu mekânsal karşılaşma, kentsel palimpsest kavramının en somut izdüşümüdür. Arşiv belgeleri üzerinden yapılan araştırmaların gösterdiği gibi, Osmanlı döneminde yeraltındaki bu Bizans yapısı vakıf sistemine dahil edilmiş, temizlenmiş ve üzerine yeni bir ibadethane inşa edilerek zemin değerlendirilmiştir. Yüzeydeki cami mahalle cemaatinin gündelik ibadet ve toplumsal yaşam alanı olarak işlerlik kazanırken, alttaki sarnıç su toplama işlevi sona erdiğinde farklı pratik amaçlarla, bir dönem soğuk hava deposu ve kömürlük olarak kullanılmış, ardından bu kullanım da sona ermiştir. Cami alanını kullanan mahalle sakini için zemin bugünün ibadet ve mahalle yaşamına aittir, alttaki farklı döneme ait mimari katmanın varlığı bilinse de, zamanla değişen pratik ihtiyaçlar ve altyapı gereksinimleri nedeniyle bu yeraltı dünyası gündelik yaşamın doğrudan odağı olmaktan çıkmıştır.

Mekânın dönüşümü ve kentsel belleğe yeniden kazandırılması bağlamında Zeyrek Çinili Hamam

Sarnıcı önemli bir örnektir. Mimar Sinan'ın eseri olan yapı, Osmanlı hamam kültürünün en güzel örneklerindendir. Hamamın inşa edildiği zemin incelendiğinde, yapının su ihtiyacını karşılamak ve temeli sağlamlaştırmak adına alandaki mevcut bir Bizans sarnıcının sistemin içine entegre edildiği görülür. Mimar Sinan'ın bu pragmatik yaklaşımı, Osmanlı mühendisliğinin yeraltındaki mevcut mirası koruyarak ve işlevlendirerek değerlendirdiğini gösterir. Yakın dönemde gerçekleştirilen nitelikli bir restorasyon çalışmasıyla bu yapı hamam ve müze alanı olarak yeniden açılmıştır. Bu müdahale, uzun süre gündelik ilginin dışında kalan yeraltı dünyasını estetik bir köprüyle kamusal alana kazandırılmıştır. Yüzyıllar boyunca hamamın sıcaklığının altında sessizce varlığını sürdüren sarnıç, bugün çağdaş sanat eserlerinin sergilendiği, kent sakininin dikey bir merdivenle inip özgürce deneyimleyebildiği bir mekâna dönüşmüştür.

Büyük anıtsal sarnıçların yanı sıra, Zeyrek'in sivil mimarlık dokusunun içine, evlerin temellerine ve dar sokakların altına yerleşmiş daha küçük ölçekli ancak tarihsel açıdan son derece kritik yapılar da mevcuttur. Şeyh Süleyman Mescidi Sarnıcı bu durumun çarpıcı bir örneğidir. Detaylı incelemelerde ortaya konduğu üzere, Şeyh Süleyman Mescidi aslen Bizans dönemine ait geç antik veya erken Bizans karakterli bir mezar yapısı, yani bir mausoleiondur.



Pervetich Haritası'nda Zeyrek 19 nolu plaka

Kare planlı, üzeri kubbeyle örtülü bu yapının altında bir mezar odası ve bu sistemle bağlantılı bir sarnıç yer alır. Osmanlı döneminde mescide çevrilen yapının altındaki bu yer altı katmanı, kentsel hafızanın ve işlevsel dönüşümün derin kırılma noktalarını barındırır. Bu altyapının üzerine ibadet mekânının inşa edilmesi dikey bir katmanlaşma yaratmıştır. Ancak bu yer altı katmanı, mahalle sakinleri için zamanla gündelik ilginin dışında kalmıştır. Erişimin sınırlı ve yapının kapalı tutulması, mezar odası ve dehlizin araştırılmasını çoğunlukla uzman çalışmalarına bırakmış, buranın kent hafızasındaki yerini görece geri planda tutmuştur.

Benzer bir durum, Zeyrek Bodrum Çıkmazı olarak da bilinen bölgede yer alan İbadethane Sokağı I ve II Sarnıçları için de geçerlidir. Bu yapılar, Bizans saray veya manastır komplekslerine su sağlayan, ancak

ZEYREK'İN TOPOĞRAFYASINI BELİRLEYEN EN KESKİN UNSURLAR, HALIÇ'E DOĞRU DİK BİR AÇIYLA İNEN YOKUŞLARDIR.

günümüzde sivil konutların, apartmanların veya depoların altında kalmış mekânlardır.

Mahalleli, evlerinin bodrum katından bu sarnıçların tonozlarına kapı açmış, buraları depo ya da ardiye olarak kullanmıştır. Bu tür kullanımlar büyük ölçüde pratik ihtiyaçlardan doğmuştur. Arkeolojik ve tarihsel yüzey araştırmaları bu yapıların tam koordinatlarını ve plan şemalarını ortaya koysa da, sokaktaki gündelik yaşam için buralar hâlâ büyük ölçüde bilinmeyen, uzmanlık gerektiren bir alan olarak kalmaktadır.

Hacı Hasan Sokak Sarnıcı da bu mekânsal iç içe geçmenin bir diğer örneğidir. Erken Bizans dönemine, yaklaşık 5. yüzyıla tarihlenen sarnıç, bugün betonarme apartmanların arasında, kentin yoğun yapılaşması içinde kalmış bir kalıntıdır. Yüzeydeki apartman dairelerinde yaşayanlar için altlarındaki 1500 yıllık sarnıç, çoğu zaman bina temelleri ve zemin koşullarıyla ilişkilendirilen teknik bir unsur olarak gündeme gelmektedir. Bu durum, yer altı yapılarının zamanla yoğun kentleşme ve mülkiyet dinamikleri arasında görünürlüğünü nasıl yitirebildiğini göstermektedir.

Zeyrek'in topoğrafyasını belirleyen en keskin unsurlar, Haliç'e doğru dik bir açıyla inen yokuşlardır. Bu yokuşlardan en meşhuru olan Fil Yokuşu ve yakınındaki İhvan Sokak kalıntıları, 12. yüzyıl Roma ve Bizans kentsel altyapısının toprak altındaki güçlü mühendislik mirasını gösterir. Mimari envanterlere göre yokuşun altından geçen dehlizler, su kanalları ve tonozlu menfezler, kentin üstündeki su akışını kontrol etmek ve erozyonu önlemek adına inşa edilmiş büyük mühendislik yapılarıdır. Fil Yokuşu'nda yürüyen bir kişi, o yokuşun eğimini dengeleyen yer altı strüktürlerinin varlığından çoğunlukla habersizdir. Yüzeydeki yürüme deneyimi ile alttaki mühendislik çözümü arasındaki bu ilişki, kentsel bellekte henüz yeterince kurulamamış bir bağlantıdır.

Bu altyapı ağının Osmanlı dönemindeki en görünür ve kritik düğüm noktalarından biri ise Tezgâhçılar Kubbesi'dir. İstanbul'un su kaynakları üzerine yapılan anıtsal çalışmalarda haritalandırıldığı gibi, bu bölge kentin ana isale hatlarının kesişim noktalarından biridir. Kısmen yol seviyesinde yer alan tonoz örtülü bu maksem, yer altı su yolları ile yüzey arasındaki geçiş bölgesidir. Halk arasında “kubbe” olarak anılan bu yapı, aslında yer altından gelen suyun ölçülerek

şehre, çeşmelere ve saraylara dağıtıldığı bir merkezdir. Tezgâhçılar Kubbesi, yer altının su altyapısını yüzeyin gündelik su ihtiyacına bağlayan bir arayüzdür. Ancak bugün özgün işlevini kaybetmiş olan bu maksem, kaldırım kenarında sade bir taş kütesi gibi durmakta, yanından geçen pek çok kişi için tarihsel önemi hemen fark edilmemektedir. Teorik çerçevede ele alındığı gibi, bir mekânın etrafında toplumsal bir pratik ya da anma eylemi kalmadığında, orası yaşayan bir “hafıza mekânı” olmaktan çıkıp donmuş bir tarihî mekâna dönüşür. Tezgâhçılar Kubbesi de yer altındaki işlevsel bağlantılarını kaybetmiş, yüzeyde ise görece sınırlı bir farkındalık alanında kalmıştır.

Fatih'in Zeyrek semti özelinde incelenen yer altı su yapıları, sarnıçlar ve altyapı kalıntıları, İstanbul'un kentsel palimpsest yapısının sessiz tanıklarıdır. Yüzeyde akıp giden gündelik hayat rasyonel, dinamik ve çizgisel bir zamanı deneyimlerken, yer altındaki sarnıçlar statik, dairesel ve

mekânsal bir zamansızlığa yerleşmiştir. Yüzeydeki hareket ile yer altındaki durgunluk arasındaki bu fark, gündelik koşturmacanın getirdiği pratik bir uzaklaşmanın yanı sıra, işlevsel dönüşümün ve zamanla azalan farkındalığın beslediği kolektif bir geri plana itilmedir. Kentli, bastığı zeminin tarihsel derinliğine dair bilgiye ne kadar erişebilirse, kentin çok katmanlı yapısına ve kendi kentsel kimliğine o kadar yakından bağ kurabilir.

Arşiv belgeleri ışığında yer altı yapılarına dair yapılan titiz çalışmalar ve Bizans sarnıçları literatürüne kazandırılan envanterler, bu görünmez dünyayı rasyonel bilgi düzeyinde görünür kılmak adına atılmış hayati adımlardır. Akademik bilginin kamusal alana taşınması ve erişilebilir kılınması, yüzey ile yer altı arasındaki bu farkı azaltmanın önemli yollarından biridir. Zeyrek Çinili Hamam Sarnıcı ve Zeyrek (Pantokrator) Sarnıcı örneğinde olduğu gibi, yer altı mekânlarının çağdaş işlevlerle kamusal yaşama entegre edilmesi, uzun süre gündelik ilginin dışında kalmış hafızanın yeniden yüzeye çıkmasını sağlamaktadır.



Pantepotes Manastırı (Eski İmarek Camii)

Kentsel bellekteki görünmezliği aşmak, sarnıçları geçmişe ait, uzak nesneler olarak görmek yerine, üstündeki mahalle hayatıyla, çeşmeyle, camiyle, sokakla kurdukları organik ve katmanlı bağları yeniden okumaktır. Ancak o zaman Zeyrek'in dik yokuşlarından aşağı inen bir kişi, sadece yatay bir düzlemde yürümediğini, farklı dönemlerin ve medeniyetlerin birbiri üzerine yığıldığı dikey bir zaman tüneline, yaşayan bir palimpsestin üzerinde adımladığını fark edebilecektir. Görünürlüğü sınırlı kalmış olanı belleğe yeniden kazandırmak, şehri derinliği olan, nefes alan üç boyutlu bir organizma olarak yeniden hayal etmekle mümkündür. 

Kaynakça

Koçyiğit, R. G. (2018). Marc Augé'de yok-yer (non-lieu) kavramı üzerine bir epistemik çözümleme. *MEGARON*, 13(4), 536–544. <https://doi.org/10.5505/MEGARON.2018.27880>
İstanbul Tarihi Alanları Alan Başkanlığı. (2018). *İstanbul Tarihi Yarımada Yönetim Planı*. İstanbul: İstanbul Tarihi Alanları Alan Başkanlığı. <http://www.alanbaskanligi.gov.tr/evrak/typ.pdf>

Ak, M. (2018). Toplumsal hafıza mekânları ve kültürel kimlik. A. Acaravcı (Ed.), *Sosyal ve Beşeri Bilimlere Dair Araştırma Örnekleri* (pp. 43–51). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık. https://www.researchgate.net/publication/399871955_Toplumsal_Hafiza_Mekanlari_ve_Kulturel_Kimlik

Tural, A. (2024). Kültür Aktarımı Bağlamında Hafıza Mekânlarına Bakış. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (38), 788–804. DOI: 10.29000/rumelide.1439734.

Ulaş, A. (2023). *Osmanlı Belgeleri Işığında İstanbul'un Yer Altı Yapıları*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları. <https://cdn.vgm.gov.tr/yayin/dergi/muhtelif/iyyscom.pdf>

Üçer, A. (2024). Maurice Halbwachs'a Göre Kolektif Hafıza. 4. *BOYUT Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 25, 275–282. <https://doi.org/10.26650/4boyut.2024.1541723>

Necipoğlu, N. (Ed.). (2001). *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*. Leiden: Brill.

Aydın, S. (2021). *S. Freud'un tekinsizlik kavramı bağlamında sanatta mekan, nesne, korku ilişkisi* [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Academia.edu. <https://www.academia.edu/84778865/>

Altuğ, K. (2013). *İstanbul'da Bizans Dönemi Sarnıçlarının Mimari Özellikleri ve Kentin Tarihsel Topografyasındaki Dağılımı* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul. <https://polen.itu.edu.tr/entities/publication/22e121e2-6d8a-4e00-871c-2f2088f49dd2>

Ousterhout, R., Ahunbay, Z., & Ahunbay, M. (2009). Study and restoration of the Zeyrek Camii in Istanbul: Second report, 2001–2005. https://www.academia.edu/4462860/Study_and_Restoration_of_the_Zeyrek_Camii_in_Istanbul_Second_Report_2001_2005

Kurtoğlu, Mehmet – Sav, Murat (ed.). *Bir Eğitim ve Restorasyon Öyküsü: Şeyh Süleyman Mescidi (Türkiye-İtalya Ortak Restorasyon Yaklaşımı)*. Ankara: T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 2017. <https://cdn.vgm.gov.tr/yayin/dergi/muhtelif/bir-egitim-ve-restorasyon-oykusu-seyh-suleyman-mescidi.pdf>.

Piri Mehmet Paşa Camii." T.C. Fatih Belediyesi. <https://www.fatih.gov.tr/piri-mehmet-pasa-camii>

“Mescidin Çatısında Amfora Bodrumunda Pagan Mezarı Bulundu”. *Arkeoloji ve Sanat*. https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/mescidin-catisinda-amfora-bodrumunda-pagan-mezari-bulundu_3_352625.html.
Kültür Envanteri. (2022). Şeyh Süleyman Mescidi Kuzeyindeki Sarnıç. Erişim adresi: <https://kulturenvanteri.com/yer/seyh-suleyman-mescidi-kuzeyindeki-sarnic/>

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi. “Osmanlı Belgelerinin İzinde Bir Yer Altı Serüveni”.. <https://www.fsm.edu.tr/haber/Osmanli-belgelerinin-izinde-bir-yer-alti-seruveni>.

Ertuğrul, Özkan. “Mimarlık Tarihi İçinde İstanbul Bizans Su Mimarisinin Durumu –II–”. *Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi* 4/9 (2020). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1078567>.

DOĞAN TEKELİ İLE İMÇ'NİN HİKÂYESİ:

“BEN DAİMA SANATLA
MİMARLIĞIN İÇ İÇE
OLDUĞUNU DÜŞÜNDÜM”

PELİN AVCI



İSTANBUL'UN MODERN MİMARLIK
TARİHİNE DAMGA VURAN YAPILARDAN
BİRİ OLAN İSTANBUL MANİFATURACILAR
ÇARŞISI'NIN HİKÂYESİNİ, PROJENİN
MİMARLARINDAN DOĞAN TEKELİ'DEN
DİNLİYORUZ. MANİFATURACILARIN
SULTANAHMET ÇEVRESİNDEN BAŞLAYAN
TİCARETİNDEN YARIŞMA SÜRECİNE,
YAPININ SÜLEYMANİYE İLE KURDUĞU
İLİŞKİDEN UYGULAMA AŞAMASINDAKİ
TARTIŞMALARA VE MİMARLIKLA
SANATIN BULUŞMASINA UZANAN BU
SOHBET, İMÇ'NİN ARDINDAKİ TASARIM
DÜŞÜNCESİNİ VE DÖNEMİN MİMARLIK
ORTAMINI ORTAYA KOYUYOR.



İMÇ'nin kuruluş hikâyesiyle başlayabilir miyiz?

İstanbul manifaturacıları, Sultanahmet çevresindeki hanlarda yerleşmişti. 1950'de Demokrat Parti iktidara geldikten sonra Anadolu'yla ticaret arttı. Anadolu'daki kumaşçılar İstanbul'daki merkez toptancılardan mal alıyor ve bunları Anadolu'ya götürüyorlardı. Ancak 1950'den sonra Sultanahmet çevresindeki trafik ve yoğunluk bu ticareti güçleştirmeye başladı. Kamyonların gelip mal alması, yükleme ve taşıma işleri giderek zorlaşıyordu.

Bu durum üzerine manifaturacılar bir araya gelerek bir kooperatif kurdular. Yaklaşık bin manifaturacı bu kooperatifte birleşti. Başlarında da tecrübeli ve alanlarında uzmanlaşmış, tanınmış manifaturacılar bulunuyordu. Öncelikle Haydarpaşa civarında bir arsa aramaya başladılar.

Amaçları bir manifaturacılar çarşısı inşa etmektir. Haydarpaşa çevresini istemelerinin nedeni de Anadolu'yla ulaşımın daha kolay olmasıydı.

Tam bu sırada İstanbul Belediyesi, Menderes'in başkanlığında yeni bir imar hareketine girişti. İstanbul'da birçok yapı yıkılıyor, bunların yerine yollar açılıyordu.

Kooperatif, Sultanahmet çevresinde arsa bulmak için belediyeye başvurdu. Belediye ise bugün İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nın bulunduğu yerde, o sırada bir yangın alanı olarak kendi mülkiyetinde bulunan arsayı gösterdi.

Manifaturacılar, “Orada iş yapacağınıza, burada kent içinde daha rahat bir alanda yapın,” dediler.

Manifaturacıların ellerinde yaklaşık 100 milyon lira kadar birikmiş para vardı. Görüşmeler sonucunda belediyeyle anlaştılar ve arsayı satın almaya karar verdiler. Arsayı da satın aldılar.

Ancak belediye bir şart koştu: “Burada yapacağınız yapıyı yarışmayla elde edeceksiniz.” Yani projeyi herhangi bir mimara vererek hazırlatmayacaklardı.

Peki yarışma süreci nasıl başladı?

Önce iki yarışma açıldı. Bunlardan ilki, Atatürk Bulvarı ile Süleymaniye arasında kalan alanın kentsel tasarımıyla ilgiliydi. Çünkü bölgede eski Osmanlı kent dokusundan kalan, birbirine geçmiş, dar sokaklar bulunuyordu.

Aynı dönemde Menderes’in bir talimatı da vardı. Atatürk Bulvarı’ndan Süleymaniye Camii’ne doğru büyük bir yol açılmasını istiyordu. Bulvar, Saraçhane’den Unkapanı’na doğru giderken ortalarından bir noktadan yaklaşık 70 metre genişliğinde büyük bir yol açılacak ve bu yol Süleymaniye’ye ulaşacaktı.



DEMOKRAT PARTİ İKTİDARA GELDİKTEN SONRA ANADOLU’YLA TİCARET ARTTI. ANADOLU’DAKİ KUMAŞÇILAR İSTANBUL’DAKİ MERKEZ TOPTANCILARDAN MAL ALIYOR VE BUNLARI ANADOLU’YA GÖTÜRÜYORLARDI. ANCAK 1950’DEN SONRA SULTANAHMET ÇEVRESİNDEKİ TRAFİK VE YOĞUNLUK BU TİCARETİ GÜÇLEŞTİRMEYE BAŞLADI.

Çünkü Süleymaniye’nin çevresindeki yollar küçük ve dar. Oradan yaklaşınca Süleymaniye’nin bütün azameti görülüyor. Sinan’ın düşüncesi de buydu.

Şehircilik yarışmasında Menderes’in bu isteği de şartnameye konuldu. Zor bir yarışmaydı; bu nedenle çok fazla kişi katılmadı. Toplam 14 proje katılabilirdi. Biz de bu 14 proje arasında yer aldık. Bu projeler arasından üç tanesine birinci, ikinci ve üçüncü ödüller verildi.

Birincilik ödülünü kimler aldı?

Dergilerde ve kitaplarda bunlar var... Niyazi Duranay, Cihat Fındıkoğlu ve bir arkadaşları daha; üç kişiydiler. Bizim kuşağımızdan insanlardı. Biz de üçüncülük ödülünü kazandık.

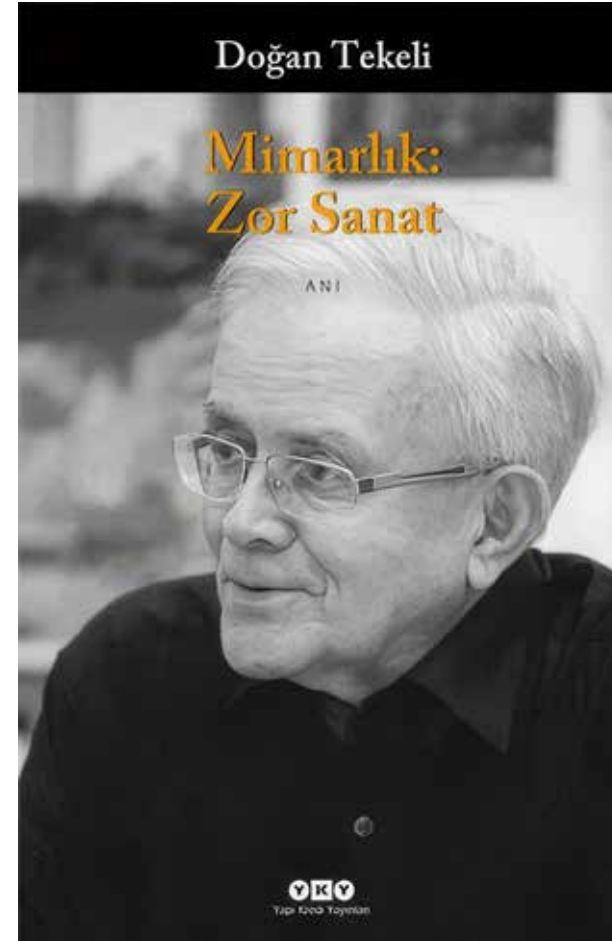
Fakat hepimizin projelerinde o yol, Menderes’in istediği gibi değildi. Yani dümdüz, 70 metre genişliğinde bir yol olarak tasarlanmamıştı. Çünkü böyle bir yol Süleymaniye’nin çevresinde nereye bağlanacaktı? Sonunda daracık bir sokağa çıkacaktı. 70 metrelik bir bulvar gelip 6 metrelik bir yola bağlanacaktı.

Neyse, şehircilik yarışmasının sonucu ortadayken belediyenin isteği üzerine manifaturacılar ikinci bir yarışma açtılar. Bu kez yarışmanın konusu arsanın kendisiydi: Arsa nasıl düzenlenecek, çarşı nasıl tasarlanacaktı?

Bu yarışmaya İstanbul’da bulunan önemli proje bürolarının hepsi davet edildi. İkinci yarışma sınırlı bir yarışmaydı. İlk yarışma herkese açık olduğu hâlde, burada manifaturacılar deneyimsiz kişilerin yarışmayı kazanmasını istemediler. Bu nedenle deneyimli hocalar, yani akademinin hocaları davet edildi.

Toplam 12 büro ile şehircilik yarışmasında ödül alan üç büro katıldı. Yani hocalar ve üç genç mimar yarışmaya dâhil oldu. Biz de ilk yarışmada ödül aldığımız için bu hakkı elde ettik.

Şehircilik yarışmasında birinci olana o dönem için oldukça büyük bir para, 50 bin lira, verilecekti. Ancak projenin mülkiyeti manifaturacılar a ait olacaktı. Yarışmaya katılanlara da ayrıca ödeme yapılacaktı. Davet edilenlerin neredeyse tamamı yarışmaya katıldı. Jüride Piccinato, belediyenin imar planı müdürü ve



imar müşaviri Cevat Atbel, hatırladığım kadarıyla Faruk Akçer ve Mithat Yenen vardı. Mustafa Bey, İstanbul Teknik Üniversitesi’nin statik hocası, teknik danışman olarak yer alıyordu. Böyle bir jüri oluşturuldu.

İkinci yarışmada biz birinci olduk. Tesadüf ama oy birliğiyle birinci olduk. Bunun üzerine manifaturacılar bizi uygulama projelerini de yapmak üzere davet ettiler.

YAPI SÜLEYMANİYE’YE SAYGILI OLMALIYDI

Şimdi bile önünden geçtiğinizde düşünceleriniz o günküyle aynı mı? Bugün yeniden yapacak olsanız yine aynı tasarımı mı uygularsınız?

Galiba daha iyisini çalışırdık. Fakat aynı ilkeler üzerinde durur, belki bazı detayları iyileştirirdik. Projenin temel prensibi, arsaya ve topografyaya tam olarak uymak; ardından bir çarşı işleyişinin akıcılığını sağlamak ve yapının çevresi içinde yabancı durmayacağı bir tasarım ortaya koymaktı.

Süleymaniye’nin eteğinde, boylu boyunca uzanan bir etek kaidesi, hatta bir heykel kaidesi gibi duran bir yapı düşünüyorduk. Bu yapı her şeyden önce Süleymaniye’ye saygılı olmalıydı. Ölçek düzeni de Süleymaniye’nin eteğindeki yapıların ölçeğiyle bulvarın ölçeği arasında olmalıydı.

Yani ne Süleymaniye’nin eteğindeki yapılar kadar küçük ölçekte, ne de bulvarın karşısındaki Sosyal Sigortalar Kurumu tesisi ve benzeri beş katlı, büyük ve muntazam binalar kadar büyük olmalıydı. Bu ikisinin arasında bir ölçek bulunmalıydı ki yapı çevresine yabancı durmasın. Ayrıca tarihî bir kent parçası içerisinde yapılan bir yapı olarak mimarisi de hem çevreye uyum sağlamalı hem de çağdaş olmalıydı.

HEM TARİHÎ ÇEVREYE UYUMLU HEM ÇAĞDAŞ

O dönemde yapının etrafındaki günlük hayat tamamen ticaret üzerine miydi?

Hayır. Yapının çevresinde ticaretle ilgili hiçbir şey yoktu. Yapının arka tarafı, yani Süleymaniye’ye bakan bölge, eski iskân dokusunun devamı niteliğindediydi. 19. yüzyıl kent dokusunu andırıyordu. Atatürk Bulvarı tarafı ise dümdüz, 70 metre genişliğinde bir trafik yoluordu.

Şimdi bu ikisinin arasına yeni bir doku yerleştirilecekti. Bu yapı bir çarşı olacaktı. Peki çarşı nasıl olur?

Kesintisiz bir dolaşım sağlanmalı, trafik tıkanmamalıydı. İnsanlar sürekli girip çıkabilmeliydi. Bir yandan da Süleymaniye’nin eteklerindeki eski yapı dokusuna yabancı olmayacak bir yapı tasarlanmalıydı. Dolayısıyla yapının ölçeği de bu iki farklı çevre arasında bir yerde olmalıydı.

Bütün bu düşünceler jürinin oy birliğiyle kabul edildi. Bunun üzerine bizi uygulama projelerini yapmak üzere çağırdılar.

Uygulamaya geçildiğinde projede başka bir değişikliğe gidildi mi?

Evet. Çünkü şehircilik projesinde birinci olan proje, o dönemde imar müşaviri olan Profesör Piccinato tarafından revize edildi ve bu düzenleme esas alındı.

Bunlar manifaturacıların yayımladığı kitaplarda da var. İki tane kitap yayımladılar; bunlardan biri 1967 tarihli. Orada hem birinci olan proje hem de Piccinato’nun yaptığı düzenleme görülebilir. Bizim projemiz de esas olarak Piccinato’nun yaptığı düzenlemeyi kabul eden bir projeydi.

Piccinato, birinci olan projeden farklı olarak bulvar kenarında yapılacak yapıların bulvara paralel değil, ona dönük biçimde yerleştirilmesini öneriyordu.



Yani bulvar böyle ilerlerken binalar birbirlerine doğru hafifçe dönük olacaktı. Bunun nedeni, yapıların arasından Süleymaniye’nin görülmesini sağlamaktı.

Şehzadebaşı tarafındaki yapılardan yukarıda olanlar Süleymaniye’ye bu şekilde dönük, aşağıda olanlar da yine Süleymaniye’ye dönük olacaktı.

SANATA YER AÇMAK İÇİN ALTI YILLIK MÜCADELE

Bedri Rahmi, Füreya Koral ve Kuzgun Acar gibi sanatçılarla çalışma fikri projenin temelinde var mıydı?

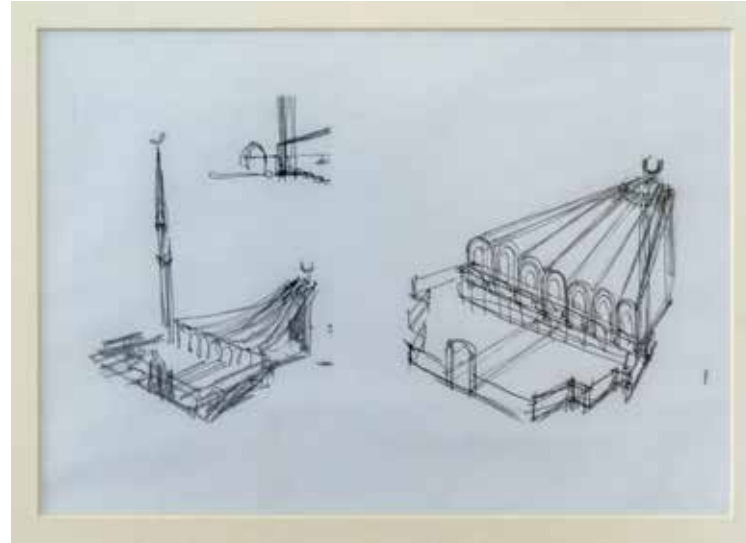
Hayır. Manifaturacılarla projenin tartışılması üç ay sürdü. Manifaturacılar müthiş pazarlıkçı bir ekipti. Bizimle üç ay boyunca adeta cansiperane pazarlık ettiler.

Sonunda, üç ayın ardından ilk verdiğimiz fiyatın, yönetmeliğin öngördüğü fiyatın oldukça altına indik. Çünkü bizim de işe ihtiyacımız vardı. En sonunda bizi bir toplantıya çağırdılar. Bu son fiyattı. Ben de oraya gittiğimde, “Bu fiyatı kabul etmezseniz biz yokuz artık. Bitti, hiçbir şey yapmayacağız,” dedim.

Güldüler. “Gel,” dediler, “Doğan Bey, biz işte bu noktayı bekliyorduk. Sizin kaçış anınız nerede, ne zaman kaçacaksınız? İşte o noktayı bekliyorduk.” Sonra işi bize verdiler.

Fakat inşaat yedi yıl sürdü. Yapı blok blok inşa edildi. Bu süre içerisinde doğal olarak uygulama projesi ölçeğinden çok daha büyük ölçeklerde ayrıntılar hazırladık. Uygulama projelerini tekrar tekrar çizdik. Bunların hepsi kitaplarda ve çeşitli yayınlarda yer alıyor. Uygulama sırasında manifaturacıardan bazı taleplerimiz oldu. Örneğin onlar yapının sıva kaplama olmasını istiyorlardı. Bu, son derece ucuz bir çözümdü; daha ucuzunun bulunması mümkün değildi.

Biz ise “Bu yapı üç-beş sene yaşamayacak. İstanbul’da o dönemde yapılan en büyük yapı bu. Bunun kolay kolay yıkılmayacağı belli. Belki 100 yıl, belki daha fazla yaşayacak. O nedenle mutlaka taş kaplama yapmalıyız,” diyorduk. Bu tartışmamız yönetim kuruluyla dört yıl sürdü. Taş kaplama olsun mu, olmasın mı?



Fakat manifaturacılar öyle insanlardı ki bir yandan elleri son derece sıkıydı, bir yandan da yaptıkları işin çok iyi olmasını istiyorlardı. Yapının iyi olmasından da feragat etmek istemiyorlardı. Bir tüccar olarak felsefeleri şuydu: “Biz en iyiyi en ucuza elde ederiz.” Bunlar aslında çok önemli hayat dersleri. Sonunda, dört yılın ardından taş kaplamayı kabul ettiler.

O dönemde Bayındırlık Bakanlığı devlet yapılarını yaptırıyordu. Bakanlık bir yönetmelik çıkarmıştı. Buna göre devlet yapılarının maliyetinin yüzde ikisi sanat eserleri için ayrılmalıydı. Fakat Bayındırlık Bakanlığı’nın yaptırdığı yapılarda ve açtığı yarışmalarda bu uygulama pek hayata geçirilmedi. Ben ise bunu İMÇ’de uygulamak istedim.

Çünkü dediğim gibi, bu bina kolay kolay yıkılmayacaktı. Dolayısıyla binanın yapıldığı 1960’lı yılların Türk sanatının örnekleri de bu yapının içerisinde bulunmalıydı. Manifaturacılarla bunu kabul ettirebilmemiz altı yıl sürdü.

Hocam, peki siz nereden ilham aldınız böyle bir fikir için? Bu düşünceye sizi ne motive etti?

Efendim, az önce söylediğim gibi Bayındırlık Bakanlığı’nın böyle bir yönetmeliği vardı. Ama ben daima sanatla mimarlığın iç içe olduğunu düşünmüştüm.

Örneğin Süleymaniye’yi Sinan yaparken camcı ustası, çeşitli sanatçılar ve yazıları yazan hattat Karahisari gibi dönemin büyük sanatçıları da yapının oluşumunda görev alıyorlardı. Yani büyük sanatçılar Süleymaniye’nin yapımında yer almıştı ve Süleymaniye’yi Süleymaniye yapan da biraz buydu.

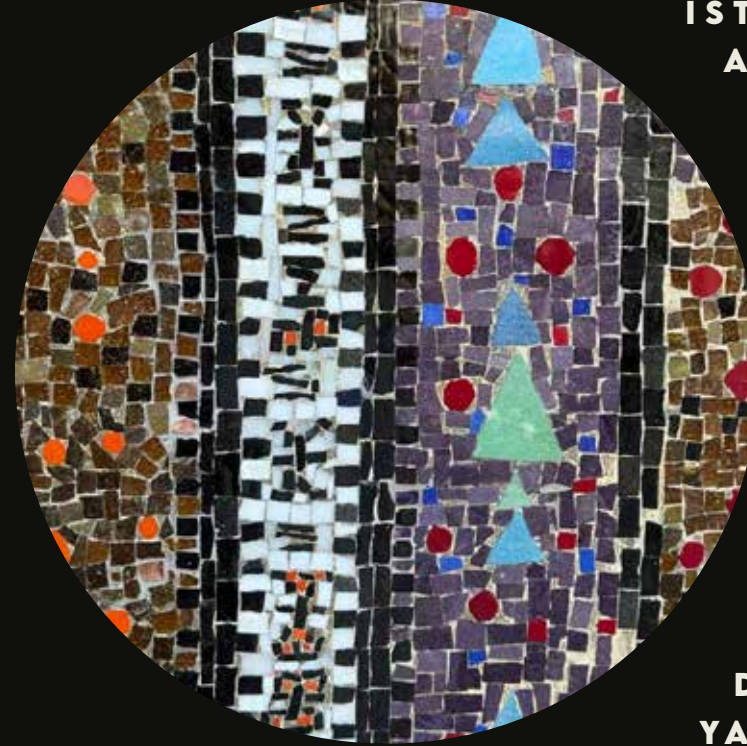
Tavan yazıları, alçı pencereler, renkli camlar, süslemeler, seramikler... Bütün bunlar mimariyle sanatın birlikte var olmasını sağlıyordu. Dolayısıyla geçmişten örnek almak için illa Bayındırlık Bakanlığı’nın yönetmeliğine ihtiyaç yoktu.

Yapılar ve sanat eserleri zaman içerisinde değişebilir. Eski yapılarımıza baktığımızda da bunu görüyoruz. Örneğin camilerde çinileri çıkardığınız zaman yapı adeta çınlıçplak kalır. Biz de buradan hareketle düşündük ve manifaturacılarla bunu tekrar tekrar anlattık. Sonunda kabul ettiler. Çünkü dediğim gibi, elleri son derece sıkıydı ama binada sanat eserlerinin bulunmasını da istiyorlardı. 



ZEYREK'TE MODERN BİR KATMAN

İSTANBUL MANİFATURACILAR ÇARŞISI'NDA MİMARLIK VE SANAT



İMÇ'NİN KONUMLANDIĞI YER, İSTANBUL'UN TARİHİNİ BİRKAÇ ANITIN ÇEVRESİNDE ÖZETLEYEN SİRADAN BİR "TARİHİ ÇEVRE" DEĞİLDİR. YAPININ ÜST BÖLGESİNDE GEÇ ROMA VE BİZANS DÖNEMLERİNİN SU ALTYAPISINDAN GÜNÜMÜZE ULAŞAN BOZDOĞAN KEMERİ YER ALIR. BİZANS DÖNEMİNDE PANTOKRATOR MANASTIRI OLARAK KURULAN VE FETİHTEN SONRA CAMİ İLE MEDRESE İŞLEVLERİ KAZANAN ZEYREK CAMİİ, SEMTİN FARKLI DÖNEMLER BOYUNCA DÖNÜŞEREK YAŞAMAYI SÜRDÜREN EN GÜÇLÜ YAPI ODAĞIDIR.

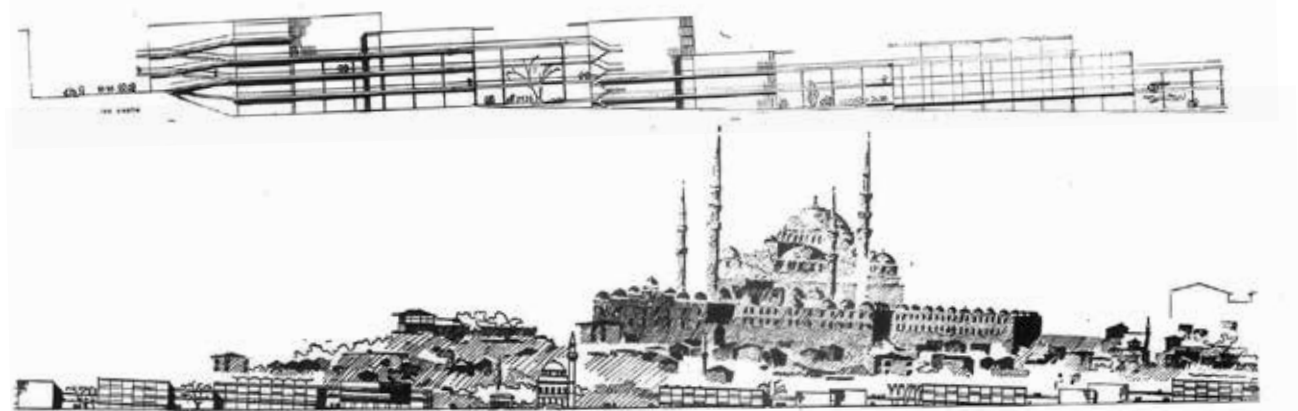
◆ NURTAÇ BULUÇ
MUSTAFA ERGÜL





Çarşı'nın inşa edileceği bölge, “İstanbul Manifaturacılar Çarşısı Proje Müsabakası.” *Arkitekt*, sy. 291 (Şubat 1958) 87–92.

İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nı (İMÇ), Türkiye'deki modern mimarlık örnekleri arasında ayrıcalıklı bir konuma taşıyan başlıca özellik; yapının Zeyrek'in tarihî kent dokusu ve Süleymaniye Külliyesi'nin eğimli topografyasıyla kurduğu özgün ilişkidir. Geleneksel han ve çarşı yapılarının avlu, geçit ve iç sokaklara dayanan mekânsal düzenini doğrudan taklit etmeden modern mimarlığın imkânlarıyla yeniden yorumlayan İMÇ, büyük ölçekli bir ticaret programını insan ölçeğinde örgütlemeyi başarmıştır. Yapının farklı kotlara yayılan blokları, avluları ve yaya bağlantıları; çevredeki Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi katmanları arasında yeni bir geçiş alanı oluşturur. Erken Cumhuriyet döneminin önemli sekiz sanatçı tarafından gerçekleştirilen dokuz eserin mimari tasarımın ayrılmaz parçaları olarak bu dolaşım sistemine yerleştirilmesi ise İMÇ'yi yalnızca bir ticaret yapısı olmaktan çıkarır; mimarlık, sanat ve gündelik hayatın iç içe geçtiği çok katmanlı bir kent mekânına dönüştürür.



İstanbul Manifaturacılar Çarşısı görünüşü, Doğan Tekeli Sami Sisa ve Metin Hepgüler. “İstanbul Manifaturacılar Çarşısı Proje Müsabakası.” *Arkitekt*, sy. 300 (Mart 1960) 122–132

İMÇ'nin hikâyesi, 1954 yılında İstanbul'daki manifatura ve kumaş tüccarlarının bir yapı kooperatifi çatısı altında bir araya gelmesiyle başladı. Sultanhamam ve çevresinde dağınık biçimde çalışan tüccarlar; dükkân, depo, servis ve ulaşım ihtiyaçlarını tek bir merkezde çözmek istiyordu. Başlangıçta Haydarpaşa çevresinde bir yer düşünülmüş, ancak İstanbul Belediyesi kooperatife Atatürk Bulvarı boyunca uzanan eğimli araziye önermişti. Alan için önce bir şehircilik yarışması, ardından 1960 yılında davetli bir mimari proje yarışması düzenlendi. Yarışmayı Doğan Tekeli, Sami Sisa ve Metin Hepgüler'in projesi kazandı. İnşaati 1960'lar boyunca süren çarşının ilk bölümü 1967'de, ikinci bölümü ise 1968'de kullanıma açıldı.

ZEYREK'İN TARİHSEL KATMANLARI ARASINDA

İMÇ'nin konumlandığı yer, İstanbul'un tarihini birkaç anıtın çevresinde özetleyen sıradan bir “tarihî çevre” değildir. Yapının üst bölgesinde Geç Roma ve Bizans dönemlerinin su altyapısından günümüze ulaşan Bozdoğan Kemerı yer alır. Bizans döneminde Pantokrator Manastırı olarak kurulan ve fetihten sonra cami ile medrese işlevleri kazanan Zeyrek Camii, semtin farklı dönemler boyunca dönüşerek yaşamayı sürdüren en güçlü yapı odağıdır. Yakın çevrede Süleymaniye ve Şehzade külliyesi, Şebsefa Kadın Camii, hazireler, küçük mescitler ve geleneksel konut dokusu bulunur. Burada Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri birbirinden kesin çizgilerle ayrılmaz; her dönem kendinden öncekini dönüştürerek kent içinde yeni bir iz bırakır.

Atatürk Bulvarı da bu katmanlardan biridir. Henri Prost'un İstanbul planlaması çerçevesinde açılan bulvar, tarihî yarımadayı kuzey-güney doğrultusunda geçen modern bir ulaşım omurgası oluştururken geleneksel dokuda geniş bir yarılmaya yol açmıştı. Bu nedenle İMÇ, bozulmamış bir tarihî mahallenin



Füreye Koral, soyut seramik panosu

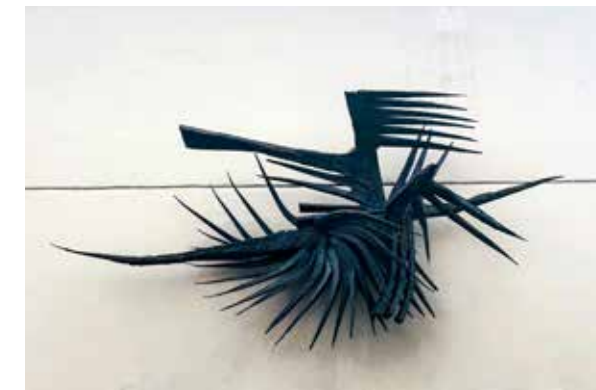
ortasına yerleştirilmiş modern bir yapı değildir; zaten büyük ölçüde dönüşmüş, yıkımlar ve istismlaklarla yeniden biçimlenmiş bir sınır alanına kurulmuştur. Mimarların önündeki asıl mesele, bulvarın genişliği ile Zeyrek ve Süleymaniye yamaçlarının daha küçük ölçekli dünyası arasında bir geçiş kurmaktır.

Tekeli, Sisa ve Hepgüler bu geçişi tarihî biçimleri kopyalayarak sağlamadı; projede kemer, kubbe ya da geleneksel cephe öğelerinin taklitlerine yer verilmedi. Bunun yerine çevrenin mekânsal özellikleri yorumlandı: yapı eğime uyum sağlayacak biçimde basamaklandırıldı; büyük

program daha küçük kütlelere/parçalara ayrıldı; avlular ve geçitlerle yaya ölçeği güçlendirildi; Süleymaniye ve Zeyrek silüetini bastıracak yüksek bloklardan kaçınıldı, mimarlar İMÇ'yi Süleymaniye'nin bir kaidesi niteliğinde tasarladı.

Şehrin Panoları x KTSM ile “Sanat ve Mimarlık Sözlü Tarih Projesi” kapsamında Şubat 2026'da bir araya geldiğimiz Mimar Doğan Tekeli, yapıya ölçek verecek öğeleri tasarlarken Osmanlı konut mimarlığında karşımıza çıkan balkonlar, cumbalar, kafes şebekeler ve eski Osmanlı hanlarında görülen öğeleri yapıya uygun bir şekilde tasarladıklarını ilettiler.

Yaklaşık sekiz yüz metre boyunca uzanan İMÇ, 1.117 dükkânın yanı sıra depolar, bürolar, lokantalar, eczane ve otopark gibi birimleri içeren büyük bir ticaret kompleksi idi. Bu ölçekteki bir program kolaylıkla tekdüze ve içe kapalı bir yapıya dönüşebilirdi. Mimarlar ise kompleksi altı blok ve bunlarla ilişkili avlular hâlinde düzenledi. Beşe beş metrelik modüler taşıyıcı sistem, dükkânların farklı büyüklüklerde birleştirilebilmesine imkân verdi. Betonarme karkas, traverten kaplı yüzeyler, brüt beton döşeme çizgileri ve diğer elemanlar bütün bloklarda ortak bir mimari dil kurdu.



İMÇ, Kuzgun Acar, Soyut Heykeli



Bedri Rahmi Eyüboğlu, soyut mozaik panosu

Yapının en özgün kararlarından biri, eğimi bir sorun olarak görmek yerine dolaşımın parçasına dönüştürmesiydi. İMÇ’de tek ve değişmez bir “zemin kat” yoktur. Bulvar seviyesinde üst katta kalan bir bölüm, yamaç tarafından doğrudan sokak kotuna açılabilir. Rampalar, merdivenler ve köprülerle birbirine bağlanan katlarda kullanıcı, kapalı bir alışveriş merkezinde değil, yokuşlu bir kent parçasında yürüyormuş gibi hareket eder. Servis ve araç dolaşımının yaya güzergâhlarından ayrılması ise manifatura ticaretinin yükleme, boşaltma ve depolama gereksinimlerini gündelik çarşı hayatını kesintiye uğratmadan çözmüştür.

Bu nedenle İMÇ’nin Zeyrek’le ilişkisini yalnız “çevreye uyum” sözüyle açıklamak eksik kalır. Yapı çevresine benzemez; onunla konuşabileceği yeni bir ölçek üretir. Bulvara bakan uzun cephe modern ticaret kurumunun büyüklüğünü gösterirken iç avlular, balkonlar ve geçitler insan ölçeğini geri getirir. İMÇ tarihî doku içinde görünmez olmaya çalışmaz; aksine modern olduğunu açıkça belli eder. Fakat bunu, çevredeki anıtlarla yarışan bir yükseklik ya da gösterişli bir simge aracılığıyla değil, topografyaya yayılan yatay bir düzenle yapar.

MİMARLIĞIN İÇİNE YERLEŞEN SANAT

İMÇ’yi döneminin diğer ticaret yapılarından ayıran en önemli özelliklerden biri, sekiz sanatçı tarafından gerçekleştirilen dokuz eserin mimari tasarımın parçası olarak düşünülmesidir. Doğan Tekeli’nin anlatısına göre, yapının çağdaş Türk sanatından örnekler taşıması gerektiği fikrini kooperatife kabul ettirmek kolay olmamış; konu birkaç yıl boyunca tartışılmıştı. Sonunda mimarlar, eserlerin yer alacağı noktaları ve bu alanlara



Bedri Rahmi Eyüboğlu, "İstanbul" adlı mozaik panosu

uygun sanat türlerini belirledi. Her nokta için üç sanatçıdan öneri istendi ve davetli yarışmalar sonucunda Kuzgun Acar, Füreyâ Koral, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Yavuz Görey, Ali Teoman Germaner, Sadi Diren ve Nedim Günsür seçildi.

Bu yöntem, eserlerin yapı tamamlandıktan sonra boş kalan duvarları süslemek amacıyla sonradan eklenmediğini; daha tasarım aşamasında mimari bütünün parçaları olarak ele alındığını gösterir. Sanatçılar, ölçüsü, ışık koşulları, malzemesi ve yaya hareketi önceden tanımlanmış alanlar için çalışmıştır. Yapının mimarı Doğan Tekeli, kendisiyle gerçekleştirdiğimiz sözlü tarih görüşmesinde, hazırlanan şartnamelerde eserlerin yapının mimarisine, çarşının işlevine ve tarihî çevreye aykırı olmamasının; açık hava koşullarına dayanmasının ve yerleştirildiği yüzeyle bütünlük kurmasının özellikle gözetildiğini aktarmıştır. Dolayısıyla İMÇ’de sanat ile mimarlık arasındaki ilişki, ortak bir üslup arayışından çok, yerin fiziksel ve tarihsel koşullarını birlikte yorumlama çabasına dayanır.

Tekeli, aynı görüşmede, mimarlık tarihindeki önemli yapıların çini, hat ve cam ustalarının katkılarıyla bir bütün olarak üretildiğine dikkat çeker. Bu anlayışın modern dönemde de sürdürülmesi gerektiğini düşünerek, 1960’larda inşa

edilen İMÇ’de Cumhuriyet döneminin öne çıkan sanatçılarının eserlerine özellikle yer vermek istemiştir. Bu tercihi iki temel gerekçeyle açıklar: Sanat eserlerinin yapıya kültürel bir değer kazandırarak onun ömrünü ve kent belleğindeki yerini güçlendirmesi; girişlerde ve yaya güzergâhlarında konumlanan eserlerin ise çarşıdan geçenlerin dikkatini çekerek onları yapıyla ilişki kurmaya davet etmesi.

Kuzgun Acar’ın bulvar cephesindeki Kuşlar adlı demir heykeli, bu yaklaşımın en görünür örneğidir. Sivri uçlar, kanat çağrışımları ve kaynakla birleştirilmiş metal parçalar, beyaz duvar üzerinde güçlü bir gölge oluşturur. Acar, Osmanlı tuğrasından ve Fatih’in Osmanlı mimari yapılarındaki kurşun kubbelerinden etkilenecek eserini tasarlar; ancak ortaya çıkan eser tarihî bir biçimin tekrarı değildir. Tuğranın merkezden dışarı yayılan enerjisi, modern ve soyut bir cephe amblemine dönüşmüştür. Böylece eser hem İMÇ’yi bulvar ölçeğinde tanıtır hem de mimari yüzeyi sürekli değişen bir ışık-gölge alanı hâline getirir.

Füreyâ Koral ve Sadi Diren’in seramik panoları, modern betonarme düzenin içine el işçiliği, renk ve dokuyu taşır. Koral’ın siyah zemin



Eren Eyüboğlu, "Yörüklerin Göçü" adlı mozaik panosu

üzerinde gelişen renkli ve kabartılı biçimleri, uzun duvarı yürüdükçe değişen bir yüzeye dönüştürür. Yine Koral'ın bir röportajında aktardığı bilgiye göre; seramik eserini tasarlarken Süleymaniye Camii'nin çinilerinden etkilendiğini, oradaki çini geleneğini bir renk lekesine dönüştürerek, çarşıda yürüyen insanları bu hareketli renk lekesine yöneltmek istediğini belirtmektedir. Sadi Diren'in geometrik ve yuvarlak formları ise Anadolu uygarlıklarına duyduğu ilgiyi doğrudan motif kopyalamadan, soyut bir işaretler dizisi içinde hissettirir. Her iki sanatçıda da seramik, duvara uygulanmış bir resim değildir; yapının yüzeyini kuran mimari bir malzeme gibi davranır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun iki mozağinden biri İstanbul'u balıklar, kuşlar, kayıklar, minareler, kuleler ve surlarla birlikte canlı bir işaretler ağı olarak anlatır. Diğer pano daha soyut bir renk ve biçim düzenine sahiptir. Eren Eyüboğlu'nun Yörük göçünü betimleyen mozağı, kadınlar, çocuklar, atlar, yükler ve kilim desenleriyle avlu duvarında yatay bir anlatı kurar. İzleyici pano boyunca yürürken resmedilen göç hareketine katılır. Nedim Günsür'ün "Atlar" mozağinde de benzer biçimde, figürlerin ardışıklığı yapının uzun dolaşım aksıyla birleşir.

Yavuz Görey'in mermer çeşmesi ve Ali Teoman Germaner'in taş rölyefi, koleksiyonun mimariyle doğrudan ilişki kuran diğer çalışmalarındandır. Görey'in soyut çeşmesi yalnız bakılan bir heykel değil, suya yaklaşma ve çevresinde durma

eylemleriyle avluda karşılaşma alanı oluşturan bir yapıdır. Germaner ise farklı tonlardaki traverten ve mermer parçalarını, yapının kaplamasıyla "aynı aileden" malzemeler olarak seçmiştir. Taş rölyef duvardan bağımsızlaşmaz; düzenli mimari yüzeyin içinde organik ve neredeyse arkeolojik bir katman açar.

Eserlerin çarşı içindeki dağılımı, İMÇ'yi bir açık hava müzesine benzetmeyi mümkün kılar. Yine de bu tanım tek başına yeterli değildir. Buradaki sanat, müzedeki gibi gündelik hayattan ayrılmış ve korunmuş bir ortamda bulunmaz. Tüccarlar, müşteriler, yük taşıyan işçiler, dükkân tabelaları, güneş, yağmur ve hava kirliliği eserlerin çevresindeki yaşamın parçasıdır. Panolar ve heykeller, çarşının avlularını birbirinden ayıran birer hafıza durağına dönüşür; kullanıcı çoğu zaman özellikle bir sanat eseri görmek için gelmediği hâlde onunla karşılaşır.

ZEYREK'TE YAŞAYAN BİR MODERN MİRAS

İMÇ'nin tarihi, mimarların başlangıçta öngördüğü manifatura işleviyle sınırlı kalmadı. 1960'ların sonlarından itibaren plak şirketleri ve müzik yapımcıları burada toplanmaya başladı. Özellikle 1970'lerden 1990'ların sonlarına kadar "Unkapanı Plakçılar Çarşısı", Türkiye popüler müziğinin üretim ve dağıtım merkezlerinden biri oldu. Anadolu'nun farklı kentlerinden yapımcı bulmak için İstanbul'a gelen müzisyenlerin hafızasında İMÇ, yalnız bir iş merkezi değil, görünür olma



Ali Teoman Germaner (Aloş), soyut rölyef panosu



İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Salt Araştırma

ihtimalinin adresiydi. Bu beklenmedik kullanım, yapının modüler dükkânlarının, ortak avlularının ve karşılaşmaya açık dolaşım düzeninin farklı üretim biçimlerini barındırabildiğini gösterir.

Zaman içinde dükkân cepheleri değişti, ortak alanlara ekler yapıldı ve sanat eserleri açık hava koşulları nedeniyle zarar gördü. Kültür Bilincini Geliştirme Vakfı'nın 2008'de yürüttüğü temizlik çalışması ve Kuzgun Acar'ın Kuşlar heykelinin 2016'da tamamlanan restorasyonu, yapıdaki sanat mirasının yeniden görünür olmasını sağladı.

MSGSÜ tarafından 2022'de başlatılan araştırma ve koruma çalışmaları ise eserlerin malzeme, hasar ve tarih bilgilerini bütüncül biçimde ele aldı.

İMÇ'yi korumak, yalnız betonarme yapıyı 1967'deki görünümüne döndürmek ya da sanat eserlerini tek tek onarmak anlamına gelmemelidir. Yapının değeri; mimari sistem, sanat eserleri, avluların kamusalılığı, küçük esnafın yaşamı ve müzik endüstrisinin belleği arasındaki ilişkide yatar. Bu nedenle koruma, değişimi tümüyle durdurmak yerine hangi özelliklerin sürdürüleceğini belirlemelidir. Geçitlerin açık kalması, tarihî anıtlara yönelen görüşlerin korunması, özgün malzemelere uygun müdahaleler yapılması ve sanat eserlerinin çevresindeki tabela, aydınlatma ve su sorunlarının birlikte çözülmesi gerekir.

İMÇ, İstanbul'un geçmişiyle modernliğini karşı karşıya getiren bir yapı değildir. Tam tersine, kentin Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde oluşan katmanlarının birbirini nasıl dönüştürdüğünü gösterir. Zeyrek'in eğimli sokaklarını taklit etmeden onların hareketini; geleneksel çarşyı kopyalamadan avlu ve geçit fikrini; tarihî süslemeyi yinelemekten mimarlıkla sanatın birlikteliğini yeniden yorumlar. Bugün İMÇ'ye bakarken korunması gereken yalnız önemli bir modern mimarlık yapısı değil, ticaretin, sanatın, müziğin ve gündelik hayatın üst üste yazıldığı canlı bir İstanbul hafızasıdır. ▲

KAYNAKÇA

Aliotti, Károly, Nilüfer Şaşmaz ve Farah Aksoy, haz. *Füreyâ*. İstanbul: MASA Yayınları, 2017.

Arslan, Nürdan. "Kent Kimliğinin Hafıza Durakları Olarak Ankara Anafartalar Çarşısı ve İstanbul Manifaturacılar Çarşısının Seramik Panoları." *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat* 9, sy. 19 (2024): 147–164.

Demirkıran, Gökçe Kaan. "İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'ndan Unkapanı Plakçılar Çarşısı'na: Tesadüfî Bir Mekânsal Örgütlenmenin Kısa Tarihçesi." *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* içinde, haz. Coşkun Yılmaz, 7:91–93. İstanbul: İBB Kültür A.Ş. ve TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2015.

Erden, Eralp Osman. *İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nda Bulunan Sanat Eserlerinin Sanat Tarihi Açısından Değerlendirilmesi*. Araştırma raporu. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2022.

Erkol, İdil. "Yerel ile Evrenselin Ara Kesitinde Mimarlık: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı." *Mimarlık*, sy. 396 (Temmuz–Ağustos 2017): 56–62. "İstanbul Manifaturacılar Çarşısı Proje Müsabakası." *Arkitekt*, sy. 291 (Şubat 1958): 87–92.

Tekeli, Doğan. "Sözlü Tarih Görüşmesi." *Sanat ve Mimarlık Sözlü Tarih Projesi*, Şehrin Panoları × KTSM, 20 Şubat 2026.

Tekeli, Doğan, Sami Sisa ve Metin Hepgüler. "İstanbul Manifaturacılar Çarşısı Proje Müsabakası." *Arkitekt*, sy. 300 (Mart 1960): 122–132.

ŞEYH SÜLEYMAN MESCİDİ RESTORASYONU MİMARİ YAKLAŞIM VE TASARIM

ZEYREK CADDESİ İLE AT PAZARI SOKAĞI KESİŞİMİNDE, UNESCO DÜNYA MİRASI LİSTESİ'NE DAHİL EDİLEN ALAN SINIRI İÇİNDE YER ALAN YAPI, BENZER EBATLARDAKİ DÖRT KEMERLİ VE DÖRT YANAL NİŞ'Lİ SEKİZGEN PLANDAN OLUŞMAKTADIR. YANAL BİR NİŞİN BİRİNDE YER ALAN ÖZGÜN GİRİŞİ BİR DÖNEM DEĞİŞTİREREK, İBADET ALANININ BÖLÜNMEMESİ İÇİN, MİHRABIN KARŞISINA, MİNBERE YER AÇMAK İÇİN OLDUĞU DÜŞÜNÜLEN BAŞKA BİR KÖŞE NİŞİNE ALINMIŞTIR. RESTORASYON ESNASINDA ÖZGÜN GİRİŞİN OSMANLI DÖNEMİNDE DEĞİŞTİĞİ MALZEME ANALİZLERİ İLE DE İSPATLANDIĞINDAN, DANIŞMA VE BİLİM HEYETİ TARAFINDAN ONAYLANAN YENİ RESTİTÜSYON (ESKİ HÂLINE GETİRME) SON DÖNEM HÂLİNİ GÖSTERİR ŞEKİLDE REVİZE EDİLMİŞTİR.



Y. MİMAR, DR. OLCAY AYDEMİR



Fatih, Sinanağa Mahallesi 2426 ada 42 parselde kalan "Şeyh Süleyman Efendi Mescidi" 1/1000 ölçekli Fatih Koruma Amaçlı İmar planında 1. Derece Koruma Bölgesi'nde kalmakta olup, yapının restorasyonuna dönük ilk rölöve, restitüsyon ve restorasyon projeleri Koruma Kurulu'nun 02.04.2007 tarih ve 1093 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Restorasyon çalışmalarına, Vakıflar Genel Müdürlüğü ile Assorestauro, ICE, Emiglio Romagna ortak girişimi ile yapılan protokol kapsamında iki ülkenin teknik ve teknolojilerinin paylaşıldığı, MED ART 1 kapsamında başlanan ve 07.11.2016 tarihinde tamamlanan "İstanbul İli, Fatih ilçesi, Zeyrek "Şeyh Süleyman Efendi Mescidi" Uygulama (Restorasyon) İş'i" nin 25 Eylül 2013'te yer teslimi yapılmıştır. Birçok farklı dönemin özelliklerini taşıyan bu yapı, İstanbul, "Zeyrek Dünya Miras Alanı" içinde olan önemli yapılardan biridir.

Uygulamaya, Vakıfır Bölge Müdürlüğü'nce 13.09.2013'te yapılan ihale sonrasında başlanmış olup, yüklenici Reskon Mimarlık Restorasyon Turizm San. Ve Tic. Ltd. işi yürütmüştür. İlk olarak şantiyede tüm aktörler ile yapılan toplantılar ile 2007'den 2013'e kadar değişiklikler geçiren yapı, yeniden ele alınmıştır. Bunun için de İtalya'dan gelen uzmanlar ile Genel Müdürlüğümüze oluşturulan uzmanlar danışmanlığında yapıda yeniden çeşitli analizler yapmak suretiyle proje güncellemesi yapılmıştır.

Bu işlerin sistemli ve organize yürütülmesi için Türkiye Vakıflar Genel Müdürlüğü, İtalya Assorestauro'dan birer kişi supervisor olarak görevlendirilmiştir. Öncelikle Türk bilim heyeti (Prof. Dr. Nevzat İlhan, Prof. Dr. Zekai Celep, Dr. Hayri Fehmi Yılmaz) ve danışman heyeti, (Genel Müdür Yardımcısı Ali Hürata, Sanat Eserleri ve Yapı İşleri daire Başkanı Suat Faruk Giray, İnş.Müh. Fikret Kuran, Y. Mimar, Dr. Olcay Aydemir, Mimar Muradiye Şimşek, İtalya'dan Y. Mimar Dr. Andrea Grilletto, Mimar, Mühendis Nicola Berluchi), İstanbul Vakıflar 1. Bölge Müdürlüğü kontrolleri (Y. Mimar. Dr. Olcay Aydemir, İnşaat Mühendisi Ömer Faruk Sert, Arkeolog Murat Sav, Makina Mühendisi Hasan Yalın, Elektrik Mühendisi Yılmaz Günay) ile çalışmalar yürütülerek tüm



Resim 1a

aktörlerle ortak bir çalışma sürdürülmüştür. İşe ilk olarak analiz ve proje revizyonları ile işe başlanmıştır.

Projelerin yeniden revizyonu için İtalya'dan uzmanlar görevlendirilmiştir. Bu ekibe yapıdan alınacak malzeme analizlerinin organizasyonu ve yapısal tetkikler için ekipler dahil edilmiştir. Bu ekiplerce;

1-Yapının yeni analitik değerlendirilmesi için güncel olarak projeler yeniden fotogrametrik olarak hazırlanmıştır.

2-Yapının farklı dönemlere ait olası katmanların tanımlanması için öncelikle yapı çevresinde, daha sonra yine yapının farklı dönemlere ait katmanlarında yapısal anomalilerin tespiti yapılmıştır. Bunun için georadar yöntemi ile yapısal tetkikler yapılmıştır.

3-Yapıyı oluşturan tüm katmanlar (kalem işi, sıva, duvar, vb.) tipoloji ve dönemleri de içerecek şekilde malzeme numunelerinin alınması suretiyle tetkik edilmiştir. Çalışmalar İtalya'daki laboratuvarlarda yapılmıştır. Bu analiz tabloları çok katmanlı yapılar açısından oldukça önemli ve örnek çalışmalardır.



Resim 1b Zeyrek

ŞEYH SÜLEYMAN MESCİDİ KENDİNE ÖZGÜ TÜM ÖZELLİKLERİNİ TAŞIYAN, GEÇMİŞİN İZLERİNİ TAŞIYAN, BİR YAPIDIR.



Resim 1c

ŞEYH SÜLEYMAN MESCİDİ MİMARİ DURUMU, BİZANS DÖNEMİ DÖŞEME ŞEKLİ, DÖRT NİŞ'LE BİRBİRİNİ İZLEYEN DÖRT GİRİŞE SAHİP GÖRÜNTÜSÜ BİRÇOK BAŞKA VAFTİSHANE İLE DE BENZERLİK GÖSTERİR.

4-Yapısal sorunlara dönük, çatlakların, boşlukların ve malzemelerin değerlendirilmesi yapılmıştır.

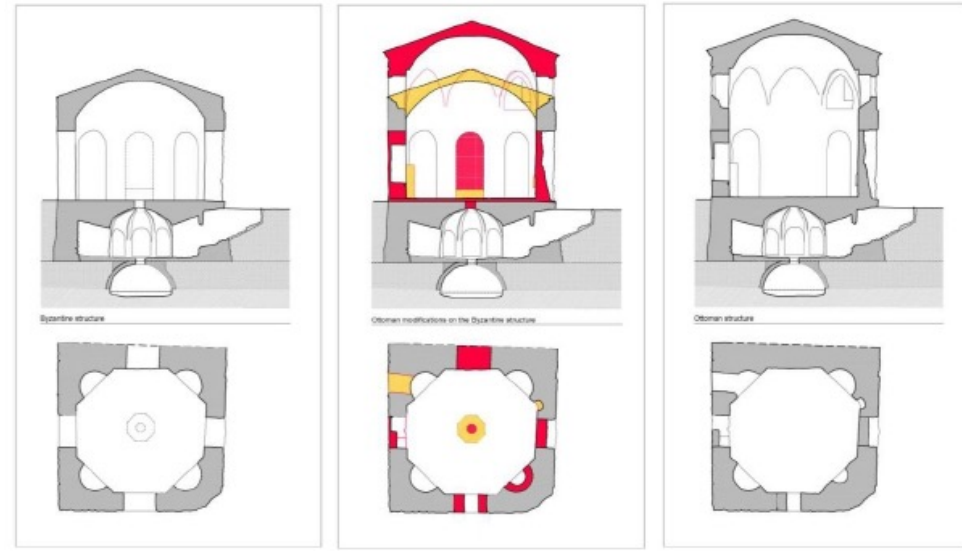
Tüm bu çalışmaların yapılması esnasında, Türkiye'de Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün teknik personeline, İstanbul'daki diğer kurumlara da açık, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi'nde eğitimler düzenlenmiştir. Örnek bir uygulama ve eğitim projesi olan Şeyh Süleyman Mescidi Restorasyonu onarım süreci açısından oldukça katılımcı ve açık bir uygulama örneği olmuştur.

Fatih ilçesi sınırlarında olan ve setler üstünde yer alan Zeyrek bölgesi, geçmişten günümüze kadar uzanan tarihi dokunun en önemli parçalarından biri olarak gerek Haliç koyuna, gerekse İstanbul'un önemli bir silüetini oluşturan Süleymaniye'ye bakan bir yamaç üzerinde ye alır. (Resim 1a-1b-1c) Coğrafi olarak onun bu konumu gerek Bizans dönemi gerekse Osmanlı döneminde önemli bir yerleşim alanı olmasına neden olmuş ve günümüze kadar bu önemini korumuştur. Bu önemde hiç şüphesiz fetih sonrası Fatih Sultan Mehmet'in kendi külliyesini bu alana yakın bir bölgede yapmayı seçmiş olması tesadüf değildir. Genel olarak İstanbul'un topografik yapısını 19.yy'ın ikinci yarısına kadar koruduğu da düşünüldüğünde (Kuban. D.) Zeyrek bölgesinin

hâlâ organik yapısını sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Anıtsal yapıların yanında ahşap Türk mimarisinin en güzel örneklerini sergileyen Zeyrek, geçirdiği büyük deprem ve yangınlara rağmen (özellikle 1756 yangını çok sayıda yapının yok olmasına neden olmuştur), günümüze kadar ayakta kalmayı başaran çok sayıda anıtsal ve sivil yapıları ile değerli bir mirasa sahiptir. Hiç şüphesiz Şeyh Süleyman Mescidi de bu çok katmanlı yapı grubu içinde çok katmanlılığını en belirgin şekilde yansıtan önemli yapılardan biridir.

Zeyrek Caddesi ile At Pazarı Sokağı kesişiminde, Unesco Dünya Mirası Listesi'ne dahil edilen alan sınırı içinde yer alan yapı, benzer ebatlardaki dört kemerli ve dört yanal niş'li sekizgen plandan oluşmaktadır. Yanal bir nişin birinde yer alan özgün girişi bir dönem değiştirerek, ibadet alanının bölünmemesi için, mihrabın karşısına, minbere yer açmak için olduğu düşünülen başka bir köşe nişine alınmıştır. Restorasyon esnasında özgün girişin Osmanlı döneminde değiştiği malzeme analizleri ile de ispatlandığından, danışma ve bilim heyeti tarafından onaylanan yeni restitüsyon (eski hâline getirme) son dönem hâlini gösterir şekilde revize edilmiştir. (Şekil 1)

Restorasyon esnasında yapılan tarihsel araştırmalar ve malzeme analiz sonuçlarının da desteklediği şekilde yukarıda bahsedilen eklerin Osmanlı dönemi eki olduğu tespit edildiğinden bu dönem ekinin korunduğu (mevcut girişlerin ve açıklıkların korunduğu) restorasyon projesi de revize edilmiştir. (Resim 2)



Şekil 1. Yapının evrimine ilişkin aşamalar: orijinal Bizans dönemi, yapılan tadilatlar, Osmanlı dönemi



Resim 2. Özgün girişin olduğu nişin dışarıdan görünümü.

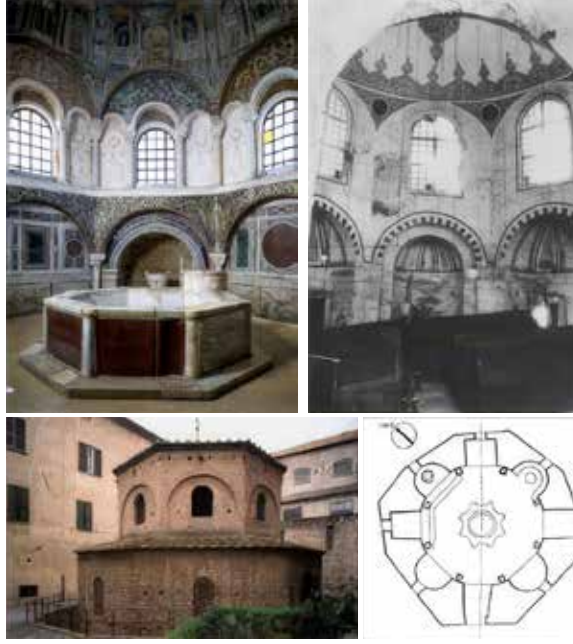


Resim 3-b. Harim orijinal döşemesi plan ve fotoğrafı, detayı

Mescit içi beton döşeme kaldırıldığında, kötü durumda olan orijinal Bizans zemininin hâlen varlığını sürdürmekte olduğu tespit edilmiştir. Bu orijinal ve sekizgen planlı döşemenin vaftiz için suya ulaşmak olanağına sahip olan merkez hol olduğu arkeolog Zanini tarafından rapor hâline getirilmiş, bu alan temizlenerek orijinal hâli korunmuştur. Bu sekizgen şemanın kriptâ ile ilişkisi tespit edilememiştir. Restorasyon öncesi kapalı olan kriptâ bölmü (mezar odası) özgün hâli korunarak restorasyon sonrası ziyaret edilebilir hâle getirilmiştir. (Resim 3)

Şeyh Süleyman Mescidi mimari durumu, Bizans dönemi döşeme şekli, dört niş’le birbirini izleyen dört girişe sahip görüntüsü birçok başka vaftishane ile de benzerlik gösterir, diğer örneklerde tamburu ayakta tutan fontun etrafında taşıyıcı bir kemer vardır. Aşağıdaki resimlerde karşılaştırma yapmak için bazı örnekler görülmektedir: Benzer Ravenna Aya Sofya Vaftizhanesi, Ravenna Neonian Ortodoks Vaftizhanesi ve ayrıca İtalya’daki Albenga Vaftizhanesi (SV). (Resim 4-5-6-6a)

Alanın 06.12.1985’de UNESCO Dünya Miras Listesi’ne kabul edilmesinden sonra bu bölgeye ilgi artmış ancak gerçek koruma amaçlı çalışmalar 2000’li yıllarda kendini göstermeye başlamıştır. Elbette



Resim 4-5-6-6a. Benzer Vaftizhane örnekleri: Ravenna Neonian (içten görünüşü), Aya Sofya(içten görünüşü), Albenga (plan ve dış bölüm)

öncelikle anıtsal yapıların koruma çalışmaları ile bu canlanma sivil yapılar, alt yapı gibi kentin diğer bileşenlerini de etkisi altına almıştır. Kentsel koruma çalışmalarında yine anıtsal yapıların röper olması ve bu çalışmaların anıtsal yapı çevresini olumlu etkilemesi koruma eyleminin nasıl da bulaşıcı bir etkisi olduğunu açıkça ortaya koyan önemli bir parametredir. Şeyh Süleyman Mescidi bu uluslararası çalışma ile gerek yapısal özellikleri ile dünyadaki diğer benzerleri ile de oldukça dikkat çekici hâle gelmiştir.



Resim 7a-7b. Zeyrek bölgesinden kesitler (O. Aydemir Arşivi, 2016)



Resim 8a Haydar Caddesi Haydar Hamamı ve Medresesi



Resim 8b Haydar Caddesi Haydar Medresesi içinde çocuklar. (Fotoğraflar O. Aydemir Arşivi)

Atatürk Caddesi’nden tatlı bir yokuş ile tırmanarak ulaşılan organik sokakları ve her köşede sizi geleneksel yapılarla karşılayan bu bölgede bugün hâlâ geleneksel sivil mimari örneklerini görmek mümkündür. (Resim 8a-8b)

Unesco Dünya Miras Listesi’nde olan Zeyrek Bölgesi’nin geçirdiği değişimlerle günümüze kadar gelebilmiş olması bu alanın sürdürülmesi açısından büyük önem arz etmektedir. Bu bölgede çok sayıda kültür varlığı alan için sosyalleşme fonksiyonunu sürdürmektedir. Haydar Medresesi ve Haydar Çifte Hamamı da özellikle sosyal açıdan çocukların çokça sosyalleştiği kültür varlıklarından olup bu bölgede böyle alanlara çokça ihtiyaç vardır.



Resim 9. Mescit kubbesinin dolgusundan çıkan tesaralar.



Resim 11-12. Duvarların restorasyon öncesi ve raspa sonrası görünümü



Resim 10. Mescit kubbesinin amforalarla yükseltilmesi

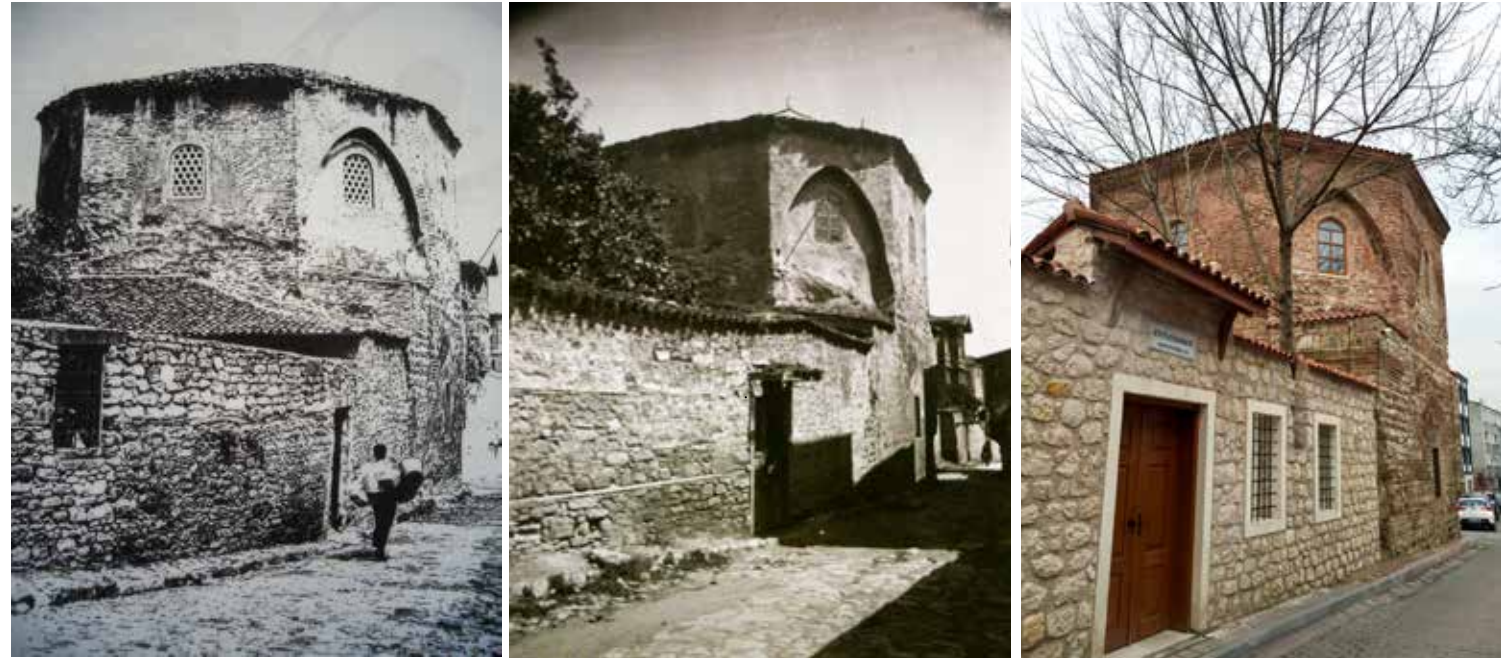


Resim 12

Bu geniş önemli ve kapsamlı alanda çok sayıda yapı ile birlikte Şeyh Süleyman Mescidi, çeşitli onarımlar görerek günümüze kadar gelmiş ve özellikle restorasyon esnasında kubbede yapılan kazıda ortaya çıkan buluntuları ile ilginç kubbesinin dolgularla yükseltildiği görülmüştür. (Resim 9-10-11) Yapı öncelikle tekke ve sonrasında mescid olarak mihrap, nişler ve bezemesi ile İslami kurallara göre yeniden şekillenmiştir. Söz konusu dahili süsleme ve dekorasyonu daha sonra kısmen (kemer bitimlerine kadar) yenilenmiş, alt kısımlar ile tekke dönemine ait yazılar üzeri boyanarak yeni dönemde kapatılmıştır. Restorasyon esnasında tüm bu özgün katmanlar ortaya çıkarılarak korunmuştur. (Resim 12)

Dış kısım yeni bir abdest alma yeri, eski resimde görebileceğimiz (burada solda) taş dış duvarla yer değiştiren beton bir duvarla son 50 yılda yeniden inşa edilmiştir. Ayrıca pencereler betondan yapılmış yuvarlak şekilli kafes ile değiştirilmiştir. Restorasyon ile bu duvarlar da özgün hâline getirilmiştir. (Resim 13)

Şeyh Süleyman Mescidi kendine özgü tüm özelliklerini taşıyan, geçmişin izlerini taşıyan, bir yapıdır. Şu ana kadar yapılan müdahalelerin geçmişin izlerini silmemiş olması bir fırsat olmuş ve tüm izler korunmuştur. Yapılan restorasyondaki her



Resim 13. Duvarın eski hâli, 20 yy. hâli, restorasyon sonrası durumu.

dokunuş, kapsamlı analiz ve araştırma sonucunda elde edilmiş “ayrıntılı projelere” göre yapılmıştır. Bu projeler bu ayrıntılı araştırmaların tümünü içeren detay ve raporlarla belgelenmiştir. Tarihî gelişiminden başlayıp, her dönemin harcının oluşumuna kadarki tüm aşamalar uygulamaya yansıtılmıştır. Daha basit şekilde anlatmak gerekirse; tüm uygulamalar bir hastanın “klinik öyküsü”ne bağlı olarak konulan tanıya göre yapılmıştır. Yapının restorasyon sonrası özgünlüğü korumuş görünümü de bu özellikli çalışmanın ve sürecin bir sonucudur.

Bilimsel bir restorasyon projesini uygulamak için en iyi yol, hassas bir yaklaşımla, bu analiz sonuçlarının ayrıntılı bir şekilde çeşitli ölçeklerde planlara ve tablolara yansıtılmasıdır. Bu tablolar, belgeler nitelikli, koruma odaklı bir çalışmada uygulayıcıya büyük kolaylık sağlamaktadır. (Resim 14) Bu tür nitelikli bir çalışma gelecek koruma proje ve uygulamaları için bir örnek, başlangıç noktasıdır.

Sonuç olarak; yapının derin ve detaylı incelenmesi, yapının ve binlerce yıllık tarihinin anlaşılmasına, belgelenmesine yardımcı olmuştur. Tüm araştırma aşamaları gerekli olup her başarılı projede olması gereken aşamalardır.

Yapının tanınması ilk adımdır ve çok önemlidir; kullanılan her malzemenin yapım sisteminin gelişiminin biliniyor olması gereklidir. Bir projenin, proje ofisinde bitirilmesi söz konusu değildir, bu, bizzat sahada çalışılarak ve binayı iyice anlayıp yapının sürekliliğini, yapının kendisinden öğrenerek mümkündür.

Yapının neye ihtiyaç duyduğu çok önemlidir, bunun için yani inşa aşamalarını tanımlayabilmek için, yapı yüzeyleri çok iyi gözlenmelidir. “Bilmek korumaktır” ifadesi, bu süreci anlatan bir slogan olarak kabul edilebilir.

Restorasyon projesi, yapının öneminin önüne geçmemeli, arka planda kalabilmelidir. Bu tür bir projede, tasarımcı dikkatlerin kendisinde olmamasını kabul

BİLİMSEL BİR RESTORASYON PROJESİNİ UYGULAMAK İÇİN EN İYİ YOL, HASSAS BİR YAKLAŞIMLA, BU ANALİZ SONUÇLARININ AYRINTILI BİR ŞEKİLDE ÇEŞİTLİ ÖLÇEKLERDE PLANLARA VE TABLOLARA YANSITILMASIDIR.

PERİOD	STRUCTURE DESCRIPTION	EXTERNAL SURFACE TYPE	INTERVENTIONS KEYPLAN	MASONRY SQUARE METER	MASONRY DESCRIPTION	LITERATURE REFERENCE	EXTERNAL SURFACE		ARCHITECTURAL REBUILDING PROJECT
							MASONRY	ARCHITECTURAL ELEMENTS	
PERİOD 1	Medieval Age The building was square-shaped with an external part of masonry (1)	(1) Archwork: the mortar surface of the radial joints are between the bricks (2) Masonry: polishing of mortar with engraving of the signs of the bricks (they are hypothetical, designed and different than the underlying brick texture)			The row of bricks are regular and the masonry are composed by 5 rows of bricks and 2 rows rough-hewn stone blocks. Bricks dimensions: 37.5x37.5x4.5 cm Rough-hewn stone blocks dimensions: 35x24 cm 5 rows of bricks module: 43-48 cm	1980			
PERİOD 2	Medieval Age The row of a part of the building with an octagonal shape masonry and a double archway (without masonry 2) (1) on the village side the bricks are white (2) on the straight side they are smaller	(2) The external surface is composed for mortar with a pinkish color and brick. How was the external looking?			The row of entire bricks are regular. The masonry was carried out like a typical Islamic Bricks dimensions: 37.5x37.5x4.5 cm 5 rows of bricks module: 39-42 cm	1980			
PERİOD 3	1750-1771 New portions of wall to close some doors. The new masonry was treated with 5 rows of bricks and 1 corner of rough-hewn stone blocks. New portions of wall to close some windows during the building of archwork.	1771			The masonry are carried out by entire and fragments of bricks (the material are maybe reused) and rough-hewn stone blocks. The rows of brick and the courses of stone block are regular. Entire bricks dimensions: 32/32.5x2.9 cm Fragments of brick dimension: 13/25x2.9 cm	1980			
PERİOD 4	1800-1771 New portions of wall to close some windows and to reinforce trenches. The external surface of arches in the upper part of building with bricks and patches placed in a heterogeneous way with a mortar of a pinkish color and brick. Some fragments	Pinkish external surface							
PERİOD 5	18th century Some fragments of red plaster and a replacement of actual masonry. Removal of masonry	Yellowish concrete concrete			The masonry of architectural elements in the upper part of building are not visible in the upper part of the building in the main part of the building, not visible	1980			

Resim 14 Analitik tablolar



BİR PROJENİN, PROJE OFİSİNDE BİTİRİLMESİ SÖZ KONUSU DEĞİLDİR, BU, BİZZAT SAHADA ÇALIŞILARAK VE BİNAYI İYİCE ANLAYIP YAPININ SÜREKLİLİĞİNİ, YAPININ KENDİSİNDEN ÖĞRENEREK MÜMKÜNDÜR.

edebilmeli; imzasını atan bir artist değil, geçmişten gelen yapının geleceğe taşınmasında görev alan bir “koruyucu” olabilmelidir.

Bu koruma çalışmasında, mescidi, bilinmeyen bir döneme (Bizans ya da Osmanlı) ya da asla olmamış bir hibrit karaktere aktarmayan bir restorasyon yapılmış, buna özellikle çok özen gösterilmiştir. Tüm tarihsel aşamalara saygı duyularak, ziyaretçileri yapıdaki değişimleri ve yapının tarihini anlamaya yönelten bir yaklaşımla yapıya dokunulmuştur. Hem yapıya, hem çevreye, hem de katılımcıların eğitimine katkı sunan önemli bir koruma çalışması olmuştur.

Zeyrek'te Uluslararası Ödüllü Bir Mimarlık Mirası:

SOSYAL SIGORTALAR KURUMU KOMPLEKSİ



SSK (Sosyal Sigortalar Kurumu)
Zeyrek Tesisleri İnşaatı, Salt Araştırma

◆ DOÇ.DR. DİLA GÜMÜŞ

İNŞANIN TAMAMLANMASININ ÜZERİNDEN BİR SÜRE GEÇTİKTEN SONRA, 1986'DA ZEYREK SSK KOMPLEKSİ AĞA HAN MİMARLIK ÖDÜLÜ KAZANMIŞTIR. İLKİ 1977'DE VERİLMİŞ OLAN AĞA HAN MİMARLIK ÖDÜLLERİ, İSLAM COĞRAFYALARINDA, YEREL TOPLULUKLARIN İHTİYAÇLARINA CEVAP VEREN VE ÇEVRELERİ İÇİN ÖRNEK OLUŞTURAN BAŞARILI MİMARLIK PROJELERİNE ODAKLANMAKTADIR.

Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı dersinin ilk haftalarında, 1920'lerin cepheleri Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinden ilhamlı taş ve çini süslemelerle donatılı I. Millî Mimari dönemi yapılarını incelerken bir öğrenci, dönem binalarını geçmişle bağ kurmaları açısından çok beğendiğini, bu bağın daha sonraki yıllarda koptuğunu, mimarının karactersizleştiğini söyledi. Örnek olarak da Unkapanı yönünden İstanbul Üniversitesi'ne gelirken gözüne çarpmış olan Sosyal Sigortalar Kurumu binalarını gösterdi. Zeyrek Sosyal Sigortalar Kurumu binalarını ve bağlı oldukları mimari anlayışı, dönemin ilerleyen haftalarında işleyecektik. Öğrencinin yorumu ise mimarlıkta yerel gelenekle ilişkinin farklı dönemlerde nasıl kurulduğunu ele almak için bize çok isabetli bir başlangıç noktası vermişti.

Atatürk Bulvarı üzerinde kademeli olarak yükselen bir dizi binadan meydana gelen Zeyrek SSK Kompleksi'nin ilk bakışta, sade ve araç trafiğine bağlı olarak genellikle “kirlili” görünen cepheleriyle, Türkiye mimarlık tarihinde derin izler bırakmış bir mimarın uluslararası ün kazanmış yapısı olduğu anlaşılamayabilir. Oysa yapı, oldukça incelikli bir projelendirme sürecinin sonunda vücuda getirilmiş ve mimarı Sedat Hakkı Eldem'e uluslararası önemi yadsınamaz olan Ağa Han Mimarlık Ödülü'nü kazandırmıştır.

SEDAT HAKKI ELDEM VE MİMARLIK ANLAYIŞI

Sedat Hakkı Eldem (1908-1988), mimarlık pratiğinin yanı sıra eğitimci ve araştırmacı kimlikleriyle de Cumhuriyet dönemi Türkiye mimarlığında oldukça önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla kendisini kısaca tanıtmak, yapı kompleksinin tasarımının arka planındaki düşünce sistemini anlamak açısından faydalı olacaktır.



Sedat Hakkı Eldem imzası taşıyan SSK Binası

Osmanlı bürokratik elitine mensup bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelen Sedat Hakkı Eldem, lise eğitimini Münih'te, mimarlık eğitimini 1924-1928 yılları arasında İstanbul'da Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi) almıştır. Okulu birincilikle bitirip Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde mesleki becerilerini geliştireceği bir burs kazanmıştır. Türkiye'ye dönüşünü takiben, 1932'den itibaren Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalık yapmaya başlamış, emekli olduğu 1978'e kadar mimari proje, rölöve ve restorasyon dersleri vermiştir. Eldem, Osmanlı dönemi sivil mimarlığına özel bir ilgi duyarak bu konuda kapsamlı araştırmalara imza atmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde yürüttüğü Millî Mimari Semineri'nde öğrencileriyle birlikte Türkiye'nin dört bir yanından Osmanlı dönemi konut örneklerini incelemiş, çizim ve fotoğraflarla belgelemiştir. Bu çalışmalar, Osmanlı sivil mimari mirası üzerine kapsamlı bir külliyat oluşmasını sağlamış, bunun ötesinde, yeni bir mimari yaklaşım geliştirmesine zemin hazırlamıştır.

Eldem'in Osmanlı sivil mimarisinin sistematik biçimde inceleyerek geliştirdiği bu yaklaşım, II. Millî Mimarlık üslubu olarak adlandırılmıştır. 1930'ların sonlarından 1950'lere kadar Türkiye'de pek çok kamu yapısı ve konut bu üslupta tasarlanmıştır. Üslubun tanınmış örnekleri arasında İstanbul Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi ve Taşlık Kahvesi (1980'lerde yıkılmıştır) sayılabilir.



Sedat Hakkı Eldem

Eldem’in Zeyrek ile ilişkisi ise Sosyal Sigortalar Kurumu Kompleksi’nin inşa edilmesinden yaklaşık kırk yıl öncesine uzanır. Henüz genç bir mimar adayırken, 1924’te, Vefa Camii çevresini dolaşarak, eski evleri ve sokakları inceleyerek uzun zaman geçirmişti. Kendi deyimiyle burada “görececek namütenahi binalar” vardı. Zeyrek’in geleneksel mahalle dokusundan ve sivil mimarlık mirasından ne kadar etkilendiği ileriki yıllarda şu sözlerle anlatmıştır: “Hemen her gün ‘1 no’lu’ tramvay ile oraya [Zeyrek] kadar taşınırdım. Sık sık, kasten başka yerlerde inmek suretiyle yolun bir kısmını yaya devam etmeyi tercih ederdim. Çünkü görülecek öyle çok şey vardı ki... İnsan bu işe ayırmış olduğu pazar gününü kâfi görmüyordu. O tarihlerde (1924) Cemal Reşit (Rey) ve Ekrem Reşit (Rey) kardeşler de Cenevre’den yeni gelmişlerdi. Biz üçümüz İstanbul’u keşfetmekle meşguldük... Bu arada eski köprüden yukarıya doğru çıkan bir yokuş vardı... Yokuş ki bugünkü Sosyal Sigortalar Binası’nın arkasındaki Zeyrek yokuşu, hâliyle mevcuttu. Vefa Camii’nin yakınlarında bir düzlüğe varıyor ve oralarda yeni bir mahalleye açılıyordu. Bu mahalle, o zaman hiç bozulmamış bir halde duruyordu.”¹

SOSYAL SİĞORTALAR KURUMU KOMPLEKSİN

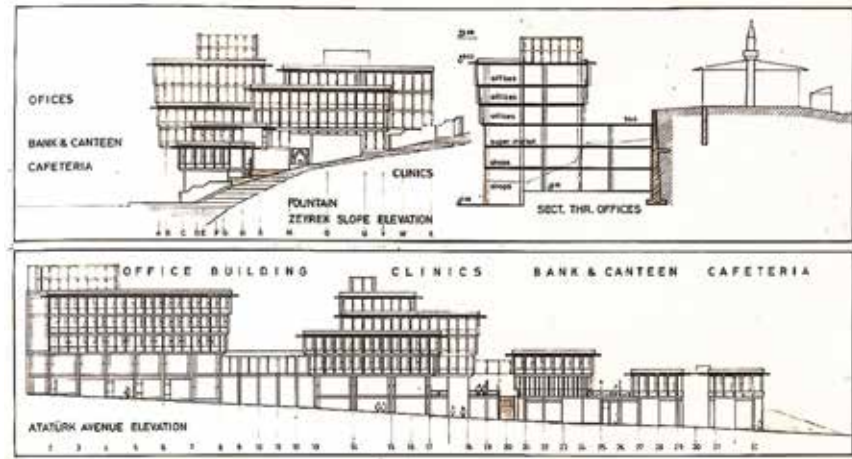
TASARIM ÖZELLİKLERİ

1960’lara gelindiğinde, Eldem’in, gençliğinde büyük bir ilgiyle incelediği Zeyrek’te bu sefer bir yapı grubu tasarlaması gündeme gelmiştir. Zeyrek Sosyal Sigortalar Kurumu Kompleksi, sınırlı bir yarışma sonucunda 1962’de kendisi tarafından projelendirilmiştir. Yapı grubu başlangıçta farklı işlevlerdeki yapıların bir manzumesi olarak düşünülmüş; İşçi Sosyal Sigortaları Genel Müdürlüğü’ne ait bir dispanser, bir çarşı, banka şubesi ve büro gibi bileşenlere sahip olacak biçimde planlanıp inşa



Cengiz Bektaş’ın çektiği Zeyrek fotoğrafları

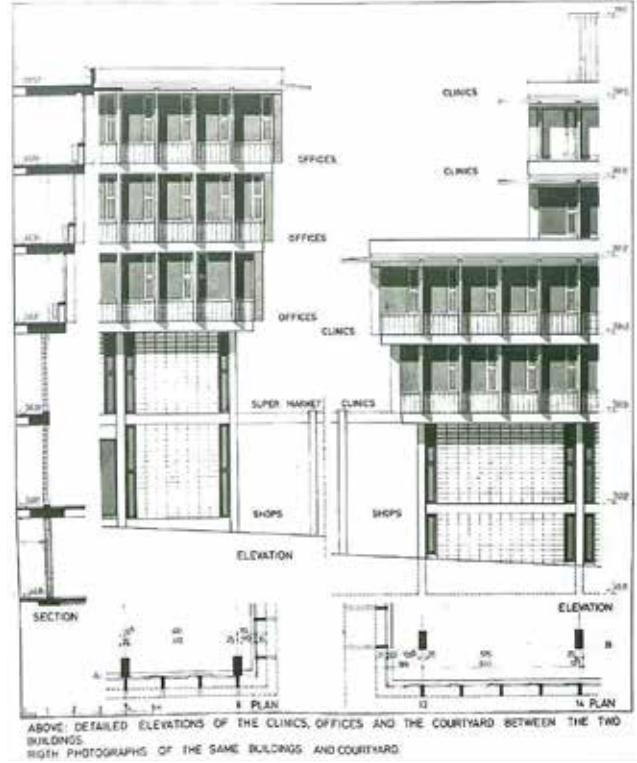
edilmiştir.² Yapıların yükseklikleri ve ağırlıkları, yokuş başına doğru gittikçe azalacak şekilde düzenlenmiştir. Farklı büyüklükteki binalar meyilli arazi üzerinde çevreyi bozmayacak ve arkasında yer alan mahallenin karakterine uyacak şekilde kurgulanmış, pencere elemanları Osmanlı dönemi sivil mimari örneklerine benzer oranlarda ve biçimlerde tutulmuş, birbirleri üzerine çıkıntılı şekilde yerleştirilmiştir.³ Eldem aslında 1920’lerde hayranlıkla gözlemlediği, dar sokaklar etrafında küçük parçalardan oluşan mahalle dokusunu bir nevi yeniden kurgulamıştır.⁴ SSK Kompleksi’nin yer aldığı yapı adasına binaları kademeli olarak yerleştirme



Zeyrek SSK planı 1962–64



Zeyrek, Salt Araştırma



Zeyrek SSK PLANI 1962–64

biçimi, binalar arasına yerleştirdiği sokak ve geçitler, Zeyrek’in Osmanlı dönemi sivil mimari dokusundan aldığı ilhamın bir yansımasıdır. Ancak kompleksin tasarlandığı sırada çevrede bulunan tarihi yapıların önemli bir kısmı 1970’lere gelindiğinde ortadan kalkmıştır.⁵

SSK binalarının inşası tamamlandıktan sonra, Eldem’in çarşı, kahve, dispanser vb. birimler olarak düşündüğü yapıların kurumun servis binaları olarak kullanılmasına karar verilmiştir.⁶ Eldem, gerçekleşen işlev değişikliğinden hâliyle memnun olmadığını, ilerleyen yıllarda, “Fakat, bir de bakmışsınızdır ki, mal sahibi, yani bunu yaşatacak olan zümre, büsbütün başka bir şekilde binayı kullanmaktadır. Bunlar bizim memlekette yaşanan büyük güçlüklerdir.”⁷ biçiminde ifade etmiştir.

İnşanın tamamlanmasının üzerinden bir süre geçtikten sonra, 1986’da Zeyrek SSK Kompleksi Ağa Han Mimarlık Ödülü kazanmıştır. İlki 1977’de verilmiş olan Ağa Han Mimarlık Ödülleri, İslam coğrafyalarında, yerel toplulukların ihtiyaçlarına cevap veren ve çevreleri için örnek oluşturan başarılı mimarlık projelerine odaklanmaktadır. Yerel kaynakların ve uygun teknolojilerin yenilikçi biçimde kullanılması da ödülün değerlendirme ölçütleri arasında yer alır.⁸ Bu açıdan bakıldığında Zeyrek Sosyal Sigortalar Kompleksi’nin ödüle layık görülmesi şaşırtıcı değildir. Eldem, gençliğinde gözlemlediği Zeyrek’i olduğu gibi yeniden üretmeye çalışmamış; mahallenin topografyasını, yapıların ölçeğini, oranlarını, kütlelerin birbirleriyle ve sokakla ilişkisini çağdaş bir yapı programı içerisinde yeniden değerlendirmiştir. Betonarme karkas gibi modern yapım teknikleriyle gerçekleştirilen kompleks, bu özellikleriyle geleneksel mimari miras ile çağdaş mimarlık arasında özgün bir ilişki kurmuştur. ▲

¹ Suha Özkan ve Engin Yenal, *Sedad Eldem ile Söyleşiler* (İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2005), 192

² Sedad Hakkı Eldem, *Sedad Eldem 50 Yıllık Meslek Jübilesi* (İstanbul: MSGSU Yayınları, 1983), 180.

³ Sedad Hakkı Eldem, *Sedad Eldem 50 Yıllık Meslek Jübilesi* (İstanbul: MSGSU Yayınları, 1983), 180.

⁴ Nevzat Filiz Porsuk, “Zeyrek SSK Binalarının 20. Yüzyıl Mimarlık Mirası Korunma Ölçütleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi,” (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2008), 96.

⁵ Anonim, “Sosyal Sigortalar Kurumu Tesisleri,” *Arkitekt* 3/343 (1971): 105–108.

⁶ A.g.e., 105–108.

⁷ Suha Özkan ve Engin Yenal, *Sedad Eldem ile Söyleşiler*, 81.

⁸ Erkan Andaç, “Ağa Han Ödüllü Türk Projeleri Üzerinden Yerel Kültür–Çağdaş Mimarlık İlişkisi Okumaları: Paralellikler, Farklılıklar, Metotlar,” Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2010), 15–19.



Bir Evden Bir İlim Merkezine **ZEYREK AKADEMİ**

ESKİDEN AYNI AVLUYU, SOFRAYI VE MAHALLEYİ PAYLAŞAN İNSANLAR BUGÜN BURADA BİLGİ VE BİLİM EKSENİNDE BİR ARAYA GELMEKTEDİR. YENİ ÖĞRENCİLER, AKADEMİSYENLER, ARAŞTIRMACILAR VE FARKLI MESLEKLERDEN KATILIMCILAR AYNI MEKÂNDAN YENİ TANIŞIKLIKLAR KURMAKTA; YENİ FİKİRLERİN, İŞ BİRLİKLERİNİN VE NETWORKLERİN OLUŞMASINA ZEMİN HAZIRLANMAKTADIR.



Zeyrek'in dar sokaklarında ilerlerken tarihî evlerin cepheleri, ahşap kapılar ve birbirine yaklaşan cumbalar eşlik eder yürüyüşümüze... Mahallenin gündelik hayatı, sokaklardan yükselen çocuk seslerine, kapı önlerinde süren sohbetlere karışır. Tarihî doku içinde, Molla Zeyrek Camii'ne doğru yürürken karşımıza çıkan ahşap bir bina ise bizi başka bir hikâyeye götürür.

Bir zamanlar ailelerin yaşadığı, çocukların bahçesinde oynadığı, komşuların aynı sofranın etrafında bulunduğu bu ev, yıllar sonra farklı bir işleve kavuşarak Zeyrek Akademisi adıyla yeniden hayat buldu. Bugün derslere, söyleşilere ve bilimsel çalışmalara ev sahipliği yapan yapının geçmişi, yalnızca mimari özelliklerinde değil, burada yaşamış insanların hatıralarında da saklı.

MEKÂNIN HAFIZASI

Sosyal bilimlerde ve kent çalışmalarında sıkça ele alınan "mekânın hafızası" kavramı, binaların yalnızca taş ve ahşaptan ibaret fiziksel varlıklar olmadığını; yaşanmışlıkların, duyguların ve toplumsal ilişkilerin biriktiği canlı birer organizma olduğunu ortaya koyar. Ancak zamanın yıpratıcı etkisiyle kendi kaderine terk edilen, yangınlarla veya bakımsızlıkla metruklaşan tarihî yapılar, yalnızca fiziksel olarak çökmekle kalmaz; bulundukları sokağın ve şehrin hafızasında da derin boşluklar yaratır. Kent sosyolojisi ve mimarlık literatüründe "yeniden işlevlendirme" (adaptive reuse) olarak adlandırılan süreç, tam da bu noktada hayati

bir rol oynar: Atıl ve metruk kalmış yapıları restore edip halkın doğrudan temas edebileceği, günün ihtiyaçlarına cevap veren yaşayan kamusal alanlara dönüştürmek, kentsel belleği kurtarmanın en etkili yoludur.

METRUK YAPILARDAN YAŞAYAN MEKÂNLARA

Fatih Belediyesi, Tarihî Yarımada'nın dört bir yanında zamana yenik düşmüş, atıl kalmış veya metruklaşmış ata yadigârı yapıları ayağa kaldırmak için yoğun bir mesai harcıyor. Bu dönüşüm vizyonunda yapılar sadece fiziksel birer müze gibi dondurulmuyor; kütüphanelerden kültür merkezlerine, atölyelerden akademilere kadar doğrudan halkın ihtiyacına yanıt veren sosyal ve entelektüel yuvalara dönüşüyor. Molla Zeyrek Camii'nin komşusu olan bu tarihî konutun Zeyrek Akademisi olarak yeniden hayat bulması, bu ihya ve yeniden işlevlendirme hamlesinin en nadide örneklerinden biridir.

Yapının akademiye dönüşmeden önceki yaşamına dair en canlı tanıklık, 1951 yılında bu konutta dünyaya gelen ve üniversite yıllarının sonuna kadar burada yaşayan Hakkı Bey'in hatıralarında karşımıza çıkar (Hakkı Eyiegin). Hakkı Bey'in anlatımlarına göre geniş ahşap merdivenleri, sofaları ve bahçesindeki nar, incir, dut, ceviz ve ayva ağaçlarıyla birden fazla ailenin ortaklaşa kullandığı bu eski konut, bir zamanlar mahalle kültürünün ve ortak yaşamın somut bir temsilcisiydi. 1978 yılında yaşanan yangın, ailenin fotoğraflarını ve belgelerini yok ederek fiziksel bir kesinti yaratsa da, sözlü tarih ve mekânın yeniden işlevlendirilmesi bu hafızanın silinmesine izin vermemiş.



Çocukluğunun geçtiği odaları bugünkü akademi kimliğiyle yeniden gördüğünde Hakkı Bey'in dile getirdiği "her şey şu anda resmî geçit yaptırıyor zihnimde" ifadesi, sosyal bilimcilerin vurguladığı "mekânın hatırlatıcı ve kurucu gücü"nün en doğal tezahürüdür.

Sosyal bilim literatüründe bir yapıyı kurtarmanın asıl başarısı, onun geçmişteki "sosyal ruhunu" bugünün diliyle sürdürebilmektir. Geçmişte aynı avluyu ve sofrayı paylaşan aileleri bir araya getiren bu konut, "insanları buluşturma" işlevini bugün bilgi ve bilim ekseninde sürdürmektedir. Odalarda yankılanan eski aile sohbetlerinin yerini, farklı disiplinlerden akademisyenlerin,

araştırmacıların ve öğrencilerin kurduğu entelektüel diyaloglar almıştır.

Ailelerin gündelik hayatını sürdürdüğü eski odalar; bugün felsefeden tarihe, sanattan edebiyata uzanan geniş bir yelpazede Türkiye'nin yetkin akademisyenlerinin ders verdiği sınıflara dönüşmüştür.

ŞEHİRİ YERİNDE OKUMAK

Akademisinin zengin eğitim programında; Prof. Dr. İhsan Fazlıoğlu ile "Felsefe-Bilim Tarihi Tartışmaları", Prof. Dr. Mustafa Koç ile "İstanbul'un İç Tarihi", Doç. Dr. Harun Tuncer ile "Osmanlı Türkçesinde Arşiv Metinleri ve Edebi Metinler", Prof. Dr. Özer Kanburoğlu ile "Fotoğraf Çekim ve Düzenleme Teknikleri", Dr. İbrahim Zeyd Gerçik ile "Yönetim Psikolojisi", Prof. Dr. Azmi Özcan ile "Tarih ve Medeniyet" ve Tarihçi Yazar Dr. İbrahim Akkurt ile "Yeditepe Fatih" gibi ufuk açıcı dersler yer almaktadır. Bununla birlikte Prof. Dr. Zekeriyya Kurşun, Prof. Dr. Selçuk Mülâyım, Prof. Dr. Uğur Ekren, Prof. Dr. Mehmet E. Maşalı, Prof. Dr. Özkan Gözel, Prof. Dr. Turgay Anar değerli hocaların yürüttüğü seminerlerle mekân, teorik düşüncenin derinleştiği bir ilim merkezi kimliği kazanmıştır.

Zeyrek Akademisi'yi klasik bir eğitim kurumundan ayıran en önemli özellik, içeride üretilen teorik bilgiyi dört duvar arasında bırakmayıp şehrin sokaklarına taşımasıdır. İstanbul'un kendisini bir açık hava sınıfı olarak gören akademide, özellikle öğrencilere yönelik ücretsiz kurlar hâlinde kesintisiz devam eden "Dersaadet Gezileri" büyük bir ilgiyle





yürütülmektedir. Gençlerin yaşadıkları şehri derinlemesine tanımalarını sağlayan bu kurlar sayesinde, teorik seminerlerde konuşulan tarihsel ve mimari birikim, uzman isimlerin rehberliğinde doğrudan sahada deneyimlenmektedir.

Gezilerin yanı sıra, kentin sessiz tanıkları olan tarihi kabristanların incelendiği mezar taşı okuma projemiz gibi doğrudan sahaya dokunan özgün çalışmalar gerçekleştirilmektedir. Şehrin yaşayan hafızasını kayda geçirmek adına yürütülen kapsamlı "Fatih'in Sözlü Tarihi" çalışmasıyla da tıpkı Hakkı Bey örneğinde olduğu gibi, ilçenin geçmişine tanıklık etmiş isimlerin hatıraları derlenerek kentsel bellek kayıt altına alınmaktadır.



Ayrıca "Panorama, Şehir Tabelaları ve Harita Çalışması" kapsamında; Yedikule Hisarı'ndan Süleymaniye'ye, Balat'tan Sirkeci'ye kadar 24 farklı noktada konumlandırılan gezi harita panoları çalışması yapmıştır. Zeyrek Kafe ile Yavuz Sultan Selim Camii avlusuna yerleştirilen panoramalarla, şehrin tarihsel katmanları sokakta yürüyen herkes için görünür kılınmaktadır.

KİTAPLAR VE YEDİTEPE FATİH

Zeyrek Akademi'de gerçekleşen entelektüel birikim yalnızca dersliklerde ve sahada kalmamakta, Fatih Belediyesi'nin yayıncılık vizyonu ile kalıcı eserlere dönüşerek kültür dünyasına kazandırılmaktadır. Akademide Prof. Dr. Azmi Özcan ile gerçekleştirilen seminerlerin neşredilmiş hâli olan ve Dr. İbrahim Akkurt'un editörlüğünde hazırlanan *Bütün Yönleriyle Sömürgecilik* kitabı, bu nitelikli üretimin en somut örneklerinden biridir. Aynı şekilde, genç nesillere şehir bilincini ve mimari mirası aşılama amacıyla Prof. Dr. Suphi Saatçi tarafından hazırlanan *Çocuklar İçin Mimar Sinan Rotaları* kitabı da akademinin kente ve geleceğe sunduğu kıymetli bir armağandır.

Akademinin yayıncılık faaliyetleri arasında şüphesiz en özel yeri, şu an satırlarını okumakta olduğunuz ve 19. sayısına ulaşmanın heyecanını yaşayan *Yeditepe Fatih* kültür, sanat ve yaşam dergisi tutmaktadır. Şehrin hafızasına ayna tutan *Yeditepe Fatih*'in mutfağı, bizzat Zeyrek Akademi'dir. Her sayısında "Suriçi İstanbul", "Şehrin Kapıları", "Suyun Sesini Duymak", "Bir Kentin Duyusal Arkeolojisi: Şehrin Kokusu ve Sesleri", "Kariye" ve "Topkapı Senti" gibi derinlikli dosya konularıyla İstanbul'un ruhunu ele alan dergi; fikir aşamasından metinlerin telifine, yayın kurulu toplantılarından görsel ve editöryal hazırlık süreçlerine kadar bu tarihi konutun odalarında şekillenmektedir. Bir zamanlar aile fertlerinin günlük telaşlarına sahne olan o odalarda bugün; akademisyenlerin, yazarların ve araştırmacıların katkılarıyla şehrin kültür hafızasını kayıt altına alan sayfalar yayına hazırlanmaktadır.

Bir mekânı korumak yalnızca onun duvarlarını ayakta tutmak değil, o duvarların arasındaki yaşamı, komşuluğu ve anlam üretimini devam ettirmektir. Fatih Belediyesi'nin metruk ve atıl yapılara yeniden işlev kazandırarak halkın hizmetine sunma çabasının parlak bir tezahürü olan Zeyrek Akademi; dijital mecralarda milyonlara ulaşan içerikleri, bünyesindeki Atölye Zeyrek çalışmaları, dış kurum iş birlikleri ve her yıl binlerce araştırmacıyı buluşturan yapısıyla yaşayan bir hafıza mekânıdır. ▲





FIRIN SOKAK 20 NUMARADA BİR YAZAR

ORHAN KEMAL

YEDİTEPE FATİH KÜLTÜR SANAT YAŞAM DERGİSİ

ORHAN KEMAL
BEYRUT'TA DİLİNİ
BİLMEDİĞİ BİR YERDE
ARKADAŞSIZ,
BİR SÜRGÜN GİBİ
YAŞAMAKTAN SIKILIP
ADANA'YA DÖNÜP,
SONRA DA
İSTANBUL'A GİTMEYİ
PLANLAMIŞTIR.
ARKADAŞI GAZİ İLE
İSTANBUL'A GİDERKEN
HALASININ
YANINDA KALMAYI
DÜŞÜNSELER DE YOL
PARASI VE DİĞER
MASRAFLAR ONLARI
ENDİŞELENDİRMİŞTİR.
BU MACERA
AVARE YILLAR'A
YANSIMIŞTIR.

TAHSİN YILDIRIM



MAYIS HAZİRAN TEMMUZ AĞUSTOS 2026

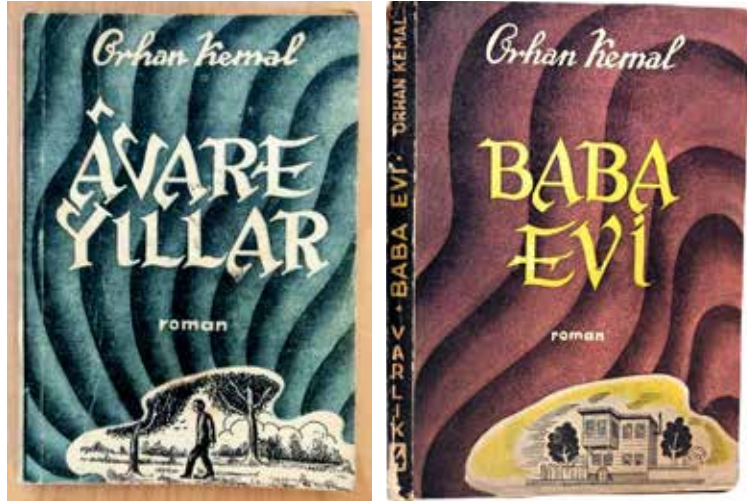
Orhan Kemal, 15 Eylül 1914'te Adana'nın Ceyhan ilçesinde doğmuş babasının siyasi baskılardan dolayı 1931'de Suriye'ye gitmek zorunda kalması ile orta öğrenimini yarıda bırakmış ve Suriye'de bulaşıklık başta olmak üzere matbaa işçiliğine kadar birtakım işlerde çalışmıştır. Kısa süre sonra ailesinden ayrı olarak Türkiye'ye dönmüş ve iş hayatına girmiştir. Gerek Adana gerekse İstanbul'da yaşadıkları eserlerine yansımıştır. Onun romanlarında küçük adamların hayatları, alt gelir grubunun meydana getirdiği mahalllerde teşekkül eden sosyal yapı, farklı coğrafyalardan gelmiş insanların dünyası ve onların hayata tutunma çabalarını görmek mümkündür. Orhan Kemal, Bulgar Yazarlar Birliği'nin çağırısı üzerine gittiği Sofya'da tedavi gördüğü hastanede 2 Haziran 1970'te ölmüştür. Anısını yaşatmak için Beyoğlu'nun Cihangir semtinde Orhan Kemal Müzesi açılmıştır. 1972'den bu yana Orhan Kemal Roman Armağanı düzenlenmektedir.

İSTANBUL'A İLK GİDİŞ

Orhan Kemal Beyrut'ta dilini bilmediği bir yerde arkadaşsız, bir sürgün gibi yaşamaktan sıkılıp Adana'ya dönünce İstanbul'a gitmeyi planlamıştır. Arkadaşı Gazi ile İstanbul'a giderken halasının yanında kalmayı düşünseler de yol parası ve diğer masraflar onları endişelendirmiştir. İstanbul'a ilk gidiş *Avare Yıllar*'a yansımıştır. Mersin'e oradan birer güverte bileti uydurup İstanbul'a giden arkadaşlar eski dostlarının yanına gitmiştir. Farklı hayallerle İstanbul'a giden daha doğrusu kaçan Orhan Kemal'e Adana'dan bir mektup gelmiştir. Arkadaşları,



IRGAT GİBİ ÇALIŞAN YAZI İŞÇİSİ ORHAN KEMAL 12 YIL BOYUNCA KİRACI OLDUĞU EVDE KALEME ALDIĞI ESERLERİNDE CİBALİ SOKAKLARINDA GÖRDÜĞÜ MEKÂNLARI ŞKARŞILAŞTIĞI İNSANLARIN DERDİNİ, TASASINI KALEME ALMIŞ, SOSYAL SORUMLULUĞU GÜÇLÜ BİR SANATÇIDIR.



sevgilisinin başkasıyla dolaştığını yazmıştır. Hemen memleketine dönmüş, kızla tartışmanın ardından ondan ayrılmıştır. Orhan Kemal bu yıllarda işsiz güçsüz dolaşmış, futbol oynayıp sık sık kahvelere gitmiştir.

İSTANBUL'A ZORAKİ GÖÇ

1940'larda Adana'da çeşitli işlerde çalışan fakat bir türlü uzun süreli olarak aynı işte kalamayan Orhan Kemal için Adana'da iş umudu kalmamıştır. Bu arada yazmaya ve yazılarını dergilere göndermeye devam etmiştir. Bu sırada eserlerini neşreden Yaşar Nabi Nayır'a 28 Şubat 1947'de yazdığı ve *Dost Mektupları*'nda neşredilen mektupta “İstanbul'a nakil işimin tek mahzuru para meselesi olduğunu takdir edersiniz. Başkaca hiçbir mahzuru yok. Tekrar ediyorum, İstanbul'a nakletmeye can atıyoruz, fakat olmuyor.” diyen Orhan Kemal'in çaresizliği görülmektedir.

Adana'nın fakir bir mahallesinden başlayıp İstanbul'a uzanan bir hayatta İstanbul'a yerleşme kararı alınca Işık Ögütçü'nün belirttiğine göre evindeki eşyalarını satarak yanlarına aldıkları 400 lirayı yol parası

1940'LARDA ADANA'DA ÇEŞİTLİ İŞLERDE ÇALIŞAN FAKAT BİR TÜRLÜ UZUN SÜRELİ OLARAK AYNI İŞTE KALAMAYAN ORHAN KEMAL İÇİN ADANA'DA İŞ UMUDU KALMAMIŞTIR. BU ARADA YAZMAYA VE YAZILARINI DERGİLERE GÖNDERMEYE DEVAM ETMİŞTİR.



yaparak 25 Nisan 1951'de ailece İstanbul'a gelmiştir. Bu göç serüvenini Asım Bezirci, *Orhan Kemal (Hayatı, Sanat Anlayışı, Hikayeleri, Romanları, Oyunları, Röportajları, Anıları)*, kitabında şöyle nakletmiştir: “...Adeta itiliyordum İstanbul'a... Yazı işlerine baktığım, bu sayede kıt kanaat geçinmeye çalıştığım çeşitli derneklerdeki işlerime de şıp diye son verilmişti, iktidara yeni geçen Demokrat Partililer tarafından.. Sebep politik miydi?.. Yoksa benden açılacak yer ya da yerlere kendi partililerini mi kayıracaklardı bilmiyorum.. Verem Savaş Derneği, Bağ ve Bahçeler Derneği, bir de o zaman ki adıyla Etibba Odası'ndan aldığım paraların toplamı, vergiler çıktıktan sonra ya 160 ya da 180 liraydı.. Bu paradan da olmuştum.. Bir de beni bir türlü İstanbul'a salıvermek istemeyen babam ölmüştü..”

Orhan Kemal, Dünya Evi'nde işsizliğin verdiği iç sıkıntısı ile eşiyle kavga edip kısa süreliğine evden ayrılan Kâtip Necati karakteri de çıkış yolu aramaktadır. Tam bu sırada arkadaşları Bethoven Şaban ona İstanbul'a gitme fikrinden bahsedip onun da fikrini açarak şunları söylemiştir: “*Hep beraber toplanır giderdik. Ne iyi olurdu. Dört kişi. Bir tencereden yer, para biriktirir, sonra da basar İstanbul'a atardık kapağı!*” Orhan Kemal, muhtemelen bu düşüncelerle evin eşyalarını satarak yol parası yaparak İstanbul yoluna düşmüştür.

İSTANBUL'A TAŞINMA VE YAŞANAN PİŞMANLIK

Bir hayal ile geldikleri İstanbul'da aradıklarını ilk etapta bulamayan ailede bir pişmanlık olmuştur. İstanbul'a gelen Orhan Kemal Bursa Cezaevi'nden arkadaşı İzzet'i bulmuş ve o gün İzzet'in Kasımpaşa'daki evlerine gitmişlerdir. Arkadaşı İzzet, evin bir odasını onlara vermiştir. İzzet'in ailesi sekiz kişidir, beş de Orhan Kemal'in ailesi; toplam 13 kişilik kalabalık bir aile olarak, üç aydan fazla bu evde kalmışlardır. Nuriye Ögütçü o acılı günleri *Cumhuriyet* gazetesinin 22 Haziran 1970 tarihli sayısında yayınlanan Tanju Sadun'un “Eşi Nuriye Ögütçü Anlatıyor: Orhan Kemal'le Mutlu Yıllar” başlıklı mülakatında şöyle anlatmıştır: “İlk önce bana bir iş bulundu. Sultanahmet'te bir çorap fabrikasında çalışacaktım. Dediklerine göre de haftada 75 lira alacaktım. Küçükleri, ablaları Yıldız'a bırakır, karı koca sabahın erken saatinde yola çıkardık. Beni fabrikaya bırakırdı Raşit, sonra bütün gün hikâyelerini satabilmek için Babiâli'de dolaşır, akşama yine beni almaya gelirdi. Çok geç olurdu eve dönüşümüz. Ayaküstü bir şeyler yapar karnımızı doyururduk, sonra geç saatlere kadar oturur söküktü, yamaydı, o işlerle uğraşırdım. Müthiş yoruluyordum, fakat hafta sonunu da iple çekiyoordum. 75 lira alacaktık. Değerdi bu yorgunluğa. Muhasebeden verdikleri zarfın içinden 12 lira çıkınca, nasıl boş hayaller peşinde koştüğümüzü bir defa daha anladık. Bıçak açmıyordu ağzımızı. Hafta başında Raşit ‘gitmeyeceksin’ dedi.

Elimizdeki parayla idare ettik bir süre: Kışa doğru Fener'de bir ev bulduk, kirası 40 liraydı. Raşit, çoğu zaman Çarşamba, Aksaray üzerinden yürüyerek giderdi Babiâli'ye. Yakacağımız yoktu. Adana'dan getirdiğimiz pompalı gaz ocağı ile ısınmaya çalışarak, geç saatlere kadar oturur çalışırdı. Hikâyelerini satabiliyordu artık. Fakat o kadar az para veriyorlardı ki, çoğu zaman ev kiraları bir iki ay birikirdi. Sonra onu ödeyeceğiz diye çırpınıp dururduk. Çok zor günlerdi. Ama yaşıyorduk işte. Ümit edebiliyorduk iyi günlerin gelebileceğini. 1952'de oturduğumuz ev satıldı. Unkapanı'nda, Üsküplü mahallesinde [Fırın Sokak, No. 20] bulabildiğimiz evin kirası ise 90 liraydı. Cibali Tütün Fabrikası'nın arkasındaki o evde uzun yıllar oturduk. Ayda 2–3 yüz lira kazanabiliyorduk. Raşit delik ayakkabılarla, çorapları sırsıklam dönerdi akşamları. Çocuklara ayakkabı, üst baş sağlamak en büyük derdimizdi.”

Orhan Kemal, bu dönemde İstanbul'a geldiğinde ciddi sıkıntılar yaşamıştır. Hatta, “*Bir ara kendimi sigorta ettirip hususi bir arabanın altına atmak, sigortadan alınacak parayı çocuklara bırakmak için çılgınca düşüncelerde kafamda ciddi ciddi yer etmedi değil, ama can tatlı be yapamadım...*” diyecek kadar yokluk yaşayan Orhan Kemal İstanbul'a gelişine pişman olsa da İstanbul'a gelmekten başka çaresi olmayınca burada yaşama tutunmuş, kaleme sarılmıştır.

ORHAN KEMAL SOKAĞI VE ORHAN KEMAL'İN EVİ

Uzun yıllar Fener'de İncebel Sokağı'nda ve Üsküplü'de Cibali Tütün Fabrikası'nın hemen arkasındaki sokakta ikamet eden Orhan Kemal'in anısına, Cibali Fırın Sokak'a “*Yazar Orhan Kemal Sokağı*” adı verilmiştir. Orhan Kemal'in oturduğu iki katlı ahşap evin girişinde “ORHAN KEMAL, 1954-1966 YILLAN ARASINDA BU EVDE YAŞAMIŞTIR” plaketi asılmıştır. Burasının müze yapılmasına dair talepler, istekler Orhan Kemal'in ailesinin ve sevenleri tarafından dile getirilmiştir.

Orhan Kemal, Fener'deki evinden sonra Unkapanı'nda Cibali Tütün Fabrikası'nın arkasında evi ve semti Nurer Uğurlu'nun *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi* kitabında şöyle anlatmıştır: “*Unkapanı köprüsünden Haliç'e paralel sokağa girip, Cibali Tütün Fabrikası duvarlarını tutunarak yürürseniz, önünüze meşhur Cibali Karakolu çıkar. Çok önceleri ahşap ve harap bir yapı olan karakol, Muammer Karaca'nın Demokrat Parti iktidarından ricasıyla onarılmış, yıllar sonra tanınamayacak bir bina olup çıkmıştı. Karakolu geçip, hafif sağa döndünüz mü köşe başında bir cami, önünde yaşlı bir çınar görürsünüz. Çınarın hemen yanı başındaki kahve bizim Acem Süleyman'ın ocağıdır. Kahvenin karşısında fırın, bakkal, kömürcü, terzi... Çok kere Acem*

TÜRK EDEBİYATININ ÖNEMLİ İSMİ ORHAN KEMAL, MÜFETTİŞLER MÜFETTİŞİ, SUÇLU, SOKAKLARIN ÇOCUĞU, ÜÇ KÂĞITÇI VE EVLERDEN BİRİ GİBİ ROMANLARINDA DA BİZZAT BU SEMTİN SOKAKLARINI VE İNSANLARINI KONU ALMIŞTIR.



Süleyman'ın kahvesinde geç vakitlere kadar tavla, bulüm partileri devşirdiğimiz olmuştur.”

Orhan Kemal'in 1954-1966 yılları arasında yaşadığı Fatih Cibali'deki evinin müze olması için pek çok girişimde bulunulmuş ama bir türlü gerçekleştirilememiştir.

Irgat gibi çalışan yazı işçisi Orhan Kemal 12 yıl boyunca kiracı olduğu bu evde kaleme aldığı eserlerinde Cibali sokaklarında gördüğü mekânları karşılaştığı insanların derdini, tasasını kaleme almış, sosyal sorumluluğu güçlü bir sanatçıdır. Türk edebiyatının önemli ismi Orhan Kemal, *Müfettişler Müfettişi*, *Suçlu*, *Sokakların Çocuğu*, *Üç Kâğıtçı* ve *Evlerden Biri* gibi romanlarında da bizzat semtin sokaklarını ve insanlarını konu almıştır.

MEKTUPLARDA, GÜNLÜKLERDE FIRIN SOKAK 20 NUMARA

Orhan Kemal eserlerinde, mektuplarında, günlüklerinde yaşadığı semti anlatırken eşinin sorumluluklarını yüklenip çabalamasından, zor zamanlarda metanetle mücadelesinden hem fizyolojik hem de psikolojik bir direncinden *Yazmak*



Doludizgin: Günlükler ve Şiirler kitabında şöyle bahsetmiştir: “*Şu Nuriye, gerçekten de müthiş kadın! Hani kahraman fılan diyeceğim geliyor. Unkapanı, Cibali Fırın Sokak No:20'deki dört odalı, konak tipi zırlı evimizin yalnız iki odasında oturduğumuz hâlde, koca evi haftada bir, iki baştan aşağıya silip süpürmesi, çocuklarımı, beni gıcır gıcır yıkaması, keza odalar gibi çamasırı tek başına yıkayıvermesi... Çarşıdan her şeyi o alır. Pişirir. Evin tekmi işleri onda. Sokaktan dostların hoş olmayan gazezkâr dedikodusuyla ifrit döndüğüm zamanlar –ki böyle günler çoktur– benim yüz eğrimi hatta öfkeli bağırtılarımı, huysuzluklarımı çeken gene odur. O bir melek mi? Hayır: İnsan! İcabında iliğine tak der, karşılık da verir.”*

Bir melek gibi evi çekip çeviren Nuriye Hanım'ın sahiplenip mutluluk mekânı hâline getirdiği birbirinin üzerine yığılmış, heyecanla yürüyen herkese birer tuzak olan çöpler içinde taşlı yoldaki kesif tütün kokusu içindeki Cibali Üsküplü Fırın Sokak 20 numaradaki ev Orhan Kemal'in Fikret Otyam'a yazdığı bir başka bir mektupta sokak şöyle anlatılmıştır: “*Çöpler... Sinekler... Bağırışan bebeler, çocuklar, pencereden*

pencereye ‘huuu...’ çeken kadınlar, kalın tül perdeler, basma perdeler... Birbirine yığılmış evler, fakir evler, hallice evler, zengin çiçekler birer kiloluk zeytinyağı tenekelerinde, paslı... Bozuk kaldırımlar, lokantacı Mustafa'nın dükkânı... Köşedeki kasap, Fırın Sokak 20 numara... Kapıya tak tak'lar ve açılan kapı.”

Işık Öğütçü'nün hazırladığı ve *Eşe Dosta Selam, Mektuplar* adıyla kitaplaştırdığı mektuplarından birinde Abidin Dino'ya yazdığı mektupta semti ve insanlarını şu satırlarla ölümsüzleştirmiştir: “*Unkapanı'nda, daha doğrusu Cibali'de oturuyorum. Bir yanımda tütün fabrikası Tekel'in. Her sabah fabrika borusunun kalın kalın ötüşü ve penceremin önünden kadınlı erkekli işçilerin geçişi. Hele yağmurlu, çamurdan günlerin mor sabahlarında, biri kucağında, ikisi yanında, bir lokma için koşan kadın işçilerin telaşı, yaşamak için çabalamaları, kendimi, kendi dertlerimi bana unutturuyor. Onların ‘Yaşama savaşı’ yanında, benimki, bizimki vallahi ‘lüks’. Asıl haklı onlar...”*

Muzaffer Buyrukçu *Arkadaş Anılarında* Orhan Kemal'de Cibali'deki ev ve sokak şöyle anlatılmıştır: “*Cibali'ye giden daracık, bozuk kaldırımlı, taşları bir mısır koçanının üstündeki seyrek mısırlar örneği duran sokağa girdim. Tahtaları kararmış, çürümüş, bel vermiş iki üç katlı evler sıralanmıştı yanlarda. Eski İstanbul, din, büyü, küfür, kavga ve yokluk kokuyordu. İktisadi koşulların baskısıyla yerleştiği bu semt, Orhan Kemal'in, Adana kaynaklı yapıtlarında olduğu gibi hikâyelerinin, romanlarının doğal dekorunu oluşturmıştı. (...) Solda, demir parmaklıkları yeşile boyanmış Nalıncı Mehmet Dede'nin türbesine gülümsedim, Orhan Kemal'le Mehmet Dede hakkındaki müstehcen konuşmalarımızı anımsadım. Orta yaşlı, beyaz başörtülü bir kadın, ellerini açmış dua ediyordu. Cibali Kutu Fabrikası'nın sessizliğinden ürktüm birden. Sair günler saat başı düdük öttüren, içinde binlerce işçinin çalıştığı o cıvı cıvı ülke, terk edilmiş bir kenti andırıyordu.”*

Romanına konuları, insanları, mekânları bu semttten, bu sokaktan seçen Orhan Kemal, bu sokaklarda soluk alıp vermiş, buralarda yaşayan insanların arasında dolaşarak buradaki hayatı eserlerinde dile getirmiştir.▲



Karabekir Ailesinin Zeyrek'teki İzleri

◆ TİMSAL KARABEKİR



KARABEKİR, ZEYREK'TEKİ BU EVİN BAHÇESİNDEN İSTANBUL MANZARASINI ANLATIRKEN ÇAMLICA'YA KADAR UZANAN GENİŞ BİR GÖRÜŞ ALANINDAN VE KARŞILARINDA BÜTÜN HEYBETİYLE DURAN SÜLEYMANİYE'DEN SÖZ EDER. BOĞAZ'DAKİ İTİLAH DONANMASININ TEKNELERİ DE BU MANZARANIN BİR PARÇASIDIR.

Bir semtin tarihini yalnızca büyük yapılar, camiler, külliye veya kitabeler oluşturmaz. Bir ailenin yaşadığı ev, bir çocuğun eğitim gördüğü mektep ya da bir akşam dostlarla yapılan bir sohbet de o semtin tarihine dâhildir.

Millî Mücadele'nin önemli kumandanlarından Kazım Karabekir'in hayatına dair kendi kaleme aldığı hatıralar, onun Zeyrek ile ilişkisinin yalnızca kısa bir konaklamadan ibaret olmadığını; çocukluk yıllarından başlayarak hayatının farklı dönemlerinde semtle yeniden buluştuğunu göstermektedir.

Kazım Karabekir, 23 Ağustos 1882 tarihinde İstanbul'un Küçükmustafapaşa semtinde, Ayakapı Caddesi'nde, kömürcüler sırasında bulunan büyükannesinin konağında dünyaya geldi. Harem ve selamlık bölümleri, geniş bir ev altı, iki müstakil bahçesi ve büyük bir sofası bulunan yarı kâgir bu konak, Karabekir'in doğduğu yıllarda ailenin önemli yaşam alanlarından biriydi. Ancak konak, 1899 yılında meydana gelen mahalle yangınında tamamen yandı.





Karabekir'in çocukluk yıllarına ilişkin anlatılarında Zeyrek de önemli bir yer tutar. Doğumundan kısa bir süre sonra aile, Zeyrek'te Hacıkadın Caddesi üzerinde bulunan küçük ahşap bir eve taşınmıştı. Karabekir'in ifadesiyle bu ev de büyükannesinin konağından birkaç ay önce çıkan bir yangında yanmıştı. Böylece Zeyrek, onun çocukluk hatıraları içinde erken yaşlarda yer edinmiş oldu.

Üstelik Karabekir'in Zeyrek ile ilişkisi yalnızca aile konutu ile sınırlı değildi. İlk eğitim hayatına da Zeyrek'te başladı. 1886 yılında, Zeyrek Camii'ne bitişik, kâgir ve büyükçe bir salondan oluşan mektebe devam eden Karabekir'in ilk öğretmeni Muallim Hafız Şükrü Efendi idi.

Bugün semtin tarihî dokusu içinde değerlendirdiğimiz bu bilgiler, Zeyrek'in Karabekir'in çocukluk ve eğitim hayatında somut bir karşılığı bulunduğunu göstermektedir.



KARABEKİR'İN ZEYREK İLE İLİŞKİSİ YALNIZCA AİLE KONUTU İLE SINIRLI DEĞİLDİ. İLK EĞİTİM HAYATINA DA ZEYREK'TE BAŞLADI. 1886 YILINDA, ZEYREK CAMİİ'NE BİTİŞİK, KÂGİR VE BÜYÜKÇE BİR SALONDAN OLUŞAN MEKTEBE DEVAM EDEN KARABEKİR'İN İLK ÖĞRETMENİ MUALLİM HAFIZ ŞÜKRÜ EFENDİ İDİ.

1918'de yeniden Zeyrek'te

Karabekir'in Zeyrek hikâyesi yıllar sonra, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından İstanbul'a dönüşüyle yeniden karşımıza çıkar. Mondros Mütarekesi sonrasında kolordusu lağvedilen Kazım Karabekir, İstanbul'a dönmek üzere Kars üzerinden Batum'a geçti. 24 Kasım 1918'de Batum'dan *Reşidpaşa* vapuruyla hareket etti ve 28 Kasım'da İstanbul'a ulaştı. İlk geceyi vapurda geçiren Karabekir, 29 Kasım'da Zeyrek'te yaşayan ağabeyi Hamdi Bey'in evine gitti. Aynı akşam, yakın arkadaşı İsmet Bey geleceğin İsmet İnönü'sü de bu eve geldi.

Bu buluşma, Karabekir'in hayatındaki önemli dönüm noktalarından birine tanıklık ediyordu. İstanbul işgal altındaydı; Osmanlı ordusu dağıtılmış, İtilaf Devletleri'nin donanması Boğaz'a yerleşmişti. Karabekir ile İsmet Bey arasında geçen konuşma, dönemin ruh hâlini ve iki eski silah arkadaşının geleceğe ilişkin farklı değerlendirmelerini ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir.



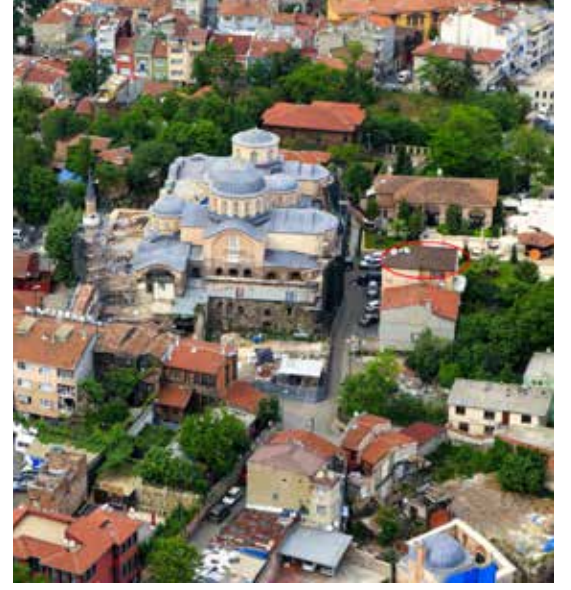
Kazım Karabekir'in kızı Timsal Karabekir ve Fatih Belediye Başkanı M.Ergün Turan

KARABEKİR AİLESİNİN ZEYREK İLE OLAN O KÖKLÜ BAĞININ YAKIN ZAMANDA YENİDEN GÜNDEME GELMESİ BENİ SON DERECE DUYGULANDIRDI.

Karabekir, Zeyrek'teki bu evin bahçesinden İstanbul manzarasını anlatırken Çamlıca'ya kadar uzanan geniş bir görüş alanından ve karşılarında bütün heybetiyle duran Süleymaniye'den söz eder. Boğaz'daki İtilaf donanmasının tekneleri de bu manzaranın bir parçasıdır.

Bu ayrıntı, Zeyrek'in yalnızca bir konut adresi olarak değil, işgal İstanbul'unun panoramasına açılan tarihî bir mekân olarak da Karabekir'in hatıralarında yer aldığını gösterir.

O akşam iki eski arkadaş arasında geçen konuşmanın konusu ise memleketin geleceği idi. Karabekir'in hatıratına göre İsmet Bey, ordunun dağıtılması ve ülkenin içinde bulunduğu durum karşısında oldukça karamsardı. Karabekir ise Anadolu'ya dönerek mücadeleye devam etme düşüncesini savunuyordu. Nitekim İstanbul'da kalıcı olmayı düşünmedi; mümkün olan en kısa sürede yeniden Anadolu'da görev almak için girişimlerde bulundu.



Karabekir'in tayini Tekirdağ'daki 14. Kolordu'ya çıktı ve 2 Ocak 1919'da İstanbul'dan ayrılarak Tekfurdağı'na (Tekirdağ) hareket etti. Bu ayrılış, birkaç ay sonra başlayacak Millî Mücadele sürecinin önemli adımlarından birinin öncesinde gerçekleşti.

Karabekir ailesinin Zeyrek ile olan o köklü bağının yakın zamanda yeniden gündeme gelmesi beni son derece duygulandırdı. Fatih Belediyesi'ne gerçekleştirdiğim ziyaret sırasında, büyüklerimizden bana aktarılan aziz hatıraların izini sürerek ailemizin Zeyrek'te yaşadığı evi tarif etme ve bu bilgileri teyit etme fırsatı buldum. Bu değerli hafızanın gün yüzüne çıkarılmasına vesile oldukları ve tarihimize sahip çıktıkları için Fatih Belediyesi'ne yürekten teşekkür ediyorum. Onların bu konudaki hassasiyeti sayesinde, tarihî kaynaklarda rastlanan Karabekir ailesinin Zeyrek yılları, aile hafızamızın tanıklığıyla da resmen doğrulanmış oldu.

Karabekir'in çocukluğunda ailesiyle yaşadığı o ev, Zeyrek Camii'nin yanı başındaki ilk mektebi, yıllar sonra İstanbul'a döndüğünde ağabeyinin evinde geçirdiği o birkaç gün ve evin bahçesinden dalıp gittiği Süleymaniye manzarası... Bugün Zeyrek'in sokaklarında dolaşırken gözümde canlanan bu ayrıntılar, bir semtin tarihinin yalnızca cansız yapılarla değil, orada yaşamış insanların nefesi ve hatıralarıyla şekillendiğini bana bir kez daha derinden hissettirdi. 🌱

YEŞİLÇAM'DAN MODERN DİZİLERE BAŞROLDE ZEYREK VAR

ZEYREK, 1960'LARIN SİYAH BEYAZ FİLMLERİNDEN GÜNÜMÜZÜN POPÜLER YAPIMLARINA UZANAN GENİŞ BİR YELPAZEDE, SİNEMA VE TELEVİZYON DÜNYASININ EN DOĞAL PLATOLARINDAN BİRİ OLARAK KARŞIMIZDA. YEŞİLÇAM USTALARINI, ULUSLARARASI HİKÂYELERİ VE MODERN TELEVİZYON KARAKTERLERİNİ AYNI DAR SOKAKLARDA BULUŞTURAN BU EŞSİZ SEMT, ESKİ İSTANBUL'UN EKRANLARDAKİ GÖRSEL HAFIZASI OLMAYA DEVAM EDİYOR.

◆ LATİFE BEYZA TURGUT



Şehirler ve filmler birbirine benzer. Her ikisi de sürekli bir akış hâlinde ve gerek görsellikleriyle gerek hissettirdikleriyle bizi içine çekerler. Filmler, tıpkı bir şehir gibi mekânları ve yaşanmışlıkları bir araya getirir. Sinema ve şehir arasındaki bağı Türk filmlerinde en çok İstanbul ile hissederiz. Türk sineması ilk olarak bu kentte varlık bulmuş ve anlattığı ilk hikâyeler de bu kente ait olmuştur. Bu sinemanın kendi dilini bulması ve gelişkin örnekler vermesi, 1950'lerin sonlarına denk gelir. İstanbul'un aldığı büyük göç ve kentleşme, filmlerin konusunu derinden etkiler. 1960'larda ise gündelik hayattaki değişimin hızı ve keskinliği ölçüsünde popüler filmlerde nostaljik bir biçimde geriye dönüş özlemi baş gösterir. 1960-1975 yılları arasında sinema endüstrisi, arka plan için sıklıkla geleneksel mahalle hayatının son demlerinin yaşandığı Fatih, Aksaray, Cibali, Süleymaniye ve tabii ki Zeyrek gibi semtleri tercih eder. Bu nedenle 1960'ların beyaz perdesinden 2000'li yılların televizyon dizilerine kadar "eski İstanbul" denilince ilk akla gelen mekânlardan biri Zeyrek'tir. Pek çok hikâyede karakterler, geleneksel mimarinin izlerini bugüne taşıyan ve diğer semtlere kıyasla tarihî dokusunu çok daha iyi korunan Zeyrek'te yaşar. Birbirine sınıksız sarılan dar sokaklar, burada dış dünyadan yalıtılmış, içe dönük ve samimi bir mahalle kültürünün yeşermesini sağlar. Bu izole dünyanın sınırını ise görkemli Zeyrek Camii çizer. Caminin hemen altından kıvrılan o meşhur Zeyrek Yokuşu'ndan aşağıya doğru adımlandığında, tarihî Zeyrek Yokuşu Çeşmeleri göze çarpar. Karakterler bu yokuşun bitimine yaklaştıklarında, bulundukları yüksekten Eminönü'nü ve Galata Köprüsü'nü seyre dalarlar. Bakışlarını sola çevirdikleri anda ise o eşsiz Boğaz ve Haliç manzarası tüm görkemiyle önlerine serilir.



KAYIP İSTANBUL’UN İZİNDE

Lütfi Ömer Akad’ın yönettiği, Ayhan Işık ve Leyla Sayar’ın başrollerinde oynadığı 1960 yapımı siyah-beyaz *Yangın Var- Eski İstanbul Kabadayıları*, geleneksel mahalle hayatını Zeyrek manzarasıyla sinemaya taşıyan ilk filmler arasında yer alır. Eski İstanbul’un tulumbacılarını anlatan film; Fatih, Zeyrek ve Süleymaniye gibi tarihî semtlerin o kendine has ruhunu ekrana yansıtır. Fakat 1960’ların ortalarına gelindiğinde sinema dünyası, geçmiş dönemleri yansıtmak o eski otantik mekânları bulmakta epey zorlanır. İşte tam bu değişimin ortasında, Zeyrek’in o yorgun ama hâlâ direnen dokusunu sinemaya hediye eden bir başka özel yapım karşımıza çıkar: Halit Refiğ’in yönettiği 1966 yapımı *Karakolda Ayın Var*. Sadri Alışık ve Fatma Girik’i izlediğimiz, Suphi Tekiner ve Yılmaz Gruda’nın oyunculuklarıyla parladığı bu filmde; semtin dar sokakları, Molla Zeyrek Camii ve gizemli atmosferiyle Zeyrek Sarnıcı adeta hikâyeye sessizce eşlik eder. Polis akademisini birincilikle bitiren zeki ve cesur memur Ferhunde, önemli bir kadın cinayetini çözmek için görevlendirilir. Kılık değiştirip “Demirçiçek” adını alır ve suçun işlendiği Zeyrek mahallesine yerleşir. Demirçiçek’in iz sürerken arşınladığı o sokaklar, çoğu ne yazık ki günümüze ulaşamayan ahşap evlerle doludur. Yine de o meşhur sahnelerin birinin arkasında bütün zarafetiyle kendini gösteren bir ahşap yapı vardır ki, günümüze kadar ayakta kalmayı başararak bugün bile semtin hafızasını canlı tutmaya devam eder.

ZEYREK’TE USTALARIN İZİ

Türk sinemasının bir başka önemli ismi Yılmaz Güney de sinemasında Zeyrek’in eşsiz atmosferinden payını alır. Yoğun sinema mesaisine oyunculukla başlayan Güney’in, ilk yönetmenlik tecrübesi başrolünü üstlendiği *At Avrat Silah* filmiyle olur. Künyede



senarist olarak kendisi görünse de, senaryonun aslında bir “ghostwriter” (hayalet yazar) desteğiyle kaleme alındığı bilinir. Ancak filmin unutulmaz sahnelerinden biri olan hamama atla giriş sahnesi bizzat Yılmaz Güney tarafından tasarlanır. Filminin senaryosu üzerine konuşulurken Yılmaz Güney, “Hamama atla gireyim” fikrini ortaya atar ve sahne Zeyrek’te bir hamamda çekilir. Semtın beyaz perdede ağırladığı tek usta isim elbette Yılmaz Güney değildir. Zeyrek’in beyaz perdedeki

LÜTFİ ÖMER AKAD’IN YÖNETTİĞİ, AYHAN IŞIK VE LEYLA SAYAR’IN BAŞROLLERİNDE OYNADIĞI 1960 YAPIMI SİYAHBEYAZ YANGIN VAR- ESKİ İSTANBUL KABADAYILARI, GELENEKSEL MAHALLE HAYATINI ZEYREK MANZARASIYLA SİNEMAYA TAŞIYAN İLK FİLMLER ARASINDA YER ALIR.



izini sürerken karşımıza çıkan ve semtin ruhunu isminde yaşatan 1993 yapımı *Zeyrek Yokuşu*, hem mekânın tarihi dokusunu hem de Türk sinemasının Münir Özkul efsanesinin dokunaklı hikâyesini aynı potada eritir. Gerçek bir hayat hikâyesine dayanan ve *Hayatım Roman* adlı eserden uyarlanan filmin merkezinde, Zeyrek’in o mistik ve sıcak mahalle kültürü yer alır. Sırrı Gültekin’in yönettiği, senaryosunu Nuri Kırgeç’in kaleme aldığı yaklaşık 37 dakikalık bu yapım, aslında kamera arkasındaki

FİLMİNİN SENARYOSU ÜZERİNE KONUŞULURKEN YILMAZ GÜNEY, “HAMAMA ATLA GİREYİM” FİKRİNİ ORTAYA ATAR VE SAHNE ZEYREK’TE BİR HAMAMDA ÇEKİLİR.



biyografik anlamıyla değer kazanır. Film, o dönem sinemadan uzak kalarak zor günler geçiren büyük usta Münir Özkul’a sinema dünyasının sunduğu bir vefa borcu olarak hayata geçirilir. Diler Saraç, Levent Pelit ve Mümtaz Alpaslan’ın da usta oyuncuya eşlik ettiği bu yapım; Zeyrek’in dar sokaklarını ve tarihi yokuşunu, unutulmaya yüz tutan bir ustaya saygı duruşunda bulunan, manevi derinliği yüksek ve samimi bir aile dramının unutulmaz sahnesine dönüştürür.

DÜNYA SİNEMASINA EV SAHİPLİĞİ

Zeyrek’in sinematografik cazibesi yalnızca yerli yapımlarla sınırlı değil. Uluslararası sinema tarihinin en ikonik serilerinden “James Bond” a da ev sahipliği yapan semt, Ajan 007’nin İstanbul macerasına eşlik eder. Serinin 1963 yapımı ikinci filmi olan *Rusya’dan Sevgilerle* (From Russia with Love), İstanbul’un tarihî dokusunu tüm ihtişamıyla dünya sinemasına taşıırken, Zeyrek sokaklarını ve meşhur Zeyrek Yokuşu’nu uluslararası bir sahneye dönüştürür. Başrollerini aktör Sean Connery ve Daniela Bianchi’nin paylaştığı yapımın o unutulmaz İstanbul sekanslarında; semtin otantik manzaraları ve ahşap evlerin çevrelediği yokuşlar, kusursuz bir casusluk macerasının doğal arka planını oluşturur. Sahneleri kısa olsa da Zeyrek’in yer aldığı uluslararası yapımlardan bir diğeri de 1961 yapımı *Tenten İstanbul’da*’dır. Dünyaca ünlü Tenten serisinin İstanbul’da geçen canlı aksiyon filminin bazı arka plan sahnelerinde Molla Zeyrek Camii’nin arka silüeti ve Zeyrek-Küçükpazar hattındaki o dönemin eski tarihî ahşap İstanbul evleri net bir şekilde görülmektedir. Bu tarihî buluşmalar sayesinde Zeyrek, sadece Yeşilçam’ın veya Türk televizyonlarının değil, dünya sinemasının klasikleşmiş sayfalarında da ölümsüz bir yer edinir.



ZEYREK'İN BEYAZ PERDEDEKİ İZİNİ SÜRERKEN KARŞIMIZA ÇIKAN VE SEMTİN RUHUNU İSMİNDE YAŞATAN 1993 YAPIMI ZEYREK YOKUŞU, HEM MEKÂNIN TARİHİ DOKUSUNU HEM DE TÜRK SİNEMASININ MÜNİR ÖZKUL EFSANESİNİN DOKUNAKLI HİKÂYESİNİ AYNI POTADA ERİTİR.

DÖNEM DİZİLERİNDEN MODERN HİKÂYELERE

Zeyrek'in izleyiciyle buluşması yalnızca beyaz perdeden ibaret değil. Semtin tarihî dokusunun televizyon ekranlarındaki en görkemli ve meşakkatli yansımalarından biri şüphesiz 2010-2013 yılları arasında televizyon ekranlarında fırtınalar estiren *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* dizisi. İsmi Erkin Koray'ın unutulmaz şarkısından alan ve yönetmenliğini Zeynep Günay Tan'ın üstlendiği dizinin senaryo gereği 1960'lı yıllarda geçen ilk sezonu için, UNESCO koruması altındaki Zeyrek adeta bir açık hava platosu olarak yeniden inşa edilmiş. Tam bir yıl süren titiz hazırlık aşamasında semtin sokaklarına baştan başa Arnavut kaldırımları döşenmiş; 9 tarihî ev aslına uygun olarak restore edilirken, 51 ev boyanarak ve modern detaylardan arındırılarak o dönemin ruhuna büründürülmüş. Erkan Petekkaya'nın hayat verdiği Ali Kaptan ve ailesinin yaşadığı meşhur ahşap evin de kalbinde yer aldığı Zeyrek, dizi ilerleyen sezonlarda 1970'lerin atmosferi için Beykoz Eski Kundura Fabrikası'na taşınana kadar 1960'ların nostaljik silüetini kusursuz bir biçimde izleyiciye aktarır. Yıllar içinde Zeyrek sokakları yalnızca nostaljik dönem dizilerine plato olmakla kalmaz. UNESCO Dünya Mirası statüsündeki bu benzersiz semt, geçmişin



izlerini modern zamanlara taşıyarak güncel yapımların da odak noktası olmayı sürdürür. Eylül 2024 ile Mayıs 2025 tarihleri arasında ekranlara gelen ve başrollerini Aras Bulut İynemli, Uğur Polat ve Taner Ölmez'in paylaştığı *Deha* dizisi bunun en güzel örneklerinden biri. Baba travmasıyla mücadele eden bir matematik dehasının çarpıcı hayat hikâyesini merkezine alan yapım, Zeyrek'in dar sokaklarını, ahşap evlerini ve tarihî yapılarını ekrana taşımaya devam eder. Hikâyede sıkça görülen ve kahvehane olarak kullanılan tarihî yapı semtteki At Pazarı Sokak üzerinde yer alır. Geçmişin nostaljik silüetini modern bir hikâyenin temposuyla kusursuzca bütünleştiren dizi, yalnızca karakterin karmaşık içsel yolculuğunu değil; aynı zamanda İstanbul'un derinliklerinde yatan zengin kültürel mozaği de izleyiciye sunar. ▲

Tarihi Kapalıçarşı ve Hanlar Gezisi



Almadığıma
Değil,
Görmediğime
Yanarım

MEHMET
NECATİ
ALTAŞ

ELLİ YILI AŞKIN
SÜREDİR KİTAPLA
HAŞIR NEŞİR OLAN
NECATİ ALTAŞ
HOCA İLE
SAHAFLIK ÜZERİNE
BİR SÖYLEŞİ
YAPTIK. ZEYREK
KİTABEVİ'NİN
SAHİBİ OLAN ALTAŞ,
ÇOCUKLUĞUNDAN
BUGÜNE KİTAP
ÜZERİNE
ÖĞRENDİKLERİNİ,
DÜKKÂNININ
HİKÂYESİNİ VE
MESLEĞİN DEĞİŞEN
YÜZÜNÜ ANLATTI.

🔪 EREN YEŞİLYURT- BURAK KURTULUŞ



Necati Hocam, kitaplarla olan ilişkiniz nasıl başladı?

Çocukluğumdan beri kitapları seviyorum aslında; içeriğini değil, çünkü daha çoktumdum. Bize dinî eğitim verilirdi. Babam alayın imamıydı, askerd; roman ya da hikâye okuyan biri değildi.

KÂĞIDINI, HURUFATINI GÖRSEM TANIRIM

Alay imamı derken, resmî bir görev miydi?

Resmî bir görevdi. Kendisi muhabere astsubayıydı. Her alayın, daha doğrusu her garnizonun bir camisi olur; o da görevli olduğu alayın imamlığını yapardı — sırasıyla Ankara Mamak Muhabere Okulu'nda ve başka yerlerde. İstanbul'a geldikçe kitaba meraklı olduğu için sahaflardan, o zamanın eski sahaflarından kitap toplardı. Daha çok Arapça toplardı, biraz da Osmanlıca; ama hep iyi baskıları, ciltleri güzel olanları seçerdi.

Ben de önce cildine takılırdım; içeriğini ne anlardım ne de merakım vardı. Ama şimdi bir kitabın cildini görünce dayanamıyorum. Babam alaya gidince kitapları düşürmeden, dikkatlice açıp bakardım. Mesela çok güzel ciltli bir *Tarih-i Umumi* vardı, içindeki resimlere bayılırdım. Annem "sakın ellemesin" diye tembihlenmiş olsa da elimi sürmemem mümkün değildi. Bütün tefsir ve hadis takımlarına, Bulak ve Mısır baskılarına sırayla baktığımı hâlâ hatırlıyorum — kâğıdını, hurufatını görsem hemen tanırım.

Böyle bir heves başladı bende. Görevdeyken, emekli olunca maaşın yetmeyeceğini düşünüp bir ek iş yapayım dedim; bu, emekliliğimden beş sene öncesiydi. O zamana kadar, öğrencilik yıllarım dahil, hiç kitap toplamamıştım. Sadece merakla toplamaya başladım; topladıkça koyacak yer kalmadı. Önce annemin bir odasını tavana kadar doldurduk, o rahatsız olunca bir arkadaşımın

annesinin evine taşındık — orası da tavana kadar doldu. Ama kime satacağımı henüz bilmiyordum, sadece meraktan topluyordum.

İlk toplu kütüphaneyi nasıl aldığınızı hatırlıyor musunuz?

Bir arkadaş vesile oldu: Hikmet Bozanoğlu ailesinden birinin — meşhur Bozanoğlu kebabçılarının enişterleri. — kitaplarını o arkadaş vasıtasıyla aldım. Müşterim yoktu, yerim de yoktu; o sıralar Zeyrek'teki depoyu henüz tutmamıştım, kitaplar ortalıkta duruyordu. 1980'lerin başıydı.

Sonra nasıl devam etti?

Ondan önce de teker teker topluyordum zaten — Arabacıardan, eskicilerden, eski Feriköy taraflarındaki hurdacıardan; şimdi orası lüks oteller, iş merkezleri oldu ama o zamanlar hurdacılarla doluydu. Bir iki sene böyle topladıktan sonra o arkadaş "böyle olmaz, sana toplu bir kütüphane lazım" dedi ve Bozanoğlu kütüphanesini aldık.



Yine de müşteri yoktu, mekân yoktu Kitapları Enderun Kitabevi'nin sahibi İsmail Bey'e sattım. Bir kamyonet dolusu kitabı, aldığım fiyata, 70 bin liraya verdim; "bari 80 ver de 10 bin lira kâr edeyim" dedim, "en fazla bu kadar alabilirim" dedi. Yer olmadığı için verdim; koca bir senenin zahmeti bana kâr kaldı.

O zaman kendime bir depo aramaya karar verdim. Eski depomun yanındaki bakkalla tanışıyordum; bir gün "benim buradaki depo boş, eski bir marangozhane ama çatıdan su alıyor, adamın kerestesi hamur oluyor" dedi. Marangoz oradan taşınınca depo boşaldı. "Su bassa da kitabı ıslatmasın" diye tabandan 30–40 santim yükseklikte çelik raflar yaptırdım.

Sonra bir arkadaş, bir kitapçının deposunu — neredeyse bir tır dolusu kitabı — almıştı, koyacak yer arıyordu. "Benim deponun altı boş" dedim. Memlekette kitapçılık yapmış bir marangoz arkadaşı vardı; bütün depoyu direkleyip rafladılar. O kadar sığdırdık ki kapı bile kapanmıyordu, ayağımızla iterek kapattığımız günler oldu. 70 metrekarelik yer tıka basa doldu.

Eski isminiz Demirsahaf'tı; o isim nereden geliyor?

O yer altı deponun üstündeki giriş bölümünü iki marangoz kullanıyordu; kalasları çalınmasın diye derme çatma tahtadan bir vitrin, önü açık bir dükkân yapmışlardı — kapısı bile yoktu, elini uzatan kitap alırdı. Bir demirci çağırıp her tarafını demirle kapattırdım. Demirci "kapının üstüne bari bir pencere yapalım, hem hava alsın hem ışık gelsin" dedi; öyle yaptık. İsim de oradan kaldı: Demirsahaf.

O ismi artık pek kullanmıyorum; çevrede bir ikiliğe yol açıyor. Şimdi Zeyrek Kitabevi diyoruz. Eski

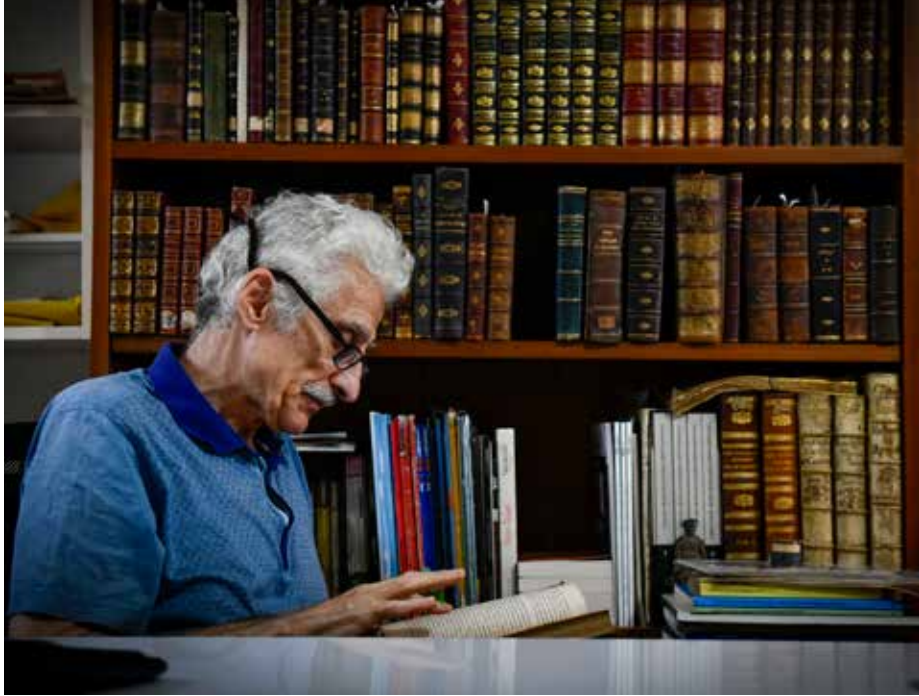
"ALMADIĞIMA DEĞİL, GÖRMEĐİĞİME YANARIM" DERLER — NEREDEN ÇAĞRILIRSAN GİDİLİR, UZAK OLSUN FARK ETMEZ; GİDİP ALMAYABİLİRSİN AMA GÖRMEMEK DAHA ACI GELİR.

depo da bana yetmemeye başlamıştı zaten — bacada ufak bir arıza olsa yağmurda göl oluyordu, birkaç kez su bastı, kovayla boşalttık. On beş senedir şimdiki adresimizdeyiz; dükkânın sahibiyle tanışınca "bir bölümünü sana vereyim" dedi, ben de "yetmez, hepsini birden ver" diye ısrar ettim ve sonunda bütün dükkânı devraldım.

İYİ KİTAP SATIP, SİRADAN KİTABA YATIRIM YAPARDIK

Kitapçılığa başladığınızda diğer sahaflar arasında nasıl bir ilişki vardı, piyasa nasıl işliyordu?

Kitap sattıkça zaten tanışıyorsun. Cihangir'deki antikacı ve hurdacılara bir arabacının tavsiyesiyle gitmeye başladım — ilk kitaplarımı oradan aldım. İyi para verdiğim için ismim yayıldı; kim eline ne geçse "Necati Ağabey'i çağıralım" der oldu. Mal bol geliyordu ama satacak perakende müşteri yoktu; yabancı kitapları bir kitapçıya, Türkçeleri ve Osmanlıcaları başka esnaf arkadaşlara veriyordum. Zamanla kendi müşterimizi bulduk.



Osmanlıcaları ve yazma-hat işlerini güvendiğim birkaç esnafa verirdim, iyi para öderlerdi; rafları diken Zâkir Hoca da bunlardan biriydi. Kazandığımız para cepte kalmazdı, hep gelen yeni mala giderdi; iyi kitapları satıp sıradan kitaplara yatırım yapardık — çünkü hurda deposundan almazsan bir daha seni çağırmaazlardı.

ÇOK RUMCA, ERMENİCE VE İSTANBUL BASKISI KİTAP DA ÇIKARDI ELİME. SADECE İSTANBUL'DA BASILMIŞ, TAHMİNEN BEŞ YÜZE YAKIN KARAMANLICA KİTAP BULDUM — HEPSİ DEVLETİN İZNİYLE BASILMIŞ ESERLERDİ.



Meslek hayatınız boyunca elinize geçen, unutamadığınız evrak-ı metrûkeler var mı?

Paşa terekeleri, bir sadrazam terekesi aldım. Müteferrika baskıları, hat eserleri düşerdi elime — mesela hattat İsmail Hakkı Altunbezer'in hatlarının bir kısmını ben aldım, bir tanıdık gönderdi beni oraya.

Çok Rumca, Ermenice ve İstanbul baskısı kitap da çıkardı elime. Sadece İstanbul'da basılmış, tahminen beş yüze yakın Karamanlica kitap buldum — hepsi devletin izniyle basılmış eserlerdi. Nadir Rumca ve Ermenice kitaplar hurdacılar eliyle evlerden çıkardı; ben de evlerden alırdım, pazarlık ederdik. Bir keresinde renkli, çok iyi kondisyonlu, Karamanlica büyük bir afiş bulmuştum — iki kez rastladım ona, ama fotoğrafını çektirmedişime hâlâ üzülürüm. Karamanlica kitapları burada ve Adalar'da yaşayan Rumlar, bir de sık sık İstanbul'a gelen Yunanlı bir koleksiyoner alırdı.

İbranice büyük boy piyangolar da buldum birkaç kez; birini beş yüz liraya verecekken müzayedeye koydum, orada on-on beş bine kadar çıktığını hatırlıyorum. Hattın ve el

yazması Kur'anların iyilerini koleksiyonculara verdim, değerli olanları da kütüphanelere bağışladım.

Sahaflık, sadece alışveriş değil biraz da bir mahfil kültürü. Bu çevrede nasıl bağlar kurulurdu?

Sahafların kendi aralarında resmî bir derneği hiç olmadı, yeni yeni kurdular. Ama herkes tesadüfen kitap alıp satarken tanışır, samimi olurdu: "Bende şöyle bir kitap var, müşterin var mı?" diye emanet bırakılır, konsinye satılır. Buraya Mehmet Şevket Eygi gibi çok kıymetli müdavimler geldi — iyi Fransızcası vardı, benden Fransızca kitaplar alırdı. Çizgi roman meraklıları, temiz nüshalara iyi para veren koleksiyoncular, kitaba entelektüel bir ilgiyle değil âdetâ bir tutkuyla bağlanan bibliyofil tipler de gelirdi. Ne yazık ki önemli müşterilerin bir çetelesini tutmadım, kıymetli parçaların fotoğraflarını çekmedim; keşke yapsaydım.



Sahaflığın kendine has bir jargonu var mı?

"Almadığıma değil, görmediğime yanarım" derler — nereden çağırırsan gidilir, uzak olsun fark etmez; gidip almayabilirsin ama görmemek daha acı gelir. "Eşek terli" tabiri de var: yeni aldığın bir kütüphanenin içeriğini henüz bilmediğin için müşteriye "kardeşim, eşek terli, ne çıkacağını bilmiyoruz" dersin. Bir de "kalem atma" var — satarken ya da alırken karşılıklı fiyat teklif etmeye "bir kalem at" denir; teklif hoşuna giderse alışveriş olur, gitmezse müşteri başka bir kitapçıya gider, seni de basamak yapıp bir daha çağırmaaz.

YAYINLANMAMIŞ İTTİHAT VE TERAKKİ EVRAKI

Elinize geçen özel koleksiyonlardan bahseder misiniz?

Bir müzayedede Sadrazam Hüseyin Hilmi Paşa'nın bir torunuyla tanıştım; çok kültürlü, muhterem bir insandı. Evrakları, kartpostalları, aile fotoğraflarını bana verdi. İttihat ve Terakki ağırlıklı üç bin küsur belge çıktı; klasörler hâlinde seksen küsur dosya yaptım. Parçalanmasın diye bir arkadaşımın tavsiyesiyle Diyanet Vakfı'na verdim; onlar da içindekileri tarih sırasına göre kataloglayıp bir kitapçık hâline getirdiler. Yaklaşık iki bin yayınlanmamış İttihat ve Terakki evrakı vardı orada.

Kadıköy'den Osmanlıca-Arapça bir kütüphane aldım; içinde bir baytarın -Mehmet Âkif'in mezun olduğu okuldan mezun bir öğrencinin-diplomaları ve bir metreden uzun, baytar mektebi duvarına asılan bir afişi vardı. Ayrıca Bizanslı Paspatis'in Bizans üzerine çalışmaları elime geçti; içinde bu mahalleye adını veren Zeyrek Camii'nin ve Ayasofya'nın yaklaşık 150 yıl önceki gravürleri var, İstanbul'da basılmış bir Rumca eser.

SAHAFLIK BİRAZ DAHA GENİŞ BİR BİLGİ BİRİKİMİ İSTER: OSMANLICA BİLMEK İŞİN TEMELİ, BİRAZ İNGİLİZCE, BİRAZ DA ARAPÇA VE FARŞÇA BİLMEK İŞE YARAR, ÇÜNKÜ HER DİLDEN KİTAP GELİR.

Toplu kütüphanelerle birlikte plak, kaset, resim, ferman, berat, hat levhaları, eski eşyalar da geliyordu, onları da araştırıp değerlendiriyorduk. Pul terekeleri de çok aldım; eskiden okullarda pul merakı uyandırılır, çocuklar gelen mektuplardan pulları koparıp defterlere yapıştırır, o vesileyle “Berlin neresi” diye araştırıp bilgilenirlerdi.

Elli bin parçaya yakın kitap, dergi ve gazeteden oluşan, küflenmiş bir kütüphanenin bir kısmını da böyle

değerlendirdiğimiz oldu — Arslan Kaynardağ'ın deposuydu, günlerce tozundan öksürdüğümüzü hatırlıyorum. Ama bir yerde "yazmalarını da aldılar" diye geçen bir iddia var, o doğru değil; o depoda tek bir yazma harf bile yoktu.



Sahaf olmak isteyenlere ne tavsiye edersiniz?

Şunu da söylemeden geçmeyeyim: Türkiye'de genelde parası olanın kitaba hevesi yok, hevesi olanın da parası yok. Keşke tam tersi olsaydı; o zaman kitapçılara gerçekten para kazandırırdı bu iş. Bildiğim kadarıyla bugün kitapçıların çoğu ancak günü kurtarıyor, masraflarını çıkarabiliyor — kapatanlar da var bu arada. "Kazandığım parayla ev aldım, araba aldım, yazlık aldım" diyen birini duymadım, görmedim; belki eskiler arasında vardır ama onları tanımadım.

Buna rağmen bu işi seviyorsa gençlere tavsiye ederim. Sahaflık biraz daha geniş bir bilgi birikimi ister: Osmanlıca bilmek işin temeli, biraz İngilizce, biraz da Arapça ve Farsça bilmek işe yarar, çünkü her dilden kitap gelir. Türkçe harfin yanında Ermenice, Rumca, İbranice harfleri tanımak da gerekir. Ama sevmiyorsa hiç başlamasın, boşuna üç beş yılını kaybetmesin; bekâr kalma ve geçinememe ihtimalini de göze almaları gerekir. Raf ihtiyacı büyük, yer meselesi ciddi bir dert.

TÜRKİYE'DE GENELDE PARASI OLANIN KİTABA HEVESİ YOK, HEVESİ OLANIN DA PARASI YOK. KEŞKE TAM TERSİ OLSAYDI; O ZAMAN KİTAPÇILARA GERÇEKTEN PARA KAZANDIRIRDI BU İŞ. BİLDİĞİM KADARIYLA BUGÜN KİTAPÇILARIN ÇOĞU ANCAK GÜNÜ KURTARIYOR, MASRAFLARINI ÇIKARABİLİYOR — KAPATANLAR DA VAR BU ARADA.

İnternet dönemi sahaflığı nasıl değiştirdi?

Kitap gelimi aynı hızla sürdü ama artık perakende müşteriye ulaşabildiğimiz için toptancılığı bırakmaya başladık. Önce GittiGidiyor'daki müzayede sistemi vardı, Nadir Kitap'tan bile daha revaçtaydı; on liralık bir kitap otuz liraya kadar çıkabiliyordu, son dakikaları izlemek keyifliydi. Osmanlıca kitaba memlekette ne kadar çok meraklı olduğunu internet sayesinde anladık; artık sadece İstanbul'a değil, bütün Türkiye'ye ve dünyaya ulaşabiliyorduk.

Sahaflığın geleceğini nasıl görüyorsunuz?

Kolay fikir yürütülemiyor. Bazı müşteriler "sahaflık hiç bitmez" diyor; yapay zekânın işimize ne kadar yarayacağını da bilmiyorum — ekrana bakmak insanın gözünü yorar, oysa kitabın kendine has bir canlılığı var. Eskiden belli dönemlerde kitaplar korkuyla, yer darlığıyla ya da ilgilenen kimse kalmadığı için sokağa atılır, hatta devlet kurumları kendi kütüphanelerini SEKA'ya, kâğıt fabrikasına gönderirdi — 70'lerde bilgisayarın gelmesiyle masaya, dolaba yer açmak için. Sahaflar olmasaydı bunların büyük bölümü çöpe gidecekti; biz büyük kısmını kurtardık. Madalya beklemiyoruz elbette.

ÇALINMADAN DUYULAN PLAKLAR

İsmet Sıral'ın izinde bir yolculuk

MAYIS AYINDA BİR CUMA ÖĞLENİ, MAHALLEDEN ORHAN AMCA GELDİ: “BİZİM BİR ARKADAŞ PLAKLARINI SATMAK İSTİYOR, İLGİLENİR MİSİNİZ?” NİYETİM GAYET BASİTTİ; PLAKLARA BAKACAK, İŞİME GELİRSE ALACAK VE DÜKKÂNA DÖNECEKTİM. OYSA SOHBET İLERLEDİKÇE PLAKLARIN KENDİSİNDEN DAHA İLGİNÇ BİR ŞEY ORTAYA ÇIKTI: ARSLAN UMUR AMCA'NIN, TÜRK CAZ TARİHİNİN ÖNEMLİ İSİMLERİNDEN İSMET SİRAL'IN YEĞENİ OLDUĞUNU ÖĞRENDİM.



◆ BURAK KURTULUŞ



Bir sahafın kapısından içeri giren her eski eşyanın bir hikâyesi vardır. Bazen o hikâye kitabın ilk sayfasında, bazen bir fotoğrafın arkasında, bazen de yıllardır kimsenin açıp dinlemediği bir plağın üzerinde saklıdır. Sahafılık bu yüzden yalnızca eski eşya alıp satmak değildir; eşyaların hafızasına dokunmaktır.

O sabah kalkıp sahaf dükkânıma gittiğimde, Fatih'te, Çinili Odalar Sokak'ta tanışacağım bir adamın beni böylesine ilginç bir hikâyenin içine çekeceğini nereden bilebilirdim?



Mayıs ayında bir cuma öğleni, mahalleden Orhan Amca geldi: “Bizim bir arkadaş plaklarını satmak istiyor, ilgilenir misiniz?” Niyetim gayet basitti; plaklara bakacak, işime gelirse alacak ve dükkâna dönecektim. Oysa sohbet ilerledikçe plakların kendisinden daha ilginç bir şey ortaya çıktı: Arslan Umur Amca'nın, Türk caz tarihinin önemli isimlerinden İsmet Sıral'ın yeğeni olduğunu öğrendim.

O andan sonra evdeki plaklara başka türlü bakmaya başladım. Çünkü artık önümde yalnızca bir müzisyenin koleksiyonu yoktu; Fatih'te başlayan bir çocukluk, Avrupa'ya uzanan bir müzik serüveni, New York geceleri, Marmaris'te kurulması düşünülen bir müzik okulu ve yıllar sonra hâlâ hatırlanan bir hayat vardı. Üstelik bu hikâyeyi bana anlatan kişi bir biyografi kitabından okumamıştı; onun yeğeniydi. Çocukluğunda aynı evde onun müziğini dinlemişti, elbiselerini fırçalamıştı, Amerika'da ve Marmaris'te ölümüne dek onunla birlikte zaman geçirmişti.

OKULDAN KAÇIP MÜZİĞİN PEŞİNE

1927 doğumlu İsmet Sıral, çocukluğunu Zeyrek civarında geçirir. Ailesinin hikâyesi ise İstanbul'dan daha geriye, Balkanlar'a uzanır. Umur Amca'nın annesi Münevver Altan, İsmet Sıral'ın ablasıdır. Aile, Balkan Harbi yıllarında Yunanistan'dan Türkiye'ye gelir; Münevver Hanım hemşirelik eğitimi alıp Hatay'a tayin olur. İsmet Sıral henüz küçük bir çocukken annesi ve anneannesiyle Hatay'a gider. Birkaç yıl sonra hayatının yönünü değiştirecek başka bir yolculuğa çıkar: Ankara'ya — fakat ailesinin sandığı sebeple değil.



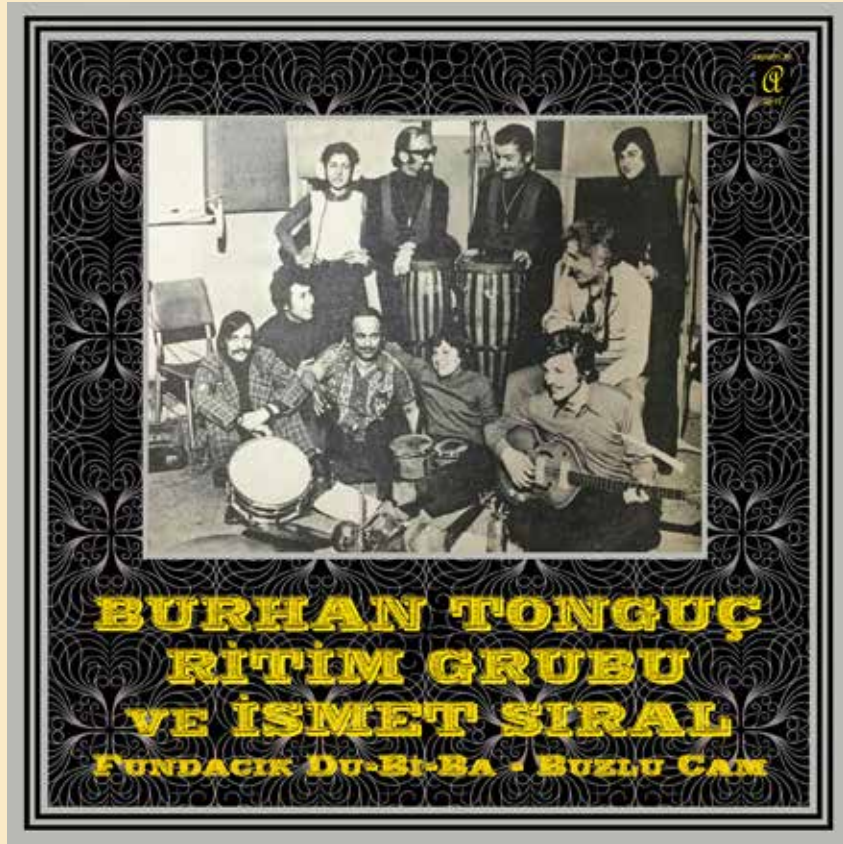
Okumak için gönderilen İsmet'in aslında okulda olmadığı ortaya çıkar; akli başka yerdedir, saksafon öğrenmeye başlar. Umur Amca'nın anlatımıyla, ailesini okula gittiğine inandırır; bir yandan müzik öğrenir, hatta inşaatlarda çalışıp oralarda yatıp kalkar. "Okul diye kandırmış annemi babamı" diyor Umur Amca gülerek. Belki de bu küçük cümle, İsmet Sıral'ın hayatının tamamını özetler: Ailesinin çizdiği yol başkadır, onun seçtiği yol başkadır. Ve sonunda kendi yolunu bulur.

Askerlik döneminde orkestraya katılmasıyla bu yol iyice belirginleşir. Çocukken peşinden gittiği saksafon, zamanla onu İstanbul'dan Avrupa'ya, Avrupa'dan Amerika'ya taşır.

SAHNEDEN ÖNCE, EVİN İÇİNDE

Umur Amca'nın anlattığı İsmet Sıral, sahnelerdeki büyük müzisyenden önce evin içindeki dayıdır. Çocukluk yıllarında gece çalıştığı için gündüzleri uyur; çocuklar gürültü yaptığında anneleri onları susturur: "Dayınız uyuyor." Dayısının elbiselerini fırçalayan da küçük Umur'dur; karşılığında aldığı para, o yaşta onun için önemli bir miktardır.

Umur Amca'nın cazla ilişkisi de bu evin içinde başlar. Çocukluğundan beri dayısını caz dinlerken gördüğü için o da zamanla caz tutkunu olur. Plakları saklamasının sebebi de bu tutku; kısa süre öncesine kadar onları dinlediğini söylüyor.



OKUMAK İÇİN GÖNDERİLEN İSMET'İN ASLINDA OKULDA OLMADIĞI ORTAYA ÇIKAR; AKLI BAŞKA YERDEDİR, SAKSAFON ÖĞRENMEYE BAŞLAR. UMUR AMCA'NIN ANLATIMIYLA, AİLESİNİ OKULA GİTTİĞİNE İNANDIRIR; BİR YANDAN MÜZİK ÖĞRENİR, HATTA İNŞAATLARDA ÇALIŞIP ORALARDA YATIP KALKAR.



MÜZİĞİN PEŞİNDEN DÜNYAYA

İsmet Sıral'ın müziği zamanla Türkiye'nin sınırlarını aşar. Önce İsveç dönemi başlar; orkestrasıyla yıllarca çalışır, önemli isimlerle bir araya gelir ve medyada adından söz ettirir. Fakat onun İsveç'teki etkisini anlamak için yalnızca sahne aldığı yerleri bilmek yetmez: Amerika yıllarında bir gün kapı çalar, karşılarında İsveç'ten kalkıp onu bulmaya gelmiş iki genç vardır. Bu sahne, Umur Amca'nın ağzından dinlenince İsmet Sıral'ın nasıl bir müzisyen olduğunu daha iyi ortaya koyar — artık onun müziği yalnızca sahnede dinlenen bir şey değildir; insanlar peşinden başka ülkelerden kalkıp gelir.

İsmet Sıral onları geri çevirmez; zaten kimseyi geri çevirmeyen bir yapısı vardır. Evin kapısı müziğe açılır, zamanla farklı ülkelerden, farklı müzik çevrelerinden insanlar eve toplanır. Umur Amca, "Sabah kalktığımda evde her yerde tanımadığım bir sürü siyahi insan geziyordu" diye anlatıyor. Öğretmenliği de burada belirginleşir: Amerika'daki Creative Music Studio'da ders vermesi, onun yalnızca müzik icra eden değil, bilgisini paylaşan bir müzisyen olduğunu gösterir.

"BİZİ BURADAN ATACAKLAR!"

En ilginç anılardan biri New York'ta yaşanır. Bir gün, yaklaşık 600 kişilik prestijli bir gece kulübü olan Top of the Gate'e giderler. İsmet Sıral "Yarın buraya gelelim oğlum" der, Umur Amca da kabul eder.

Ertesi gün cazcılar sahnede çalarken İsmet Sıral yanında getirdiği flütü çıkarıp çalmaya başlar — ama kafasına göre değil, sahnedekilere uyumlu bir tondan girer. Herkes şaşırıp dönüp bakar. Umur Amca utançtan yerin dibine girer: "Ne yapıyorsun, bizi buradan atacaklar" der, ama nafil. Sahnedekiler flüte eşlik eder ve büyük bir alkış kopar.

Bu hikâyede İsmet Sıral'ın müzikal yeteneğinden çok karakterinin başka bir tarafı öne çıkar: özgüveni. Tanımadığı bir orkestranın karşısına çıkıp müziğin içine girmeyi, ancak müziğe gerçekten güvenen biri yapabilir. Amerika'daki çevresi de giderek genişler. Maffy Falay gibi Türk cazının önemli isimleri, Arif

Mardin ve Ahmet Ertegun gibi isimler hikâyesinin farklı noktalarında karşımıza çıkar. Arif Mardin'in New York'taki evi, duvarlardaki altın plaklar, dönemin müzik dünyası — hepsi Umur Amca'nın hafızasında hâlâ canlıdır. Bir zamanlar ailesinden gizli saksaфон öğrenen çocuk, yıllar sonra Amerika'da başka müzisyenlere müzik öğreten bir adama dönüşür.

MARMARİS'TE BİR MÜZİK OKULU HAYALİ

Amerika'dan Türkiye'ye döndüğünde hikâyesinin yönü değişir. New York'un kalabalık salonlarının, caz kulüplerinin ardından Marmaris gelir. Ve burada İsmet Sıral'ın başka bir hayali ortaya çıkar: bir müzik okulu kurmak. Bu hayal, kafasında Creative Music Studio'yu gördükten sonra şekillenir. Zaten Umur Amca ile ortak olarak Turunç'ta denize nazır, yaklaşık 10.500 metrekarelik bir arazinin sahibidirler. Gündüzleri eğitim verilecek, akşamları insanların bir araya gelip müzik dinleyebileceği bir yer tasarlar. Bu hayal, aslında hayatının doğal bir devamı gibidir: Bir zamanlar müziği öğrenmek için okuldan kaçan çocuk, şimdi başkalarının müzik öğrenebileceği bir okul kurmak ister.

Fakat hayal gerçekleşmez. Arazi ve ortaklıklar etrafında gelişen sorunlar yüzünden proje hayata geçemez. İsmet Sıral'ın maddiyatla kurduğu mesafeli ilişkinin de burada payı vardır; Umur Amca onu paraya, mala mülke fazla önem vermeyen biri olarak anlatıyor. İsveç'ten getirdiği otomobili, enişttesi beğendi diye anında hediye eder.

SAZLIKLARIN ÖTEKİ UCUNDAN GELEN SES

Umur Amca'nın anlatımıyla Marmaris günleri şöyledir: 80'lerde Marmaris'te güneş almayan bir köy, Kenan Evren'in talimatıyla daha düzlük, güneş gören bir yere taşınır. 159 ev yapıldığı için köyün adı "159 Evler" olur. Burada bir ev kiralarlar. Aka Gündüz Kutbay'ın da yakınlarda bir evi vardır; aralarında yalnızca sazlıklar bulunur.

İsmet Sıral uzaktan saksaфонunu çalar, Aka Gündüz cevaben ney üfler — biri çalar, diğeri cevap verir. Köylüler de bu durumdan çok hoşnuttur, bu serenata alkış tutarlar. Bu müziğin

İSMET SIRAL UZAKTAN SAKSAFONUNU ÇALAR, AKA GÜNDÜZ CEVABEN NEY ÜFLER — BİRİ ÇALAR, DİĞERİ CEVAP VERİR. KÖYLÜLER DE BU DURUMDAN ÇOK HOŞNUTTUR, BU SERENATA ALKIŞ TUTARLAR.

sınırı yoktur; öyle ki zaman zaman öten kurbağanın sesini bile saksafondaki taklit ettiği anlatılır.

Hayatının son dönemi de burada geçer. Sağlık ve ruhsal sorunları ağırlaşır, hastane dönemleri başlar. Umur Amca elinden geldiğince yanında olmaya çalışır; akıl hastanesinde kalmak istemediğini söylediğinde onu yanına alır. İsmet Sıral hayata karşı isteğini giderek kaybeder ve 1980'lerin sonuna doğru hayatı kendi isteğiyle trajik bir şekilde sona erer.

Geride tamamlanmamış bir müzik okulu hayali, plaklar, fotoğraflar, kayıtlar ve müzik aletleri kalır. Saksaфonu Ali Kayral'a gider, flütü Umur Amca kendi



İSMET SIRAL'IN PLAKLARINA BAKINCA FATİH'TEKİ O EVİ GÖRÜYORUM. ANKARA'DA OKUL YERİNE SAKSAFONUN PEŞİNDEN GİDEN ÇOCUĞU GÖRÜYORUM. İSVEÇ'TEN ONU BULMAYA GELEN GENÇLERİ, NEW YORK'TA KİMSEYE ALDIRMADAN FLÜTÜNÜ ALIP SAHNEYE ÇIKAN ADAMI, TURUNÇ'TA KURULMASINI BEKLEYEN MÜZİK OKULUNU VE MARMARİS'İN SAZLIKLARI ARASINDAN BİRBİRİNE ULAŞAN SAKSAFON İLE NEYİN SESİNİ DUYUYORUM.

yeğenine verir. Fotoğrafların ve bant kayıtlarının bir kısmı başka insanların arşivlerine ulaşır. Plaklar ise Umur Amca'dan bana geçer.

BİR SAHAFIN ELİNDE KALAN HİKÂYE

Benim için hikâyesinin en tuhaf tarafı da burada başlar. Eski bir plağı elime aldığımdayla ilk baktığım şey çoğu zaman baskısı, kondisyonu, nadirliğidir: Hangi ülkede basılmış, hangi yıl, koleksiyon değeri ne? Ama bazı plaklar vardır ki elinize aldığınızda bütün bu sorular bir süreliğine anlamını kaybeder; çünkü plağın üzerinde yazan isim sizi başka bir yere götürür.



Elime aldığım plakların biri Özdemir Erdoğan albümüydü — hani şu meşhur "Gurbet" şarkısının olduğu Sivrisinek Saz Ve Caz Topluluğu albümü. Üzerine bir şeyler karalanmış: "Yapacaklarımızla değil yaptıklarımızla yaşayacağız." İmza: Özdemir Erdoğan. İsmet Sıral bu albümde dört şarkıya eşlik etmiş; Gurbet şarkısı da bunlardan biridir.

İsmet Sıral'ın plaklarına bakınca Fatih'teki o evi görüyorum. Ankara'da okul yerine saksaфонun peşinden giden çocuğu görüyorum. İsveç'ten onu bulmaya gelen gençleri, New York'ta kimseyle aldırmadan flütünü alıp sahneye çıkan adamı, Turunç'ta kurulmasını bekleyen müzik okulunu ve Marmaris'in sazlıkları arasında birbirine ulaşan saksaфон ile neyin sesini duyuyorum.

O GÜN BİR CAZ EFSANESİNİN PLAKLARINA DOKUNMAYI KİM HAYAL EDEBİLİRDİ?

Sahafılık bazen tam da böyle bir şey: bir eşyanın peşinden gidersiniz, eşya sizi bir insana götürür; insanın peşinden gidersiniz, bir döneme çıkarsınız; bir dönemin peşinden gidersiniz, şehrin kendisine varırsınız.

Benim İsmet Sıral'la karşılaşmam da böyle oldu. Onu hiç tanımadım. Ama onun plaklarına dokundum, onunla aynı odada bulunmuş bir adamı dinledim ve yıllar önce Marmaris'in iki ayrı ucundan birbirine gönderilen o müziği, Umur Amca'nın hafızasından yeniden duydum.

Bazı plaklar çalınmadan da ses çıkarır. Çünkü içlerinde yalnızca müzik değil, hatıra vardır.





HALIÇ'IN SESSİZ TANIĞI Gül Camii'nde Bizans, Osmanlı ve İstanbul Hafızası

◆ GÜLSÜM TÜRKMEN SOMER

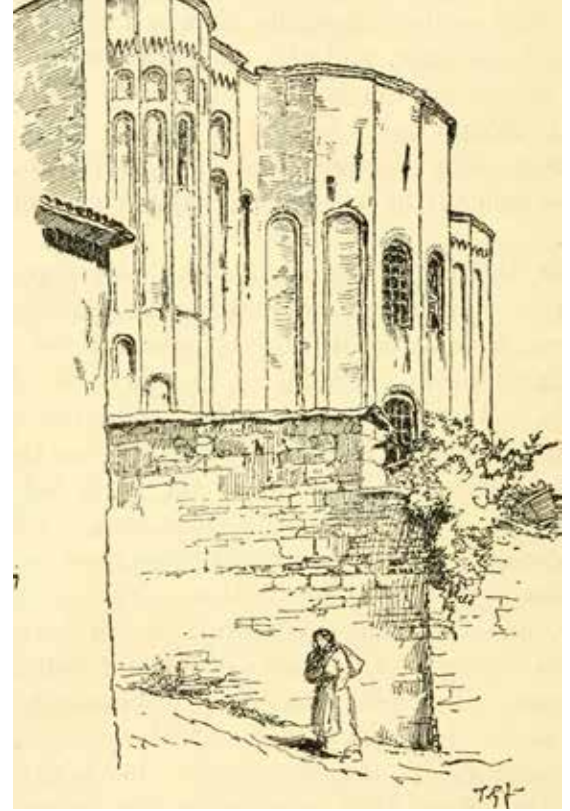


GÜL CAMİİ'NİN BULUNDUĞU BÖLGE, BİZANS DÖNEMİNDE HALIÇ SURLARINA VE KIYI YERLEŞİMİNE YAKIN MAHALLELERDEN BİRİYDİ. KAYNAKLARDA PETRİON VE DEXİOKRATES GİBİ ADLARLA İLİŞKİLENDİRİLEN ÇEVREDE MANASTIRLAR, KİLİSELER, KONUTLAR VE KIYI FAALİYETLERİNE HİZMET EDEN YAPILAR BULUNUYORDU.

İstanbul'da bazı yapılar vardır; yalnızca geçmişten günümüze ulaşmakla kalmaz, şehrin birbirinden farklı zamanlarını aynı anda görünür kılar. Duvarlarında bir imparatorluğun izlerini, kubbesinde başka bir medeniyetin dokunuşunu, çevresindeki sokaklarda ise gündelik hayatın kesintisiz akışını taşır. Ayakapı'da, Küçükmustafapaşa ile Cibali arasındaki tarihî yerleşim dokusunda yükselen Gül Camii de bu yapılardan biridir.

Haliç'in güney kıyısındaki Tarihî Yarımada üzerinde, eski sur hattının gerisinde bulunan yapı, kırmızı tuğlalı yüksek duvarları, güçlü payandaları ve bulunduğu çevreye hâkim görünümüyle ilk bakışta bir kaleyi andırır. Kentin yoğun turistik güzergâhlarının biraz dışında kalması, onun mahalle hayatıyla kurduğu ilişkiyi büyük ölçüde korumasını sağlamıştır. Caminin önünden geçen biri Bizans'tan Osmanlı'ya, oradan günümüze uzanan çok katmanlı bir şehir belgesi bulunduğunu hemen hisseder.

Yapının Bizans dönemindeki adı ve inşa tarihi kesin olarak bilinmemekte. Azize Theodosia ile ilişkisi, camiye dönüştürülme süreci, bugünkü adının kökeni ve içindeki esrarengiz makam farklı görüş ve rivayetlerle açıklanmaktadır. Fakat yapıyı büyüleyici kılan da biraz budur. Gül Camii, tarihsel belgelerle halk hafızasının, mimari verilerle efsanelerin birbirine karıştığı İstanbul'a özgü bir hatırlama mekânıdır.



Bizans ve Romanesk mimarisi (1913)

HALIÇ SURLARININ GERİSİNDEKİ BİZANS MABEDİ

Gül Camii'nin bulunduğu bölge, Bizans döneminde Haliç surlarına ve kıyı yerleşimine yakın mahallelerden biriydi. Kaynaklarda Petrion ve Dexiokrates gibi adlarla ilişkilendirilen çevrede manastırlar, kiliseler, konutlar ve kıyı faaliyetlerine hizmet eden yapılar bulunuyordu. Bu konum, mabedi hem surların gerisindeki mahalle hayatına hem de Haliç'in liman ve ticaret düzenine bağlıyordu. Bugünkü caminin Bizans döneminde hangi kilise olduğu konusunda araştırmacılar arasında görüş birliği yoktur. En yaygın tanımlama, yapının Hagia Theodosia, yani Azize Theodosia Kilisesi olduğu yönündedir. Ancak bu özdeşleştirme kesin kabul edilmemektedir.



Azize Theodosia

Jules Pargoire, yapının başlangıçta Khalkedon'un koruyucu azizesi Euphemia'ya adanmış olabileceğini, Latin işgali sonrasında gerçekleştirilen onarımlarla birlikte Azize Theodosia kültünün öne çıkarak kiliseye adını vermiş olabileceğini ileri sürmüştür. Başka araştırmacılar ise bugünkü yapının Azize Theodosia Kilisesi değil, yakın çevrede bulunduğu bilinen Christos Euergetes Manastırı'nın kilisesi olabileceğini savunmuştur.

Hans Schäfer, yapım teknikleri ve mimari özelliklerden hareketle yapıyı 11.-12. yüzyıllara tarihlendirmiş ve Christos Euergetes Manastırı'yla ilişkilendirmiştir. Buna karşılık bazı araştırmacılar, yapının 9. yüzyılda daha eski bir kilisenin yenilenmesiyle ortaya çıkmış olabileceği görüşünü korumuştur.

Bu nedenle yapıyı, kesin biçimde “Azize Theodosia Kilisesi” olarak adlandırmak yerine, “Azize Theodosia Kilisesi ile özdeşleştirilen Bizans yapısı” şeklinde tanımlamak daha doğru olacaktır. Tarihlendirme konusunda da tek bir yüzyıl vermek yerine, bugünkü ana mimari bünyenin büyük ölçüde Orta Bizans döneminde, muhtemelen 11-12. yüzyıllarda biçimlendiğini, doğu bölümlerinin ise 13. yüzyıl sonu veya 14. yüzyıl başında yenilenmiş olabileceğini belirtmek gerekir.

AZİZE THEODOSIA KİMDİR?

Azize Theodosia, Bizans'ın İkonoklazma döneminde kutsal tasvirlerin kaldırılmasına karşı çıktığı için öldürüldüğüne inanılan önemli bir kadın azizedir. Daha sonra şifa verici gücüyle ün kazanmış, kutsal kalıntıları Konstantinopolis'te ziyaret edilen önemli bir hac merkezinin oluşmasına katkı sağlamıştır. 14. ve 15. yüzyıl hacı anlatıları, hastaların burada şifa aradığını ve özellikle belirli günlerde yoğun ziyaretler gerçekleştiğini aktarır. Bununla birlikte hayatına ilişkin bilgilerin büyük bölümü dini geleneğe dayanır.

Bir Şifa ve Ziyaret Merkezi
Azize Theodosia ile ilişkilendirilen kilisenin Orta ve Geç Bizans dönemlerinde önemli bir ziyaret merkezi olduğu anlaşılmaktadır. 1350'de Konstantinopolis'e gelen Novgorodlu Stepan, kıyıdaki Theodosia Manastırı'na çok sayıda hastanın yataklarıyla getirildiğini ve ziyaretçilerin belirli günlerde burada toplandığını anlatır. 1424 yılında şehri gören adı bilinmeyen bir başka hacı ise azizenin kutsal kalıntılarının açık bir sanduka içinde bulunduğunu ve çeşitli hastalıklara şifa verdiğine inanıldığını yazar. Bu kayıtlar, yapının kesin kimliği konusundaki tartışmayı sona erdirmese de çevrede güçlü bir Theodosia kültü bulunduğunu göstermektedir. Azizenin kültü ile yapının daha sonraki “Gül”



İstanbul manzarası - Lorck, Melchior, 1526

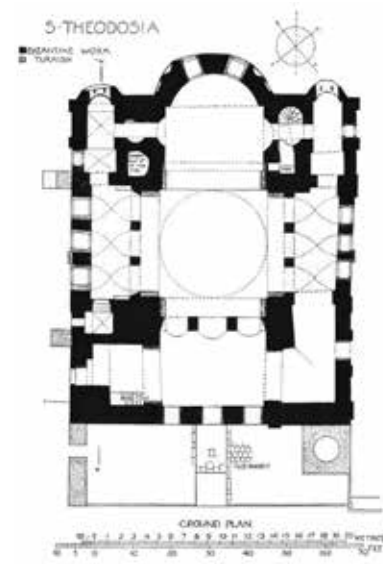
adı arasında kurulan bağ da buradan doğmuştur. Theodosia'nın yortu gününün 29 Mayıs'a rastlaması, İstanbul'un fetih tarihiyle kesişmiş ve yüzyıllar boyunca anlatılan en güçlü Gül Camii efsanesinin temelini oluşturmuştur.

MİMARİ BİR PALİMPSEST

Gül Camii'nin mimarisi, tek bir dönemin ürünü değildir. Yapı, Bizans ve Osmanlı dönemlerinde gerçekleştirilen onarımların, yeniden inşaların ve işlev değişikliklerinin üst üste yerleştiği bir mimari palimpsest, başka bir ifadeyle farklı dönemlerin izlerinin aynı yüzey üzerinde okunabildiği bir bütündür.



Mihrap, Encümen Arşivi



Gül Camii planı

Cami, tuğla tonozlarla örtülü geniş bir alt yapı üzerine oturur. Eğimli arazi üzerinde oluşturulan bu bodrum veya mahzen, üst yapıya sağlam ve düz bir zemin kazandırırken binanın Haliç yönündeki anıtsal görünümünün de güçlendirir.

Yapının ana planı genel olarak kapalı haç planlı kilise tipiyle ilişkilendirilir. Merkezî mekânı dört büyük paye ve bunların taşıdığı kemerler tanımlar. Haçın kolları tonozlarla örtülür; kuzey, güney ve batı bölümlerinde galeriler bulunur. Doğu cephesinde ortadaki daha geniş olmak üzere dışarıya taşkın üç apsis yer alır. Yan apsislerde görülen nişler ve tuğla bezemeler, bu bölümlerin XIII. yüzyıl sonu veya XIV. yüzyıl başındaki kapsamlı bir onarım sırasında yenilenmiş olabileceğini düşündürür.

Kilisenin özgün narteksi günümüze ulaşmamıştır. Narteksten yalnızca kuzey yönündeki bir duvar parçasının kaldığı, Osmanlı döneminde bu kısmın yerine ahşap çatılı bir son cemaat yeri yapıldığı kabul edilir.

Dış cephelerdeki tuğla örgüler, kör kemerler, nişler ve hareketli yüzey düzeni Bizans mimarisinin izlerini taşıırken; merkezî kubbe, büyük sivri kemerler, yan cephelerin önemli bölümü, son cemaat yeri, mihrap, minber, mahfiller ve minare Osmanlı dönemindeki dönüşümlere aittir.

Yapının iç mekânında Bizans dönemine ait mozaik veya freskler günümüze ulaşmamıştır. Duvar yüzeylerinde görülen kalem işi bezemelerin büyük bölümü 19. yüzyıla tarihlenir. Bunlar arasında çok sayıda Mühr-i Süleyman motifi bulunur. Sağ taraftaki küçük apsiste yer alan kûffî karakterli yazı da Osmanlı döneminin iç mekâna bıraktığı dikkat çekici izlerden biridir.

Gül Camii’ne dikkatle bakıldığında, Bizans duvar örgüsüyle Osmanlı onarımları arasındaki farklılıklar seçilebilir. Her kemer, dolgu, pencere ve tuğla dizisi, yapının geçirdiği başka bir dönüşümün kaydını tutar.

FETİHTEN SONRA: MAHZENDEN CAMİYE

1453 yılında İstanbul’un Osmanlılar tarafından fethedilmesi, yapının tarihinde yeni bir dönemi başlatmıştır. Ancak birçok eski Bizans kilisesinin aksine, bu yapının fethin hemen ardından camiye çevrildiğini gösteren kesin bir belge bulunmamaktadır.

Kaynaklarda, kilisenin altındaki geniş bodrumun bir süre Tersane-i Âmire’ye ait gemi levazımının saklandığı bir depo olarak kullanıldığı belirtilir. Haliç’e ve tersane faaliyetlerine yakın konumu düşünüldüğünde, alt yapının böyle bir işlev için değerlendirilmiş olması mümkündür.

Yapının camiye çevrilmesi uzun süre II. Selim dönemine, yani 1566-1574 yılları arasına tarihlendirilmiştir. Hadîkatü’l-Cevâmi’de yapıya II. Selim zamanında minare eklenerek camiye dönüştürüldüğü anlatılır. Ancak daha erken tarihli belgeler, bu bilginin ilk dönüşümden ziyade büyük bir onarım veya minare ilavesiyle ilişkili olabileceğini göstermiştir.

Muallim Cevdet yazmaları arasındaki bir icmal defterinde, 26 Nisan 1490’da camiye dönüştürülme çalışmalarına başlandığı ve işin altı ay içinde tamamlandığı kaydedilmektedir. Ayrıca 1546 tarihli İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri’nde yapının “Câmi-i Gül” adıyla yer alması, kilisenin II. Selim döneminden önce cami olarak kullanıldığını açıkça ortaya koyar.



1559 yılında Melchior Lorichs tarafından çizilen İstanbul panoramasında da Gül Camii’nin bulunduğu yerde minareli ve ahşap çatılı bir yapı görülmektedir. Bu tasvir, yapının o tarihte cami olduğunu; fakat günümüzdeki kubbeli görünümüne henüz kavuşmadığını düşündürür.

Semavi Eyice’ye göre bina 1509 depreminde kubbesini ve üst yapısını büyük ölçüde kaybetmiş, ardından ahşap bir çatıyla örtülmüştür. Bugünkü yan cephelerin, büyük kemerlerin ve basık kubbenin ise 16. yüzyılın ikinci yarısında, muhtemelen II. Selim dönemindeki kapsamlı onarım sırasında inşa edilmiş olması mümkündür.

Dolayısıyla Gül Camii’nin Osmanlı dönemindeki dönüşümünü tek bir tarihe bağlamak yerine, birkaç aşamada gerçekleşmiş bir süreç olarak değerlendirmek gerekir: Yapının 15. yüzyılın sonlarında camiye çevrilmesi, 1509 depreminden sonra geçici biçimde örtülmesi ve 16. yüzyılın ikinci yarısında kapsamlı bir mimari müdahaleyle yeniden biçimlendirilmesi.

“GÜL” ADININ ÇEVRESİNDE BÜYÜYEN HİKÂYELER

Gül Camii’nin adının kökeni, yapının en çok merak edilen meselelerinden biridir. Ne var ki “Gül” adının hangi olay veya kişiden kaynaklandığını kesin biçimde gösteren bir belge bulunmamaktadır. Bunun yerine üç temel rivayet öne çıkar.

Bunlardan en bilineni, İstanbul’un fethedildiği 29 Mayıs 1453 tarihinin Azize Theodosia’nın yortu gününe rastlamasıdır. Anlatıya göre kilise o gün azizenin bayramı için güller ve çiçeklerle süslenmişti. Osmanlı askerleri yapıya girdiklerinde içeriği güllerle donatılmış hâlde görmüş ve yapı zamanla Gül Camii adıyla anılmaya başlanmıştı.

Şiirsel ve etkileyici olmakla birlikte bu anlatının tarihsel gerçekliği şüphelidir. Şehrin son saldırıyla karşı karşıya olduğu, savunmanın çöktüğü ve büyük bir korkunun yaşandığı bir günde olağan bir yortu kutlamasının gerçekleştirilmesi pek mümkün görünmemektedir. Ayrıca yapının fethin hemen ardından camiye çevrilmediği de bilinmektedir. İkinci rivayet, caminin içinde bulunduğu inanılan Gül Baba adlı bir velinin mezarına dayanır. Bu görüşe göre yapı, içindeki yatır nedeniyle Gül Camii adını almıştır.



Gül Babaya atfedilen Gül Babaya atfedilen makam.

Üçüncü gruptaki halk anlatılarında ise yapının kubbeli görünümü açılmış bir güle benzetilmekte veya çevrede gül bahçeleri bulunduğu söylenmektedir. Ancak bu açıklamaları destekleyen güçlü tarihsel belgeler mevcut değildir.

Bütün bu anlatılar, “Gül” adının yalnızca bir isim olmadığını; yapının çevresinde gelişen Bizans, fetih ve Osmanlı evliya kültürünün ortak simgesine dönüştüğünü göstermektedir.

PAYE İÇİNDEKİ HÜCRE

Gül Camii’nin en dikkat çekici bölümlerinden biri, mihrabın sağ tarafındaki güneydoğu payesinin içinde yer alan küçük hücredir. Dar bir merdivenle ulaşılan bu alanda bir sanduka veya makam bulunmaktadır. Taşıyıcı bir payenin içinde böyle bir mekânın yer alması, yapının çevresinde gelişen çok sayıdaki rivayetin başlıca kaynağı olmuştur.

Ayvansarâyî’ye dayandırılan kayıtlarda hücrenin üzerinde şu ibarenin bulunduğu belirtilir:

“MERKAD-I HAVÂRIYYÛN-I ASHÂB-I İSÂ ALEYHİSSELÂM.”

İfade, genel anlamıyla “Hz. İsa’nın ashabından havarilere ait mezar veya makam” şeklinde çevrilebilir. Bazı kaynaklarda burada Hz. İsa’nın havarilerinden birinin, bazılarında ise ikisinin yattığı rivayet edilir.

Aynı hücre halk arasında Gül Baba’nın makamı olarak da kabul edilmiştir. Böylece Bizans dönemine ait bir kilisenin taşıyıcı unsuru içindeki mekân, Osmanlı dini hafızasında bir yatır veya ziyaret alanına dönüşmüştür.

Burada dikkat çekici olan, Osmanlıların eski yapının Hristiyanlıkla ilişkili kutsal geçmişini bütünüyle silmek yerine onu kendi inanç dünyaları içinde yeniden yorumlamış olmalarıdır. Havarilere atıfta bulunan Osmanlıca yazı, mekânın İslami dönemde de Hz. İsa ve havarileriyle ilişkilendirilmeye devam ettiğini göstermektedir. Bununla birlikte burayı doğrudan “iki dinin ortak ziyaret yeri” olarak tanımlamak için yeterli tarihsel kanıt bulunmamaktadır.

GÜL BABA KİMDİR?

Gül Camii’ndeki Gül Baba’nın tarihsel kimliği bilinmemektedir. Onun adına düzenlenmiş bir vakfiye, mezar taşı, biyografi veya güvenilir tarihsel kayıt günümüze ulaşmış değildir. Bu nedenle Gül Baba’yı fethe katılmış belirli bir derviş, asker veya tarihsel kişi olarak tanımlamak mümkün değildir.

Buradaki Gül Baba, en doğru ifadeyle, Osmanlı İstanbul’unun mahalle ve yatır kültürü içinde ortaya çıkan yerel bir veli veya makam olarak değerlendirilmelidir. Halk, paye içindeki hücrede Gül Baba adında bir yatırın kabrinin bulunduğuna inanmış ve yapının adını da bu kişiye bağlamıştır.

SON BİZANS İMPARATORUNUN MEZARI MI?

Paye içindeki hücreyle ilgili en romantik anlatılardan biri, buranın son Bizans imparatoru XI. Konstantinos Palaiologos’un mezarı olduğu iddiasıdır.

Konstantinos’un 29 Mayıs 1453 günü şehir surlarının savunulması sırasında öldüğü genel olarak kabul edilmekle birlikte cesedinin akıbeti ve mezarının yeri kesin olarak bilinmemektedir. Bu belirsizlik, İstanbul’un farklı noktalarında imparatora ait olduğu söylenen mezar ve makamların ortaya çıkmasına yol açmıştır.

XIX. yüzyılda dolaşıma giren bir rivayet, imparatorun Gül Camii’nin payesi içine gömüldüğünü ileri sürmüştür. Ancak bu iddiayı destekleyen tarihsel veya arkeolojik bir kanıt yoktur. Semavi Eyice, camiye çevrilen başka hiçbir Bizans kilisesinde benzeri görülmeyen bu anlatının, yapıda daha önceden imparator ailesine mensup kişilerin mezarlarının bulunduğuna ilişkin hatıralardan doğmuş olabileceğini belirtir.

DEPREMLER, YANGINLAR VE SÜREKLİ YENİLENEN BİR YAPI

Gül Camii’nin bugünkü biçimi, İstanbul’un depremleri, yangınları ve bunların ardından gerçekleştirilen onarımlarla şekillenmiştir. 1509 depreminde yapının kubbesini ve üst örtüsünü kaybettiği, ardından ahşap bir çatıyla örtüldüğü düşünülmektedir. 1559 tarihli Lorichs panoramasında görülen ahşap çatılı yapı bu görüşü desteklemektedir.



Gül Camii Pervititch haritası

1633 yılında Cibali Kapısı dışından başlayan ve üç gün süren büyük yangının Gül Camii’ni de etkilemiş olması muhtemeldir. Ancak IV. Murad döneminde gerçekleştirildiği ileri sürülen onarımın kapsamını kesin olarak ortaya koyan bir belge bilinmemektedir. Bu nedenle “IV. Murad camiye yeniden yaptırdı” biçimindeki kesin ifadelerden kaçınılmalıdır. 1755 tarihli bir arşiv belgesi, caminin hünkâr mahfilinde onarım yapıldığını gösterir. Bu kayıt önemlidir; çünkü hünkâr mahfilinin bütünüyle II. Mahmud döneminde yapıldığı yönündeki geleneksel bilgiyi tartışmalı hâle getirir. II. Mahmud döneminde mahfil ve caminin çeşitli bölümlerinde önemli onarımlar gerçekleştirilmiş olsa da mahfilin daha önce mevcut olduğu anlaşılmaktadır.

1782’de Haliç çevresini etkileyen büyük yangın, yapının çevresinde yeni tahribatlara yol açmıştır. 1811 tarihli belgelerde minarenin yıkılma tehlikesi gösterdiği ve mahalle halkının başvurusu üzerine sökülerek yeniden yapılmasının gündeme geldiği görülür. Aynı dönemde caminin suyolları ve çeşitli yardımcı bölümleri de onarılmıştır.

1839 ve 1840 yıllarında yapı yeniden tamir edilmiş; 19. yüzyıl boyunca kurşun örtü, mahfiller, duvarlar, son cemaat yeri, çeşme, şadırvan ve diğer müstemilat için çeşitli müdahaleler gerçekleştirilmiştir. 1883 tarihli bir kayıt, yangından zarar gören bölümlerin onarıldığını gösterir.

1894 İstanbul depreminde cami yeniden hasar görmüş; 1895 tarihli belgelerde onarım ihtiyacından söz edilmiştir. Arşiv kayıtlarında, deprem sonrasında caminin bir süre muhacirlerin barınması için kullanıldığı da anlaşılmaktadır.

Bu uzun onarım tarihi, Gül Camii’nin günümüze kendiliğinden ulaşmadığını; Osmanlı vakıf sistemi, mahalle sakinleri, ustalar ve kamu kurumlarının sürekli müdahaleleriyle ayakta kaldığını gösterir. Yapıdaki bazı bölümlerin kime veya hangi döneme ait olduğunun belirlenmesini zorlaştıran da bu çok katmanlı onarım sürecidir.

OSMANLI MAHALLESİNİN MERKEZİNDE

Osmanlı İstanbul’unda mahalleler çoğu zaman merkezlerindeki cami veya mescidin adıyla anılırdı. Gül Camii çevresinde de zamanla Gülcamii Mahallesi oluşmuştur. 1908’de İstanbul mahalleleri için hazırlanan kayıtlarda mahallenin yaklaşık iki yüz haneden meydana geldiği belirtilir. Bu sayı, Gülcamii Mahallesi’nin döneminin görece büyük mahallelerinden biri olduğunu göstermektedir. Caminin yakınında bulunan Haliç kıyısı, Osmanlı döneminde denizcilik, tersane faaliyetleri, zanaat ve ticaretle şekillenmiştir. Cibali, Ayakapı ve Küçükmustafapaşa çevresinde denizciler, tersane çalışanları, esnaf ve çeşitli zanaat grupları yaşamıştır. Gül Camii de ibadet vakitlerinin yanı sıra mahalle sakinlerinin karşılaştığı, haberleştiği ve ortak aidiyet geliştirdiği bir merkez hâline gelmiştir.

Yapının batı tarafında II. Mahmud’un kızı Âdile Sultan tarafından 1868-1869 yıllarında bir sıbyan mektebinin vakfedilmiş olması, caminin eğitim ve

sosyal yaşamla kurduğu ilişkiyi de ortaya koyar. Cami, böylece tek başına bir ibadet yapısı olmaktan çıkarak okul, çeşme, şadırvan ve mahalle dokusuyla birlikte daha geniş bir sosyal çevrenin merkezinde yer almıştır.

Bugün Gül Camii’nin bulunduğu çevre, bir yandan tarihî yapıların ve eski mahalle dokusunun izlerini taşırken diğer yandan hızlı kentsel dönüşümün baskısıyla karşı karşıyadır. Bu nedenle yapının korunması yalnızca duvarlarının ve kubbesinin onarılması anlamına gelmez. Caminin sur hattıyla, Haliç manzarasıyla, sokak ölçeğiyle ve çevresindeki geleneksel yerleşim dokusuyla kurduğu ilişkinin de korunması gerekir.

GÜNÜMÜZDE GÜL CAMİİ

Gül Camii bugün cami olarak kullanılmayı sürdüren, aynı zamanda Fatih’in önemli tarihî yapıları arasında yer alan canlı bir kültür varlığıdır. Bu çift işlev, yapının korunmasında dikkatli bir denge gerektirir. Bir yandan ibadetin gündelik ihtiyaçlarına cevap vermesi, diğer yandan Bizans ve Osmanlı dönemlerine ait mimari izlerin bilimsel yöntemlerle korunması gerekmektedir. Camii’nin şu anda da ciddi bir restorasyona ihtiyacı vardır.

Kentler yalnızca binalarla kurulmaz. Hatırlananlar, unutulanlar ve kuşaktan kuşağa aktarılan hikâyeler de şehrin görünmeyen mimarisini oluşturur. Gül Camii, Haliç’in güney kıyısında, surların gölgesinde bu görünmeyen mimariyi yaşatmayı sürdürürken, duvarlarında imparatorlukların izleri, adında güllerin kokusu, payesindeki küçük hücrede ise İstanbul’un bitmeyen efsaneleri saklıdır. 

Kaynakça

- Ayvansarâyî, H. H., Ali Sâtı‘Efendi, & Süleyman Besim Efendi. (2001). *Hadîkatü'l-cevâmi: İstanbul camileri ve diğer dinî-sivil mimari yapılar*. İşaret Yayınları.
- Ayverdi, E. H., & Barkan, Ö. L. (1970). *İstanbul vakıfları tahrir defteri: 953 (1546) tarihli*. İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Eyice, S. (1980). *Son devir Bizans mimarisi*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Eyice, S. (1996). *Gül Camii. İçinde Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Cilt 14, ss. 223–225)*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Janin, R. (1969). *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin: Première partie, le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique, Tome III: Les églises et les monastères* (2. bs.). Institut Français d'Études Byzantines.
- Mathews, T. F. (1976). *The Byzantine churches of Istanbul: A photographic survey*. Pennsylvania State University Press.
- Müller-Wiener, W. (2001). *İstanbul'un tarihsel topografyası: 17. yüzyıl başlarına kadar Byzantion-Konstantinopolis-İstanbul* (Ü. Sayın, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eser 1977’de yayımlanmıştır.)
- Sağdıç, İ. (2019). Gül Camii’nde Osmanlı dönemi onarımları. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 1(22), 17–27.
- Schäfer, H. (1973). *Die Gül Camii in Istanbul: Ein Beitrag zur mittelbyzantinischen Kirchenarchitektur Konstantinopels*. Ernst Wasmuth.
- Van Millingen, A. (1912). *Byzantine churches in Constantinople: Their history and architecture*. Macmillan and Co.

ZEYREK’İ ANLATAN İKİ YAPI



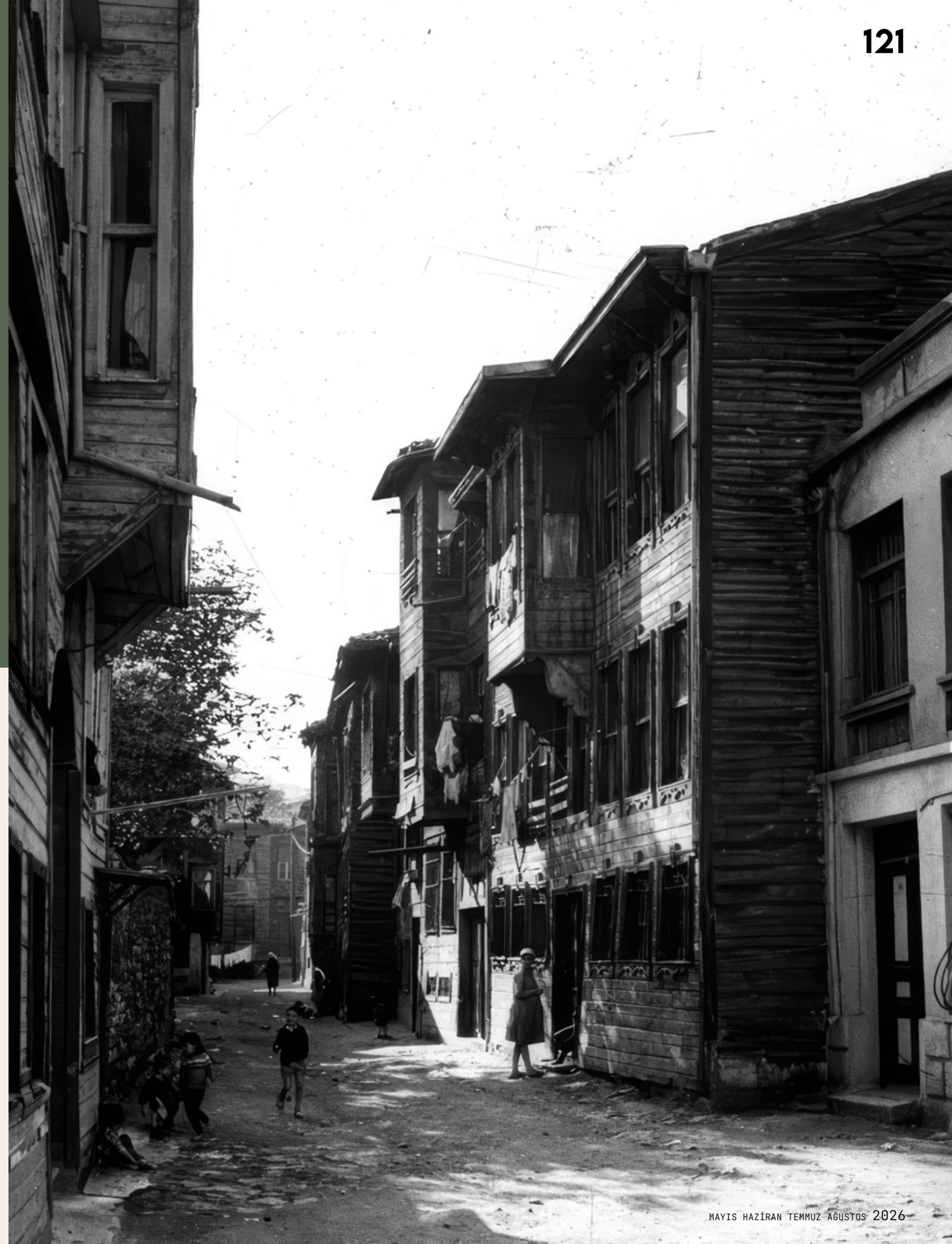
ZEYREK SEMTİNDE FARKLI ANIT TÜRLERİNDE YAPILAR BULUNMAKTA OLUP, İŞLEVLERİNE GÖRE ORANSAL DAĞILIMINA BAKTIĞIMIZDA KONUT YAPILARI, BÖLGEDEKİ EN YOĞUN ANIT TÜRÜ OLARAK KARŞIMIZA ÇIKAR. ANCAK TARİH BOYUNCA GEÇİRDİĞİ YANGINLARLA BÖLGEDEKİ DOKU DEĞİŞİKLİĞE UĞRAMIŞTIR.

Fatih ilçesinin dördüncü tepesi üzerinde yer alan Zeyrek; Haliç’e hakim bir tepe üzerinde batıda Atatürk Bulvarı ile sınırlandırılmış kuzeyinde Cibali Mahallesi, doğusunda Yavuz Sultan Selim Mahallesi ve güneyinde Ali Kuşçu Mahallesi bulunmaktadır.

Zeyrek; Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi olmak üzere üç farklı dönem ve farklı mimari üsluplara sahip yapıları barındıran bir mahalle olmuştur. Bu yönüyle 1979 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından sit alanı ilan edilerek koruma altına alınmıştır. 1985 yılında UNESCO Dünya Miras Listesi’ne kabul edilen İstanbul Tarihî Alanları içinde yer alan dört bölgeden biridir. “Molla Zeyrek Camii ve Çevresi Koruma Alanı” adıyla adaylık dosyasında sunulan ve sınırları mahalle sınırlarının biraz dışını kapsamaktadır. Alanın merkezinde Bizans ve Osmanlı için büyük öneme sahip olan Molla Zeyrek Camii, fetih öncesi adıyla Pantokrator

Manastırı yer almaktadır. Alan, merkezdeki anıtsal yapı ve çevresindeki ahşap konutlardan oluşan organik mahalle dokusunu bir arada barındırır. Bu yönüyle üstün evrensel değer taşımakta ve korunmaya değer bulunmuştur. 1995 yılında İstanbul I Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu’nun 12.07.1995 tarihli ve 6848 sayılı kararı ile Tarihî Yarımada genelinin sit alanı ilan edilmiş, Zeyrek semti de “Kentsel ve Tarihi Sit Alanı” olarak tanımlanmıştır.

Zeyrek semtinde farklı anıt türlerinde yapılar bulunmakta olup, işlevlerine göre oransal dağılımına baktığımızda konut yapıları, bölgedeki en yoğun anıt türü olarak karşımıza çıkar. Ancak tarih boyunca geçirdiği yangınlarla bölgedeki doku değişikliğe uğramıştır. 1633, 1660, 1693 yıllarında üç büyük yangın yaşanmış, 1718, 1756, 1833, 1908 ve 1918 yıllarında bölgeyi etkileyen çeşitli yangınlar meydana gelmiştir. Bu sebeple, Zeyrek’te günümüzde bulunan ahşap konutların çoğunluğu 1900 yılları sonrasında inşa edilmiş evlerdir. Bölge özellikle 1950’li yıllarda başlayan göç hareketlerinden etkilenmiş;. 1960-75



yılları arasında hızlı bir apartmanlaşma süreci yaşansa da kendini korumayı başarmıştır. Günümüzde hâlâ konut alanı olarak kullanılmakta ve dokusunu büyük oranda korumaktadır.

SİVİL MİMARİNİN EN İYİ ÖRNEKLERİNDEN

Ahşap konutlar, dönemin kent dokusunu yansıtmakta geleneksel mimariyi anlatan ve yaşam tarzlarına, gelenek ve göreneklerine dair bilgiler vermektedir.

Sivil mimarlık örneği olarak adlandırılan dönemin ve birçoğu bugünün hâlâ konut yapıları olan ahşap strüktürler şahıs, vakıf, kamu gibi çeşitli mülkiyetindeki yapılardır ve zaman içinde geçirdikleri yangın deprem vb. etkilerle yıpranma ve kimileri yok olma ile karşı karşıya kalmışlardır.

Bu yıpranma karşısında yapıların zamana yenik düşmemesi için Fatih Belediyesi tarafından 2020 yılında basit bakım onarım çalışmaları yapılmış ve bu kapsamda Zeyrek Dünya Miras Alanı içinde 85 adet tüm ilçe sınırları içinde toplam 105 adet yapı onararak gelecek nesillere aktarımı sağlanmıştır.



Bölgedeki yapı stoğu içindeki önemli bir yapı da 2419 ada 35 parselde yer alan Ayasofya Vakfı'na ait olan ahşap sivil mimarlık örneği yapıdır. Zeyrek bölgesindeki konutların mimari özelliklerine bakıldığında genellikle harem ve selamlık düzeninin oluşturulduğu söylenebilir. Kimi yapılarda selamlık ayrı bir yapı iken kimi yapılarda bir bölüm olarak aynı yapı içinde çözülmüştür. Bu yapıya baktığımızda, sofa bölümünde katları bağlayan bir merdivenin yanı sıra üst kata çıkan ikinci bir tek kollu merdiven olması eve gelen misafirlerin ailenin mahremiyetini bozmadan üst katlara ulaşmasını sağlamakta olduğunu görürüz. Zemin üzeri iki normal kattan oluşan



yapı, dönem özelliklerini yansıtan bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bölgedeki konut dokusunun çoğunluğunu oluşturan ve 1800–1840 yılları arasında yaygınlaşan ahşap sıra-ev modelinin bir örneğidir. En belirgin özelliği, caddeye bakan cephesinde yer alan ve sokağa estetik bir hareketlilik katan cumbasıdır. Bu cumbalar, iç mekândaki yaşama alanlarının dışarıyla temasını sağlarken geleneksel sokak silüetini de tamamlamaktadır. Onaylı rölöve, restitüsyon ve restorasyon projeleri doğrultusunda yürütülen uygulama çalışmalarının 2026 yılı içerisinde tamamlanması planlanmaktadır.



İstanbul'un tarihî dokusunu en iyi korumuş semtlerinden biri olan ve UNESCO Dünya Mirası Alanı içerisinde yer alan Zeyrek bölgesinde bulunan bu yapı, geleneksel Osmanlı konut mimarisinin önemli bir temsilcisidir. Fatih'in stratejik konumunda, dördüncü tepenin yamaçlarında yükselen bu parsel, semtin karakteristik topografyasına uygun bir yerleşim sergilemektedir.

HALİLİYE MEDRESESİ

Bölgedeki anıt eserlerden biri de Haliliye Medresesi'dir. Osmanlı medeniyetinin eğitim yuvaları olan medreselerin, yenilenen eğitim sisteminin ihtiyaçlarını karşılayamaması sebebiyle kadro dışı

Yapının bugün taşıdığı Haliliye adı ise pahlı köşedeki 1878 tarihli kitabeden anlaşılmaktadır. Bu tarih, medresenin o yıllarda yenilenmiş olduğunu düşündürmektedir. 1914 tarihli bir teftiş raporu da yapının yedi hücreden oluştuğunu ve öğrencilerin gündelik ihtiyaçlarına yönelik sarnıç, gusülhane, çamaşırhane ve abdesthane gibi bölümler içerdiğini ortaya koymaktadır. Aynı raporda yapının küçük ve karanlık oluşuna da dikkat çekilmiştir.

Haliliye Medresesi'nin eğitim yapısı olarak geçirdiği dönemin ardından başlayan değişim, zamanla yapının özgün karakterini de etkilemiştir. 1918'de yangınzedelerin kullanımına açılan yapı, daha sonraki yıllarda Çırcır Spor Kulübü'ne tahsis edilerek kulüp lokali olarak kullanılmaya başlanmıştır. Farklı işlevlerin eklenmesiyle birlikte yapı, asli niteliğinden ve mimari bütünlüğünden giderek uzaklaşmıştır.

Bugün ise Haliliye Medresesi için yeni bir dönem başlamaktadır. Fatih Belediyesi tarafından yürütülen restorasyon çalışmaları kapsamında, yapıya sonradan eklenen unsurlar kaldırılarak 1878 tarihli yapının özgün duvarlarına ulaşılmış; zemindeki özgün olmayan katmanlar temizlenerek geçmişte kullanılan su depoları da ortaya çıkarılmıştır. Raspa, temizlik ve güçlendirme çalışmalarının sürdürülmesiyle yapı, yalnızca mimari açıdan korunacak bir tarihî eser olmaktan çıkartılıp yeniden eğitimle ilişkilendirilecek bir mekâna dönüştürülmektedir.

Uzun yıllar boyunca bir spor kulübünün lokali olarak kullanılan, hatta kitabesi olmasa medrese olduğu dahi kolayca anlaşılamayacak durumdaki yapı, restorasyonun ardından Çocuk Kütüphanesi olarak işlevlendirilecektir. Böylece Haliliye Medresesi, yüzyıllar önce üstlendiği eğitim işlevine doğrudan aynı biçimde dönmese de, bu kez çocukların kitaplarla, merakla ve öğrenme isteğiyle buluşacağı bir mekân olarak eğitim hayatına yeniden katılacaktır. ▲

ZEYREK YOKUŞU:



İstanbul'un Hafızası

FRANSIZ ROMANCI PIERRE LOTİ'NİN İSTANBUL İÇİN SÖYLEDİĞİ HEMEN HER CÜMLE, ASLINDA BİR AŞK İTİRAFI OLARAK OKUNABİLİR, ONUN İÇİN BU ŞEHİR SADECE GEZİLECEK BİR YERDEN ZİYADE İNSANIN İÇİNE SIZIP ORADA KALDIĞI, ZAMANLA MEŞK OLDUĞU; BÜYÜYÜP YEŞERDİĞİ BİR HÂLDİR. EYÜP SIRTLARINDAKİ O KAHVEDE OTURUP HALIÇ'I SEYREDERKEN HİSSETTİĞİ ŞEYİN ADINI KOYAMAMIŞ, SADECE “BURADA BİR ŞEY BENİ TUTUYOR” DEMEKLE YETİNMIŞTİR ÇOĞU ZAMAN. İSTANBUL'A DAİR YAZDIKLARININ ÇOĞUNDA ŞEHİRİ DEĞİL, ŞEHRİN İNSANDA BIRAKTIĞI İZİ ANLATMASI DA BU YÜZDENDİR, ZİRA ETKİLENMİŞTİR TÜM BU YAŞANMIŞLIKLARDAN... BİR SOKAĞIN KOKUSUNU, BİR MINARENİN GÖLGESİNİ, BİR YOKUŞUN TARİH BOYUNCA ŞAHİT OLDUĞU HİKÂYELERİ ÖLÜMSÜZLEŞTİRMEK İÇİN KALEMİ ELİNE ALMIŞTIR. BELKİ DE İSTANBUL'U GERÇEKTEN TANIYANLAR, ONU ANLATMAYA ÇALIŞTIKÇA KELİMELERİN YETERSİZ KALDIĞINI FARK EDENLERDİR; ŞEHİR KENDİNİ BÜTÜN OLARAK DEĞİL, PARÇA PARÇA, SOKAK SOKAK, YOKUŞ YOKUŞ AÇAR İNSANA.

YUNUS EMRE TOZAL



SOKAKLARIN ARASINDA GİZLİ KALANLAR

Hani bazı sokakların kendine ait bir hafızası, tarihi, geleneği, mirası, kimliğini hemen açıkça belli eden özellikleri olur ya, işte Zeyrek de tam olarak öyle bir yer; yürüdükçe kendisine ait özellikleri adım adım size açan, her köşesinde bir anıtın, bir hikâyenin sizi beklediği o nadir sokaklardan biri. İstanbul zaten kendine ait müşahhas hikâyeleri olan bir şehir; mahallelerin ve sokakların kendine ait üslubunu ve lehçesini fark edebilirsiniz, tıpkı o sokağın çiçeklerinden ve kokusundan adeta ben buradayım diye seslenişi duyduğunuz gibi... Bu yüzden olsa gerek Yahya Kemal'in “Sana Dün Bir Tepeden Baktım Aziz İstanbul” şiirinde söylediği gibi, İstanbul'un sade bir semtini sevmek bile bir ömre bedeldir; çünkü sevmek, önce tanımayı, tanımak da durup dinlemeyi, anlayarak vakit geçirmeyi; dolayısıyla yaşanmışlığı talep eder. Zeyrek de tanınmayı bekleyen, sessiz, sakin, kendisiyle sohbet edebileceğiniz tarihin patika yollarından günümüze yokuşuyla hatırlarda kalmış müstesna bir sokağımız.



Zeyrek, İstanbul'un dördüncü tepesinde oturur ve UNESCO'nun Dünya Kültür Mirası Listesi'nde yer alacak kadar kıymetli bir eser stokuna sahiptir. Zeyrek'i ziyaret edenler, sokaklarda hâlâ çamaşır asıldığını, kapı önlerinde sohbetlerin edildiğini, ahşap evlerin sanki biriktirdiği hikâyeleri anlattığını

İSTANBUL ZATEN KENDİNE AİT MÜŞAHHAS HİKÂYELERİ OLAN BİR ŞEHİR; MAHALLELERİN VE SOKAKLARIN KENDİNE AİT ÜSLUBUNU VE LEHÇESİNİ FARK EDEBİLİRSİNİZ, TİPKİ O SOKAĞIN ÇİÇEKLERİNDEN VE KOKUSUNDAN ADETA BEN BURADAYIM DİYE SESLENİŞİ DUYDUĞUNUZ GİBİ...



dinleyerek tarih boyunca yaşananlara günümüzde de tanıklık ederler. Semtin nüfusu asırlar boyunca değişmesine rağmen kimliğini hiç yitirmemiş, tersine her yeni gelenle birlikte bir katman daha kazanmıştır: Bizanslısı gitmiş, Osmanlısı yerleşmiş, sonradan gelen göçmeni kendi lehçesini, kendi yemeğini, kendi pazarını buraya taşımış, ama hiçbiri öncekini silmemiş,



üzerine eklenmiştir. Belki de Zeyrek'i başka semtlerden ayıran da tam olarak bu — bir mahallenin, sakinleri değişse de hafızasını kaybetmeden yaşayabileceğinin ispatı gibi durması. Taşlar aynı taşlar, yokuş aynı yokuş; sadece üzerinden geçenlerin dili, kokusu, telaffuzu değişmiş.

BİR İSMİN HİKÂYESİ: MOLLA ZEYREK

Bir semte isim vermek kolay iş değildir; bazen bir savaş, bazen bir aile, bazen de tek bir insan yeter buna. Bugün sokakların serencamı, duymayı bilenlere ne hikâyeler anlatıyor. Bugünkü ismiyle Zeyrek Camii (veya tarihi adıyla Pantokrator Manastırı) olarak bildiğimiz yapı, İstanbul'un fethinden sonra manastırın keşiş hücreleri medreseye çevrilmek suretiyle, İstanbul Osmanlı'sının ilk eğitim kurumu olarak faaliyet göstermiş, günümüze kadar da ulaşan bir hazinedir. Fatih Sultan Mehmet, bu medresenin başına, Bursa'da II. Murat Medresesi'nde ders veren bir hocayı, Molla Mehmet Zeyrek Efendi'yi getirir. Molla Mehmet Zeyrek Efendi'nin adı zamanla önce medreseye, sonra da bütün semte sirayet etmiş; bir hocanın zekâsı, taşların arasında yüzyıllarca yaşamaya devam etmiş. Aynı sabırla duran Pantokrator Sarnıcı'nın karanlığı ve Çinili Hamam'ın havasını ve nemini de bu mirasın sessiz ortaklarına katmam mümkün; zira hiçbiri kendini anlatmaya kalkışmaz, siz durup bakmazsanız da bir şey kaybettiğini düşünmez. Belki de asıl mesele budur: Zeyrek, sizi hem geçmişle hem de bugünüyle kendisiyle konuşmayı sabırla bekleyen bir yer; adım atanın kulağına eğilip fısıldamayı bekliyormuşçasına size kendisini açabilen bir dili var.

BİR SEMTE İSİM VERMEK KOLAY İŞ DEĞİLDİR; BAZEN BİR SAVAŞ, BAZEN BİR AİLE, BAZEN DE TEK BİR İNSAN YETER BUNA. BUGÜN SOKAKLARIN SERENCAMI, DUYMAYI BİLENLERE NE HİKÂYELER ANLATIYOR.

Molla Mehmet Efendi'nin asıl adı değil, lakabı kalır tarihe: çocukluğunda hocası Hacı Bayram Veli'nin ona taktığı söylenen “zeyrek”, Farsçada anlayışlı, uyanık, keskin zekâlı anlamına gelen bir kelime. Medrese onun adıyla anılmaya başlar, ardından cami, sonra da bütün semt. Zeyrek Medresesi aslında uzun ömürlü olmaz; Fatih Külliyesi'nin medreseleri açılınca, yaklaşık yirmi yıl hizmet verdikten sonra kapanır. Ama isim kalıcı olur, Molla Zeyrek'in hikmeti yaklaşık beş asrı aşkın süredir bir yokuşun ve semtin kimliğine dönüşmüştür.

KADINLAR PAZARI VE BÜRYAN'IN DİYARI

Pantepoptes'i (Eski İmaret Camii) arkanızda bırakıp ahşap evlerin arasından ilerlediğinizde, kendinizi bambaşka bir dünyada bulursunuz: Kadınlar Pazarı. İsmi bir muammadır aslında, esnafın neredeyse tamamı erkektir, kadın tezgâhı yok gibidir, ama semt hâlâ bu adla anılır. Buranın nabzını tutan esnaf çoğunlukla Siirtli; tezgâhlarda Siirt bademi, cevizi, balı, otlu peyniri, fıstığı, maşı, bittimi ve bittimden yapılma sabunlar sıralanır. Bahar aylarında



PANTEOPTES'I (ESKİ İMARET CAMİİ) ARKANIZDA BIRAKIP AHŞAP EVLERİN ARASINDAN İLERLEDİĞİNİZDE, KENDİNİZİ BAMBAŞKA BİR DÜNYADA BULURSUNUZ: KADINLAR PAZARI.

işler daha da renklenir; Doğu ve Güneydoğu Anadolu'dan gelen kengel, güllavi, suruyaz gibi otlar İstanbulluların çoğunun adını bile duymadığı lezzetlerle raflara çıkar.

Kadınlar Pazarı'nın hemen içinde, dükkân tezgâhlarının arasına neredeyse gizlenmiş bir kapı sizi Çinili Hamam'a çıkarır. Hamamı, Akdeniz'i titreten Kaptan-ı Derya Barbaros Hayrettin Paşa, 1530-1540 yılları arasında Beşiktaş'taki artık ayakta olmayan medresesine gelir sağlamak amacıyla Mimar Sinan'a yaptırmış. "Hayreddin Paşa", "Kaptan Paşa" ya da sadece "Zeyrek Çinili Hamamı" diye de anılır.



BİR YOKUŞUN ÖĞRETTİKLERİ

Zeyrek'i özel kılan, tek bir anıt ya da tek bir hikâye değil. Bir imparatoriçenin adadığı kilise, bir müderrisin adını verdiği medrese, bir şeyhülislamın zenbili, bir Kaptan-ı Derya'nın hamamı, bir imparatorun su kemeri, bir büryancının kemikli kebabı... Aslında hepsi aynı yokuşun üzerinde, üst üste yığılmış katmanlar hâlinde duruyor. Ne tam bir Bizans semti, ne tam bir Osmanlı mahallesi ne de sadece bugünün Zeyrek'i; üçü birden, aynı anda.

Belki de bu yüzden “müze semt” olmamasına şükretmek gerekiyor. Bir müzede sergiler donar, tarih bir vitrinin arkasına hapsolür. Zeyrek'te ise tarih hâlâ nefes alıyor, sokakları sizi o canlı hayata davet ediyor. Yokuşu tırmanmak biraz nefes kesse de, tepeye vardığınızda gördüğünüz şey sadece bir manzaradan ziyade bin yıllık bir sabrın hâlâ ayakta durduğunu görmenin verdiği o huzur... ▲



**HATTAT
YUSUF SEZER**

PELİN AVCI



SANAT 3S FORMÜLÜDÜR SABIR, SEBAT, SEVGİ

YÜZYILLARDIR USTA İLE TALEBE ARASINDA AKTARILAN HAT SANATI, YALNIZCA ESTETİK BİR İFADE BİÇİMİ DEĞİL, AYNI ZAMANDA SABIR, EMEK VE SÜREKLİLİK İSTEYEN BİR GELENEK. HATTAT YUSUF SEZER DE BU KÖKLÜ MİRASI, ESERLERİ KADAR YETİŞTİRDİĞİ TALEBELERİ VE ANADOLU'YA TAŞIDIĞI ÇALIŞMALARLA YAŞATIYOR. 1972'DE BAŞLAYAN SANAT YOLCULUĞUNDA, HATTAT HAMİT AYTAÇ'TAN ALDIĞI EĞİTİM ÖNEMLİ BİR DÖNÜM NOKTASI OLUYOR. BUGÜN İSE ÖĞRENDİKLERİNİ YENİ KUŞAKLARA AKTARMAYI SÜRDÜREN SEZER, HAT SANATINI “SABIR, SEBAT, SEVGİ” OLARAK TANIMLIYOR. SEZER'LE SANATKÂRLIKTAN TALEBELİĞE, KÜLTÜREL MİRASIN KORUNMASINDAN SANATIN İNSAN ÜZERİNDEKİ ETKİSİNE UZANAN BİR SÖYLEŞİ GERÇEKLEŞTİRDİK.

Hat sanatına nasıl bakıyorsunuz? Hat sanatının sizin için anlamı nedir?

Hat sanatı zor bir sanat. Kâinata var olan her şey bir sanat. Gözümüzün gördüğü her bir ağaç, her bir bitki, her bir yeşillik, her bir kuş, her bir mahlukat, Cenab-ı Hakk'ın ayrı ayrı ilahi sanatı. İnsan ise sanatın harikalar harikası bir insanıdır. Zaten onun için Bediüzzaman Said Nursi diyor ki, kâinat büyütmüş bir sanat eseridir. İnsan da küçültülmüş bir sanat eseridir. Bütün kâinat insana hizmet eder. İnsan da aklını, iradesini güzel kullandığı sürece iyi yollarda kullanabiliyor. İşte bu sanat da onlardan biri; yani olmazsa olmaz üç ayağından birisidir. Yani ne insan verdiği sözü unutulabilir ne Allah'a olan borcunu unutulabilir ne de sanatına olan hassasiyetini unutulabilir.

Biz her gün bir acemi talebe gibi mutlak surette bir şeyler yazmak zorundayız. Elimiz sürekli hareket hâlinde olmalı, itman hâlinde olmalı. Bütün bunlar olduğu zaman efendim, sanat güzeldir. Sanata verdiğimiz önemi gelecek nesillere örnek olarak sunmaya çalışıyoruz. Yani bir insanın elbisesi, giyim kuşamına verdiği önem kadar yaptığı işe de önem vermesi gerekiyor.

Eserlerinizde antika çerçeveleri kullanmanızın özel bir sebebi var mı?

Burada gördüklerinizin yüzde yüzü antika çerçeveler. Çünkü bu sanat ona layık. Basit, efendim, dört çubuğu kesip birbirine çiviyle tutturmanın çerçeve olduğu bir sanata hizmet etmiyoruz biz. Çerçeveyi de bu sanatın içine dahil etmiş gibi. Çerçeve olmazsa bu iş olmaz. Bu işin elbisesidir. Bu işin kendisidir. Önce çerçeveyi bulurum. Ona yazacağım işi beklerim. Buna ne gider? Gördüğünüz bu çerçeveler, birer eserde eserleri oluşturabilmişimdir. Ne yaparsam bunun hakkını vermiş olurum. Önce çerçeveyle ben yüzleşirim. Onunla bir kere hemhâl olmam gerekiyor. Bu neyi taşır? Ayet mi taşır? Hilye mi taşır? Güzel bir söz mü taşır? Hadis-i şeriflerden bir metin mi taşır? Ona göre mütalaamdan sonra kafama en uygununu seçerim, oluştururum.

Çerçeveleri nerelerden temin ediyorsunuz? Bu seri çerçeveyi ülkemizde bulamazsınız. Ve bunlar hepsi yurt dışından geldi. Eski Avrupa'dan gelen çerçeveler vardı. Yani bu işin zevkini, tadını alanlar toparladılar.



Kiliselerde kullanıldığı gibi Osmanlı saraylarında, köşklerinde, villaların yanlarında da çok. Eski antikacılar çarşılarına gittiğim, gezdiğim zaman görüyorum ki hep yıllardan, köşklere çıkan çerçeveler ama bakıma muhtaç. Onların da elden geçtikten sonra yepyeni, kaliteli bir eser hâline geldiğini görüyorum.

Hamit Aytaç’tan ders almaya nasıl başladınız?

1972’de ilk hat dersine başladığım zaman... Bakınız, yıl 2026. İlk hat hocam, Nuruosmaniye Camii Başmüezzin Hattat Recep Berk idi. Sümbül Efendi Kur’an kursunda okurken başladım.

Öncesinde Hamit Hocam’ı ziyarete gittik biz, Recep Hocam’la. Ve o ziyarette ders verebilir mi, veremez mi müsaadesini aldık. Çünkü Hamit Hocam ileri yaştaydı. Recep Hocam’ın da ricası üzerine, elhamdülillah kabul etti. 1976’dan 1982 senesine kadar Hamit Hocam’la devam ettim ve 82’de rahmetli oldu. 24 Temmuz 1980’de bana hocam “icazetini vereyim” dedi. Ona göre hazırlandık. Hocam da sıhhati elverdiği günlerde yazdı.

ESERLER ÜZERİNDE YILLARCA ÇALIŞTIM

Hamit Aytaç’ın vefatından sonra çalışmalarınızı nasıl sürdürdünüz?

Elhamdülillah, o günden bugüne bir vasiyet gereği oldu. Yani biz bu sanatın tamamını Hocam’da öğrenmedik. Mezarlıklar, müzeler, sergiler, çeşme ve kapı kitabelerindeki o muhteşem mermer üzerindeki yazıları izleyerek, inceleyerek, tekrar tekrar taklidini yapa yapa yıllarca çalıştım.

Çünkü Hamit Hocam’ın vefatından sonra gidecek hocam yoktu. Bir de insan sevdiği bir insanı kaybedince etrafında kimseyi göremez, bilirsiniz. Bizim de öyle oldu. Ama bu sanatı olan sevgimiz...

Hamit Hoca ders gibi değil, elverdiği yazıyı yazıp size geri çağırdığında, kontrol ederek çok da yanlışlarınızı aslında sözlü değil, yazılı... Çünkü uzun süre konuşacak takati yoktu, rahatsızdı. Sürekli artık ileri yaş hastalıkları nüksediyordu.

Talebelerinize verdiğiniz en önemli tavsiye nedir?

Bugün biz talebelerimize bunu da söylüyoruz: Tanıdığınız simaları, müsaade ederlerse fotoğraflayın, röportajını yapın. Yarın olmayacaklar. Sizlere büyük anı olacak. Benim cumartesi günleri talebelerim geliyor. Bugüne kadar da 63 talebe icazet aldı. Ve çoğu da şu anda mesleki alanda sahadalar. Farklı vakıf, dernek bünyelerinde, kamu sektöründe çalışanlar da var. Halk eğitimlerinde hat hocalığı yapanlar da var. Allah’a çok şükür, bu bizim yükümüzü hafifletiyor. Hem İstanbul’da hem Anadolu’da.

Anadolu’da hat sanatının yaygınlaşması için neler yaptınız? Oralara bu sanatı taşımak gerekiyordu. Anadolu’ya da ilk bu Anadolu sergilerini açan kişi. “Her ilde bir sergi, her eve bir eser” projemle böyle bir yolculuğa çıkarak 35 vilayette bugüne kadar sergi açtık. Evet, herkesin bir



eseri alması mümkün değil. Ama bir gönül kazanmak, sergiye gelirsiniz, izlersiniz, orada sergi hakkında bilgi almanız, eseri görmeniz veya telefonunuzla, makinenizle fotoğraflayıp da anı olarak evinize taşımanız bile bir eser. Hedef bu. Birden çok, binlerce hedefe ulaşmaktı.

“Her yerde olayım değil, her yerde talebem olsun” diyorsunuz. Bunu biraz açar mısınız?

Her yerde olayım değil, her yerde talebem olsun. Amerika’da var, Almanya’da var. Yani çok şükür, bu bizim için bir onurdur. Çünkü bu sanatın merkezi, beşiği, memleketi burası.

Tarihte bir söz var ya, Kur’an Mekke’de nazil oldu, Mısır’da okundu, İstanbul’da yazıldı. Şimdi İstanbul’da hem okunuyor hem yazılıyor. Sayısız hattatlar yetişiyor, çok şükür. Biz ve emsali hat sanatkârları elinden yetişiyorlar. Bu da onur verici, yüz akı bir çalışma.

Bizim hat kursumuzun abi-kardeş metodu geçerlidir. Asla Yusuf Sezer bir hoca değildir; abileri, evlerinden bir büyükleri olarak. Ve sınır şudur: talebe yerini bilecek, hoca seviyesini bilecek. Hoca ile talebe birbirine karışmayacak. Yarın siz masaya oturacaksınız, yüzlerce göz size bakacak. Ona göre giyiminiz, kuşamınız, oturuşunuz, hareketleriniz, kaleminiz, sıhhatli duruşunuz talebeye tesir edecektir.

Burada ders veririz; talebe evinde çalışır, cumartesiden



cumartesiye gelir, yazdığı çalışmalarını burada mütalaasını yaparız. Hatalarını gösteririz, düzeltiriz, kalemlerini düzeltiriz. Sanat 3S formülüdür: Sabır, sebat, sevgi. Bu 3S’ye alışık olan, yaşamına bunu katmış olan insan huzurla eser üretir. Yorulmaz.

BEN KÜLTÜR ELÇİLİĞİ YAPIYORUM

Hat sanatının insanlar arasında nasıl bir bağ kurduğunu düşünüyorsunuz?

Sadece yazı yazmıyorum aynı zamanda kültür elçiliği de yapıyorum. Hindistan Üniversitesinin müzesinde hatlarım var. Santa Fe eyaletinde hatlarım var. Santa Fe’den kültür aracılığı, ödülüm dahi var.

Ödül almak için değil, para kazanmak için de değil. Çünkü para bir şekilde gelir. Talebe yetiştiriyoruz. Onlar da öğretsinler diye. Sevgi köprüsü kurulur hat sanatıyla insanlar arasında. Yani hat sanatının sadece muhatabı Müslümanlar değil; Katolikler de var, Yahudiler de var, Hristiyanlar da var. Diğer mezhep mensupları da var. Yani bu işin sanatı pergeli 360 derece döner. Hatta bir gözü dünyaya, bir gözü ahirete açık durumda olmalı; bir gözü de hududunu bekleyen nöbetindeki asker gibi olmalı. Her an teyakkuza hazır olmalı, çünkü eser üreteceksin. Eserin varsa seni tanıyacaklar.

Hat sanatının insan üzerindeki etkilerini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Bu vadide olan insanlar eser üretmek zorunda, yoksa eli tembelleşir, hafızası zayıflar. Yani yazı aynı zamanda hafızanın da gücünü artırır, kuvvetlendirir.



Hafızanın yükünü hafifletir. İnsana çok geniş düşünme alanı açar. Ruhi zindelik kazandırır. Bedeni sıhhat kazandırır.

Yaptığınız işi iki ayaklı yapıyorsunuz. Hem inancınız gereği yapıyorsunuz hem de yaptığınızın şahidi Allah'tır diye yapıyorsunuz. Evet, insanlar bakacaklar, beğenecekler, edecekler. Onun karşılığında dünyadaki nasibinizi de almış olacaksınız. Ama asıl hedef, ilahi hedeflere vakıf olabilmektir. Mazhar olabilmektir. Eğer bunu sağlayabilirse bir insan zaten başarıya yüzde yüz ulaşıyor.

Gençlere hat sanatı ve hayat konusunda ne tavsiye edersiniz?

Ana-baba duası ve hoca duası almayı ihmal etmesinler. Talebelerime diyorum, elinizden telefonu bırakın, kalemli defteri alın, yazın. Çalışın. Çantanızda bir not blok, bir kurşun kalem bulunsun. Gittiğiniz yerdeki insanlarla sohbet ederken, önemli cümlelerini, müsaade ederseniz, kaydedeceğim deyip yazın. Telefonunuza da güvenmeyin. Düşer, kırılır, çalınır, gider.

Sanatkârın ahlakı sizce nasıl olmalı? Sanatkâr bu yönde gurur, kibir taşımamalı. “Ben yaptım, ben ettim” egosuyla, gururuna kapılmamalı. Çünkü bunu bize ikram eden Allah-ı Teala, bunu bir kere bir, bilincinde olacak. İkincisi, bu bize emanet. Öğretilmek üzere, aktarılmak üzere verilmiştir.

Nasıl ki mal zengine imtihan olarak verilmiştir, zekâtını veriyorsa artar, vermiyorsa felaketle gider. Bunun gibidir. Bu açıdan biz Allah'ın adeta yeryüzünde hizmet taşıyan kullarıyız. Bunu bilincinde olacak.

İbadet eksikliği olmayacak. Hat hocasının ve talebelerinin de sonra gurur, kibirden öte güzel takva, ahlak sahibi olacak. Takva demek illa kılık kıyafetini değiştirmek değil. Ameli ve ahlakı, konuşması güzel olacak. Sonra da dedikodu, gıybet yapmayacak.

Sizce sanatçıyı anlamak için sanatçının hayatını bilmek önemli mi?

Tabii ki. Sanatçıyı bilmenin tek bir çıkış noktası,



konuştuğu kelimelerdir. Kendisini ortaya koyar. Eğer konuşurken atıp tutmaya başlamış ise, dersin ki, tamam. Sermayesi küçük.

Eğer tarihe doğru götürüyor, sizi bir yerlerden, basamak basamak yükseltiyorsa, orada durup dinleyeceksin. Notunu alacaksın. Kayıda geçeceksin. O, çünkü her zaman konuşamaz onu. Bir de ilham meselesidir, sanat.Allah-ı Teala sizin kalbinize ne yapacağınızın ilhamını vermezse, onun hareketini, hızını vermezse kaleminizde sadece oyalanır durursunuz. İleri gidemezsiniz.



Geçmişte bu sanata emek verenleri hatırlamak neden önemli?

Yaptığınız, işte tarihteki insanları hayırla yad etmeden oturmayınız. Onlar olmasaydı, biz ne yapabilirdik? Bu işin bir tarihi süreci var, serüveni var, yolculuğu var. Binlerce, on beş asırdır buna emek veren onca kibar insanlar var.

Mesela her birinizin evinde babaannesinden, anasından, dedesinden kalmıştır Kur'an-ı Kerim. Bu Kur'an-ı Kerim “Kayı Saadet-i Hafız Osman hattıdır” diye iç kapakta yazar değil mi? Bu zat, Merkez Efendi kabristanında yatar; Burdur'un 106 tane Kur'an-ı Kerim yazmış. Ve 107.'sini de 12. cüzüne kadar yazmış, teravih namazını kıldırırken rûkûda 2. rekâtta cemaatin önünde vefat ediyor. Nasıl bir güzel amel işliyor, bakınız.

E, bu zat duayı hak etmiyor mu? Bu zat bizden bir şey beklemiyor, para, pul, ev, mekân beklemiyor. Dedelerimizle, nenemiz bizden bir şey beklemiyor. Yediklerimiz, içtiklerimiz onların bıraktıkları eserler. Şu topraklarda geziniyorsak, ecdadımız Fatih Sultan Mehmet, askerleri, hocaları, tüm dervişhanı, tüm gazilerinin hakkı var bunda.

Son olarak, sanat yolculuğunuzu nasıl özetlersiniz?

Yılların birikimi, yılların izi. İşte bizim de çalışma hayatımız. Şimdilik efendim bir acemiyete yazdıyoruz talebeyi. Bunlar bir düzene girecek, fotoğraflar seçilecek, edilecek. Belki bir gün böyle bir şey çıkabilir karşımıza. Bir armağan kitabı gibi bir şey de olabilir.

İnşallah olmasın diyemiyorum. Olsun tabii. Çünkü hayat çok kısa. Çok çok kısa. Gerçekten kısa.

İnsan ne yapıyorsa kendi ailesi içinde yapmalı, ülkesi içinde yapmalı, gelecek insanlık içinde yapmalı. Bu sanat öyle bir sıcak mesaj taşır ki, hangi dinden olursa olsun, size rağm olur. Sizin karşınızda erir gider, çayın içindeki şekerin eridiği gibi.

Ama o seviyede olmanız lazım. O kalitede olmanız lazım. O duruşta olmanız gerekiyor. Sözüünüzle, işinizle, hâl ve hareketlerinizle bir bütün olmak zorundasınız.

Sultan Ahmed Cami Başımamı:

HAFIZ VE BESTEKÂR SADETTİN KAYNAK

İSTANBUL'UN TARİHİ YARIMADASINDA YER ALAN FATİH İLÇESİ, ASIRLAR BOYUNCA İLMÎ, DİNÎ VE KÜLTÜREL HAYATIN MERKEZLERİNDEN BİRİ OLMUŞTUR. OSMANLI DÖNEMİNDEN İTİBAREN MEDRESELERİ, TEKKELERİ VE BÜYÜK SELÂTİN CAMİLERİYLE ŞEKİLLENEN BU KÜLTÜR ÇEVRESİ, YALNIZCA DEVLET ADAMLARI DEĞİL, AYNI ZAMANDA HAFIZLAR, BESTEKÂRLAR VE MUSİKİŞİNASLAR YETİŞTİRMİŞTİR. BU İSİMLERİN EN SEÇKİNLERİNDEN BİRİ DE HAFIZ SADETTİN KAYNAK'TIR.

◆ DOÇ. DR. HALİM GENÇOĞLU



SADETTİN KAYNAK (1895–1961)

Türk dinî musikisi ve klasik Türk musikisinin XX. yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden biri olan Hafız Sadettin Kaynak, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan kültürel sürekliliğin sembol şahsiyetlerinden biridir. Fatih ilçesinde dünyaya gelen, çocukluk ve gençlik yıllarını bu tarihî muhitte geçiren Kaynak, imamlık görevini de büyük ölçüde Fatih'teki tarihî camilerde icra etmiş; aynı zamanda yüzlerce bestesiyle Türk musikisinin gelişiminde kalıcı izler bırakmıştır. Bu yazımızda Sadettin Kaynak'ın Fatih ile olan tarihî bağı, Karadeniz kökeninin eserlerine yansımaları ve kültürel mirasının korunmasının önemi tarihî veriler ışığında değerlendirilmektedir. Dedesinden kalan fotoğraf ve arşiv belgelerini bize teslim eden torunu Mustafa Kaynak'a bu vesileyle şükranlarımı sunuyorum.

Hakikaten İstanbul'un tarihî yarımadasında yer alan Fatih ilçesi, asırlar boyunca ilmî, dinî ve kültürel hayatın merkezlerinden biri olmuştur. Osmanlı döneminden itibaren medreseleri, tekkeleri ve büyük selâtin camileriyle şekillenen bu kültür çevresi, yalnızca devlet adamları değil, aynı zamanda hafızlar, bestekârlar ve musikişinaslar yetiştirmiştir. Bu isimlerin en seçkinlerinden biri de Hafız Sadettin Kaynak'tır.

Kaynak, yalnızca klasik Türk musikisinin üretken bir bestekârı değil aynı zamanda güçlü hafızlığı, dinî görevleri ve halk musikisi ile klasik üslubu kaynaştıran yaklaşımı sayesinde XX. yüzyıl Türk musikisinin yönünü belirleyen sanatçılar arasında yer almaktadır.

FATİH SEMTİNDE ŞEKİLLENEN BİR HAYAT

15 Nisan 1895 tarihinde Fatih'in Taşkasap Mahallesi'nde dünyaya gelen Sadettin Kaynak, çocukluk yıllarını İstanbul'un dinî ve ilmî atmosferi içerisinde geçirmiştir. Küçük yaşta hafızlığını tamamladıktan sonra Mercan İdadisi ve Darülfünun İlahiyat Şubesi'nde öğrenim görmüş; geleneksel dinî eğitim ile musiki eğitimini birlikte sürdürmüştür (Öztuna, 1990).

Onun hayatında Fatih yalnızca doğduğu semt değildir. Uzun yıllar Yavuz Sultan Selim Camii'nde başımam olarak görev yapması, Kaynak'ın Fatih'in dinî hayatındaki merkezi konumunu göstermektedir. Bunun yanında Sultan Ahmed Camii'nde imam-hatiplik yapması, İstanbul'un en önemli dinî kurumlarında üstlendiği görevleri ortaya koymaktadır (Behar, 2015).

Fatih'in tarihî camileri yalnızca ibadet mekânları



değil, aynı zamanda klasik Türk musikisinin geliştiğı önemli eğitim merkezleriydi. Sadettin Kaynak da bu kültürel çevrede yetişerek hem dinî musikiyi hem de klasik repertuvarı derinlemesine öğrenmiştir.

KARADENİZ KİMLİĞİNİN MUSİKİYE YANSIMASI

Sadettin Kaynak'ın ailesinin Rize'nin Der pazarı ilçesindeki Hacıoğulları ailesine mensup olduğu bilinmektedir. İstanbul'da doğup büyümesine rağmen aile hafızasında yaşayan Karadeniz kültürü, onun sanat anlayışını etkileyen unsurlardan biri olmuştur.

Özellikle “Denizleri Aşalım Vıra Vıra” adlı eserinde geçen “vıra” kelimesi, Karadeniz denizcilik kültürünün en karakteristik kavramlarından biridir. Benzer şekilde “Dursun Kaptan Batum'dan” isimli Millî Mücadele dönemini işleyen Karadeniz türküsü, Batum–Rize hattındaki tarihî deniz ulaşımını ve bölgenin sosyal hafızasını yansıtmaktadır.

Kaynak'ın bu eserleri, yalnızca folklorik unsurların kullanımı açısından değil; İstanbul klasik musikisi ile Karadeniz'in melodik ve ritmik karakterini bir araya getirmesi bakımından da dikkat çekicidir. Böylece bestelerinde hem payitahtın zarafeti hem de Karadeniz insanının dinamizmi aynı potada buluşmuştur.

VASİYETİ VE ŞAHSİYETİ

Büyük sanatçıların hayatlarının son dönemleri, çoğu zaman eserleri kadar karakterlerini de yansıtır. Sadettin Kaynak'ın vasiyeti bunun en dikkat çekici örneklerinden biridir.

Vasiyetinde şu ifadeler yer almaktadır:

“Bu evde benim bir pardösüm, iki kat elbisem, bir bavulum, bir radyom, bir buzdolabım var. Bunları Gülfıye'ye bırakıyorum. Benim evimde birikmiş param yoktur. Emr-i Hak vaki olduğu zaman Sıraselviler'deki apartmanımın dairelerinden kiralar alınıp cenazemin teşhiz ve tekfinine sarf edilsin. Cenaze namazım Nuruosmaniye Camii Şerifi'nde kılınsın.”

Bu vasiyet, Türk musikisinin en büyük bestekârlarından birinin gösterişten uzak, mütevazı hayat anlayışını ortaya koymaktadır. Sadettin Kaynak ayrıca, vasiyetinde sözü geçen Sıraselviler'deki apartmanı Varlık Vergisi'yle zor duruma düşen bir vatandaştan satın almış fakat ölünceye kadar eski sahibinden kira almamıştır. Bu araştırma kapsamında Sadettin Kaynak'ın torununa ulaşılmış; aile tarafından muhafaza edilen fotoğraflar, şahsî belgeler ve çeşitli hatıralar incelenmiştir. Bu belgeler, sanatçının biyografisinin yeniden değerlendirilmesine katkı sağlayacak nitelikte olup, ileride yayımlanacak kapsamlı biyografi çalışmaları için önemli birincil kaynaklar arasında yer almaktadır.



Sadettin Kaynak Hayat Mecmuası



Sadettin Kaynak'ın Mezarı, Zeytinburnu, Merkezefendi Mezarlığı

BÜYÜK ŞAHSİYETLERİN MİRASI

NASIL KORUNMALI?

Fatih ilçesinin Taşkasap mahallesinde doğan Hafız Sadettin Kaynak (1895–1961), Yavuz Sultan Selim Camii Başımamı olarak görev yaparken, 42 makamda 300’den fazla eser bestelemiş; klasik Türk müziğı ile Anadolu halk motiflerini ustaca birleştirmiştir.

“Çile Bülbülüm Çile”, “Muhabbet Bağına Girdim Bu Gece”, “İncecikten Bir Kar Yağar” gibi ölümsüz şarkıların yanı sıra seksenden fazla film müziğıyle tanınan Kaynak, Münir Nurettin Selçuk, Safiye Ayla ve Müzeyyen Senar gibi usta sanatçılar tarafından yorumlanan eserleriyle geniş kitlelere ulaşmıştır. “Muhabbet Bülbülü” lakabıyla anılan Sadettin Kaynak, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan dönemde Türk musikisine kalıcı bir miras bırakmıştır.

Sadettin Kaynak, Fatih'in yetiştirdiğı en büyük kültür insanlarından biridir. Doğduğu Taşkasap Mahallesi, görev yaptığı Yavuz Sultan Selim ve Sultanahmet camileri ile hayatının önemli bir kısmını Fatih'te geçirmiş olması, onu ilçenin kültürel kimliğinin ayrılmaz bir parçası hâline getirmiştir.

Bugün Fatih Belediyesi'nin, ilçenin tarihî hafızasını yaşatma misyonu doğrultusunda Sadettin Kaynak'ın hatırasını kurumsal düzeyde yaşatması önemli bir kültürel sorumluluktur. Doğduğu mahallede bir hatıra levhası hazırlanması, adına bir musiki evi veya kültür merkezi kurulması, her yıl “Sadettin Kaynak Türk Musikisi Günleri” düzenlenmesi ve aile arşivinden elde edilen belge ve fotoğrafların kamuoyuyla buluşturulacağı kalıcı bir serginin oluşturulması hem Fatih'in kültürel mirasına hem de Türk musikisinin gelecek nesillere aktarılmasına önemli katkılar sağlayacaktır. ▲

Kaynaklar

Behar, C. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnal, İbnülemin Mahmud Kemal. *Hoş Sada*. İstanbul.

Özalp, M. Nazmi. *Türk Musikisi Tarihi*. İstanbul.

Öztuna, Yılmaz. *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*. Ankara.

Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, "Sadettin Kaynak" maddesi.

İstanbul Müftülüğü Arşivi (imamlık kayıtları).

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi.

Halim Gençoğlu Koleksiyonu (Aile Arşivi, yayımlanmamış fotoğraf ve belgeler).

ÜSTÜN İNANÇ

◆ FATMA KARACA MEŞE



İSTANBUL, YALNIZCA BİR ŞEHİR DEĞİL; YÜZYILLARDIR SANATIN, EDEBİYATIN, DÜŞÜNCENİN VE GAZETECİLİĞİN DE EN ÖNEMLİ MERKEZLERİNDEN BİRİ. BU ŞEHİRDE YETİŞEN İSİMLERDEN BİRİ DE GAZETECİ, YAZAR VE TİYATRO İNSANI ÜSTÜN İNANÇ. ÇOCUKLUĞUNDAN GENÇLİK YILLARINA, MARMARA KIRAATHANESİ'NDEN BABIALI'YE UZANAN HAYATINDA İSTANBUL'UN KÜLTÜR VE DÜŞÜNCE DÜNYASINA TANIKLIK EDEN İNANÇ, AYNI ZAMANDA BİR DÖNEMİN EDEBİYAT VE BASIN HAYATINA DA IŞIK TUTUYOR. SÖZLÜ TARİH ÇALIŞMAMIZ KAPSAMINDA BU SAYIMIZDA ÜSTÜN İNANÇ'LA GÖRÜŞEREK, HAYATINDAN VE ESKİ FATİH'TEN HAFIZASINDA KALANLARI KAYIT ALTINA ALDIK:

“Bizim hayatımızda macera önemliydi... Doğru muydu değildi ama önemliydi. Önemli ile doğruyu karıştırmamak lazım. Biz de o yaşlar içerisinde doğruyla önemliyi karıştırdık; rüzgâr gibi geçti zaman.

Kök itibarıyla soyumuz Alem Eyüplü'ye dayanır. Annem Aliye Alem Eyüplü. Babamın soyu da İnanç'tır. Hatıraları anlatmak öyle zor oluyor ki, hepsi hemen gözümüzün önüne geliyor. Babacığım Karabağ kökenlidir, 93 Harbi vesilesiyle oradan gelmişler. Aileyi ayakta tutan

ise Erkan-ı Harbiye-i Umumiye Reis Vekili, yani Genelkurmay İkinci Başkanı Kazım İnanç'tır. Kazım İnanç benim amcamdır; dedemiz vefat ederken bizi soy olarak, aile olarak amcamıza emanet etmiş.

Bu arada babam benim yaramazlıklarımдан/ maceralarımдан haber alıyor tabii. ‘Ben bu yaramazı ihya edemeyeceğim, en iyisi evlendirelim,’ diyerek bir emrivakiyle beni evlendirdi. İyi de oldu, Allah razı olsun. Eşim Meryem İnanç hanımefendi bana hayatımda büyük bir eş katkısında bulunmuş, iki evlat hediye etmiştir.



Marmara Kiraathanesi

ŞİİRLE İLK TANIŞMA

Evimizdeki küçük bir dolap bana göre bir hazineydi. Babacığım okur yazar, entelektüel bir insandı; bütün hayatı İstanbul'da geçmiş, doğma büyüme İstanbulluydu. O dolap benim için çok önemliydi.

O dönem uzaktan akrabamız sayılan bir zat vardı. Şairdi, dergilere şiir yazıyordu; bambaşka bir dünya görüşüne sahipti. Ben de o sıralar güya şiir yazdığımı zannediyorum, birtakım şeyler cızıktırıyordum. *Varlık* dergisine abone olmuştum. Bahsettiğim o şair akrabamız Matbaacılık Yüksekokulu'nu bitirmişti ve yedek subay olarak askere gidecekti; Haydarpaşa'dan sülüs almaya gidiyordu. Ben de yazdığım şiirleri ona veriyor, onun eleştirileriyle kendi yazdıklarını yırtıp atıyordum. Hani o yaşlarda kızlarla diyalog kurarım diye şiir yazılır ya... Bana, ‘Bu aşk ve duygu şiirlerinin modası geçti, sen hâlâ oralarda mısın?’ demişti.

Bir gün babamın o özel dolabını açtım. İleriki raflarda, arkalara doğru kamufle edilmiş bir kitap gördüm: *835 Satır*. Kimin? Nazım Hikmet'in. O dönem yasaklı tabii, kimse adını bile rahatça anamıyor. Kitabı aldım, şiirleri ufak ufak yeni yazıya çektim, sonra kitabı babamın haberi olmasın diye dikkatlice tekrar yerine koydum; haberi olsa parçalandı!

Nazım'ın meşhur ‘Salkımsöğüt’ şiiri vardır; ‘Akıyordu su, gösterip aynasında söğüt ağaçlarını...’ diye başlar. Ben onu ezbere okuyunca o şair akrabam çok şaşırdı, ‘Sen nereden biliyorsun bunu?’ dedi. Kendisine kendi el yazımıyla deftere çektiğim o şiirleri verdim. Öyle bir ritüel, öyle bir saygıyla cebine koydu ki anlatılmaz... Onun da ‘Sarışın Adam’ diye bir şiiri vardı. Ancak benim dünya görüşüm onlardan tamamen farklıydı. Neden? Çünkü ben Allah'a ve

**BİR GÜN BABAMIN O
ÖZEL DOLABINI AÇTIM.
İLERİKİ RAFLARDA,
ARKALARA DOĞRU
KAMUFLE EDİLMİŞ
BİR KİTAP GÖRDÜM:
835 SATIR. KİMİN?
NAZIM HİKMET'İN.**

dine inanan, antikomünist bir genceciktim. Aradaki en büyük fark buydu.

MARMARA KIRAATHANESİ VE NECİP FAZIL KISAKÜREK

Lise yıllarında Türkçe hocamız bir arkadaşımızı sınıfta çok methetti. Sınıftaki herkes hayranlıkla ona bakarken, ben hocanın bu tutumuna tepki gösterdim, ‘Saçma sapan şeyler yapmayın hocam,’ diye çıkmıştım. Sonra gittim, o arkadaşla tanıştım; kafama göre birini bulmuştum. Gayet iyi arkadaş olduk.

Ben o sıralar kitap okumayı pek sevmezdim. Bu arkadaşım beni okumaya teşvik etti, bana kitaplar verdi ve karşıma bambaşka, değişik bir dünya açıldı. Bu değişik dünyanın başında da Necip Fazıl Kısakürek imzası vardı. Dünyam tamamen o yöne meyletti ve orada karar kılınmış oldu.

Çocukluğumuz ahşap evlerde geçti. Babamın ilk tayini Küçükpazar İnyet Müdürlüğü'ne çıkmıştı;



Bir devrin kültür ocağı Marmara Kiraathanesi'nde Necip Fazıl



Limon Apartmanı'ndan yokuş aşağı inilen yerde oturduk, sonra lojmana taşındık. Daha sonra babamın tayini Beyazıt'a çıkınca Beyazıt'taki lojmanda kalmaya başladık. Gençlik yıllarımızda Karagümrük'te, Beyoğlu'ndaki sinemalarda, Dolmabahçe Stadı'ndaki maçlarda vakit geçirirdik. Mahallemizdeki komşuluk ilişkileri bambaşkaydı; bayramlarda bütün mahalleyi dolaşır, bayramlaşırdık.



Büyük Doğu dergisi

O yıllarda yanı başımızda bizim için büyük bir okul olan bir mekân vardı: Marmara Kıraathanesi. Biz oraya "Akademi Marmara" derdik. Bu akademiye çok ulema, âlim, entelektüel insanlar gelirdi. Marmara'da yetiştik desem yanlış olmaz. Arkadaşım Reşat Şen, oranın müdavimlerine bir isim takmıştı: Marmaratör (Marmara Senatörü)... Kimler gelmezdi ki oraya? Prof. Dr. Erol Güngör, Karagümrük Şeyhi Muzaffer Ozak... Muzaffer Hoca ya müritleriyle ya da tek başına gelirdi; konuşmasında doyumsuz bir lezzet vardı. Hepimiz etrafında toplanır, onu hayranlıkla dinlerdik.

BABIALİ VE GAZETECİLİK YILLARI

Gazeteciliğe zaten büyük bir merakım vardı. İstanbul Erkek Lisesi'nde talebeyken ufak ufak denemeler yapıyordum. Gazetecilik bir hastalık gibidir; bir kere girdiniz mi bir daha vazgeçemezsiniz.

Mesleğe ilk defa *Son Havadis* gazetesinde başladım. Daha sonra dramaturgluk grevleri aldım. Babıali bambaşka bir dünyadır; oradaki gazetelerin çoğu insanı içine çeken bir cadı kazanı gibidir, giren kurtulamaz. Gazetecilik ve Babıali sadece mesleki bir kıyaslamayla anlaşılamaz; müzik, edebiyat, düşünce ve tefekkürü öne alarak o dönemi analiz etmek gerekir. Kaliteli bir meslek dalı olan redaktörlükle orada tanıştım ve bu işi uzun yıllar sevgiyle devam ettirdim.



"YALNIZ DEĞİLSİNİZ", BÜYÜK DOĞU VE ROMAN YAZARLIĞI

Beni roman yazmaya sürükleyen asıl sebep, toplumda yaşanan dertler ve reaksiyonlardı. Üniversitelerin kapılarında başını örten hanım kızlar içeri alınmıyordu; çok büyük bir dram ve haksızlık yaşıyordu. İnsanların duyguları nasırlaşmıştı. İşte o karanlık dönemde büyük bir tepki gösterdim ve kendi kendime, ‘Ben varım, yalnız değilsiniz!’ dedim. Böylece *Yalnız Değilsiniz* romanı ortaya çıktı. Hemen ardından *Bir Kuşak, İki Kuşak* geldi. O romanlarla bana üstadımın, Necip Fazıl'ın yolu açıldı.

Bizler Cumhuriyetin o sıkıntılı dönemlerinde ham ervahlar gibi yetişiyorduk. Necip Fazıl olmasaydı, ben şimdiki Üstün İnanc olamazdım. O dönemde İmam Hatiplileri hafife alan, onlara türlü sıfatlar yakıştıran bir kesim vardı. Üstad için de ‘kumarbaz’ diyerek iftira atanlar, bizi onun yolundan döndürmeye çalışanlar oldu. Biz ise, ‘Necip Fazıl kumarbaz değil, büyük bir şair ve mütefekkindir; o adamın peşinden gidilir,’ diyerek onu daha derinlemesine tanımak için eserlerine, konferanslarına daldık.

Büyük Doğu, muhteşem bir eser ve bir okuldur. Sanat, edebiyat, tefekkür ve bilgiyle kopyacılığa, intihale ve soysuzlaşmaya karşı verilmiş en büyük mücadeledir. Tarık Buğra çok usta bir romancıydı. Metin Erksan büyük bir sinema adamı ve çok yakın dostumdu; Kemal Tahir de öyle. Onların her biri benim gözümde büyük birer mücadele adamı ve kahramandır.

Bugün geriye dönüp baktığımda, yazdığım romanlarla ve eserlerle bir nesle sağlam bir biçimde hitap edebildiğimi görmek benim için en büyük mutluluktur. ▲



CANIM İSTANBUL

Ruhumu eritip de kalıpta dondurmuşlar; Onu İstanbul diye toprağa kondurmuşlar. İçimde tüten bir şey; hava, renk, eda, iklim; O benim, zaman, mekân aşır geçmiş sevgilim. Çiçeği altın yıldız, suyu telli pulludur; Ay ve güneş ezelden iki İstanbulludur. Denizle toprak, yalnız onda ermiş visale, Ve kavuşmuş rüyalar, onda, onda misale.

İstanbul benim canım;
Vatanım da vatanım...
İstanbul,
İstanbul...

Tarihin gözleri var, surlarda delik delik;
Servi, endamlı servi, ahirete perdelik...
Bulutta şaha kalkmış Fatih'ten kalma kır at;
Pırlantadan kubbeler, belki bir milyar kırat...
Şahadet parmağıdır göğe doğru minare;
Her nakışta o mana: Öleceğiz ne çare?...
Hayattan canlı ölüm, günahattan baskın rahmet;
Beyoğlu tepinirken ağlar Karacaahmet...

O manayı bul da bul!
İlle İstanbul'da bul!
İstanbul,
İstanbul...

Boğaz gümüş bir mangal, kaynatır serinliği;
Çamlıca'da, yeredir göklerin derinliği.
Oynak sular yalının alt katına misafir;
Yeni dünyadan mahzun, resimde eski sefir.
Her akşam camlarında yangın çıkan Üsküdar,
Perili ahşap konak, koca bir şehir kadar...
Bir ses, bilemem tanbur gibi mi, ud gibi mi?
Cumbalı odalarda inletir " Katibim"i...

Kadını keskin bıçak,
Taze kan gibi sıcak.
İstanbul,
İstanbul...

Yedi tepe üstünde zaman bir gergef işler!
Yedi renk, yedi sestten sayısız belirişler...
Eyüp öksüz, Kadıköy süslü, Moda kurumlu,
Adada rüzgâr, uçan eteklerden sorumlu.
Her şafak Hisarlarda oklar çıkar yayından
Hala çığlıklar gelir Topkapı Sarayından.
Ana gibi yar olmaz, İstanbul gibi diyar;
Güleni şöyle dursun, ağlayanı bahtiyar...

Gecesi sümbül kokan
Türkçesi bülbül kokan,
İstanbul,
İstanbul...

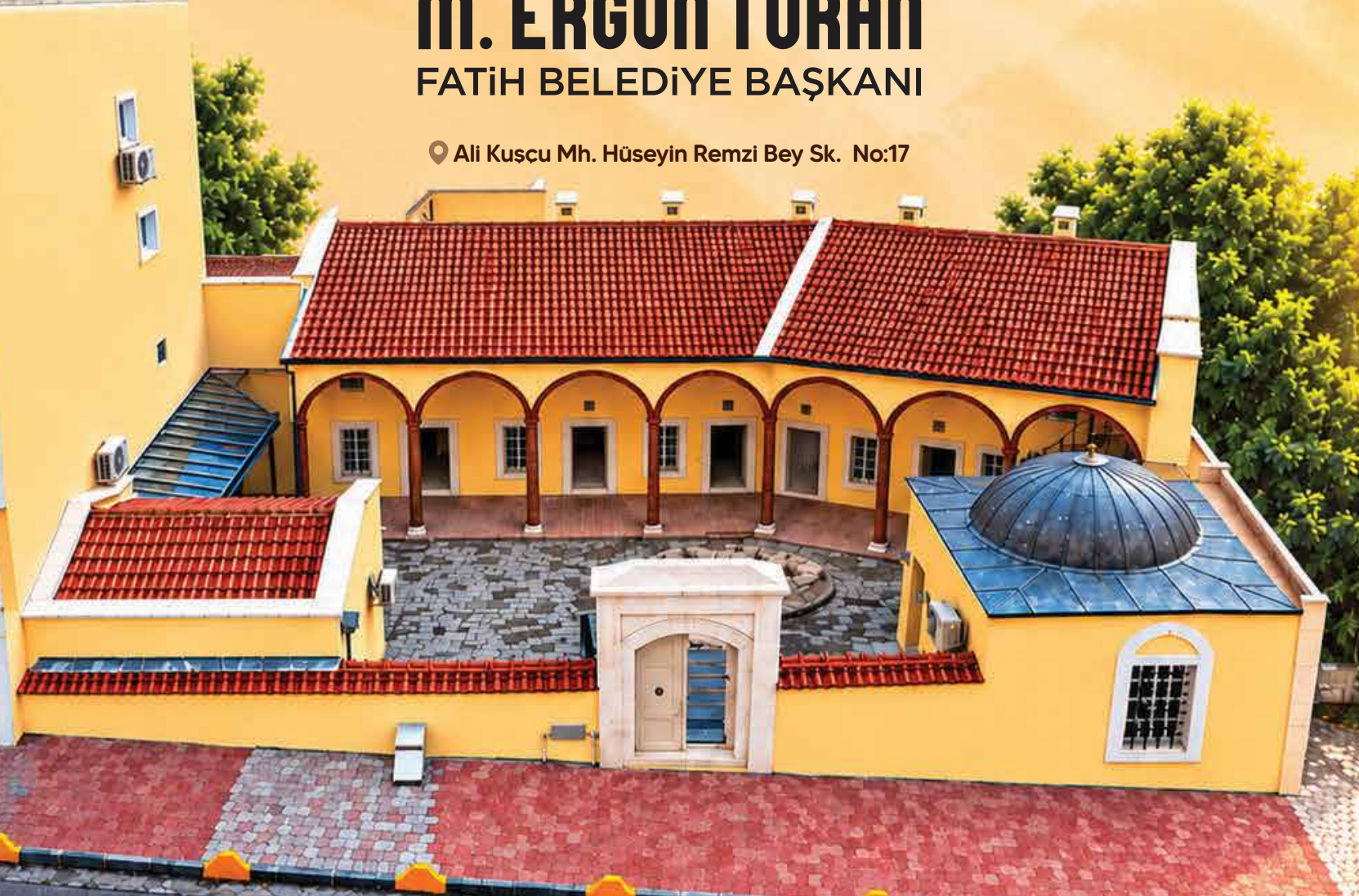
YENİÇESME MEDRESESİ

ASLINA UYGUN RESTORASYONLA
YENİDEN FATİH'E

Kazandırdı

M. ERGÜN TURAN
FATİH BELEDİYE BAŞKANI

Ali Kuşçu Mh. Hüseyin Remzi Bey Sk. No:17



PSİKOLOG EŞLİĞİNDE

SEZGİSEL YÜRÜYÜŞ

Kemerburgaz Kent Ormanı

Detaylı Bilgi ve Kayıt fatih.bel.tr



2026 - 2027 AKADEMİ PROGRAMI

Felsefe-Bilim Tarihi Konuşmaları: İsimler - Eserler - Etkiler
İhsan Fazlıoğlu - İstanbul Medeniyet Üniversitesi



İstanbul'un İç Tarihi
Prof. Dr. Mustafa Koç



Yeni Bir Dünya Kurulurken Tarih
Prof. Dr. Azmi Özcan



İslam Dünyasının Meseleleri: Sosyo-Politik Değişim ve Modernleşme
Prof. Dr. Zekeriya Kürşun



Fotoğraf Çekim ve Düzenleme Teknikleri-I
Prof. Dr. Özer Kanburoğlu



Barok Dönemden Aydınlanma Çağına: Sanat ve Felsefenin Serüveni
Prof. Dr. Uğur Ekren



Ahste Felsefe Temrinleri: Uygulamalı Hermenötik Giriş
Prof. Dr. Özkan Gözel



Kur'an Fonetigi
Prof. Dr. Mehmet Emin Mesali



Geçmiş ve Gelecek Arasında: Küreselleşme, Türkiye ve Dünyası
Prof. Dr. Mehmet Akif Okur



Dekorasyon Kuramları: Geleneksel Sanatların Terminolojisi ve Anlam Boyutu
Prof. Dr. Selçuk Mülâyim



İstanbul'un Edebiyat Durakları
Prof. Dr. Tugay Anar



Tarih ve Aktüalite
Dr. Öğr. Üyesi Nurcan Özkaplan Yurdakul



Osmanlı Türkçesinde Arşiv Metinleri ve Edebi Metinler
Doç. Dr. Harun Tuncer



Mekanik Evrenden Yapay Zekâya: Madde, Yaşam ve Bilincin Hikâyesi
Doç. Dr. Şule Taşkiran



İstanbul Şehir ve Kültür Tarihi
Dr. İbrahim Akkurt



Yönetim Psikolojisi II
Dr. İbrahim Zeyd Gercik



Zeyrek Akademi

Zeyrek Mah. İbadethane Arkası Sk. No:45 Fatih (Molla Zeyrek Camii yanı)



Detaylı bilgi ve Başvuru: www.zeyrekakademi.com