

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HEYKEL ANASANAT DALI

**TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E İSTANBUL'DA
OSMANLI ANITLARI**

Yüksek Lisans Tezi

NİHAL KONAR NAŞ KARSAN

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

**TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E İSTANBUL'DA
OSMANLI ANITLARI**

Yüksek Lisans Tezi

NİHAL KONAR NAŞ KARSAN

Tez Danışmanı: Prof. Dr. AHU ANTMEN AKİSKA

İstanbul, 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **Nihal Konar Naş Karsan**
Anasanat Dalı : **Heykel**
Tezin Adı : **TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E İSTANBUL'DA OSMANLI ANITLARI**

29/11/2019 tarihinde yapılan **Tez/Sergi/Proje Savunma sınavında** savunulan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans tezi olarak **KABUL** edilmiştir.

Öğr.No: ASD ve Adı Soyadı	Asıl Yedek jüriler	Öğr.Üyesinin Adı ve Soyadı	Kurumu	İMZA
Nihal Konar Naş Karsan	TEZ DANIŞMANI	Prof.Dr.AHU ANTMEN AKİSKA	MÜGSF (TEMEL EĞİTİM)	
	ASİL ÜYE	Prof. NİLÜFER ERGİN DOĞRUEER	MÜGSF (HEYKEL)	
	ASİL ÜYE	Prof.Dr.FERHAT ÖZGÜR	DÜZCE ÜNİVERSİTESİ	
	YEDEK ÜYE	Dr. Öğr. Üyesi Lale ALTUNEL	MÜGSF (HEYKEL)	
	YEDEK ÜYE	Dr.Öğr.Üyesi NEVZAT ATALAY	KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ	

Adı geçen öğrenci 29.11.2019 tarihindeki mezuniyeti yukardaki bilgileri ve jüri kararı ile

Enstitü Yönetim Kurulu'nun 18 / 12 / 2019 tarih ve 2019 / XXIX-10 sayılı kararı

ile onaylanmıştır.

Prof.Oktay ÇOLAK
Müdür

ÖNSÖZ

“Tanzimat’tan Cumhuriyet’e İstanbul’da Osmanlı Anıtları” konulu bu çalışmanın amacı, Türk heykel tarihi içinde pek fazla üzerinde durulmayan ilk anıt tasarımlarını ve uygulamalarını gündeme getirmektir. Türkiye’nin modernleşme sürecinde anıt heykelin ortaya çıkış süreci Cumhuriyet dönemiyle özdeşleştirilmiş olsa da, Tanzimat Dönemi’nden başlayarak birtakım uygulamaların izini sürebilmek, Türkiye’nin modernleşme sürecinin 19. yüzyıl ortasından Cumhuriyet’in ilanına ve sonrasına uzanan bir devamlılık halinde gerçekleştiğini düşündürür. Anıt tasarımı ve uygulamaları, bu devamlılığın görsel ve kentsel bir izini sürebileceğimiz örneklerini oluşturur.

Yine araştırma sürecinde Cumhuriyet öncesi döneme ait, 1850 yılında uygulaması gerçekleştirilmiş bugün İstanbul Kabataş’ta halen ayakta duran ve Türk heykel tarihinin ilk anıtlarından sayılabilecek *Hadika Taşı*’nın üzerinde özellikle durulmuştur.

Bu çalışmanın hayata geçmesinde bana en büyük desteği veren, inanan ve beni cesaretlendiren kıymetli hocam Prof. Dr. Ahu Antmen Akiska’ya, çalışmada yer alan anıtların tarihsel bağlamından ziyade bir heykeltıraş gözüyle görsel ve biçimsel özelliklerini değerlendirmem hususunda değerli görüş ve eleştirileri için Prof. Nilüfer Ergin Doğruer’e, bana ve sanatıma her zaman inanan, bu zorlu süreçte desteğini hiç esirgemeyen eşim Abdullah Karsan’a ve dostum Prof. Dr. Esin Cakan’a teşekkürlerimi sunar, çalışmanın tüm ilgili kişilere yararlı olmasını dilerim. Son olarak varlığını hep hissettiğim dostlarım ağaçlara teşekkürü borç bilirim.

İstanbul, 2019

Nihal Konar Naş Karsan

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ	I
İÇİNDEKİLER	II
RESİM LİSTESİ	IV
ÖZET	VIII
SUMMARY	IX
1. GİRİŞ	1
2. ANIT NEDİR?	4
2.1. Kamusal Alan Kavramı ve Kentsel Mekânda Kamuya Açık Heykeller ve Anıtlar	9
2.2. Türk Kültüründe Anıt Olgusunun Ortaya Çıkışı	15
3. TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E ANITLAR	27
3.1. Moskof Taşı, Türk Rus Dostluğu Anıtı, Hünkâr İskeleyi, Beykoz, İstanbul – 1833	27
3.2. Adalet Simgesi – Hatt-ı Şerifi (Nişan-ı Adalet) – Beyazıt Meydanı, İstanbul – 1840	32
3.3. Hadika Taşı, Kabataş, İstanbul – 1850	41
3.4. Tanzimat Anıtı Projesi – 1855	48
3.5. San Stefano Kilise Anıtı – Ayastefanos Anıtı, Yeşilköy, İstanbul – 1894	52
3.6. Abide-i Hürriyet Anıtı, Şişli, İstanbul – 1911	56
3.6.1. Mahmut Şevket Paşa Türbesi	75

3.6.2.	Talat Paşa Anıt Mezarı	81
3.6.3.	Mithat Paşa Anıt Mezarı.....	84
3.7.	Tayyare Şehitleri Anıtı, Fatih, İstanbul - 1916.....	94
4.	SONUÇ	103
	KAYNAKÇA.....	105
	İNTERNET KAYNAKLI ERİŞİM	112
	RESİM KAYNAKÇASI	113



RESİM LİSTESİ

Sayfa No.

Resim 1. Limu Stelleri, M.Ö.13.yy, Eski Şark Eserleri Müzesi, İstanbul.....	7
Resim 2. Balballar, Kırgızistan, 7-8.yy	16
Resim 3. Ahlat Mezar Taşı, Bitlis, 12-13.yy	17
Resim 4. Saç Örgülü Mezar Taşı, Teslim-Abdal Köyü Mezarlığı, Elazığ.....	18
Resim 5. Konya Kalesi'nden Melek Figürü, Konya, 1220	19
Resim 6. Konya Kalesi'nden Melek Figürü, Konya, 1220	20
Resim 7. Moskof Taşı, Taş Baskı, 1833	29
Resim 8. Moskof Taşı, Türk - Rus Abidesi, Beykoz, İstanbul, 1833	30
Resim 9. Selvi Burnu, Beykoz, İstanbul, 2019	31
Resim 10. Gaspere Fossati, Bellinzona Cantonale Arşivi, İsviçre.....	34
Resim 11. Adalet Simgesi – Gülhane Hatt-ı Şerifi (Nişan-ı Adalet)	35
Resim 12. Popolo Meydanı, Roma, İtalya, 1867	37
Resim 13. Flaminio Obeliski, Popolo Meydanı, Roma, İtalya, Detay	38
Resim 14. Popolo Meydanı, Roma, İtalya, 2005	38
Resim 15. Kabataş, Pervititch Haritaları, İstanbul, 1920	42
Resim 16. Hadika Taşı, Kabataş, İstanbul, 1916	43
Resim 17. Hadika Taşı, Kabataş, İstanbul, 1953	44
Resim 18. Hadika Taşı, Kabataş, İstanbul, 2019	44
Resim 19. Hadika Taşı'nın Haritada Konumu, 2019.....	45
Resim 20. Hadika Taşı, Kabataş, İstanbul, 2018	45

Resim 21. Pascal Artin Bilezikçi, Tanzimat Anıtı Projesi, 1855	50
Resim 22. Suslov'un İlk Plan, Kesit ve Perspektif Çizimleri, 1902	54
Resim 23. Suslov'un Anıt Projesi, Ön ve Arka Cepheler, 1902	54
Resim 24. Ayastefanos Rus Anıtı, 1894	55
Resim 25. Abide-i Hürriyet Anıtı'nın Haritada Konumu.....	57
Resim 26. Abide-i Hürriyet Anıtı'nın Bulunduğu Alan ve Çevre İlişkisi.....	59
Resim 27. Abide-i Hürriyet Anıtı, Şişli, İstanbul	60
Resim 28. Abide-i Hürriyet Anıtı Üst Kat Planı	61
Resim 29. Abide-i Hürriyet Anıtı, Şişli, İstanbul	62
Resim 30. Abide-i Hürriyet Anıtı, Detay	63
Resim 31. Abide-i Hürriyet Anıtı, Nesih Yazı İle Şehitlerin İsimleri.....	64
Resim 32. Abide-i Hürriyet Anıtı, Taç Kapısı	65
Resim 33. Abide-i Hürriyet Anıtı, Tuğra, Detay	66
Resim 34. Abide-i Hürriyet Anıtı, Mermer Şebekeler	67
Resim 35. Abide-i Hürriyet Abidesi, Taş Gülle ve Mozaik Taşlı Zemin	68
Resim 36. Abide-i Hürriyet Anıtı Alt Kat Planı	69
Resim 37. Abide-i Hürriyet Anıtı, Alt Kat	70
Resim 38. Abide-i Hürriyet Anıtı, Alt Kat Tavanı.....	71
Resim 39. Abide-i Hürriyet Anıtı, Mihrap	72
Resim 40. Abide-i Hürriyet Anıtı ve Çevre Planı, Şişli İstanbul.....	74
Resim 41. Mimar Kemalettin'in Mahmut Şevket Paşa Türbesi Suluboya Çizimi	76

Resim 42. Mahmut Şevket Paşa Türbesi, Şişli, İstanbul	77
Resim 43. Mahmut Şevket Paşa Türbe Kesiti	78
Resim 44. Mahmut Şevket Paşa Türbesi Mezar Sandukaları	79
Resim 45. Mahmut Şevket Paşa Türbesi, Mukarnaslı Sütun Başlığı	80
Resim 46. Talat Paşa Anıt Mezarı, Şişli, İstanbul, 1943	82
Resim 47. Talat Paşa Anıt Mezarı, Görünüş	82
Resim 48. Talat Paşa Anıt Mezarı, Şişli, İstanbul	83
Resim 49. Mithat Paşa Anıt Mezarı Proje Birincisi, 1951	85
Resim 50. Mithat Paşa Anıt Mezar Planı, 1951	86
Resim 51. Mithat Paşa Anıt Mezarı Vaziyet Planı, 1951	86
Resim 52. Mithat Paşa Anıt Mezarı Vaziyet Planı	87
Resim 53. Anıt Mezarın Abide-i Hürriyet Anıtı'na Doğru Görünüşü, 1952	88
Resim 54. Anıt Mezarın Abide-i Hürriyet Anıtı'na Doğru Görünüşü, 2019	88
Resim 55. Mithat Paşa Anıt Mezarı Duvar Rölyefi, Şişli, İstanbul	89
Resim 56. Mithat Paşa Anıt Mezarı Duvar Rölyefi, Şişli, İstanbul	90
Resim 57. Mithat Paşa Anıt Mezarı Duvar Rölyefi, Detay	90
Resim 58. Mithat Paşa Anıt Mezarın Lahdi ve İç Duvar Rölyefi	91
Resim 59. Enver Paşa Anıt Mezarı, Şişli, İstanbul	92
Resim 60. Abide-i Hürriyet Tepesi Diğer Mezarlar, Şişli, İstanbul	92
Resim 61. Tayyare Şehitleri Anıtı'nın Haritada Konumu	95
Resim 62. Jacques Pervititch Haritaları, 44 Numaralı Harita, Fatih-Kıztaşı-Horhor, İstanbul, 1920	96

Resim 63. Tayyare Şehitleri Anıtı, Fatih, İstanbul.....	99
Resim 64. Eski Fatih Belediye Binası, Fatih, İstanbul.....	100
Resim 65. Tayyare Şehitleri Anıtı, Gövde Kısım, Detay	101
Resim 66. Tayyare Şehitleri Anıtı, Bronz Defne Yaprağı, Detay.....	102



ÖZET

Tanzimat Dönemi'nden (1839-1876) Cumhuriyet'in ilanına (1923) uzanan süreçte, Osmanlı anıt tasarımları ve uygulamaları Türkiye heykel tarihinin pek fazla üzerinde durulmayan bir kesitini oluşturur. Oysa dönemin dergi, gazete gibi kaynaklarında 19. yüzyıl ortasından itibaren Osmanlı dünyasında bu anlamda bir hareketin başladığı, 20. yüzyıl başında II. Meşrutiyet Dönemi'nde çoğaldığı görülür. Cumhuriyet öncesi dönemde anıt alanında azımsanmayacak bir tasarım ve uygulama çabası vardır. Türkiye heykel tarihinde anıtların tarihini Cumhuriyet öncesinde başlayan bu kıpırdanış ile birlikte değerlendirmek, kentsel mekân ve anıt ilişkisi bağlamında sürekliliği olan bir modernleşme arayışını gözler önüne serer.

ANAHTAR KELİMELEER: Anıt, Osmanlı anıtları, Tanzimat, kamusal heykel.

SUMMARY

Ottoman monument design has not been subject to adequate attention in the period from the Tanzimat era to the Republic. However, sources such as the newspapers and magazines published from the middle of 19th century through the beginning of 20th century during the Second Constitutional Era of the Ottoman Empire give us clues that certain developments had already started and that there was a production and/or planning of monuments before the pre-Republic period. Evaluating the history of monuments within the history of Turkish sculpture alongside these developments reveals an ongoing quest for modernization in terms of the relationship between urban space and monuments.

KEYWORDS: Monuments, Ottoman monuments, Tanzimat, public sculpture.

1. GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde Batılılaşma temelli yeni bir düşünsel paradigmanın başlangıcı olarak nitelendirilen Tanzimat Fermanı'nın ilanından (1839) Cumhuriyet ilanına (1923) uzanan modernleşme sürecinde kentsel mekânlara yerleştirilen ya da yerleştirilmesi planlanan anıtlar ve anıt tasarımları, Türkiye heykel tarihinin üzerinde pek durulmayan bir kesitini oluşturur. Bunların bir kısmı günümüzde yok olmuş olsa da dönemin basılı kaynaklarında önemle üzerinde durulan birtakım tasarımlar ya da uygulamalar şeklinde karşımıza çıkar. Bunlar bir anlamda ilk anıtlarımız olarak Türkiye'nin modernleşme sürecinde yeni bir kültürel ve görsel unsur olarak dikkat çeker. Bu tez çalışmasında, genel olarak Cumhuriyet Dönemi ile özdeşleştirilen anıt olgusunun kentsel mekânda ilk ortaya çıkışının koşulları ve ne tür görsel/biçimsel özelliklere sahip olduğu ana hatlarıyla ortaya konmaya çalışılmıştır. Söz konusu anıtlar belli bir anma işlevini yerine getiren simgesel unsurlar olarak kentsel mekânlara yerleştirildiği için bunların kamusal bir nitelik taşıyıp taşımadıkları da tartışılmıştır.

Ülkemizde heykel olgusu, Cumhuriyet Dönemi'nde kentsel mekâna yerleştirilen ulusal anıtlarla birlikte görünür olduğu için anıt olgusuyla adeta özdeş bir nitelik kazanmıştır. Böylece heykel ve anıt, adeta birbiriyle özdeş iki kavram şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan Cumhuriyet Dönemi'ndeki anıtların tipik bir özelliği figüratif nitelikli oluşlarıdır; Cumhuriyet öncesi dönemin anıtlarında ya da tasarımlarında figüratif unsurlara rastlanmayışı iki dönemi birbirinden ayıran başlıca özellik olarak karşımıza çıkar. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte anıtlar, mezar taşı mantığı içinde, mesajını yazıyla kamuya aktarma çabası içinde olan ve genellikle mekânıyla birlikte tasarlanmış unsurlardır. Mekânsal yönüyle dikkat çeken bu ilk anıtların heykeltıraşlar tarafından değil, mimarlar tarafından gerçekleştirildiği görülür. Nesnelerin sanatsal niteliklerinden önce işlevsel boyutu, ne tür bir mesaj vermek istendiğine ilişkin veriler ve tarihsel bağlamıyla ilişkisi ön plana çıkan özellikleridir. Böylece bu anıtların neden kamusal olarak nitelendirilebilecek alanlara yerleştirildiği,

ne tür mesajların nasıl verilmek istendiği, bunların ne derece etkili olabildiği gibi olgular önem kazanmaktadır.

Bu çalışmada, bugüne kadar belki tarihsel nitelikleriyle tartışılmış ancak görsel ve biçimsel özellikleri üzerinde pek fazla durulmamış anıtlara ilişkin veriler, dönemin basılı kaynaklarında bulunan belgeler ışığında değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu alanda bir başlangıç oluşturabilecek bir katalog çalışması amaçlanmıştır. Fakat bu katalog çalışması, belli bir dönemle özdeşleşmiş bir tipolojinin izini sürebilmek adına Osmanlı Devleti'nin başkenti olan İstanbul ile sınırlı tutulmuş, böylece günümüzde hâlâ ayakta olan anıtların gözlemlenerek değerlendirilmesi hedeflenmiştir. Bu nedenle, Mısır'da yapılması planlanan *Süveyş Kanalı Anıtı* veyahut bugün halen ayakta duran Şam'daki *Telgraf Anıtı* ve İsrail Hayfa'daki *Hicaz Demiryolu Anıtı* gibi uygulaması gerçekleşmiş anıt örnekleri katalog içinde ele alınmamıştır. Yine uygulaması kısmen gerçekleşmiş Osmanlı Dönemi'nin ilk figüratif anıt tasarımı olan *Konya Ziraat Abidesi* de bu nedenle katalogda değerlendirilmemiştir.

Öte yandan belirtmek gerekir ki 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin ekonomik yönden zayıf olduğu bir dönemde, Şam ve Hayfa gibi yönetime uzak coğrafyalarda anıtlar için bir bütçe ayrılmış olması önemli bir harekettir. Osmanlı yönetimi, demiryoluna ve iletişime yapılan yatırımları, anıtlar ile simgeleştirerek “kamuoyu” ile paylaşmaktadır. Anıtlar, böylece, modernleşme çabası içinde olan bir ülkenin eski gücünü korumaya çalıştığına dair bir mesaj işlevi taşır.

Osmanlı coğrafyasının genişliği göz önüne alındığında, bugün belki halen varlığından haberdar olunmayan, anıt statüsünde değerlendirilebilecek nesneler bulunmaktadır. Dönemin basılı belgelerinde ya da resmi arşiv belgeleri arasında varlığına rastlanabilecek yeni bulgular olabilir. Gazete ve dergi gibi kaynaklarda anıtların ya da tasarımlarının planlarına, çizimlerine ya da fotoğraflarına rastlayabilmek olasıdır ve bu çalışmaya kaynaklık eden başlıca veriler de bu tip verilerdir. Tezde kullanılan yöntem, eski gazete arşiv, dergi ve belge taramalarının yapılması ve kütüphane araştırmalarıdır. Kütüphane çalışmasıyla başlayan araştırma, Atatürk Kitaplığı, Beyazıt Devlet Kütüphanesi, Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi, İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar ve İlahiyat

Fakülteleri Kütüphaneleri, Salt Araştırma Kütüphaneleri'nde yürütülmüştür. İnternet kullanılan başka bir kaynak olup, özellikle uzaktan erişim ile Almanya Bonn Üniversitesi'nden *Şehbal* dergisi, Hathi Trust Dijital Kütüphanesi'nden *L'illustration Journal Universel*, yine internet üzerinden *Servet-i Fünun* ve *Takvim-i Vekayi* gazetelerinin tüm sayılarına ulaşılarak taramaları yapılmıştır. Bu araştırmalar sonucunda, yeterince değerlendirilmemiş ve proje bazında kalmış tasarımlara yer verilmiştir.

Dört bölümden oluşan çalışmanın *Giriş* kısmında, konunun önemi, araştırma süreci ve yararlanılan kaynaklar açıklanmıştır. *İkinci bölümde*, anıt olgusu, Türk kültüründe anıt olgusunun ortaya çıkışı, kamusal alan kavramı, kentsel mekânda kamuya açık heykeller ve anıtlar değerlendirilmiştir. *Üçüncü bölümde*, çalışmanın ana aksını oluşturan Tanzimat'tan Cumhuriyet'e anıtlar detaylı olarak araştırılarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın odak noktası, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte Osmanlıya ait ilk anıt tasarımları ve uygulamalarıdır. Bunların bir kısmı gerçekten de tasarım olarak kalmış ve uygulanamamıştır ama dönemi açısından baktığımızda birtakım anıtların ısmarlanmış ve tasarlanmış olması dahi, kentsel mekânla kurulan yeni bir ilişki biçimini düşündürür. Böylece, *Hadika Taşı* gibi varlığı bilinen fakat kamuya yönelik bir anıt olarak ele alınmamış birtakım uygulamalar yeniden gündeme getirilmiş, anıt heykelciliği bağlamında yeniden değerlendirilmiştir. *Dördüncü bölümde*, yapılan araştırmalar, bir sonuca bağlanarak değerlendirilme yapılmıştır.

2. ANIT NEDİR?

Türkçede “anmak” fiiline bağlanan “anıt” sözcüğü, Osmanlıcada “abide” sözcüğüne karşılık gelirken, bütün Romen dillerinde, İngilizcede ve Fransızcada kullanılan “monument, monumento” sözcüğü de, Latince “hatırlamak” anlamına gelen “monere” kökünden türeyerek benzer bir anlam taşır.¹ Ali Teoman Germaner’e göre, heykel sözcüğü, dilimize 19. yüzyılın ikinci yarısında Arapçada kullanıldığı anlamın biraz da dışında bir anlam yüklenerek, Arapça heyakil kelimesinden girmiştir.² Hykl kökünden gelen haykal (هيكل), muazzam yapı, abide ve anıt demektir.³ Doğan Kuban, toplumların ve kişilerin hatırlamak istedikleri olgular için anıt diktiklerini belirtirken, anıtın giderek bir olayla “imgesel” düzeyde birleştiğini vurgular. Kuban’a göre, “geçmişte, bugün için belki anlamını yitirmiş bir işlevi karşılamak için yapılmış, fakat gününün yaratıcı potansiyelini büyük ölçüde kullanmış bir maddi kültür ürünü” anıt statüsü kazanır.⁴

Bu tezde, Cumhuriyet’in ilanına uzanan süreçte, anıt olarak tasarlanan birtakım sanatsal uygulamaların kentsel mekânda belli bir mesaj vermek işleviyle gerçekleştirilmesi ve bunların “kamu”yla kurulması istenilen “hatırlatma” ilişkisi üzerine odaklanılmaktadır. Bu tip anıtların belirgin özelliği olarak görünen bu işlevsellik, aslında günümüzde dahi anıt ve heykel olgusu arasında bir özdeşlik kurulmasının nedenlerinden biri sayılabilir. A. Sibel Kedik bu özdeşliğin kurulmasını Cumhuriyet Dönemi’nin uygulamalarına bağlar. Kedik’e göre Türkiye Cumhuriyeti’nde kamusal yaşantının ortak alanlarında, kent merkezlerinde Anadolu halkının heykelle tanışması anıt heykeller üzerinden sağlanmış, dolayısıyla kamusal alanlarda yer alan ilk heykeller anıt heykeller olmuştur.⁵ Cumhuriyet’in ilanından önce de kentsel mekânlara

¹ Doğan Kuban, “Anıt Kavramı Üzerine Düşünceler”, *Mimarlık Dergisi*, Sayı: 7, 1973 Temmuz, s.5

² Ali Teoman Germaner, Cumhuriyetimizin 75.Yılında, Ülkemizde “Heykel” Olgusuna Genel Bir Bakış, *Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri*, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, Mayıs 1999, s.60

³ <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/heykel>, 6 Temmuz 2018

⁴ Kuban, a.g.e., s. 5.

⁵ Ayşe Sibel Kedik, Kamusal Alan, Kent ve Heykel İlişkisi, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt/Vol.11, 2011 Sayı:1, s.78

yerleştirilen anıtların işlevselliği zaten bu nesnelerin temel özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çerçevede, bu tür anıtların estetik özelliklerinden önce insan ve çevre ile ilişkisi ön plandadır. Anıtların kişi ilişkisini iki ayrı düzeyde ele almak gerektiğini savunun Doğan Kuban, birincisini, kişisel psikolojinin sınırları içinde bir alışveriş olarak tanımlarken, ikincisini toplum için bir simge olma nedenine bağlar: “Eğer bir kültür bir yapıya bir tarihi olgunun simgesi olma statüsünü kazandırmışsa, onun aracılığı ile kendi insanını da terbiye etmektedir.”⁶ Bu çalışmada ele alınan anıtlar, genellikle burada belirtilen ikinci etkileşim biçimine bağlanabilir. *Adalet Simgesi (Nişan-ı Adalet)*, *Tanzimat Anıtı* gibi anıt tasarımlarının ya da *Abide-i Hürriyet Anıtı* gibi anıtların amacı, kişisel psikolojinin sınırları içinde bir alışveriş olarak tasarlanmanın ötesinde, toplumsal birer simge olarak bir terbiye boyutuyla dikkat çeker.

Bu tür örneklerin de gösterdiği gibi anıtın ilk önemli amacı, halka, çevresine, belirli bir simgeyi sürekli yaşatmak ve o simgeyi zaman içinde güçlendirmektir.⁷ Bu çabanın amacını, Maurice Halbwachs’ın “kolektif bellek” kavramı ile açıklamak mümkündür. Halbwachs’a göre insanlar kendi geçmişini hatırlamak için diğerlerinin hatıralarına başvurmaya ihtiyaç duyar. Kendisinin dışında var olan ve toplum tarafından onanmış referans noktalarına gider.⁸ Mekân hatırlama için en önemli referans noktalarından biridir. Bu bağlamda anıtlar, Doğan Kuban’ın deyimiyle, bir yandan da “çevre yapıcı” özelliğe sahiptir. Fiziki çevrenin anıtlarla özelliğinin tarih boyunca bilindiğini ve kullanıldığını belirten Doğan Kuban, anıtlarla birlikte yeni bir çevrenin kurulduğuna işaret eder.⁹ Herkesin eşit ve ortak kullanımına açık olan alanlar, “kamusal” boyutuyla son derece önem taşır ve iktidarlar tarafından kolektif belleğin inşasında belirgin bir işleve sahiptir. Herkesin paylaşımına açık kamusal alanlar olan mekânlarda anıtlar şeklinde karşımıza çıkan nesneler, heykel olsun olmasın, söz konusu kolektif belleğin inşa sürecindeki belli başlı simgelerdir.

Bu açıdan bakıldığında anıtlara, geçmişteki önemli bir olayın veya kişinin gelecek kuşaklarca tarih boyunca anılması, kolektif hafızada ulusal kimliğin inşası ve

⁶ Kuban, a.g.e., s. 6.

⁷ Metin Sözen, *Türklerde Anıt*, *Mimarlık Dergisi*, Sayı 7, 1973 Temmuz, s.15

⁸ Maurice Halbwachs, *Kolektif Hafıza*, Ankara, Heretik Yayınları, 2018, s.46

⁹ Kuban, a.g.e., s. 6.

kolektif hafızanın geçmişteki olaylar hakkında istenilen şekilde yönlendirilmesi için siyasal ve ideolojik bir rol oynadığından ihtiyaç duyulmuştur. Brian S. Osborne’na göre ulusal kimliğin inşası için anıtlar temel bir öneme sahiptir ve geçmişin hatırlatıcısıdır.¹⁰ Anıtlar sadece hatırlatmazlar; unutulana hafızada görünür kılarlar. Andreas Renyi, İngilizcede anıtın karşılığı olarak monument ve memorial terimlerini birbirinden ayırır. “Monument” belirli bir topluluğun “pozitif kimliği” için büyük önem taşıyan geçmişteki bir olayı, kişiyi veya simgeyi kutlamak içindir. “Memorial” ise insanların hatırlamalarını istemeyecekleri olumsuz olayları, kişileri veya simgeleri unutmamaları için toplumu uyarırlar.¹¹ Bu tezde, her iki tanıma da kısmen örnek gösterilebilecek anıtlar ele alınırken, Türkçede bu tanımları tek bir kapsayıcı kelimenin –“anıt” – karşıladığına da dikkat çekilmiştir.

Kamusal heykellere ve anıtlara bakıldığında, anıtların özellikle mekânsal ve zamansal işaretler olduğu; hafıza ile yüklendikleri; didaktik bir fonksiyonları olduğu ve kamusal bir mesaj taşıdıkları görülmektedir.¹² Anıtlar form olarak çok büyük ölçeklerde ve maksimum görünürlükte, çoğunlukla dikey yönde, estetik kaygısı güden ve çoğunlukla figüratiftir. B.S. Osborne’a göre kitlelere hak ve özgürlükleri sunan genel olarak erkek kahraman figürlerin simgeleridir.¹³ Anıtların dayanıklı ve kalıcı malzemeden yapıldıkları ve üzerinde çeşitli simgelerin kullanıldığı görülmektedir.

Mezar taşı, yasa ve anlaşmaları belirlemek amacıyla belli bir mekâna yerleştirilmiş steller, işlevi açısından bu tür “anıt” heykellerin ilksel örnekleri olarak düşünülebilir. Örneğin günümüzde, İstanbul’da Eski Şark Eserleri Müzesi’nde bir bölümünü görme şansına sahip olduğumuz Limu Stelleri, bu tür nesnelerdir.

¹⁰ Brian S. Osborne, *Landscapes, Memory, Monuments, and Commemoration: Putting Identity in Its Place*, Department of Geography, Queen’s University Kingston, Ontario, 2001, s.15

¹¹ Andreas Renyi, profesör, milliyetçilik üzerine çalışmalar yapan teorisyen, Budapeşte-Macaristan’da Central European Üniversitesi’nde, Anıtlar: 20.yy. Orta ve Doğu Avrupa’da Görsel Sanatlar Aracılığıyla Ulusal Kimlik ve Kamusal Bellek Oluşturma Yöntemleri üzerine 2014/2015 döneminde ders vermiştir. Bilgiler, ders içeriğinden alınmıştır. Detaylı bilgi için <http://bs.ceu.hu/node/42333>, 20 Aralık 2018

¹² Michael North, *The Final Sculpture Public Monuments and Modern Poets*, New York: Cornell University Press, 1985, s.18

¹³ B.S. Osborne, a.g.k, s.15



Resim 1. Limu Stelleri, M.Ö.13.yy, Eski Şark Eserleri Müzesi, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 13 Haziran 2018

İsmi Asur sarayının en yüksek rütbeli memurlarından alan, Asur Kralları hükümdarlıklarının ilk yılında Limu olan yüksek rütbeli memurların, meydana diktirdikleri, halkı bilgilendirme niteliğinde taş nesnelerdir.¹⁴ Yunanca dikili duran blok anlamına gelen stellerin ahşap olanlarına da rastlanmıştır. Mezar taşı, sınır işareti, askeri zaferler için dikilenleri olduğu gibi Mezopotamya’da kral buyrukları için dikilen örnekleri de görülür.¹⁵ Asur örneğinde ise kralın iktidarının temsili olarak dikilmesiyle geleneksel anıt kültürüyle ortak bir paydası da bulunmaktadır. Aylin Tekiner’e göre bu türden anıtlar siyasal olanın, kendi amaçları, idealleri ve eylemleri için simge olarak

¹⁴ Eski Şark Eserleri Müzesi, İstanbul, 13 Haziran 2018

¹⁵ <http://www.wiki-zero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU3RlbA.> 2 Temmuz 2018

yarattığı sınır işaretleridir ve iktidarlar tarafından tarihe düşülen birer kayıttır.¹⁶ Burada dikkati çeken Asur stellerinde olduğu gibi iktidarların, kendi hükümlerini tanıtmaya ve kabullendirme çabasıdır. Jürgen Habermas’a göre ortaçağ fermanlarında “hükmetme, hükmetmeyle ilgili” ibaresi, *publicus*’la (kamusal) eşanlamlı kullanılır; *publicare* şu demektir: hükmeden adına el koymak.¹⁷ Pelin Gökğür, kamusal sözcüğünün devlete aidiyetin yanında halk olgusunu da içeren birbirine bağlı iki anlam barındırdığına işaret eder. Örneğin, kamusal alan kullanımı herkese açık ve herkesin mülkiyetinde bir yer iken, diğer taraftan tahsis, düzenlemesi ve yönetimi resmi kararlara bağlıdır.¹⁸ Tüm bu tanımlardan kamusal dediğimizde herkese açık olan ancak idaresinin bir merkezde olduğu ucu kapalı bir kavram anlaşılmalı birlikte, tarihsel bağlamı açısından oldukça karmaşık bir kavram olduğunu vurgulamak gerekir.

¹⁶ Aylin Tekiner, *Atatürk Heykelleri, Kült, Estetik, Siyaset*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s.17

¹⁷ Jürgen Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, T. Bora, M. Sancar (çev.), İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s.64

¹⁸ Pelin Gökğür, *Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2008, s.12

2.1. Kamusal Alan Kavramı ve Kentsel Mekânda Kamuya Açık Heykeller ve Anıtlar

Kamusal kavramı üzerine en kapsamlı çalışmayı gerçekleştirmiş olan Jürgen Habermas’a göre kamusal ve kamu kavramlarının günlük dilde kullandığımız birbiriyle uyuşmayan çok çeşitli anlamları bulunmaktadır. Örneğin toplantılar herkese açıksa kamusal olarak adlandırılır. Devlet kamu erkidir.¹⁹ “Kamuoyu” halkın buluştuğu ortak görüş paydasıdır. Tarihsel açıdan bakıldığında, Yunan şehir devletinde ortak kullanım alanıyla tek tek şahısların kullanım alanının kesin olarak ayrılmış olması, kamusal kavramının anlamının şekillenmesinde etkili olmuştur. Kamusal hayat pazar meydanında, agorada cereyan eden ve paylaşılan hayattır. Kamu böylece kendini özel alandan ayrı bir “alan”ı kaplayan varlık olarak ortaya koyar. Kamusal olandan söz ettiğimizde özne halktır ancak kamu, özgül olarak, aynı dönemde mal mübadelesinin ve toplumsal emeğin alanı olarak kendi yasalarına göre kurumlaşan burjuva toplumuna ait bir kavram olarak gündeme gelir.²⁰

Jürgen Habermas’a göre kamu sözcüğünün etimolojisine ilk göz atıldığında bile aydınlatıcı sonuçlar çıkmaktadır. Almancada bu ismin daha eski olan kamusal sıfatından çıktığı ancak 18. yüzyılda publicite ve publicity ile benzerlik kurularak türetildiği görülmektedir.²¹ Meral Özbek’e göre kamu, modern bir aradalık tarzı olup, yüz yüze ilişki zorunluluğu taşımayan, birbirleriyle mesafe içinde yaşayan insanların aynı sorun, fikir, olay etrafında iradi, gönüllü olarak bir araya gelmesiyle oluşmaktadır.²² Kamusal sözcüğü ise halkla ilgili ve devlete ait olmak üzere, birbirine bağlı iki anlam taşımaktadır. Yani bir başka deyişle kamusal alan kullanımı herkese açık

¹⁹ Bugün bize çok tanıdık gelen kamuoyu sözcüğü, icadını burjuva toplumunun gelişmesine borçludur. Detaylı bilgi için Meral Özbek (Ed.), *Kamusal Alan*, İstanbul, Hil Yayınları, 2004, s.40

²⁰ Habermas, a.g.k., s.57-60

²¹ Deutsches Wörterbuch der Brüder Grimm, Cilt 2, Leipzig 1889, Kamu Maddesi, s.1183, (akt.) Jürgen Habermas, a.g.k. s.59

²² Meral Özbek (Ed.), *Kamusal Alan*, İstanbul, Hil Yayınları, 2004, s.40

ve herkesin mülkiyetinde iken, diğer taraftan tahsisi, düzenlemesi ve yönetimi resmi kararlara bağlıdır.²³

Kamunun, kamusalın içinde bulunduğu kamusal alan kavramı, 18. yüzyılda Avrupa’da kullanılmaya başlanmıştı ancak ilk kez 1962 yılında Jürgen Habermas tarafından tanımlanmıştır. Kamusal alana dair birçok tanım bulunmaktadır. Max Weber, 1950-1960’lı yıllarda ortak alanlar veya yurttaşlara ait alanlar şeklinde açıklamış; Jürgen Habermas fiziksel (cadde, sokak veya meydanlar gibi) ve simgesel olarak (kamusal düşünce, görüş gibi) iki farklı anlamda kullanmıştır; Richard Sennett kamusal alanın maddi bir alan olduğunu belirterek kamusal alanı, kentin ruhu ve ambiyansı olarak tarif etmiştir.²⁴ Helen Woolley kamusal alanı, akrabalık, arkadaşlık veya iş nedeniyle hiçbir ilişkimizin bulunmadığı insanlarla, yabancılarla paylaştığımız bir alan olarak tanımlamaktadır. Tanımladığı bu alanın politik, dini, ticari veya sportif amaçlarla huzur içinde bir arada olunabilen ve kişisel olmayan bir karşılaşma alanı olduğunu belirtmektedir.²⁵

Tüm bu tanımlamaların bize anlatmak istediğı, özetle kamusal alanın herkes için eşit derecede ve özgürce paylaşılabileceğı bir ortak yaşam alanı olduğudur. Kamusal alanda statüler eşittir; dil, din, ırk farkı gözetilmemektedir. Bu eşitlikte sadece fiziksel olarak var olmak değil; fikir veya düşünceler özgürce varlık bulup tartışılabilmektedir. Habermas, kamusal alandaki bu iletişim biçimini, “iletişimsel eylem”²⁶ olarak tanımlamaktadır. İletişimsel eylemin varlık bulduğu kamusal alan, kapitalizmin sistem dışı olduğu, para ve iktidar mekanizmalarının işlemediğı bu tek yaşam alanı, kamusal alandır.

Kamusal alanlar, kentleşmeyle birlikte ortaya çıkmıştır. Hannah Arendt’a göre kamusal ve özel alan ayrımı ilk kez kent-devletin doğuşuyla ortaya çıkmıştır. Arendt buna ek olarak bir de toplumsal alandan bahseder. Toplumsal alanın varoluşu ise

²³ Gökgür, s.12

²⁴ Gökgür, s.11-13

²⁵ Helen Woolley, *Urban Open Spaces*, Spon Press, New York, 2003, s. 3

²⁶ Jürgen Habermas, *İletişimsel Eylem Kuramı*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001, s.127

modern dönemde gerçekleşmiştir.²⁷ Kamusal alanlara, insanların bir arada yaşama kültürünün olduğu kent ortamında insanların birlikte olma, düşünme, üretme gibi duygularının varlığını sürdürebilmesi ve sosyalleşebilmesi için ihtiyaç duyulmaktadır.

Kamusal alanların ortak birtakım özellikleri bulunmaktadır. Kamusal alanlar hareketlilik ve erişimin var olduğu alanlardır. Sosyal, kültürel, sportif faaliyetlerin, alışveriş, miting, politik veya sendikal eylemlerin yapıldığı, ticaret işlevlerinin yer aldığı kamusal kullanıma açık alanlardır. Yine kamusal alanlar insanların sosyalleştiği selamlaştığı, bakıştığı, yan yana olduğu eylemlerin gerçekleştiği ortak alandır. Kamusal alanlar birer kimlik alanı olup, özellikle büyük metropollerde mimari ve plastik öğelerden yararlanılarak kentin imajı için kullanılmaktadır. Ses, ışık, görüntü gibi görsel formlardan, koku, dokunma, nem, rüzgâr, sıcaklık gibi duyuşal formlardan yararlanılmaktadır. Yine estetik bir öğe olarak su, yeşillik, bitki gibi peyzaj, kentsel mobilyalar, yer döşemesi, ağaçlandırma kullanılmaktadır.²⁸

Burada bazı sorular belirlemektedir. Kamusal alanlara ihtiyacımız bulunduğuna göre açık alanla kamusal alan arasında nasıl bir ayırım yapabiliriz? Her açık alan, kamusal alan mıdır? Kamusal alanın özellikleri nelerdir? Avrupa Konseyi 1986 yılında kamusal alanları ve önemlerini aşağıdaki gibi tanımlamaktadır:

- ✓ Kamusal açık alanlar, şehir mirası için önem teşkil eder.
- ✓ Bir şehrin mimari ve estetik bakımından güçlü bir elemanıdır.
- ✓ Önemli bir eğitimsel rol oynar.
- ✓ Çevre bilimsel yönden ve sosyal etkileşim için önemlidir.
- ✓ Toplum gelişimini güçlendirir.
- ✓ Özellikle kişilerin psiko-sosyal gerilimlerini dengelemeye yardımcı olur.
- ✓ Bir toplumun eğlence ve boş zaman ihtiyaçlarını karşılamakta önemli rolü vardır.²⁹

²⁷ Hülya Biçer Olgun, Jürgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Sennet'in Kamusal Alan Yaklaşımları, *Sosyolojik Düşün Dergisi*, 2007, Volume 2, s.49

²⁸ Gökgür, s.16-21

²⁹ Woolley, s.7

Osmanlı'da Batılılaşma sürecinin başladığı 18. yüzyıl, burada işaret edilen kamusal alan kavramıyla tam anlamıyla uyumlu olmasa da birtakım açık alanların paylaşımından kaynaklanan bir birliktelik kültürünün üretimi açısından bazı kavramları içerdiği iddia edilebilir. Örneğin Osmanlı dönemi İstanbul'unda mezarlar bir çeşit kamusal alan gibi düşünülebilecek bir gezinti yeridir; günlük hayatın bir parçası ve şehrin her zaman kullanılan bir bölümüdür. Bazı araştırmacılar, Doğu ve Batı kültürlerindeki farklı kamusal alan deneyimlerine dikkat çekmişlerdir. Örneğin Cengiz Kırılı, 18. yüzyılda kamusal alanın Avrupa'da doğmadan önce Batı'nın dışında geliştiğini iddia ederek, kahvehanelere, camilere, tekkelere, hamamlara işaret eder ve bunların kamusal alanın öğelerine sahip olduğunu belirtir.³⁰

18. yüzyılda mezarlıklar arasında en güzel görünüm noktasında bir kahvehane açıldığı, müşterilerine oturmaları için tabure verilip kahve ikram edildiği bilinmektedir.* Mezarların o dönemde batıdakilerin aksine ağaçlarla ve çiçeklerle süslenmiş harikulade güzellikte, insanlar tarafından hafta sonları ailece gezintiye çıkılan ve insanların bir araya geldiği sosyal bir paylaşım ortamı olduğu görülmektedir. Bugünkü İstanbul Harbiye semtinde bulunan Lütü Kırdaı Sergi Salonu'nun önündeki alanın, o dönemin Taksim mezarlığından başlayan gezinti yolunun son noktası, bir seyir terası olduğu bilinmektedir.

* Taksim alanının denize bakan kenarı ile önündeki yamaçlar yüzyıllar boyunca mezarlık olarak kullanılmıştır. Opera Binasının (Atatürk Kültür Merkezi) yerinden başlayıp Alman Sefareti'ne doğru inen kısım, Müslüman kabristanıydı. Onun solunda, bugünkü yer adları Sheraton Otel'i'ne, Divan Otel'i'ne ve Harbiye Kışlası'na kadar uzanan alan çeşitli gruplara ait Hristiyan mezarlıklarıydı. Bu çeşitli grupları sayarsak Ermeni, Gregoryen, Rum, Avrupalı Protestan ve Latin Katolik cemaatlerini zikredebiliriz. 1930'lu ve 40'lı yıllarda, Divan Otel'i'nden Harbiye'deki Orduevi Binası'na kadar olan Ermeni Surp Agop Kabristanı idi. Burası Vali Lütü Kırdaı tarafından kamulaştırılarak yerleşime açılmıştır. Detaylı bilgi için Çelik Gülersoy, *Taksim, İstanbul*, İstanbul Kitaplığı, 1986, s.104-108. Ayrıca Melling'in gravürlerinde Taksim Bahçesi net olarak görülmektedir.

³⁰Sami Zubaida, *The Public and the Private in Islamic Law and Society*, Aga Khan University, <https://www.aku.edu/ismc/privpub-post.shtml>, 2 Ağustos 2005, (akt.) Cengiz Kırılı, *Sultan ve Kamuoyu, Osmanlı Modernleşme Sürecinde Havadis Jurnalları (1840-1844)*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, Mart 2009, s.17

Shirine Hamadeh'e göre bahçeler, Fransa'da ve İngiltere'de görsel kültürün bir parçası iken, Osmanlı'da erkekler, kadınlar ve çocuklar için hayatın bir parçasıdır. Toplumsal sınıf, mevki ve yaş yelpazesinden çeşitli insanların, aynı eğlence biçimlerini ve sosyal alanları paylaşması mümkün olmuştur. Buralarda yer alan kahvehanelerle, karagöz ve meddah sokak gösterileriyle halk bahçeleri, gelişen şehir kültürünün bir uzantısıydı. Kahvehaneler, 18.yüzyılda kamusal alanların ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Aynı şekilde çeşmeler de kamusal alan içinde halkın sosyalleşme merkezlerini oluşturmuştur. Hamadeh, ayrıca özel mülke ait has bahçelerin de kimi zaman siyasallaştırılarak halka gezilmesi için açıldığını belirtmektedir.³¹

Batı dünyasında Antik Yunan'a kadar uzanan geçmişte, agoralarda başlayan kamusal alan kültürü, Doğu toplumlarında yaşayış ve kültür biçimine bağlı olarak farklı biçimlenmiştir. Örneğin meydan kavramı, Batı dünyasında kamusal paylaşımın önemli bir zeminiyken, Osmanlı-Türk kent tarihinde meydan kavramı yoktur; sosyal yaşam camilerin etrafındaki alanlarda yaşanmıştır.³² Kamusal alanın tanımı ve deneyimi açısından birtakım kültürel farklılıklar, Batı'da meydan kültürünün bir uzantısı olarak anıt olgusunun gelişimine de yansımıştır. Doğan Kuban, çevre ile anıt arasında ilişkinin ön planda olduğu, ortak bir tasarlama içinde anıtlarla çevrenin yan yana getirildiği türde örneklerin kültürümüze özgü olmadığını, dolayısıyla başarılı örneklerine pek fazla rastlanmadığına işaret eder.³³ Kuban'a göre, daha geniş bir anıt tanımı çerçevesinden bakarsak örneğin Fatih Külliyesi güzel bir mekân örgütlenmesi örneği olarak verilebilir ama Batı'daki gibi çevreyle beraber oluşan yapı ya da heykel biçiminde anıt anlayışının tarihsel bir geçmişi olmadığı için başarılı örneklerine rastlamak da güçtür.

Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine uzanan süreçte yaşanan modernleşme süreci, Batı'daki örneklerine daha yakın anıt uygulamalarını da beraberinde getirmiştir. 19. yüzyılda Osmanlı modernleşme sürecinde bir kırılma noktası olarak nitelendirilen Tanzimat Fermanı'nın ilanı (1839) mülkiyetin dokunulmazlığına ilişkin hukuki alt yapının hazırlanması önemli bir kültürel açılımı da beraberinde getirmiş, kamusal ve

³¹ Shirine Hamadeh, *The City's Pleasures Istanbul in the 18th Century*, University of Washington Press, 2008, s.110-113-123-124

³² Doğan Kuban, *İstanbul Ansiklopedisi*, 1994, vol.5, s.432

³³ Kuban, a.g.k., s. 6.

özel alan ayırımının başlangıcını oluşturan bu süreçte yeni bir kamusal alan anlayışı da şekillenmeye başlamıştır. Çelik Gülersoy’a göre, Keçecizade Fuat Paşa, 1860’lı yıllarda kamulaştırma kavramını Osmanlı’da devlet hayatına sokan kişidir. Şehrin yapısına bu dönemde Batı unsurları girmiş; dar sokaklar yıkılıp açılmaya başlamıştır.³⁴ Geniş cadde ve rıhtımlar açılmış, dar sokak ve çıkmazlar kaldırılmış, başkentin kentsel görünümünde köklü bir değişim öngörülmüştür.³⁵ Tüm bu gelişmeler yaşanırken, devlet yönetiminin modernleşme ile ilgili adımlarının anıt gibi bir mecra ile duyurulmak istenmesi örneğin bir Tanzimat Anıtı’nın tasarlanması, bu bağlamda ilginçtir.

Yukarıdaki kriterleri göz önünde bulundurduğumuzda, kamusal boyutu olan bir heykelin, bir anıtın, kentsel mekâna yerleştirilmesinin ötesinde bir anlama işaret ettiği söylenebilir. Bu çalışmada söz edilen anıtlar, halkın ortak kullanımına açık olan meydan, park, yollar, caddeler, okul, hastane veya resmi kurumlar gibi ortak alanlarda önemli bir kişi veya olayı anmak, anımsatmak için devletin resmi ideolojisinin temsilleri olarak üretilmiş üç boyutlu genellikle çok büyük, dikey yönde ve simge niteliğinde olan yapılara işaret etmektedir.

Kamusal alanda, kamusal heykelin sahip olduğu kamu sorumluluğu o kadar güçlüdür ki, insanların düşünme biçimlerine, duygularına, davranışlarına ve ilişkilerine dolayısıyla hayatlarına dönüştürücü bir etkide bulunmaktadır. Kamusal heykelin ayrıca insanları bir araya getiren birleştirici özelliği de bulunmaktadır. Çünkü heykellerin bulunduğu meydanlar, parklar, sokaklar vb. insanların bir araya geldiği veya buluştuğu kamusal alanlardır. A. Sibel Kedik’e göre kamusal heykelin kamusal alandaki varlığı, kamusal alanın zorlama olmaksızın birleştirici, bir araya getirici işlevini güçlendirmekle kalmamakta aynı zamanda bir pekiştirici olarak önemli bir rol üstlenmektedir.³⁶

Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir konu, Marianne Doeze’nin işaret ettiği gibi kamusal heykellerin, sahip oldukları sanatsal özellikler dışında bir

³⁴ Gülersoy, s.23

³⁵ Osman Nuri (Ergin), Mecelle-i Umur-ı Belediye, İstanbul, 1922, s.1340-1343, (akt.) Stefan Yerasimos, Tanzimat’ın Kent Reformları Üzerine, *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri*, Editörler Paul Dumont, François Georgeon, (çev.) Ali Berkay, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1992, s.1

³⁶ Kedik, s.8

sorumluluğa sahip olması, sanatçısının sadece öznel bir ifadesi olarak değil, kamu için üretildiklerinden insanlarda ne gibi tepkilere neden olduğunun değerlendirilmesidir.³⁷

2.2. Türk Kültüründe Anıt Olgusunun Ortaya Çıkışı

Prof. Dr. Ahmet Taşağıl'a göre İslamiyet öncesi Türk tarihinde Göktürk devrinden başlayarak Orta Asya'nın her yerinde anıt alanları kurulmaya başlanmıştır.³⁸ Kurulan bu anıt-mezar alanlarına kurgan denilmektedir.³⁹ Kurganlar, Türklerin İslamiyet öncesi ölümden sonra yaşamaya dair inanışları sonucu ortaya çıkmış olup, ölen önemli bir kişinin ya da kağanın hatırasına dikilen anıtlardan meydana getirilen bir tören alanıdır. Tören mekânı, önemli kişilerin heykelleri bazen yazıt, sonra doğuya doğru yüzlerce binlerce balbalın dizildiği yerlerdir.⁴⁰ İsrail Mutlu'nun Kırgızistan'da Tokmak-Burana'daki *Taş Balballar* adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezinde aktardığı üzere balballar, ilk Türk heykelleri olarak VII. ve VIII. yüzyıllarda karşımıza çıkmaktadır.⁴¹ Balbalların doğuya dönük olması, Güneş'in doğuş yönü sebebiyledir. Metin Sözen'e göre taştan insan biçimli heykeller olan balballar, ölünün hatırasını yaşatan mezar taşı anıtlarıdır.⁴² Oktay Aslanapa'ya göre ise balballar, Göktürkler tarafından öldürülen düşmanların anısına dikilen portre özelliği çok belirgin olan heykellerdir.⁴³ Sadece düşmanların değil, statü sahibi kağanların da balballarının dikildiği görülmektedir. Kadın balbal örneği de bulunmaktadır. Uygurlarda da aynı gelenek devam etmiştir.

³⁷ Marianne Doezema, The Public Monument in Tradition and Transition, *The Public Monument and Its Audience*, Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1977, s.9, (akt.) James E. Young, *Memory/Monument, Critical Terms for Art History*, Edit .Robert S. Nelson, Richard Shiff, Chicago, University of Chicago, 2003, s.246

³⁸ Prof. Dr. Ahmet Taşağıl, *Kök Tengri'nin Çocukları, Avrasya Bozkırlarında İslamiyet Öncesi Türk Tarihi*, İstanbul, Bilge Yayıncılık, Mart 2015, s.188

³⁹ Kurgan (korugan) kökü Türkçe korumak fiilinden gelir. Detaylı bilgi için Taşağıl, s.78

⁴⁰ Taşağıl, s.189

⁴¹ Mutlu İsrail, “Kırgızistan'da Tokmak-Burana'daki Taş Balballar”, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Erciyes Üniversitesi, Orta Asya Araştırmaları Bilim Dalı, 2015, s.1

⁴² Sözen, s.8

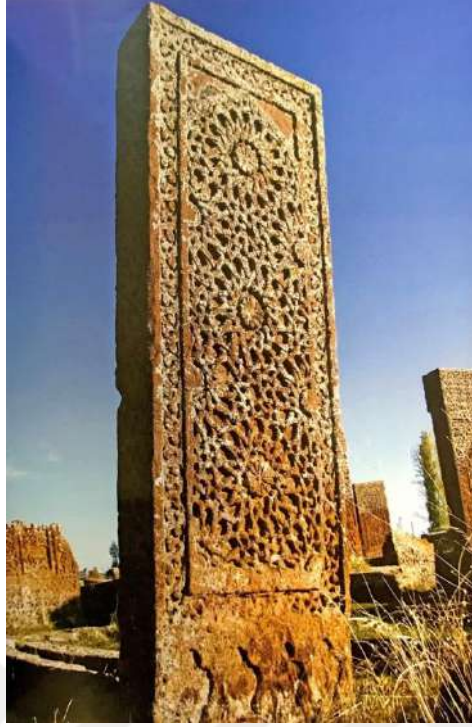
⁴³ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, İstanbul, Remzi Kitabevi, Mart 2017, s.8-9



Resim 2. Balballar, Kırgızistan, 7-8.yy

<https://www.tarihlisanat.com/balballar-gokturk-tas-anitlari/> (1 Mart 2019)

Türklerin Müslümanlığa geçmesine ve katı tasvir kurallarına karşın anıt mezar geleneği Anadolu'da Selçuklularla sürmüştür. Önemli olayları ve kişilerin mezarlarını anıtlıştırmak fikri silinmemiş tam tersi farklı biçimlere bürünmüştür. Bu dönemde Anadolu'da çok farklı biçimde türbelere ve mezar taşlarına rastlanmaktadır.



Resim 3. Ahlat Mezar Taşı, Bitlis, 12-13.yy

Ahlat Kaymakamlığı Kültür Yayınları, *“Anadolu’nun Orhun Abideleri”*, *Selçuklu Mezar Taşları*, 1.Baskı, Ankara, Analiz Yayınları, Temmuz 2010

Balballardan sonra Türk kültüründe anıt olarak karşımıza Ahlat mezar taşları çıkmaktadır. Zamanında önemli bir merkez olan Ahlat, bugün Bitlis sınırları içerisinde yer almaktadır. Türkler, İslamiyet’i benimsedikten sonra sahip oldukları Orta Asya Türk geleneğini, İslamiyet’le sentezlemişler ve mezar taşlarını buna uygun olarak tasarlamışlardır. Biçimsel dildeki bu değişiklik, balballardaki figürlerden, Ahlat’taki mezar taşı üzerinde kullanılan soyut ve geometrik şekillere, yazılara doğru yaşanmıştır. Ahlat mezarlığı Selçuklu hakimiyetindeki Ahlatşahlar başta olmak üzere Eyyubi, İlhanlı, Akkoyunlu, Karakoyunlu ve Osmanlı Dönemleri’ne ait olmak üzere 12.yy ile 16.yy ortalarına kadar tarihlenen mezar örneklerini bünyesinde barındırmaktadır. Alan içerisinde yaklaşık 1800 adedi nitelikli mezar olmak üzere toprak üzerinde yaklaşık 6000 civarında mezar yer almaktadır.⁴⁴ En yüksek mezar taşları yaklaşık 3,5-4 metre

⁴⁴ Ahlat Selçuklu Meydan Mezarlığı ve Mezar Taşları, (ed.) Recai Karahan, Ankara, Uzun Dijital Baskı Merkezi, 2019, s.1-2

civarındadır. Nakış gibi işlenmiş en üst düzeyde taş işçiliğine sahip olan Ahlat mezar taşları, heybetli duruşlarıyla birer anıt gibidir. Anıt görünümlü taşlar üzerinde ejder motifi, evren ve sonsuzluğu simgeleyen daire gibi bazı simgelerin Budizm etkisiyle kullanıldığı düşünülmektedir. Bunun dışında İslam kültüründe çok sık rastlanan nar ve kandil simgeleri yine taşlar üzerinde kullanılmıştır.⁴⁵ Bu yönüyle Ahlat mezar taşlarında, İslamiyet öncesi ve sonrası kültürlerin bir arada, kimi zaman bir sentez yapılarak bir araya geldiği görülmektedir.

Ahlat'taki kümbetler ise mezar abidelerinin diğer şaheserleri arasında yer almaktadır. Kümbetler eski Türk geleneğinde önemli bir yere sahip olan çadırların taşla işlenmiş halidir. Bu bölgedeki en eski kümbet 1222 tarihli Şeyh Necmettin kümbetidir.

Bunun dışında figüratif olarak farklı türde mezar taşları da karşımıza çıkmaktadır. Elazığ'daki saç örgülü bir mezar taşı buna örnek gösterilebilir.



Resim 4. Saç Örgülü Mezar Taşı, Teslim-Abdal Köyü Mezarlığı, Elazığ

Beyhan Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, Kültür Bakanlığı, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1992, Ekler: Resimler Bölümü

⁴⁵ Ahlat Kaymakamlığı Kültür Yayınları, “*Anadolu’nun Orhun Abideleri*”, *Selçuklu Mezar Taşları*, 1.Baskı, Ankara, Analiz Yayınları, Temmuz 2010, s.19

Gönül Öney'e göre Selçuklu Dönemi'nde mimari dekorasyonda, figürlü kabartmalara rastlanmaktadır. Bu figürlü tasvirler, süsleme ögesi olmakla birlikte simgesel anlamlar taşırlar. Niğde Alaeddin Cami'ndeki aslan başı şeklindeki su oluğu (1223), Diyarbakır Ulu Cami portalindeki aslan boğa mücadelesi konulu kabartma (1177-1185) ve Kayseri İç Kalesi'ndeki aslan figürü (1224) Selçuklu Dönemi figürlü kabartmalarına örnek verilebilir.⁴⁶ Selçuklu ve beylikler devri mezar taşları ve Diyarbakır, Konya gibi önemli kent kapıları insan, hayvan ve kuş tasvirleriyle bezenmiştir.⁴⁷ Konya Kalesi'nde, 1220 tarihli Selçuklu kabartmasındaki melek figürü yine bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu melek figürleri, günümüzde Konya İnce Minareli Medresesi'nde sergilenmektedir.



Resim 5. Konya Kalesi'nden Melek Figürü, Konya, 1220

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, İnce Minareli Medrese, 31 Ağustos 2019

⁴⁶ Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, 31-58, (akt.) Kıvanç Osma, "Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)", *Yayımlanmış Doktora Tezi*, Atatürk Araştırma Merkezi, 2003, s.18

⁴⁷ Sözen, s.9



Resim 6. Konya Kalesi'nden Melek Figürü, Konya, 1220

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, İnce Minareli Medrese, 31 Ağustos 2019

Hüseyin Gezer'e göre kamusal heykel örneklerini Osmanlı Dönemi'ne kadar Anadolu'da Selçuklularda görmemiz mümkünken, Osmanlı ile “yere gölge düşürmesi” ve figüratif heykelin putla ilişkilendirilmesi sonucu heykele katı bir yasaklama gelmiştir.⁴⁸ Ülkemizde kamusal heykel uygulamalarına bakıldığında İslam dininin tabularının etkili olduğu ve bu sebeple kolektif belleğimizde bu alanda bir kültürel birikimin ve bilincin oluşmadığı görülmektedir. Hüseyin Gezer'e göre kamusal alanda yer alan heykel ve anıtlar, diğer toplumlarda uygarlık tarihi ile paralel bir gelişme gösterdiği halde, Türklerde İslam dininin kabulüyle birlikte gelen bir yasaklamanın etkisiyle bu sanat dalı ulusal kültür unsurlarının dışında bırakılmıştır.⁴⁹

⁴⁸ Hüseyin Gezer, *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*, Ankara, İş Bankası Yayınları, 1984, s.8, (akt.) Tekiner, s.32

⁴⁹ Hüseyin Gezer, Atatürk Heykel ve Anıtları, *Türkiye'miz 50.Yıl Özel Sayısı*, Sayı: 11, Ekim 1973, s.66

Osmanlılarla başlayan heykel yasağı ile kamusal alanlarda anıtsal yapı olarak türbe, çeşme, şadırvanlar, nişan taşları ve saat kuleleri görülmektedir. Dönemine göre öncü ve cesur bir girişim, Sultan Abdülaziz döneminde yaşanmıştır. Sultan Abdülaziz, Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk kez heykelini yaptıran padişaktır. Bu nedenle 1871 yılı heykel ile tanışma olarak önemli bir tarihtir. 1872 yılında İngiliz heykeltıraş Charles Fuller, Sultan Abdülaziz'in at üstünde bronz heykelini yapmıştır. Atlı heykel geleneği, Roma Dönemi'nden gelmektedir ve imparatorların politik kimliğini vurgulamaktadır. Burada Sultan Abdülaziz'in bu şekilde tasviri bilinçli bir tercih olup, sultanın otoritesini simgelemektedir. Aylin Tekiner'e göre sultanın bu cesur girişimi, suret fikrine hazır olmayan bir toplumsal kültürde saray içinde kalmıştır.⁵⁰

Fatma Akyürek'e göre heykel anlayışının ve tasvirinin İslami inançlarla uzlaşmaması yanında, bu yöndeki dinsel baskıyı ayakta tutabilen toplumsal yaşama dair çeşitli kurallar ve kurumlar da vardır. Bunlardan biri olarak sayılabilecek padişahın divan toplantılarına katılmayıp kafesli bir pencere ardında varlığını duyurması geleneği, Osmanlı toplumuna özgü bir otorite anlayışıdır. Pencere kafesi ile simgelenen olgu, onun tartışılan bir taraf olamayacağıdır. Bu imge padişahın görüntüsünden sıyrılmış, zihinlerde yaratılmış soyut bir kavram olarak güçlenir. Böyle bir ritüel anlayış içinde padişahın portresi veya heykeli bu imgenin etkisini artıramazdı. Dolayısıyla ritüellerin padişah imgesine yüklediği anlam ile onun tasvirinin yer aldığı mekân uzlaşma içinde yer alamazdı.⁵¹

Sultan Abdülaziz döneminde yapılan bir diğer heykel hamlesi, İstanbul'daki konak ve saray bahçelerine konmak üzere Paris'ten getirilen hayvan heykelleridir. Bu heykellerin imzasını, Pierre Louis Rouillard (1820-1881) taşımaktadır. Toplam 24 hayvandan oluşan heykeller, bronz ve mermer malzemeden oluşmaktadır. Örneğin bugün Kadıköy'ün önemli bir simgesi olan boğa heykelinin bir eşi Beylerbeyi Sarayı'nda yer almaktadır.⁵² Isidore Jules Bonheur (1827-1901) iki adet bronz boğayı

⁵⁰ Tekiner, s.37

⁵¹ Fatma Akyürek, Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı, *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri, Tarih Vakfı Yayınları*, İstanbul Mayıs 1999, s.50

⁵² Emine Atalay Seçen, Son Dönem Saray Bahçelerini Süsleyen Heykeller, *Milli Saraylar Kültür Sanat Tarih Dergisi*, Sayı:7, 2011, s.19-21

Beylerbeyi Sarayı için yapmıştır. Sultan Abdülaziz'in 1864 yılında sipariş verdiği Boğa heykeli Paris'te üretilmiştir ve orijinal adı Dövüşen Boğa'dır. Heykel, 1986 yılında Kadıköy Altıyol'daki bugünkü yerine yerleştirilmiştir. Ancak bu alana yerleştirilirken heykelin mekânla kuracağı bağ, sergilenme biçimi, fiziksel çevre ile kurduğu ilişki gibi kriterler dikkate alınmamıştır. Nitekim heykel bu alan için de üretilmemiştir. Bonheur'un heykeli yapma amacı ise tamamıyla farklıdır. Tüm bunlara karşın Boğa heykeli günümüzde Kadıköy'ün simgesi haline gelmiş; bulunduğu alanı işaretleyen ve izleyiciler için ismiyle birlikte anılan bir buluşma noktası olmuştur.

Sarayın hayvan heykelleri siparişi ile boğa, geyik, aslan ve at heykelleri yavaş yavaş saray bahçelerinden başlamak üzere dış mekânlarda kendini göstermeye başlamıştır.

Türk heykel tarihinde, 1882 yılı önemli bir dönüm noktası olup, Sanayi-i Nefise-i Mektebi'nin açıldığı tarihtir. Ülkemizde ilk kez heykel eğitimi böylece başlamıştır. Mektebin açılması, toplumun heykelle buluşma ve tanışmasını hazırlayacaktı. Ancak toplumun heykelden önce heykel fikrine alışması için zamana ihtiyaç vardı. Batıdaki akademilere (1563) göre yaklaşık 250 yıllık bir gecikmeyle kurulan Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin gerekçe yazısı ve kadro cetvelinde, heykel bölümünün adının "Oymacılık" diye kaydedilmesi bunun bir göstergesidir.⁵³

Sanayi-i Nefise-i'nin kurucusu Osman Hamdi Bey, daha önce İtalya'da eğitim görmüş olan Yervant Osgan'ı (1855-1914) heykel bölümüne getirmiştir.⁵⁴ İstanbul'da doğup büyüyen Yervant Osgan, ailesinin desteği ile Venedik Raffaello Koleji'nde başlayan öğrenimini Roma Akademisi'nde tamamlamıştır. Yervant Osgan, okul müdür yardımcısı, heykel atölye hocası ve Arkeoloji Müzesi onarım uzmanı olarak atanmıştır.⁵⁵ Okulun ilk Türk öğrencisi ise İhsan Özsoy'dur. Bu tarihten Cumhuriyet'in

⁵³ Cezar, 19.Yüzyıl Türkiye'si'nde Heykel Plastik Sorunu, *Hürriyet Gösteri*, 66, 1986, s.83-85, (akt.) Tekiner, s.39

⁵⁴ Günsel Renda, Osmanlılarda Heykel, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı:82, İstanbul, 2002, s.143

⁵⁵ Kıymet Giray, Abdülaziz Heykeli'nden 1950'lere Uzanan Çizgide Türk Heykel Sanatının Gelişimi, *Türkiye'de Sanat Dergisi*, Heykel Özel Sayısı, Mayıs/Ağustos 1997, Sayı:29, s.33

ilanına kadar geçen sürede İhsan Özsoy, İsa Behzat, Mahir Tomruk ve Nijat Sirel sözü edilebilecek dört heykeltıraştır.⁵⁶

Eğitime verilen önem sadece bunlarla kalmamış; dönemin zor koşullarına ve heykel sanatına karşı olan bu katı tutuma karşın, ilk öğrenciler yurtdışına mesleki gelişim için gönderilmişlerdir. İhsan Özsoy Paris'e, Mahir Tomruk ve Nijad Sirel Almanya'ya mesleki gelişim için yollanan ilk öğrencilerdir.⁵⁷

Mustafa Cezar'a göre heykel sanatı açısından bir diğer önemli gelişme, 1882'de Beyoğlu'nda açılan balmumu heykel sergisidir. İtalyanların düzenlediği, giyimli balmumu heykellerin sergilendiği bu sergi hakkında gazeteler gezilmesinde bir sakınca olmadığını yazmışlardır.⁵⁸ Böylece iktidar gizlemek zorunda kaldığı heykeli ilk kez bu şekilde toplumla paylaşma cesaretini göstermiştir.⁵⁹

Osmanlı Dönemi'ne ait ilk anıt tasarımları ve uygulamaları dönemin koşulları gereği başvurulmuş bir yenileşme çabası ve siyasal yönde kullanılmak istenen birer araç olmuştur. Burada anıtların yaratacağı etki çekinceli de olsa kullanılmaya çalışılmıştır. Çöküş sürecinde olan bir imparatorluğun 18. yüzyıldan itibaren Avrupa'ya göre geri kaldığı fark edilmiş ve bir takım yenileşme hareketlerine başvurulması gerektiği anlaşılmıştır. III. Selim ve II. Mahmud zamanında özellikle askeri alanda başlatılan yenileşme hareketleri, gerek iç huzursuzluklar gerekse harpler sebebiyle yarım kalmıştır. Zeynep Çelik'e göre Abdülmecid ve Abdülaziz, II. Mahmud'u izleyerek Batılılaşmanın savunucuları olmuşlardır. 1839 yılında Sultan Abdülmecid zamanında imzalanan Tanzimat Fermanı ile imparatorluk tarihinde ilk defa, padişahla tebaası arasındaki ilişki tanımlanmış ve yasalara bağlanmıştır. Eşitlik, özgürlük ve insan hakları kavramları, Osmanlı siyasi söylemine böylelikle girmiştir.⁶⁰

⁵⁶ Zeynep Yasa Yaman, Cumhuriyet'in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel, (1923-1950), *Türkiye'de Sanat Dergisi*, Heykel Özel Sayısı, Mayıs/Ağustos 1997, Sayı:29, s.161

⁵⁷ Berk Nurullah - Gezer Hüseyin, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, 1.Baskı, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 50.Yıl Dizisi, 1973, s.28, 36, 39

⁵⁸ Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1995, s.151, (akt.) Renda, s.142

⁵⁹ Tekiner, s.38

⁶⁰ Zeynep Çelik, *19.Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*, (çev.) Selim Deringil, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s.40

3 Kasım 1839 yılında Gülhane bahçesinde okunduğu için “Gülhane Hatt-ı Hümayun” adını alan Tanzimat Fermanı için bir de anıt yapılmasına karar verilmiştir. Bunun için seçilen ilk mekân, fermanın ilan edildiği Gülhane Parkı olmuştur. Ancak burası sarayın bahçesi olup, halkın çoğunluğunun buradaki anıta ulaşması zor olacağı için anıtın Beyazıt Meydanı’na dikilmesine karar verilmiştir. Beyazıt Meydanı ise o dönemde, bir anıt için seçilebilecek en doğru –günümüzdeki kullanımıyla- “kamusal” alandır. Beyazıt Meydanı, Bizans ve Osmanlı Dönemleri’nde iktidarlar tarafından kullanılmış bir İstanbul simgesi olup, meydanda kamuya ait idari ve sivil yapıların olduğu, halkın bir araya geldiği önemli bir buluşma noktasıydı. Osmanlı Dönemi’nin ilk anıtının dikileceği yerin, halkın rahatlıkla görebileceği ve erişebileceği bir alanda tercih edilmiş olması oldukça dikkat çekici ve değerlendirilmesi gereken bir karardır.

Osmanlı Dönemi’ne ait ilk anıt tasarımlarının dinin etkisiyle figüratif olmadığı, ayrıca bunları tasarlayan mimarların etkisini taşıdığı açıkça görülmektedir. Anıtlar dikey yönde ve obelisk formunda tasarlanmıştır. Bu tasarımda, obeliskin halk tarafından tanınan bir form olması, bir statüyü simgelemesi ve üzerinde kralın buyruklarının yazması etkili olmuştur. Anıtlar üzerinde çeşitli Osmanlı Dönemi iktidar simgeleri kullanılmıştır. Osmanlı Dönemi iktidar simgeleri, çeşitli kategorilere ayrılmaktadır. Selim Deringil’e göre Osmanlı Devleti’nin şanı ve kudretini doğrudan yansıtan kamusal binalardaki armalar, resmi müzik, törenler ve kamusal işler gibi padişahın / halifenin kişiliğinin kutsiyeti ile bağlantılı simgeler vardır.

İkinci sırada nişanlar*, özel olarak ihsan edilmiş Kur'an-ı Kerim nüshaları, imparatorluk sancağı ve öteki törensel ziynetler gelmektedir. Üçüncüsü, saraydaki İslam'ın önde gelen isimlerine ait olduğu öne sürülen hat örnekleri ya da benzer önemde başka malzemeler gibi dinsel açıdan simgesel maddelerdir. Son kategori ise biraz farklıdır ve Osmanlı resmi dokümantasyonunda dil simgeciliğiyle ilgilidir. Belirli kilit ve ibare sözcüklerdir.⁶¹

Anıtlar üzerinde kullanılması düşünülen padişah tuğrası ve fermanları, padişahın kişiliğinin kutsiyeti ile bağlantılı kullanılan simgelerdendir. Padişahın egemenliğinin görsel teyidi, onun döneminde tamamlanan tüm kamusal eserlerin üzerinde yer alan tuğrası ile biçimleniyordu.⁶² Padişah tuğrası, çok güçlü bir iktidar simgesi olup, herkes tarafından tanınmaktadır. Tuğra, Türkçe bir kelime olarak, Oğuz hakanlarından Selçuklu ve Osmanlı hükümdarlarının işaret ve yazılı alametidir. Yalnız yazılı emir ve fermanlarla değil zamanla sancak, sikke, savaş gemileri daha yakın dönemde hüviyetlerde, pasaportlarda, posta pullarında ve damgalı resmi evraklarda kullanılmıştır. Bu suretle de genelleşerek kamusal bir anlam ihtiva etmiştir.⁶³ Kamusal alanda, kamusal bir anlam içeren padişah tuğrasının kullanılması, iktidarın görünmeden görünürlüğünü sağlayan çok güçlü bir propaganda aracı olmuştur.

* Nişanlar özellikle 19.yy'da iktidarın gücü azalınca Bab-ı Ali tarafından disiplin veya denetim altına alınamayan kişilere gönderilirdi. Bab-ı Ali'nin sık başvurduğu siyasal araçlardan birisidir. Nişanlar simgesel kodun bir tezahürüydü ve bu nişanlarda en çok söz edilen Osmanlı armasıdır. Detaylı bilgi için Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2002, s.45

⁶¹ Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*, (çev.) G.Ç. Güven, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2002, s.32

⁶² Deringil, s.40

⁶³ Tolga Akay, Osmanlı Devleti'nde Arma-i Osmani ve Tuğra-yi Hümayun'un Alamet-i Farika Olarak Kullanımı, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 9, Bahar 2012, s.7

İlk anıt tasarımının Tanzimat Dönemi'ne denk gelmesi bir tesadüf değildir. Tanzimat'la birlikte başlayan yenileşme hareketiyle, Osmanlı Devleti kentlerini modernize etmeye başlamıştır. Kentsel doku düzene sokulurken, kamusal alanda padişahın iktidarını yansıtan anıt fonksiyonunda nişan taşları, çeşme, saat kulesi ve sebiller kullanılmıştır. Gülhane Hatt-ı Hümayun'un açılışında, bir anıt kullanılmak istenmesi sadece bir anma değildir. İktidarın gücünün ve yenileşme hareketinin simgeleştirilerek halka duyurulması ve kabullendirilmesi çabasıdır. Selim Deringil'e göre bu çabaların arkasındaki en temel neden, dönemin değişen siyasi, ekonomik ve toplumsal şartları içinde Osmanlı iktidarının giderek azalan gücünün yapılan yenileşme hareketleriyle günlük yaşamda görünür kılmak ve halka benimsetmek istenmesidir.⁶⁴ Osmanlı toplumunda ilk modern anıtlar böylece ortaya çıkmıştır.

⁶⁴ Selim Deringil, a.g.k, s.173, (akt.) Yasemin Avcı ve Safi Avcı, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Siyasi Meşruiyet ve Propaganda Aracı Anıtın İcadı (1840-1917)", *Kebikeç Dergisi*, 2017, s.23

3. TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E ANITLAR

3.1. Moskof Taşı, Türk Rus Dostluğu Anıtı, Hünkâr İskeleyi, Beykoz, İstanbul – 1833

Sanatçı: Nikolay Nikolayevich Muravyov-Amursky (General ve devlet adamı Muravyev)

Yapıtın Adı: Moskof Taşı - Türk Rus Dostluğu Anıtı,

Yeri: Hünkâr İskeleyi, Beykoz-Selvi Burnu, İstanbul

Tarihi: 1833

Malzeme: Taş

Boyutlar: Yaklaşık yüksekliği 4 m.⁶⁵

Türk-Rus Dostluğu Anıtı diğer adıyla “*Moskof Taşı*”, 1833 yılında Rus general ve devlet adamı Muravyev (Nikolay Nikolayevich Muravyov-Amursky) tarafından tasarlanmış ve onun gayretleriyle Beykoz’da Selvi Burnu’na yerleştirilmiştir. Muravyev, hatıralarında bu düşüncesini şöyle aktarmıştır: “Gelecek kuşakların Boğaziçi’ne gelişimizle ilgili bu meşhur seferimizi hatırlamaları için bir işaret bırakmak gerektiğini düşünüyordum. Bunun için ilk olarak küçük güzel bir anıt projesi çizdim.”⁶⁶

Haluk Şehsurvaroğlu’nun vermiş olduğu bilgiye göre *Moskof Taşı*’nın dikilmesine sebep olan olay, Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa’nın Osmanlı Devleti’ne

⁶⁵ Klaus Kreiser, *Public Monuments in Turkey and Egypt 1840-1916*, Muqarnas An Annual On The Visual Culture Of The Islamic World, Edited by Gülru Necipoğlu, Harvard University and the Massachusetts Institute of Technology, Volume 14, 1997, s.104

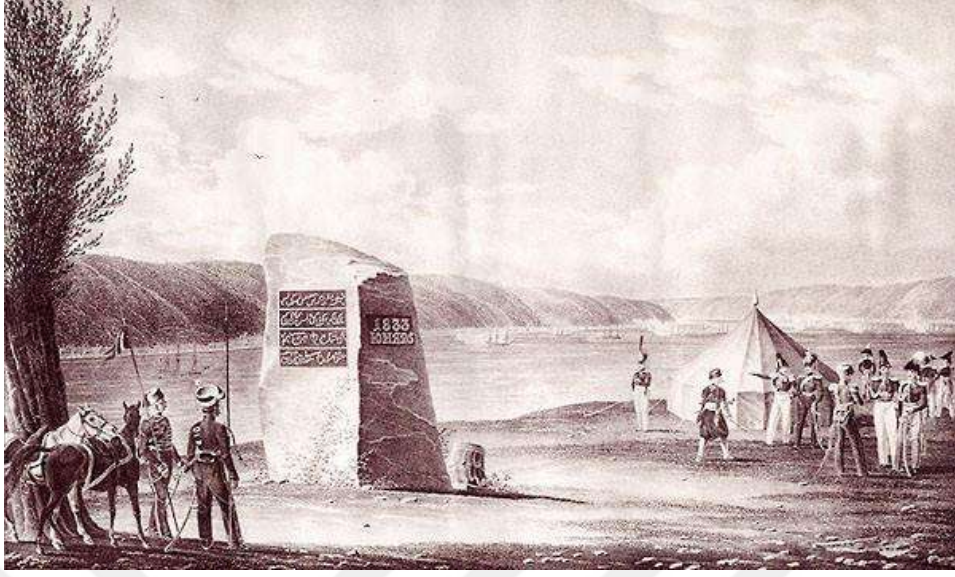
⁶⁶ Fatih Ünal, Ruslar Tarafından 1833’de Beykoz/Selvi Burnu’na Dikilen Kaya Anıtı “Moskof Taşı”, İstanbul *Türkiyat Mecmuası*, Cilt.23, Güz 2013, s.195

karşı isyan etmesidir; ordularının Anadolu'ya yürümesi üzerine II. Mahmud, Ruslarla bir ittifak yapmıştır. Bu ittifak gereğince bir Rus filosu ile kara kuvvetleri Boğaziçi'ne gelmiş ve Beykoz'da üstlenmiştir. Babıali ile Hünkâr İskeleyi Antlaşması'nı imzalayan Ruslar bir müddet sonra Boğaziçi'nden ayrılmışlar ve ayrılmadan önce de *Moskof Taşı*'nı dikmişlerdir.⁶⁷

Muravyev'in anılarında detaylıca yazdığına göre anıtın yapımı ve uygulaması oldukça zahmetli olmuştur. Anıtın yapımı için Osmanlı Devleti'nden alınmış bir resmi izin bulunmamaktadır. Anıtın yapımından önce Rus Kara ve Deniz Kuvvetleri Başkumandanı Kont A.F. Orlov'a müracaat edilmiş ve fikrini onunla paylaşarak müsaade istenmiştir. Kont Orlov anıtın Türkler için hoş olmayan bir hatırayı canlı tutabileceği, onların gururlarına dokunabileceği, ayrıca anıtın Batılı devletleri de rahatsız edebileceği gibi sebeplerle Muravyev'in isteğini reddetmiştir. Muravyev, Orlov'u ikna edebilmek için başka bir formül denemiştir. Rus ordusunun Boğaz'dan ayrılacağı vakit karargâhın bulunduğu mevkide kısa bir tören yapılacağını Orlov'a hatırlatarak, bu sırada askerin nizam ve intizamının sağlanabilmesi için işaret kabilinde hiç değilse işlenmemiş bir kaya konulması zaruretiyle dile getirmiştir. Orlov kayanın işlenmemiş olması şartıyla bu teklifi kabul etmiştir. Muravyev anılarında şu şekilde not almıştır: “O kadar büyük bir kaya seçmeliydim ki, gücümüzün derecesi ortaya konabilsin. Gelecek nesiller sanat bakımından olmasa da, cesâmeti bakımından onu koyanların asıl niyetlerine şahit olsunlar.”⁶⁸

⁶⁷ Haluk Şehsuvaroğlu, *Asırlar Boyunca İstanbul: Sarayları, Camileri, Abideleri ve Çeşmeleri*, İstanbul, 1953, s.63

⁶⁸ N.N. Muravyev, *Russkie Na Bosfore*, 1833, Godu, Moskva, (akt.) Ünal, s.195-196



Resim 7. Moskof Taşı, Taş Baskı, 1833

Rus subaylarından Efim Vasileviç Putyatin ve Vladimir Alekseyeviç Kornilov tarafından resmedilmiştir. Fatih Ünal, Ruslar Tarafından 1833’de Beykoz/Selvi Burnu’na Dikilen Kaya Anıtı “Moskof Taşı”, İstanbul: *Türkiyat Mecmuası*, Cilt.23, Güz 2013, s.204

Moskof Taşı’nın amacının estetik ve sanatsal olmadığı, bir hükümlanlığı içerdiği ve İngiltere ile Fransa’ya bir mesaj verildiği görülmektedir. Bununla birlikte Osmanlı yetkililerinden olumsuz bir tepki gelmemiştir. Hatta Vakanüvist Ahmed Lütfi’nin aktardığı üzere taşın üzerine Kethüda-yı Sadr-ı Ali Pertev Efendi’nin inşad ettiği Rusların gidişini anlatan ve bunun anısına dikilen anıtı anlatan aşağıdaki kıta yazılmıştır:

“Bu sahraya misafir geldi gitti asker-i Rus’i
Bu seng-i kuh-peyker yadigar olsun nişan kalsın
Vifakı devleteynin böyle böyle dursun sabit ü muhkem
Lisan-ı dostanda dastanı çok zaman kalsın”⁶⁹

⁶⁹ Ahmed Lutfi Efendi, *Vak’anüvis Ahmed Lutfi Efendi Tarihi*, 4-5, (çev.) Yücel Demirel, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s.723, (akt.) Ünal, s. 200

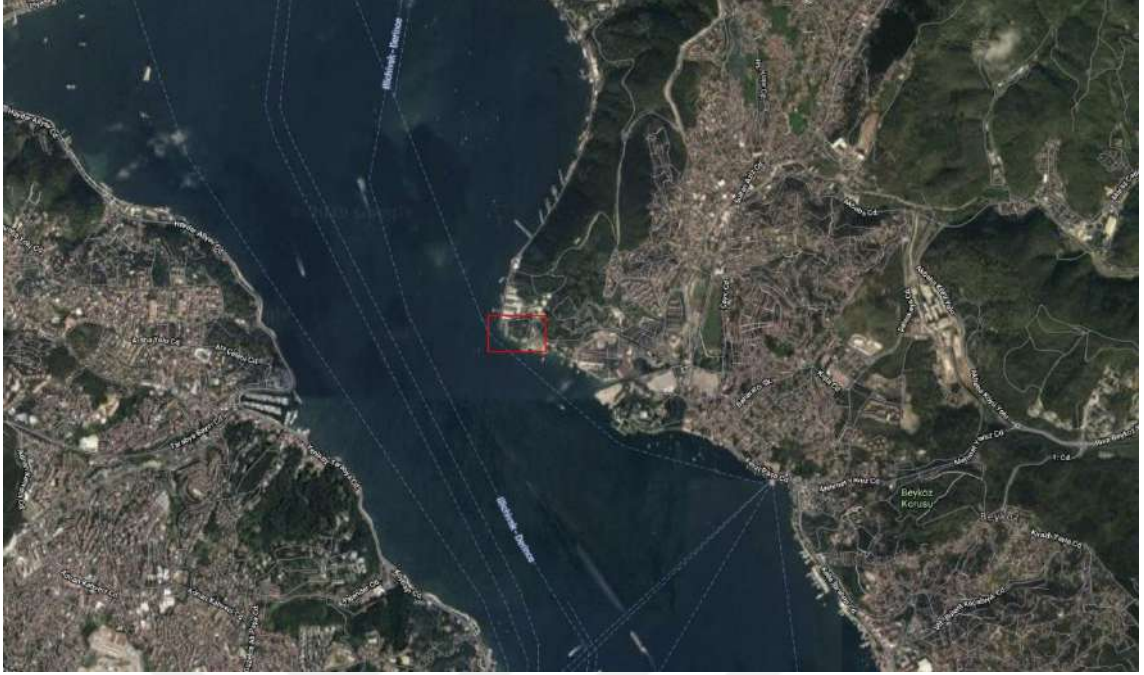


Resim 8. Moskof Taşı, Türk - Rus Abidesi, Beykoz, İstanbul, 1833

Haluk Şehsuvaroğlu, *Asırlar Boyunca İstanbul, Saraylar, Camileri, Abideleri ve Çeşmeleri*, 1953, İstanbul, s.63

Reşad Ekrem Koçu'nun yorumuna göre Ruslar için zafer işareti olan bu anıt kimi Osmanlı çevreleri tarafından haklı olarak bir utanç abidesi olarak görülmüştür. Zira *Moskof Taşı*, tarihî hasım olarak bilinen Rusların bir kurtarıcı olarak Osmanlı'nın kalbi, İstanbul'a ve Boğazlar'a davet edilmek zorunda bırakılışının acı hatırasını simgelemektedir. Bunun müsebbibi hiç şüphesiz Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa idi. Nitekim Mehmet Ali Paşa'nın sonraları "yüz karası" *Moskof Taşı*'nı örtmek maksadıyla tam da karşısına Beykoz Kasrı'nı yaptırdığı bilinmektedir.⁷⁰

⁷⁰ Reşad Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, c5, İstanbul, 1961, s.2658, (akt.) Ünal, s.201



Resim 9. Selvi Burnu, Beykoz, İstanbul, 2019

<https://www.google.com/maps/place/Servi+Burnu/@41.1464914,29.0755639,14.25z/data=!4m5!3m4!1s0x14cacada0341c345:0xf08f781d67d14e34!8m2!3d41.14004!4d29.0864073> (18 Kasım 2019)

Osman Ergin *Türk Maarif Tarihi*'nde, *Moskof Taşı*'nın 1914 yılına kadar yerinde durduğunu; hatta *Boğaziçi ve Şirketi Hayriye* adlı eserini yazarken bizzat gidip anıtı yerinde gördüğünü yazmıştır. Anıt, 1914 yılında I. Dünya Savaşı başlangıcında Rehberi İttihadi Osmani öğrencileri tarafından yıkılmıştır. Aynı kaynakta belirtildiğine göre anıtın yeri, İstandardavil Gaz Kumpanyası'nın bayrak direğinin yerinde bulunmaktadır.⁷¹

⁷¹ Osman Nuri Ergin, *Türk Maarif Tarihi*, İstanbul, Eser Matbaası, 1977, Cilt I-II, s.537

3.2. Adalet Simgesi – Hatt-ı Şerifi (Nişan-ı Adalet) – Beyazıt Meydanı, İstanbul – 1840

Sanatçı: Gaspare Trajano Fossati (Mimar ve ressam)

Yapıtın Adı: Adalet Simgesi - Seng-i Adalet – Hatt-ı Şerif - Nişan-ı Adalet

Yeri: Beyazıt Meydanı – İstanbul

Tarihi: 1840

Malzeme: Taş olma olasılığı yüksek

Boyutlar: Tahmini yüksekliği en az 30 m.*

Uygulaması: Gerçekleşmedi – proje eskiz aşamasında kaldı

Mustafa Cezar’a göre Türk heykel sanatı XIX. yüzyılda Tanzimat’la birlikte başlamıştır.⁷² Türk heykel sanatında ilk anıt çalışması da bu dönemde gerçekleştirilmiş ancak uygulamaya geçilmemiştir. Osmanlı tarihçisi vakanüvis Ahmed Lutfi’nin aktardığı üzere Tanzimat Fermanı’nın ilan edildiği 3 Kasım 1839’dan bir yıl sonra Gülhane Parkı’nda Sultan Abdülmecid’in (1839-1861) reformlarını hatırlatacak ve simgeleştirecek bir anıt dikilmek istenmiştir.⁷³

* Ceride-i Havadis’te verilen bilgilere göre At Meydanı’ndaki Dikilitaş’tan en az 7-8 arşın daha yüksek olması planlanmıştır. Böylece anıtın Dikilitaş’ın gölgesinde kalmaması hatta Beyazıt Meydanı’nın yüksekliği de hesaba katıldığında daha çekici olması amaçlanmıştır. Ahmet Oğuz, *Ceride-i Havadis Gazetesi’nde Çıkan Haber-Yazılar ve Değerlendirmesi (1840-1844)*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Bölümü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1994, s.72

⁷² Mustafa Cezar, XIX. Yüzyıl Türkiye’sinde Heykel Plastik Sorunu, *Hürriyet Gösteri Dergisi*, Sayı:66, Mayıs 1986, s.85

⁷³ Ahmed Lutfi, Tarih, 8 vols (İstanbul, 1290-1328/1873-1910), 6:126-127, (akt.) Kreiser, Public Monuments in Turkey and Egypt, s.103

Gülhane Parkı'nda dikilmek istenen *Adalet Taşı*'nın (*Seng-i Adalet*) amacı, Tanzimat Fermanı'nı, her yıl kutlanacak bir yıldönümüne dönüştürmek ve bir kamusal toplanma odağı yaratmaktır.⁷⁴ Bunun için de seçilen mekân önemliydi. Sarayın bahçesi olan Gülhane fermanının ilk ilan edildiği yerd. Ancak halkın çoğunluğunun buradaki anıta ulaşması zor olacağı için anıtın Beyazıt Meydanı'na dikilmesine karar verilmiştir. İsmi de *Adalet Simgesi* olarak belirlenmiştir.

Gülhane Parkı'na yerleştirilmesi düşünülen *Adalet Taşı*'yla ilgili bir eskiz veya görsel arşivlerde bulunmamakla birlikte Lutfi'nin vermiş olduğu bilgilere göre *Adalet Taşı* ve *Adalet Simgesi* oldukça benzerdir. Muhtemelen her ikisi de aynı kişi tarafından tasarlanmıştır. 21 Şaban 1256 (18 Ekim 1840) tarihinde yayımlanan *Ceride-i Havadis Gazetesi*'ne göre, padişahların hayırlı bir iş yaptıklarında taş dikmelerinin adetten olduğu, Sultan Abdülmecid'in de Gülhane Meydanı'na taş dikilmesini emrettiği ancak buranın yol olması sebebiyle taşın Beyazıt Meydanı'na dikileceği, böylelikle halkın padişahın yaptığı şeyi hatırlayacağı ve hayır duasında bulunacağı belirtilmiştir. Yine aynı haberde, Sultan Abdülmecid'in bu davranışının iyi yorumlanması gerektiği belirtilerek, Tanzimat'ın ilan edildiği günün bayram olarak kutlandığı ve taşın dikileceği meydana da "Meydan-ı Adalet" denileceği yazılmıştır.⁷⁵

Adalet Simgesi'nin *Seng-i Adalet*, *Hatt-ı Şerif* ve *Nişan-ı Adalet* gibi birçok ismi bulunmaktadır. Hatt-ı Şerif ve/veya Hatt-ı Hümayun, padişahların herhangi bir iş için bizzat yazdıkları yazılardır.⁷⁶ Padişahların emirlerinin yerine getirilmesi amacıyla yazdıkları ferman olan Hatt-ı Şerif için ilk defa Tanzimat Dönemi'nde bir anıt tasarlanma ihtiyacı duyulmuştur. Bunun arkasında birçok sebep bulunmaktadır.

⁷⁴ Yasemin Avcı ve Safi Avcı, s.25

⁷⁵ 18 Ekim 1840 tarihli *Ceride-i Havadis Gazetesi*, (akt.) Ahmet Oğuz, "Ceride-i Havadis Gazetesi'nde Çıkan Haber-Yazılar ve Değerlendirmesi (1840-1844)", *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Bölümü, Ankara, 1994, s.72

⁷⁶ Ferit Develioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara, Aydın Kitabevi, s.393

Adalet Simgesi (Gülhane Hatt-ı Şerifi), mimar ve ressam Gaspare Fossati* tarafından 1840’larda tasarlanmıştır. Fossati kardeşlerin özellikle Gaspare Fossati’nin günümüzde halen bazılarını görme şansına sahip olduğumuz birçok eseri olup, İstanbul’un mimari kimliğinin oluşmasında büyük katkısı bulunmaktadır.



Resim 10. Gaspare Fossati, Bellinzona Cantonale Arşivi, İsviçre

Fotoğraflayan Cengiz Can, *Tanzimat’tan Bugüne Cumhuriyet Ansiklopedisi*, İstanbul Atatürk Kitaplığı, s.326

* Gaspare Fossati, 1809 yılında Morcote İsviçre’de doğmuştur. 14.yy’dan itibaren pek çok mimar ve ressam yetiştirmiş bir ailenin çocuğudur. Mimarlık eğitimini 1822-1827 yılları arasında Milano’da Brera Akademisi’nde tamamlamış; mezuniyet sonrası Roma’ya giderek 1833’e kadar Roma ve Rönesans yapılarını incelemiştir. 1833’te Rusya’ya giden Fossati, İtalyan sanatçılar kolonisine katılmıştır; kısa sürede tanınarak proje ve uygulamalar yapmıştır. 1836 sonunda Petersburg’da “saray mimarı”  nvanı almış ve İstanbul Rus Elçiliği binasının projelendirilmesinde görev alması sonucu İstanbul’a gelmiştir. Kardeşi mimar Giuseppe Fossati ile birlikte 1837-1858 yılları arasında İstanbul’da çalışmıştır. İki mimar “Fossati Kardeşler” olarak anılmaktadır. Başta Ayasofya Cami’nin restorasyonu olmak üzere İstanbul’da elliden fazla kamu eserinin üretimi ve restorasyonunu gerçekleştirmiştir. Detaylı bilgi için *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, Yay. Haz. Mustafa şahin, Cilt 2, İstanbul: İletişim, 1985, s.326-327

Fossati, disiplinli bir akademik eğitimden geçmiş olmasına karşın Doğu'nun ve Batı'nın kesiştiği İstanbul'da çok sesli bir mimarının temsilcisi olmuştur. Ancak yapılarında dengeli, aşırıya kaçmayan, mimari kimliğini süslemelerle değil; ölçülü kütle hareketleri ile ortaya koyan bir yaklaşımı vardır. Çağının evrensel nitelik kazanmış, Neoklasik-Neorönesans yaklaşımları ile değişim kararındaki Osmanlı erkânının taleplerini karşılamamanın yanında, İstanbul'un güçlü geleneklere oturan tarihsel ve yöresel formlarını da yorumlamış; mevcut değerlerini araştırmış ve çevreyle uyumunu aramıştır.⁷⁷



Resim 11. Adalet Simgesi – Gülhane Hatt-ı Şerifi (Nişan-ı Adalet)

Beyazıt Meydanı, İstanbul, 1840

1840 Muqarnas An Annual On The Visual Culture Of The Islamic World, Edited by Gülru Necipoğlu, Harvard University and the Massachusetts Institute of Technology, Volume 14, 1997, s.104

⁷⁷ *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Yay. Haz. Mustafa Şahin, Atatürk Kitaplığı, Cilt 2, İstanbul: İletişim, 1985, s.326-327

Adalet Simgesi (Hatt-ı Şerifi) için Beyazıt Meydanı'nın seçilmiş olması dikkat çekicidir. Roma Dönemi'nde Forum Tauri (ya da Forum Theodosius) olarak adlandırılan, etrafında geniş sütunlu kilise ve hamamlar ile mermer yapıları sivil ve kamusal binaların bulunduğu bu alan, Osmanlı döneminde de daima halka açık bir meydan olarak önem arz etmiş; iktidara has emperyal ifadeler için seçilmiştir.⁷⁸ Osmanlı Dönemi'nin tasarımı yapılmış ilk anıtı için bu tür bir halka açık alanın değerinin anlaşılması oldukça önemlidir.

Adalet Simgesi (Hatt-ı Şerifi), dikilitaş formunda olup, üzerinde Sultan Abdülmecid'in tuğrası ve Tanzimat Fermanı'nın metni yer almaktadır. Bu anıtta tuğra dışında Osmanlı karakteri taşıyan diğer parça, anıtın tepesinde yer alan hilaldir. Anıtın gövde kısmında çeşme olarak işlevlendirilmiş yatık vaziyette aslanlar eşlik etmektedir.⁷⁹

Yasemin ve Safi Avcılar'a göre çeşmelerin bilinçli olarak tercih edildiği, Tanzimat ideolojisiyle mimarlık arasında bilinçli bir bağ kurulmak istendiğine işaret edilmektedir. Çeşmelerin biçimi için güç, cesaret ve hükümlanlık simgesi olarak imparatorlukların sıkça kullandığı aslan figürü seçilmiştir. Anıt hakkında bilgi veren *Ceride-i Havadis*'te, çeşmelerden akacak suya, Tanzimat'ın nimetlerine eşdeğer metaforik bir anlam yüklenmekte, fermanın getirdiği yeni yönetim anlayışının sağlayacağı refah, çeşmelerden akacak suyun sadece seyriyle bile hissedilebilecek "gönül şenliği ve ferahlığı" ile özdeşleştirilmektedir.⁸⁰ Osmanlı kültüründe çeşmeler, kamusal alanda çok zengin bir çeşitlilikte yer almaktadır. Anıtın dört bir yanında yer alan çeşmelerle birlikte halk tarafından kolaylıkla benimseneceği düşünüldüğü makalede belirtilmiştir. Ancak Isabella Palumbo-Fossati Casa'ya göre, Gaspare Fossati, *Adalet Simgesi*'ni (*Gülhane Hatt-ı Şerifi*) tasarlariken Roma'daki Piazza del Popolo'daki (Popolo Meydanı) dikilitaştan etkilenmiştir. Bu etki Gülhane Hatt-ı Şerif'in çizimlerinde açık olarak görülmektedir. Fossati, 1830'lu yıllarda Roma'da yaşamıştı. "Ebedi şehirde" iken orada yaşayan arkeologlar ve aralarında Giuseppe Valadier'nin de bulunduğu mimarlarla yakın temas içinde bulunmuştu. Roma'daki Popolo Meydanı'nda

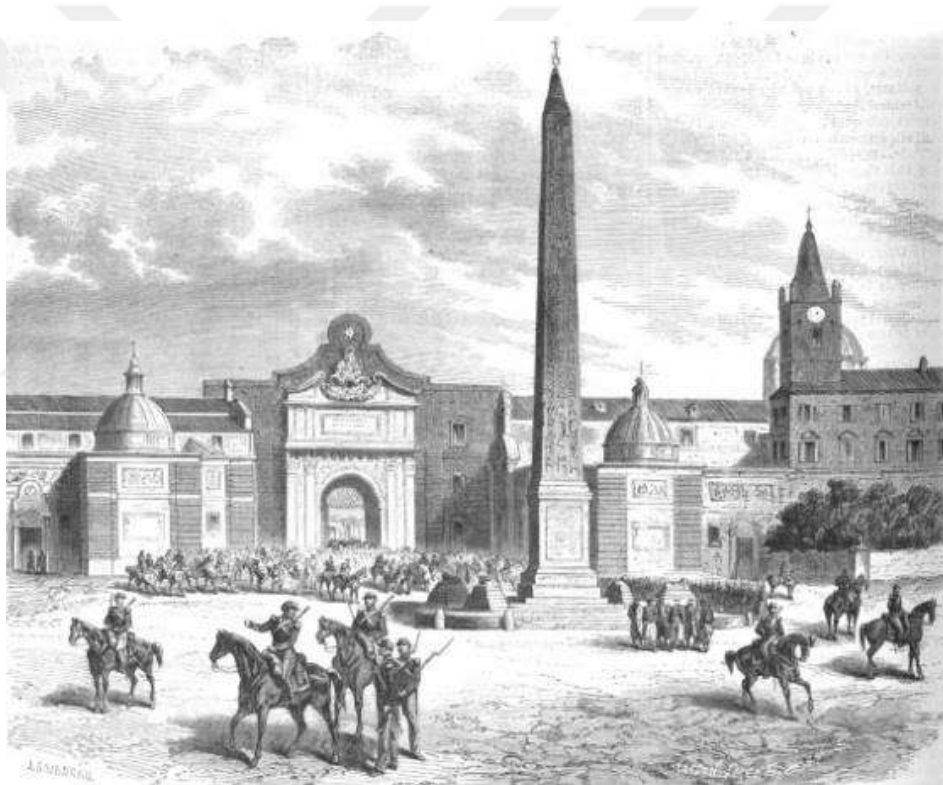
⁷⁸ Yasemin Avcı ve Safi Avcı, s.26

⁷⁹ Klaus Kreiser, "Türkiye'de ve Mısır'da Kamusal Anıtlar 1840-1916", İstanbul, *Tombak Dergisi*, Sayı:26, 1999, s.80

⁸⁰ Yasemin Avcı ve Safi Avcı, s.26

neo-Mısır üslubunda bir obelisk inşa eden Valadier'nin etkisinde kaldığı kesindir.⁸¹ Valadier Popolo Meydanı'nı tasarlarken obelisk çeşmesini de düzenlemişti. Popolo meydanı Roma şehrinin en büyük meydanı olup, Halkın Meydanı anlamına gelmektedir. Meydan 1811-1822 yılları arasında Mimar Giuseppe Valadier tarafından Neoklasik formda düzenlenmiştir. Meydandaki dikilitaş Roma'ya M.Ö. 10 yılında getirilmiş ve meydana 1589'da getirtilmiştir.⁸²

Aslanlı çeşmeler her iki anıtta oldukça benzer kullanılmıştır. Burada iki anıt arasındaki tek fark, anıtın tepesinde haç ile hilal kullanımı arasındaki farkta gözlemlenmektedir.



Resim 12. Popolo Meydanı, Roma, İtalya, 1867

L'illustration Journal Universel, 25, 1289 (9 Kasım 1867): 296

⁸¹ Isabella Palumbo-Fossati Casa, *19.Yüzyıl Türkiye'si'nden Bir Kozmopolit Gaspare Fossati, İki Dünya Arasında Bir "Klavuz" (1837-1858), Harp ve Sulh: Avrupa ve Osmanlılar* / Editör Dejanirah Couto, (çev.) Şirin Tekeli, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2010, s.334

⁸² Ebru Erdönmez, Roma Popolo Meydanı Bağlamında Kamusal Mekân Kalitesinin Ölçülmesi, *Kent Akademisi*, Cilt: 11 Sayı:1 Bahar 2018, s.46



Resim 13. Flaminio Obeliski, Popolo Meydanı, Roma, İtalya, Detay

<https://www.romeartlover.it/Vasi21.htm> (22 Kasım 2018)



Resim 14. Popolo Meydanı, Roma, İtalya, 2005

<http://www.wikizeroo.com/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRG9zeWE6UGlhenphX2RlbF9Qb3BvbG9fKFJvbWEsX0l0YWx5KS5qcGc> (22 Kasım 2018)

Sonuç olarak Roma'daki anıtlarla benzerliği tartışmalı da olsa, Osmanlı döneminin ilk anıtı olan *Hatt-ı Şerif*'in, inşası için ciddi bir çaba harcanmış olduğu ve bu talebin devletin üst düzey görevlilerinden geldiğini belirten bir dilekçe bulunmaktadır. Yasemin ve Safi Avcılar'a göre anıtın gerçekleşmesi için 48 devlet adamı tarafından imzalanan arz-ı mahzar (toplu dilekçe) ile istenmiş, padişaha ya da tek bir kişiye ait şahsi teşebbüs olmaktan çıkarılmıştır.⁸³ Özellikle padişah emri yerine geçen Hatt-ı Hümayun'un iktidarın kendisi tarafından talep edilmemiş olması dikkat çekicidir. Burada iktidarın, Osmanlı toplumunda ilk olan bir anıtın dikilmesinden göreceği tepkilerden çekinildiği düşünülebilir. Nitekim vakanüvist Ahmed Lutfi'nin aktardığı üzere projeden vazgeçilmesinin sebebi, bu tür uygulamaların Avrupalılara has gelenek olarak kabul edilmesi ve halk arasında dedikodulara neden olmasıdır.⁸⁴ Hâlbuki dönemin gazetesi olan *Takvim-i Vekayi*'de anıttan söz edilirken bunun bir yenilik olmadığı; öteden beri nişan taşları dikildiği ve üzerlerine kasideler yazıldığı belirtilmiş ancak etkili olmamıştır.⁸⁵ Günsel Renda'ya göre sultanların atış yaptıkları yerlere dikilen nişan taşlarının üzerinde dönemin şairlerine ait sultanı ve imparatorluğu öven yazıtlar yer alır. Bu taşların kitabelerindeki yetkin hat örnekleri ve bitkisel bezemelerdeki ustalık onları anıt görünümüne sokmaktadır.⁸⁶

Özellikle saat kulelerinin de meşruiyete yönelik seküler çabalar içinde ilginç bir yeri bulunmaktadır. Selim Deringil'e göre Anadolu'nun dört bir köşesinde dikilen imparatorluk armasını ve saltanatın öteki belirtilerini taşıyan saat kuleleri her yere yayılmıştır. Bu binaların uyumlu zaman anlayışındaki devletin fiziksel tezahürleri olması amaçlanmış; bunlar yeni bir zaman ve iktidar kavramının göstergeleri olarak işlev görmüşlerdir. Osmanlı kamusal mekânı, mümkün olduğu kadar merkezin yapmak istediği simgesel ifadelerle uymak üzere düzene konulmuştur.⁸⁷

⁸³ Yasemin ve Safi Avcı, s.27

⁸⁴ Ahmed Lutfi, (1290-1328, 126), (akt) Yasemin ve Safi Avcı, s.28

⁸⁵ Şahsuvaroğlu, s.85

⁸⁶ Renda, s.140

⁸⁷ Deringil, s.40-41

Tüm bunların dışında dönemin koşulları içerisinde değerlendirildiğinde, tasarımı yapılan ancak uygulamaya geçilemeyen Osmanlı Dönemi ilk anıtının Türk heykel tarihi açısından yeri oldukça önemlidir. Çöküş sürecinde olan bir imparatorluğun yenileşme reformu, padişahın tuğrası ile kat'i şekilde tebaasına kabul ettirilmesi için cisimleştirilerek simgeleştirilmek istenmiştir. Bunun için de başvurulacak yol, halka açık alanlarda anıtların gücü olmuştur. İlginç olanı koşulları ortaya çıkaran padişahın iktidarı değil; Tanzimat Fermanı'nın getirdiği yenilikçi anlayış olmasıdır. Hukukun üstün olduğu ve daha adaletli yönetim anlayışının hedeflendiği bu yenilikçi anlayışın oluşturduğu atmosfer, kamusal alanı yaratmaya başlayacaktır.



3.3. Hadika Taşı, Kabataş, İstanbul – 1850

Sanatçı: Bilinmiyor

Yapıtın Adı: Hadika Taşı

Yeri: Kabataş, İstanbul

Tarihi: 1850

Malzeme: Mermer

Boyutlar: Yaklaşık yüksekliği 3,5 - 4 m

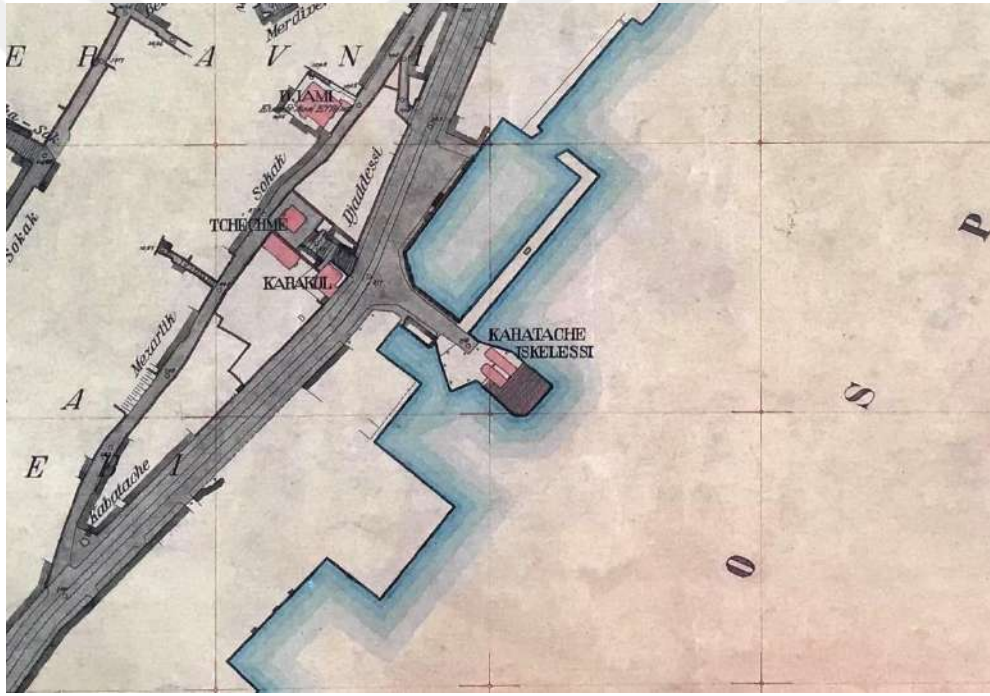
Hadika, Arapçadan Osmanlıcaya girmiş bir kelime olup, ağaçlı, suyu çok bahçe anlamındadır.⁸⁸ *Hadika Taşı*'na neden bu ismin verildiği bilinmiyor ancak Kabataş semtinin adını bu taştan aldığı bilinmektedir. Hadika, Kabataş'ın tarihini bir rivayete bağlamaktadır. Bu rivayete göre At Meydanı'nda Bizanslılar'dan kalma (Güngörmez Kilisesi) İstanbul'un fethinden sonra barut mahzeni yapılmıştır. 1489 senesinde bir yıldırım çarpması sonucu eski kiliseden kopan taşın en büyüğü, Kabataş'a düşmüştür. III. Selim zamanına kadar yerinde duran bu kaba taşı, Köse Kethudası Mustafa Necip Efendi yalısını tamir ettirirken yontturmuş ve iskele haline getirmiştir. Kabataş'ın kıyı şeridi Sultan Abdülmecid zamanında düzenlenmiş ve 1850 yılında Sultan Abdülmecid kayıkların yanaştığı Kabataş'a bir liman yaptırmıştır; bu limanın inşa hatırası olarak da bir yüzü deniz cephesine, bir yüzü küçük limana bakan bir abide dikilmiştir. Hadika Taşı da bu limanın anısına dikilmiş bir anıttır. Maalesef anıtın tasarımının kim tarafından yapıldığıyla ilgili bir bilgiye henüz ulaşamamıştır.

Çelik Gülersoy'un İstanbul Ansiklopedisi'nin "Kabataş" maddesinde sözünü ettiği bir diğer taş da, Sultan Abdülmecid'in kızı Fatma Sultan ile Mustafa Reşit Paşa'nın oğlu Galip Paşa'nın 1854'teki düğünü vesilesiyle dikilmiş bir taştır; Kabataş'ta

⁸⁸ Develioğlu, s.355

yapılan rıhtım düzenlemesini belgeleyen Gülersoy'un “Çok güzel bir anı taşı” olarak anlattığı bu taşın, *Hadika Taşı* olması muhtemeldir. 1850 yılında Sultan Abdülmecid tarafından Kabataş rıhtımına yaptırılmıştır.⁸⁹

1916 tarihli bir fotoğrafta ve Jacques Pervititch'in 1922-1945 tarihlerini kapsayan İstanbul haritalarında Kabataş rıhtımında görülen Hadika Taşı'nın 1950'li yıllara kadar özgün halini koruduğu anlaşılmaktadır. (Bkz. Resim 15 ve 16) Anıt, 1956-1960 yıllarında Karaköy-Beşiktaş kıyı şeridinde yapılan değişiklikler sonrasında bugünkü yerine yerleştirilmiş; bu dönemde yok olan birçok yapının aksine varlığını sürdürebilmişse de özgün işlevinden ve etkisinden soyutlanmıştır.



Resim 15. Kabataş, Pervititch Haritaları, İstanbul, 1920

Alman Mavileri, 1913-1914, I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları, Cilt II, Feuille No: F11, T.C. İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı, Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları No: 37, Yay. Haz. İrfan Dağdelen, İstanbul, Ekim 2006

⁸⁹ Çelik Gülersoy, *İstanbul Ansiklopedisi*, 1961, s.326

Anıt, özgün yerinde, iskeleye gelen veya ayrılan yolcular ile temas halinde bir nesne görünümündedir. İstanbul Boğazı'nın mavisinde, ahşap bir iskele üzerinde yükselen beyaz mermerden anıtın, yansıttığı güneş ışığının da etkisi düşünüldüğünde, oldukça etkileyici bir görünüme sahip olduğu söylenebilir. İzleyici ile bu şekilde bir bağ kurması düşünülerek tasarlanmış ve bulunduğu mekâna yerleştirilmiştir. Ancak denizin doldurulması ve iskelenin değişmesiyle anıtın bu işlevi tamamen ortadan kalkmıştır. Günümüzde Kabataş-Kadıköy vapur hattının yanaştığı motor iskelesinin, anıtın hemen yakınında yer almasına karşın, tüm etki yitirilmiş gözükmektedir. Yoğun bir şekilde kullanılan bir geçiş yerinde olmasına karşın anıtın varlığı izleyiciler tarafından algılanmamaktadır. Deniz yoluyla gelen birinin de anıtı algılaması mümkün değildir.



Resim 16. Hadika Taşı, Kabataş, İstanbul, 1916

<http://www.eskiistanbul.net/5762/1916-senesinde-kabatas> (17 Ocak 2019)



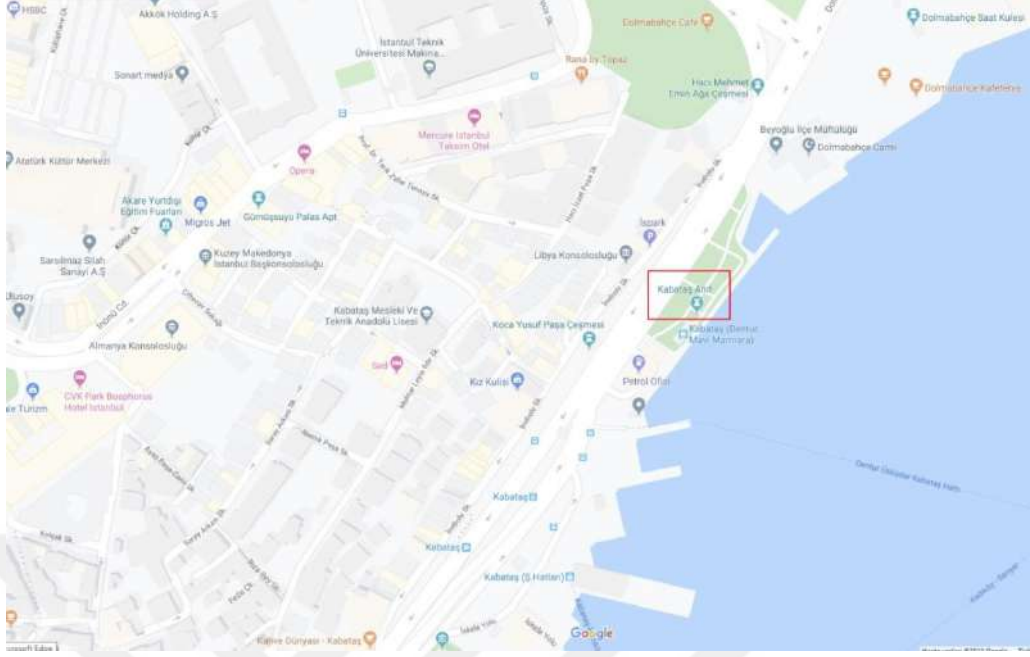
Resim 17. Hadika Taşı, Kabataş, İstanbul, 1953

Haluk Şehsuvaroğlu, *Asırlar Boyunca İstanbul, Saraylar, Camileri, Abideleri ve Çeşmeleri*, 1953, İstanbul, s.96



Resim 18. Hadika Taşı, Kabataş, İstanbul, 2019

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 26 Eylül 2019



Resim 19. Hadika Taşı'nın Haritada Konumu, 2019

<https://www.google.com/maps/place/Hadika+Ta%C5%9F%C4%B1/@41.0327577,28.9894827,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x14cab77b8ecf7f15:0x5a81cb1e6acd4602!8m2!3d41.0327577!4d28.9916714> (25 Kasım 2019)



Resim 20. Hadika Taşı, Kabataş, İstanbul, 2018

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 29 Ekim 2018

Anıt, dört taşıyıcı sütun ile çift taraflı kitabeden oluşmaktadır. Anıt üzerinde yazı kullanılması, en tepede padişah tuğrası ve çevreleyen çiçek demetleri, Osmanlı anıt tasarımlarında sıkça kullanılan bir üsluptur. Bu anıtta, Osmanlı arması kullanılmamıştır. Bununla birlikte padişah tuğrası, halk tarafından hemen tanındığı ve onun otoritesini simgelediği için sıkça kullanılan görsel bir kod olarak karşımıza çıkmaktadır. Hakan Karateke'ye göre bu simgeyi gören herkes, bu işaretle kodlanan her yapının padişah tarafından inşa edildiğini kolaylıkla anlamakta, dolayısıyla meşruiyeti padişah otoritesi ile sağlanmaktadır.⁹⁰

Anıt üzerinde aşağıdaki dizeler yer almaktadır:

Bu sulardan geçince fırtına hengâmı kayıklar

Hatar-ı havfi ile nasa gelirdi dehşet-i uzma

Bu limanı o cevher riz ihsan edecek icad

Kabataş oldu güherpare-yi emniyet-i derya

Reha buldukça tünd-baddan zevrakçalar bunda

O şahı rüzgârın fitnesinden saklasın rüzgâr

Deniz tarafında ise;

Abdülmecid medhü sena edilmekte

Bu manzume ile Ziver tam olursa n'ola tarihim

Kabataş oldu bu liman ile bak cay-ı emniyet (1267)⁹¹

⁹⁰ Hakan T. Karateke, *Padişahım Çok Yaşa, Osmanlı Devleti'nin Son Yüz Yılında Merasimler*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2004, s.195

⁹¹ Şehsuvaroğlu, s.96

Fırtına vakti bu sulardan kayıklar geçince

İnsanlar güvensizlik korkusu ile büyük dehşete düşerdi

Bu limanı o cevher saçan (padişah) bağışlayınca

Kabataş deniz güvenliğini sağlayan mücevher parçası oldu

Kayıkçılar burada parçalanmaktan kurtulacak yol buldu

O şahı (padişahı) zamanın fitnesinden saklasın rüzgâr

Abdülmecid övgüyle anlatılmakta

Bu şiir ile Ziver'in tarihinin tam olmasına şaşılmaz

Kabataş bu liman ile emniyetli yer oldu⁹²

Adalet Simgesi'nin ve Tanzimat Anıtı'nın üzerinde yazı kullanılmıştır. Ancak Hadika Taşı'nın formu daha farklıdır. Anıt üzerindeki kitabelerin çift taraflı olması, hem deniz hem yol tarafından görülmesi; üzerinde limanın inşa edilmesinin faydalarının bilgi amaçlı yazılması aslında günümüzde kullanılan reklam panolarıyla görsel formatı açısından ve kamuyu bilgilendirme –reklam amaçlı da olsa- benzerlik göstermektedir.

Haluk Şehsuvaroğlu'nun 1953 yılında vermiş olduğu bilgiye göre o dönemde anıtın oldukça bakımsız durumda olduğu, anıta vurulduğu için kimi yerlerinin kırıldığı, üstündeki taş kabartmaların koptuğu, dört tarafındaki sütunlara halat bağlandığı ve hatta bir sütuna küp asılı olduğu belirtilmiştir. Aradan 65 yıl geçmiş olmasına karşın, anıtın gördüğü itibar açıkçası çok değişmemiştir. Bu da kamusal alanda, heykel ve anıt algısının aslında toplumumuzda nasıl algılandığı hakkında önemli ipucu vermektedir.

Hadika Taşı'nın 1987-1988 yıllarında T.B.M.M Başkanlığı'na onarılmış olması nedeniyle günümüzde üzerinde çok fazla tahribat bulunmamaktadır. Sadece deniz tarafına bakan kitabe kısmında yazıların tahrip olduğu görülmektedir.

⁹² Çeviri: Melis Azizi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 31 Ekim 2019

Form ve üzerinde kullanılan simgelerle bir anıt olan Hadika Taşı'nın, yapılış amacının hiçbir ideolojiyi iletme olmadiğı sadece Kabataş'ın anısına ve limanın inşaa ediliş amacını kamuoyunu bilgilendirmek için yapılmış olduğı görölmektedir. Ne var ki anıtın, ilk yapıldığında çevreyle ve izleyici ile kurması planlanan ilişki günümüzde yitirilmiştir. Ölçek olarak büyük bir anıt olmasına karşın günümüzde bulunduğı yerde sağır kalmakta, izleyiciler tarafından varlığı dahi algılanmamaktadır.

Tüm bunlara karşın, kendi döneminin koşulları ve zamanı içerisinde değerlendirildiğinde, *Hadika Taşı*, Türk heykel tarihi açısından uygulaması gerçekleştirilmiş ilk anıtlardan biri olarak çok önemli bir yere sahiptir.

3.4. Tanzimat Anıtı Projesi – 1855

Sanatçı: Pascal Artin Bilezikçi (Mimar)

Yapıtın Adı: Tanzimat Anıtı Projesi

Yeri: Bilinmiyor

Tarihi: 1855

Malzeme: Tahmini olarak taş

Boyutlar: Bilinmiyor

Uygulaması: Gerçekleşmedi

Tanzimat Anıtı Projesi, adı Tanzimat Anıtı olmasına karşın aslında Kırım Savaşı nedeniyle tasarlanmış bir anıttır. Haluk Şehsuvaroğlu'na göre 1840 yılında akim kalan Tanzimat abidesi fikri, Kırım muharebesi sırasında yeniden canlanmıştır.⁹³ Anıt üzerinde Tanzimat Fermanı'yla ve Kırım Savaşı'yla ilgili bilgiler yer almaktadır. Bu

⁹³ Şehsuvaroğlu, s.85

sebeple anıtın hem Tanzimat Fermanı, hem de Kırım Savaşı anısına tasarlanmış olduğu söylenebilir. Anıt, mimar Pascal Artin Bilezikçi tarafından tasarlanmıştır. Pascal Artin Bilezikçi'nin kesin olmamakla birlikte tanınmış bankacı Bilezikçiyan Ailesi'ne mensup olduğu, diplomasını 1856 yılında Paris'te Ecole des Beaux-Arts'dan aldığı ve İstanbul Belediyesi'ne hizmet ettiği, 1860 yılında Gaspere Fossati ile birlikte polis istasyonunun genişletilmesi projesinde çalıştıkları bilinmektedir.⁹⁴

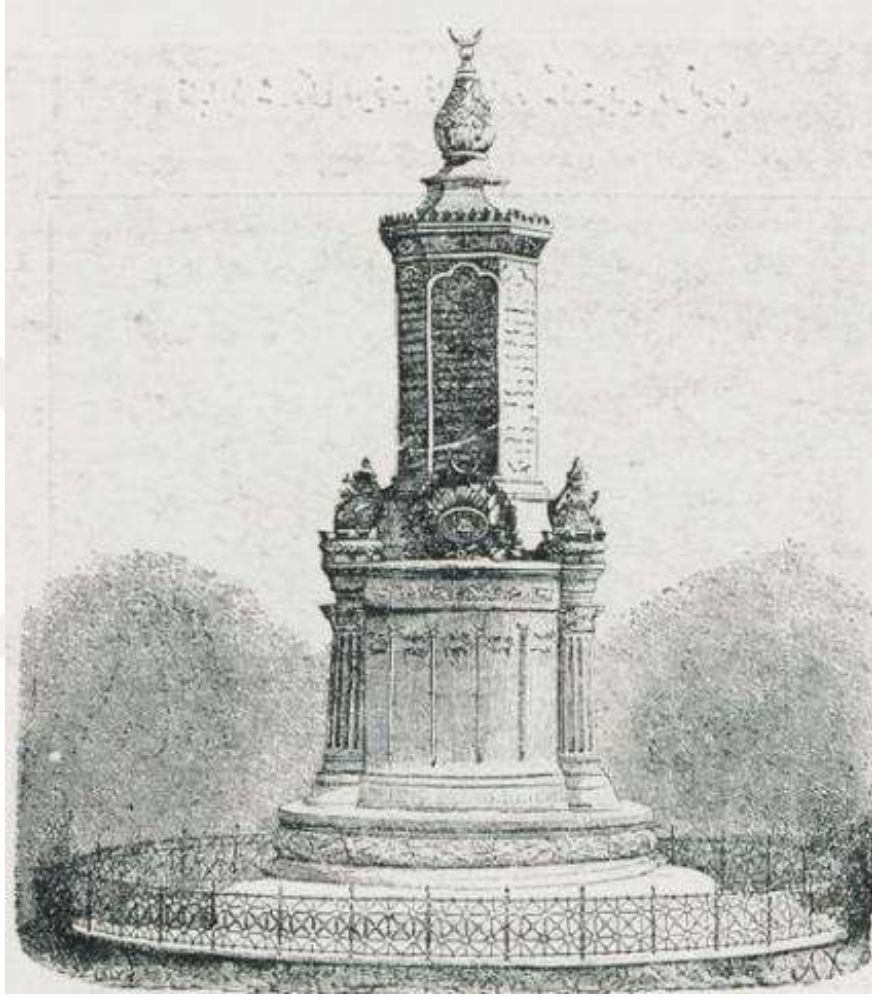
Tanzimat Anıtı Projesi'nin eskizleri, Felix Duban'ın (1787-1870) öğrencisi olan mimar Pascal Artin Bilezikçi tarafından başarılı bir şekilde 1855 tarihinde Paris Fuarı'nda sergilenmiştir. 1855 Paris Uluslararası Fuarı, Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı ikinci uluslararası fuardır. Devam eden Kırım Savaşı'nda Fransa ve İngiltere ile müttefik durumunda olan Osmanlı'nın fuara ilgi göstermesi doğaldır. Uzmanlık alanlarının tarım- endüstri ve güzel sanatlar olarak ana iki bölüme ayrıldığı ilk fuardır. Fuara Anadolu'dan toplanan tekstil, halı, tabanca, tüfek, cam, seramik ve ahşap ağırlıklı ürünlerle katılmıştır.⁹⁵

P.A. Bilezikçi, sergiye, içinde kendi tasarımı olan Tanzimat Anıtı'nın da olduğu, İstanbul ve Bursa'daki Osmanlı anıtlarının 13 çizimiyle katılmıştır. Osmanlı mimarisinin detaylarıyla daha önce karşılaşmamış Avrupalılar bu çizimleri çok ilginç bulmuşlardır. Bilezikçi de sergi sonunda onur mansiyonuna layık görülmüştür.⁹⁶

⁹⁴ Kreiser, s.115

⁹⁵ Haluk Kanca, XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Uluslararası Osmanlı Fuarı 1863 Sergi-I Umumi-I Osmani, s.163

⁹⁶ Ceren Göğüş, "19.Yüzyıl Avusturya Gazeteleri Işığında Osmanlı İmparatorluğunun 1873 Viyana Dünya Sergisine Katılımı", *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2006, s.40



Resim 21. Pascal Artin Bilezikçi, Tanzimat Anıtı Projesi, 1855

Şehbal, 1 Teşrin-i Evvel 1329, Sayı:83

Fransa’da yayımlanan L’Illustration, Journal Universel Gazetesi’nin 8 Eylül 1855 tarihli haberine göre Kırım Savaşı boyunca Fransa, İngiltere ve Osmanlı ittifakının Tanzimat Fermanı’na yeni bir güç verdiği; Artin Bilezikçi’nin bu olumlu etkiyi, Tanzimat Anıtı üzerinde ülkelerin amblemlerini kullanarak anlattığı belirtilmektedir. Ayrıca anıt üzerinde ele geçirilen veya savunulan şehirlerin adları ve mücadelede ölen yiğitlerin isimleri yazmaktadır.⁹⁷

Altıgen bir forma sahip olan anıtın gövde kısmında ayrıca işlenmiş sütunlar bulunmaktadır. Anıtın tepesinde hilal yer almaktadır. Fossati’nin tasarımında yer alan görsel kodların büyük bir kısmı Tanzimat Anıtı’nda kullanılmıştır. Anıtın formu değişmiş olmasına karşın obelisk benzeri dikilitaş özelliğini korumakta buna ek olarak yanlara gelen sütunla bu fark giderilmek istenmekte, anıtın boyutunun daha kısalmış olduğu gözlemlenmektedir. Anıtın üzerinde Tanzimat Fermanı, Kırım Savaşı’nda müdafaa edilen şehirlerin ve savaşta kahramanca savaşan askerlerin isimleri yazmakta; Osmanlı, İngiltere ve Fransa Devletleri’nin armaları kullanılmakta; anıtın en tepesinde hilal yer almakta ve padişahın otoritesini hatırlatan tuğra kullanılmaktadır. Başarılı bir şekilde sunumu yapılan ve beğeni gören anıt uygulanamamıştır.

⁹⁷ L’Illustration Journal Universel, 26, 654 (8 September 1855): 176

3.5. San Stefano Kilise Anıtı – Ayastefanos Anıtı, Yeşilköy, İstanbul – 1894

Sanatçı: Vladimir Vasilyeviç Suslov (Mimar)

Yapıtın Adı: Ayastefanos Anıtı veya Stefano Kilise Anıtı

Yeri: Yeşilköy

Tarihi: 1894

Malzeme: Taş

Boyutlar: Yükseklik 30 m.⁹⁸

Ayastefanos Anıtı diğer adıyla *San Stefano Kilise Anıtı*, 1894 yılında Çarlık Rusya'sı tarafından Yeşilköy'de yapılmıştır. Elif Kök'e göre 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'ndan sonra Ruslar galibiyetlerini taçlandırmak için Rus askerlerinin anısına bu anıtı yapmışlardır. Ağır yenilgi koşulları altındaki Osmanlı Devleti, anıtın yapılmasını kabul etmek durumunda kalmıştır. Rus kaynaklarında yer alan bilgilere göre anıtın ilk mimarı Vladimir Vasilyeviç Suslov'dur. Anıtın mimarları arasında sonradan P. Bazarov'un adı da geçmektedir. Bulgar Gazetesi Svetlina'nın 1899 Ocak sayısında, açılışın 4 Aralık tarihinde yapıldığı ve çok büyük bir katılımın olduğu yazmaktadır.⁹⁹

Anıtın en önemli özelliği, içinde Rus askerlerin kemiklerinin bulunduğu bir mezar ve kilise yapısı şeklinde olmasıdır. Mimari yapısı, 19. yüzyıl Rus kiliselerinin özelliklerini yansıtmaktadır. Özellikle soğan biçimli kubbesi bir simge niteliğindedir. İstanbul'da Rus Ortodoks kiliselerine gönderme yapılan bu anıtle verilmek istenen mesaj önemlidir. Ruslar sadece zaferlerini hatırlatacak bir abide yapmamışlardır. Ertunç

⁹⁸ Ertunç Denktaş, “Ayastefanos Rus Anıtı (1898-1914)”, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2011, s.44

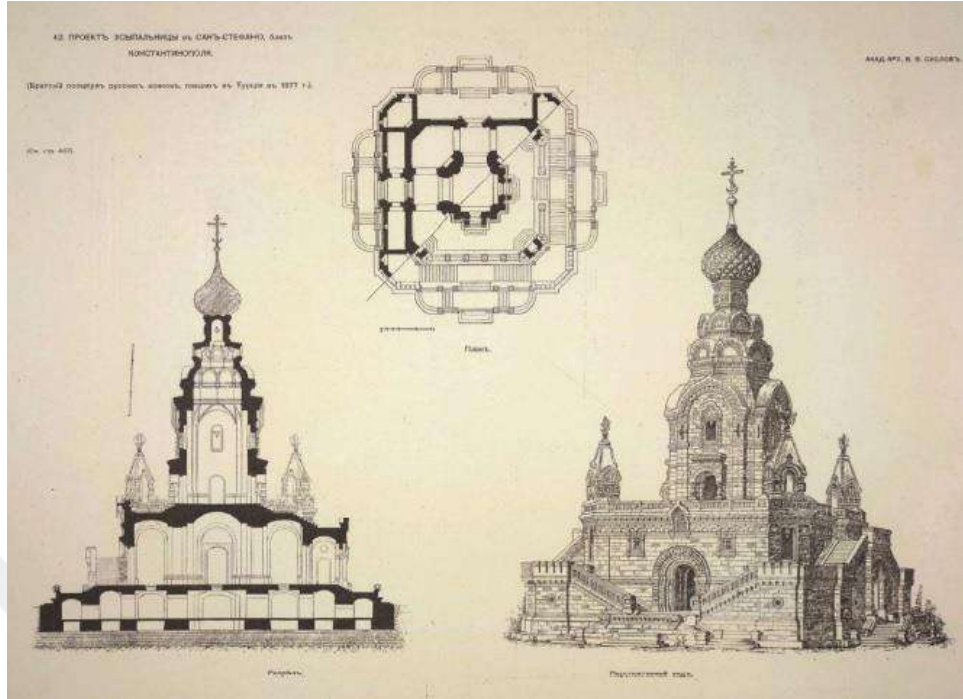
⁹⁹ Elif Kök, Rus Kaynaklarında Ayastefanos Anıtı'yla İlgili Yeni Bulgular, *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, Ankara, 2016, Sayı:14, s.179-186

Denktaş'a göre soğan biçimli kubbe, anıtın piramidal kurgusu, cephelerdeki kornişler ve kemer dış yüzeylerindeki omurga biçimli kokoshniklerdir.¹⁰⁰

Ayastefanos Anıtı, Rus askerleri anısına yapılmış ve anma işlevi dolayısıyla anıt statüsünde olmasına karşın form olarak mimari bir yapının tercih edilmesiyle mimari yapı - anıt çizgisinde çok farklı bir noktada yer almaktadır. Mimari bir yapı olarak değerlendirildiğinde, çok tipik geleneksel Rus mimari tipolojisine sahip bir tasarıma sahiptir. Özellikle kubbe seçimi çok belirgin mimari bir kimliğe işaret etmektedir. Form olarak mimari bir yapının, özellikle kilisenin tercih edilmesi bilinçli bir tercihtir. Verilmek istenen önemli bir mesaj bulunmaktadır. Ortodoks olan Ruslarda dini kimlik oldukça güçlü ve etkindir. 15. yüzyıla kadar İstanbul, Ortodoksların başkentiydi. Osmanlı topraklarında bu şekilde bir anıt-kilise inşa ederek İstanbul'a öteden beri hâkim olmak isteyen Ruslar, bu yapı ile Katolik Avrupa'ya da bir mesaj vermektedir. Hâlbuki Rus askerleri için klasik anıt formuna sahip, çok başka bir anıt tasarlanabilirdi. Özellikle Ruslar anıt konusunda çok zengin bir kültüre ve tecrübeye sahiptir. Ayrıca Osmanlı topraklarında dikey formda, Rusların gücünü ve zaferini anlatan bir anıt yapılamayacağı; dini bir yapının da yıkılamayacağı düşünülerek böyle bir form da tercih edilmiş olabilir. Sonuç olarak hangi formda yapılırsa yapılsın, *Ayastefanos Anıtı*'nın amacı anıt mantığında aynı olmaktadır.

Ayastefanos Anıtı, Osmanlı Devleti'nde çok ciddi tepkilerle karşılanmıştır. Anıt, Ruslara karşı yenilginin acı hatırasını yansıttığı için 1914 yılında İttihat ve Terakki Hükümeti tarafından dinamitle yok edilmiştir. Anıtın yok edilmesi Fuat Özkınay tarafından filme alınmıştır.

¹⁰⁰ Denktaş, s.118



Resim 22. Suslov'un İlk Plan, Kesit ve Perspektif Çizimleri, 1902



Resim 23. Suslov'un Anıt Projesi, Ön ve Arka Cepheler, 1902

Baranovskiy G.V., Arhitekturnaya Entsiklopediya vtoroy poloviny XIX veka 1, S-Petersburg:İzdaniye redaktsii jurnala "Stroitel" s.488, Akt.Elif Kök, Rus Kaynaklarında Ayastefanos Anıtı'yla İlgili Yeni Bulgular, *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, Ankara, 2016, Sayı:14, s.183



Resim 24. Ayastefanos Rus Anıtı, 1894

Ertunç Denktaş, “Ayastefanos Rus Anıtı (1898-1914)”, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2011, s.43

3.6. Abide-i Hürriyet Anıtı, Şişli, İstanbul – 1911

Sanatçı: Muzaffer Bey (1881-1920) (Mimar)

Yapıtın Adı: Abide-i Hürriyet Anıtı

Yeri: Şişli – İstanbul

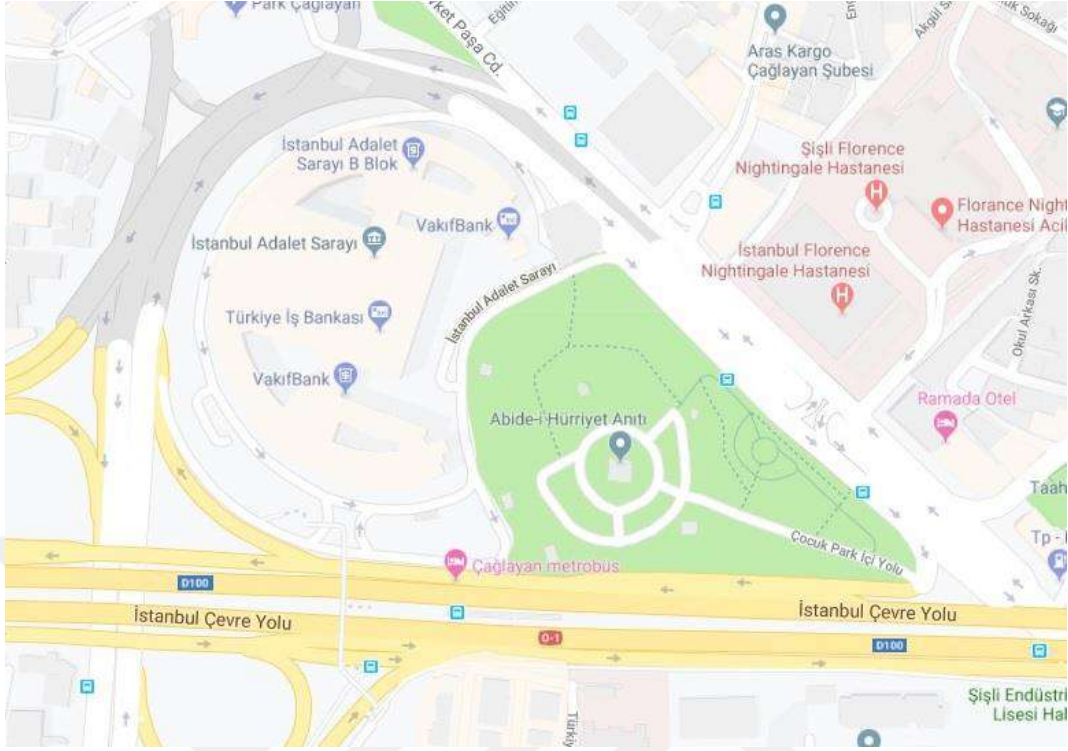
Tarihi: 1909-1911

Malzeme: Mermer, bronz ve renkli taşlar

Boyutlar: Yaklaşık yükseklik 7,5 m.

Abide-i Hürriyet Anıtı diğer adıyla *Hürriyet-i Ebediye Abidesi*, 31 Mart Vakası'nda ölenlerin anısına yapılmıştır. 31 Mart Vakası, II. Meşrutiyet aleyhine yönetime karşı başlamış, çok kısa sürede tüm İstanbul'a yayılmıştır. İstanbul'da büyük çatışmalar ve çok fazla can kaybı yaşanmıştır. Sultan II. Abdülhamid'in çıkan isyanlara karşı sessiz kalması üzerine Selanik'ten gelen Hareket Ordusu ile isyan bastırılmıştır. Sultan II. Abdülhamid tahtan indirilmiştir. Osmanlı tarihinin önemli olaylarından birisi olan 31 Mart İsyanı'nı bastıran Hareket Ordusu şehitleri anısına bu sebeple bir abide yapılmasına karar verilmiştir. Bunun için bir yarışma açılmış; dönemin önemli mimarlarından Kemalettin Bey, Vedat Tek, Alexandre Vallaury, Konstantin Kıryakidi ve Muzaffer Bey katılmış; Muzaffer Bey'in projesi birinci seçilmiştir.

Abide-i Hürriyet Anıtı, Kâğıthane vadisine hâkim olan bir tepede üçgen bir alanda yer almaktadır. Ancak günümüzde bu etki, anıtın hemen yakınından geçen çevre yolunun viyadüklerle yükseltilmesi ve yapılaşmayla birlikte yitirilmiştir.



Resim 25. Abide-i Hürriyet Anıtı'nın Haritada Konumu

<https://www.google.com/maps/@41.0684355,28.9810959,16z>, (3 Ekim 2019)

Anıtın bulunduğu mekânın ilginç bir hikâyesi bulunmaktadır. Anıtın yer aldığı tepede, İstanbul'un kuşatması sırasında, Fatih Sultan Mehmet'in otağının kurulduğu söylenmektedir.¹⁰¹ Aynı zamanda bu tepe, 31 Mart Olaylarında Hareket Ordusu'nun karargâhını kurduğu tepedir. Bu yerleri II. Mahmud Madam Feri isimli bir yabancıya bağışlamış; II. Abdülhamid zamanında bazı kimseler bu araziyi Feri'nin torunlarından Jozefina namındaki kadından satın almıştır. Abidenin yapılacağı tarihlerde Ebülfuad Refik Bey, II. Bayezid vakfıyesine göre bu yerlerde kimsenin tasarruf hakkı bulunamayacağını ileri sürerek Eyüp Sultan Mahkemesi'ne başvurarak gerekli ilamları vermiştir.¹⁰² Mahkeme kararı sonucu abidenin yapımına başlanmıştır.

¹⁰¹ Sennur Sezer – Adnan Özyalçın, *Öyküleriyle İstanbul Anıtları II Saraydan Limana*, İstanbul, Evrensel Basım, 2010, 224

¹⁰² Şehsuvaroğlu, s.118

Abide-i Hürriyet Anıtı'nın inşasından sonra bulunduğu mekân, Hürriyet-i Ebediye Tepesi olarak anılmaktadır. Hareket Ordusu adına savaşıarak ölen askerlerin cenazesi büyük bir törenle abidenin olduğu yere gömülmüş ve anıt şehitlik işlevine de sahip olmuştur. Böylece anıt hem meşrutiyet sütunu olarak, hem de savaşta ölenlerin anısını ölümsüzleştirerek çift yönlü bir anlam kazanmıştır.

Anıtın günümüz koşullarında çevre ile ilişkisi kopuktur. Anıtın hemen yanından çevre yolu geçmesine karşın anıta erişim oldukça zordur. Toplu taşıma kullanıldığında ise Adliye Sarayı'nın çevresinin yaya olarak dolaşılması gerekmektedir. Kamusal alanda yer alan bir anıtın erişiminin kolay ve herkes tarafından rahatlıkla görülebilir olması gerekmektedir. Anıtın hemen arkasında yer alan ve 2011 yılında açılan İstanbul Adalet Sarayı, anıta erişimi engelleyen önemli bir diğer etken olmaktadır. Güvenlik sebepleriyle anıtın parktan asıl giriş kısmı kapatılmıştır. Anıt alanına, Adalet Sarayı'nın güvenliği geçilerek arka kapısından girilmektedir. Oysaki anıta ulaşım, parkın içinden yürüyerek ön ana giriş kapısına ulaşıldıktan sonra yapılmakta ve anıt, izleyiciyi karşılamaktadır. Tasarımda bu unsurların özellikle düşünülerek yapılmış olması önemlidir. Belli bir süre izleyici yürütölmekte, bu mesafe aşıldıktan sonra tepe noktaya ulaşılakta ve son durakta anıt direkt olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Ancak günümüzde, anıtın izleyiciyle kurması düşünölmüş bu bağ, kopmuştur.



Resim 26. Abide-i Hürriyet Anıtı'nın Bulunduğu Alan ve Çevre İlişkisi

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Abide-i Hürriyet Anıtı, Birinci Ulusal Mimarlık Akımı* mimarlarından Muzaffer Bey tarafından tasarlanmıştır. Birinci Ulusal Mimarlık Akımı, ulusçuluk etkisiyle Batı'ya bir tepki olarak gelişmiş; mimaride Avrupa etkisinin yerine klasik Osmanlı mimarisinden biçimsel öğelerin kullanıldığı bir ulusal milli tarz yaratmayı hedefleyen akımdır. Bu akım, Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar sürmüştür. Akımın kurucuları Mimar Kemalettin Bey ve Mimar Vedat Tek'tir.

* Birinci Ulusal Mimarlık Akımı, Türk mimarlığında milli özellikleri arayan akımların ilkidir ve başyapıtlarını 1908-1930 yılları arasında vermiştir. İdeoloji-mimarlık bütünleşmesinin önemli göstergelerinden biridir. Milliyetçilik ideolojisi o yılların mimarlığını etkileyen başlıca etmen olmuştur. 1908 Meşrutiyeti ile güçlenen ve Cumhuriyet'in ilanı ile devam eden ideoloji, özellikle kamu binalarının tasarımında kendini göstermiştir. Biçimde Selçuklu ve Osmanlı yapı özellikleri yeniden yorumlanarak tekrarlanmış; çağdaş teknolojinin kullanıldığı inşaat sistemi bu biçim arkasında gizlenmiştir. Detaylı bilgi için *Bir Usta Bir Dünya: Vedat Tek*, Bilimsel Koordinasyon Prof. Dr. Afife Batur, Yapı Kredi Kültür Yayınları, 1999, s.53-54

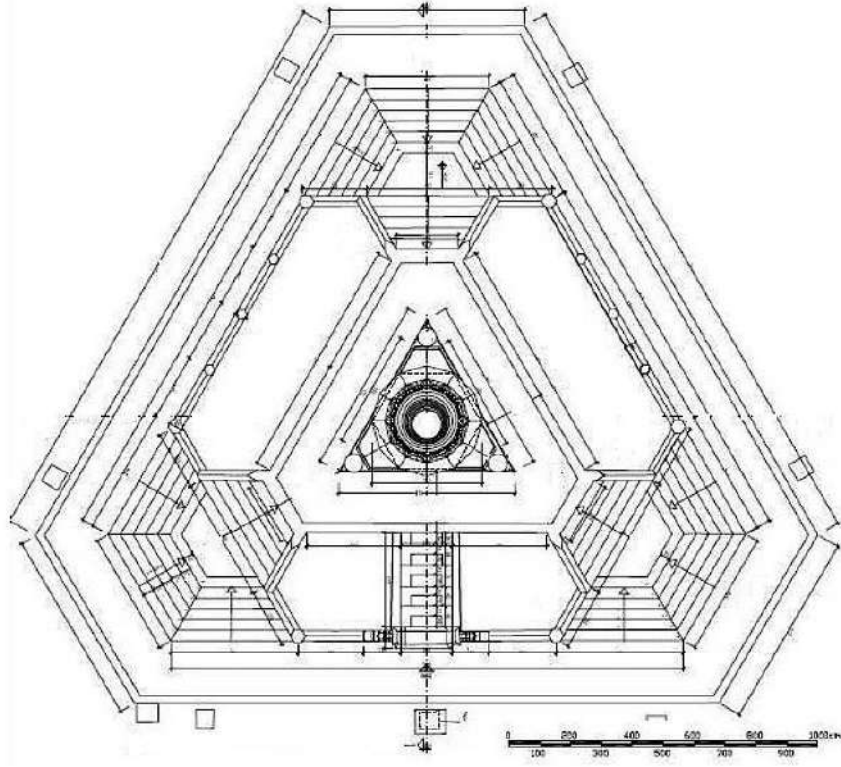


Resim 27. Abide-i Hürriyet Anıtı, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Muzaffer Bey, dönemin önemli mimarlarından Vedat Tek'in yanında, onun yürüttüğü projelerde çalışmıştır. Çok genç yaşta vefat eden Muzaffer Bey'in ilk büyük projesi, *Abide-i Hürriyet Anıtı* olmuştur. Bu sebeple onun mimari kimliğinden ne kadar sıyrılarak bu tasarımı gerçekleştirdiğini söylemek çok mümkün değildir. Ancak anıtın tasarımı genel olarak değerlendirildiğinde, anıtta Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın etkisi çok açık şekilde görülmektedir. Anıt üzerinde Selçuklu-Osmanlı mimari öğelerine ait biçimsel öğelerin kullanılması, ulusal kimliği yansıtan bir tasarım olması, anıtın işlevselliği, taç kapı düzenlemesi, Türk üçgeni, mukarnas ve şebeke kullanımı sayılabilir.

Abide-i Hürriyet Anıtı, iki bölümden oluşmaktadır. Anıtın taç kapısından girilerek zemin altında yer alan şehit lahitlerinin bulunduğu kısım ve anıtın merdivenlerle çıkılarak etrafında dolaşıldığı yer üstündeki bölümdür.

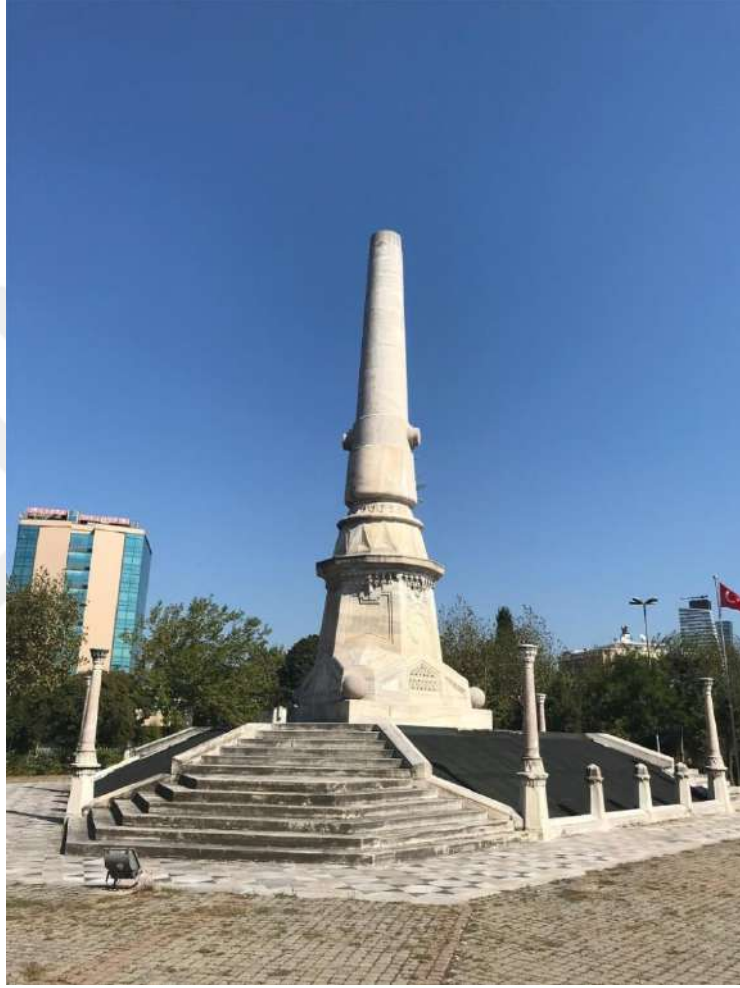


Resim 28. Abide-i Hürriyet Anıtı Üst Kat Planı

Tarihi Çevre Koruma Müdürlüğü'nden alınarak işlenmiştir. Akt. Meltem Özönur, “Abide-i Hürriyet Anıtı ve Çevresi”, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, 2010, s.24

Anıt, üçgenler ve ona bağlantılı olarak altıgenin kullanılmasıyla geometrik bir kurgu düzenine sahiptir. Anıtın bulunduğu zemin altıgen formunda olup, mozaik taşla döşenmiştir. Bu alan, anıtı çevresinden ayırmakta ve anıta giriş için bir alan yaratmaktadır. Bu mozaik zemin de anıtın bir parçası olmaktadır. Nitekim mozaik taşlarda kullanılan motifler de geometrik kurguya uygun özellikte seçilmiş üçgen ve altıgen motiflerden oluşmaktadır. Muzaffer Bey, tüm ayrıntıları özellikle birbirine bağlı olarak düşünmüştür.

Anıtın altıgen zeminin üzerinde yükseldiği ve merdivenlerle çıkılan alan ise eşkenar üçgen şeklindedir. Köşelerde yer alan geniş mermer merdivenlerden anıta çıkılmaktadır. Merdivenlerin yanlarında ayaklı kandil olarak tasarlanmış toplam altı adet sütun bulunmaktadır. Bugün sadece sütunlar durmakta olup, kandiller yoktur.



Resim 29. Abide-i Hürriyet Anıtı, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Anıtın gövde kısmı altıgen kesitlidir ve aşağıdan yukarıya doğru daralmaktadır. Muzaffer Bey, bu daralmalardaki geçişlerde mukarnaslardan ve Türk üçgeninden faydalanmıştır. Mukarnas, düşey bir yüzeyden daha taşkın bir yüzeye geçişte kullanılan üç boyutlu bir bezeme tekniğidir. Orhan Cezmi Tuncer'e göre mukarnas, içerlekli bir alanı, her sıra yükselişte, kendine özgü birimlerle (profil) taşarak örten özel bir

ayrındır. Zengin, plastik ve süsleyici bir örtü türüdür.¹⁰³ Ayla Ödekan'ın yayımlanmış doktora tezinde mukarnasın, bir duvar yüzeyinden ileri ya da geri planda bir öteki duvar yüzeyine geçiş sağladığı belirtilmiştir. Bu amaçla mukarnas, İslam mimarisinde kornişlerde, sütun başlıklarında, nişlerde, portallerde, şerefelerde, tonoz ve kubbelerin bezenmesinde duvarla örtü arasında geçit görevi gören yüzeylerde kullanılmıştır.¹⁰⁴ Mukarnas bu sebeple hem taşıyıcı hem de süsleyici görevini görmektedir. Bunun dışında mukarnasın yarattığı plastik üç boyut ile ışık-gölge oyununun etkisi çok fazla olmakta, yapıya farklı bir derinlik ve etki katmaktadır.

Türk üçgeni ise, ters ve düz üçgenlerin yan yana yerleştirilmesiyle oluşan mimari bir geçiş ögesidir. Anıtın üst kısmı havaya dikilmiş top namlusu şeklindedir. Anıtın ön yüzünde top namlusunun üzerinde ordu ve donanmayı temsilen süngülü tüfekler, gemi çapası, cankurtaran simidi ve tepesinde hilal bulunan Osmanlı bayrağı yer almaktadır.



Resim 30. Abide-i Hürriyet Anıtı, Detay

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

¹⁰³ Orhan Cezmi Tuncer, *Dişarbakır Camileri, Mukarnas, Geometri, Orantı*, Dişarbakır Büyükşehir Belediyesi, Kùltür ve Sanat Yayınları, 1996, s.198

¹⁰⁴ Ayla Ödekan, *Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnaslı Portal Örtüleri*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakùltesi, Yayımlanmış Doktora Tezi, İ.T.Ü. Mimarlık Fakùltesi Baskı Atölyesi, 1976, s.1

Anıtın altıgen gövdesi üzerinde üç tarafına Nesih yazıyla 31 Mart Şehitleri'nin isimleri altıgen mühürlerin içerisinde işlenmiştir. Anıt üzerindeki altıgen mühürlerde toplan 71 şehit askerin ismi yazmaktadır.



Resim 31. Abide-i Hürriyet Anıtı, Nesih Yazı İle Şehitlerin İsimleri

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Anıtın ön tarafında taç bir kapı bulunmaktadır. Bu mermer kapının üstünde “Makber-i Şüheda-i Hürriyet (Hürriyet Şehitlerinin Mezarı) yazmaktadır. Anıtın taç kapısında, anıtın gövde kısmında, merdiven yanlarında yer alan sütun başlarında ve anıtın içinde mukarnas kullanılmıştır. Mukarnas, özellikle I. Ulusal Mimarlık Akımı yapılarında kullanılan bir üslup olmuştur. Muzaffer Bey, mimari kimliğindeki üslubunu bu anıta taşımıştır. Mukarnas, camilerde de kullanılan mimari bir öğedir. Muzaffer Bey'in mukarnası kullanmasındaki bir diğer amaç, anıtın içinin mescit olarak tasarlanması ve mimarin geleneksel dekoratif bir öğe olarak mukarnası tercih etmesi olabilir.



Resim 32. Abide-i Hürriyet Anıtı, Taç Kapısı

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Anıtın gövde kısmının ön yüzünde V. Mehmet Reşad'ın tuğrası yer almaktadır. Tuğra, iktidarı yansıtmak amacıyla simgesel kod olarak sıklıkla kullanılmaktadır.



Resim 33. Abide-i Hürriyet Anıtı, Tuğra, Detay

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Anıtın gövde kısmının üç yönünde, mermerden şebekeler* yer almaktadır. Taş işçiliği Rumi motifli şebekeler, ayrıca alt katın altıgen tavanına açılan ışıklık görevi görmektedir. Böylece Muzaffer Bey, şebeke kullanımına yeni bir fonksiyon eklemiştir. Anıt üzerinde ilk etapta çok dikkati çekmeyen bu ayrıntı, Osmanlı mimari dönemine gönderme yapan önemli bir detaydır.



Resim 34. Abide-i Hürriyet Anıtı, Mermer Şebekeler

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

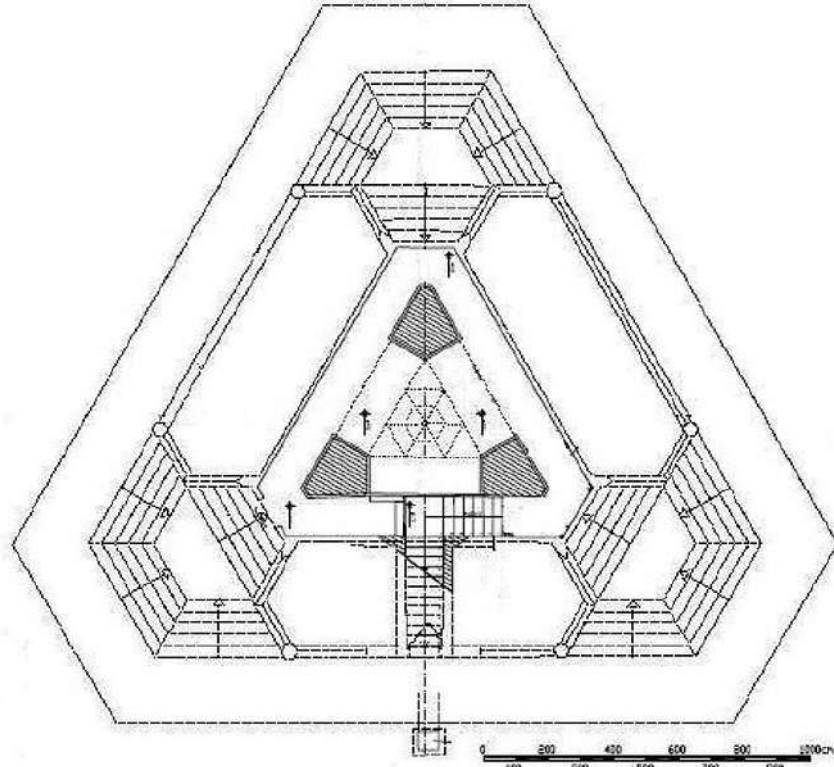
Şebekelerin sağ ve sol taraflarında renkli taşlardan top gülleleri yer almaktadır. Anıtın zemininde kullanılan mozaik taşlar, anıtın çevre alanında kullanılan taşlarla aynıdır.

*Şebekeler, oymalı ve kesme süslemeli ahşap, taş, metal veya döküm (alçı vb.) parmaklıklardır. Şebeke ile parmaklık arasındaki fark, şebekenin kafesi andıran bir görünüme sahip olmasıdır. Çok sayıda geometrik desen içeren bu elemanlar, özel bir taş işçiliğinin ürünüdür. Mermer şebekeler, Osmanlı Dönemi mimarlığında çok yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Minare şerefelerinde, minberlerde, revakların ikinci katında, bahçelerde veya avlu kenarlarında kullanılmıştır. Detaylı bilgi için Milli Eğitim Bakanlığı, İnşaat Teknolojisi, *Taşın Mimaride Kullanımı*, Ankara, 2013



Resim 35. Abide-i Hürriyet Abidesi, Taş Gülle ve Mozaik Taşlı Zemin

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019



Resim 36. Abide-i Hürriyet Anıtı Alt Kat Planı

Tarihi Çevre Koruma Müdürlüğü'nden alınarak işlenmiştir. Akt. Meltem Özonur, “Abide-i Hürriyet Anıtı ve Çevresi”, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, 2010, s.27

Anıtın taç kapısından alt katına inilmektedir. Anıtın en özgün yanı, içine girilebilir olmasıdır. Anıt bu yönüyle işlevsellik taşımaktadır. Bu anlamıyla *Abide-i Hürriyet Anıtı* heykelle mimariyi birleştiren çok özel bir sınırdaki yer almaktadır. Alt kat da üçgen planlı olup, buraya üç büyük taşıyıcı yerleştirilmiştir. Mahzenin tavanı altıgen formdadır ve buradan ışık almaktadır. Sol köşede mihrap yer almaktadır. Şehitlerin lahitleri de bu mihrap duvarının içindedir. Anıtın ilk uygulamasında, alt katının aynı zamanda küçük bir mescit olarak tasarlandığı düşünülebilir. Eski kaynaklarda ışıklıkta

cam tavan olduđu¹⁰⁵ ve buna asılı bir avizenin yer aldığı belirtilmektedir.¹⁰⁶ Ancak günümüzde tavan açık olduğu için buradaki ışıklıktan gelen yağmur sularının alt kat zemininde biriktiği görölmektedir. Günümüzde alt kata, izleyicinin bu sebeple inmesi mümkün değildir.

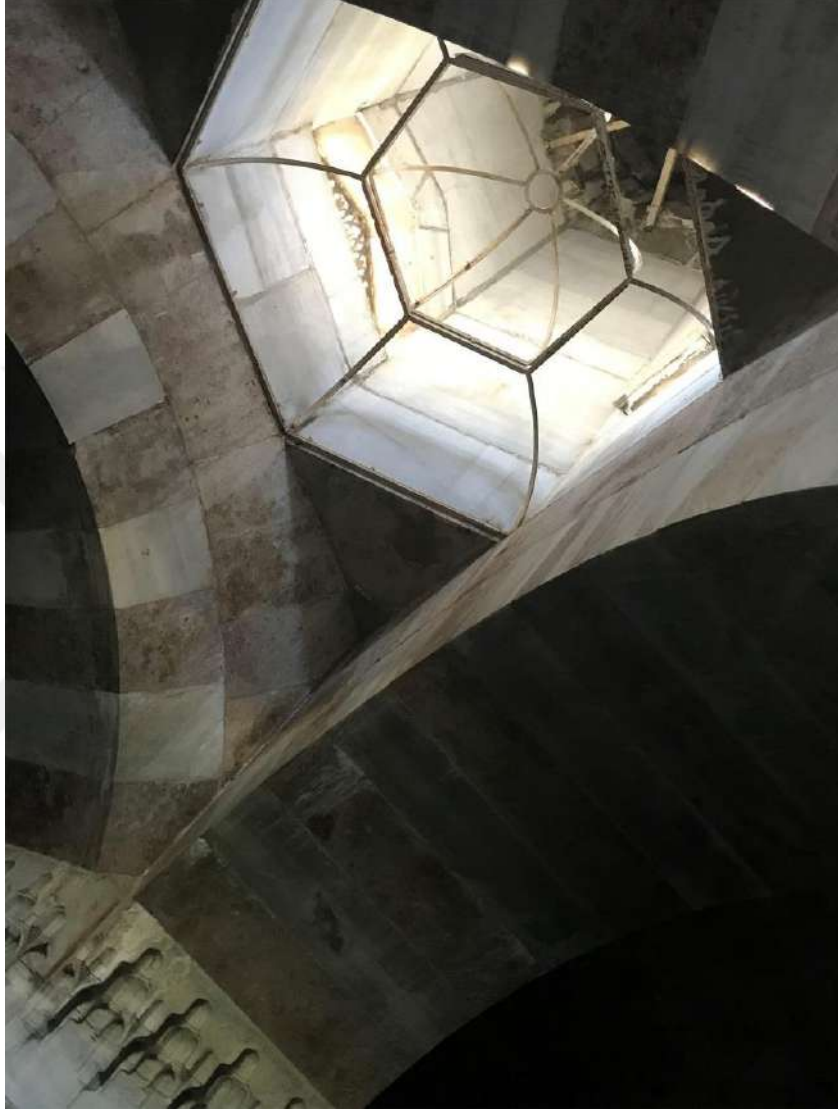


Resim 37. Abide-i Hürriyet Anıtı, Alt Kat

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

¹⁰⁵ İsmail Subhi, *Musavver Salname-i Servet-i Fünun: 1328: 3.sene*, Ahmed İhsan ve Şürekâsı, İstanbul, 1912, s.162, (Akt.) Meltem Özönur, “Abide-i Hürriyet Anıtı ve Çevresi”, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı 2010, s.36

¹⁰⁶ Reşat Ekrem Koçu, *İstanbul Camileri*, Tan Matbaası, İstanbul, 1975, s.18, (akt.) Özönur, s.36



Resim 38. Abide-i Hürriyet Anıtı, Alt Kat Tavanı

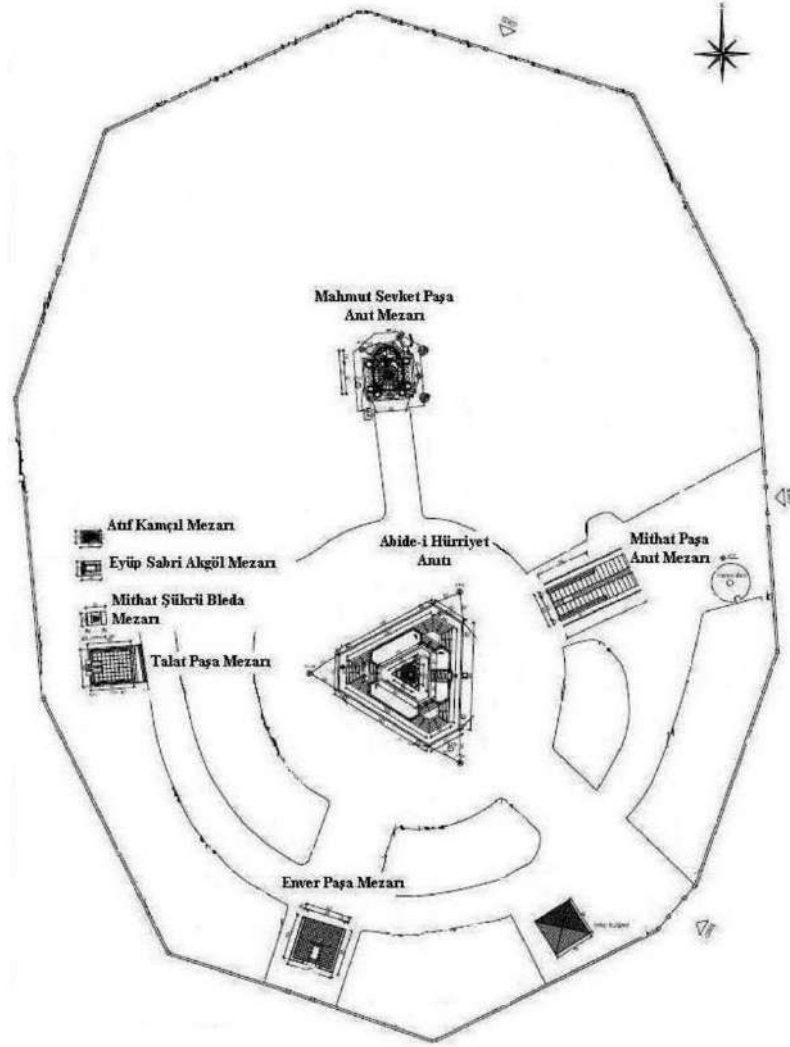
Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019



Resim 39. Abide-i Hürriyet Anıtı, Mihrap
Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Abide-i Hürriyet Anıtı'nın çevresine yıllar itibarıyla yeni anıt mezarlar eklenmiştir. Anıt çevresinde 31 Mart İsyanı'nı bastıran Hareket Ordusu'nun kumandanlığını yapmış olan Mahmut Şevket Paşa'nın, Osmanlı Devleti'nin Meşrutiyet rejimine geçmesinde ve Kanuni Esasi'nin hazırlanmasında birinci derecede rol oynayan devlet adamlarından Mithat Paşa'nın, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin en önemli üç isminden Sadrazam Talat Paşa'nın ve Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın anıt mezarları bulunmaktadır. Bunun dışında Atıf Kamçıl'ın, Eyüp Sabri Akgöl'ün ve Mithat Şükrü Bleda'nın mezarları da yer almaktadır. Naaşlar, çeşitli dönemlerde devlet kararıyla Türkiye'ye getirilmiş ve sırasıyla Mahmut Şevket Paşa 1913 yılında, Talat Paşa 1943 yılında, Mithat Paşa 1953 yılında, Enver Paşa 1996 yılında yapılan devlet törenleriyle Hürriyet-i Ebediye Tepesi'ne defnedilmiştir.

Anıt alanında bulunan mezarlar mimarlar tarafından özel olarak tasarlanmıştır. Farklı dönemlerde tasarlanmış olan anıt-mezarlar, kendi döneminin mimari öğelerini taşımakta olup, Abide-i Hürriyet Anıtı ile çok farklı tipolojiye sahiptirler. Bu nedenle tasarımlar birbirlerinden oldukça farklıdır ve aralarında bir dil bütünlüğü yoktur. Vaziyet planı tamamen dairesel olup, Abide-i Hürriyet Anıtı bu planın merkezinde yer almaktadır. Diğer türbe ve anıt mezarlar bu merkeze bakacak şekilde alana yerleştirilmiştir.



Resim 40. Abide-i Hürriyet Anıtı ve Çevre Planı, Şişli İstanbul

Tarihi Çevre Koruma Müdürlüğü'nden alınarak işlenmiştir. Akt. Meltem Özönur, “Abide-i Hürriyet Anıtı ve Çevresi”, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, 2010, s.61

3.6.1. Mahmut Şevket Paşa Türbesi

Mahmut Şevket Paşa* Türbesi, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın kurucularından Mimar Kemalettin Bey tarafından 1913 yılında tasarlanmış bir açık türbedir. Alandaki Abide-i Hürriyet Anıtı ile aynı mimari dili konuşan tek yapıdır. Mantık olarak aynı kurguda tasarlanmıştır. Malzeme olarak türbede kesme taş ve mezar sandukalarında ise mermer kullanılmıştır. Türbenin en belirgin özelliği, kare plandan kubbeye geçişte, köşelerde kademelendirme yapılmasıdır. Yıldırım Yavuz'a göre klasik çağ Osmanlı türbelerinde hiç görülmeyen bir biçimleme anlayışıyla yapılan türbenin, köşe bingilerinin dış yüzlerinde oluşan üçgen pahlı kademelenmelerden ötürü İstanbul türbeleri arasında kendi türüne özgü tek örnek olmaktadır.¹⁰⁷ Türbe kesitinde (Resim 43), türbenin altında mezar odası bulunmaktadır. Bu yönüyle türbe kendi dönemindeki türbelerden ayrılmaktadır.

Türbeye üç farklı yönden merdivenlerle çıkılmaktadır. Kubbe, kare plan üzerinde dört ayaklı bir baldakene** oturtulmuştur. Baldakenler, Klasik Dönem Osmanlı camilerinde kullanılan en önemli strüktürel sistemdir.¹⁰⁸ Mimar özellikle baldakenin yarattığı ihtişamı, yapıya eklediği eyvanla artırmıştır. Afife Batur'a göre Mahmut Şevket Paşa Türbesi, mimarın diğer türbe tasarımlarından baldaken tipi türbeye bitişik sekizgen planlı, üzeri yarım kubbeli bir eyvan kullanmasıyla ayrılmaktadır.¹⁰⁹

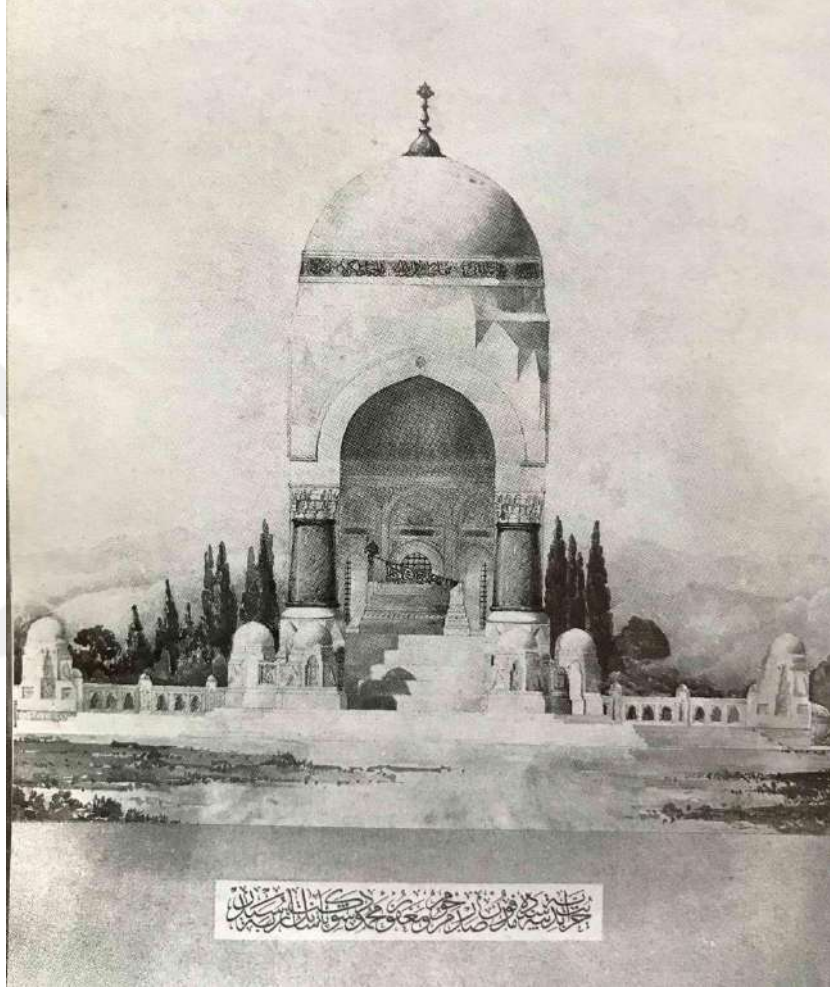
* Mahmut Şevket Paşa, 11 Haziran 1913 tarihinde otomobilinde bulunduğu bir sırada suikast sonucu hayatını kaybetmiştir.

** Baldaken, kubbe ya da piramidal çatıyla örtülü, kare, çokgen veya daire planlı, sütunlarla taşınan küçük, açık strüktürdür. Detaylı bilgi için *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Metin Sözen – Uğur Tanyeli, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s.34

¹⁰⁷ Yıldırım Yavuz, *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara, 1981, s.30

¹⁰⁸ Ömer İskender Tuluk, Osmanlı Camilerinde Mekân Kurgusu Açısından Kare Tabanlı Baldaken Varyasyonları (15.-17. YY.), *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2006, Cilt 21, No:2, s.275

¹⁰⁹ Afife Batur - Yıldırım Yavuz, *Mimar Kemaleddin Yapıları Rehberi*, TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi, İstanbul, 2008, s.21

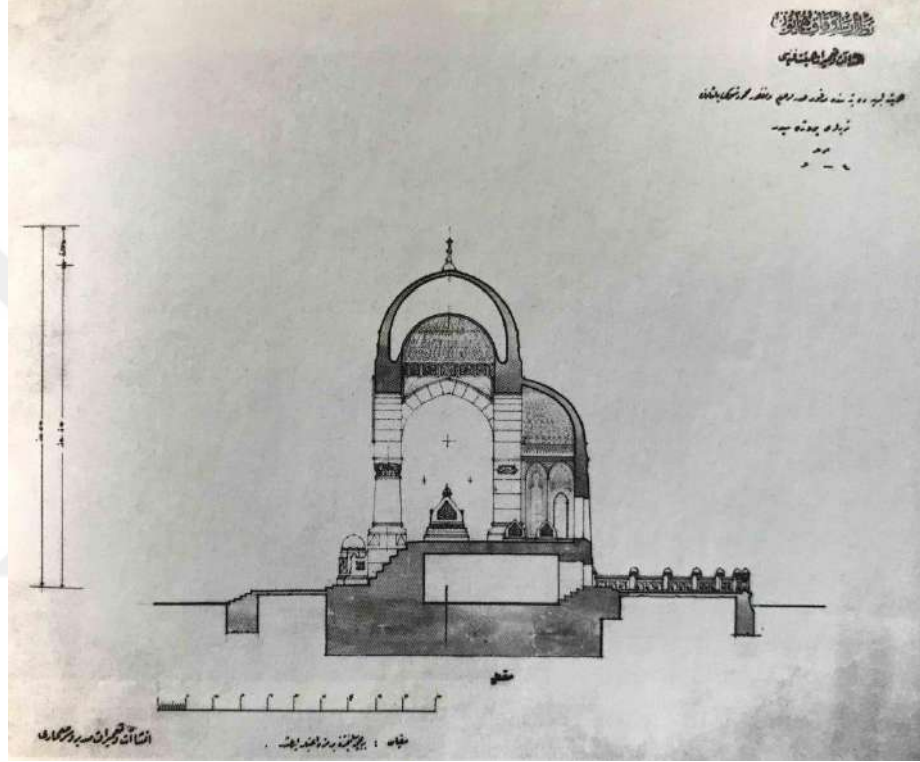


Resim 41. Mimar Kemalettin'in Mahmut Şevket Paşa Türbesi Suluboya Çizimi
Yıldırım Yavuz, *İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin 1870 - 1927*,
TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Ortak Yayını, Ankara, 2009,
s.60



Resim 42. Mahmut Şevket Paşa Türbesi, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019



Resim 43. Mahmut Şevket Paşa Türbe Kesiti

Afife Batur - Yıldırım Yavuz, *Mimar Kemaleddin Yapıları Rehberi*, TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi, İstanbul, 2008, s.22

Baldakenenin merkezinde Mahmut Şevket Paşa'nın, arkasında yaveri İbrahim Halil Bey'in ve hizmetlisi Kazım Efendi'nin mezarları bulunmaktadır. Mezar sandukaları abidevi görünüşleriyle dikkati çekmektedir. Mermerden üç mezar sandukasının tamamının üzeri hatla ve bezeme motiflerle mükemmel şekilde işlenmiştir. Mahmut Şevket Paşa'nın mezar sandukasının her iki yüzünde Kelime-i Tevhid, diğer yüzlerde Hadis-i Şerifler yazmaktadır. Mezarın başlık kısmında I. Ulusal Mimarlık Akımı'nda sıklıkla kullanılan Türk üçgeni ve mukarnas yer almaktadır.



Resim 44. Mahmut Şevket Paşa Türbesi Mezar Sandukaları

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

I. Ulusal Mimarlık Akımı'nda mimari öge olarak sıklıkla başvuru alan mukarnasların yarattığı plastik etki, kubbe sütun başlıklarında dikkat çekici şekilde kullanılmıştır.



Resim 45. Mahmut Şevket Paşa Türbesi, Mukarnaslı Sütun Başlığı

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Abide-i Hürriyet Anıt alanında en gösterişli anıt mezar olan Mahmut Şevket Paşa Türbesi, Mimar Kemalettin Bey'in mimari kimliğini yansıtan ve I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın mimari öğelerini yoğun şekilde taşıyan bir yapıdır. Mimar, baldaken kuruluşu bu akımın özellikleriyle başarılı şekilde harmanlamıştır. Mukarnaslı sütun başlıkları, Türk üçgenleri, mezar sandukaları, sütun kaidelerindeki babalar, yüzeylerde kullanılan bezemeler, Rumi motifler, palmet, lotus şeritleri, çarkıfelek gibi dekoratif mimari öğelerle türbe çok zengindir. Türbenin en gösterişli kısmı mermer sandukaları olup, abidevi görünüşe sahiptir.

3.6.2. Talat Paşa Anıt Mezarı

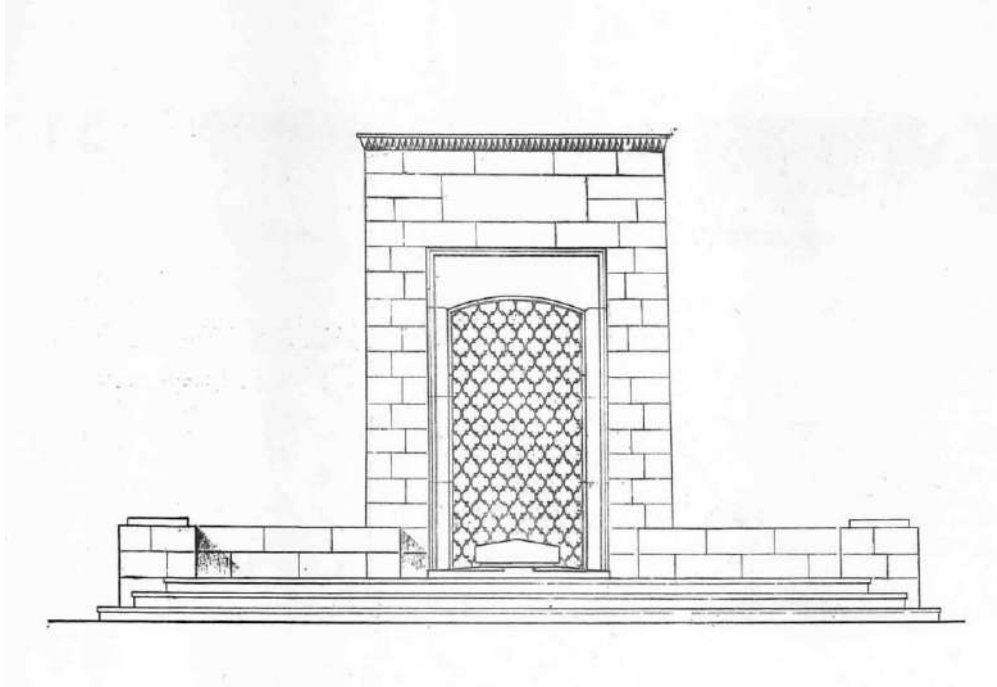
Talat Paşa'nın* anıt mezarı, 1942 İstanbul Büyükşehir Belediyesi mimarı Yüksek Mimar Selim Zeki Benar tarafından tasarlanmıştır. Anıt mezar, taş bir zeminde yer alan lahit ve taç kapı formunda tasarlanmış abideden oluşmaktadır. Birkaç basamakla çıkılan taştan mezar alanı için mekândan ayrı özel bir alan yaratılmıştır. Taş zemini çevreleyen kısa duvarlarla bu durum vurgulanmaktadır. Mezarın lahit kısmı basık olarak tasarlanmıştır. Taç kapı şeklindeki abidenin ilk uygulamasında boşluk kısmında bronzdan bir parmaklık bulunmaktadır. Bu detay, eskizde ve fotoğrafta görülmektedir. Ancak günümüzde bronz parmaklık yerinde yoktur. Anıt mezar, Mahmut Şevket Paşa Türbesi'ne göre oldukça yalın bir tasarıma sahiptir. Tasarımlarda gözlenen bu farklılık, mimarların kendi dönemlerinin paralelinde mimari öğeleri üretim dillerine yansıtmış olmalarından kaynaklanmaktadır.

* Talat Paşa'nın cenazesi Bakanlar Kurulu Kararı ile Türkiye'ye getirilmiş ve 25 Şubat 1943 yılında Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün, Celal Bayar'ın ve Fevzi Çakmak'ın katıldığı devlet merasimi ile Hürriyet- i Ebediye Tepesi'ne defnedilmiştir.



Resim 46. Talat Paşa Anıt Mezarı, Şişli, İstanbul, 1943

Arkitekt Dergisi, 10-7 1950, Sayı: 223-226, İstanbul, s.156



Resim 47. Talat Paşa Anıt Mezarı, Görünüş

Arkitekt Dergisi, 10-7 1950, Sayı: 223-226, İstanbul, s.157



Resim 48. Talat Paşa Anıt Mezarı, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

3.6.3. Mithat Paşa Anıt Mezarı

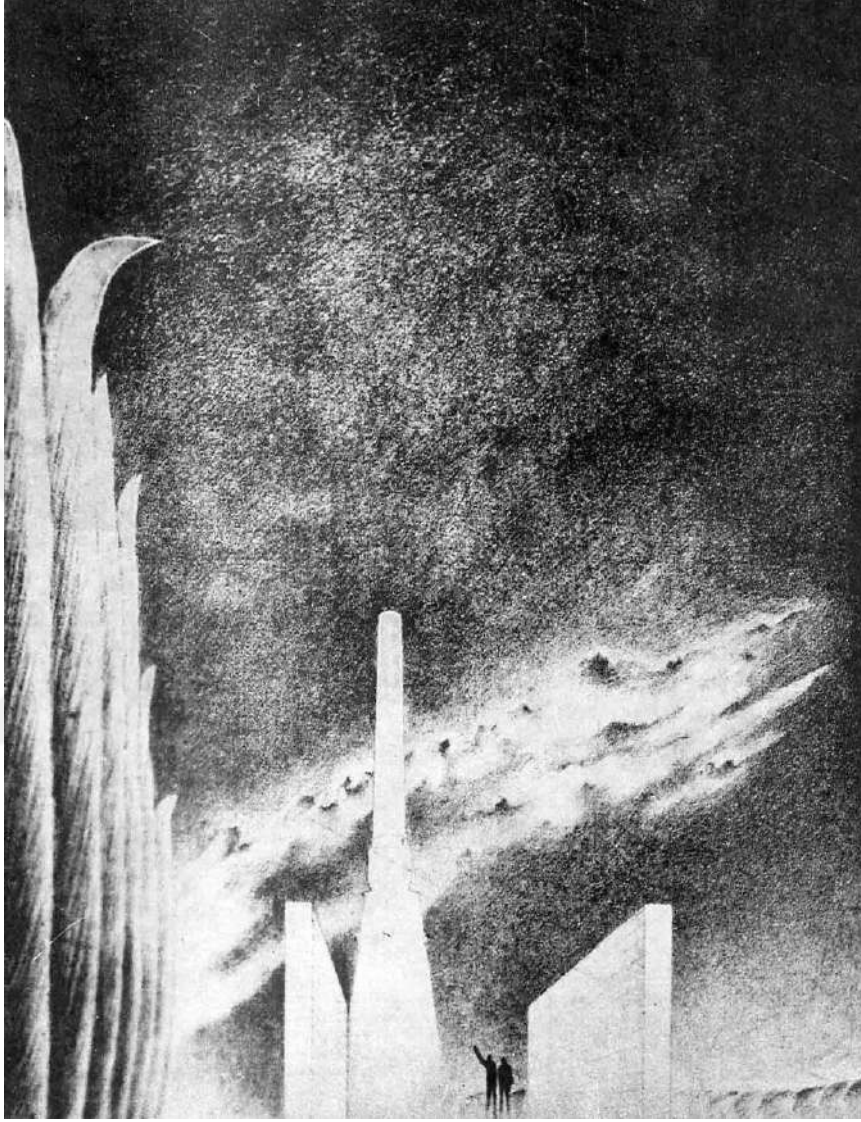
1951 yılında Ziraat Bankası tarafından Mithat Paşa'nın anıt mezarı için bir yarışma açılmıştır. Ziraat Bankası'nın böyle bir yarışma açmasının sebebi, Mithat Paşa'nın* Ziraat Bankası'nın kurucularından olmasıdır. Mithat Paşa, 1863 yılında Ziraat Bankası'nın temelini oluşturan Memleket Sandıkları'nı kurmuştur.¹¹⁰ 81 başvuru arasından Yüksek Mimar Muhlis Türkmen, Mimar Muhteşem Giray, Mimar Ekrem Bahtoğlu ve Mimar Turhan Ökeren'in tasarlamış oldukları proje, birinci seçilmiştir. Ziraat Bankası'nın jüri raporunda projenin kazanma sebebi şu şekilde açıklanmıştır: "Hürriyet anıtına müteveccih mütevazı ve sakin rölyefli iki duvarının vakurlu ifadesi, yerine çok uygun bulunarak birincilik mükâfatına layık görülmüştür"¹¹¹

Mithat Paşa'nın anıt mezarı oldukça yalın ve mütevazı bir tasarıma sahiptir. Bu yönüyle Abide-i Hürriyet Anıtı karşısında esas gayenin önüne geçilmek istenmediği ve tasarımda bu hususun dikkate alındığı gözlenmektedir. İki duvar arasında yer alan mezarın baş tarafı Abide-i Hürriyet Anıtı'na, diğer tarafı yeşilliklere doğru bakmaktadır. Bu yönüyle açık bir koridor şeklindedir. Mezarın lahit kısmı basık tasarlanmış olup, üzerinde hiçbir yazı veya motif bulunmamaktadır. Bu yönüyle Talat Paşa'nın mezarıyla benzerlik göstermekte ve tasarımda aynı dönemin mimari dili hissedilmektedir. Mezar kapağı ise yeşil Çanakkale taşından, duvar ve döşeme taşları ise Şile taşındandır.

* Sultan Abdülaziz'in ölümüyle bağlantılı olarak Taif'e sürgüne gönderilmiştir. Taif'te bir suikast sonucu öldürülen Mithat Paşa'nın cenazesi Taif'te gömülmüştür. Mithat Paşa'nın cenazesi 1951 yılında Türkiye'ye getirilmiş ve Hürriyet-i Ebediye Tepesi'ne defnedilmiştir.

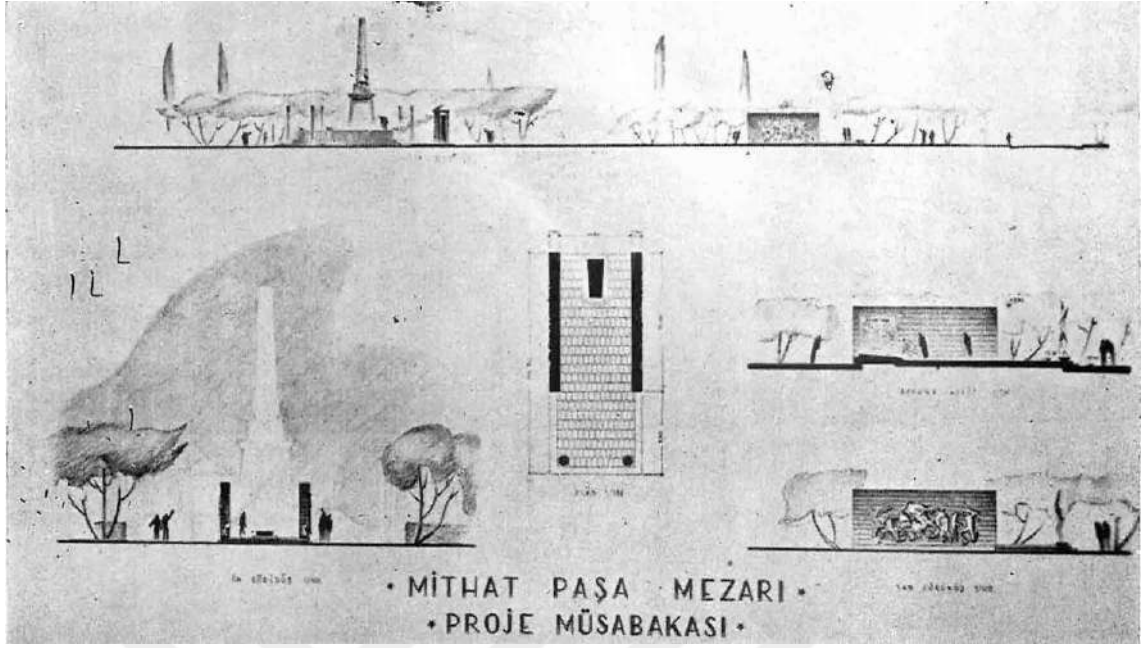
¹¹⁰ Bankamız Tarihinin Kilometre Taşları, <https://www.ziraatbank.com.tr/tr/bankamiz/hakkimizda/bankamiz-tarihcesi>, 25 Kasım 2019

¹¹¹ Mithat Paşa'nın Mezarı İçin Açılan Proje Müsabakası Jüri Raporu, *Arkitekt Dergisi*, 9-10 Eylül – Ekim 1951, Sayı: 237 – 238, İstanbul, s. 167



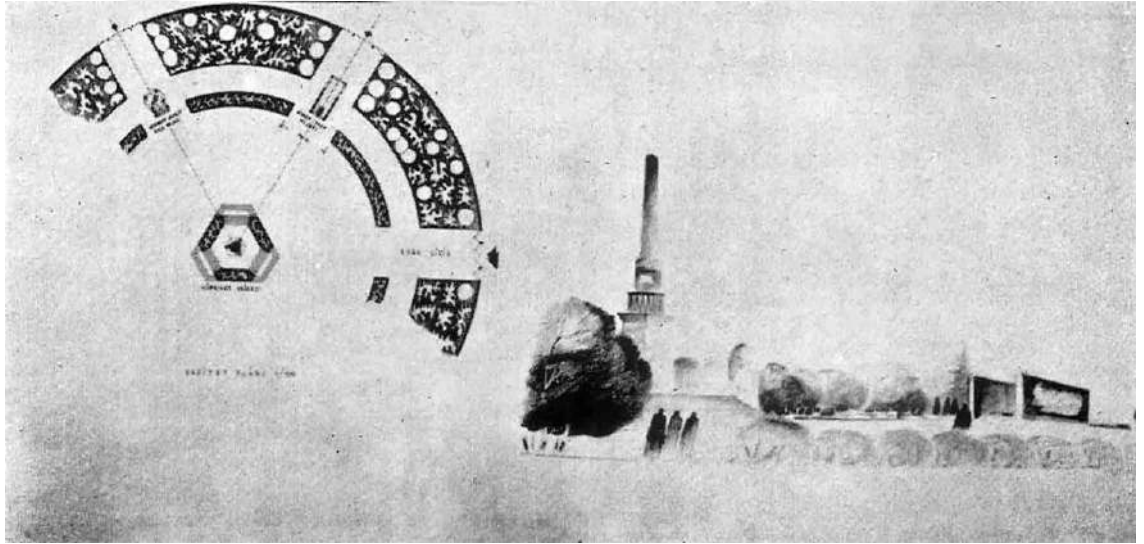
Resim 49. Mithat Paşa Anıt Mezarı Proje Birincisi, 1951

Arkitekt Dergisi, 9-10 Eylül – Ekim 1951, Sayı: 237 – 238, İstanbul, s.165



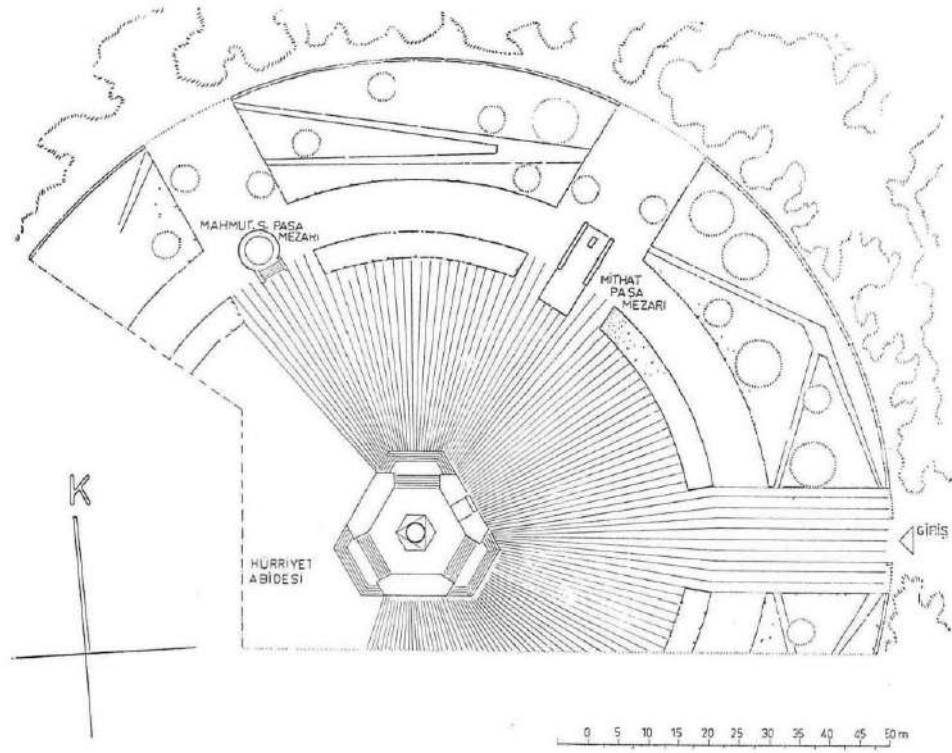
Resim 50. Mithat Paşa Anıt Mezar Planı, 1951

Arkitekt Dergisi, 9-10 Eylül – Ekim 1951, Sayı: 237 – 238, İstanbul, s. 166



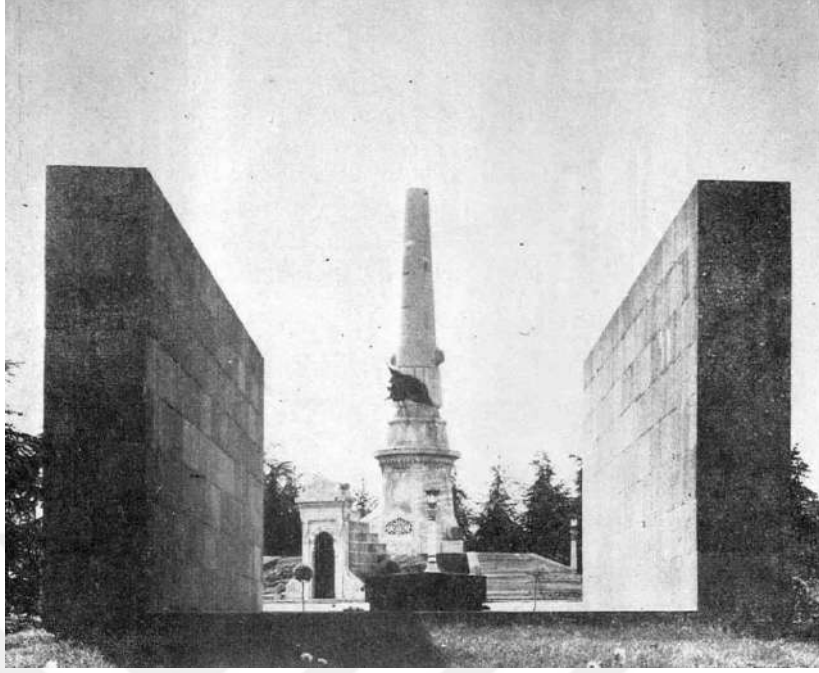
Resim 51. Mithat Paşa Anıt Mezarı, Vaziyet Planı, 1951

Arkitekt Dergisi, 9-10 Eylül – Ekim 1951, Sayı: 237 – 238, İstanbul, s. 166



Resim 52. Mithat Paşa Anıt Mezarı Vaziyet Planı

Arkitekt Dergisi, 03 - 1964, Sayı: 316, İstanbul, s. 117



Resim 53. Anıt Mezarın Abide-i Hürriyet Anıtı'na Doğru Görünüşü, 1952
Arkitekt Dergisi, 03 - 1964, Sayı: 316, İstanbul, s. 113



Resim 54. Anıt Mezarın Abide-i Hürriyet Anıtı'na Doğru Görünüşü, 2019
Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Anıtın duvar rölyefleri heykeltıraş Nusret Suman tarafından yapılmıştır. Zamanla yıpranan duvar rölyeflerinin tamamı birebir yeniden heykeltıraş Tamer Başoğlu tarafından uygulanmıştır. Alçak rölyeflerin kullanıldığı duvarlar dikkat çekicidir. Dış duvarlarda elinde çekiç, başak taneleri tutan figürler ve Ziraat Bankası'nın Sanat Okulları'nın Kuruluşu 1863 yazmaktadır. Diğer duvarın dış yüzeyinde Kanun-i Esasi'nin İlanı 1877 yazısı, adaleti temsil eden elinde bir terazı tutan diğerinde kılıç yer alan figür, II. Meşrutiyet'in ilanını gösteren bir meşale ile halkı aydınlatan figürler yer almaktadır. Figürler modern görünümlüdür. Ancak figürlerin anatomilerinde ve duruşlarında hatalar bulunmaktadır. Örneğin elinde defneyaprağı tutan genç delikanlının başı vücuduna göre küçüktür; boynu problemlidir. Mithat Paşa'nın meşale tutan sağ kolu daha uzun olup, diğer figürlere göre daha robotik durmaktadır. Diğer duvar rölyefinde de figürlerin duruşlarında aynı etki söz konusudur.



Resim 55. Mithat Paşa Anıt Mezarı Duvar Rölyefi, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019



Resim 56. Mithat Paşa Anıt Mezarı Duvar Rölyefi, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019



Resim 57. Mithat Paşa Anıt Mezarı Duvar Rölyefi, Detay

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019



Resim 58. Mithat Paşa Anıt Mezarın Lahdi ve İç Duvar Rölyefi

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Duvarın iç yüzeyinde ise Mithat Paşa'nın aşağıdaki cümlesi ve portresi işlenmiştir.

“Ümit ve iftihar ederim ki vicdanımın beni mesul tutabileceği bir harekette bulunmadım. Fakat milletimin beni mesul tutmasını isterim. Bundan fahirlenirim. Vatanımın selamet ve saadetini temin için vicdanımla müteahhidim.”

Mithat Paşa



Resim 59. Enver Paşa Anıt Mezarı, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019



Resim 60. Abide-i Hürriyet Tepesi Diğer Mezarlar, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Abide-i Hürriyet Anıtı'nın Osmanlı Dönemi anıtları arasında ilk kez yapılan bir ulusal anıt olması nedeniyle özel bir yeri bulunmaktadır. Anıt, Osmanlı Devleti'ndeki özgürlük hareketinin bir simgesidir. Anıtı, kendi döneminin koşullarına göre değerlendirdiğimizde üzerinde titizlikle çalışıldığı görülmektedir. İzleyici ile özellikle etkileşime geçmesi planlanmış ve işlevsel özellik ön planda tutulmuştur. Anıtı tasarlayan kişinin bir mimar olmasının tasarımıdaki etkisi çok fazladır. Anıtın içine girilebilir ve aynı zamanda şehitlik olması, geometrik olarak kurgulanış biçimi, kullanılan teknik detayları düşünüldüğünde Muzaffer Bey'in mimari kimliğini anıta taşıdığı görülmektedir. Bununla birlikte Muzaffer Bey'in anıt projesinden önce kendi tasarımı olan büyük mimari projeleri bulunmamaktadır. Bu nedenle mimari üretim dilini veya üslubunu ne kadar anıta taşıdığını söylemek çok da mümkün değildir. Ancak I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın genel prensiplerine uygun bir mimari projede kullanılan görsel kodlar bu anıtta da kullanılmıştır. Bunlar arasında Selçuklu ve Osmanlı Dönemi'ne özgü mimari öğelerin farklı yorumlanmaya çalışılması, mukarnas, şebeke, Türk üçgeni, mühür, mihrap ve taç kapı kullanılması gibi örnekler sayılabilir. *Abide-i Hürriyet Anıtı*, çağına ve zamanının koşullarına göre değerlendirildiğinde, ürettiği anlamlar düşünüldüğünde Türkiye heykel tarihinde önemli bir yere sahiptir.

3.7. Tayyare Şehitleri Anıtı, Fatih, İstanbul - 1916

Sanatçı: Vedat Tek (1869-1959) (Mimar)

Yapıtın Adı: Tayyare Şehitleri Anıtı

Yeri: Fatih-İstanbul

Tarihi: 1916

Malzeme: Beyaz mermer ve bronz

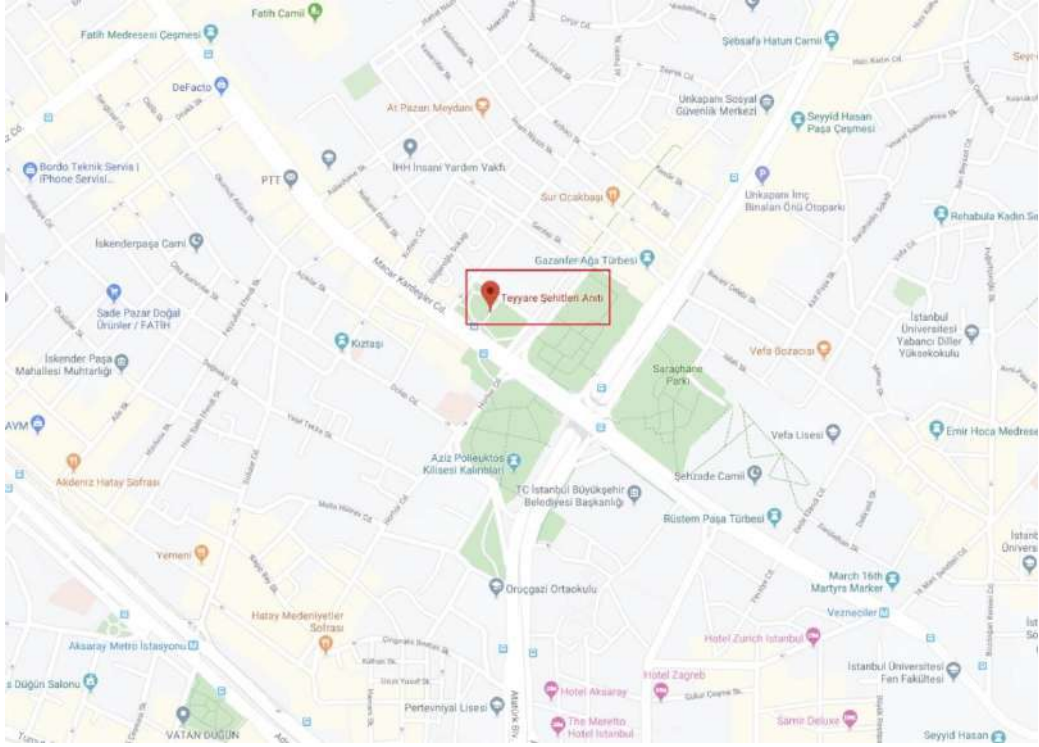
Boyutlar: Yaklaşık yükseklik 7,5 m

Tayyare Şehitleri Anıtı, İstanbul'dan Kahire'ye kadar uzanan uçuşu gerçekleştirmek üzere yola çıkan ve 27 Şubat 1914 tarihinde, Şam'dan Kudüs'e uçarken Taberiya Gölü yakınlarına düşerek Türk havacılık tarihinin ilk şehitleri olan Fethi, Sadık ve Nuri Beyler anısına dikilmiştir. Anıtın tasarımcısı, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın kurucularından olan mimar Vedat Tek'tir.

Tayyare Şehitleri Anıtı, İstanbul'un Fatih İlçesi'nin Saraçhane Semti'nde çok merkezi ve tarihi bir konumda yer almaktadır. Anıt, eski Fatih Belediye Binası'nın hemen önünde, önemli bir geçiş alanındadır. Anıtı çevreleyen alanda, tarihi Bizans Dönemi'ne kadar giden Valens Kemerı (bugünkü adı Bozdoğan Kemerı), Aya Polyuktos Kilisesi (Aziz Polievktos) kalıntıları ve Marcianus Sütunu (bugünkü adı Kıztaşı) yer almaktadır. Bölge, çok zengin bir tarihi dokuya sahiptir. İstanbul'un fethinden sonra özellikle bu bölge, şehrin kalbi olmuş; Saraçhane Semti'nin ilk gelişimi de böylece başlamıştır. Fatih Sultan Mehmed'in 1475'te İstanbul "Serrac-hane" Saraçhanesi'ni kurdurmasıyla semt ismini almıştır. Yaklaşık olarak bu bölgede 290 dükkân olduğu ve esnafın bölgeye müthiş canlılık kazandırdığı bilinmektedir.¹¹²

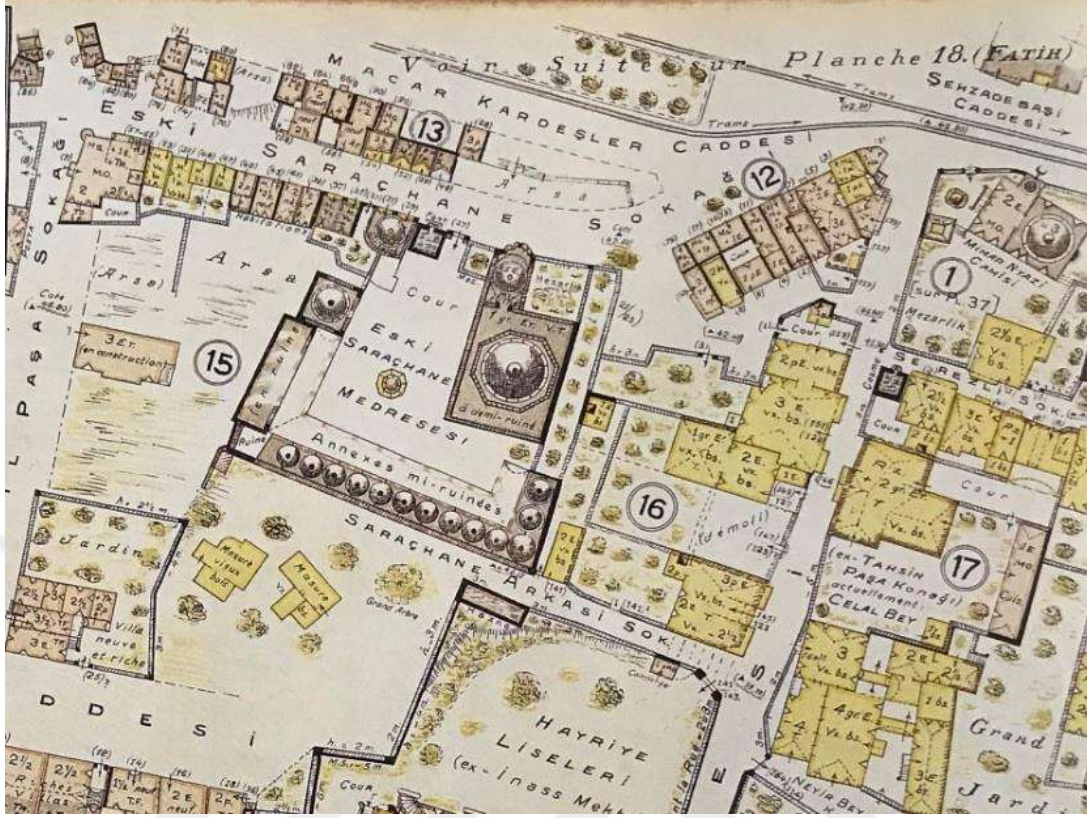
¹¹² Anonim, Saraçhanebaşı, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt VI, 1994, s.437

Anıtın da içinde bulunduğu yeşil alan, bu bölgedeki tek yeşil alandır. Anıt ve çevresindeki yeşil alanlar, *Tayyare Şehitleri Anıtı*'nın bulunduğu yeşil alan, Macar Kardeşleri Parkı, Fatih Anıt Parkı, Saraçhane Arkeoloji Parkı, Oruçgazi Parkı ve Saraçhane Parkı'dır. Bu anlamıyla anıt, bu bölgedeki kamusal alan olarak izleyicilerin en sık uğrak yeri olan bir noktada yer almaktadır.



Resim 61. Tayyare Şehitleri Anıtı'nın Haritada Konumu

<https://www.google.com/maps/place/Aviation+Martyrs'+Monument/@41.0160443,28.9522418,18.5z/data=!4m5!3m4!1s0x14cab98a1990a84f:0xed3d133b1ec57f04!8m2!3d41.0159338!4d28.9527967> (25 Kasım 2019)



Resim 62. Jacques Pervititch Haritaları, 44 Numaralı Harita, Fatih-Kızıtaşı-Horhor,1920

Alman Mavileri, 1913-1914, I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları, Cilt II, T.C. İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı, Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları No: 37, Yay. Haz. İrfan Dağdelen, İstanbul, Ekim 2006, s.35

Jacques Pervititch'in 1920'li yıllarda hazırlamış olduğu Pervititch haritalarında anıtın tam olarak bulunduğu alan, kısmen yer almaktadır. Anıtın bugün bulunduğu alan, yukarıdaki haritada, Macar Kardeşler Caddesi'nin hemen üstünde küçük bir kısmı gözüken yeşil alandır. *Tayyare Şehitleri Anıtı*'nın hemen önündeki Macar Kardeşler Caddesi'nin ismi, Osmanlı Devleti'nin son döneminde 2. Balkan Savaşı sürerken Avusturya Macaristan Devleti'nin yönetimindeki Macar halkına bir sempati gösterisi olarak verilmiştir. Macar Kardeşler Caddesi, İstanbul'un kuruluşundan itibaren var olan tarihi bir yoldur. Semavi Eyice'nin vermiş olduğu bilgiye göre Bizans Dönemi'nden günümüze kadar gelen ve ismini bildiğimiz iki caddeden birisidir. Bizans Dönemi'nde bu caddenin adı, Mese Caddesi olup, Yedikule'deki Altınkapı'dan Marmara kıyısındaki

Büyüksaray'a kadar uzanan zafer yolu durumundaydı ve şehrin topografya bakımından belkemiği idi.¹¹³

Haritalandırmanın yapıldığı dönemde, Eski Saraçhane Medresesi olarak geçen yer (haritada 15 numaralı yer), Amcazade Hüseyin Paşa Külliyesi'dir. Külliye'nin tarihi 1700 yılına kadar uzanmaktadır. Hüseyin Paşa, Köprülü Mehmet Paşa'nın kardeşi Hasan Ağa'nın oğludur. Bu sebeple külliye'nin isminde amcazade ismi kullanılmıştır. Günümüzde külliye'nin Horhor Caddesi ile kesişen alanı Macar Kardeşler Parkı yapılmıştır. Macar Kardeşler Caddesi, çok eski bir cadde olmasına karşın Macar Kardeşler Parkı ve ismi çok yenidir. Ancak park daha çok bir geçiş alanı olarak kullanılmaktadır. Alan olarak da oldukça küçük bir parktır. Pervititch'in 1920'li yıllarda haritalandırdığı bu alanda, cadde ve sokak isimleri çok değişmeden kalmış olmasına karşın tarihi yapıların tahrip olduğu ve bir kısmının tamamen yok olduğu görülmektedir. Büyük değişikliklerden bir tanesi, haritada 16 numara ile gözüken Hayriye Liseleri'dir. Bugün lisenin olduğu yerde, özel bir hastane ve özel mülk yerleşimleri yer almaktadır.

Diğer büyük değişiklik ise günümüzde Saraçhane Arkeoloji Parkı olarak adı geçen alanda yaşanmıştır. Haritada yer alan 1 (Mimar Niyazi Camisi) ve 17 (Tahsin Paşa Konağı) numaralı alandaki mimari yapılar günümüzde yoktur. Mimar Niyazi Camisi diğer adıyla Saraçhane Mimar Ayas Cami 1475 yılında yapılmıştır. Caminin tekrar yapılması için yapılan başvurular dikkate alınmış ve 15 Ocak 2019'da alınan karar onaylanmıştır.¹¹⁴

Anıtın bulunduğu mekân, hem tarih olarak köklü bir geçmişe sahip, hem de yapılaşma itibarıyla çok yönlü ve karışıktır. Bu yönüyle zor ve çetrefilli bir kamusal mekânda eser üretmek, üretilen eserin çevredeki diğer mimari yapılarla kuracağı ilişkiyi analiz etmek, ciddi bir mesleki birikimi ve tecrübeyi gerektirmektedir. Mimar Vedat Tek, gerek almış olduğu eğitimler, yetiştirdiği kültürel ortam, gerekse de saray mimarı olarak yıllarca kazanmış olduğu tecrübelerle ve kendi özgün mimari kimliğini yansıtan yapıtlar üretmiş bir mimar olarak bu işin üstesinden başarıyla gelmiştir.

¹¹³ Semavi Eyice, *Eski İstanbul'dan Notlar*, 2.Baskı, İstanbul, Küre Yayınları, 2009, s.76

¹¹⁴ <http://www.isted.org.tr/projesi-cizilen-eserler/sarachane-mimar-ayas-camii/detay>, 18 Ekim 2019

I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın kurucularından olan mimar Vedat Tek, yurtdışında eğitim almış buna karşın Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin özelliklerini mimari yapılarında kullanarak bir ulusal mimari kimlik yaratmıştır. Bu akımda, özellikle cephe mimarisi çok önemlidir. Yapılarda, cephelerdeki çıkmalar kullanılmış; cephelerin yanlarında anıtsallık verdiği için kulelerden yararlanılmıştır. Cepheler, hareketli ve ayrıntılıdır; cephelerde bezemeler, çiniler, mukarnaslı başlıklar ve mermer sütunlar kullanmıştır. Yapılarda kullanılan malzeme tercihi önemli bir ayrıntıdır. Malzeme olarak taş veya taş görünümü veren suni taş kaplama kullanılmıştır. Kemerli pencere açıklıkları, geniş saçaklar, büyük payandalar, kule tipi yükselişler kullanılan diğer mimari unsurlardır. Buna karşın Vedat Tek'in Beaux Arts'ta almış olduğu mimarlık eğitiminin yansımaları binaların planlarında görülmektedir.

Mimar Vedat Tek, *Tayyare Şehitleri Anıtı*'nı tasarlarken mimari kimliğinden sıyrılarak ancak bu alandaki bilgi ve tecrübesine de dayanarak bir heykeltıraşın sahip olabileceği tecrübe ve sanatçı sorumluluğunda üretimini gerçekleştirmiştir. Kişiliğindeki sanatçı yönünde, ailesi, yetiştiği çevre, aldığı eğitimler ve kurduğu ilişkiler etkili olmuştur. Afife Batur'un vermiş olduğu bilgiye göre Vedat Tek, dönemin seçkin ailelerinden birine mensuptu. Babası ve annesi, dönemin önde gelen ve çok yetenekli olan kişileriydi. Annesi dönemin tanınmış şair ve bestecilerinden Leyla Saz Hanımdır. Leyla Hanım da dönemin önemli ve tanınmış doktoru Hekimbaşı İsmail Paşa'nın kızıdır. Babası dolayısıyla sarayla yakın ilişkisi olan Leyla Hanım, Fransızca ve Rumca bilen, edebiyatla ilgilenen dönemin etkin müzisyenlerinden Medeni Aziz Efendi ve hanende Astik Ağa'dan ders almış; 100'den çok beste yapmış bir müzisyen ve şairdi. Vedat Tek'in babası ise birçok yerde valilik yapmış Sırrı Paşa'dır.¹¹⁵ Vedat Tek'in çocukluğu, sanatla dolu, elitist ve Osmanlı yüksek bürokrasisinin son kuşağından büyük bir aile içinde geçmiştir. Paris'te mimarlık eğitimi almadan önce Academie Julian'da resim ve heykel kurslarına katılmıştır. Yakın arkadaşlarından biri, dönemin ilk heykeltıraşlarından İhsan Özsoy'dur. Kendisi için bir yalı projesi gerçekleştirmiştir. Tüm bunlar, onun mimari kimliği dışında profesyonel olarak sanatçı kimliğinin

¹¹⁵ *Türk Mimarisinde İz Bırakanlar "Türk Mimarisinde Abide Şahsiyetler"*, T.C. Çevre ve Şehircilik Bakanlığı, Ankara, Cilt 3, 2015, s.78

oluşumunda çok etkili olmuştur. Bu etkinin yansımaları da *Tayyare Şehitleri Anıtı*'nda görülmektedir.



Resim 63. Tayyare Şehitleri Anıtı, Fatih, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 19 Mart 2019

Tayyare Şehitleri Anıtı'nın tam arkasında, mimar Yervant Terziyan tarafından 1914 yılında I. Ulusal Mimarlık Akımı üslubunda yapılmış olan eski Fatih Belediye Binası yer almaktadır. Özellikle bu yapının değerlendirilmesi, anıtın kimliğinin I. Ulusal Mimarlık Akımı'ndan ne kadar sıyrıldığını göstermek adına önemlidir. Yervant Terziyan hakkında çok fazla bilgi olmamasına karşın Vedat Tek'ten mimari proje dersi

aldığı ve onun stüdyosunda asistan olarak çalıştığı bilinmektedir.¹¹⁶ Bu sebeple I. Ulusal Mimarlık Akımı'nı benimsemiş olduğu söylenebilir. Nitekim yapının tasarımı, bu akımın tüm üretim diline sahiptir. Fatih Belediye Binası, cephedeki çıkmalar, simetri kullanımı, bina yüzeyinde kullanılan çini ve bezeme uygulamaları bu akımın tüm karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Fatih Belediye Binası, 2010 yılından itibaren yeni belediye binasının faaliyete geçmesi üzerine, Fatih Üniversitesi Rektörlük Binası olarak kullanılmaktadır.



Resim 64. Eski Fatih Belediye Binası, Fatih, İstanbul

<http://www.fatih.bel.tr/Gallery.aspx?GalleryID=2519>, 20 Ekim 2019

¹¹⁶ Zeynep Örnek, “Gelenekten Değişime: Geç Dönem Osmanlı İstanbul’unda Okullu Mimarlar”, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul, 2013, s.57



Resim 65. Tayyare Şehitleri Anıtı, Gövde Kısım, Detay

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 19 Mart 2019

Tayyare Şehitleri Anıtı, gövde kısmı I. Ulusal Mimarlık üslubuna özgü, Geleneksel Selçuklu - Osmanlı motifleri içeren ve bunun üzerinde yükselen ucu kırık bir sütun biçiminde tasarlanmıştır. Malzeme olarak mermer ve bronz kullanılmıştır. Anıtın gövde kısmı kare olup, dört yönünde madalyonlar kullanılmış ve bezeme sanatı uygulanmıştır. Anıtın gövde kısmı, üst kısmına göre daha gösterişlidir. Gövdede kubbe başlığına benzeyen çıkmalar kullanmıştır. Bu detay, mimarın cephe kullanımına gönderme yapmaktadır. Mimari yapılarda cephelerde çıkmaya önem veren Vedat Tek, ayrıca özellikle kubbelerden de yararlanmaktadır. Anıt üzerinde mimari kimliğini kullandığı belki de tek yer, köşelerde kullandığı bu kubbe formundaki çıkmalardır. Anıtın üst kısmı özellikle modern ve yalın bir tasarıma sahiptir. Anıtın tepe kısmının kırık olması, havacıların yarım kalan yolculuğunu simgelemektedir. Gövde kısımda

dikkati çeken bir diğer detay, Türk Hava Kuvvetleri'nin eski armasıdır. Havacılığın simgesi olan kanatlarla birlikte hilal ve ay simgeleri kullanılmıştır.

Anıtın üzerinde dikkati çeken bir diğer detay ise bronzdan bir defneyaprağıdır. Burada defneyaprağı ölümsüzlüğü simgelemektedir ve böylece ilk hava şehitlerinin anısına yapılan *Tayyare Şehitleri Anıtı* ile onlar da ölümsüz olmuşlardır.



Resim 66. Tayyare Şehitleri Anıtı, Bronz Defne Yaprakı, Detay

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 19 Mart 2019

4. SONUÇ

Tanzimat Fermanı ile başlayan yenileşme hareketleriyle Osmanlı Devleti'nde iktidar ile tebaası arasındaki ilişki tanımlanmış ve yasalara bağlanmıştır. Osmanlı siyasi söylemine ilk kez eşitlik, özgürlük ve insan hakları kavramları bu dönemde girmiştir. Toplumsal hayatın düzenlendiği, özel mülkiyetin yasalarla güvence altına alındığı, hak ve özgürlüklerin hukuksal çerçevede tanımlandığı Tanzimat Dönemi'nde, kamulaştırma kavramı Osmanlı Devleti'ne ve toplumsal hayatına girmiştir. Bu bağlamda Osmanlı kentlerinin kamusal alanlarının oluşturduğu meydanları, caddeleri ve sokakları düzenlenmeye başlanmıştır.

1800'lü yılların ortalarında kamusal alanda anıtların toplum üzerinde yaratacağı güce inanılmış ve ilk kez 1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilan edildiği Gülhane Parkı'nda bir anıt dikilmesine karar verilmiştir. Tanzimat Fermanı diğer adıyla Gülhane Hatt-ı Hümayun'un açılışında, bir anıt kullanılmak istenmesi sadece bir anma değildir. İktidarın gücünün ve yenileşme hareketinin simgeleştirilerek halka duyurulması ve kabullendirilmesi çabasıdır. O dönemin gazetelerinde ve çeşitli yayınlarında anıtların eskizlerinin yer aldığı görsellere yer verilmesi de anıtlara ne kadar önem verildiğini göstermektedir.

Ayrıca aynı dönemde, halka açık alanlarda çeşitli mimari öğeler de dikkat çekicidir. Nişan taşları, saat kuleleri, türbe, çeşme ve şadırvanlar gibi anıtsal yapılar özgün kimlikleriyle göze çarparken bu anıtsal yapılar, üzerlerinde kullanılan simgeler ile padişahın iktidarını yansıtır ve birer anıt işlevi görür.

Osmanlı Dönemi'nde ilk anıtların heykeltıraşlar tarafından değil; mimarlar tarafından gerçekleştirilmesi, anıt olgusunu öncelikle işlevi açısından değerlendirdiğimizde şaşırtıcı değildir. *Adalet Simgesi*'nin ve *Tanzimat Anıtı*'nın dikilitaş tarzında ve dikey formda kamu tarafından kolaylıkla tanınabilecek bir şekilde tasarlandığı, üzerlerinde yazı ve anıtların tepesinde hilal kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca her iki anıt üzerinde kanun hükmünde ve padişah otoritesinin meşru imajı olan tuğra kullanılmıştır. Form olarak dönemin mimari özelliklerinin dışına çıkacak radikal

öneriler getiremeyen mimarlar, anıt üzerinde yazı kullanarak mesajlarını iletmek istemişlerdir. Anıtlarla birlikte kullanılan ek dekoratif öğeler bu anlatıyı güçlendirmek için tercih edilmiştir. *Abide-i Hürriyet Anıtı* ve *Tayyare Şehitleri Anıtı* ise Türk mimarlar tarafından tasarlanmış ve uygulaması gerçekleştirilmiş anıtlardır. Her iki anıt I. Ulusal Mimarlık Akımı çerçevesinde tasarlanmış olup, üzerinde Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin özellikleri kullanılmıştır. Bu anıtlarda, ulusçuluk etkisiyle ulusal mimari simgelerin kullanıldığı görülmektedir.

Hadika Taşı ise bu noktada üzerinde yazı kullanılarak bir bilgi iletmeye çalışması ancak büyük bir mezar taşı görünümünde de olması sebebiyle ara bir yerde durmaktadır. Bu döneme ilişkin ulaşılan örnek sayısı az olduğu için çok fazla yorum yapmak da mümkün olmamaktadır. Anıtların tasarımı kadar nereye dikileceği, mekânla kuracakları ilişki bağlamında oldukça önemlidir. *Adalet Simgesi*'nin ve *Tanzimat Anıtı*'nın dikileceği Beyazıt Meydanı'nın, halkın rahatlıkla görebileceği ve erişebileceği bir alan olması, mimarların kamusal alan tecrübesine hâkim olduklarını, anıt ve çevre ilişkisini iyi analiz ettiklerini göstermektedir. Aynı şekilde *Abide-i Hürriyet Anıtı* ve *Tayyare Şehitleri Anıtı* da mekân bağlamında anlamlı yerlere dikilmişlerdir.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte, İstanbul'daki geç Osmanlı Dönemi'ne ait anıtların belli bir mesajı vermek için tasarlandıkları, bunun için üzerlerinde kamu tarafından hemen algılanacak görsel simgelerin kullanıldığı ve izleyiciyle bir hatırlatma ilişkisi kurulduğu görülmektedir. Bununla birlikte kamusal alanda yer alan ve kamu için üretilen anıtların ve/veya kamusal heykellerin sorumluluğu çok fazla olup, insanlarda ne gibi tepkilere neden olduğu değerlendirilmelidir. Bu sorumluluk o kadar güçlüdür ki, insanların düşünme biçimlerine, duygularına, davranışlarına ve ilişkilerine dolayısıyla hayatlarına dönüştürücü bir etkiye bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Ahlat Selçuklu Meydan Mezarlığı ve Mezar Taşları, (Ed.) Recai Karahan, Ankara, Uzun Dijital Baskı Merkezi, 2019

Ahlat Kaymakamlığı Kültür Yayınları, “**Anadolu’nun Orhun Abideleri**”, **Selçuklu Mezar Taşları**, 1.Baskı, Ankara, Analiz Yayınları, Temmuz 2010

Akyürek Fatma, **Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı, Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul Mayıs 1999

Alman Mavileri, İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, Yay. Haz. İrfan Dağdelen, Atatürk Kitaplığı, Kütüphaneler ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları, 2006

Aslanapa Oktay, **Türk Sanatı**, 15. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, Mart 2017

Batur Afife - Yavuz Yıldırım, **Mimar Kemaleddin Yapıları Rehberi**, TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi, İstanbul, 2008

Berk Nurullah - Gezer Hüseyin, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 1.Baskı, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 50.Yıl Dizisi, 1973

Bir Usta Bir Dünya: Vedat Tek, Bilimsel Koordinasyon Prof. Dr. Afife Batur, Yapı Kredi Kültür Yayınları, Eylül 1999

Çelik Zeynep, **19.Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul**, Selim Deringil (çev.), 1.Baskı, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010

Deringil Selim, **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)** (çev.) G.Ç. Güven, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002

Ergin Nuri Osman, **Türk Maarif Tarihi**, İstanbul, Eser Matbaası, Cilt I-II, 1977

Eyice Semavi, **Eski İstanbul'dan Notlar**, 2.Baskı, İstanbul, Küre Yayınları, 2009

Germaner Ali Teoman, Cumhuriyetimizin 75.Yılında, Ülkemizde “Heykel” Olgusuna Genel Bir Bakış, **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, Mayıs 1999

Gökgür Pelin, **Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri**, 1.Basım, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2008

Gülersoy Çelik, **Taksim, İstanbul**, İstanbul Kitaplığı, 1986

Habermas Jürgen, **İletişimsel Eylem Kuramı**, Mustafa Tüzel (çev.), İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001

Habermas Jürgen, **Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü**, Tanıl Bora, Mithat Sancar (çev.), 14.Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017

Hamadeh Shirine, **The City's Pleasures İstanbul in the 18th Century**, University of Washington Press, 2008

Halbwachs Maurice, **Kolektif Hafıza**, Ankara, Heretik Yayınları, 2018

Karateke Hakan T, **Padişahım Çok Yaşa, Osmanlı Devleti'nin Son Yüz Yılında Merasimler**, 1.Basım, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2004

Kırlı Cengiz, **Sultan ve Kamuoyu, Osmanlı Modernleşme Sürecinde Havadis Jurnalleri (1840-1844)**, İstanbul, 1.Baskı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Mart 2009

North Michael, **The Final Sculpture Public Monuments and Modern Poets**, 1.Baskı, New York: Cornell University Press, 1985

Özbek Meral (Ed.), **Kamusal Alan**, 1.Baskı, İstanbul, Hil Yayınları, 2004

Palumbo-Fossati Casa Isabella, **19.Yüzyıl Türkiye'sinden Bir Kozmopolit Gaspare Fossati, İki Dünya Arasında Bir “Klavuz” (1837-1858)**,

Harp ve Sulh: Avrupa ve Osmanlılar / Editör Dejanirah Couto; Şirin Tekeli (çev), İstanbul, Kitap Yayınevi, 2010

Sennur Sezer – Adnan Özyalçın, **Öyküleriyle İstanbul Anıtları II Saraydan Limana**, Atatürk Kitaplığı, 1.Basım, İstanbul, Evrensel Basım, 2010

Şehsuvaroğlu Haluk, **Asırlar Boyunca İstanbul: Sarayları, Camileri, Abideleri ve Çeşmeleri**, Atatürk Kitaplığı, İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi ilave yayını, 1953

Taşagıl Ahmet, **Kök Tengri'nin Çocukları, Avrasya Bozkırlarında İslamiyet Öncesi Türk Tarihi**, 5.Basım, İstanbul, Bilge Yayıncılık, Mart 2015

Taşın Mimaride Kullanımı, Milli Eğitim Bakanlığı, İnşaat Teknolojisi, Ankara, 2013

Tekiner Aylin, **Atatürk Heykelleri, Kült, Estetik, Siyaset**, 2.Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014

Tuncer Orhan Cezmi, **Diyarbakır Camileri, Mukarnas, Geometri, Orantı**, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, Kültür ve Sanat Yayınları, 1996

T.C. Çevre ve Şehircilik Bakanlığı, **Türk Mimarisinde İz Bırakanlar “Türk Mimarisinde Abide Şahsiyetler”**, Ankara, Cilt 3, 2015

Woolley Helen, **Urban Open Spaces**, 1st Published, Spon Press, New York, 2003

Yavuz Yıldırım, **Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi**, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara, 1981

Yerasimos Stefan, **Tanzimat'ın Kent Reformları Üzerine, Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri**, (Ed.) Paul Dumont, François Georgeon, A. Berkay (çev.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1992

Ansiklopedi

Anonim, “Saraçhanebaşı”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Cilt VI, 1994

Gülersoy Çelik, **İstanbul Ansiklopedisi**, 1961

Kuban Doğan, **İstanbul Ansiklopedisi**, 1994, vol.5

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, Yay. Haz. Mustafa Şahin, Atatürk Kitaplığı, Cilt 2, İstanbul, İletişim, 1985

Lügat

Develioğlu Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, 28.Baskı, Ankara, Aydın Kitabevi

Sürekli Yayınlar

Akay Tolga, Osmanlı Devleti'nde Arma-i Osmani ve Tuğra-yi Hümayun'un Alamet-i Farika Olarak Kullanımı, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı 9, Bahar 2012

Atalay Seçen Emine, Son Dönem Saray Bahçelerini Süsleyen Heykeller, **Milli Saraylar Kültür Sanat Tarih Dergisi**, Sayı:7, 2011

Avcı Yasemin-Avcı Safi, Osmanlı İmparatorluğu'nda Siyasi Meşruiyet ve Propaganda Aracı Anıtın İcadı (1840-1917), **Kebikeç Dergisi**, 2017

Biçer Olgun Hülya, Jürgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Sennet'in Kamusal Alan Yaklaşımları, **Sosyolojik Düşün Dergisi**, 2007, Volume 2, s.49

Cezar Mustafa, XIX. Yüzyıl Türkiye'sinde Heykel Plastiği Sorunu, **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Sayı:66, Mayıs 1986

Erdönmez Ebru, Roma Popolo Meydanı Bağlamında Kamusal Mekân Kalitesinin Ölçülmesi, İstanbul, **Kent Akademisi**, Cilt: 11 Sayı:1 Bahar 2018

Kanca Haluk, **XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Uluslararası Osmanlı Fuarı 1863 Sergi-I Umumi-I Osmani**, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/319924>

Gezer Hüseyin, Atatürk Heykel ve Anıtları, **Türkiyemiz 50.Yıl Özel Sayısı**, Sayı: 11, Ekim 1973

Giray Kıymet, Abdülaziz Heykeli'nden 1950'lere Uzanan Çizgide Türk Heykel Sanatının Gelişimi, **Türkiye'de Sanat Dergisi**, Heykel Özel Sayısı, Mayıs/Ağustos 1997, Sayı:29

Kedik Ayşe Sibel, Kamusal Alan, Kent ve Heykel İlişkisi, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt/Vol.11, 2011, Sayı:1

Kök Elif, Rus Kaynaklarında Ayastefanos Anıtı'yla İlgili Yeni Bulgular, **Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi**, Ankara, 2016, Sayı:14

Kreiser Klaus, **Public Monuments in Turkey and Egypt 1840-1916**, Muqarnas An Annual On The Visual Culture Of The Islamic World, Edited by Gülru Necipoğlu, Harvard University and the Massachusetts Institute of Technology, Volume 14, 1997

Kreiser Klaus, Türkiye'de ve Mısır'da Kamusal Anıtlar 1840-1916, İstanbul, **Tombak Dergisi**, Sayı:26, 1999

Kuban Doğan, Anıt Kavramı Üzerine Düşüncele, **Mimarlık Dergisi**, Sayı: 7, 1973

L'llustration, Journal Universel, 26, 654 (8 September 1855): 176

Mithat Paşa'nın Mezarı İçin Açılan Proje Müsabakası Jüri Raporu, **Arkitekt Dergisi**, 9-10 Eylül – Ekim 1951, Sayı: 237 – 238, İstanbul

Ünal Fatih, Ruslar Tarafından 1833'de Beykoz/Selvi Burnu'na Dikilen Kaya Anıtı "Moskof Taşı", **İstanbul, Türkiyat Mecmuası**, Cilt.23, Güz 2013

Renda Günsel, Osmanlılarda Heykel, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:82, İstanbul, 2002

Sözen Metin, Türklerde Anıt, **Mimarlık Dergisi**, Sayı 7, 1973 Temmuz

Tuluk Ömer İskender, Osmanlı Camilerinde Mekân Kurgusu Açısından Kare Tabanlı Baldaken Varyasyonları (15.-17. YY.), **Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi**, 2006, Cilt 21, No:2

Yasa Yaman Zeynep, Cumhuriyet'in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel, (1923-1950), **Türkiye'de Sanat Dergisi**, Heykel Özel Sayısı, Mayıs/Ağustos 1997, Sayı:29

Young James Edward, **Memory/Monument**, Critical Terms for Art History, Edit. Robert S. Nelson, Richard Shiff, 2.Baskı, Chicago, University of Chicago, 2003

Tezler

Denктаş Ertunç, “Ayastefanos Rus Anıtı (1898-1914)”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2011

Göğüş Ceren, “19.Yüzyıl Avusturya Gazeteleri Işığında Osmanlı İmparatorluğunun 1873 Viyana Dünya Sergisine Katılımı”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2006

Mutlu İsrail, “Kırgızistan’da Tokmak - Burana’daki Taş Balballar”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Erciyes Üniversitesi, Orta Asya Araştırmaları Bilim Dalı, 2015

Oğuz Ahmet, Ceride-i Havadis Gazetesi’nde Çıkan Haber-Yazılar ve Değerlendirmesi (1840-1844), **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Bölümü, Ankara, 1994

Osma Kıvanç, “Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)”, **Yayımlanmış Doktora Tezi**, Atatürk Araştırma Merkezi, 2003, s.18

Ödekan Ayla, Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnaslı Portal Örtüleri, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, **Yayımlanmış Doktora Tezi**, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, 1976

Zeynep Örnek, Gelenekten Değişime: Geç Dönem Osmanlı İstanbul’unda Okullu Mimarlar, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul, 2013

Özonur Meltem, “Abide-i Hürriyet Anıtı ve Çevresi”, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, 2010

Diğer

S. Osborne Brian, **Landscapes, Memory, Monuments, and Commemoration: Putting Identity in Its Place**, Department of Geography, Queen's University Kingston, Ontario, 2001

İnternet - Kişisel Görüşme

Melis Azizi, Osmanlıca-Türkçe şiir çevirisi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 31 Ekim 2019



İTERNET KAYNAKLI ERİŞİM

<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/heykel> (6 Temmuz 2018)

<http://bs.ceu.hu/node/42333> (20 Aralık 2018)

<http://www.wiki-zero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU3RlbA>
(2 Temmuz 2018)

<https://catalog.hathitrust.org/Record/000051033> (28 Ocak 2019)

<http://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/ulbbnioa/periodical/pageview/3177942>

(15 Mart 2019)

http://epe.lac-bac.gc.ca/100/200/300/citizenship_and_immigration_canada_metropolis/landscapes_memory-e/putinden.pdf (23 Aralık 2018)

<https://www.ziraatbank.com.tr/tr/bankamiz/hakkimizda/bankamiz-tarihcesi>,

(25 Kasım 2019)

<http://www.isted.org.tr/projesi-cizilen-eserler/sarachane-mimar-ayas-camii/detay>,

(18 Ekim 2019)

RESİM KAYNAKÇASI

Resim 1. Limu Stelleri, M.Ö.13.yy, Eski Şark Eserleri Müzesi, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 13 Haziran 2018

Resim 2. Balballar, Kırgızistan, 7-8.yy

<https://www.tarihlisanat.com/balballar-gokturk-tas-anitlari/> (1 Mart 2019)

Resim 3. Ahlat Mezar Taşı, Bitlis, 12-13.yy

Ahlat Kaymakamlığı Kültür Yayınları, “*Anadolu’nun Orhun Abideleri*”, *Selçuklu Mezar Taşları*, 1.Baskı, Ankara, Analiz Yayınları, Temmuz 2010

Resim 4. Saç Örgülü Mezar Taşı, Teslim-Abdal Köyü Mezarlığı, Elazığ

Beyhan Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, Kültür Bakanlığı, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1992, Ekler: Resimler Bölümü

Resim 5. Konya Kalesi'nden Melek Figürü, Konya, 1220

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, İnce Minareli Medrese, 31 Ağustos 2019

Resim 6. Konya Kalesi'nden Melek Figürü, Konya, 1220

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, İnce Minareli Medrese, 31 Ağustos 2019

Resim 7. Moskof Taşı, Taş Baskı, 1833

Rus subaylarından Efim Vasileviç Putyatin ve Vladimir Alekseyeviç Kornilov tarafından resmedilmiştir. Fatih Ünal, Ruslar Tarafından 1833’de Beykoz/Selvi Burnu’na Dikilen Kaya Anıtı “Moskof Taşı”, İstanbul: *Türkiyat Mecmuası*, Cilt.23, Güz 2013, s.204

Resim 8. Moskof Taşı, Türk - Rus Abidesi, Beykoz, İstanbul, 1833

Haluk Şehsuvaroğlu, *Asırlar Boyunca İstanbul, Saraylar, Camileri, Abideleri ve Çeşmeleri*, 1953, İstanbul, s.63

Resim 9. Selvi Burnu, Beykoz, İstanbul, 2019

<https://www.google.com/maps/place/Servi+Burnu/@41.1464914,29.0755639,14.25z/data=!4m5!3m4!1s0x14cacada0341c345:0xf08f781d67d14e34!8m2!3d41.14004!4d29.0864073> (18 Kasım 2019)

Resim 10. Gaspare Fossati, Bellinzona Cantonale Arşivi, İsviçre

Fotoğraflayan Cengiz Can, *Tanzimat'tan Bugüne Cumhuriyet Ansiklopedisi*, İstanbul Atatürk Kitaplığı, s.326

Resim 11. Adalet Sembolü – Gülhane Hatt-ı Şerifi (Nişan-ı Adalet) - Beyazıt Meydanı, İstanbul, 1840

1840 Muqarnas An Annual On The Visual Culture Of The Islamic World, Edited by Gülru Necipoğlu, Harvard University and the Massachusetts Institute of Technology, Volume 14, 1997, s.104

Resim 12. Popolo Meydanı, Roma, İtalya, 1867

L'Illustration Journal Universel, 25, 1289 (9 Kasım 1867): 296

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015036773169&view=1up&seq=310>

(14 Kasım 2018)

Resim 13. Flaminio Obeliski, Popolo Meydanı, Roma, İtalya, Detay

<https://www.romeartlover.it/Vasi21.htm> (22 Kasım 2018)

Resim 14. Popolo Meydanı, Roma, İtalya, 2005

<http://www.wikizeroo.com/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRG9zeWE6UGlhenphX2RlbF9Qb3BvbG9fKFJvbWEsX0l0YWx5KS5qcGc>

(22 Kasım 2018)

Resim 15. Kabataş, Pervititch Haritaları, 1920

Alman Mavileri, 1913-1914, I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları, Cilt II, Feuille No: F11, T.C. İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı, Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları No: 37, Yay. Haz. İrfan Dağdelen, İstanbul, Ekim 2006

Resim 16. Hadika Taşı, Kabataş, İstanbul, 1916

<http://www.eskiistanbul.net/5762/1916-senesinde-kabatas> (17 Ocak 2019)

Resim 17. Hadika Taşı, Kabataş, İstanbul, 1953

Haluk Şehsuvaroğlu, *Asırlar Boyunca İstanbul, Saraylar, Camileri, Abideleri ve Çeşmeleri*, 1953, İstanbul, s.96

Resim 18. Hadika Taşı, Kabataş, İstanbul, 2019

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 26 Eylül 2019

Resim 21. Hadika Taşı'nın Haritada Konumu, 2019

<https://www.google.com/maps/place/Hadika+Ta%C5%9F%C4%B1/@41.0327577,28.9894827,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x14cab77b8ecf7f15:0x5a81cb1e6acd4602!8m2!3d41.0327577!4d28.9916714> (25 Kasım 2019)

Resim 20. Hadika Taşı, Kabataş, İstanbul, 2018

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 29 Ekim 2018

Resim 21. Pascal Artin Bilezikçi, Tanzimat Anıtı Projesi, 1855

Şehbal, 1 Teşrin-i Evvel 1329, Sayı:83

<http://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/ulbbnioa/periodical/pageview/3177942>

(15 Mart 2019)

Resim 22. Suslov’un İlk Plan, Kesit ve Perspektif Çizimleri, 1902

Baranovskiy G.V., Arhitekturnaya Entsiklopediya vtoroy poloviny XIX veka 1, S-Petersburg:İzdaniye redaksii jurnala “Stroitel” s.487, Akt.Elif Kök, Rus Kaynaklarında Ayastefanos Anıtı’yla İlgili Yeni Bulgular, *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, Ankara, 2016, Sayı:14, s.183

Resim 23. Suslov’un Anıt Projesi, Ön ve Arka Cepheler, 1902

Baranovskiy G.V., Arhitekturnaya Entsiklopediya vtoroy poloviny XIX veka 1, S-Petersburg:İzdaniye redaksii jurnala “Stroitel” s.488, Akt. Elif Kök, Rus Kaynaklarında Ayastefanos Anıtı’yla İlgili Yeni Bulgular, *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, Ankara, 2016, Sayı:14, s.183

Resim 24. Ayastefanos Rus Anıtı, 1894, Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi

Ertunç Denктаş, “Ayastefanos Rus Anıtı (1898-1914)”, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2011, s.43

Resim 25. Abide-i Hürriyet Anıtı’nın Haritada Konumu

<https://www.google.com/maps/@41.0684355,28.9810959,16z>, (3 Ekim 2019)

Resim 26. Abide-i Hürriyet Anıtı’nın Bulunduğu Alan ve Çevre İlişkisi, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 27. Abide-i Hürriyet Anıtı, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 28. Abide-i Hürriyet Anıtı Üst Kat Planı

Tarihi Çevre Koruma Müdürlüğü’nden alınarak işlenmiştir. Akt. Meltem Özönur, “Abide-i Hürriyet Anıtı ve Çevresi”, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, 2010, s.24

Resim 29. Abide-i Hürriyet Anıtı, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 30. Abide-i Hürriyet Anıtı, Detay

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 31. Abide-i Hürriyet Anıtı, Nesih Yazı İle Şehitlerin İsimleri

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 32. Abide-i Hürriyet Anıtı, Taç Kapısı

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 33. Abide-i Hürriyet Anıtı, Tuğra, Detay

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 34. Abide-i Hürriyet Anıtı, Mermer Şebekeler

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 35. Abide-i Hürriyet Abidesi, Taş Gölle ve Mozaik Taşlı Zemin

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 36. Abide-i Hürriyet Anıtı, Alt Kat Planı

Tarihi Çevre Koruma Müdürlüğü'nden alınarak işlenmiştir. Akt. Meltem Özönur, "Abide-i Hürriyet Anıtı ve Çevresi", *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, 2010, s.27

Resim 37. Abide-i Hürriyet Anıtı, Alt Kat

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 38. Abide-i Hürriyet Anıtı, Alt Kat Tavanı

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 39. Abide-i Hürriyet Anıtı, Mihrap

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 40. Abide-i Hürriyet Anıtı ve Çevre Planı, Şişli İstanbul

Tarihi Çevre Koruma Müdürlüğü'nden alınarak işlenmiştir. Akt. Meltem Özönur, “Abide-i Hürriyet Anıtı ve Çevresi”, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, 2010, s.61

Resim 41. Mimar Kemalettin'in Mahmut Şevket Paşa Türbesi Suluboya Çizimi

Yıldırım Yavuz, *İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin 1870 - 1927*, TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Ortak Yayını, Ankara, 2009, s.60

Resim 42. Mahmut Şevket Paşa Türbesi, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 43. Mahmut Şevket Paşa Türbe Kesiti

Afife Batur - Yıldırım Yavuz, *Mimar Kemaleddin Yapıları Rehberi*, TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi, İstanbul, 2008, s.22

Resim 44. Mahmut Şevket Paşa Türbesi Mezar Sandukaları

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 45. Mahmut Şevket Paşa Türbesi Mukarnaslı Sütun Başlığı

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 46. Talat Paşa Anıt Mezarı, Şişli, İstanbul, 1943

Arkitekt Dergisi, 10-7 1950, Sayı: 223-226, İstanbul, s.156

Resim 47. Talat Paşa Anıt Mezarı, Görünüş

Arkitekt Dergisi, 10-7 1950, Sayı: 223-226, İstanbul, s.157

Resim 48. Talat Paşa Anıt Mezarı, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 49. Mithat Paşa Anıt Mezarı Proje Birincisi, 1951

Arkitekt Dergisi, 9-10 Eylül – Ekim 1951, Sayı: 237 – 238, İstanbul, s.165

Resim 50. Mithat Paşa Anıt Mezar Planı, 1951

Arkitekt Dergisi, 9-10 Eylül – Ekim 1951, Sayı: 237 – 238, İstanbul, s. 166

Resim 51. Mithat Paşa Anıt Mezarı Vaziyet Planı, 1951

Arkitekt Dergisi, 9-10 Eylül – Ekim 1951, Sayı: 237 – 238, İstanbul, s. 166

Resim 52. Mithat Paşa Anıt Mezarı Vaziyet Planı

Arkitekt Dergisi, 03 - 1964, Sayı: 316, İstanbul, s. 117

Resim 53. Anıt Mezarın Abide-i Hürriyet Anıtı'na Doğru Görünüşü, 1952

Arkitekt Dergisi, 03 - 1964, Sayı: 316, İstanbul, s. 113

Resim 54. Anıt Mezarın Abide-i Hürriyet Anıtı'na Doğru Görünüşü, 2019

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 55. Mithat Paşa Anıt Mezarı Duvar Rölyefi, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 56. Mithat Paşa Anıt Mezarı Duvar Rölyefi, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 57. Mithat Paşa Anıt Mezarı Duvar Rölyefi, Detay

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 58. Mithat Paşa Anıt Mezarın Lahdi ve İç Duvar Rölyefi

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 59. Enver Paşa Anıt Mezarı, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 60. Abide-i Hürriyet Tepesi Diğer Mezarlar, Şişli, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 2 Ekim 2019

Resim 61. Tayyare Şehitleri Anıtı'nın Haritada Konumu

<https://www.google.com/maps/place/Aviation+Martyrs'+Monument/@41.0160443,28.9522418,18.5z/data=!4m5!3m4!1s0x14cab98a1990a84f:0xed3d133b1ec57f04!8m2!3d41.0159338!4d28.9527967> (25 Kasım 2019)

Resim 62. Jacques Pervititch Haritaları, 44 Numaralı Harita, Fatih-Kızıtaşı-Horhor, 1922

Alman Mavileri, 1913-1914, I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları, Cilt II, T.C. İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı, Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları No: 37, Yay. Haz. İrfan Dağdelen, İstanbul, Ekim 2006, s.35

Resim 63. Tayyare Şehitleri Anıtı, Fatih, İstanbul

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 19 Mart 2019

Resim 64. Eski Fatih Belediye Binası, Fatih, İstanbul

<http://www.fatih.bel.tr/Gallery.aspx?GalleryID=2519>, 20 Ekim 2019

Resim 65. Tayyare Şehitleri Anıtı Gövde Kısım, Detay

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 19 Mart 2019

Resim 66. Tayyare Şehitleri Anıtı Bronz Defne Yaprığı, Detay

Fotoğraflayan Nihal Konar Naş, 19 Mart 2019