

MÜCEVHER TASARIMI VE KUYUMCULUK-II

**Mimari Yapılardan Mücevhere:
İstanbul'un Sesiz Tanıklarıyla Yolculuk**

EDİTÖR:

Doç.Dr. Çimen BAYBURTLU

ARTİKEL AKADEMİ:405

Güzel Sanatlar Temel Alanı

Mücevher Tasarımı ve Kuyumculuk-II

Editör:

Doç. Dr. Çimen BAYBURTLU

<https://orcid.org/0000-0001-9284-665X>

ISBN 978-625-5674-47-0

Birinci Basım: Aralık- 2025

Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Kapak: Doç. Dr. Çimen BAYBURTLU

Baskı ve Cilt: Uzunist Dijital Matbaa Anonim Şirketi

Akçaburgaz Mah.1584.Sk.No:21 / Esenyurt

Matbaa Sertifika No: 68922

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2025

Akademik etik kurallara

bağlı kalınarak yapılacak olan alıntılar ve tanıtım maksadıyla yapılacak olan kısa alıntılar dışında, yazılı izni alınmadan, tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla, basımı, yayımı, kopyalanması, çoğaltımı veya dağıtımı yapılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.

Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul

Tel: 0 216 428 06 54 // 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708

mail: info@artikelakademi.com

www.artikelakademi.com

MÜCEVHER TASARIMI VE KUYUMCULUK-II

**Mimari Yapılardan Mücevhere:
İstanbul'un Sesiz Tanıklarıyla Yolculuk**

EDİTÖR:

Doç.Dr. Çimen BAYBURTLU

YAZARLAR

Buse AĞAÇDALI

Pınar ÇAĞDAŞ

Nalan Gonca ÇELİK

Emel İÇDAĞ KARAKURT

Aysu MANSUROĞLU

Nuran TAÇYILDIZ

Gizem YAĞCI

*Yazar sıralaması alfabetik olarak
düzenlenmiştir.

artikol
akademi

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	9
--------------	----------

1. Bölüm

ZAMANIN İZİNDE: PERA PALACE’IN MÜCEVHER SANATINA YANSIMALAR.....	19
--	----

Buse AĞAÇDALI

2. Bölüm

KARİYE MÜZESİ MOZAIKLERİNİN TAKI TASARIMI OLARAK YORUMLANMASI.....	41
--	----

Pınar ÇAĞDAŞ

3. Bölüm

SVETİ STEFAN KİLİSESİ VE BALAT’IN RUHU: TAKI TASARIMINDA KÜLTÜREL SEMBOLİZM VE YARATICI DENEYSELLİK	79
---	----

Nalan Gonca ÇELİK

4. Bölüm

AYASOFYA’DAN TAKIYA: İSTANBUL’UN KÜLTÜREL MİRASI ÜZERİNE TASARIM ODAKLI BİR ÇALIŞMA	105
---	-----

Emel İÇDAĞ KARAKURT

5. Bölüm

**ZEYREK ÇİNİLİ HAMAM'DAN İLHAM ALAN MÜCEVHER
KOLEKSİYONU 125**

Aysu MANSUROĞLU

6. Bölüm

**İSTANBUL'UN KÜLTÜREL MİRASINDAN ESİNLENEREK
TAKİ TASARIMI: MİHRİMAH SULTAN CAMİ..... 155**

Nuran TAÇYILDIZ

7. Bölüm

**GÖRÜNMEYEN DENGİ: ŞEHİRDEKİ SU TERAZİLERİNİN
ÇAĞDAŞ TAKİ BAĞLAMINDA FARKEDİLMİYEN YAŞAMSAL
İZLERİ 207**

Gizem YAĞCI

EDİTÖR'DEN

Değerli sanatseverler, araştırmacılar ve kıymetli okuyucular,

Bu ikinci kitabımız olan “Mücevher Tasarımı ve Kuyumculuk -2” ile sizleri, sanat ve zanaatın bulunduğu kültürel, duygusal ve entelektüel bir yolculuğa davet ediyoruz. Serimizin ilk kitabında, dünyanın dört bir yanındaki geleneksel çocuk oyunlarının evrensel dilini, masumiyetini ve enerjisini takı formları ile buluşturmıştık. Çalışmamızda bireyin en saf anıları ile modern tasarımın kesişim noktalarını keşfetmiştik... Şimdi ise bakış açımızı derinleştiriyor ve kişisel geçmişten, kolektif hafızanın en güçlü kaynağına, yani İstanbul’un tarihî mimarisine yöneliyoruz. “Mimari Yapılardan Mücevhere: İstanbul’un Sessiz Tanıklarıyla Yolculuk” başlığı altında, bu kadim şehrin ruhunu metalin, taşın, minenin, camın dilinde görünür kılmayı hedefliyoruz.

Bu kitap, Marmara Üniversitesi Kuyumculuk ve Mücevher Tasarımı Programı Koleksiyon Hazırlama dersi ile Altınbaş Üniversitesi Yüksek Lisans öğrencilerimin “Takı Küçük Objeler” dersi kapsamında hazırlanmıştır. Esin kaynaklarının zorlu ama ilham dolu sürecini, bir tasarım manifestosu olarak sunmaktayız. İstanbul, yüzyıllardır medeniyetlerin katmanlaştığı, taşın ve zamanın iç içe geçtiği bir şehirdir. Şehrin her bir mimari eseri, devasa bir kitabe gibi, geçmişin hikâyelerini sessizce fısıldamaktadır. Bizim görevimiz, Pera Palace’ın Art Nouveau detaylarındaki zarafeti, Ayasofya’nın mekânsal ihtişamını veya Kariye Müzesi’nin mozaiklerindeki ince işçiliği, sadece kopyalamak değil, onları mikro ölçekte yeniden yorumlamak olmuştur. Bu, tuğladan mücevhere, formun anlamını ve ölçeğini değiştirme cesareti isteyen, zorlu bir dengeleme pratiğidir.

Öğrencilerim, Zeyrek Çinili Hamam’ın desen ritmini ve Mihrimah Sultan Camii’nin minimal çizgilerindeki duygusal gücü analiz ederken, aynı zamanda Sveti Stefan Kilisesi ve Balat’ın çok kültürlü dokusundaki sembolizmi takıya yüklediler. Projenin en ilginç keşiflerinden biri ise, şehrin görünmeyen kahramanları olan Su Terazileri oldu. Bu, gözden kaçan ancak şehrin yaşam dengesi için hayati öneme sahip yapıların formunu takıya taşımak, mimarinin sadece anıtsal değil, aynı zamanda işlevsel ve felsefi boyutunu da vurgulamaktadır. Her bir takı parçası, böylece bir heykelden ya da resimden

öte, tarihe takılmış birer iğne, bir dönemin estetiğini taşıyan birer “bellek parçası” haline geldi. Bu çalışma, anıtsal yapılardan işlevsel detaylara uzanan geniş bir yelpazede, mimari dilin nasıl mücevher sanatına çevrildiğini detaylıca göstermektedir. Eskiz aşamasındaki ilk duygusal tepkiden, üretim sürecindeki teknik zorlukların çözümüne kadar her aşama, kültürel mirasın bugünün tasarım vizyonu ile nasıl buluştuğunu kanıtlamaktadır.

Bu kitabın, geleneksel yapıların güçlü dilini modern mücevher tasarımının yenilikçi yaklaşımlarıyla birleştiren araştırmacılara, tasarımcılara ve tüm sanat-severlere yeni bakış açıları sunmasını diliyorum.

Bu derin, meşakkatli ve ilham dolu süreçte; vizyonları, azimleri ve sanatsal katkıları için tüm değerli öğrencilerime en içten teşekkürlerimi sunarım.

Editör:

Doç. Dr. Çimen BAYBURTLU, 2025

1. BÖLÜM

ZAMANIN İZİNDE: PERA PALACE'IN MÜCEVHER SANATINA YANSIMALARI

BUSE AĞAÇDALI

Altınbaş Üniversitesi

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

Takı Tasarımı Bölümü Yüksek Lisans Programı

agacdalibuse@gmail.com

Orcid ID: 0000-0004-4623-5662

ÖZET

Bu çalışma, 19. yüzyıl sonlarında inşa edilen Pera Palace Otel'i'nin mimari ve sanatsal özelliklerinden hareketle oluşturulan özgün bir mücevher koleksiyonunun kavramsal ve estetik temelini incelemektedir. Çalışmanın odağı, kültürel miras niteliği taşıyan bir yapının çağdaş mücevher tasarımına nasıl katkı sağlayabileceğinin belirlenmesidir. Araştırmada nitel bir yaklaşım kullanılmıştır. Süreç; gözlem, kaynak taraması, betimleyici analiz ve tasarım eskizleriyle desteklenmiştir. Temel sorular, yapının tarihsel ve sanatsal özelliklerinin tasarıma nasıl aktarılabilceği üzerine kurulmuştur. İnceleme, otelin belirgin mimari unsurlarının tasarıma doğrudan yansıdığını göstermiştir. Kubbeler, vitray detayları, neoklasik bezemeler ve renk-malzeme ilişkileri koleksiyonun biçimsel ve kavramsal yapısını yönlendirmiştir. Yapının mekânsal belleği, tasarım nesnelerinde anlatı kurucu bir unsur olarak ortaya çıkmıştır. Pera Palace'ın tarihsel ve duygusal katmanları, mücevher tasarımında anlam taşıyan birer anlatı ögesine dönüşmüştür. Her bir parça, estetik bir formun ötesine geçerek mekâna ve tarihe ilişkin bir hafıza nesnesi niteliği kazanmıştır. Bu bulgular, kültürel miras yapılarının çağdaş tasarım disiplinlerine yaratıcı katkı sağlayabileceğini göstermektedir.

Anahtar Sözcükler: Pera Palace, Mimari Estetik, Kültürel Miras, Mücevher Tasarımı, Disiplinlerarası Sanat, Sanat-Mekân İlişkisi, Anlatı Nesnesi.

1. GİRİŞ

Bu çalışmada, İstanbul'un kültürel miraslarından biri olan Pera Palace Hotelin mimari ve sanatsal değerlerini lüks mücevher koleksiyonu aracılığıyla yeniden yorumlanması amaçlanmıştır. Proje kapsamında, otelin tarihsel dokusunu, estetik anlayışını ve dönemin toplumsal belleğini günümüz takı tasarımına aktarılması hedeflenmiştir. Bu bağlamda çalışma, mimari detayların mücevher formuna dönüştürülmesi, geçmişin izlerinin güncel bir sanat nesnesinde yeniden kurgulanması ve kültürel belleğin takı aracılığıyla sürdürülebilirliğinin sağlanması açısından önem taşımaktadır.

Pera Palace Hotel, yalnızca bir konaklama yapısı olarak değil, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemleri ile Cumhuriyet'in doğuşu arasındaki geçiş sürecinin sembollerinden biri olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda çalışma, tarihsel, sanatsal ve kültürel bir zemin üzerinde yükselmekte ve dönemin estetik anlayışını günümüz tasarım diliyle buluşturmaktadır.

Araştırmanın yöntemi, yerinde gözlem, fotoğrafla belgeleme, eskiz ve çizim çalışmaları ile üç boyutlu modelleme süreçlerine dayanmaktadır. Pera Palace Hoteli bizzat ziyaret edilmiş; mimari detaylar, mekânsal atmosfer ve iç mekân düzeni doğrudan gözlemlenmiştir. Ziyaret sürecinde yapının her köşesi fotoğraflanmış, bu görsel belgeler üzerinden ilk eskiz taslakları kara kalem çalışmalarıyla oluşturulmuştur. Gözlem sürecinde edinilen etkiler, çizimlere ve tasarım fikirlerine doğrudan yansımıştır.

Çalışmanın ilerleyen aşamasında, elde edilen görsel veriler ve çizimler üç boyutlu modelleme programları aracılığıyla dijital ortama aktarılmıştır. Bu sayede hem form hem de oran açısından mimari detaylar ile takı biçimleri arasında bütünlüklü bir ilişki kurulmuştur. Kaynak araştırması kapsamında akademik makaleler, mimari analiz çalışmaları, kitaplar ve görsel arşivlerden yararlanılmıştır. Ayrıca otelin tarihsel gelişimi, mimari kimliği ve dönemin sosyo-kültürel yapısı incelenmiştir. Otel kayıtlarının erişime açık olmaması nedeniyle çalışma daha çok akademik literatür ve gözlemsel verilere dayalı olarak yürütülmüştür. Elde edilen tüm bilgiler, tasarım sürecinde değerlendirilmiş, mücevher koleksiyonunun kavramsal ve biçimsel temellerini oluşturulmuştur.

Pera Palace Hotel, 19. yüzyılın sonlarında Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme sürecinin etkilerinin yoğun biçimde hissedildiği bir dönemde inşa

edilmiştir. Alexandre Vallaury tarafından tasarlanan yapı, Doğu ile Batı'nın sentezini mimari düzlemde yansıtan önemli bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Neo-klasik ve orientalist öğelerin bir arada kullanıldığı otel, yalnızca konaklama işleviyle değil, aynı zamanda dönemin kültürel etkileşim alanlarından biri olmasıyla da dikkat çekmektedir.

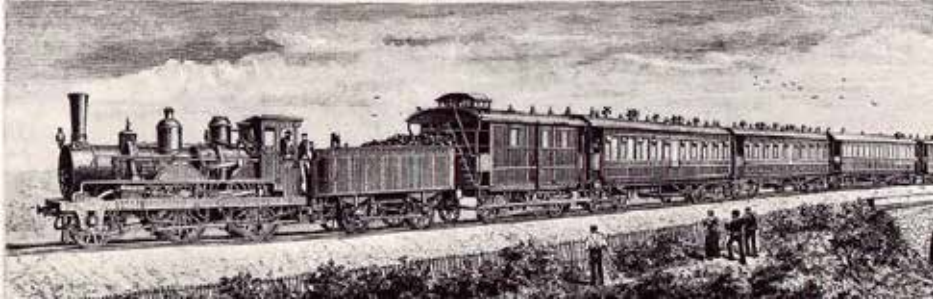
Otelin mimarisi, dönemin teknolojik yeniliklerini de içermektedir. Pera Palace, İstanbul'un Batılılaşma sürecinde modern yaşam tarzının mekânsal bir temsili olarak önem kazanmıştır. Sanatsal açıdan yapı, mimari bütünlüğü ve sembolik değeriyle bir sanat eseri niteliği taşımaktadır. Pera Palace, yalnızca bir yapı değil, aynı zamanda bir kültürel hafıza mekânı olarak ele alınmış ve bu çok katmanlı anlam yapısı mücevher koleksiyonuna ilham kaynağı olmuştur.

Araştırma sürecinin sonucunda, Pera Palace'ın mimari detaylarından, iç mekân dekorasyonundan ve tarihsel atmosferinden ilham alınarak 10 parçalık bir mücevher koleksiyonu tasarlanmıştır. Koleksiyonun genel konsepti, yapının mimari formunu ve dönemsel ruhunu yansıtan geometrik biçimler ve nostaljik temalar üzerine kuruludur. Tasarımlarda ağırlıklı olarak gümüş malzeme kullanılmış, bütün parçalarda altın kaplama detaylarıyla dönemin zarif lüks anlayışı vurgulanmıştır.

Koleksiyonun her bir parçası, otelin farklı bir alanını veya tarihsel detayını sembolize etmektedir. Lobinin mozaik zeminleri, tavan süslemeleri, pencerelerin kemer formları, kristal avizeler ve Atatürk'ün odasındaki sade zarafet, koleksiyonun biçimsel diline yön vermiştir. Her bir takı, bir hikâye taşımakta; geçmişin izlerini günümüzün estetik duyarlılığıyla birleştirmektedir. Böylece, Pera Palace Hotel'in tarihsel belleği, zamansız bir tasarım dili aracılığıyla yeniden yorumlanmıştır.

2. PERA PALAS OTEL'İN KURULUŞU

Compagnie Internationale des Wagons-Lits (CIWL), 1883 yılında uzun mesafeli lüks yolcu trenleri işletmeye başlamış ve kısa sürede Avrupa ile Asya arasında yeni bir seyahat kültürü oluşturmuştur. Bu kültürün en simgesel unsurlarından biri olan Orient Express, Paris-İstanbul hattını kapsayan seçkin bir yolcu treni olarak dönemin sosyal ve kültürel yaşamına yön vermiştir (Görsel 1). Orient Express'in İstanbul'a ulaşmasıyla birlikte, yolcuların Avrupa'daki standartlara uygun bir biçimde konaklayabileceği modern bir yapıya duyulan ihtiyaç belirginleşmiştir. Bu gereksinim doğrultusunda, İstanbul'un ulaşım ve konaklama altyapısında köklü bir dönüşüm yaşanmıştır (URL 1).



Görsel 1: Orient Express (İlk Seferlerden, 1883).

19.yüzyılın sonlarında Osmanlı İmparatorluğu, modernleşme çabalarının yoğunlaştığı ve Avrupa'dan gelen seçkin ziyaretçilerin ilgisini çeken bir merkez hâline gelmiştir. Avrupa'dan Doğu'ya uzanan ulaşım ağlarının bir parçası olarak Orient Express hattının işlev kazanması, İstanbul'un bu yeni seyahat ağında önemli bir durak haline gelmesine yol açmıştır. Ancak dönemin İstanbul'unda saraylar dışında elektrik sistemi, sıcak su ve asansör gibi modern donanımlara sahip bir konaklama yapısı bulunmamaktadır. Bu eksiklik, CIWL tarafından modern teknik donanımlara sahip bir otel inşa edilmesi fikrinin doğmasına neden olmuştur (URL 1).



Görsel 2: Pera Palace Hotel Yerleşim Planı.

Bu gereksinimi gözlemleyen üç Ermeni sermayedar olan Ohannes Kiyor-kof, Artin Manokyan ve Arslanoğlu Manok, 1879 yılında otelin inşa edileceği araziye satın almış ve otelin inşasına 1892 yılında başlanmıştır (Görsel 2). Yapı, 1894 yılında tamamlanmış ve 1895'in başlarında Sultan II. Abdülhamit'in katılımıyla açılışı gerçekleştirilmiştir. Otelin kuruluşunda özellikle teknolo-

jik yenilikler ön plana çıkmıştır. Pera Palace, dönemin İstanbul’unda elektrik kullanımının sınırlı olduğu bir ortamda elektrikli aydınlatma ile donatılmıştır; Sultan II. Abdülhamit’in güvenlik endişeleri nedeniyle şehrin sadece belirli bölgelerinde elektrik kullanılmasına izin verildiği bilinir ve otel bu ayrıcalıklı binalardan biri olmuştur. Ayrıca, otel kuruluşunda erkeklere özel hizmet vermiş ve kadınların yalnızca eşleriyle birlikte girişlerine izin verilmiştir. 1896 yılında otel, “Compagnie Internationale des Grands Hotels” tarafından devralınmış ve “Orient Express” yolcularına hizmet vermeye başlamıştır. Dönemin gazetelerinden Le Moniteur Ottoman, otelin İstanbul doğumlu Levanten mimarlar Alexandre Vallauray ve Henri Duray tarafından tasarlandığını ve “Wagon Lits” şirketi tarafından 25 yıllığına kiralandığını duyurmuştur. Otelin adı ise 1985 sayısında ilk kez “Pera Palace” olarak belirtilmiştir. (Görsel 3) Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan ekonomik güçlükler nedeniyle otelin mülkiyeti defalarca el değiştirmiş, nihayet 1923’te devlet hazinesine devredilmiş ve 1994 yılında Kültür Bakanlığı yönetimine alınmıştır (Çelebioğlu & Yergün, 2019: 12).



Görsel 3: Pera Palace Otel, Tarihî Görünüm.

Otelin mimarı, Levanten kökenli ve École des Beaux-Arts mezunu Alexandre Vallauray’dır. Vallauray, Paris’te edindiği Beaux-Arts geleneğini Osmanlı mimarisiyle sentezleyen bir anlayış geliştirmiştir. Pera Palace’ın konumlandırıldığı Beyoğlu/Tepebaşı bölgesi, dönemin “Küçük Avrupa” olarak adlandırılan kozmopolit yapısını temsil etmektedir. Bu bölge, Avrupa’dan gelen seçkin yolculara sosyal ve kültürel anlamda tanıdık bir ortam sunmuştur (URL 2). Pera

Palace Hotel, İstanbul'un saray yapıları dışında ilk elektrik verilen binalardan biri olma özelliğini taşımaktadır (URL 3). Ayrıca, ilk elektrikli asansörün (Görsel 4) ve akan sıcak su sisteminin uygulandığı yapı olarak teknolojik yeniliklerin öncüsü kabul edilmektedir (URL 1). Vallaury'nin tasarımında dış cephede neoklasik bir düzen tercih edilmiş, iç mekânlarda ise Art Nouveau ve oryantalist etkilerle biçimlenen bir estetik anlayış benimsenmiştir (URL 3). Bu yönleriyle yapı, Batı mimari estetiği ile Osmanlı kültürel motiflerini bir araya getiren bir sentez niteliği taşımaktadır.



Görsel 4: İstanbul Pera Palas Otel'inde İlk Asansör.

Otel, bir tren yolculuğunun son durağı olarak İstanbul'a gelen diplomatlar, iş insanları ve aristokratlara ev sahipliği yapmıştır. Bu durum, İstanbul'un uluslararası bir kent olarak görünürlüğünü artırmış ve kentin modern kimliğinin oluşumuna katkıda bulunmuştur. Aynı zamanda Pera Palace, İstanbul'da modern otelcilik standartlarının belirlenmesinde öncü bir rol üstlenmiştir (URL 3).

2. PERA PALACE OTELİ'NİN TARİHSEL VE KÜLTÜREL BELLEĞİNDEKİ ÜNLÜ KONUKLAR

Pera Palace Oteli, 1895'ten itibaren yalnızca mimari ve teknolojik özellikleriyle değil, aynı zamanda konakladığı uluslararası profilli şahsiyetlerle kentin kültürel belleğinde öne çıkan bir mekân olmuştur. Bu bağlamda otel kaynak-

ları ve akademik çalışmalar, yapının hem modern hizmet standartları hem de Beyoğlu'nun kozmopolit yapısı nedeniyle diplomatları, yazarları, sanatçıları ve devlet adamlarını çeken bir merkez olarak işlev gördüğünü göstermektedir (İnan, 2022: 572–573).

2.1. Mustafa Kemal Atatürk

Pera Palace Hotel'in resmi sayfalarında ve turizm-miras literatüründe yer alan bilgilere göre, Mustafa Kemal Atatürk belirli dönemlerde İstanbul'da bulunduğu zaman zarfında bu otelde konaklamış, özellikle 101 numaralı oda onun için özel bir mekân hâline gelmiştir (Görsel 5). Otel kaynaklarında, bu odada Atatürk'ün yalnızca konaklamadığı, aynı zamanda “ülke için önemli kararlar aldığı” bir çalışma odası olarak da kullanıldığı belirtilmektedir (URL 4).



Görsel 5: Mustafa Kemal Atatürk'ün Kaldığı 101 Numaralı Oda.

101 numaralı oda, Mustafa Kemal Atatürk'ün İstanbul ziyaretlerinde ikamet ettiği simgesel bir süit olarak öne çıkmaktadır. Otelin kurumsal anlatısında bu mekân; Atatürk'ün cepheden dönüşlerinde adeta evi gibi benimsediği, çok sayıda üst düzey misafiri ağırladığı ve 1920-1930 yılları arasında alınan kritik kararlara tanıklık eden tarihi bir alan olarak tanımlanmaktadır.

Atatürk'ün doğumunun 100. yılı olan 1981'de, oda bir “müze-oda” statüsü-

ne kavuşturulmuştur. Mekânda Atatürk'e ait kişisel eşyalar, kitaplar, madalyalar, döneme ait gazeteler ve kartpostallar sergilenmektedir. Odanın dekorasyonunda ise Atatürk'ün sevdiği renkler olan «gündoğumu» ve «şafak pembesi» tonlarına yer verilmiştir (URL 4).

İstanbul'un işgal ve kurtuluş yılları gibi kritik bir tarihsel kesitte, Atatürk'ün Pera Palace'ta konaklamayı tercih etmesi çok boyutlu nedenlere dayanmaktadır. Otelin Beyoğlu-Tepebaşı aksındaki stratejik konumu, dönemin ilerisinde olan modern altyapı olanakları (elektrik, sıcak su, ilk asansör vb.) ve sahip olduğu uluslararası misafir ağı bu tercihin temel belirleyenleridir. Bu etkenler bir arada değerlendirildiğinde; söz konusu odanın yalnızca fiziki bir konaklama birimi olmadığı, aynı zamanda diplomatik, stratejik ve toplumsal açıdan kritik bir “buluşma sahnesi” işlevi gördüğü anlaşılmaktadır (URL 4).

2.2. Agatha Christie

Agatha Christie'nin İstanbul ve Pera Palace ile ilişkisinde, ilk dikkat çeken husus otelin resmi kayıtlarında ve turizm-literatüründe 411 numaralı odanın “Agatha Christie Odası” olarak tanımlanmış olmasıdır (Görsel 6). Otelin internet sayfasında, Christie'nin 1926-1932 dönemleri arasında zaman zaman Pera Palace'ta konakladığı ve 411 numaralı odanın dönemin antika mobilyaları, Christie'nin kitaplarından bir kütüphane ve yazarı anımsatan bir daktiloyla donatıldığı bilgisi yer almaktadır.

Bazı anlatılara göre, Christie'nin ünlü dedektif romanı *Murder on the Orient Express* (1934) ya tamamen ya da son hâliyle Pera Palace'ta kaldığı sırada 411 numaralı odada yazılmış ya da yeniden gözden geçirilmiş olabileceği görüşleri vardır. Ancak akademik literatürde bu iddianın kesin olarak doğrulandığına dair bir genel görüş bulunmamaktadır. Örneğin Christie'nin biyografileri ve arşiv çalışmalarında İstanbul ziyareti ve seyahatleri üzerine bulgular yer almakla birlikte, “yaklaşık ne zaman”, “hangi odada” gibi mekânsal detaylarda farklı yorumlar mevcuttur (URL 5).



Görsel 6: Agatha Christie Odası 411 Numaralı Oda.

2.3. Ernest Hemingway

Amerikalı yazar ve savaş muhabiri Ernest Hemingway (1899–1961), yazın hayatına gazetecilikle başlamıştır. 1920 yılında Toronto Star gazetesinde muhabir olarak göreve başlayan Hemingway, 1924 yılına kadar bu gazete için çalışmaya devam etmiştir. Türkiye’ye gelişi de bu gazetecilik görevi vesilesiyle olmuştur. 1922–1923 yılları arasında Kurtuluş Savaşı’nı gözlemlemek amacıyla Toronto Star tarafından görevlendirilerek İstanbul’a gönderilmiştir. Görevi süresince İstanbul’dan pek çok makale yayımlamış, özellikle dönemin siyasal atmosferi, şehir yaşamı ve savaşın toplumsal etkileri üzerine önemli gözlemler aktarmıştır (URL 6).

Hemingway’in 30 Eylül 1922 tarihli mektubu, işgal yıllarındaki Pera’nın (Beyoğlu) çok kültürlü yapısını ayrıntılı biçimde yansıtmaktadır. Caddelerde İngiliz ve Fransız askerlerinin, tüccarların ve fesli halkın bir arada bulunduğunu, farklı dillerde tabela ve gazetelerin hâkim olduğunu anlatmıştır. Bu betimlemeler, onun güçlü gözlem gücünü ve dönemin toplumsal karmaşasını aktaran erken dönem yazılarından biridir.

Pera Palace Hotel’de konakladığı bilinen Hemingway’in odası günümüzde müze olarak ziyarete açıktır. Bu durum, otelin yalnızca konaklama değil, aynı zamanda modernleşen İstanbul’un kültürel belleğinde sembolik bir yer edindiğini göstermektedir. Hemingway’in İstanbul izlenimleri, erken Cumhuriyet öncesi dönemin kültürel dokusunu anlamada değerli bir tanıklık sunmaktadır (URL 6).



**Görsel 7: Ernest Hemingway
Kaldığı Oda.**



Görsel 8: Ernest Hemingway Kaldığı Oda ve Resimleri.

Popüler ve kurumsal kaynaklarda yinelenen çeşitli isimler, Pera Palace’ın tarihsel olarak diplomatik, sanatsal ve uluslararası bir misafir profiline sahip olduğunu göstermektedir (URL 4). Pera Palace’ın seçkin konuklar tarafından tercih edilmesinin temel nedenleri; otelin Beyoğlu/Tepebaşı’ndaki konumu, konsolosluklara ve dönemin diplomatik-ticari merkezlerine yakınlığı, Orient Express ile kurduğu doğrudan ilişki, çağın modern altyapı olanaklarını (elektrik, asansör, sıcak su) sunması ve Beyoğlu’nun kozmopolit yapısıdır. Bu koşullar, oteli uluslararası elit, diplomat ve sanatçı çevreleri için cazip hâle getirmiş ve kurumun kentin “uluslararası vitrini” olarak algılanmasını pekiştirmiştir.

2.4. Orient Express ve Pera Palace Bağlamında Kültürel Etkileşim

19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'daki demiryolu ağının hızla gelişmesi, seyahati daha erişilebilir hâle getirerek kültürel dolaşımı önemli ölçüde artırmıştır. Bu dönüşümün simgesel aktörlerinden biri olan Orient Express (Görsel 9), Paris–İstanbul hattı üzerinden Doğu ile Batı arasında yeni bir etkileşim alanı oluşturmuştur. Tren hattı kısa sürede Avrupa kamuoyunda “kültürel geçiş” temasının sembollerinden biri hâline gelmiştir (El Gammal, 2012: 604).



Görsel 9: Şark Ekspresinin Reklam Posterı.

Orient Express'in gazeteciler, diplomatlar, yazarlar ve sanatçılardan oluşan seçkin bir yolcu kitlesi taşıması, Pera Palace'ın da benzer bir kozmopolit misafir profiline sahip olmasını sağlamıştır. Bu durum, otelin İstanbul'un uluslararası temsili üzerindeki etkisini güçlendirmiştir (Görsel 10-11), (El Gammal, 2012).



Görsel 10: Orient Express Treni.



Görsel 11: İlk Orient Express Treninin İç Görünüm İllüstrasyonu.

20. yüzyılın başlarında Orient Express'in Doğu Avrupa bağlantıları genişlemiş; 1930'larda Toros Ekspresi gibi yeni hatlarla Anadolu içlerine erişim artmıştır (King, 2015). Ancak II. Dünya Savaşı'yla birlikte tren hattı prestijini kaybetmiş, savaş sonrası dönemde göçmen taşımacılığı gibi daha işlevsel bir profil kazanmış ve lüks servislerin çoğu kaldırılmıştır. 1980'lerde James

Sherwood'un vagonları restore ederek "Venice Simplon-Orient-Express" adıyla yeniden işletmeye açması ise hattın nostaljik değerini canlandırmış ve Orient Express'i kültürel hafızada yeniden görünür kılmıştır (Görsel 12), (URL 5).

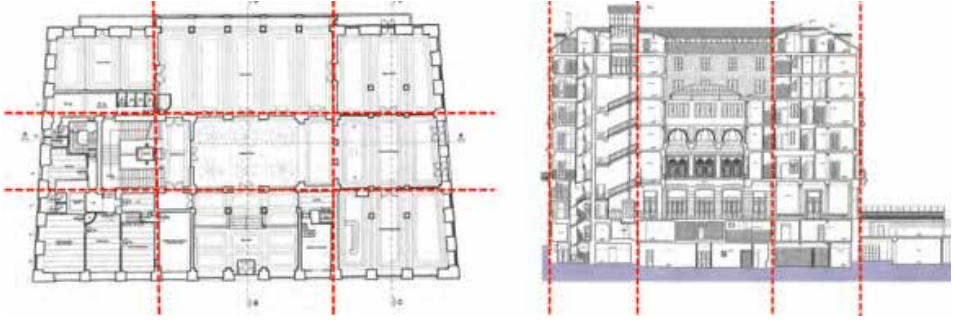
Bu bağlamda Pera Palace, Orient Express ile kurduğu tarihsel ilişki sayesinde yalnızca bir konaklama yapısı değil, İstanbul'un modernleşme sürecinde uluslararası etkileşimin mekânsal bir temsilcisi haline gelmiştir.



Görsel 12: Günümüzdeki Orient Express Treninin Hali.

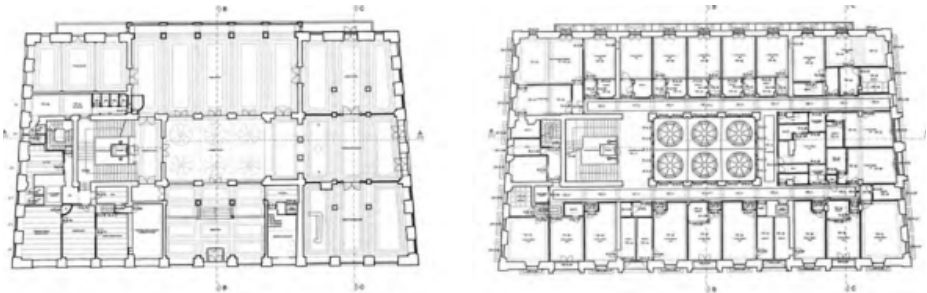
3. PERA PALAS'IN MİMARİ YAPISI VE ETKİLERİ

Pera Palace Oteli, 46x28 metre ölçülerinde dikdörtgen bir zemin üzerine kurulu olup, iki bodrum kat ve toplam dokuz katlı bir yapıdır. Eğimli arazi üzerinde inşa edilmiş olması nedeniyle kat sayısı cepheye bağlı olarak farklılık göstermektedir: Doğu ve kuzey cepheleri yedişer, batı cephesi dokuz, güney cephesi ise sekiz katlıdır. Otelde toplam 146 oda bulunmakta olup, çatı katında 26 oda yer almaktadır. Zemin kat, giriş, lobi, resepsiyon, kafe, bar, balo salonu ve restoran gibi ortak kullanım alanlarını içermektedir; bodrum katlar ise servis ve teknik tesisatlar için ayrılmıştır. Altı kat ise misafir odaları, süitler, sirkülasyon alanları ve servis mekanlarından oluşmaktadır. Zemin kat ile odalar arasındaki bağlantı, geniş mermer merdivenler ve Art Nouveau tarzı süslü demir kafesli asansörle sağlanmaktadır (Çelebioğlu & Yergün, 2019: 1315).



Görsel 13: Zemin Kattaki Yapı Aksları ve Uzunlamasına Kesit.

Otelin plan düzeni, üçlü aks sisteminin kesiştiği merkezde oluşturulan aydınlık bir avlu etrafında organize edilmiştir (Zemin kattaki balo salonu, Art Nouveau tarzı dökme demir ve çelikten yapılmış asansör ve çevresindeki merdivenlerle dikkat çekmektedir (Görsel 13). Zemin katın batı cephesinde Halîç manzaralı yemekhaneler ve zemin kattaki salonun tavanında turkuaz renkli camlarla kaplı altı küçük kubbe yer almaktadır. Otelin merkezi balo salonunun tavanı, dikdörtgen ahşap kirişlerle üç bölüme ayrılmış olup, her bölüm turkuaz renkli camlarla kaplı iki kubbeye sahiptir. Her kubbe, tonozun tepesinden başlayan ahşap kaburgalarla sekiz bölüme bölünmüş ve bu sayede doğal ışığın iç mekâna girmesi sağlanmıştır. Binanın diğer tavanları ise çam çıtaları ve süslü alçı işçiliği ile kaplanmış, iç mekâna hem estetik hem de fonksiyonel bir zenginlik kazandırılmıştır İlk üç katta yatak odaları koridorların yalnızca bir tarafında konumlanırken, üst katlarda koridorların her iki tarafına yerleştirilmiştir (Görsel 14). Bu düzen, mekanın sirkülasyonunu ve erişilebilirliğini artırmaktadır (Çelebioğlu & Yergün, 2019: 1317).



Görsel 14: Zemin Kat ve 2. Kat Planları.

Cephe tasarımında, 19. yüzyıl sonu İstanbul mimarisinin tipik unsurları görülmektedir. Neoklasik yaklaşım doğrultusunda planlanan cepheler, düz kesme

taşlarla döşenmiş bloklar ve simetrik düzenlemelerle karakterizedir. Doğu cephesi, sütunlar ve mermer kemerlerle vurgulanmış giriş saçığına sahiptir. Katlarda, pilasterler arasında dökme demir korkuluklar ile açık ve kapalı balkonlar dönüşümlü olarak yer almaktadır. Üst katlarda ise odaların balkonları çift ikonik sütunlarla çerçevelenmiştir. Batı cephesinde, eğim nedeniyle bodrum katlar görünür durumdadır ve Haliç manzaralı balkonlar bulunmaktadır. Kuzey ve güney cepheler de benzer biçimde simetrik ve düzenli bir yapı gösterirken, güney cephesi daha sade bir tasarıma sahiptir (Çelebioğlu & Yergün, 2019: 1315).



Görsel 15: Neoklasik Anlayışın Klasik Sadeliği.

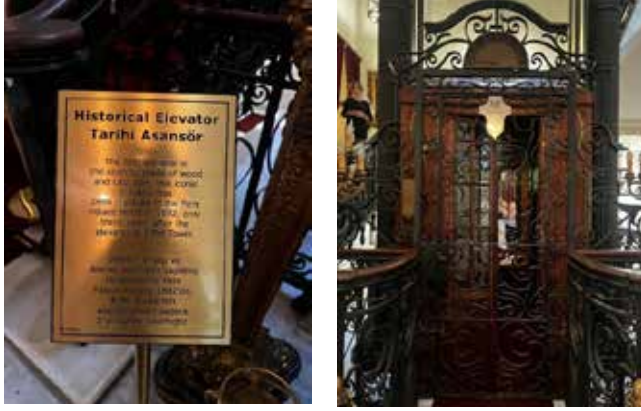


Görsel 16: Neoklasik Lobi ve Giriş Kısım.

Otel, Beyoğlu semtinin tepelerinde, Haliç'e bakan konumuyla, 19. yüzyıl sonu İstanbul mimarisinin tipik bir örneğini sunmaktadır. Plan ve cephe tasarımında Neoklasik üslup hakimken, iç dekorasyonda Oryantalist etkiler ve Art Nouveau ile Art Deco dokunuşları görülmektedir (Görsel 15-16). Yapının teknolojik, elektriksel ve mekanik donanımı dönemin standartlarının üzerinde olup, otelcilik hizmetleri ve inşaat teknolojisi açısından birçok yeniliğe öncülük etmiştir (Görsel 17). Bu özellikler, yapının sadece konaklama amacıyla değil, aynı zamanda kültürel ve tarihî miras olarak korunmasını da mümkün kılmıştır.

Pera Palace, genellikle müze-otel olarak tanımlanmakta, konuklarına konaklama ve otelin tüm hizmetlerinden yararlanma imkânı sunarken, tarihî ve kültürel mirası görmek isteyen ziyaretçilere de açık tutulmaktadır. Bu yönüyle otel, sıradan bir şehir otelinden öte, kurulduğu günden bugüne özgün işlevini ve karakterini koruyan, çok önemli bir kültürel varlık olarak değerlendirilmektedir. Bu mimari özellikler, Art Nouveau ve Neoklasik unsurların bir araya geldiği, İstanbul'un modernleşme sürecine işaret eden sembolik bir yapı haline getirmektedir. Yapının farklı dönemlerde yapılan eklemeler ve yenilemeler ile

güncel konfor gereksinimlerine uyarlanması, tarihî değerinden ödün vermeden işlevselliğini korumasını sağlamıştır.



Görsel 17: Tarihi Asansör.

3.1. Pera Palace Hotel ve “Sessiz Lüks” Anlayışı

Günümüzde “sessiz lüks” (silent luxury) kavramı, gösteriştten uzak, minimalist ve kalite odaklı bir yaşam tarzını ifade etmektedir. Bu anlayış, yüksek sosyo-ekonomik statü göstergesi olarak aşırı süslemeyi reddeder; bunun yerine seçkin malzeme kullanımı, işçilik kalitesi ve zamansız tasarımı ön plana çıkarmaktadır. Moda literatüründe sessiz lüks, yalın estetik ve sofistike sadelik ile karakterize edilmekte, günümüzün popüler kültür unsurlarında da sıkça gözlemlenmektedir. Örneğin televizyon dizisi Succession, sessiz lüksün görsel bir temsilini sunmakta; karakterlerin nötr renkleri, özel dikim ve yüksek kaliteli kumaşlarla oluşturulan giyim tarzları, minimalist zenginlik anlayışının ikonografisini oluşturmaktadır (URL 4).



Görsel 18: Kubbeli Salonun İç Dekarasyonu.

İstanbul'un kültürel ve tarihi simgelerinden biri olan Pera Palace Hotel, sessiz lüksün mekânsal bir izdüşümü olarak değerlendirilmektedir. Otelin mimari tasarımı ve iç dekorasyonu, geçmişin zarafetini modern konforla buluşturan bir anlayış sergilemektedir. Art Nouveau ve Art Deco etkileri ile Oryantalist unsurların harmanlandığı mekanlar, misafirlerine gösteriştense uzak ancak prestijli bir deneyim sunmaktadır. Oteldeki Atatürk Müze Odası, Agatha Christie'nin konakladığı odalar, kubbeli salon (Görsel 18) ve tarihi restoranlar, ziyaretçilere hem tarihî hem de estetik bir deneyim sağlamaktadır. Ayrıca Pera Palace, geleneksel Türk hamamını modern SPA konseptiyle birleştirerek, lüksü yalnızca fiziksel konforla değil, aynı zamanda ruhsal ve kültürel deneyimle de ilişkilendirmektedir.

Bu çerçevede Pera Palace Hotel, yalnızca bir konaklama tesisi olmanın ötesine geçerek, sessiz lüksün tarihî ve kültürel bağlamda somutlandığı bir mekân örneği sunmaktadır. Ziyaretçiler, otelin sunduğu sanatsal, tarihî ve kültürel deneyimler aracılığıyla İstanbul'un entelektüel atmosferiyle buluşurken, zamansız bir yaşam anlayışını deneyimleme fırsatı bulmaktadır (URL 4).

4. PERA PALACE'DEN İLHAM ALINARAK OLUŞTURULULAN “ZAMANIN İZİNDE” İSİMLİ MÜCEVHER KOLEKSİYONU

Pera Palace Hotel, kuruluşundan günümüze değin İstanbul'un entelektüel ve kültürel yaşamının merkez üslerinden biri olarak konumlanmıştır. Yapının Art Nouveau ve Art Deco üsluplarını barındıran eklektik mimarisi, Oryantalist dekoratif unsurları ve tarihî dokusu, mekânı yalnızca bir konaklama tesisi olmanın ötesine taşıyarak sanatsal bir referans noktası haline getirmiştir. Söz konusu tarihî ve estetik birikim, bu çalışmada ele alınan mücevher tasarımı süreci için temel bir esin kaynağı teşkil etmiştir.

Koleksiyonun amacı, Pera Palace'ın mimari, dekoratif ve tarihî bileşenlerini mücevher ve aksesuar tasarımları üzerinden yeniden yorumlamaktır. Yapının kubbeli salonları, mermer merdiven detayları, Art Nouveau üslubundaki ikonik asansörü ve zemin kat avlu düzeni; yüzük, kolye, broş ve küpe gibi formlara aktararak koleksiyonun tasarım dilini oluşturmuştur.

Benimsenen bu tasarım yaklaşımı, koleksiyona salt estetik bir boyut kazandırmanın ötesinde, tarihî anlatının mücevher formunda somutlaştırılmasına olanak tanımıştır. “Zamanın İzinde” koleksiyonu, Pera Palace'ın zamansız lüks anlayışını ve kültürel mirasını, çağdaş mücevher sanatının diliyle sentezleyerek görsel ve anlamsal bir bütünlük sunmaktadır. Bu bağlamda her bir parça, mekânın tarihî atmosferini ve sanatsal kimliğini yansıtan birer kültürel bellek taşıyıcısı olarak tasarlanmıştır.

4.1. Atatürk'e Sunulan Gizemli Hint Seccadesi ve “Sırrın Işığı” İsimli Kolye

Mustafa Kemal Atatürk'ün Pera Palace Hotel'deki konaklamalarıyla özdeşleşen 101 numaralı oda (Görsel 19), 1929 yılında diplomatik bir hediye olarak envantere giren özel bir dokumaya ev sahipliği yapmaktadır. Bir Hint Mihracesi tarafından gönderilen, ipek ve altın sırmanın ustalıkla işlendiği bu seccade, barındırdığı motiflerin Atatürk'ün vefatına dair taşıdığı şaşırtıcı örtüşmeler nedeniyle “gizemli” bir nitelik kazanmıştır (Görsel 20-21).



Görsel 19:
Mustafa Kemal
Atatürk'ün Kalmış
Olduğu Oda.



Görsel 20: Mustafa
Kemal Atatürk'e Yollanan
Hint Seccadesi.



Görsel 21: Mustafa
Kemal Atatürk'e Gelen
Esrarengiz Armağan
Hakkında Gazete Kupürü.

Üzerindeki motifler ve bu motiflere atfedilen anlamlar nedeniyle “Gizemli Hint Seccadesi” olarak adlandırılan eser, Atatürk'ün yaşamı ve vefatıyla ilişkilendirilen güçlü bir görsel anlatıya sahiptir. Seccade üzerindeki en belirgin imge, 09.07 zaman dilimini işaret eden saat motifidir. Bu gösterge, Atatürk'ün 09.05'teki vefatı ve ardından gelen fiziksel ölüm süreciyle ilişkilendirilerek, esere kehanet benzeri bir anlam yüklenmesine neden olmuştur.

Eserin ikonografisinde yer alan diğer figürler de bu “sonlanış” temasını destekler niteliktedir. Fil motifi yas ve matem ile ilişkilendirilirken; kanatları kapalı kuş figürleri eylemsizliği ve vedayı simgelemektedir. Kasımpatı çiçeğinin kullanımı kasım ayına doğrudan bir gönderme olarak kabul edilirken, on adet şamdan motifinin varlığı 10 Kasım tarihinin sembolik bir yansıması olarak yorumlanmaktadır. Atatürk'ün vefatından yıllar önce dokunduğu bilinen bu eser, tarih, saat ve simgelerin oluşturduğu bütünlükle, tarihsel gerçekliğin sanat yoluyla önceden haber verildiği nadir ve mistik bir örnektir.



Görsel 22: Buse Ağaçdalı, “Sırrın Işığı”, Kolye ve Küpe, 3D Modelleme, Sentetik Taş, Gümüş, Altın Kaplama, 2025.

Koleksiyonun kolye ve küpe parçalarında, Hint Seccadesi’nin ikonografisinde yer alan şamdan motifleri, stilize edilerek zarif bitkisel formlara dönüştürülmüştür (Görsel 22). Altın kaplama renginin kavisli yüzeylerle işlenmesi ışık yansımalarını güçlendirirken; formun uç noktalarına yerleştiren sentetik zümrüt taşlar, doğanın canlılığını ve umut kavramını simgelemektedir. Zümrüt, kromatik açıdan içerdiği yeşil tonlarıyla yeniden doğuş, ruhsal denge ve sonsuz yaşıam temalarına referans vermektedir. Bu bağlamda taşın kullanımı, seccadedeki kasımpatı çiçeğinin ölüm ve ölümsüzlük döngüsüne yaptığı vurguyla paralellik göstermektedir. Kolyenin st bölümünde kurgulanan dairesel boşluk, saat motifinin bilinçli bir yokluğu olarak “zamansızlık” kavramına işaretmektedir. Bu boşluk tercihi, biyolojik yaşıamın geçiciliği ile fikirlerin kalıcılığını somutlaştırmaktadır. Kpeler ise bu ana kompozisyonun bir yansıması olarak ışığın ve yaşıamın srekliiliğini vurgulamaktadır. Her iki parça da tarihsel sembollerinden yola gemiştenden geleceğe uzanan bütünlüklü bir anlatı sunar.

4.2. “Zamanın Işığı” İsimli Şahmeran



Görsel 23: Buse Ağaçdalı, “Zamanın Işığı”, Şahmeran, 3D Modelleme, Sentetik Taş, Gümüş, Altın Kaplama, 2025.

Koleksiyonun “Zamanın Işığı” ismini taşıyan şahmeran tasarımı, Hint Sec-cadesi ikonografisinde yer alan şamdan motiflerinden geliştirilmiştir (Görsel 23). Şamdan imgesi, ışığın sönüşü kadar döngüsel olarak yeniden yanışını da ifade eden ikili bir anlam yapısına sahiptir. Bu form, şahmeranın bilekten parmaklara uzanan anatomik yapısıyla bütünleşerek, statik bir motiften dinamik bir “yaşam enerjisi akışına” dönüştürülmüştür. Tasarımdaki her bir dal formu, ışığın fiziksel bedende dolaşan spiritüel bir enerjiye evrilişini betimlemektedir. Kompozisyonun odak noktasında yer alan damla kesim zümrüt, bu enerjinin toplandığı düğüm noktasıdır. Antik mineraloji ve ezoterik öğretilerde “kalp çakrası” ile ilişkilendirilen zümrüt içsel huzur, derin kavrayış ve sevginin ölümsüzlüğü gibi kavramları temsil etmektedir. Atatürk’e ithaf edilen seccadenin sembolizminde olduğu gibi, bu tasarımda da “sonlanış” değil, “devamlılık” vurgulanmıştır. Şahmeran yaşamdan sonsuzluğa uzanan yolculuğun bir metaforu olarak bilgelik, zarafet ve diriliş kavramlarını sentezleyen estetik bir manifesto niteliğindedir.

4.3. “Küllerinden Doğan” İsimli Küpe



Görsel 24: Buse Ağaçalı, “Küllerinden Doğan”, Küpe, 3D Modelleme, Sentetik Taş, Gümüş, Altın Kaplama, 2025.

Şamdan motifinin statik yapısının bozularak akışkan bir forma dönüştürüldüğü bu tasarım, “Küllerinden Doğan” isminin taşımaktadır (Görsel 24). Kıpelerin aşıağıya doğru süzülen formu, ışığın sönüşünü değil, form değıştirerek toprağın bedene geri dönüşünü betimler. Her bir kol, karanlığın içinden doğan yeni bir yaşam parıltısını temsil eden dinamik bir yapıya sahiptir. Tasarımın anlamını sonuçlandıran uç kısımlara yerleştirilen kırmızı taşlardır. Bu taşlar, yanarak yok olduğu düşünölen bir ruhun, küllerinden arınarak yeniden var oluşunu simgeleyen güçlü bir metafordur. Kırmızı rengin sembolize ettiğı tutku, güç ve diriliş; eseri süsleyici bir obje olmaktan çıkarp, varoluşsal bir döngünün somut bir anlatısına dönüşmektedir.

4.4. “Matemin Saati” İsimli Broş



Görsel 25: Buse Ağaçdalı, “Matemin Saati”, Broş, 3D Modelleme, UV Mine, Sentetik Taş, Gümüş, Altın Kaplama, 2025.

“Matemin Saati” isimli broş tasarımı, “yas” teması üzerinden somutlaştırılmıştır (Görsel 25) Eserin ikonografik merkezinde yer alan 09.07 imgesi, biyolojik zamanın durduğu ve manevi zamanın başladığı o eşik anını temsil etmektedir. Siyah minenin mat ve derin dokusu, yasin ağırlığını görselleştirirken, saati çevreleyen ışıltılı taşlar, karanlığın içinden doğan aydınlığı, yani “unutulmazlığı” metaforize etmektedir. Broşun form yapısı, seccade üzerindeki geleneksel kubbe desenlerinin yapısökümcü bir yaklaşımla yeniden yorumlanmasına dayanmaktadır. Altın yüzeydeki akışkan ve dalgali hatlar, geçmişin katı formlarını modern mücevher sanatının dinamizmiyle birleşmektedir. Bu yönüyle broş sadece bir yas objesi değil, aynı zamanda geçmiş ile gelecek arasında kurulan köprü niteliğindedir.

4.5. “Pera Kubbeleri” İsimli Küpe



Görsel 26: Kubbeli Salon.

Zemin kat üzerinde konumlanan ve “Kubbeli Salon” olarak adlandırılan hacim, altı adet kubbe ile karakterize edilen mekânın merkezi mimari bileşenini oluşturmaktadır. Söz konusu kubbeler, iç mekân aydınlatmasını ve atmosferik derinliği yöneten temel ışık kaynakları ve mimari elemanlar olarak işlev görmektedir (Görsel 26).



Görsel 27: Buse Ağaçalı, “Pera Kubbeleri”, Küpe, 3D Modelleme, UV Mine, Sentetik Taş, Gümüş, Altın Kaplama, 2025.

Doğu ve Batı medeniyetlerinin kesişim noktasında yer alan otelin Kubbeli Salonu, kuruluşundan itibaren önemli bir mimari referans noktası olmuştur. Orient Express yolcularını ağırlayan bu hacimde, altı adet mavi kubbeden süzü-

len ışık, Batı teknolojisi ile Doğu zarafetini sentezleyen benzersiz bir atmosfer yaratmıştır. Mekân, kubbelerin gölge oyunları ve aydınlatma yönetimi sayesinde, ışığın ve mimarinin buluştuğu bir sahne işlevi görmüştür.

Küpenin üst kısmındaki bombeli, küresel form, doğrudan mekânın tavanındaki kubbeleri temsil etmektedir (Görsel 27). Alt kısımdaki sıralı yarım kubbeleri andıran halkalar ve taş dizili şeritler ise, kubbeler arasındaki ritmi ve mimari sürekliliği takıya yansıtan stilize edilmiş öğelerdir. Tasarımın yüzeyinde kullanılan mavi mine, kubbelerin iç mekâna yaydığı yumuşak mavi ışığın taşınabilir bir forma dönüştürülmesidir. Sallantılı yapısıyla bu mücevher, kullanıcının hareketiyle birlikte mekânın ışık ve gölge diyalogunu yeniden canlandırmaktadır. Altı kubbenin ritmi, takının alt halkalarındaki dengeyle hissedilmektedir. Burada yansıtılmak istenen, mimari bütünlüğün mücevhere aktarımıdır. Küpe salt bir mücevher olmanın ötesinde, dönemin zarafetini, bir seyahat hatırasını ve bir mekânın kolektif hafızasını taşıyan giyilebilir bir mimari hikâye olarak kurgulanmıştır.

4.6. “Sükûnetin Zarafeti” İsimli Yüzük



Görsel 28: Buse Ağaçdalı, “Sükûnetin Zarafeti”, Yüzük, 3D Modelleme, UV Mine, Sentetik Taş, Gümüş, Altın Kaplama, 2025.



Görsel 29: Pastanesinde Bulunan Zarif Bezemeler.

Koleksiyonun “Sükûnetin Zarafeti”, isimli parçası, Pera Palace’ın pastane hacminin mekânsal atmosferinden ilham alarak tasarlanmıştır (Görsel 28). Mekânın pastel ışıklandırması, pembe duvarlardan yansıyan sıcak tonlarla

camlardan süzülen mavi ışığın birleştiği sözsüz bir anlatım sunmaktadır. Bu iki rengin birbirine karışmadan kurduğu sükûnet ve uyum, yüzüğün temel kavramsal amacını oluşturmakta ve sade bir ışıltı ile anın zarafetini yakalamaktadır. Yüzüğün formu pastanenin zarif bezemelerinden esinlenerek (Görsel 29) yarım bir çiçek veya açılmaya hazır bir tavus kuşu tüyü formunda stilize edilmiştir. Bu kısmi biçimlendirme, asaleti ve zarafeti temsil eden bir tasarım tercihidir. Tasarım Art Nouveau akımının akışkan çizgilerini ve doğadan ilham alan süsleme anlayışını yansıtmaktadır. Aynı zamanda minimal işleniş ve simetrik denge duygusu sayesinde Neo-Klasik bir sadeliği de içinde barındırmaktadır. Bu bağlamda yüzük, geçmişin süsleme zarafeti ile modern sadeliğin bir göstergesidir. Pembe taş, pastanenin sıcaklığını ve samimiyetini yansıtırken mavi taş, camın ardındaki gökyüzünü, ferahlığı ve dinginliği simgelemektedir. İki karşıt renk arasındaki bu uyumlu geçiş, Pera Palace’ın ruhunda olduğu gibi, Doğu’nun zarafetini Batı’nın inceliğiyle buluşturan kültürel bir sentezi ifade etmektedir. “Sükûnetin Zarafeti” isimindeki yüzük, sessiz bir denge hikâyesinin somutlaşmasıdır.

4.7. “Işık Hatırası” İsimli Yüzük



Görsel 30: Buse Ağaçalı, “Işık Hatırası”, Yüzük, 3D Modelleme, UV Mine, Sentetik Taş, Gümüş, Altın Kaplama, 2025.



Görsel 31: Lambader.

Koleksiyonun “Işık Hatırası” isimli yüzüğü, Pera Palace’ın mekânsal atmosferinde yankılanan valslerin, kristal kadehlerden yükselen seslerin arasından süzülen ince ışık çizgilerinden ilham alarak tasarlanmıştır (Görsel

30-31). Yüzüğün kavramsal çerçevesini, otelin lambader formunun silindirik şeklindeki formu, dairesel bezemeleri ve merkezdeki dört bölümlü negatif alan düzeni oluşturmaktadır. Yüzüğün yüzeyi, lambaderin ışık halkalarını taklit eder şekilde dört modüler bölmeye ayrılmıştır. Bu bölmelerde kullanılan mine, Pera Palace'ın tarihî kırmızı-bordo tonlarını anımsatan bir renk geçişi sunmaktadır. Renk geçişi, gece rengine doğru akan duygusal ve zamansal bir akışı temsilidir. Her bir bölmenin sınırları, lambaderin siyah metal işçiliğini çağrıştıran siyah taşlarla net bir şekilde tanımlanmıştır. Yüzüğün kenarlarını çevreleyen noktasal taş dizileri ise lambaderin etrafındaki küçük boşlukların yüzüğe yansımalarıdır. “Işığın Hatırası” olarak adlandırılan bu yüzük salt bir mücevher olmanın ötesinde, mekânın ruhunu taşıyan somut bir hatıra niteliğindedir.

4.8. “Sessiz Oda” İsimli Broş



Görsel 32: Atatürk'ün Odasındaki Sedef Eşyalar.



Görsel 33: Kapı Motifi.



Görsel 34: Buse Ağadali, “Sessiz Oda”, Yüzük, 3D Modelleme, UV Mine, Sentetik Taş, Gümüş, Altın Kaplama, 2025.

Pera Palace’ın koridorlarında yer alan ve Atatürk’ün özel ikametgâhı olan odanın (101 Numara) önündeki eşik, mekânın ağır ve vakur tinsel atmosferine bir göndermedir. Bu odanın içerisinde bulunan sedef işlemeli iskambil kartları (Görsel 32), bu projenin ikonografik odak noktasını oluşturmuştur. Sinek sembolünün beyaz sedefin içindeki saflığı ve dinginliği, odadaki matem ve sessizlikle birleşerek, hayatın kırılğanlığına ve zamanın suskunluğuna dair güçlü bir sembole dönüşmüştür. “Sessiz Oda” broşu, bu hassas izden hareketle tasarlanmıştır. Broşun merkezinde yer alan beyaz mine, sedef kartların saflığını, zamansızlığını ve ebediyetini temsilidir. Merkezi çevreleyen siyah mine yüzeyler ise o dönemin yasını, Pera Palace’ın ağır perdeleri ardındaki hüznü atmosferi yansıtmaktadır. Bu kontrast, bir ölümün değil, bir hatıranın ve devam eden bir varlığın simgesidir. Broşun dış konturundaki biçim, bina içindeki karakteristik kapı formlarından esinlenilmiştir (Görsel 33). Bu kapılar, tasarımda geçmiş ile bugün arasında bir eşiği çevreleyen çerçeve motifi olarak işlenmiştir. Çevresel taş dizilimleri, hatıranın hiç sönmeyen ebedi ışığını temsil etmektedir. “Sessiz Oda” isimli broş, sesi çıkmayan bir saygıyı, sedefin zarif parıltısı ve siyah minenin derinliği aracılığıyla mekânın sessizliğini estetik bir dille sunmaktadır (Görsel34).

SONUÇ

Bu çalışma, Pera Palace Hotel'in tarihsel, mimari ve kültürel referansları üzerinden şekillenen bir tasarım araştırmasını mücevher sanatının çağdaş yorumuyla birleştirmektedir. 19. yüzyıl sonlarının modernleşme hamlelerinin simgesi olan Pera Palace, yalnızca Orient Express yolcularına konaklama sunan bir yapı olmaktan öte, İstanbul'un doğu-batı eksenli dönüşümünün mekânsal bir temsidir. Otelin Art Nouveau, neoklasik ve oryantalist unsurları harmanlayan özgün mimarisi bu araştırmanın çok katmanlı bağlamını oluşturmaktadır.

Bu bağlamda tasarlanan “Zamanın İzinde” koleksiyonu, Pera Palace'ın kültürel sürekliliğini günümüz mücevher tasarımıyla yeniden yorumlayan bir sanat pratiğine dönüşmüştür. Koleksiyonda yer alan her parça, oteldeki tarihsel objeler, mimari detaylar ya da mekânın temsil ettiği kültürel belleğin özgün bir unsuruyla ilişkilendirilmiştir.

Koleksiyonun tüm parçalarında kullanılan gümüş, doğal ve sentetik taşlar, altın kaplama detaylar ve ince işçilik, yüksek mücevherat standartları çerçevesinde “sessiz lüks” estetiğiyle de bütünleşmiştir. Pera Palace'ın günümüzde benimsediği bu minimal fakat rafine lüks anlayışı, tasarımlarda gösteriştensef uzak ama güçlü bir ihtişam olarak beden bulmuştur. Koleksiyon, otelin tarihsel ihtişamını yansıtmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, kültürel mirasın mücevher tasarımına ilham veren güçlü bir kaynak olduğunu göstermektedir. Pera Palace'ın mimari kimliği, tarihsel hafızası ve entelektüel birikimi, koleksiyonun her bir parçasında çağdaş bir estetik anlayışla yeniden hayat bulmuştur. “Zamanın İzinde” koleksiyonu, hem tarihsel bir yapının mekânsal ve kültürel izlerini hem de bu izlerin günümüz sanat ve tasarım pratiklerine aktarılabilirliğini somutlaştıran bir örnek niteliğindedir. Böylece mücevher, yalnızca bir aksesuar değil; kültürel belleği taşıyan, zamansal geçişlere ışık tutan ve sanatsal bir anlatıyı bedenle buluşturan bir ifade aracına dönüşmüştür.

KAYNAKÇA

- Çelebioğlu, B., & Yergün, U. (2019). Pera Palace Hotel Construction Technology//Pera Palas Oteli Yapım Teknolojisi. *Megaron*, 14(1), 11.
- El Gammal, B. L'Orient Express, vecteur du cosmopolitisme technologique et culturel européen. *Scientific Cosmopolitanism and Local Cultures: Religions, Ideologies, Societies*, 597.
- İnan, Y. (2022). Pera Palasta Gece Yarısı, Modern İstanbul'un Doğuşu (Midnight at the Pera Palace, the Birth of Modern İstanbul), Charles King, Çeviren; Ayşen Anadol, İstanbul, Ocak 2016, Kitap Yayınevi, ISBN: 9786051051482.
- King, C. (2019). *Pera Palas'ta gece yarısı: Modern İstanbul'un doğuşu* (A. Anadol, Çev.). Alfa Yayıncılık.
- Omodeo, P. D. (2014). Between Germany and Great Britain: Renaissance'scientists' at reformed universities and courts. In *Scientific cosmopolitanism and local cultures: religions, ideologies, societies; proceedings of the 5th International Conference of the European Society for the History of Science, Athens, 1-3 november 2012* (pp. 298-303). National Hellenic Research Foundation.

İNTERNET KAYNAKLARI

- URL 1: History Hit. (2023). Pera Palace Hotel – History and facts. <https://www.historyhit.com/locations/pera-palace-hotel> Erişim Tarihi: 15.10.2025
- URL 2: Through Eternity Tours. (2023). All aboard the Orient Express: Final stop Istanbul. <https://www.througheternity.com/en/blog/history/all-aboard-the-orient-express-final-stop-istanbul> Erişim Tarihi: 15.10.2025
- URL 3: Pera Palace Hotel. (2023a). Tarihin görkemli bir tanığı: Pera Palace Hotel. <https://perapalace.com/tarihin-gorkemli-bir-tanigi-pera-palace-hotel> Erişim Tarihi: 20.10.2025
- URL 4: Pera Palace Hotel. (2023b). Atatürk Müze Odası. <https://perapalace.com/ata-turk-muze-odasi/> Erişim Tarihi: 20.10.2025
- JURL 5: Johnson, A. (2024, August 15). Pera Palace: The Istanbul muse for literary giants. The Collector. <https://www.thecollector.com/pera-palace-istanbul-history-visiting/> Erişim Tarihi: 20.10.2025
- URL 6: Pera Palace Hotel. (n.d.-a). Famous guests of Pera Palace Hotel – Ernest Hemingway. Erişim adresi: <https://perapalace.com/en/famous-guests-of-pera-palace-hotel-ernest-hemingway/> Erişim Tarihi: 20.10.2025

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1:** Orient Express (ilk seferlerden, 1883). <https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Orientexpress1883.JPG> Erişim Tarihi: 10.11.2025
- Görsel 2:** Pera Palace Hotel Yerleşim Planı. <https://perapalace.com/peranin-kullerinden-dogan-neoklasik-mimari-pera-palace-hotel/> Erişim Tarihi: 10.11.2025
- Görsel 3:** Pera Palace Otelî, Tarihî Görünüm.
- Görsel 4:** İstanbul Pera Palas Otel'inde İlk Asansör. <https://www.haber365.com/osmanlida-asansor-ilk-nerede-ve-ne-zaman-kullanildi-h222107> Erişim Tarihi: 10.11.2025
- Görsel 5:** Mustafa Kemal Atatürk'ün kaldığı 101 Numaralı Oda. <https://perapalace.com/ataturk-muze-odasi/> Erişim Tarihi: 10.11.2025
- Görsel 6:** Agatha Christie Odası 411 Numaralı Oda. <https://perapalace.com/odalar/agatha-christie-odasi/> Erişim Tarihi: 09.11.2025
- Görsel 7:** Ernest Hemingway Kaldığı Oda. <https://perapalace.com/odalar/ernest-hemingway-suiti/> Erişim Tarihi: 09.11.2025
- Görsel 8:** Ernest Hemingway Kaldığı Odadaki Resimleri. <https://perapalace.com/odalar/ernest-hemingway-suiti/> Erişim Tarihi: 09.11.2025
- Görsel 9:** Şark Ekspresinin Reklam Posterî. <https://epochtimestr.com/index.php/4-ekim-1883-istanbulu-parise-baglayan-orient-express-ilk-yolculuguna-cikti-2> Erişim Tarihi: 09.11.2025
- Görsel 10:** Orient Express Treni. <https://perapalace.com/1883ten-gunumuz-orient-ekspres-guzergahlari> Erişim Tarihi: 09.11.2025
- Görsel 11:** İlk Orient Express Treninin İç Görünüm İllüstrasyonu. <https://listelist.com/kitalari-baglayan-tren-orient-express/> Erişim Tarihi: 09.11.2025
- Görsel 12:** Günümüzdeki Orient Express Treninin Hali. <https://www.kocaelitv.com.tr/efsane-tren-orient-express-istanbulda-nostaljinin-dorugunda-yolculuk> Erişim Tarihi: 09.11.2025
- Görsel 13:** Zemin Kattaki Yapı Aksları ve Uzunlamasına Kesit. (Çelebioğlu & Yergün, 2019).
- Görsel 14:** Zemin kat ve 2. kat planları. (Çelebioğlu & Yergün, 2019).
- Görsel 15:** Neoklasik Anlayışın Klasik Sadeliği. <https://perapalace.com/beyoglu-nun-kalbinde-adim-adim-pera-palace-hotelin-iginizi-cezbedecek-mimari-ozellikleri/> Erişim Tarihi: 08.11.2025
- Görsel 16:** Neoklasik Lobi ve Giriş Kısmı. Fotoğraf: Buse Ağaçalı, 2025.
- Görsel 17:** Tarihi Asansör. Fotoğraf: Buse Ağaçalı, 2025.

2. BÖLÜM

KARIYE MÜZESİ MOZAİKLERİNİN TAKI TASARIMI OLARAK YORUMLANMASI

Pınar ÇAĞDAŞ

Marmara Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kuyumculuk ve Mücevher Tasarımı Yüksek Lisans

pincarcagdas@marun.edu.tr

Orcid ID: 0009-0009-0008-202X

ÖZET

İstanbul'un zengin kültür mirasından biri olan Kariye Cami, Ayasofya camii'nden sonra Bizans sanatının en güzel örneğini oluşturur. Bu çalışmada Kariye müzesinde yer alan ve günümüze ulaşmış mozaik ve fresklerden esinlenerek tasarım fikirleri etüt edilmiştir. Yapının birçok yerinde bulunan dinsel resimlerle birlikte mozaik sanatını da takı objesine dahil ederek her iki unsurun yansımalarını objeye aktarılması amaçlanmaktadır. Aynı zamanda silika esaslı cam malzemenin, kişisel bir kullanım nesnesi olan takılarda uygulanabilir olup olmadığını gösterebilmektir. Sanatın farklı alanlarında kullanılan organik temelli, farklı malzeme uygulamaları, dijital ve sürdürülebildiği öne çıkaran yenilikçi uygulama alanları bulunmaktadır. Mücevher/Takı tasarımı özelinde de bu anlayışın devamı olarak cam iplikleri kullanılmasıyla oluşturulan mozaik desenin, tasarımın bir parçası olarak Bizans döneminin ruhunu yansıtabileceği düşünülmektedir. Bizans kültür ve sanat anlayışını mimari yapılar dışında mücevherlerinde de görmek mümkündür. Roma imparatorluğunun devamı olan Doğu Roma İmparatorluğu'nun başkenti olan Konstantinopolis, Osmanlı'nın

fethine kadar hem batılı genetik yapısını hem de resmi din olarak kabul ettiği Hristiyanlığı, birlikte harmanlayarak kendi kültürünü oluşturmuştur. Kuyumculuk sanatına da etki eden din eksenli kültür anlayışı dönemin mücevherlerine de yansımıştır.

Anahtar kelimeler: Tasarım, Kariye, Çağdaş Takı, Mozaik, Bizans

1. GİRİŞ

Kariye müzesi, Erken Bizans döneminde (4. yy) temelleri atılmış olsa da Geç Bizans döneminin eseri olarak ayakta kalmayı başarmış İstanbul'daki önemli bir mimari yapıdır. Bugünkü binanın büyük kısmı, 11. yüzyılda (Komnenoslar dönemi) yeniden inşa edilmiş ve 14. yüzyılda (Palaiologoslar Rönesansı dönemi) Theodoros Metokhites tarafından genişletilip süslenmiştir. Mimari ve sanatsal kimliği büyük ölçüde geç Bizans dönemine ait yapı, kilise olarak 1316-1321 arasında Theodoros Metokhites tarafından onarım görmüş, güney tarafta kalan ve parekklesion olarak bilinen şapel inşa edilmiştir (Akyürek, 1996: 22-45).

Hristiyanlara dini konuları görsel yolla aktarmak, yapıların iç mekânlarını zenginleştirmek ve aynı zamanda görkemli bir atmosfer oluşturmak amacıyla dini sahnelerin betimlendiği mozaik ve freskler kullanılmıştır. Kariye, bu bağlamda, portrelerin yanı sıra Eski Ahit, Yeni Ahit ve Apokrif İncillerden alınmış sahneleri konu edinen mozaik ve resimlerle bezenmiştir (URL 1).

İstanbul'un saklı kalmış en değerli hazinelerinden biri olan Kariye Camii, dini bir yapı olarak ihtişamı ve hissettirdiği mistik ruhla yüzyıllardır toplumlara hizmet etmiştir. Tanrı ile insan arasındaki ruhani bağın, affedici Tanrıya sığınılan bir mekân olarak ayakta kalmayı başarabilmiştir. Zaman zaman uğradığı hasarlar, beklenmedik yıkımlar, karşı konulmaz depremler, zamanla ve siyasi sonuçları bakımından geçirdiği değişimler sonucunda günümüze ulaşan haliyle bile benzer ruhaniliğini taşımaktadır. Bu çalışmada Kariye Camii ve ona ait kültür izlerinden yola çıkarak mücevher üretilmesi amaçlanmaktadır. Evrensel nitelik taşıyan eşsiz bir kültür varlığı mücevher tasarım sürecine dahil edilmiştir. Kariye Camii ziyaretçilerinin müze satış dükkanlarında bu muhteşem eserin izlerini taşıyan sanatsal bir obje bulamaması problem olarak ortaya konmuştur. Hem yapıldığı dönem hem de modern dünyanın izlerini taşıyan özgün tasarımlar yapılmaya çalışılmıştır. Çalışma kapsamında yapıyla ilgili literatür çalışması yapılmış, çeşitli basılı kaynaklardan bilgi edinilmiştir. Duvar freskleri ve mozaikleri birlikte ele alınarak hedef kitle, renk paleti ve tema doğrultusunda eskiz

çizimleri yapılmıştır. Seçilen tasarımların üretim tekniği belirlenerek ihtiyaç listesi yapılmıştır. Kullanılacak malzemeler sipariş verildikten sonra atölyede üretim çalışmalarına başlanmıştır.

2. KARIYE MÜZESİ VE BİZANS SANATI

Kariye Müzesi, Doğu Roma İmparatorluğu döneminde büyük bir yapı kompleksi olan Khora manastırının merkezini oluşturan ve İsa'ya adanmış olan bir kilise yapısıdır (URL 2). İstanbul'un Fatih ilçesine bağlı Edirnekapı semtinde bulunan Kariye Camii, günümüzde Tarihi Yarımada ve Bizans Konstantinopolis'inin sınırını oluşturan Theodosian Surlarına çok yakın bir konumdadır (Görsel 1). Yapının 6. yüzyıla kadar tarihlendiği bilinse de 11. yüzyıla kadar güvenilir bir kaynak bilgisi bulunmamaktadır. 11. ve 12. yüzyıllarda geniş kapsamlı olarak neredeyse yeniden elden geçirilmiş yeni inşalar yapılarak genişletilmiştir. Bu inşalarla, kiliseye dönüştürülmüş veya küçük bir manastır olarak dini yapısı güçlendirilmiştir. 13. yüzyılın ilk yarısında Fransız ve İtalyan istilaları zamanında Konstantinopolis yağmalanmış, hatta yakılmıştır. 1261'e kadar Kariye Camii'nin dahil olduğu yıkılan ve soyulan birçok kilise, İmparator Michael Palaeologos'un (1261-82) teşviki ile onarılmış yeniden dini işlevine kavuşmuştur (Demir ve ark., 2007: 17-21).



Görsel 1: Kariye Camii.

Khora Manastırı kilisesi Theodoros Metokhitesin gelecek nesillere bırakmayı planladığı, inşasını kendi kişisel Bizans sanatını neredeyse bütünüyle temsil eden büyük bir kültür projesidir (Cormack, 2018: 189). Geç Bizans sanat

döneminin en nadide örneği olan bu yapının inşa, dekorasyon ve restorasyonun yapılmasıyla çok önemli mozaik ve freskleri bugün görülebiliyorsa Metokhi-tes'in kişisel çabaları sayesinde (Polat, 2022: 83-93).

2.1. Bizans Sanat Üslubu

Oğuz Erkan (2006: 34-35) “Mozaik Sanatı ve Büyük Saray Mozaikleri Res-torasyon Çalışmaları” başlıklı yüksek lisans tezinde Bizans sanatından şu şe-kilde bahsetmiştir.

“Genel anlamda bakılacak olursa, Bizans Sanatı'nın temelinde iki fark-lı anlayışın bulunduğu görülmektedir. Bu iki farklı anlayış ise, Başkent Üslubu ve Eyaletler Üslubu olarak adlandırılmakta, iki üslup arasında sanatsal düşünce açısından oldukça ciddi ayrılıklar göze çarpmaktadır. Adından da anlaşılacağı gibi Başkent Üslubu'nda, yapılacak olan her-hangi bir sanat eserinin, imparatorluğun başkentine layık olabilecek sa-natsal beceri ve anlayışa uygun bir şekilde tasarlanması gerekmektedir. Özellikle, Bizans sarayı ve ileri gelen çevrelerce uygulanmaya çalışılan bu üslubun kökleri eski sanat geleneklerine dayanmakta, özenli bir şe-kilde yapılmaya çalışılan eserlerde, başkentini ihtişamını yansıtmaya açı-sından aynı zamanda görkemli bir anlayış göze çarpmaktadır. Eyaletler Üslubu ise, şekil güzelliğine önem vermeyen, dini konuları esas alan ve sanatı dinin bir ifadesi olarak kabul eden bir anlayışla uygulanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, daha ilkel ve sade bir sanatsal anlayışı ifade eden Eyaletler Üslubu, kesin bölgelere ayrılmamakla birlikte, genel ola-rak başkentte bulunan sanat eserlerini taklit etmeye çalışmış, sanatı her zaman din adına insanlara ulaşmayı amaçlayan bir araç olarak görül-müştür.”

Orta Çağ'ın 5. ve 15. yüzyıllar arasında devam ettiği, Bizans İmparatorluğunun ise 4. ve 15. yüzyıllar arasında hüküm sürdüğü düşünüldüğünde Bizans İmparatorluk yapısının sosyal, ekonomik ve dini açılardan Orta Çağ kültürünü yansıttığı söylenebilir. Bizans, kuruluşundan itibaren (330) Hristiyan bir dev-let olarak Ortodoks Hristiyanlığın merkezi olarak yaklaşık 11 yüzyıl varlığını sürdürmüştür. Bizans sanatı, Roma tekniği ve altyapısını alarak Hristiyan mis-tisizmini Doğu estetiğiyle harmanlamış, kendine özgü Bizans kültürü oluşmaya başlamıştır (Elsner, 1998: 1-22-23-251-259).

Bizans sanatı, dini bir sembolizm, katı ikonografik kurallar ve ruhsal ideal-leştirme ile mozaik, fresk ve ikona formlarında şekillenmiştir. Dini imgelerin

kullanımını belirlemek amacıyla 787’de toplanan İznik konsili ile figürlerin çizim, renk ve sembolizm, ikonografik hiyerarşi ve estetik felsefe gibi konularda bazı kararlar alınmıştır. Bu kararlar doğrultusunda orantısız büyük baş ve küçük el ya da ayaklar; uzun ve stilize idealize edilmiş anatomiden uzak formlar kullanılmıştır. Vücut parçaları $1: \sqrt{2}$ gibi matematiksel oranlarla düzenlenmiştir (Jefferson, 2016: 338-340). Figürler genellikle cepheden, hüzün, neşe ya da herhangi bir mimik yerine ilahi sükunetle izleyiciyle duygusuz göz teması kurarlar. Tanrısal gerçekliğin insan perspektifine sığmayacağı inancı ile öne doğru genişleyen, izleyiciye “açılan” mekân yaratarak ters perspektif kullanılmıştır (McGrath, 2018: 191-245). Mozaiklerde Tanrısal ışığı simgeleyen cam altın (smalti) yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Mozaiklerde İsa’nın insani yönü gösterilirken mavi giysi ve tanrısal yönü için kırmızı kullanılması gibi renk kurallarına uyulmuştur. Meryem ise tam tersi olarak mavi renk tanrısal kırmızı insani olarak resmedilmiştir. Kompozisyonda merkezde İsa veya Meryem simetrik olarak yerleştirilir. Boyut hiyerarşisine göre ise en büyük figür İsa, Orta büyüklükte Meryem/Azizler, en küçük boyutlu figür başışçılar (Kariye’de Theodoros Metokhites) (Görsel 2).



Görsel 2: Kariye Müzesi, İç Narteks, T. Metokhites ve İsa Mozaigi.

Roma sanatı gerçekçi portreler, natüralizm yerine perspektifi olmayan idealize edilmiş bir kurallar bütünü olmuştur. İkonografide standartlaşma ve dogmatik katılık tüm Bizans sanatına hakim olmuştur. Alınan kararlar, İsa’nın “gerçek insan ve gerçek Tanrı” (Khalkedon formülü) olduğu inancını resimlerle ifade etmeyi zorunlu kılınmıştır. İsa, sol elinde açık İncil (“Ben dünyanın ışığıyım” yazılı), sağ eliyle takdis işareti yapar şekilde standartlaşmıştır. Meryem’in

İsa'yı işaret eden katı duruşu, İsa'nın "yol gösterici" olduğu vurgusu ile teolojik formüller görselleştirilmiştir. İsa'nın yalnızca sembollerle (örneğin kuzu) gösterilmesi yasaklanıp Acheiropoieta (insan eli değmemiş mucizevi imgeler) dışında gerçekçi portreler reddedilmiştir (Jefferson, 2016: 338-340).

Bizans mozaik ve fresk sanatında dinin önde olduğu geleneksel üslup, arka planda kullanılan altın varakların hâkim olduğu duvarlarda, kapıların üstünde ve yanında, kemerlerde, tonoz ve pandantiflerde etkileyici bir şekilde sahnelenmiştir. Mozaiklerde altın varaklarla kaplanmış doğal taş, cam (tessera), seramik gibi malzemeler ışığı yansıtarak kompozisyonlara tanrıdan gelen ışığı temsil eden mistik bir ışık-gölge ifadesi verir (Çokhamur, 2012: 18).

Doğu Roma sanatının etkilerinin görüldüğü yapı, Batı natüralizmini kendi resim geleneklerine uyarlandığı, fiziki mekan ile resimsel mekanın birlikte tasarlandığı, geleneksel üsluba dayanan bir gerçekçilik de içermektedir (TAY, 2018: 45). Gerçekçiliğe dayanan bu genel kanı gelenekten gelen görsel ve edebi referansları işaret etmektedir (Maguire, 2011: 44). Bu referanslar tam olarak uygulanmamış olsa da yer yer farklı tarzların birlikte kullanıldığı ve birbirine karıştığı, karmaşık bir özgünlük yakalandığı görülmektedir (TAY, 2018: 47).

Kariye'de Doğu Ortodoks kiliselerindeki Hristiyan dini inancını yansıtan, imparator sarayı ile İsa'nın gökyüzündeki sarayını benzer gören Bizans inancı ile birleşen ikonalar aracılığıyla Tanrıyla bağlantı kurmaya imkan veren dini temelli hikayeler figüratif ifadelerle ön plana çıkmaktadır (Başegmez, 1989: 13).

2.2. Mimari Yapı

Yapı bugünkü haliyle beş ana mimari bölümden oluşmaktadır: Naos, kuzey taraftaki iki katlı ek yapı (anneks), iç narteks, dış narteks ve güney taraftaki şapel (parekklesion) (Görsel 3), (Akyürek, 1996: 49).

Günümüze ulaşan hali İmparator Andronikos II. (1282-1328) zamanında Büyük Logothetes (Baş Hazinedar) olan Theodoros Metochides restore ettirmiştir. Binaya bir exonarthex-outernartex (dış narteks) ile parekklesion ilave ettirerek içlerini mozaik ve fresklerle süsletmiştir. Gerek exonarthex ve nartheksi süsleyen mozaikler, gerekse parekklesionda bulunan freskler 1305-1320 yılları arasında yapılmıştır (Akat, 2009: 88).

teriatnikov, 2007: 51-52).



Görsel 4: Pantokrator İsa Mozaïği Üstünde Çalışan İki Konservatör.

Bu çalışmalar sırasında duvar resimlerinin deprem, hava koşulları, bakım-sızlık gibi nedenlerle yarılma, sıva ve boyalarda kayıp, çukurlaşma, aşınma ve boyalarda kirlenme ve lekelenmeler tespit edilmiştir. İstanbul'un fethi ile birlikte Kariye'nin cami olarak kullanıldığı süre boyunca yazıtlar, diğer Hristiyan sembolleri, yüzler, el ve ayaklar görünmeyecek şekilde badana uygulaması ile uzun bir süre kapalı kalmıştır. En fazla 5mm olarak ölçülen badana tabakasının kaldırılması ve yapılan diğer onarımlar resimleri daha fazla zarar görmekten korumuştur (Görsel 5). Çürük ahşap bağlantı kirişlerinin yerine çelik çubuklar konularak hasarlı tonoz, duvar ve kemerler onarılmıştır. Kubbeyi destekleyen iki kemer yeniden inşa edilmiştir. Kemerde bulunan resimler geçici olarak kaldırılıp restore edilmiş, tamamlandığında tekrar yerine konulmuştur. Büyük boşluklar iyi sönmüş kireçten yapılmış yoğun gesso (alçı), alçıtaşı (gypsum) ya da sönmüş kireçle doldurulmuştur. Derin boşlukların doldurulmasında ezilmiş kenevir ya da kömür parçaları kullanılmıştır. Samanların ayrışması sebebiyle oluşan küçük boşluklar ise jips, kireç ve tutkaldan yapılmış alçıtaşı ile doldurulmuştur (Wales, 1958, s 120-123).



Görsel 5: Konservasyon Sürecinde Kariye, Parekklesion, Kubbe ve Doğu Kemerini.



Görsel 6: Thomas Whittemore Kariye'nin Narteksinde.

Onarımda Türk işçiler çatı onarım, mermer, tuğla örme gibi işleri yapmışlardır. Bizans Enstitüsünden Thomas Whittemore'un (Görsel 6) başlattığı "kopyasını çıkarma" geleneği sürdürülmüştür. Bizans Araştırma Enstitüsü, Kariye fresklerinin kopyalarını çıkarmak için bağışçıların maddi yardımıyla İngiliz ressam Philip Charles Compton'ı görevlendirilmiştir. Bu kopyalar tuval üstüne Tempera tekniğiyle hazırlanmıştır. Duvar ve tavanlardaki mozaik ve fresklerin kopyaları alınmıştır. Laurence Majewski ve Ernest Hawkins 1958'de Paris'te, Deesis'teki (Görsel 10) Meryem'in bir lâteks kalıbını alarak iki alçı dökümünü çıkarmışlardır. Orijinaline uygun olarak dökümlerdeki taşlar (tessera) tek tek boyanmıştır. Dökümlerden biri Dumbarton Oaks'a tahsis edilmiştir. Kariye mozaikleri ile freskolarını sağlamlaştırmak ve temizlemek için yüksek standartlar kullanılmış ve tamamlanması tam 10 yıl almıştır (Teteriatnikov, 2010: 49-56).

Ayrıca doğal nedenlerle de binada bozulmalar yaşanmış, arazisi yokuş aşağı kaymıştır. Bu durum binanın doğu kısmında çatlaklara neden olmuştur. Parekklesionun doğu tarafında oluşan 8 cm genişliğindeki bir çatlak, 1950'lerde çimento harcı kullanılarak onarılmıştır. Arazinin kayması nedeniyle 14. yüzyılda apsisin doğu duvarını desteklemek için bir payanda inşa edilmiş ancak

sonraki dönemlerde payandanın merkezi aynı nedenle çökmüştür. Bu payanda 1950'lerde restore edilmiştir (Demir ve ark., 2007: 17-21).

2.4. Mozaik

Günümüzde binaların dış-ıç cephe süslemelerinde kullanılan mozaikler, yapım tekniği açısından en erken Neolitik dönemde görülmekle birlikte, aslında gerçek anlamda Klasik Yunan Dönemi'nden itibaren Antik Çağ resim sanatı kapsamında incelenmektedir. Mozaik tekniği, temel olarak çimentodan oluşan zemin üzerine, parçacıkları batırarak yerleştirmek ya da yapıştırıcı bir malzeme ile yapıştırılmış parçaların aralarını sıvayla kaplamaktır. Mozaik yapımında kullanılan malzemeler olarak ise seramikten metale, ahşaptan cama kadar çok çeşit, şekil ve büyüklükte malzeme bir arada kullanılabilir. Mozaik oluşturacak tesseralar yaş siva üzerine dizilmektedir. Genel olarak mozaiklerde kullanılan tesseralar doğal renkli taş, seramik, doğal hayvan kabukları, renkli cam, altın ve gümüş varaklı/ kaplamalı cam malzemelerdir. Yakut, zümrüt, inci gibi değerli taşlar tören kıyafetlerinde ve takılarda; mermerler ise genellikle zemin ve duvar döşemelerinde kullanılmaktadır (Çokhamur, 2012: 17).

Kariye Camii'ndeki mozaikler Tablo1'de, freskler ise Tablo2'de listelenmiştir.

Tablo 1: Kariye Camii'ndeki Mozaik Listesi. (URL 5)

Naos	İç Narteks	Dış Narteks
Koimesis (Meryem'in Ölümü) İsa Mozaïği Hodogedria (Yol Gösterici Meryem)	Metokhites'in Kilise'nin Maketini İsa'ya Sunması Deesis İsa ve Ataları Meryem ve Ataları Yohakim'in Tapınaktan Kovulması Kırda Yohakim Azize Anna'ya Müjde Altın Kapı'da Buluşma Meryem'in Doğumu Rahipler Tarafından Meryem'in Kutsanması Ebeveynleri Tarafından Meryem'in Kucaklanması Meryem'in Tapınağa Takdimi Meryem'in Bir Melek Tarafından Beslenmesi Eflatun Yün Çilesi Zekeriya'nın Dua Etmesi Meryem'in Yusuf'a Emanet Edilmesi Yusuf'un Meryem'i Eve Götürmesi Meryem'e Müjde Meryem'den Ayrılan Yusuf; Yusuf'un Meryem'i Kınaması Kör ve Dilsiz Adamın İyileştirilmesi İsa'nın İki Kör Adamı İyileştirmesi Aziz Petrus'un Kayınvalidesinin İyileştirilmesi İsa'nın Kanayan Kadını İyileştirmesi Kurumuş Elli Adamın İyileştirilmesi İsa'nın Cüz zamhlıy İyileştirmesi İsa'nın Kalabalığı İyileştirmesi	Pantokrator İsa Blakhernitissa Meryem'i Yusuf'un Rüyası; Beytehem Yolculuğu Suriye Valisi Kirenus Önünde Nüfus Sayımı İsa'nın Doğumu Müneccimler'in Yolculuğu; Herodes Huzurunda Müneccimler Rahipleri ve Yazıları Sorgulayan Herodes Müneccimlerin Doğuya Dönüşü Mısır'a Kaçış Masumların Öldürülmesi Askerlerin Çocukları Öldürmesi Çocuklarına Ağlayan Kadınlar Elizabeth ve Yahya'nın Kaçışı Yusuf'un Rüyası; Kutsal Aile'nin Mısır'dan Dönüşü İsa'nın Kudüs'e Götürülüşü Vaftizci Yahya'nın İsa'ya Şahitlik Etmesi ve İsa'nın Vaftizi İsa'nın Günaha Teşvik Edilmesi Kana Mucizesi Ekmeklerin Çoğaltılması İsa'nın Cüz zamhlıy Tedavi Etmesi Beytsayda Havuzunda İsa'nın Felçliyi İyileştirmesi Kefernahum'da İsa'nın Felçliyi iyileştirmesi Zakkay'ı Çağırın İsa

Tablo 2: Kariye Camii’ndeki Freskler. (URL 5).

Dış Narteks	Pareklezyon
Kuzeybatı’daki Mezar Nişi	Anastasis
Güneybatı’daki Mezar Nişi	İsa’nın Bir Dulun Oğlunu Diriltmesi
İrene Raoulaina Palaiologos’un Mezar Nişi	İsa’nın Jairos’un Kızını Diriltişi
	Son Yargı (Mahşer)
	Meryem ve On İki Melek
	Aziz Ioannes Dameskenos
	Aziz Kosmas
	Aziz Yusuf
	Aziz Theophanes
	Yakup’un Merdiveni ve Yakup’un Meleklerle Güreşi
	Musa ve Yanan Çalı
	Musa’nın Yüzünü Gizlemesi
	Kutsal Eşyaların Taşınması
	Ahit Sandığının Taşınması
	Ahit Sandığının Yerleştirilmesi
	İşaya’nın Kehaneti
	Harun ve Oğulları Sunak Önünde
	Apsisteki Azizler

2.5. Hale

Türk Dil Kurumu sözlüğünde hale, “*Hristiyanlıkta aziz sayılanların resimlerinde başları çevresinde çizilen daire*” olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2025). Bizans resim sanatında sıkça kullanılmış olan hale, özellikle dini ya da ruhani nitelik taşıyan kişilerde, imparator-imparatoriçe gibi yöneticiler, aziz-azizeler ya da toplum tarafından itibar gören kişilerin tasvirlerinde başı çevrelemek suretiyle daire şeklinde yapılmıştır. Bu şekilde figür yaşam kaynağı olan güneş, ışık ile ilişkilendirilmiş ve figürün taşıdığı önem vurgulanmıştır (Göğebakan, 2017: 27).

Görsel 7’de Parakklesion’da bulunan Mahşer sahnesinin konusu tüm insanların yaşamları boyunca yaptıklarından ötürü yargılanacağı, bu yargı sonucunda cennette sonsuz ve mutlu bir yaşam süreceği ya da cehennemde acılar içinde kıvranacağı yazınsal kaynağı Yuhanna’nın Vahyinde yer almaktadır. Bu sahne- de yargı için kurulan taht ve ruhların bunun önünde yargılanmaları, denizlerin

ve karaların ölümlerini vermeleri, cehennem çukuru ve ölümün olmadığı yaşam anlatılmaktadır. İsa'nın yanında dizilmiş olan başlarında kutsal ışık kaynağı olan seçilmişler bulunmaktadır.



Görsel 7: Kariye Camii Müzesi, Parakklesion, Mahşer Sahnesi.

Halede en çok kullanılan renk olan sarı, kutsallığı ve bilgeliği simgelediği için neredeyse tüm dini figürlerde karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte zenginliği ve ihtişamı da simgeliyor olması imparator ve imparatoriçe halelerinde de tercih edilmesine neden olmuştur. İnancı ve saflığı simgeleyen beyaz Koimesis ve Deesis sahnelerinde, din uğruna şehit olan aziz ve azize tasvirlerinde kullanılmıştır (Görsel 8-9).



Görsel 8: Koimesis (Meryem'in Uykusu/Ölümü).



Görsel 9: Deesis (Yakariş) Mozaiği (URL 6).

Hristiyanlığın rengi olan, İsa'nın ve din uğruna şehit olan martirlerin kanını ve Tanrısallığı sembolize eden kırmızı, zaman zaman İsa tasvirlerinde zaman zaman da İsa'nın Doğumu sahnesinde kullanılmıştır. Resmin ikonografisinin verdiği mesajla doğru orantılı olarak hale motifinin içerisindeki renklerin değişkenlik gösterdiği görülmektedir. Sarının din büyüklerinin ve kutsal kabul edilen kişilerin tasvirlerinde kullanılması onların ihtişamını ve kutsallığını öne çıkarmaktır. Meryem ve Çocuk İsa tasvirleri incelendiğinde genellikle sarı hale ile betimlendikleri görülmektedir. Birçok örneği bulunan sahnenin Kariye Manastırı Parekklesion kubbesindeki örneğinde Meryem ve İsa sarı hale ile tasvir edilmiştir (Görsel 10). Sarının özellikle kutsallığı ve bilgeliği de temsil ediyor olması Meryem ve İsa tasvirlerinde tercih edilmesinin en önemli nedenidir (Soykan ve Açıkgöz, 2024: 383-399).



Görsel 10: İsa ve Ataları, Kariye İç Narteks.

Fonda altın yıldız olarak kullanılan sarı sonsuz bir mekânı nitelendirmektedir. Bununla birlikte altının kendi ışığıyla parıldama özelliği, tanrısal ışığı somut olarak yansıtmaya uygun bir renge ve ışılatma özelliğine sahip olmasından dolayı resimlerde zemin bölümlerinde kullanılmıştır (Atar, 1996: 75).

3. BİZANS KUYUMCULUĞU

Takı süsleme, form, yarı değerli metal/taş ya da serbest malzemelerden meydana gelen fonksiyonel bir kullanım eşyası, giysiyi süsleyen ve tamamlayan bütünleyici bir unsur olarak tanımlanabilir (Yılmaz, 2017: 53). Mücevher ise altın, gümüş, platin vb. gibi değerli materyaller ve değerli/yarı değerli taşlardan üretilen tasarımları kapsar (Kılıç, 2019: 4) Bizans imparatorluğunun doğuşuyla başlayan Erken Bizans döneminde (330-717) Konstantinopolis, bölgenin en önemli atölyelerine sahip kuyumculuk merkeziydi. Altıncı yüzyıldan itibaren saray eşrafları için üretilen ürünlerde zengin malzemeler ve kaliteli işçilik bulunuyordu. Halk ve diğer teba için daha sade, gösterişsiz üretimler yapılmıştır (Tiryaki-Uzbek, 2015: 238-239 aktaran Nalcı, 2021: 3). Bizans hiçbir imparatorlukta olmayan lüks ve zengin bir kuyumculuk geleneğine sahip olmuştur. Elde edilen birikim ve tasarımlar imparatorluğunun sınırlarının genişlemesiyle ticaret, evlilik ve savaş yoluyla batı Avrupa'ya taşınmıştır (URL 7).

Erken Bizans İmparatorluğu döneminde saray atölyelerinde en üst saray mensupları için üretilen takılara tanrısal anlamlar yüklenmiş, sıradan insanların bu mücevherleri kullanması yasaklanmıştır. Konstantinopolis'teki kuyumculuk atölyelerinde sarayın talepleri doğrultusunda taç, kolye, küpe, bilezik, yüzük, fibula, broş ve tork (uçları kıvrık tel bilezik) gibi değerli takılar üretilmiştir (Görsel 11). Değerli madenler, taşlar ve inci bol miktarda kullanılmıştır. Saray atölyeleri zenginlik ve sınırsız lüksün işlenip şekillendiği yerler olmuştur. Kuyumculuk loncalarını oluşturan sanatkarlar farklı coğrafyalardan geldiklerinden etnik ve ustalıklarını yansıtmışlardır. Bu sanatkarlar bir nevi köleleştirilmiş meslek erbapları olarak, halka kapalı alanlarında elit sınıfa hizmet ederek sanatlarını icra etmişlerdir (Nalcı, 2021: 4-5).



Görsel 11: Madalyonlu Altın Kolye, 23,9x21,9x1,6cm, Orta Çağ Bizans Sanatı, Metropolitan Müzesi (URL 8).



Görsel 12: Altın ve İnci Süslemeli Küpe, 8,3 X 3,1 X 0,7 Cm, Bizans 6-7.yy, Metropolitan Müzesi (URL 9).

Bizans İmparatorluğu'nda değerli/yarı değerli takı ve eşyaların kullanımı Avrupa'ya kıyasla çok daha yaygın olmuştur. Kale görünümündeki Büyük Saray'ın sınırları içerisinde yer alan ve imparatorluğa hizmet eden kuyumculuk atölyeleri, savurganlığın ve lüks düşkünlüğünün arttığı İmparator ve ailesi ile soylu kesime hizmet etmiştir. Papa'ya ve diğer ülkelere gönderilen değerli eşyaları Bizanslı kuyum ustaları hazırlamışlardır. İmparatorluğun siyasi ve ekonomik zorluk yaşadığı dönemlerde bile Bizanslı kadınlar süslerinden vazgeçmemişlerdir. Mücevherlerdeki renkli taşlar, Bizans sanatı üzerindeki doğu etkilerinin bir yansıması olarak kabul edilmektedir. Bizans takıları arasında taşlar, soyluluk ve gücü simgelerken; Bizanslı kadınlar için vazgeçilmez takıların başında küpeler geliyordu. Roma formları kullanılan Görsel 12'deki hilal biçimli altın küpeler, zamanın en çok tercih edilen düğün hediyesi olmuştur (Soydınç, 2018: 22-23).

Yedinci yüzyıla kadar, Bizans kuyumculuğunda altın işçiliğinin mükemmelleşmesi, komşu ülkelerdeki altınların istikrarlı bir ticari faaliyetle ülkeye gelişi ile olmuştur. Altıncı yüzyılın sonunda Bizans'ın altın stokları Doğu'ya altın akışı nedeniyle büyük ölçüde azalmış ve yedinci yüzyılda Arap fetihleriyle altının çıkarıldığı topraklarla Bizans'ın teması kopmuştur. Buna rağmen gündelik hayatta altının para olarak kullanımı (solidus) on birinci yüzyılın ortalarına kadar sürmüştür (Vryonis, 1962: 1-17).

Roma ve Bizans İmparatorluklarında altın takı üretimi büyük gelişme kaydetmiştir. Ticaret yollarının gelişmesiyle değerli ve yarı değerli taşlara ulaşımı kolaylaşmıştır. Renkli taşların kullanımı bu dönemde artmıştır. Ancak ithal renkli taş maliyetlerinin yükselmesine rağmen talebe yetiştirilemediği için cam kopyaları yapılmıştır. Cam, bronz ve demir gibi ucuz malzemelerin kullanılması, takının saray dışındaki halka ulaşmasını sağlamıştır. Haçlı saldırıları ve sonrasında yaşanan ekonomik sıkıntılar nedeniyle altın yaldız kaplaması tekniği ile gümüş ve bronz gibi ucuz metallerin altın gibi değerli metal görünümüne sahip olması sağlanmıştır (Soydınç, 2018: 20-21).

Atların dizginlerine, eyerlerine ve kendi kemerlerine zümrüt, safir, ametist ve inci gibi değerli taşların takılması yasaklanmış ancak diğer taşlara izin verilmiştir. Dişlerden ve yalnızca altın süslemelere izin verilen fibulalardan her türlü mücevherin çıkarılması yasaklanmıştır. Bu yasakların ihlali sonucunda 50 pound altın para cezası verilmiştir. Ayrıca, soylu kült ve kraliyet ailesi için ayrılmış olan altın ve taşlardan hiçbir özel şahsın, takı yapmasına izin verilmemiştir. Ancak, her iki cinsiyete yönelik altın evlilik yüzükleri ve genel kadın takıları için bazı istisnalar getirilmiştir. Atölyelerin katı İmparatorluk ailesi kurallarının ihlal etmesi halinde 100 pound altın para cezası konulmuştur. İmpa-

ratorluk ailesine hediye olarak sunulsa bile ayrıcalıklı olan mücevherlerin kullanılması kesinlikle yasaklanmıştır. İmparatorluk takılarının sadece sarayda ve saray ustaları tarafından yapılması, özel evlerde veya atölyelerde yapılmaması şart koşulmuştur (Stolz, 2006: 552-553).

3.1. Bizans Kuyumculuğunda Kullanılan Teknikler

Bizans İmparatorluğu'nda kuyumculuk sanatı, estetik anlayış ve teknik ustalığın birleştiği bir alan olarak dikkat çekmektedir. Özellikle 6. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar uzanan süreçte, dönemin sosyo-kültürel yapısını ve dini sembolizmini yansıtan çeşitli teknikler geliştirilmiş ve uygulanmıştır. Bizans İmparatorluğu'nda 6. ve 15. yüzyıllar arası kullanılan kuyumculuk teknikleri:

- Ajur (Opus Interrasile) Tekniği
- Tel Yapım Tekniği
- Filigre (Telkari) Tekniği
- Granülasyon (Damlatma) Tekniği
- Mıhlama Tekniği
- Kabartma (Repoussé) Tekniği
- Niello (Savat) Tekniği
- Kakma (Gömmе)
- Emaye (Cloisonné) Tekniği
- Yıldız (Altın varak kaplama)
- Oyma ve Kazıma'dır (Buckton,1994: 13-18,47,132).

4. “KARIYE’NİN RENKLERİ” İSİMLİ TAKI KOLEKSİYONU

Kariye Camii'nin ışıltılı altın mozaik ve renkli fresklerinden esinlenerek “Kariye'nin Renkleri” isimli kapsül koleksiyon oluşturulmuştur. Din, sanat ve tarihin birleştiği Kariye müzesine ait izleri taşıyan tasarımlar oluşturmak için renk ve desen çalışmaları yapılmıştır. Farklı işlem süreçleri denenerek üretme katkı sağlanmaya çalışılmıştır. Denemeler sonucunda vazgeçilen yöntemler zaman ve maliyet kaybına yol açsa da mesleki deneyim kazanımları çok daha fazla olmuştur. Bu projede deneme fırsatı bulunmasa da sonraki çalışmalarda kullanılabilecek ve metale uyarlanması mümkün görülen baskı teknikleri tespit

edilmiştir. Pnp, serigrafi, cyanotype gibi baskı yöntemleri araştırılarak bu yöntemlerin kuyumculukta nasıl kullanılabileceği, metal üzerine sabitlenmiş ya da aşındırılmış, yüksek ısıya dayanıklı ve renkli olan desen/görüntü transferleri için çözüm incelemeleri yapılmıştır.

Projede 3D yazıcılarda kullanılan filament (polilaktik asit- PLA) üzerine bakır kaplama, cam çubuk, sulu fotoğraf transferi ve mine teknikleri (UV ve sıcak mine) üzerine denemeler yapılmıştır. Mimarının sanatsal açıdan önemli kabul edilen ve etkileyici nitelikte olan mozaikleri ile fresk örneklerinin tasarımlara yansıtılması amaçlanmıştır. Üretilen çalışmalar, İstanbul'un en değerli mimari bir yapılarından biri üzerine yapılmış olan takı örnekleri olarak kabul edilmelidir.

4.1. Koleksiyon Hazırlama Problem Oluşturma ve Çözümü

Üzerinde yaşadığımız topraklarda yer alan camiler, kiliseler ve arkeolojik buluntular, geçmiş medeniyetlerin inanç sistemlerine, sanat anlayışına, mimarisine ve sosyal yaşamına ilişkin önemli izler barındırmaktadır. Bu eserler, bulundukları kentlerin kimliklerinin oluşumunda belirleyici bir rol oynamaktadır. Altın varaklı mozaikleri ve freskleriyle dikkat çeken söz konusu yapıya duyulan hayranlık ve onunla duygusal bir bağ kurma arzusu, kişisel bir takı objesi üretme fikrini doğurmuştur. Müze çevresinde kartpostal, kitap ve magnet dışında herhangi bir eşya satışının bulunmaması ve müzeye ait resmi bir eşya satışının mevcut olmaması, bu alanda bir eksiklik olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, 4. yüzyıldan kalma önemli bir mimari yapının takı tasarımı bağlamında ele alınarak özgün bir proje konusu olarak değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

4.2. Tasarım Çalışmaları

Eskiz çalışmalarında, yapının mimari özellikleri ile mozaik ve fresk kompozisyonlarında öne çıkan renk, geometri ve desenlerden esinlenilmiştir. Her ne kadar söz konusu yapı kubbeli yapılar sınıflandırmasına dâhil olmasa da tonozlardan yükselen altın renkli ve pencereli kubbelerin yarattığı derinlik ve ışık-gölge etkileşimi, eskizlere aktarılmaya çalışılmıştır (Görsel 13-14-15). Böylelikle, yalnızca mimari form değil, aynı zamanda yapının mekânsal atmosferi de tasarımlara yansıtılmıştır.



Görsel 13: Parekklesion Kubbe.



Görsel 14: İç Narteks TonoZ Kenarı.



Görsel 15: İç Narteks Kubbe.

Bizans İmparatorluğu'nun Hristiyanlığı kabul etmesiyle birlikte haç sembolünün yoğun biçimde kullanılmaya başlandığı görülmektedir. İncil anlatılarından sahneler halinde kurgulanan mozaik ve fresklerde sıklıkla karşılaşılan İsa, Meryem ve haç tasvirleri ikonografik açıdan incelenmiş; bu sembollerin biçimsel ve anlamsal özellikleri soyutlanarak tasarım sürecine aktarılmıştır (Görsel16–17–18-19). Bu yaklaşım, dini sembollerin doğrudan kopyalanmasından ziyade onların estetik, simgesel ve geometrik niteliklerinden hareketle özgün bir tasarım dilinin oluşturulmasını sağlamıştır. Böylelikle eskiz çalışmaları, kültürel mirastan beslenen, ancak çağdaş bir takı tasarımına yön verebilecek özgün denemelere dönüşmüştür.



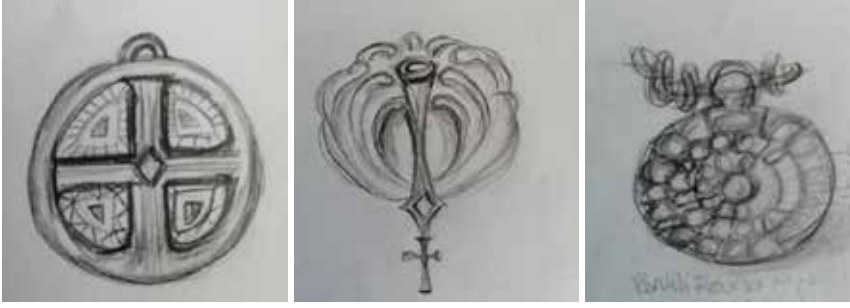
Görsel 16: Kubbe Perspektifli Kolye.



Görsel 17: Bizans Haçı, Bitkisel Desenli.



Görsel 18: Haç ve Mozaik Motifli Broş.



Görsel 19: Diğer Eskiz Çalışmalarından Örnekler.

4.3. Üretim Çalışmaları

Tasarım sürecinde ortaya çıkan eskizlerin somutlaştırılması amacıyla çeşitli üretim teknikleri uygulanmıştır. Bu aşamada hem geleneksel kuyumculuk yöntemlerinden hem de çağdaş teknolojilerden yararlanılmış, böylece tarihsel miras ile güncel tasarım anlayışı arasında bir bağ kurulmuştur. Tasarım sürecinde elde edilen eskizler ve kavramsal yaklaşımlar, üretim aşamasında somutlaştırılarak takı objelerine dönüştürülmüştür. Bu süreçte öncelikle tasarım fikirleri arasından uygulanabilirliği, malzeme ile uyumu ve estetik açıdan özgünlüğü öne çıkan alternatifler seçilmiştir.

Üretim sürecinde kullanılacak malzemeler titizlikle belirlenmiştir. Bakır, pirinç, cam ve emaye gibi yarı değerli veya alternatif malzemeler de estetik çeşitlilik sağlamak ve çağdaş tasarım anlayışını desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Ayrıca, mikromozaiik uygulamalarında renkli cam ve seramik parçalar tercih edilerek Bizans mozaik geleneğinin küçük ölçekli bir yansıması elde edilmiştir. Bilgisayar destekli tasarım sürecinde ise 3D baskı için uygun polimerler ve modelleme malzemeleri kullanılmış; bu malzemeler, prototip üretiminde hem zaman hem de maliyet açısından avantaj sağlamıştır.

4.3.1. Bakır Sprey ile Kaplama

Hobi amaçlı kullanılan, renkli filamentlerle çalışan ve elektrikle işleyen 3D kalem aracılığıyla (Görsel 20) siyah ve beyaz renkte örnek tasarımlar üretilmiştir (Görsel 21). Elde edilen tasarımlar, kimyasal bazında bakır bulunan ve 150°C'ye kadar dayanıklılık sağlayan bakır sprej ile (Görsel 22) kaplanmıştır. Uygulamanın ardından 24 saat bekleme süresi verilmiş, sonrasında ikinci kez sprej uygulanarak kürlendirme işlemi gerçekleştirilmiş ve parçalar kurumaya bırakılmıştır.



Görsel 20: Üç boyutlu Çizim Kalem.



Görsel 21: 3D Kalemle Oluşturulan Formlar.



Görsel 22: Bakır Sprey.

Bakır kaplama sonrası plastik parçalar, kırmızı renkli UV mine ile boyanmış ve yüzey işlemleri tamamlanmıştır (Görsel 23). Esnek ve hafızalı (orijinal formuna geri dönebilen) parçalarda yapılan UV mine uygulamalarının hem yüzeye hem de küçük boşluklara sorunsuz bir şekilde nüfuz ettiği ve kürlendiği gözlemlenmiştir. Bununla birlikte parçaların esnek ve kırılğan yapısı, yöntemin uzun vadeli kullanım açısından sınırlılıklar taşıdığını göstermiştir. Ancak bu çalışma, sabitlenebilir yarı esnek ve renkli parçaların yer aldığı tasarımlarda söz konusu yöntemin uygulanabilir olduğunu ortaya koymuştur.

Aynı yöntem kırmızı mumla hazırlanan küreler için de uygulanmıştır (Görsel 23). Boşluklar açılmış küreler spreyle bakır kaplanmış, yüzeylerine kırmızı renkli UV mine uygulanmıştır (Görsel 24-25). 3D kalemle çizilen tasarımların, direk olarak metal dökümleri alınabildiği gibi bakırla kaplanarak tırnakla sabitlenmiş olarak farklı esnek tasarımlara konu olabileceği anlaşılmıştır.



Görsel 23: Kırmızı Mumla Hazırlanan İçi Boş Küre ve Elips Parçalar.



Görsel 24: UV Mine Uygulanmış Bakır Kaplamalı Plastik ve Mum Parçalar.



Görsel 25: UV Mine Uygulanmış Bakır Kaplamalı Kırmızı Mum Küreler.

4.3.2. Mikromozaiik

Kariye Müzesi'nde kullanılan mozaik tekniğini takıya adapte edebilme düşüncesinden hareketle bu alandaki örnekler araştırılmıştır. Bu amaçla 2-3mm çaplarında cam iplik ve 4-5-6 mm çaplarında farklı renklere sahip cam çubuklar temin edilmiştir (Görsel 26-27). Örnek bir form belirlenmiş ve pirinç bir kasa hazırlanarak cam ipliklerin yerleştirme işlemi yapılmıştır (Görsel 28). Bu teknikte üzerine camların yerleştirildiği ve sonrasında da sertleşen özel macun (Roman Stucco) kullanılmaktadır. Macun, yurt dışından temin edilemediğinden yerine hamur silgi kullanılmıştır. Mozaik pensesi ve el ile, belirlenen uzunlukta hazırlanan cam iplikleri örnek desene uygun olarak hamur silgi üzerine dikkatlice yerleştirilmiştir. Hamur silgi sertleşmediği için cam iplikler kaymış ve istenilen formun korunması mümkün olmamıştır.

Bazı kaynaklarda malzeme içeriğinin tortul taşı tozu, hidratlı kireç ve bitkisel yağdan oluştuğu belirtilmektedir. Roma sıvası ismi ile anılan hammadde eldeki imkanlarla hazırlanmaya ya da hazır olarak temin edilene kadar bu teknik ile çalışma ertelenmiştir. Ayrıca kırılabilir bir malzeme olması nedeniyle camın takı tasarımlarında boncuk dışında kullanımı yaygın değildir. Mikromozaiik tekniğinde ise cam parçaları sabitlendiği, bu nedenle kırılma ve bozulma yaşanmayacağı için takı gibi küçük parçalarda güvenle kullanımı mümkün olmaktadır.



Görsel 26: Cam
Çubuklar, 5-6mm Çap.



Görsel 27: Cam
İplikler, 2-3mm Çap.



Görsel 28:
Mikromozaiik
Çalışması.

4.3.3. Bilgisayar Destekli Tasarım

Matrix 9.0 programı ile çizilen Kariye temalı tasarımların 925 gümüş ile 3D yazıcı ile alınması planlanmıştır (Görsel 29).



Görsel 29: Bilgisayar Destekli Tasarım Çalışmaları.

925 ayar gümüş ürünlerde, boşlukların sulandırılmış mine tozları ile doldurulması tekniğinin (Opus interrassile) uygulanması hedeflenmiştir. Ancak çizimleri tamamlanarak döküm aşamasına gönderilen altı tasarımdan üçü üretim sırasında hata vermiş ve sonuç alınamamıştır. Dökümden başarıyla çıkan ürünlerin (Görsel 29) tamamı kolye formunda olmuş, ancak zaman kısıtlılığı nedeniyle gerekli düzeltmeler yapılamamıştır. Bu sebeple söz konusu teknik, planlandığı şekilde projeye dâhil edilememiştir.



Görsel 30: Dökümden Çıkan 925 Ayar Gümüş Ürünler.

4.4. Üretim Denemeleri

Tasarım sürecinde belirlenen kavramsal yaklaşımların uygulanabilirliğini test etmek amacıyla çeşitli üretim denemeleri gerçekleştirilmiştir. Bu denemeler, hem farklı tekniklerin tasarım objelerine uyarlanabilirliğini görmek hem de malzeme–teknik ilişkisini değerlendirmek açısından önemli bir aşamayı oluşturmuştur. Bu bağlamda özellikle sulu transfer tekniği ve sıcak mine uygulamaları üzerinde durulmuş; her iki yöntemin sağladığı estetik olanaklar, teknik sınırlılıkları ve çağdaş takı tasarımına katkı potansiyelleri araştırılmıştır.

4.4.1. Sulu Transfer Tekniğı

Metal yüzeylere fotoğraf ya da desen aktarma yöntemleri üzerine çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Ancak yüksek ısıya dayanıklı seramik boyalarının temininde zorluk yaşanmış; ayrıca piyasada bulunan ürünlerin hazır desenli olması, kişisel tasarımlara uyarlanabilmelerini kısıtlamıştır. Bu nedenle alternatif bir yöntem olarak, 100°C'ye kadar mikrodalga fırında pişirilebilen sulu transfer kâğıtları tercih edilmiştir. Uygulama kapsamında Kariye Camii silüeti ile tasarıma uygun seçilmiş dini kompozisyon görselleri, A4 boyutlu özel sulu transfer kâğıtlarına lazer fotokopi makinesi aracılığıyla aktarılmıştır.

Hazırlanan 1mm (100 mikron) kalınlığındaki bakır plaka (Görsel 31) üzerine mat beyaz mine boyası pişirilmesine rağmen yüzey alanı büyüklüğü ve ısı dengesizliği nedeniyle mine ile kaplanamamıştır. Bu nedenle tasarım değiştirilerek sadece sulu transfer görseli aktarılması planlanmıştır. Görsel olarak Kariye Camii'nin parakklessiondaki (şapel) Kıyamet Günü/Mahşer/Son Yargı olarak isimlendirilen sahne kullanılmıştır (Görsel 8). İşlemi yaparken öncelikle transfer kâğıdı su dolu küçük bir kasede ıslatılmıştır. Fotoğraf görseli, arkasındaki kâğıttan kayıp ayrılacak aşamaya geldiğinde bir kenara bırakılmış, aktarım yapılacak yüzeyin kuru ve temiz olduğu son kez kontrol edilmiştir. Kayan görsel, transfer kâğıdından yavaşça çekilerek metal yüzeye dikkatlice yerleştirilmiştir. Kuru bez ile suyu alındıktan sonra kurumaya bırakılmıştır. Saç kurutma makinesinin en sıcak fanında 20 saniye kâğıdın sabitlenmesi sağlanmıştır (Görsel 32). Bir saat sonra yine en sıcak fanda 10 saniye daha sıcak üflenerek transfer işlemi tamamlanmıştır. Aynı işlem ısı tabancısı ya da mikrodalga fırın ile de yapılabilmektedir. Transfer görseli su ile tırnak ya da sert bir cisimle kazındığında çıkmamaktadır. Tasarımdaki üç haç sembolünden ikisi beyaz mat mine ile pişirildikten sonra mine boyası ile bitkisel desenle boyanmıştır (Görsel 33). Tasarımın ortasındaki haç ise kırmızı mat mine ile pişirilmiştir.



Görsel 31: Tasarım uygun formda kesilen bakır plaka, 3cmx9cm.



Görsel 32: Görsel Transfer Aktarımı Yapılmış Parça (Sulu Transfer).



Görsel 33: Mat Beyaz Boya ile Pişirildikten Sonra Boyanan Haç Sembolü.

Hazırlanan bakır halkalar önceden delinmiş boşluklara, minelenmiş haç sembolleriyle birlikte, ana plakaya eklenmiştir (Görsel 34).



Görsel 34: Sulu Transfer Uygulanmış Mineli Kolye.

Sulu transfer ve sıcak mine tekniğinin birlikte kullanıldığı tasarımlar yapılmış ancak renk ve ton uyumu sağlanamadığı için vazgeçilmiştir (Görsel 35).



Görsel 35: Bakır Üzerinde Sıcak Mine ve Sulu Transfer Denemeleri.

4.4.2. Sıcak Mine

Mine sanatı, mücevherleri daha renkli ve ışıltılı hale getirmek için özel bölmeleri ve yüzeyleri camsı bir madde ile bezeme sanatıdır. Camsı madde, reçetelendirilmiş tozların (silisyum, soda, boraks, feldspat) farklı teknikler kullanılarak elde edilir. Malzemenin soy metal yüzeyler üzerinde ergitilerek yapılan çok zarif bir bezeme sanatıdır. İlk hali renksiz ve saydam olan mineye asıl rengini veren metal oksitlerdir. 730-780 °C derecedeki aralıklarda özel fırınlarda pişirilerek canlı ve parlak renkler elde edilmektedir (Turancı, 2025). Bu sanatın çok farklı teknikleri olmakla birlikte bu çalışmada elek ile mineleme ve boyama yapılmıştır.

Çalışmada bu amaçla farklı renklerde mine ve boyama için mine boya ları temin edilerek 60 mikrondan 1 cm'ye kadar farklı kalınlıklara sahip bakır plakalar üzerinde sıcak mine tekniği uygulanmıştır. Uygulama sürecinde, yüzey temizliği, teknik bilgi eksikliği, plaka kalınlığına bağlı ısı kontrolsüzlüğü ve şaloma alevinin değişken ısısı gibi faktörler nedeniyle istenilen sonuçlara ulaşamamış ve deneysel çalışmalar başarısızlıkla sonuçlanmıştır (Görsel 36). Mine boyasının metali homojen ve pürüzsüz biçimde kaplaması için, metalin türüne ve kalınlığına uygun sabit bir sıcaklıkta pişirilmesi gerekmektedir. Bu noktada, mevcut reçetelere ya da deneysel süreçlerle oluşturulmuş uygulama protokollerine bağlı kalmak hem zaman kaybını hem de malzeme israfını önemli ölçüde azaltmaktadır.

Mine uygulamalarında ürün kalitesini belirleyen başlıca unsurlar; metal kalınlığı, ısı süresi ve derecesi, süzgeç aralıkları ve toz yoğunluğu gibi değişkenlerdir. Bu nedenle sıcaklığın hassas biçimde ayarlanabildiği mine pişirme fırınlarının kullanımı, hem zaman ve malzeme tasarrufu sağlamakta hem de sonraki aşamalar için daha temiz ve nitelikli ürünler elde edilmesine olanak vermektedir.



Görsel 36: Bakır Plaka Üzerine Başarısız Sıcak Mine Tekniği Örnekleri.

Mine tekniği ile çalışmadan önce tüm kesme, delme gibi işlemlerinin önceden yapılması gerekmektedir. Parça ekleme için kaynak işlemi yapılamadığından delme dışında perçin ile hareketli parçalar elde edilmeye çalışılmıştır. Görsel 37 ve Görsel 38’de perçin çekici kullanarak ucu top yapılan pirinç çubuk ile önce arka parçaya sabitlenip ön tarafta hareket kazandırılmaya çalışılmıştır. Ancak ne kadar dikkatli yapılsa da çekiç darbeleri nedeniyle minede çatlama ve kırılmalar oluşmuştur. Görsel 39’da ise yarım daire kürelere mine tutkalı yardımıyla mavi ve beyaz opak mine kullanılarak pişirme işlemi yapılmıştır. Mine tutkalla birlikte akarak yüzeyin tamamını kaplayamamıştır.



Görsel 37: Pirinç Top Çubuk ile Haç Sembolünü Mineli Elips Parçaya Perçin Uygulaması.



Görsel 38: Pirinç Ajur Parça ile Mineli Bakır Plaka.



Görsel 39: Mine Tutkalı ile Pişirilen Bakır Yarım Küreler.

4.5. Üretim Aşamaları

Tasarım sürecinde belirlenen eskizlerin uygulanabilirliği doğrultusunda seçilen modeller, üretim aşamasına aktarılmıştır. Bu süreçte, farklı malzeme ve teknikler kullanılarak prototipler geliştirilmiş, işlevsellik ve estetik nitelikler açısından değerlendirmeler yapılmıştır. Özellikle takının hem sanatsal hem de günlük kullanım özelliklerini bir arada taşıyabilmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda, broş ve kolye formları üzerine yoğunlaşmış; söz konusu ürünler aracılığıyla Bizans dönemi mozaik ve fresklerinden esinlenen sembolik öğeler çağdaş bir tasarım diliyle yeniden yorumlanmıştır.

4.5.1. Broş

Birden çok deneme sonucunda istenilen verim elde edilemediğinden, broş tasarımı 80 mikron kalınlığında ve 4 cm çapında bir bakır plaka üzerinde gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada, bakır plaka yüzeyin homojenliğini sağlamak ve uygun bir zemin oluşturmak amacıyla beyaz mat mine ile kaplanarak pişirilmiştir. Daha sonra, desenin taslağı 2HB kalem ile yüzeye aktarılmıştır (Görsel 39). Uygulamanın son aşamasında, haç formu lapis mavisi mine boyası kullanılarak 0/10 numara fırça ile titizlikle boyanmıştır (Görsel 40).



Görsel 40: Taslak
Desenli Mineli Bakır
Plaka.



Görsel 41: Boyanmış İş
Parçası.



Görsel 42:
Renklendirmesi
Tamamlanmış
Parça.

Diğer desenler ise yeşil ve sarı renklerle boyanarak kurumaya bırakılmıştır. Mine boyları, toz formdaki uygulamalara kıyasla daha düşük ısı ve daha kısa süreli pişirme gerektirmektedir. Bu çalışma kapsamında, pişirme işlemi fırın yerine şalomo alevi kullanılarak gerçekleştirilmiştir (Görsel 41). Parça, son kat saydam mine ile pişirilerek işlem tamamlanmıştır.

Bakır plakanın kenarları temizlendikten sonra, imitasyon altın varak ile

kaplanmıştır. Broş iğnesi ve tırnakları için pirinç plaka hazırlanmış, yardımcı parçalar ve tırnaklar pirinç plakaya kaynatılarak broş iğnesi monte edilmiştir (Görsel 42-43). Mineli bakır plaka ve tırnaklarla sabitlenerek broşun üretim süreci tamamlanmıştır (Görsel 44).



Görsel 43: Kaynak Yapılmış Pirinç Parça.



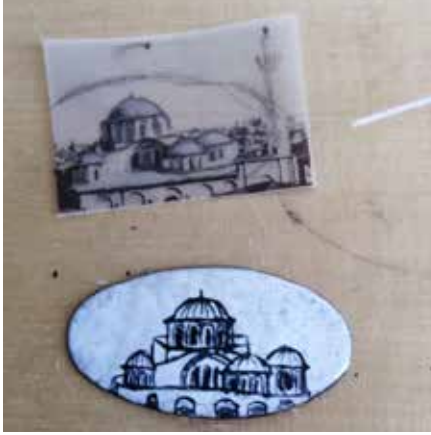
Görsel 44: İğnesi Takılmış Broş Parçası.



Görsel 45: Üretimi Tamamlanmış Broş.

4.5.2. Kolye

Sıcak mine ile yapılan ikinci tasarım ise Kariye Camii silüetli elips kolyedir. 2x4 cm boyutlarında kesilen 100mikronluk bakır plaka beyaz mat mine tozu ile pişirilmiştir. Benzer boyutlardaki cami silüetinin dış hatları aydınlar ve karbon kağıdı kullanılarak bakır plakaya taslak olarak çizilmiştir. Ana hat çizgileri 0/10 samur fırça yardımıyla siyah renkle boyanmıştır (Görsel 45). Diğer detaylar cami resmi referans alınarak tamamlanmıştır. Orijinal renklere uygun toz mine boya su bazlı sıvı ile sulandırılarak hazırlanmış ve aynı fırça ile renklendirilmesi yapılmıştır (Görsel 46). Her bir renk için kuruması beklendikten sonra tekrar boyama işlemine geçilmiştir. Renklendirme işlemleri bittikten sonra parça 12 saat kurumaya bırakılmıştır.



Görsel 46: Boyanmış Taslak Çizim Parçası.



Görsel 47: Renklendirme Aşaması.

Ertesi gün, mine boyaları yaklaşık 45 saniye süreyle şaloma alevi ile pişirilmiştir (Görsel 47). Parça soğuduktan sonra, saydam toz mine ile son bir kez pişirme işlemi uygulanmıştır. Yaklaşık 2 dakika süren bu pişirme sonrasında, aynı boyutlarda zincir halkası ve tırnaklar bırakılarak bakır plaka kesilmiştir. Tesviye işlemlerinin tamamlanmasının ardından, Kariye Camii silüetini taşıyan elips biçimindeki parça, tırnaklar aracılığıyla zincir halkası bulunan parçaya sabitlenmiştir (Görsel 48).



Görsel 48: Boyandıktan 12 Saat Sonra Pişirilen Parça.



Görsel 49: Saydam Mine İle Son Katı Pişirilip Hazır Hale Getirilen Ürün.

Çalışma sonucunda bakır üzerine mine sanatı kullanılarak üç takı üretilmiştir. Kariye Cami şapelindeki “Son Yargı” sahnesi yer alan (Görsel 50) ve Kariye Cami silüetini yansıtan mine boyama ile oluşturulmuş iki farklı kolye üretilmiştir (Görsel 52). Camideki sarı ve altın ışıltısını hissettiren bitkisel formlu bir broş üretilmiştir (Görsel 51). Tüm süreç Kariye kültürüne bağlı kalarak beğeni

seviyesi yüksek tasarımlar üretme üzerine kurulmuştur.



Görsel 50: Kolye, Son Yargı.

Görsel 51: Broş.

Görsel 52: Kolye, Kariye.

4.6. Bulgular

Mine sanatı, teknik bilgi ve hassas uygulama gerektiren bir süreç olup, en kritik ekipmanı pişirme fırınıdır. Bu projede, sıcaklık ve pişirme süresinin hassas şekilde kontrol edilebildiği fırın yerine şalomo alevi kullanılması, üretim sürecinde birtakım zorlukları beraberinde getirmiştir. Ancak bu yöntem, teknik açıdan kısıtlı imkânlarla rağmen mine tekniğinin kısmen de olsa uygulanabilirliğini göstermiştir.

Üretim sürecinde tekrarlanan ısı işlemler, minenin kırılğan yapısı nedeniyle hem üretimi hem de tasarım seçeneklerini sınırlamıştır. Alev kullanımına bağlı olarak metal yüzeylerde yoğun kararmalar oluşmuş, bu da temizleme sürecini uzatmıştır. Kararmaların ve çatlamların önlenmesi için metalin arka yüzeyine koruyucu bir mine tabakası uygulanmıştır. Ancak tekrarlı pişirmeler sırasında mine boyası uygulanan yüzey, kullanılan tel ile birleşmiş; telin boşlukları arka yüzeye geçerek beklenmedik etkiler yaratmıştır. Bu durum, tasarım sürecinden ziyade teknik sürecin sonuçlarıyla şekillenmiştir.

Mine tekniğinin altın, gümüş ve bakır gibi saf metaller dışındaki metallere uygulanamıyor olması, maliyet açısından sınırlamalar getirmiştir. Ayrıca, lazer kaynak dışında diğer kaynak tekniklerinin kullanılamaması, tasarım açısından belirli kısıtlamalara yol açmıştır. Bu sınırlamaları aşmak amacıyla, parçaların üretim öncesinde perçin, vida ile birleştirilmiş, delinmiş, kanal bırakılmış veya oyma işlemi uygulanmış şekilde hazırlanması, üretim sürecinin hızlanmasına katkı sağlayacaktır.

Buna rağmen, mine tekniğinin hem dayanıklı hem de yaratıcılığa açık bir

yöntem olması, sonraki çalışmalara ilham kaynağı teşkil etmiştir. Geleneksel üretim yöntemleri olan sulu transfer, bakır kaplama, mikromozaiik ve sıcak mine uygulamalarına ek olarak, proje kapsamında yenilikçi yöntemler de araştırılmış ve her elde edilen sonuç, farklı üretim seçeneklerinin değerlendirilmesine olanak sağlamıştır.

SONUÇ

Bu çalışma, Kariye Müzesi'nin Bizans mirasını kişisel bir tasarım objesi aracılığıyla yorumlama çabası çerçevesinde yürütülmüştür. Proje süreci, farklı teknikler deneme, bazı yaklaşımlardan vazgeçme ve yeni yöntemler geliştirme gibi deneysel bir karakter taşımıştır. Tarihsel süreklilik içinde katmanlaşarak oluşan, kolektif hafızanın mekanlarından biri olan Kariye'yi küçük bir tasarım objesine dönüştürerek bu mirası her yaş grubuna hitap edecek şekilde tekrar hatırlatmak amaçlanmıştır. Bizans kuyumcularının mükemmelleştirerek bir sanat formunun zirvesine taşıdığı mine bezeme sanatı üzerinde özellikle durulmuştur. Bu süreçte mine, mozaik, cam/vitray sanatı ile bunların malzeme ve ekipmanları hakkında araştırmalar yapılmıştır. Tasarımların dönemin ruhunu taşıyan canlı, camsı, ışıltılı görünümü verilmeye çalışılmıştır. Boyama tekniğinde de parlak ve renkli renkler tercih edilmiştir.

Mine tekniği ve broş tasarımı bağlamında elde edilen uygulamalı deneyimler, teknik kısıtlamalar ve tasarım zorluklarına rağmen, yaratıcı çözümler geliştirmeye olanak sağlamıştır. Kariye'nin özel tarihine bağlı kalarak her biri farklı olan üsluplara yer verilerek bitkisel, geometrik ve dini semboller üzerinden çalışmalar yapılarak alıcının farklı anlamlar yükleyip ve her kes tarafından beğenilecek takı örnekleri üretilmeye çalışılmıştır. Bu süreç, hem Kariye Müzesi'nin tarihî ve estetik değerlerini anlama hem de bu değerleri özgün bir tasarım diline dönüştürme açısından önemli bir öğrenme fırsatı sunmuştur. Sonuç olarak, proje yalnızca teknik ve estetik açıdan bir deneyim sağlamış olmakla kalmamış, aynı zamanda sonraki tasarım çalışmalarına ilham ve rehberlik edecek değerli bir bilgi birikimi oluşturmıştır.

KAYNAKÇA

- Akat, Y. (1999). *İstanbul*. Keskin Color Kartpostalcılık. İstanbul: 2003; s 88.
- Akyürek, E. (1996). *Bizans' ta sanat ve ritüel: Kariye güney şapelinin ikonografisi ve işlevi*. Kabalcı Yayınevi, s.22-45-49.
- Atar, N. (1996). *İkon sanatından çağdaş resme ışık* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, s.75.
- Başığmez, Ş. (1989). *İkonalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.13.
- Brill, R. H. (2005). Chemical analyses of the Zeyrek Camii and Kariye Camii glasses. *Dumbarton Oaks Papers*, 59, 213–230. <https://doi.org/10.2307/4128758>
- Buckton, D. (1994). *Byzantine metalwork: 6th to 15th century*. British Museum Press, s.13-18,47,132.
- Cormack, R. (2018). *Byzantine art*. Oxford University Press.
- Çokhamur, E. Ö. (2012). *İstanbul'da bulunan Bizans dönemi mozaikleri: Kariye Müzesi* (Yüksek lisans tezi). Sakarya Üniversitesi, Sakarya, s.17-18.
- Demir, C., Acar, D., Terzi, S. O., Ispir, M., Demirtas, B., Ilki, A., & Kumbasar, N. (2007, September). Preliminary structural assessment of Kariye Monument Northern Annex. In *Proceedings of the International Symposium: Studies on Historical Heritage* (pp. 17–21).
- Elsner, J. (1998). *İmparatorluk Roma ve Hristiyan Zaferi: Roma İmparatorluğunun sanatı MS 100–450*. pp 1-22-23-251-259. Oxford University Press.
- Erkan, O. (2006). *Mozaik sanatı ve Büyük Saray Mozaikleri restorasyon çalışmaları* (Basılmamış yüksek lisans tezi). Maltepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, İstanbul, s.34-35.
- Gögebakan, Y. (2017). Hale biçiminin kaynağı ve erken dönem Hristiyan resim sanatında kullanımı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 38, 27.
- Jefferson, L. M. (2018). The Dawn of Christian Art in Panel Paintings and Icons by Thomas F. Mathews. *Journal of Early Christian Studies*, 26(2), 338-340.
- Kılıç, S. (2019). *Tüm boyutları ile takı ve mücevher sanatına giriş*. Ankara: Gece Kitaplığı, s 4.
- Maguire, H. (2011). Kariye Camii sanatında retorik ve gerçeklik. In H. A. Klein, R. G. Ousterhout, & B. Pitarakis (Eds.), *Kariye Camii yeniden/The Kariye Camii reconsidered* (İ. Türkoğlu, Çev.). İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, s 44.
- McGrath, S. G. (2018). The mourning of Mary: A performance of Byzantinism in Re-

- naissance Italy. *Studies in Iconography*, 39, 191–245.
- Nalcı, N. O. (2021). *Erken Bizans İmparatorluğu dönemine ait kuyumculuk tekniği ve sanat eserlerindeki tasvirleri* (Yüksek lisans tezi). Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, s.238-239.
- Polat, N. (2022). Theodoros Metokhites ve Khora Manastırı Kilisesi (Kariye Camii). *Sanat ve Yorum*, s.83–93.
- Soydinç, Ö. (2018). *Günümüzde geleneksel takılarda kullanılan organik malzemelerden yapılan takılar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, s. 20-23.
- Soykan, A. N., & Açıkgöz, Ş. (2024). Bizans resim sanatında hale ve hale içindeki renklerin sembolizmi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34(1), 383–399.
- Stolz, Y. (2006). Eine kaiserliche Insignie? Der Juwelenkragen aus dem so genannten Schatzfund von Assiūt. *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums*, 53, 552–553.
- TAY, Ö. Ü. L., & Ödevi, S. İkonalarıyla Khora Manastırı Katholikonu. Akdeniz Üniversitesi, Seminer Ödevi, s 45-47.
- Teteriatnikov, N. (2009). *Kariye: Bir anıt, iki anıtsal kişilik: Theodoros Metokhites'ten Thomas Whittmore'a*. Pera Müzesi Yayınları, s 49-56.
- Turancı, B., (2025). T.C. Kültür Bakanlığı Kültürel Miras Taşıyıcı, Minekâr Berna Turancı Ders Notları. İstanbul.
- Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, (2025). Hale. <https://sozluk.gov.tr> Erişim Tarihi 07.04.2025
- Vryonis, S. (1961). The question of the Byzantine mines. *Speculum*, 37(1), 1–17.
- Wales, C. (1958). The treatment of wall paintings at the Kariye Camii. *Studies in Conservation*, 3(3), 120–124.
- Yılmaz, M. (2017). *Mücevher tasarımı ve yaratıcılık*. Ankara: Gece Kitaplığı, s 53.

İNTERNET KAYNAKLARI

- URL 1:** Anonim, (t.y.). Kariye Cami, *Vikipedi*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Kariye_Camii#cite_note-sercan-1%20 Erişim Tarihi: 12/03/2025
- URL 2:** Anonim, (t.y.). Kariye Camii-İstanbul, *Türkiye Kültür Portalı*. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/istanbul/gezilecekkyer/kariye-muzesi> Erişim Tarihi 03.09.2025
- URL 3:** Anonim, (t.y.). Kariye Cami, *Vikipedi*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Kariye_

Camii#cite_note-sercan-1%20 Erişim Tarihi: 12/03/2025

URL 4: Anonim, (t.y.). Dumbarton Oaks, *Vikipedi*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dumbarton_Oaks

Erişim Tarihi: 04/09/2025

URL 5: Anonim, (08/05/2025). Kariye Camii'ndeki Mozaik Listesi, *Vikipedi*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Kariye_Camii Erişim Tarihi: 04/09/2025

URL 6: Anonim, (11/11/2024). Deisis(Kariye Müzesi), *Vikipedi*. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Deisis_\(Kariye_M%C3%BCzesi\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Deisis_(Kariye_M%C3%BCzesi)) Erişim Tarihi: 04/09/2025

URL 7: Anonim, (t.y.). Mücevherin Tarihi, *Gemmecouture*. <http://gemmecouture.com/the-history-of-jewelry/> Erişim Tarihi: 15/09/2025

URL 8: Anonim, (t.y.). Pectoral with Coins and Pseudo-Medallion, *Metropolitan Müzesi*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464070> Erişim Tarihi:19/04/2025.

URL 9: Alain R.Truong, (30/01/2024). 'Africa & Byzantium' at The Met Fifth Avenue, through March 3, 2024, *Canalblog*. <https://www.alaintruong.com/archives/2024/01/29/40187668.html> Erişim Tarihi: 19/04/2025.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: Kariye Camii. Çağdaş, P. 2025.

Görsel 2: Kariye Müzesi, İç Narteks, T.Metohides ve İsa Mozaigi. Fotoğraf: Pınar Çağdaş, 2025

Görsel 3: Kariye Müze Planı. <https://www.churchofchora.com/church-of-chora-book.html> Erişim Tarihi: 07.04.2025

Görsel 4: Pantokrator İsa Mozaigi Üzerinde Çalışan İki Konservatör. Anonim. (2009). Kariye: Bir anıt, iki anıtsal kişilik: Theodoros Metokhites'ten Thomas Whittemore'a. Pera Müzesi Yayınları. s.163.

Görsel 5: Konservasyon Sürecinde Kariye, Parekklesion, Kubbe ve Doğu Kemerli. Anonim. (2009). Kariye: Bir anıt, iki anıtsal kişilik: Theodoros Metokhites'ten Thomas Whittemore'a. Pera Müzesi Yayınları. s.54.

Görsel 6: Thomas Whittemore Kariye'nin Narteksinde. Anonim. (2009). Kariye: Bir anıt, iki anıtsal kişilik: Theodoros Metokhites'ten Thomas Whittemore'a. Pera Müzesi Yayınları. s.161.

Görsel 7: İsa ve Ataları, Kariye İç Narteks. Fotoğraf: Pınar Çağdaş, 2025

Görsel 8: Kariye Camii Müzesi, Parakklesion, Mahşer Sahnesi. Fotoğraf: Pınar Çağdaş, 2025

- Görsel 9:** Koimesis (Meryem'in Uykusu/Ölümü). Fotoğraf: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 10:** Deeisis (Yakariş) Mozaiği. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Deisis_\(Kariye_M%C3%BCzesi\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Deisis_(Kariye_M%C3%BCzesi)) Erişim Tarihi: 29/05/2025.
- Görsel 11:** Madalyonlu Altın Kolye, 23,9x21,9x1,6cm, Orta Çağ Bizans Sanatı, Metropolitan Müzesi <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464070> Erişim Tarihi:19/04/2025
- Görsel 12:** Altın Ve İnci Süslemeli Küpe, 8,3 X 3,1 X 0,7 cm, Bizans 6-7.yy, Metropolitan Müzesi. <https://www.alaintruong.com/archives/2024/01/29/40187668.html> Erişim Tarihi: 19/04/2025.
- Görsel 13:** Parekklesim Kubbesi. Fotoğraf: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 14:** İç Narteks Tonoza Kenarı. Fotoğraf: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 15:** İç Narteks Kubbe. Fotoğraf: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 16:** Kubbe Perspektifli Kolye. Tasarım: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 17:** Bizans Haçı, Bitkisel Desenli. Tasarım: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 18:** Haç ve Mozaik Motifli Broş. Tasarım: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 19:** Diğer Eskiz Çalışmalarından Örnekler. Tasarım: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 20:** Üç boyutlu Çizim Kalem. Fotoğraf: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 21:** 3D Kalemle Oluşturulan Formlar. Tasarım: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 22:** Bakır Sprey. Fotoğraf: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 23:** Kırmızı Mumla Hazırlanan İçi Boş Küre ve Elips Parçalar. Tasarım: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 24:** UV Mine Uygulanmış Bakır Kaplamalı Plastik ve Mum Parçalar. Tasarım: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 25:** UV Mine Uygulanmış Bakır Kaplamalı Kırmızı Mum Küreler. Tasarım: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 26:** Cam Çubuklar, 5-6 mm Çap. Fotoğraf: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 27:** Cam İplikler, 2-3mm Çap. Fotoğraf: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 28:** Mikromozaiik Çalışması. Fotoğraf: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 29:** Bilgisayar Destekli Tasarım. Tasarım: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 30:** Dökümden Çıkan 925 Ayar Gümüş. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 31:** Tasarıma Uygun Formda Kesilen Bakır Plaka, 3cmx9cm. Fotoğraf: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 32:** Görsel Transfer Aktarımı Yapılmış Parça (Sulu Transfer). Üretim: Pınar Çağdaş, 2025

- Görsel 33:** Mat Beyaz Boya ile Pişirildikten Sonra Boyanan Haç Sembolü. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 34:** Sulu Transfer Uygulanmış Mineli Kolye. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 35:** Bakır Üzerinde Sıcak Mine ve Sulu Transfer Denemeleri. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 36:** Bakır Plaka Üzerine Başarısız Sıcak Mine Tekniği Örnekleri. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 37:** Pirinç Top Çubuk ile Haç Sembolünü Mineli Elips Parçaya Perçin Uygulaması. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 38:** Pirinç Ajur Parça ile Mineli Bakır Plaka. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 39:** Mine Tutkalı ile Pişirilen Bakır Yarım Küreler. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 40:** Taslak Desenli Mineli Bakır Plaka. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 41:** Boyanmış İş Parçası. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 42:** Renklendirmesi Tamamlanmış Parça Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 43:** Kaynak Yapılmış Pirinç Parça. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 44:** İğnesi Takılmış Broş Parçası. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 45:** Üretimi Tamamlanmış Broş. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 46:** Boyanmış Taslak Çizim Parçası. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 47:** Renklendirme Aşaması. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 48:** Boyandıktan 12 Saat Sonra Pişirilen Parça. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 49:** Saydam Mine İle Son Katı Pişirilip Hazır Hale Getirilen Ürün. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 50:** Kolye, Son Yargı. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 51:** Broş. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025
- Görsel 52:** Kolye, Kariye. Üretim: Pınar Çağdaş, 2025

3. BÖLÜM

SVETİ STEFAN KİLİSESİ VE BALAT'IN RUHU: TAKI TASARIMINDA KÜLTÜREL SEMBOLİZM VE YARATICI DENEYSELLİK

Nalan Gonca ÇELİK

Altınbaş Üniversitesi

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

Takı Tasarımı Yüksek Lisans Programı

nalangoncacelik@gmail.com

Orcid ID: 0009-0009-4089-5711

ÖZET

Bu çalışmada, İstanbul'un tarihi Balat semtinin ve buradaki Sveti Stefan Kilisesi (Demir Kilise)'nin takı tasarımı alanına sunduğu zengin ilham kaynakları kapsamlı bir şekilde ele almaktadır. Girişte Balat'ın çok kültürlü yapısı ve kilisenin sembolik önemi vurgulanmıştır. Çalışma boyunca, Balat'ın farklı kültürel katmanlarının, Bizans, Osmanlı, Yahudi ve Ermeni etkilerinin takı tasarımlarında nasıl sembolik ve anlamsal olarak yansıtılabileceği detaylandırılmıştır. Bu bağlamda, mimari detayların soyutlanması, dokusal zenginliklerin malzeme seçimlerine aktarılması ve mekanla kurulan etkileşimin takıya dönüştürülmesi gibi yöntemler incelenmiştir. Özellikle Demir Kilise'nin eşsiz demir konstrüksiyonu, modüler yapısı ve Neo-Gotik/Barok detayları takı tasarımında yaratıcı deneysellik için nasıl bir zemin oluşturduğuna odaklanılmıştır. Perforasyonlar, endüstriyel estetik ve özgün renk paletinin takılara nasıl entegre edilebileceği, somut örneklerle açıklanmıştır. Çalışmada,

kültürel sembolizmin yanı sıra, takı tasarım sürecinde izlenmesi gereken akademik metodoloji, kapsamlı araştırma, konsept geliştirme, malzeme bilimi, bilgisayar destekli tasarım ve prototipleme, ayrıntılı olarak ortaya konulmuştur. Sonuç olarak, örneklem olarak incelenen Sveti Stefan Kilisesi'nden ilham alan takı tasarımlarının, sadece estetik nesneler olmanın ötesinde, kültürel hafızayı taşıyan ve sanatsal ifadeyi zenginleştiren anlamlı eserler olabileceği vurgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sveti Stefan Kilisesi, Balat, Takı, Kültürel Miras, Takı

1. GİRİŞ

İstanbul'un tarihi yarımadasının kuzeyinde, Haliç'in büyüleyici kıyılarına nazır bir konumda yer alan "Balat" semti, yüzyıllar boyunca medeniyetlerin ve inançların kesişim noktası olmuş, adeta yaşayan bir kültürel bellek niteliğindedir. Bizans İmparatorluğu'ndan Osmanlı'ya ve günümüz Türkiye Cumhuriyeti'ne uzanan derin tarihi katmanlarıyla Balat, sadece mimari yapılarıyla değil, aynı zamanda çok etnisiteli ve çok inançlı yapısıyla da eşsiz bir toplumsal mozaik sunar. Daracık, labirent gibi olan sokakları, rengarenk cumbalı ahşap evleri, Bizans surlarının kalıntıları, Osmanlı camileri, sinagogları ve kiliseleriyle Balat, sanatçılar, tasarımcılar ve araştırmacılar için sonsuz bir ilham kaynağıdır. Bu zengin mirasın en dikkat çekici ve mühendislik harikası örneklerinden biri ise, tamamen demirden inşa edilmiş olan "Sveti Stefan Kilisesi", halk arasında bilinen adıyla "Demir Kilise"dir. Bu olağanüstü yapı, 19. yüzyılın endüstriyel devriminin mimariye yansımaları temsil etmesinin yanı sıra, Balat'ın çok sesli geçmişini ve kültürel katmanlarını güçlü bir şekilde anlatan somut bir hikayedir.

Takı tasarımı, estetik ve fonksiyonelliği bir araya getiren, kişisel ifadeyi ve kültürel aidiyeti yansıtan kadim bir sanat formudur. Bir takı parçası, sadece bir süs eşyası olmaktan öte, taşıdığı semboller, kullanılan malzemeler ve işçilikle derin anlamlar barındırabilir. Bu bağlamda, Balat gibi köklü bir geçmişe sahip ve Sveti Stefan Kilisesi gibi benzersiz bir yapıya ev sahipliği yapan bir yerden ilham almak, takı tasarımına yalnızca görsel bir çekicilik değil, aynı zamanda derinlikli bir kültürel anlatı ve zengin bir sembolik boyut kazandırır. Bu çalışmada, Balat'ın genel kültürel atmosferi ve özellikle Sveti Stefan Kilisesi'nin sıra dışı özellikleri, takı tasarımında kültürel sembolizm ve yaratıcı deneyellik bağlamında kapsamlı ve akademik bir ilham kaynağı olarak değerlendirilmekte ve detaylı biçimde incelenmektedir. Çalışmanın amacı, takı tasarımcılarına bu

eşsiz kentsel mirasın sunduğu estetik ve anlamsal potansiyeli bilimsel bir çerçevede keşfetmeleri için yol göstermektir. Bu sayede ortaya konulacak eserler yalnızca görsel olarak çarpıcı olmakla kalmayacak, taşıdığı hikâyelerle de kalıcı ve anlamlı sanat eserleri hâline gelecektir. Ayrıca çalışma, kültürel mirasın çağdaş sanata nasıl dönüştürülebileceğine dair bir metodoloji sunmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda takı tasarımının, bir disiplin olarak kültürel diyalog ve kimlik inşasındaki rolü de vurgulanmaktadır.

2. GEÇMİŞTEN GELECEĞE: BALAT’IN ZENGİN KÜLTÜREL MİRASIYLA TAKI SANATI

Fatih ilçesinde yer alan Balat Mahallesi, İstanbul’un merkezinde benzersiz bir kentsel yapıya ve manzaraya sahiptir. Bu özgünlük, birbirini dik kesen geometrik yollar, kesik kenarlı kavşaklar, çıkmaz ve merdivenli sokaklarla pekişmektedir.



Görsel 1: Balat Tarihi Evleri Fotoğraflar.



Görsel 2: Fener-Rum Lisesi.

Mahalledeki binalar genellikle çok yüksek olmayıp, birbiriyle uyumlu cepheler, stil ve mimari özellikler sergileyerek bütüncül bir görünüm sunar. Balat, mimari homojenliği ve tarihsel miras kalitesini korumuş nadir bölgelerden biri olarak öne çıkar. Günümüzdeki tarihi, mimari ve kentsel özgünlüğünün büyük bir kısmı 19. yüzyıldaki gelişmelerin etkisiyle şekillenmiştir (Görsel 1-2). Bu dönemde inşa edilen yapıların çoğu 100 metrekareden küçük parseller üzerine kurulmuş olup, genellikle 2-3 katlı ve 40 ila 60 metrekarelik alanlara sahiptir (Erkan, Altıntaş, 2018: 301).

Bugün Fener ve Balat denince akla hemen rengârenk boyalı cumbalı evleri, dik yokuşları ve daracık sokakları gelir. Kaldırımlara taşan samimi kafeleri (Görsel 3), küçük restoranları ve antika dükkanlarıyla bu semtler, İstanbul'un mutlaka görülmesi gereken “şirin” köşelerinden biridir. Bölge, sadece görsel güzellikleriyle değil, zengin kültürel dokusuyla da öne çıkar. İçerdiği çok sayıda tarihi kilise, sinagog ve caminin bir arada bulunuşu, eşsiz bir kültür mozaïği yaratır. Bu nedenle hem yerli hem de yabancı turistlerin yoğun ilgisini çeken Fener ve Balat, günümüzde İstanbul'un güneybirlik kültür ve yürüyüş rotalarının başında yer alır.



Görsel 3: Nostalji Balat Kahvesi.



Görsel 4: Balat Renkli Evler.

Günümüze ulaşmayı başarmış sayısız kâgir ve cumbalı konut dizileri ise kentin zengin kültürel mirasının canlı izlerini taşır (Görsel 4-5).



Görsel 5: Balat Renkli Evler Yakın Çekim.

İnternette yapılacak basit bir aramayla bile, bölgenin sunduğu bu “otantik atmosfer” ile turların ne denli popüler bir mekânı olduğu rahatça görülebilir. Fener ve Balat, gerek rehberli turlarla gelen turistler ve fotoğrafçılar için,

gerekse sokaklarında kaybolarak kentsel mekânı keşfetme hedefindeki yeni nesil metropol bireyler için eşsiz bir uğrak yeri haline gelmiştir (Özgüven, 2023: 39).

Balat'ın kendine has dokusu, takı tasarımcıları için adeta bir ilham atölyesi niteliği taşır. Sementin her ayrıntısı, tasarımlara yalnızca estetik değil, aynı zamanda tarihsel ve kültürel bir derinlik de kazandırır. Yokuşlarıyla dinamizm, cumbalı evleriyle renk ve sıcaklık, eski kapı tokmaklarıyla geçmişin zarafeti, sokaklara taşan gündelik objelerle de hayatın içtenliği tasarımcının hayal gücünü besler. Balat, tüm bu görsel ve duygusal zenginliğiyle, takılara yeni anlam katmanları eklemek isteyen tasarımcılar için tükenmez bir kaynak sunar.

Balat'ın sahip olduğu çok katmanlı kültürel miras, takı tasarımına yalnızca biçimsel bir zenginlik kazandırmakla kalmaz; aynı zamanda anlam ve kimlik boyutunda da derinleşmesine imkân verir. Sementte yan yana konumlanmış kiliseler, sinagoglar, camiler ve farklı dönemlerden kalma taş yapılar, tarihsel sürekliliğin ve kültürel çeşitliliğin somut göstergeleridir. Bu mekânsal çeşitlilik, tasarımcı için yalnızca görsel bir kaynak değil, aynı zamanda tarihsel bağlamı ve toplumsal hafızayı yansıtan bir referans alanı niteliği taşır.

Balat'ın dar sokaklarında hissedilen geçmişin izleri, gündelik yaşamın iz bıraktığı mimari ve objelerle birleşerek tasarımlara niteliksel yeni bir boyut ekler. Bu boyut, takıları sıradan süs eşyaları olmaktan çıkarak, kültürel değerlerin ve kolektif hafızanın taşıyıcılarına dönüştürür. Böylece, Balat'tan ilham alan her takı, yalnızca estetik bir ürün değil; sementin ruhunu, tarihsel sürekliliğini ve kimliksel çeşitliliğini yansıtan özgün bir sanat nesnesi haline gelebilir.

Sonuç olarak, Balat'ın kültürel dokusu, takı tasarımına estetik öğelerden öte, tarihsel ve sosyo-kültürel bir perspektif kazandırmakta; tasarım nesnesini bireysel kullanımın ötesinde kültürel bir anlatı aracına dönüştürülmesine katkı sağlar.

2.1. Çokkültürlülük: Anlam ve Semboller

Kültür, bireylerin ve toplumların yaşamlarını şekillendiren maddi ve manevi unsurların bütünüdür. Genel olarak, insana özgü bilgi, inanç ve davranış kalıpları ile bu kalıpların bir araya gelmesiyle oluşan yaratımlardan meydana gelir. Bu yaratımlar; dil, gelenekler, düşünce yapıları, semboller, yasalar, ahlak kuralları, kuramlar, aletler, teknikler, makineler, bilim, felsefe ve sanat eserleri gibi maddi ve tinsel ürünleri kapsar (Çüçen, 2005: 111).

Çok kültürlülük, farklı kültürel kimliklere, değerlere ve yaşam biçimlerine sahip bireylerin bir arada barış içinde var olması durumudur. Bu kavram, her kültürün kendine özgü ve eşit derecede değerli olduğu kültürel görecelik anlayışına dayanır. Toplumda farklı inanç sistemleri, gelenekler ve diller bir arada bulunur ve bu çeşitlilik, toplumsal yapıyı zenginleştirir. Farklı kültürlerin bir arada yaşama pratiği, bireyler arasında hoşgörü, saygı ve anlayışın gelişmesini teşvik eder. Ancak çok kültürlülük, aynı zamanda kültürel çatışmalara da yol açabilir. Örneğin, kırsal alandan kente göç eden birinin kendi kültürel değerleri ile kent yaşamının normları arasında yaşadığı uyum sorunları bu duruma bir örnektir. Bu tür çatışmalar, bireylerin kendi kimliklerini korurken aynı zamanda diğer kültürlere de saygı gösterme ihtiyacını ortaya çıkarır. Başarılı birçok kültürlülük ortamı, eğitim ve sosyal politikalar aracılığıyla farklılıkların bir tehdit olarak görülmediği, aksine bir zenginlik olarak kabul edildiği bir toplum yapısı oluşturmayı hedefler. Bu sayede, bireyler insan olmanın evrensel değerlerini daha iyi kavrayarak barışçıl ve uyumlu bir şekilde bir arada yaşama fırsatı bulur (Çüçen, 2005: 114-115).

Fatih ilçesinde, Haliç kıyısında yer alan Fener ve Balat da Osmanlı döneminde gayrimüslimlerin önemli yaşam alanları olmuştur. Fener Rumlara, Balat ise Yahudilere ev sahipliği yapmıştır. Fener'e İstanbul'un fethinden sonra Bizans soyluları yerleşmiş, 16. yüzyıl sonlarında Ortodoks Patrikhanesi'nin buraya taşınmasıyla Rum cemaatinin merkezi haline gelmiştir. Bu durum, semtte gösterişli konakların ve dini yapıların artmasını sağlamıştır. Fener, 1940'lara kadar Rum nüfusun yoğunluğunu korumuştur. Benzer bir dönüşümü Balat da yaşamıştır. İstanbul'un fethinden sonra Balkanlar ve İspanya'dan gelen Yahudi nüfusla zenginleşen Balat, 20. yüzyıl ortalarına doğru Yahudilerin göç etmesiyle kültürel bir değişim sürecine girmiştir. 1950'lerden itibaren Anadolu'dan gelen kırsal nüfus, her iki semtin de etnik ve kültürel yapısını değiştirmiştir. Bu demografik ve kültürel değişimlere rağmen, Fener ve Balat'ın tarihi dokusu hala ayaktadır. Kiliseler, sinagoglar, Rum okulları ve geleneksel mimari yapılar, geçmişin izlerini taşıyan önemli mekânlardır. Merdivenli Yokuş, Ahrida Sinagogu, Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi ve Sveti Stefan Kilisesi gibi yapılar, semtleri İstanbul'un genel mimari ve kültürel dokusundan ayıran özgün değerlere sahip mekanlar haline getirmiştir (Belge, R., & Siyavuş, A. E., 2024: 180-181).

1985'te İstanbul'un Tarihi Alanlarının UNESCO Dünya Mirası Listesi'ne dahil edilmesiyle, İstanbul Tarihi Yarımada'da bulunan Balat da bu kapsamda değerlendirilen önemli bir bölge haline gelmiştir. Balat, M.Ö. 8. yüzyılda İstanbul'un kuruluşundan bu yana yoğun bir yerleşim yeri olmuş, pek çok tarihi ola-

ya ve anıtsal mimari esere tanıklık etmiştir. Bu olayların en önemlilerinden biri, Ortodoks Hristiyan inancına sahip Rum ve Kıptiler gibi halkların dini liderliğinin yürütüldüğü Patrikhane kurumunun yüzyıllardır bu semtte konumlanmasıdır. Ayrıca, Hristiyanlık için önemli birçok kiliseye, İstanbul Yahudileri için önemli sinagoglara ev sahipliği yapmıştır. Bizans döneminden itibaren önemli ticaret limanlarından olan Balat ve Fener limanları ile hem ticari hem de siyasi öneme sahip surların iki kapısı (Balat Kapısı ve Fener Kapısı) da bu semtte yer almaktadır. Balat, 1950'lerin ortalarına kadar İstanbul'daki Yahudi ve Hristiyan nüfus için yoğun bir yerleşim bölgesi olmuştur (Pekvar, 2020: 4).

İstanbul'un tarihi semtlerinden Balat, takı tasarımcıları için zengin bir ilham kaynağı sunan kozmopolit bir yapıya sahiptir. Bölgenin çok katmanlı geçmişi ve farklı kültürleri bir araya getiren atmosferi, sembolizm ve kültürel kimlik temalı tasarımlar için eşsiz bir zemin oluşturur.

Tasarımlarda, farklı inanç ve etnik kökenlere ait motifler, semboller ve renkler uyumlu bir şekilde birleştirilebilir. Örneğin, Bizans ikonografisinden alınan stilize motifler ve geometrik desenler, Osmanlı sanatından hat estetiği ve telkâri teknikleri veya Musevi ve Ermeni kültürlerine ait semboller modern takılarda yeniden yorumlanabilir. Bu kültürel çeşitlilik, her bir parçaya derin bir hikâye ve anlam yükleyerek estetik bir zenginlik katmanının yanı sıra, takıları sadece bir aksesuardan öte, kişisel bir anlam taşıyan ve kimlik ifadesi haline gelen objelere dönüştürülebilir.

Bu yaklaşımla tasarlanan takıların, farklı kültürlerin bir arada yaşadığı Balat'ın ruhunu yansıtmaya ve kültürel bir diyalog aracı olma potansiyeli bulunmaktadır. Tasarımcılar, semtin tarihi dokusunu ve kültürel etkileşimlerini yansıtan bu parçalar aracılığıyla, takıları kültürel anlatıcılar ve hafıza taşıyıcıları olarak konumlandırabilirler. Böylece takılar, yalnızca estetik bir obje olmanın ötesinde, kültürel mirasın ve çok sesliliğin bir yansıması hâline gelebilir. Bu çok kültürlü yaklaşım, takıları salt estetik nesneler olmaktan çıkarak onlara kültürel bir boyut kazandırma imkânı sunar. Her bir parçanın, Balat'ın zengin tarihinden bir kesit veya kültürel etkileşimlerin izlerini taşıması mümkün hâle gelir.

2.2. Mimarinin Morfolojik ve Biçimsel Analizi

Balat'ın dar sokaklarında sıralanmış renkli evler, pencere formları, cumbalar ve kapılar, mimari açıdan zengin bir morfolojik çeşitlilik sunar. Bu detaylar, takı tasarımında soyutlama yoluyla kullanılabilir ve farklı dönemlerin estetik anlayışlarını yansıtabilir. Mimari formların takıya aktarılması, üç boyutlu

düşünme ve form bilgisi gerektiren bir süreçtir.

- **Geometrik Desenler:** Balat'ın sokak aralarındaki ferforje kapılar, pencere korkulukları ve bina cephelerindeki tuğla işçiliklerinde görülen geometrik tekrarlar, desen tasarımı için ilham verebilir. Bu desenler, takılarda lazer kesim, kalıp döküm veya gravür teknikleriyle işlenerek, mimari dokunun minyatür bir yansımasını sunabilir. Özellikle Art Nouveau'nun organik kıvrımları ve Art Deco'nun keskin geometrisi, Balat'ın farklı mimari dönemleriyle örtüşen modern takı formlarına dönüştürülebilir. Bu akımların karakteristik özellikleri, takıya dinamizm ve çağdaşlık katabilir.
- **Pencere ve Kapı Formları:** Balat'ın evlerinin kendine özgü pencere ve kapı çerçeveleri, takılarda çerçeveleme, boşluk-doluluk ilişkisi ve ışık geçirgenliği gibi konuları işlemek için kullanılabilir. Örneğin, bir pencere formu, takıda bir oyuk veya boşluk olarak tasarlanabilir ve içine yarı değerli bir taş yerleştirilerek bir görsel pencere etkisi yaratılabilir. Bu yaklaşım, takıda derinlik ve perspektif algısını güçlendirir. Kapı tokmaklarının veya kilit mekanizmalarının stilize edilmiş formları da özgün takı elemanlarına dönüştürülebilir.
- **Oran ve Ritim:** Mimarideki oranlar ve tekrarlanan öğelerin oluşturduğu ritim, takı koleksiyonlarında bir bütünlük ve denge hissi yaratmak için uygulanabilir. Bu matematiksel yaklaşımlar, tasarımların estetik uyumunu bilimsel bir zemine oturtur. Mimari öğelerin boyutları ve aralarındaki boşluklar, takılarda farklı boyutlardaki elemanların veya zincirlerin kullanımıyla bir ritim oluşturabilir.

2.3. Dokusal Zenginlik ve Malzeme Seçiminin Semantik Boyutu

Balat'ın zamanın yıpratıcı etkisine maruz kalmış dokuları, eski ahşap kapılar, paslanmış metal levhalar, Arnavut kaldırımları, takı tasarımında yüzey bitirme teknikleri ve malzeme seçiminin semantik boyutunu vurgular. Malzemenin dokusu, takının sadece görsel değil, aynı zamanda dokusal deneyimini de zenginleştirir.

- **Patine ve Eskitme:** Takılarda matlaştırma, oksitlenme (karartma), fırçalama veya doku verme gibi tekniklerle eski ve yıpranmış bir görünüm elde edilebilir. Bu, takının sadece bir nesne değil, aynı zamanda zamanın izlerini taşıyan bir parça olduğu fikrini pekiştirir. Bakır ve bronzun doğal oksidasyonu veya gümüşün kükürt banyosunda

karartılması, bu etkiyi yaratmada kullanılabilir (Untracht, 1975: 250). Bu teknikler, takıya “yaşanmışlık” hissi katarak ona benzersiz bir karakter kazandırır.

- **Kontrast Malzemeler:** Balat’ın dokusal zıtlıkları, pürüzlü duvarlar ile parlak camlar, eski ahşap ile modern metal detaylar, takılarda farklı malzemelerin (örneğin, parlak metal ile mat taş, pürüzlü deri ile cilalı ahşap) bir arada kullanılmasına ilham verebilir. Bu malzeme kontrastları, takıların görsel çekiciliğini artırırken, Balat’ın geçmiş ve günümüz arasındaki diyalogunu yansıtabilir. Farklı malzemelerin birleşimi, takıda zengin bir doku paleti oluşturur.
- **Malzemenin Anlamı:** Balat’ın mimarisinde kullanılan taş, ahşap, tuğla ve metal gibi doğal ve işlenmiş malzemeler, takılarda da aynı malzemelerin veya onların rengini ve dokusunu taklit eden malzemelerin kullanımına yönlendirebilir. Bu yaklaşım, takının malzeme seçimiyle de bir hikâye anlatmasını sağlar ve kültürel bağlamı güçlendirir.

3. DEMİR KİLİSE (SVETİ STEFAN KİLİSESİ): MÜHENDİSLİK HARİKASINDAN TAKI TASARIMINA ÖZGÜN YAKLAŞIMLAR

Haliç, yüzyıllar boyunca İstanbul’un önemli bir buluşma ve ticaret noktası olarak işlev görmüş, coğrafi konumu sayesinde farklı kıtalar, imparatorluklar ve kültürler arasında doğal bir liman ve geçiş alanı olmuştur. Bizans’tan Osmanlı’ya ve modern döneme kadar uzanan süreçte, bölge cami, kilise ve sinagogların bir arada bulunduğu çokkültürlü bir yaşamın mekânı olmuştur. Sveti Stefan Demir Kilisesi’nin böylesine tarihsel ve kültürel zenginliğe sahip bir kıyı hattı üzerinde inşa edilmesi, rastlantısal olmaktan ziyade bilinçli bir tercih olarak değerlendirilebilir. Kilisenin Haliç kıyısındaki konumu, Bulgar topluluğuna hem manevi hem de kültürel anlamda güçlü bir varlık alanı sağlamış, aynı zamanda bölgenin mimari çeşitliliğinin zenginleşmesine katkıda bulunmuştur (Türkiye Today).

Balat semtinde yer alan Sveti Stefan Demir Kilisesi, yalnızca dini işleviyle değil, aynı zamanda 19. yüzyıl mimarlık ve mühendislik teknolojilerinin bir sergisi olarak da dikkat çeker. Yapının tamamı, Viyana’da dökme demirden üretilen prefabrik parçaların getirişi ve yerinde montajıyla oluşturulmuş, bu sayede modüler inşa ve prefabrikasyon uygulamalarına dikkat çeken erken bir örnek teşkil etmektedir. Bu durum, kilisenin endüstri devrimiyle şekillenen

teknolojik yeniliklerin, uluslararası iş birliğinin ve farklı kültürlerin etkilerini fiziksel bir forma dönüştürdüğünün güçlü bir göstergesidir (Amusing Planet, 2021). Ayrıca, yapıda NeoBarok ve NeoGotik stillerin birlikte kullanılması, demirin sağladığı biçimlendirme esnekliğiyle birleşerek takı tasarımcıları için zengin bir estetik kaynak oluşturur. Kilisenin yapısal bileşenleri ve yüzey dokusu, çağdaş takı tasarımında form, malzeme ve tekniklerin harmanlanmasına ilham veren bir referans noktası olarak öne çıkar (Wikipedia, 2025).



Görsel 6-7: Sveti Stefan Kilisesi Genel ve Havadan Görünümü.



Görsel 8: Demir Kilise Dış Görünüm.



Görsel 9: Demir Kilise İç Görünüm.

3.1. Demir Kilise'nin Mimarisinden Takı Tasarımına Yansımalar

Balat'ta yer alan Demir Kilise (Sveti Stefan), inşasında kullanılan malzeme ve yapım teknikleriyle 19. yüzyıl mimarlığının özgün örneklerinden biridir. Tamamen dökme demirden parçaların Viyana'da üretilip İstanbul'da monte edilmesi, yapıyı prefabrikasyon ve modüler mimarlık bağlamında öncü kılmaktadır

(Erdem, 2013). Bu özellikler, yalnızca mimarlık açısından değil, çağdaş takı tasarımı için de ilham verici bir potansiyel sunmaktadır.

Demirin Estetik ve Kavramsal Etkisi: Demir, geleneksel takılarda nadiren tercih edilen bir malzeme olsa da, güç, dayanıklılık ve endüstriyel estetiği temsil etmesi bakımından takı sanatında yeni açılımlar yaratmaktadır. Kilisenin ana malzemesi olan demirden hareketle, titanyum, oksitlenmiş çelik ya da siyah kaplama gümüş gibi alternatif metaller kullanılarak, koyu tonların hâkim olduğu güçlü bir ifade dili oluşturulabilir. Bu yaklaşım, takıların alışılmış zarif formların ötesine geçerek, daha cesur, heykelsi ve modern bir estetik kazanmasına olanak tanır (Untracht, 1982).

Modülerlik ve Birleşen Yapılar: Demir Kilise'nin en dikkat çekici özelliklerinden biri, prefabrik parçaların yerinde monte edilmesiyle oluşturulmuş yapısal sistemidir. Bu yöntem, takı tasarımında modüler bir anlayışa ilham verebilir. Birbirine geçen, sökülüp takılabilen veya farklı kombinasyonlarla yeniden düzenlenebilen takı parçaları, kullanıcıya kişiselleştirme imkânı sunar. Ayrıca, perçin, vida ve menteşe gibi yapısal bağlantı öğeleri yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda estetik birer detay olarak tasarıma dâhil edilebilir. Böylece takı, sabit bir nesne olmaktan çıkarak, dinamik ve dönüştürülebilir bir yapıya evrilir (Dormer, 1994).

İskelet Sistemleri ve Katmanlı Tasarım: Demir Kilise'nin iskelet yapısı, takı tasarımında açık kafes görünümüleri, çerçeve sistemleri ve çok katmanlı kompozisyonlara ilham kaynağı olabilir. Tel bükme, lehimleme veya 3D baskı teknikleriyle oluşturulan kafes yapılar hem görsel hafiflik sağlar hem de taşıyıcı sistem estetiğini takıya taşır. Bu tür yapılar, mimarlık ve mühendislik disiplinleriyle takı sanatı arasında kavramsal bir köprü kurar (Chung, 2017).

Demir Kilise'nin yapım tekniği ve malzeme özellikleri, takı tasarımında malzeme kullanımına dair alternatif bakış açıları sunmaktadır. Demirin sembolik gücünden modülerlik anlayışına, iskelet sistemlerinden katmanlı yapılara uzanan bu ilham kaynakları, takıların yalnızca estetik objeler değil, aynı zamanda kültürel ve mimari referanslar taşıyan anlatı nesneleri olmasına katkı sağlamaktadır.

3.2. Demir Kilise'nin Mimari Kimliğinin Takı Tasarımına Yansıtılması: Disiplinlerarası Bir Yaklaşım

İstanbul'un Balat semtindeki Sveti Stefan Demir Kilisesi, dünyanın sayılı prefabrike dökme demir yapılarından biri olarak öne çıkmaktadır. Rudolph

Waagner Şirketi tarafından Viyana'da 1895–1896 yıllarında üretilen modüler demir parçaların, Haliç kıyısına taşınıp montajı, yapının mühendislik ve mimarlık tarihinde önemli bir dönemeç oluşturduğunu göstermektedir (Ivanova, Ganey & Drdácý, 2013; Ivanova, 2015). Bu yaklaşım, dönemin endüstri devrimi etkileriyle şekillenen uluslararası iş birliğine ve teknolojik yeniliklere doğrudan bir atıf sunmaktadır (Ivanova, 2015).

Yapının prefabrik demir kullanımına dayanan yapısal özellikleri; zemin koşullarının zayıflığı, deniz kenarındaki konumu ve hızlı montaj gereklilikleri gibi faktörlerle ilişkilendirilmiştir (Ivanova, Ganey & Drdácý, 2013). Ayrıca bu yöntemler, takı tasarımına uygulanabilir motifler sunması bakımından özel bir ilham kaynağı niteliğindedir. Örneğin, birleştirilebilir halkalar, vida ve perçin estetiği ile modüler bağlantı elemanları gibi unsurlar tasarım süreçlerine uyarlanabilir (Ivanova). Yapının stilistik yönünden incelenmesi, NeoBizans, NeoGotik ve NeoBarok unsurların eklektik bir bileşimini ortaya koymaktadır. Yüksek çan kulesi, üç kubbeli haç planı ve süslemeli cephe detayları, estetik zenginlikleriyle takı tasarımına doğrudan aktarılabilir motifler sunmaktadır (Ivanova, 2015; Traykova & Ivanova, 2019).

Demir Kilise, Viyana'daki Rudolph Philipp Waagner fabrikasında üretilip prefabrik demir parçalar halinde İstanbul'a taşınarak 1895–1896 yıllarında monte edilmiş bir yapı olarak dikkat çekmektedir (Ivanova, Ganey & Drdácý, 2013). Yapının inşası, sanayi devriminin demir teknolojilerini dini mimariye entegre etmesi açısından tipik bir örnektir. Aynı zamanda, yapının günümüzde maruz kaldığı korozyon, çatlaklar ve altyapısal deformasyon mimari miras koruması bakımından önemli tespitler sağlamaktadır (Ivanova ve ark., 2013: 693–714)

Mimari–Takı Arasında Kuram ve Uygulama

Vanessa Ward'ın Glasgow Sanat Okulu'nda tamamladığı doktora çalışmasında, “architectonic jewellery” (mimari takı) yaklaşımı, mimari düşüncenin takı formuna dönüştürülmesindeki metodolojik aşamaları (soyut, yorumlayıcı, figüratif) ele almıştır. Çalışmada ayrıca fenomenolojik yöntemler aracılığıyla mimarinin deneyimsel boyutunun takı tasarımında nasıl kavranabileceği vurgulanmaktadır (Ward, 2005).

Benzer şekilde Sabine Pagan'ın araştırması da mimari ve takı arasındaki disiplinlerarası ilişkileri incelemektedir. Pagan, mimari örneklerden yola çıkarak duysal deneyim ve hafıza temelli “wearable form” kavramını geliştirmeyi amaçlamıştır (Pagan, 2014).

Mimariden Takıya: Mimari takı, geometrik yapı, üç boyutlu derinlik ve yapısal öğelerin görünür kılınması gibi mimari tasarım ilkelerini takıya taşır. Bu altküme, inşaat mühendisliğine ait malzeme ve estetiklerle (ör. paslanmaz çelik, niyobyum) çalışır. Ayrıca hareketli parçaların kullanımı, takıya dinamik bir yaşam hissi katar (Druitt & Dormer, 1995).

Berlin Demir Mücevheratı: 19. yüzyılda Almanya’da popüler olan, gotik esintili döküm demir işlemeli takılardır. Gotik kemer ve gül pencere motifleri küçük ölçekli tasarımda doğrudan sembolik aktarım sağlar. Bu durum, Demir Kilise’nin ajur detaylarının ve demir işçiliği estetiğinin takıda nasıl yeniden yorumlanabileceğine dair tarihsel bir örnek oluşturabilir (Berlin iron jewellery, 1806–1815)

Mimari Formlar ve Takı Tasarımı Önerileri:

- **Perforasyon ve Ajur Motifleri:** Kilisenin metal süslemeleri, lazer veya CNC teknikleriyle takıya aktarılabilir, bu da hafiflik ve ışık–gölge etkisi sağlar.
- **Kubbe, Kule Formları:** Mimari silüetlerin minyatür heykelsi öğelere dönüştürülmesi ile dramatik ve sembolik takılar geliştirmek mümkün olur.
- **Renk ve Anlam Katmanları:** Plique-à-jour gibi transparan mine teknikleri ile gotik vitray etkisi yansıtılabilir. Renk sembolizmi (altın: ilahi güç; kırmızı: tutku; mavi: huzur) tasarıma derinlik katar.

Demir Kilise yalnızca form veya teknik açısından değil aynı zamanda tarih, kültür ve estetik düzeyde disiplinlerarası bir temsil aracıdır. Architectonic jewellery hem mimari mirasın korunmasına hem de çağdaş takı sanatının kavramsal zenginleşmesine katkı sağlamaktadır.

3.3. Sembolizm ve Anlamsal Katmanlar

Sveti Stefan Kilisesi, adını Hristiyanlık tarihindeki ilk şehitlerden Aziz Stefan’dan almaktadır. Bu sembolizm, takı tasarımlarında inanç, direniş, fedakârlık ve aydınlanma gibi evrensel temaların işlenmesine olanak tanımaktadır. Bu temalar, takıyı giyen kişi için kişisel bir bağlantı ve anlam ifade edebilir.

- **Aziz Stefan Motifleri:** Aziz Stefan’ın ikonografik temsillerinden ilham alınarak stilize edilmiş figürler veya ona atfedilen semboller (örneğin, palmye dalı, taşlar) takı tasarımlarında minimalist veya soyut bir şekilde kullanılabilir. Bu, takıya dini ve kültürel bir derinlik katar.

- **Haç ve Kutsal Formlar:** Hristiyanlıkta merkezi bir sembol olan haç motifinin farklı yorumları veya kilise mimarisindeki kutsal geometriye gönderme yapan formlar takılara entegre edilebilir. Bunlar, inanç temalarını vurgularken, aynı zamanda estetik olarak da çekici olabilir.
- **Mimari Alegoriler:** Kilisenin kendisi, inanç, topluluk ve dayanıklılık gibi kavramların bir alegorisi olarak yorumlanabilir. Takı tasarımları, kilisenin sağlamlığını ve zamanın zorluklarına direnişini yansıtan formlar ve dokular aracılığıyla bu alegorik anlamları taşıyabilir.

4. AKADEMİK TAKI TASARIMI SÜRECİ: ARAŞTIRMA VE UYGULAMANIN METODOLOJİK BİRLEŞİMİ

Balat ve Demir Kilise'den ilhamla geliştirilecek takı tasarımlarının, sistematik ve disiplinlerarası bir metodoloji çerçevesinde ele alınması planlanmaktadır. Bu süreç; tarihsel ve kültürel bağlamın araştırılması, elde edilen verilerin eleştirel analizi, kavramsal tasarım geliştirme, teknik uygulama ve deneysel üretim aşamalarını kapsayan bütüncül bir yaklaşım çerçevesinde geliştirilecektir. Böylelikle tasarım sürecinin, yalnızca estetik kaygılara dayalı bir üretim pratiği olmaktan çıkarak; araştırma, analiz ve yaratıcı yorumun bir araya geldiği bilgi temelli bir tasarım metodolojisine dönüşmesi hedeflenmektedir.

4.1. Kapsamlı Araştırma ve Dokümantasyon

Tasarım sürecinin ilk ve en kritik aşaması, ilham alınan konu hakkında derinlemesine bilgi edinmek olmuştur. Bu aşama, tasarımcının bağlamı tam olarak kavramasına ve yüzeysel tekrarlar yerine özgün yorumlar geliştirmesine olanak tanımıştır.

Literatür Taraması: Balat'ın tarihî, sosyolojik, kültürel ve mimari bağlamlarına ilişkin akademik yayınlar, tezler, makaleler ve kitaplar incelenmiştir. Özellikle Bizans ve Osmanlı dönemlerine ait şehircilik anlayışları, toplumsal yapılar ve sanat akımları derinlemesine araştırılmıştır. Demir Kilise'nin yapım süreci, mimari özellikleri (Neo-Gotik ve Barok sentezi), mühendislik detayları (demir prefabrikasyon tekniği) ve kültürel önemi hakkında kapsamlı bilgi toplanmıştır. Mimarlık tarihi, sanat tarihi ve kültürel antropoloji gibi farklı disiplinlerden yararlanılarak konuya çok yönlü bir bakış açısı kazandırılmıştır.

Saha Çalışması: Balat'ta ve Demir Kilise'de yerinde gözlem yapılmış, farklı açılardan detaylı ve fotoğraflar çekilmiş, eskiz çalışmaları ve ayrıntılı notlar alınmıştır. Bu sayede mimari detaylar, dokular, renkler, ışık ve gölge oyunları ile semtin genel atmosferi doğrudan deneyimlenmiştir. Ayrıca mekânın farklı saatlerdeki değişimleri de gözlemlenmiş, bu durum tasarım sürecine dinamizm katmıştır.



Görsel 10: Sveti Stefan Kilise'si Detay Fotoğraflar.

Görsel Analiz: Toplanan görsel materyaller (fotoğraflar, çizimler, tarihî belgeler) detaylı bir şekilde analiz edilmiştir (Görsel 10). Bu analiz sürecinde geometrik formlar, tekrarlayan desenler, ışık-gölge etkileşimleri, dokusal farklılıklar ve renk paletleri sistematik olarak belirlenmiştir. Elde edilen bulgular, tasarım dilinin temelini oluşturmuştur.

4.2. Konsept Geliştirme ve Problem Tanımlama

Araştırma sonuçları, tasarımcının kendi yorumunu ve yaklaşımını geliştirmesi için bir temel oluşturmuştur. Bu aşamada, toplanan veriler kişisel bir vizyonla harmanlanarak kavramsal bir çerçeveye dönüştürülmüştür.

Tema Belirleme: Elde edilen veriler ışığında, takı koleksiyonunun ana teması ve anlatısı netleştirilmiştir. “Balat’ın Gizli Katmanları,” “Demir Kilise’nin Mekanik Ruhu,” “Haliç’in Yankıları,” “Kentsel Bellek Dokuları” ve “Çok Sesli Bir Mirasın İfadesi” gibi kavramsal çerçeveler üzerine çalışılmış, koleksiyonun bütünlüğünü ve anlam derinliğini sağlayacak bir tema seçilmiştir.

Tasarım Problemlerinin Tespiti: Seçilen temanın takıya dönüştürülmesi

sürecinde ortaya çıkan teknik ve estetik zorluklar belirlenmiştir. Örneğin, “paslanmış demir dokusunun değerli metalde yeniden nasıl yorumlanabileceği,” “modüler bir takı sisteminin ergonomik hâle nasıl getirilebileceği” ve “tarihî bir motifin modern bir tasarımda bağlam dışına düşmeden nasıl kullanılabilmesi” gibi sorulara odaklanılmıştır. Bu problemler, yaratıcı çözümler geliştirilmesi için bir zemin oluşturmuştur.

Hedef Kitle ve Pazar Analizi: Tasarlanacak takıların hitap edeceği hedef kitle (örneğin, sanat koleksiyoncuları, kültürel miras meraklıları, genç profesyoneller) belirlenmiş ve mevcut takı pazarındaki konumu analiz edilmiştir. Bu analiz, tasarımların ticari potansiyelini değerlendirmeyi ve uygun pazarlama stratejilerini geliştirmeyi mümkün kılmıştır.

4.3. Malzeme ve Teknik Araştırması ile Deneysel Uygulamalar

Tasarım fikirlerinin somutlaştırılması aşamasında, doğru malzeme ve teknik seçimi kritik bir rol oynamıştır. Bu seçimler, takının estetik ve fonksiyonel kalitesini doğrudan etkilemiştir.

Malzeme Seçimi ve Özellikleri: Konsept ve estetik yaklaşımla uyumlu olacak şekilde gümüş, pirinç, bakır, çelik, titanyum ve altın gibi metaller; doğal, sentetik, yarı değerli veya endüstriyel atık taşlar; emaye, ahşap, deri ve cam gibi tamamlayıcı malzemeler incelenmiştir. Bu malzemelerin fiziksel, kimyasal ve estetik özellikleri değerlendirilmiş; işlenebilirlik, dayanıklılık, ağırlık, ciltle uyumluluk ve alerjik reaksiyon potansiyeli gibi pratik kriterler göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca geri dönüştürülmüş malzemeler üzerinde yapılan deneyler, Balat'ın “yeniden doğuş” temasıyla uyumlu bir ifade biçimi sunmuştur.

Üretim Tekniklerinin Belirlenmesi: Tasarımların üretiminde kullanılacak geleneksel teknikler (döküm, tel sarma, lehimleme, dövme, kalıp presleme, telkârî, granülasyon) ve modern yöntemler (lazer kesim, 3D baskı, emaye işçiliği, gravür, kakma, niello) analiz edilmiştir. Her tekniğin avantajları, sınırlılıkları ve estetik sonuçları karşılaştırılmış; farklı tekniklerin bir arada kullanıldığı deneysel kombinasyonlar geliştirilmiştir. Özellikle Demir Kilise'nin perfore yüzeylerinden esinlenen tasarımlar için lazer kesim ve asit dağlama teknikleri uygulanmıştır.

Deneysel Uygulamalar: Belirlenen malzemeler ve teknikler kullanılarak küçük ölçekli prototipler üretilmiştir. Bu deneyler, malzemelerin tepkilerini, tekniklerin uygulanabilirliğini ve nihai tasarımların görsel etkisini değerlendirmek açısından kritik bir aşama olmuştur. Elde edilen bulgular, tasarım sürecinin sonraki adımlarına yön vermiştir.

5. “ÇOK SESLİ BİR MİRASIN İFADESİ” İSİMLİ KOLEKSİYON

Bu bölümde, Balat’ın çok katmanlı tarihinden ve Sveti Stefan (Demir) Kilisesi’nin mimari özelliklerinden ilham alınarak geliştirilen “Çok Sesli Bir Mirasın İfadesi” adlı takı koleksiyonu sunulmaktadır. Koleksiyonun geliştirilme sürecinde, kuyumculuk tekniklerinin yanı sıra sıcak mine uygulamaları da değerlendirilmiş ve üç farklı takı modeli tasarlanarak deneysel üretimleri gerçekleştirilmiştir.

Modellerin tasarım süreci, Rhino 3D yazılımı kullanılarak dijital ortamda yürütülmüş; bu sayede form, oran, yüzey ve modüler bağlantı ilişkileri üç boyutlu olarak önceden test edilmiştir. Bu dijital yaklaşım, tasarım kararlarının erken aşamada görselleştirilmesine olanak sağlamış ve üretim sürecindeki hata payını azaltmıştır.

Elde edilen modeller, dijital tasarımın sağladığı esnekliği geleneksel kuyumculuk teknikleriyle birleştirerek uygulanmış; böylece koleksiyon hem çağdaş dijital teknolojilerin hem de zanaatkârlık bilgisinin bir arada kullanılabileceği bir yöntem önerisi sunmuştur. Bu bütünlük yaklaşım, koleksiyonun yalnızca estetik değil, kavramsal derinliğini de güçlendirmiştir.

5.1. Küpe ve Kolye Setinin Sıcak Mine ile Tasarımı

Bu model, İstanbul Balat’ta yer alan ve tamamı dökme demirden inşa edilmiş olan Sveti Stefan Bulgar Kilisesi (Demir Kilise)’nin mimari detaylarından esinlenerek tasarlanmıştır. Özellikle kilisenin kapılarında ve pencere süslemelerinde gözlemlenen geometrik formlar, tasarımın çıkış noktası olmuştur (Görsel 11). Tasarım süreci dijital ortamda Rhino 3D programı kullanılarak yürütülmüş; küpe ve kolye seti, kilisenin dekoratif üslubunu yansıtacak şekilde detaylı biçimde modellenmiştir. Rhino yazılımının kullanımı, formun simetri ve oranlarının hassas biçimde kontrol edilmesine ve üretim sürecine en uygun tasarım çıktılarının elde edilmesine imkân tanımıştır.



Görsel 11: Sveti Stefan Kilise'sinin Kapı ve Pencere Detay Fotoğrafları.

Üretim aşamasında öncelikle modelin dökümü gerçekleştirilmiş, ardından yüzeyde gerekli tesviye işlemleri uygulanarak pürüzsüz bir zemin elde edilmiştir. Bu aşama, mineleme tekniğinin başarısı için kritik önemdedir; zira yüzeyin düzgün hazırlanması, mine tabakasının homojen yayılmasını kolaylaştırmıştır. Tesviye sonrasında, tasarımda renk ve parlaklık sağlamak amacıyla sıcak mine tekniği uygulanmıştır. Mine tozu, hazırlanan metal yüzeye dikkatle yerleştirilmiş ve 735–750 °C sıcaklık aralığında fırınlanarak sabitlenmiştir. Birden fazla pişirim uygulanarak renklerin yoğunluğu artırılmış ve yüzeyde istenen parlaklık elde edilmiştir (Görsel 12).



Görsel 12: Kolye Sıcak Mine Çalışması.

Mineleme işlemi tamamlandıktan sonra yüzeye “altın kaplama” yapılmıştır. Altın kaplama, tasarıma hem estetik bir değer hem de zarif bir parlaklık kazandırmıştır. Bu yöntem, kilisenin Neo-Gotik üslubunda görülen ışık ve süsleme anlayışını takıya taşımış; yüzeydeki altın yansımalar, mine renkleriyle kontrast

oluşturarak tasarıma görsel bir dinamizm katmıştır (Görsel 13).



Görsel 13: Kolye ve Küpe, Altın Kaplama.

Görsel 13'te yer alan küpe ve kolye seti, tarihî bir yapının kültürel değerlerinin takı tasarımına aktarılması ve sıcak mine tekniğinin altın kaplama ile birleştirilmesi açısından önemli bir örnek oluşturmuştur. Tasarım, geleneksel bir mimari formun kuyumculuk pratiği çerçevesinde yeniden yorumlanmasıyla disiplinlerarası bir yaklaşımı yansıtmaktadır.

5.2. Küpe Tasarımında Mavinin Sıcak Mine ile Yansıtılması

İkinci modelin tasarımında, İstanbul'un önemli kültürel ve doğal simgelerinden biri olan Haliç'in mavisini temel ilham kaynağı olarak alınmıştır. Bu amaçla, modelin yüzeyinde mavi mine tercih edilmiş ve böylece tasarım, kentin tarihi ve coğrafi belleğine doğrudan bir gönderme yapmıştır. Tasarım, dikdörtgen formda kurgulanmış olup, bu geometrik çerçevenin içerisine kubbe detayından esinlenen motifler yerleştirilmiştir (Görsel 14). Kubbe biçiminden türetilen bu formlar, yalnızca mimari bir sembol değil aynı zamanda İslam ve Bizans mimarisinde de görülen göğes açılma düşüncesinin bir yansıması olarak çok kültürlülük vurgusu olarak yorumlanabilir.



Görsel 14: Küpe, Kubbe Detaylı Dikdörtgen Form.



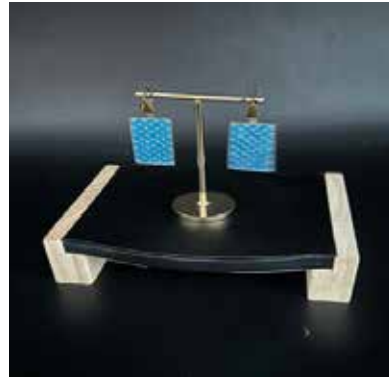
Görsel 15: Küpe, Mavi Sıcak Mine Uygulaması.

Formun içerisine eklenen geometrik dokular, yüzeye ritmik bir bütünlük kazandırmış, tasarımın statik bir yapıdan ziyade dinamik bir yüzey etkisi yaratmasını sağlamıştır. Bu doku üzerine eklenen göverseler yüzeyin parıltısını artırarak mavi mine ile taşların ışıltısı arasında estetik bir kontrast oluşturmuştur (Görsel 15). Böylece, Haliç'in suyun üzerindeki ışık oyunlarını çağrıştıran görsel bir bütünlük elde edilmiştir.

Teknik açıdan, tasarımın üretim süreci yine Rhino 3D programı ile başlatılmış, modelin oranları ve doku yerleşimi dijital ortamda kontrol edilmiştir. Döküm ve tesviye aşamalarının ardından yüzey hazırlığı yapılmış, seçilen alanlara mavi mine uygulanmıştır. Mine, 735–750 °C sıcaklık aralığında kontrollü pişirimle sabitlenmiş ve çoklu pişirimlerle renk yoğunluğu artırılmıştır (Görsel 16). Ardından göverseler, belirlenen noktalara yerleştirilerek tasarımın ışık etkisi güçlendirilmiştir.



Görsel 16: Küpe, Mavi Mine Uygulaması ve Pişirilmesi.



Görsel 17: Küpe, Mavi Mine Oksit ve Altın Kaplama.

Sonuç olarak, bu ikinci model, Haliç'in mavisini takı formuna taşıyarak coğrafi bir sembolü estetik bir öğeye dönüştürmüş, kubbe detaylarıyla mimari referansları, göverseler ise mücevher ışıltısını bir araya getirmiştir (Görsel 17). Böylece tasarım hem İstanbul'un doğal hem de kültürel mirasının kuyumculuk aracılığıyla çağdaş bir yorumu haline gelmiştir.

5.3. Kubbe Formlu Yüzük



Görsel 18: Sveti Stefan Kilisesi (Demir Kilise) Kubbe Fotoğrafi.



Görsel 19: Sveti Stefan Kilisesi (Demir Kilise), Kubbe Detay Fotoğrafi.

Üçüncü model, yine kubbe formundan esinlenerek geliştirilmiş bir yüzük çalışmasıdır. Kubbe, mimarlıkta yalnızca yapısal bir unsur değil, aynı zamanda göğe yönelişin ve bütünlüğün sembolü olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda model hem formun simgesel anlamını hem de estetik değerini yansıtarak kurulanmıştır (Görsel 18-19).

Tasarım süreci, diğer modellerde olduğu gibi Rhino 3D yazılımında gerçekleştirilmiş, kubbenin simetrik yapısı ve yüzüğün ergonomik ölçüleri dijital ortamda titizlikle modellenmiştir (Görsel 20). Böylece üretim aşamasında hem estetik uyum hem de kullanım rahatlığı sağlanmıştır.



Görsel 20: Rhino 3D Yazılımında Modelleme.

Yüzey uygulamasında, siyah oksit ve altın kaplama birlikte kullanılmıştır. Siyah oksit, yüzeye bir derinlik kazandırırken; altın kaplama, kubbe formunun belirli noktalarında ışığı yakalayarak kontrast bir etki yaratmıştır. Bu yöntem hem güçlü bir görsellik sağlamış hem de modelin antik-modern birleşimini pekiştirmiştir.

Kubbenin üzerinde, ikinci modelde de kullanılan ve yine kubbe detayından esinlenen geometrik motifler işlenmiştir. Böylece tasarımlar arasında bütünlük sağlanmış, üç modelin aynı koleksiyonun parçaları olduğu vurgulanmıştır. Bu detaylar, yüzeyde ritmik bir doku oluşturarak ışık-gölge oyunlarını artırmış ve yüzüğe dinamik bir karakter kazandırmıştır.



Görsel 21: Yüzük, Altın Kaplama ve Oksit.



Görsel 22: Yüzük, Detay Fotoğrafı.

Sonuç olarak, kubbe formundan türetilen bu yüzük, siyah oksit ve altın kaplamanın kontrast etkisiyle antik bir görünüm kazanmıştır (Görsel 21-22). Aynı zamanda, ikinci modelle kurduğu biçimsel bağ sayesinde koleksiyonun bütünsel bir anlatı sunmasına katkı sağlamıştır. Bu model, mimari bir formun kuyumculuk pratiğinde çağdaş bir yorumu olarak değerlendirilebilir.

Üç modelin tasarım ve üretim süreci, mineleme tekniklerinin hem geleneksel hem de modern kuyumculuk yaklaşımlarında nasıl kullanılabileceğini göstermektedir. Sıcak mine ve oksitleme ve altın kaplama yöntemlerinin bir arada uygulanması, takı tasarımında estetik çeşitliliği artırmış; Rhino yazılımı

ise tasarım sürecinde teknik doğruluk ve görsel ön izleme imkânı sağlamıştır. Böylece çalışma, dijital tasarım ile geleneksel el işçiliğinin bütünleştiği güncel bir yaklaşımı ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Bu çalışma boyunca detaylandırıldığı üzere, İstanbul'un tarihi ve kültürel katmanlarını barındıran Balat semti ile bu semtin mimari dehası olan Sveti Stefan Kilisesi (Demir Kilise), takı tasarımı alanı için olağanüstü bir ilham kaynağı sunmaktadır. Geleneksel sanat anlayışlarının ötesine geçerek, kültürel mirasın çağdaş tasarım pratikleriyle nasıl bir araya getirilebileceğini gösteren bu çalışma, takıların sadece estetik nesneler olmaktan öte, derin bir anlamsal ve kültürel anlatı taşıyabileceğini ortaya koymuştur. Balat'ın çok kültürlü yapısı, mimari dokusundaki her bir detay ve zamanın bıraktığı izler, tasarımcılara sembolizm, form ve doku açısından sınırsız deneysel alanlar açmaktadır. Özellikle Demir Kilise'nin kendine özgü demir konstrüksiyonu, prefabrikasyonun sunduğu modüler yaklaşımlar ve Gotik ile Barok mimarinin özgün sentezi, takı tasarımında yaratıcı deneysellik ve malzeme kullanımı üzerine yeni perspektifler getirmiştir.

Çalışmada sunulan akademik metodoloji, takı tasarımcısının salt sezgisel yaklaşımların ötesine geçerek, kapsamlı bir araştırma, eleştirel bir analiz ve sistematik bir üretim süreci izlemesinin önemini vurgulamıştır. Kapsamlı literatür ve saha çalışmalarıyla elde edilen verilerin, konsept geliştirmeden malzeme seçimine, dijital modellemeden prototiplemeye kadar her aşamada bilinçli kararlar almaya rehberlik etmesi, tasarımın derinliğini ve özgünlüğünü pekiştirmektedir. Bu süreç, takının sadece bir aksesuar değil, aynı zamanda kültürel bir belge, bir hikâye anlatıcısı ve bir kimlik yansıtıcısı olarak konumlandırılmasına olanak tanır. Balat'ın ruhunu ve Demir Kilise'nin gücünü taşıyan bu tasarımlar, giyen kişi için kişisel bir anlam ifade ederken, aynı zamanda kültürel mirasın korunmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına da sanatsal bir katkı sunar.

Nihayetinde, bu tür tasarımlar takı sanatını sadece moda trendlerinin bir parçası olmaktan çıkarıp, onu kültürel diyalog ve toplumsal bellek inşasındaki rolünü güçlendiren bir disipline dönüştürmektedir. Balat ve Demir Kilise, takı tasarımcıları için sadece somut ilham kaynakları değil; aynı zamanda kültürel kimliğin, çok sesliliğin ve dayanıklılığın somutlaşmış tezahürlerini tasarımlarına yansıtabilecekleri eşsiz bir laboratuvar görevi görmektedir. Bu yaklaşımla

oluşturulan her takı parçası, bir yandan Balat'ın binlerce yıllık hikayesini fısıldarken, diğer yandan da günümüzün sanatsal ve kültürel ifadelerine yeni bir soluk getirecektir. Böylece takılar, sadece bedeni süsleyen nesneler değil, aynı zamanda geçmişle gelecek arasında köprü kuran, anlam yüklü, taşınabilir sanat eserleri haline gelecektir.

KAYNAKÇA

- Anonim. (t.y). Berlin iron jewellery. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_iron_jewellery?utm_source=Erişim_Tarihi:06_Eylül_2025
- Belge, R., & Siyavuş, A. E. (2024). Kentsel Heterotopya: İstanbul'un Farklı ve Öteki Mekânları. *Journal of Geography* (48), 175-192.
- Berlin iron jewellery. (n.d.). In Wikipedia. Retrieved August 2025, from entry on Berlin iron jewellery. (Historical parallel in iron-based jewellery design)
- Chung, S. (2017). *Jewelry Design and Architecture: Structural Inspirations in Contemporary Practice*. *Journal of Design History*, 30(4), 523-540.
- Çüçen, A. K. (2005). "Kültür, uygarlık, evrensellik ve çok-kültürlülük". *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 4, 111-115.
- Dormer, P. (1994). *The Art of the Maker: Skill and Its Meaning in Art, Craft and Design*. London: Thames & Hudson.
- Drutt, H. W., & Dormer, P. (1995). *Jewelry of Our Time: Art, Ornament, and Obsession*. Random House Incorporated. (Defining architectonic jewellery)
- Erdem, Y. (2013). "Balat'ta Demir Kilise: İnşa Süreci ve Mimari Özellikleri." *Erdem: İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 24(67), 43-58.
- Erkan, N. E., & Altıntaş, S. (2018). Soylulaştırmanın Gündelik Hayattaki Görünümleri: Balat'ın Mekânsal ve Sosyal Dönüşümü. *İdealkent*, 9(23), 292-335.
- Ivanova, B. (2015). *The Bulgarian St. Stefan church in Istanbul: An architectural project from 1890s and its multifunctional application in Bulgaria*. *Academia.edu*
- Ivanova, B., Ganev, R., & Drdácý, M. (2013). Historical and Condition Survey of the St. Stefan Bulgarian Metal Church in Istanbul. *International Journal of Architectural Heritage: Conservation, Analysis, and Restoration*, 7(6), 693-714.
- Pagan, S. (2014). *Contemporary jewellery: A phenomenological approach to making informed by architecture*. Charles Sturt University.
- Patowary, K. (2021, April 23). *Istanbul's Cast Iron Church*. *Amusing Planet*. <https://www.amusingplanet.com/2021/04/istanbuls-cast-iron-church.html> Erişim

tarihi:17.10.2025

- Pekvar, 2021, İstanbul İli, Fatih İlçesi, Balat Mahallesi, 2319 Ada, 13 Parseldeki Konutun Restitüsyon Raporu. Akademia.edu. https://www.academia.edu/67872480/İstanbul_İli_Fatih_İlçesi_Balat_Mahallesi_2319_Ada_13_Parseldeki_Konutun_Restitüsyon_Raporu
- Traykova, M., & Ivanova, B. (2019). Specific structural features of the Bulgarian Church St. Stefan in Istanbul. *Proceedings of the 18th International Symposium of MASE (BASA'2019)*.
- Türkiye Today. <https://www.turkiyetoday.com/culture/sveti-stefan-historic-icon-of-istanbuls-golden-horn-126513> Erişim tarihi: 17.10.2025
- Untracht, O. (1982). *Jewelry: Concepts and Technology*. New York: Doubleday.
- Özgüven, Y. “Metropolitan Bireyin Yeni Nesil Mekânı: Fener ve Balat” (2023). Kentsel Morfoloji Uygulamaları. Maltepe Üniversitesi Yay. 39-58
- Ward, V. (2005). *Architectonic Jewellery: An interrogation of the translation of ideas from architecture to jewellery through the design and production of contemporary jewellery* (Doctoral dissertation, The Glasgow School of Art).

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1:** Balat Tarihi Evler. <https://www.yollardan.com/fener-balat-gezilecek-yerleri/> Erişim Tarihi: 24.07.2025
- Görsel 2:** Fener-Rum Lisesi. <https://www.instagram.com/p/CCkb-J8J7Ex/> Erişim Tarihi: 24.07.2025
- Görsel 3:** Nostalji Balat Kahvesi. <https://accessland.live/balat-renkli-evler/26.07.2025> Erişim Tarihi: 24.07.2025
- Görsel 4:** Balat Renkli Evler. <https://accessland.live/balat-renkli-evler/26.07.2025> Erişim Tarihi: 24.07.2025
- Görsel 5:** Balat Renkli Evler. <https://accessland.live/balat-renkli-evler/26.07.2025> Erişim Tarihi: 24.07.2025
- Görsel 6-7:** Sveti Stefan Kilisesi. <https://www.turkiyetoday.com/culture/sveti-stefan-historic-icon-of-istanbuls-golden-horn-126513> Erişim Tarihi 11.08.2025
- Görsel 8:** Demir Kilise Dış Görünüm. https://www.amusingplanet.com/2021/04/istanbuls-cast-iron-church.html?utm_source Erişim Tarihi 13.08.2025
- Görsel 9:** Demir Kilise İç Görünüm. https://www.amusingplanet.com/2021/04/istanbuls-cast-iron-church.html?utm_source Erişim Tarihi 13.08.2025

- Görsel 10:** Sveti Stefan Kilise'si Detay. (Fotoğraf: Nalan Gonca Çelik, 2025).
- Görsel 11:** Sveti Stefan Kilise'sinin Kapı ve Pencere Detay (Fotoğraf: Nalan Gonca Çelik, 2025).
- Görsel 12:** Kolye Sıcak Mine Çalışması. (Tasarım ve Üretim: Nalan Gonca Çelik, 2025).
- Görsel 13:** Kolye ve Küpe, Altın Kaplama. (Tasarım ve Üretim: Nalan Gonca Çelik, 2025).
- Görsel 14:** Küpe, Kubbe Detaylı Dikdörtgen Form. (Tasarım ve Üretim: Nalan Gonca Çelik, 2025).
- Görsel 15:** Küpe Mavi Sıcak Mine Uygulaması. (Tasarım ve Üretim: Nalan Gonca Çelik, 2025).
- Görsel 16:** Küpe, Mavi Sıcak Mine Uygulaması ve Pişirilmesi. (Tasarım ve Üretim: Nalan Gonca Çelik, 2025).
- Görsel 17:** Küpe, Oksit Ve Altın Kaplama. (Tasarım ve Üretim: Nalan Gonca Çelik, 2025).
- Görsel 18:** Sveti Stefan Kilisesi (Demir Kilise) Kubbe. (Fotoğraf: Nalan Gonca Çelik, 2025).
- Görsel 19:** Sveti Stefan Kilisesi (Demir Kilise) Kubbe Detay. (Fotoğraf: Nalan Gonca Çelik, 2025).
- Görsel 20:** Rhino 3D Yazılımında Modelleme. (Tasarım ve Üretim: Nalan Gonca Çelik, 2025).
- Görsel 21:** Yüzük, Altın Kaplama ve Oksit. (Tasarım ve Üretim: Nalan Gonca Çelik, 2025).
- Görsel 22:** Yüzük, Detay Fotoğrafı. (Tasarım ve Üretim: Nalan Gonca Çelik, 2025).

4. BÖLÜM

AYASOFYA'DAN TAKIYA: İSTANBUL'UN KÜLTÜREL MİRASI ÜZERİNE TASARIM ODAKLI BİR ÇALIŞMA

Emel İÇDAĞ KARAKURT

Altınbaş Üniversitesi

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

Takı Tasarımı Bölümü Yüksek Lisans Programı

emelkarakurt@yahoo.com

Orcid.org/0009-0001-6262-288X

ÖZET

Bu araştırmada, İstanbul'un kültürel belleğinde derin izler bırakan Ayasofya'nın mimari, sanatsal ve mitolojik unsurları incelenmekte ve bu unsurların çağdaş takı tasarımına nasıl dönüştürülebileceği araştırılmaktadır. Araştırmanın amacı, Ayasofya'nın tarihsel kimliğini yansıtan mozaik kompozisyonları, duvar süslemelerini ve sembolik öğeleri tasarım pratiği aracılığıyla yeniden yorumlamak ve kültürel miras ile çağdaş sanat arasındaki etkileşimi görünür kılmaktır. Araştırmada nitel yöntem kullanılmış; literatür taraması Ayasofya üzerine yapılmış akademik çalışmalar ve görsel kaynaklardan elde edilen veriler değerlendirilmiştir. "Ayasofya'nın sanatsal ve simgesel kodları günümüz takı tasarımına nasıl aktarılabilir?" sorusu çerçevesinde yürütülen inceleme hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde tasarım önerileri geliştirmeyi amaçlamaktadır. Elde edilen bulgular, mimari süsleme öğeleri ile efsanevi anlatıların çağdaş takı tasarımında yeniden hayat bulabileceğini göstermektedir. Sonuç olarak, kültürel mirasın estetik değerleri yaratıcı yorumlar aracılığıyla hem korunmakta hem de

günümüzün sanatsal diline entegre edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ayasofya, Kültürel miras, Takı Tasarımı, Sanat, Mücevher

1. GİRİŞ

İstanbul'un kültürel kimliğinde merkezi bir konuma sahip olan Ayasofya, yalnızca bir ibadet mekanı değil, aynı zamanda tarih boyunca taşıdığı sanatsal, mimari ve sembolik anlamlar nedeniyle farklı dönemlerin estetik anlayışını yansıtan kültürel bir yapıdır. Bizans döneminde “Megale Ekklesia” adı verilmiş, beşinci yüzyıldan sonra ise “Ayasofya” ismini almıştır. Ayasofya (Hagia Sophia), kelimesinin anlamı çeşitli kaynaklarda “Kutsal Bilgelik” anlamına gelmektedir. İmparator I. Iustinianos tarafından yapımına başlanmış, 26 Aralık 537 yılında açılışı yapılmıştır. 29 Mayıs 1453, İstanbul'un fethi ile birlikte yapıya minareler, mihrap, medrese gibi eklemeler ve onarımlar yapılarak cami olarak ibadete açılmıştır. Cumhuriyet döneminde, Atatürk'ün onayı ile 1934 tarihinde müzeye çevrilmiş olup, günümüzde 2020 yılından itibaren cami olarak kullanılmaktadır (Deniz & Avcı, 2023, s.472-487). Bu dönüşümler, Ayasofya'nın işlevsel biçimini değil, kültürel, sanatsal anlam dünyasını da etkilemiştir.

Ayasofya, Bizans mimarisinin zirve örneklerinden biri olmasının yanı sıra, içerdiği mozaikler, ikonografik düzenlemeler ve süslemeleri ile görsel sanatlar alanında eşsiz bir birikim sunmaktadır. Özellikle kubbe yazıtları, mozaikleri, figüratif ve geometrik bezemeleri ile mimariyi tamamlayan estetikle inanç arasında bir köprü oluşturmaktadır. Ayasofya'nın tarihsel ve sanatsal yönleri kadar, halk belleğinde yer alan gizemli anlatıları da bu yapının kültürel kimliğini ortaya çıkartan unsurlar arasındadır. Bizans İmparatoru I. Iustinianos tarafından eski şehir merkezine inşa edilmiştir. Yapıldığı dönemden itibaren bin yıl boyunca dünyanın en büyük katedrali ünvanına sahip olmuştur. İmparator Justinianus'un rüyasında yapının planını gördüğüne dair anlatılar, meleklerin Ayasofya'yı koruduğu, Nuh'un gemisinden gelen tahta parçalarının Ayasofya'nın orta kapısında kullanıldığı yönündeki inançlar birleştiğinde, mimari ve sanatsal unsurların sadece fiziksel değil, simgesel anlamları da içerebileceği görülmektedir (URL 1). Bu bağlamda, bu çalışmada Ayasofya'nın sanatsal ve mimari öğeleri çağdaş takı tasarımı perspektifinden ele alınmakta; kültürel mirasın, görsel sanatlar ve tasarım pratikleri aracılığıyla güncel tasarımlara nasıl uygulanabileceği incelenmektedir. Literatürde Ayasofya üzerine mimarlık,

sanat tarihi ve dini işlevleri ekseninde çok sayıda çalışma bulunmasına karşın, bu mirasın görsel sanatlar ve tasarım çalışmaları üzerinden yeniden yorumlanmasına yönelik araştırmalar sınırlıdır. Takı tasarımı, bu bağlamda, bir yandan kültürel hafızada yer alan görsel öğelerin somut nesnelere dönüştürülmesine aracılık etmekte, diğer yandan da kültürel sembollerin bireysel ve özgün biçimlerde ifade edilmesine imkân sunmaktadır.

2. AYASOFYA’NIN TARİHSEL SÜRECİ VE MİMARİ YAPISI

Bu bölümde Ayasofya’nın tarihsel süreci, mimari yapısı ve mozaik süslemeleri ele alınmaktadır. Yapının Doğu Roma döneminden Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine kadar geçirdiği dönüşümler, mimari ve sanatsal özellikleri ile bütünlüklük bir şekilde değerlendirilerek hem yapının mekânsal organizasyonu hem de iç mekân süslemeleri bağlamında tarihsel ve kültürel önemi ortaya konacaktır.

2.1. Tarihsel Süreç

İstanbul’un fethinin ardından Ayasofya cami olarak kullanılmaya başlanmış ve buna bağlı olarak mimarisine çeşitli İslami unsurlar eklenmiştir (Görsel 1).



Görsel 1: Ayasofya’nın İç Kubbesinden ve Hat Levhalardan Bir Görünüm.

Bu dönemde minareler, müezzin mahvili, minber, mihrap gibi yapılar eklenerek özgün Bizans mimarisi Osmanlı yorumu ile yeniden şekillenmiştir. Bugün halen görülebilen mihrap, Fatih Sultan Mehmet döneminde yerleştirilmiştir. Mihrabın hemen yanında yer alan bronz kandil ise, Kanuni Sultan Süleyman tarafından, Budapeşte’nin fethedilmesinin ardından Ayasofya’ya getirilmiştir. Giriş kapısının iki yanında yer alan mermer küpler ise, Üçüncü Murad döne-

minde Bergama'dan getirtilerek yapıya armağan edilmiştir. Ayrıca yapıda yer alan gösterişli minber ve vaaz kürsüsü Dördüncü Murad zamanında eklenmiş ve Türk taş işçiliğinin zarif örnekleri arasında sayılmaktadır (Dirimtekin, 1996: 17-18). Ayasofya, II. Selim döneminde yapısal yıpranma belirtileri göstermesi üzerine, Osmanlı baş mimarı Mimar Sinan tarafından dış destek yapıları ile güçlendirilmiştir. I. Ahmet devrinde mihrap üzerine besmele hattı yazdırılmıştır. I. Mahmut ise 1739 yılında cami çevresine kütüphane, şadırvan, medrese gibi yapılar eklenmiştir. III. Selim zamanında Hattat Mehmed Esad Yesari tarafından yazılan iki önemli levha iç mekana yerleştirilmiştir. Ayasofya'nın camiye çevrilmesinden sonra yapıya eklenen İslami unsurlar içinde, dönemin önde giden hattatlarının eserleri öne çıkmaktadır. Teknecizade İbrahim Efendi ve Kazasker Mustafa İzzet Efendi tarafından yazılan hat levhaları, yapının iç mekan süslemesinde dikkate değer örnekler arasında yer almaktadır (Çelebi, 2021: 209-242). 19. yüzyılda Fossati Kardeşler tarafından yapılan büyük restorasyon ile sütunlar ve kubbe güçlendirilmiş, mozaiklerin bir kısmı temizlenmiş, tahrip olanlar sıvayla örtülmüştür (Görsel 2). Ayrıca yapıya bir muvakkithane ve yeni bir medrese eklenmiş, bu sayede Ayasofya zaman içinde Osmanlı mimari karakteri kazanmıştır (URL 2). Ayasofya'nın tarihi, milletin sevinci. Fossati Kardeşlerin 1847-1849 yılları arasında geniş kapsamlı onarımları sırasında, Sultan Abdülmecid'in isteğiyle Hünkar mahfili de yeniden inşa edilmiştir (Görsel 3).



Görsel 2: Fossati'nin Restorasyon Öncesi Çizimi.



Görsel 3: Hünkar Mahfili

Bir önceki mahfil, mihrap hizasında, yapının sol tarafında iken, bu alan yetersiz bulunduğu için yıkılmış ve yerine çokgen formlu, ince sütunlarla desteklenen, rokoko üslubunda korkuluklarla çevrili yeni bir mahfil inşa edilmiştir (Görsel 4-5), (Yücel, 1983: 32).



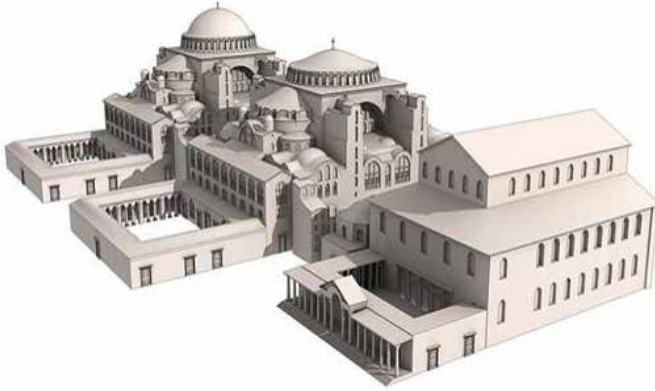
Görsel 4: Ayasofya Camii, 19. Yüzyıl.



Görsel 5: Ayasofya'nın İçi, 1894.

2.2. Mimari Yapısı

Ayasofya olarak bilinen kutsal yapının ilk örneğiolarak kabul edilen ve “Büyük Kilise” olarak anılan yapı, 4.yüzyılın sonlarında İmparator II. Constantinus döneminde inşa edilmiş olup, yaklaşık 360 yılında, tamamlanmıştır (Görsel 6), (Çetinkaya, 2015: 68).



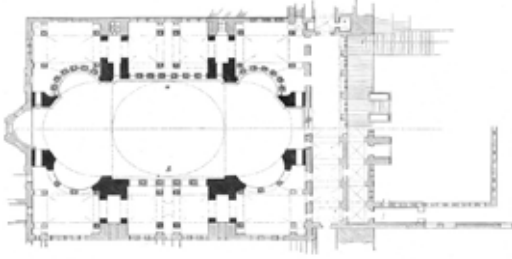
Görsel 6: Ayasofya'nın İnşa Edilmiş İlk Şekli, İkinci Yapısı ve Son Hali.

Mimari olarak Latin etkileri taşıyan bu yapı, ahşap çatılı ve tek nefli plan düzenine sahiptir. Bizans tarihçisi Socrates Scholasticus'a göre, söz konusu kilise daha önceden aynı bölgede var olduğu düşünülen bir Artemis tapınağının kalıntıları üzerine inşa edilmiştir (Zeytinoğlu, 2013: 99). Ancak, 404 yılında Patrik İonnes Hrisostomos ve İmparatoriçe Eudokia'nın destekçileri arasında çıkan çatışmaların ardından, dönemin Ayasofya yapısı zarar görmüş ve kullanılamaz hale gelmiştir. Ardından, İmparator II.Theodosios (408-450) döneminde, günümüzde Ayasofya'nın bulunduğu yerde (415 yılında) yeni bir kilise

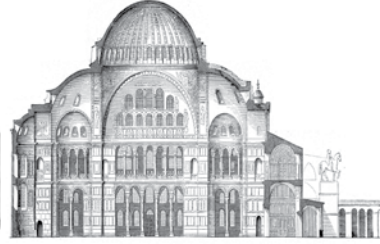
inşa edilmiştir. Bu ikinci yapı, bazilika planlı, geniş nefli ve sütunlarla ayrılmış mimarisi ile dönemin ihtiyaçlarına cevap verebilecek biçimde düzenlenmiştir. Kaynaklara göre, 430'lu yıllardan itibaren bu yapı, Tanrı'nın "Kutsal Bilgeliliği"ni temsil eden "HagiaSophia" (Ayasofya) adıyla anılmaya başlanmıştır. Ancak bu ikinci yapı da kalıcı olamamış, 532 yılının Ocak ayında gerçekleşen Nika Ayaklanması sırasında çıkan büyük yangınla tamamen yıkılmış, İmparator I. Iustinianos' un emri ile, daha büyük ve görkemli yeni bir mabet inşa edilmesi kararlaştırılmıştır. Böylece günümüze ulaşan 3. Ayasofya yapısının temelleri atılmıştır (Çetinkaya, 2015: 68). İmparator I.Iustinianos'un talimatı ile inşa edilen günümüz Ayasofya yapısı, dönemin önde giden iki mimarı olan Milet'li (Didim), İsidorosile Tralles'li (Aydın) Anthemios tarafından tasarlanmıştır. İnşaat süreci oldukça kısa sürede, yaklaşık beş yıl içinde tamamlanmış ve yapı 27 Aralık 537 tarihinde büyük bir törenle ibadete açılmıştır. 1204 yılında IV. Haçlı seferleri sırasında Latinler tarafından işgal edilen şehir ve Ayasofya ağır şekilde yağmalanmış, iç mekan süslemeleri tahrip edilmiştir. Doğu Roma İmparatorluğu, 1261 yılında kenti yeniden ele geçirdiğinde, yapı ciddi bir onarım gereksinimi göstermiştir. 1453 yılında Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetmesiyle Ayasofya camiye çevrilmiş; sonraki yıllarda ise yapının mimarisi korunmuş ve çeşitli mimari ilavelerle desteklenerek Osmanlı döneminde ibadet mekanı olarak işlevini sürdürmüştür (Çoruhlu, Demir & Yıldız, 2016: 22). Cumhuriyet döneminde, 1935 yılında Mustafa Kemal Atatürk başkanlığındaki Bakanlar Kurulu kararıyla müze statüsü kazanan yapı, 2020 yılında tekrar cami olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu tarihsel dönüşümler, yapının mimari bütünlüğüne farklı dönemlerde çeşitli müdahalelerin yapılmasına yol açmıştır.

Ayasofya, mimari açıdan Doğu Roma İmparatorluğu döneminin yenilikçi ve en görkemli yapılarından biri olarak kabul edilir. Bu yapının inşası sırasında geçmiş uygarlıkların mimari miraslarından da yararlanılmıştır. İmparator I.Iustinianos, Ayasofya'nın inşasında kullanılması için İmparatorluğun dört bir yanından değerli yeni yapı malzemeleri ve antik yapıların sütunlarını, taşlarını temin ettirmiştir. Efes'teki Artemis Tapınağı'ndan, Kyzikos'tan (bugünkü Kapıdağ Yarımadası), Mısır'ın Heliopolis kentinden sekiz adet kırmızı porfir sütun ve Lübnan'daki Ba'lebek Tapınağından çeşitli sütunlar yapıya taşınmıştır. Ayrıca çok sayıda farklı bölgelerden renkli ve değerli mermer türleri de kullanılarak, yapı hem mimari ve hem de sembolik açıdan çok katmanlı bir kimlik kazanmıştır (Eyice, 1991: 1-10). Ayasofya hembazilikal hemde merkezi plan özelliklerine sahip bir "kubbeli bazilika" şeklinde inşa edilmiştir (Görsel 7). Zemindeki bazilikal düzen kubbe ile örtülmüş, üst örtü sistemiyle tamamlanmıştır. Ortada büyük bir ana kubbe yer almakta, bu kubbe doğu ve batı

yönlerine doğru yarım kubbelerle desteklenmektedir. Apsisi ve narteksi hariç Ayasofya'nın iç uzunluğu 73,3m, genişliği ise yaklaşık 69,5m'dir (Erdoğan, 2016: 4-5).



Görsel 7: Ayasofya'nın Bazilika Planı.



Görsel 8: Ayasofya'nın Kesit Çizimi.

Ayasofya üç nefli simetrik bir mekan düzeni ve hem iç hem dış narteksle birlikte bir apsisten oluşmaktadır (Görsel 8). İç mekanda alt galeride 40, üst galeride ise 64 olmak üzere toplam 104 sütun bulunmaktadır. Dış mekan aydınlıkken, iç mekandaki pencereler ise ışığı loş bir hale getirmiştir (Görsel 9-10). (Atıcı & İnceoğlu, 2018: 118). Böylece kubbelerdeki pencerelerden süzülen ışık, mekanda güçlü bir etki yaratmaktadır.



Görsel 9: Ayasofya'nın Dış Görünümü.



Görsel 10: Ayasofya'nın İç Kubbesinden Bir Görünüm.

Yapıya kuzey bölümünden, dış ve iç narteksten geçilerek ulaşılmaktadır. İç narteks, uzunlamasına yerleştirilmiş dikdörtgen nefte açılmakta olup, her iki narteks de dokuzar çapraz tonozla örtülmüştür. Dış narteksin öncesinde geniş bir avluya açıldığı anlaşılmaktadır. İç narteks, dış nartekse göre hem daha yüksek hem de yaklaşık iki kat genişliktedir (Sözen, 2011: 13). Avlunun doğusunda yer alan üç kapıdan geçilerek dış nartekse ulaşılmaktadır. Ardından beş kapı

aracılığıyla iç nartekse geçilmektedir. İç narteksin duvarları çok renkli mermer levhalarla kaplıdır; tonozları mozaik süslemelerle bezeli olup, kuzey ve güney uçlarında iki büyük kapı yer almaktadır. Kuzeydeki kapı üst galeri rampalarına açılırken, güneydeki kapı “Horologion Kapısı” olarak adlandırılmakta ve dış avluya çıkmaktadır (Yücel, 1983: 8). İç narteksin doğu ucunda yer alan geçit bölümünde, 9. yüzyıla tarihlenen ve üzerinde monogram süslemeleri bulunan çift kanatlı bronz bir kapı bulunmaktadır. Bu bölüm tarihsel bağlamda “Muhamirler Geçidi” olarak da anılmaktadır. İç narteksten ana ibadet mekanına geçiş, toplam dokuz kapı aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu kapılar arasında ortada yer alan üçlü grup geleneksel olarak “Kraliyet Kapılar” adıyla tanımlanırken, merkezdeki büyük kapı “İmparator Kapısı” (Görsel 11) olarak adlandırılmaktadır (Sözen, 2011: 17).



Görsel 11: İmparator Kapısı, Ayasofya.

İmparator Kapısı olarak bilinen bu kapının bir dönem gümüşten yapıldığı ve altınla kaplandığı aktarılmış olup, 1204'teki Latin istilasından sonra bu kapı üzerindeki değerli süslemelerin söküldüğü ifade edilmektedir (Görsel 12). Ayrıca, kapının üst kısmında bulunan bir mozaikte, IV. Leon'un İsa'nın ayaklarına kapanmış hali tasvir edilmektedir. Bu sahne hem dini otoriteye boyun eğişi hem de Bizans'ın İmparatorluk anlayışını yansıtmaktadır (Akşit, 2012: 82). Ayasofya'nın üst kat galerilerinde, batı kanadının sağında kadınlara ayrılmış bölüm olarak “Gynekaion” adı verilen alan bulunmaktadır. Biraz ileride yeşil taşla işaretli olan İmparator locası yer alır. Bu locada İmparatoriçeler ve saray

kadınları, törenler ve ayinleri izlemişlerdir (Şimşek, 2012). Ayasofya'daki en eski giriş, "Güzel Kapı"ya da "Vestibül" olarak bilinmektedir (Görsel 12). İmparator Theophiolos tarafından 838 Tarsus'taki bir antik pagan tapınağından getirilmiştir (URL3).



Görsel 12: Ayasofya'daki "Vestibül" (Güzel Kapı).

2.3. Ayasofya'nın Mozaikleri

Ayasofya'da yer alan mozaiklerde figürlerin ana hatları çoğunlukla mermer, granit, kireç taşı gibi doğal taş mozaiklerle ve farklı renklerde cam ile pişmiş toprak malzemelerle oluşturulmuştur. Figürlerin ince detaylarında ve arka planlarında ise altın ve gümüş alaşımlı metal mozaiklerin kullanımı dikkat çekmektedir (URL 3). Mozaiklerde mor, kemik, krem, beyaz, yeşil, turuncu ve kahverengi gibi renkler doğal taşlardan elde edilmiştir. Gri ve beyaz tonlar için Marmara mermerinin damarlarından yararlanılmış; taş ve camlarda istenilen renk sağlanamadığında ise boya uygulanmıştır (URL 4).

Mozaik kompozisyonları arasında güney giriş dehliz kapısının üstündeki sahneler, absis yarım küresindeki figürler, İmparator Kapısı'nın üstündeki kompozisyon, güney galerideki Deisis, güney üst galerideki iki ayrı imparator portresi ve kuzeydeki üç kilise ileri geleni ile 985 yılında gün yüzüne çıkarılan İmparator Aleksandros portresi sayılabilir (Yücel, 1986: 14). Ayasofya'da fark-

lı dönemlerde yapılmış figürlü ve figürsüz pek çok mozaik süsleme yer almakta olup, günümüze ulaşan en eski mozaik örneklerini narteks bölümündeki figürsüz bezemeler oluşturmaktadır. Yapıda uygulanan ilk figürlü mozaik ise apsis bölümündeki kompozisyonudur (URL 5).

2.3.1. Zemin Kat Mozaikleri

İmparatorluk Kapısı Üzerindeki Mozaik: Ayasofya'daki mozaikte, taht üzerinde oturan Hz. İsa sağ eliyle takdis işareti yaparken, sol elinde “Ben dünyanın sulhuyum ve nuruyum” ifadesi yazılı açık bir kitap tutmaktadır (Görsel 13). Mozağin sahnesinde İmparator Leon, İsa'nın önünde diz çökmüş şekilde betimlenmiştir (Dirimtekin, 1966: 30).



Görsel 13: Ayasofya'nın
İmparatorluk Kapısı Mozaği.



Görsel 14: Ayasofya'nın Ap-sisindeki Meryem ve Çocuk İsa (Theotokos) Mozaği.

Apisteki Mozaik: 29 Mart 867 tarihinde Patrik Fotius tarafından düzenlenen bir törenle takdim edilen mozaikte, kucağında Çocuk İsa'yı tutan ve etrafı değerli taşlarla süslenmiş Meryem Ana betimlenmiştir (Görsel 14), (Sözen, 2011: 24).

Güneybatı Girişindeki Mozaik: Ayasofya'nın eski güneybatı girişinde, Vestibül Mozaği olarak bilinen bir pano yer almaktadır (Görsel 15). Bu mozaikte Meryem Ana, kucağındaki çocuk İsa ile birlikte tasvir edilmiştir; kompozisyonda ayrıca İmparator Konstantinos ve İmparator Iustinos figürleri de yer almaktadır. İmparator Konstantinos, şehrin maketini Meryem Ana'ya sun-

maktadır. İlk olarak 1849 yılında Fossati tarafından ortaya çıkarılan mozaik, uzun süre koruyucu bir tabaka ile kapalı kalmış; Cumhuriyet döneminde ise 1933–1934 yıllarında Thomas Whittemore'un yürüttüğü restorasyon sırasında yeniden gün yüzüne çıkarılmıştır (Akşit; akt. Kapan, 2019: 35).



Görsel 15: Güney Batı Girişindeki Bir Mozaik.

2.3.2. Galerilerdeki Mozaikler

Deisis Mozaïği: Deisis sahnesi, kıyamet gününde Hz. İsa'dan şefaet beklenmesini konu almaktadır (Görsel 16). İsa'nın iki yanında Hz. Meryem ve Vaftizci Yahya yer almaktadır. Sahnedeki kadın figürü, bazı yorumlara göre Hz. Meryem'den ziyade, sadık bir takipçisi veya eşi olabileceği düşünülen Mecdelli Meryem'i çağrıştırmaktadır (Çift & Altunay, akt. Kapan, 2019: 29).



Görsel 16: Deisis Mozaïği.



Görsel 17: İmparator II. Ioannes Komnenos Mozaïği

İmparator II. İoannes Komnenos Mozaïği: Bu mozaikte İmparator II. İoannes Komnenos ve eşi, Macar kökenli İmparatoriçe İrene tasvir edilmiştir (Görsel 17).

İmparatoriçe Zoe Mozaïği: İmparatoriçe Zoe’ye ait mozaïğin merkezinde Pantokrator İsa figürü yer almaktadır (Görsel 18). “Pantokrator” unvanı, İsa’nın mutlak kudretini ve egemenliğini simgelemektedir. İsa, sağ eliyle takdis işareti yapacak şekilde betimlenmiştir (Sözen, 2011: 29).

Kuzey Timpanum Mozaikleri: Bu mozaikler, 9. yüzyıla tarihlenmekte olup, Aziz mertebesine erişmiş patrikleri anlatmaktadır (Görsel 19).



Görsel 18: İmparatoriçe Zoe



Görsel 19: Aziz İoannis Hrisostom'un Portresi

İmparator Aleksandros Mozaïği, 10. Yüzyıl: Ayasofya'nın kuzey galerisinde, orta salonda yer alan mozaikte İmparator Aleksandros önden ve ayakta duracak şekilde betimlenmiştir (Yücel, 1986: 20).

Pandantiflerdeki Mozaikler: Ayasofya'nın kubbesini taşıyan dört pandantifin her birinde birer seraf melek mozaiği yer almaktadır (Görsel 20). Bu mozaiklerin büyük olasılıkla bir deprem sırasında zarar gördüğü ve Fossati kardeşler tarafından onarıldığı belirtilmektedir (Sözen, 2011: 30).



Görsel 20: Serafim Melekleri.

2.3.4. Ayasofya'nın Efsaneleri ve Mitleri

Tarih boyunca birçok farklı inancın ve kültürün merkezi olan Ayasofya, etrafında şekillenen efsane ve mitlerle günümüze kadar ulaşan zengin bir anlatı dünyasına sahiptir. Bu anlatılardan biri yapının inşası sırasında ortaya çıkan önemli bir sorunun, ilahi bir varlığın yardımı ile çözüldüğüne dair efsanedir.

Ayasofya'nın İnşasında İşçi, Çocuk ve Melek: Ayasofya'nın inşası sırasında bir sorun ortaya çıkmış ve ustalar, bir genci aletlerin başında bırakmıştır. Bu sırada gence bir figür görünmüş ve çözümü bildirmiştir. Çözüm o kadar olağanüstüdür ki, bu durum figürün melek olduğuna inanılmasına yol açmıştır. O günden itibaren Ayasofya'nın ilahi bir varlık tarafından korunduğu anlatılmaktadır (URL 6).

Ağlayan Sütun: Ayasofya içinde yer alan ve 'Ağlayan Sütun' olarak bilinen yapının, Hz. Meryem'in evindeki bir sütundan getirildiğine ve bu nedenle kutsal sayıldığına inanılmaktadır (URL 7).

İmparatorluk Kapısı: Efsaneye göre bu kapının inşasında Nuh'un gemisine ait bazı parçalar kullanılmıştır. Rivayetler, 7. yüzyılda İmparator Herakleios'un Doğu Anadolu'ya bu kutsal geminin izini sürmek için bir sefer düzenlediğini aktarmaktadır (URL 8).

Yunus Figürleri ve Poseidon'un Üç Dişli Mızrağı: Antik Yunan mitolojisinde Poseidon, depremler ve denizlerle ilişkilendirilir. Bu bağlamda, yapıyı depremlere karşı korumak amacıyla yerleştirilmiş pagan sembolü bir tılsım olduğu tahmin edilmektedir (URL 9).

3. AYASOFYA'DAN İLHAM ALINARAK OLUŞTURULAN “ALTIN IŞIK” İSİMLİ TAKI KOLEKSİYONU

3.1. Araştırmanın Amacı ve Yöntemi

Bu çalışmanın temel amacı, Ayasofya'nın mimari bezemeleri, mozaikleri ve sembolik motiflerinden ilham alarak, bu tarihî ve kültürel öğeleri takı tasarımı bağlamında yeniden yorumlamaktır. Araştırma hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde, kültürel miras ile günümüz tasarım anlayışı arasındaki ilişkiyi ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, Ayasofya'nın estetik ve sembolik değerlerini anlamak için öncelikle kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Söz konusu literatür taraması, mimarlık, sanat tarihi, mozaik çalışmaları ve Ayasofya'nın sembolik öğelerine ilişkin akademik yayınları kapsamaktadır.

Elde edilen bilgiler doğrultusunda, yapının mimari ve sanatsal öğeleri detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Bu analizler, hem biçimsel detayların (örneğin mozaik renkleri, figür düzenlemeleri ve motifler) hem de sembolik anlamların tasarım sürecine aktarılmasını sağlamıştır. Analiz süreci, tarihsel veriler ile çağdaş tasarım yöntemlerinin bir araya getirilmesine odaklanmıştır. Bunun sonucu olarak, estetik ve kültürel değerler korunarak özgün bir takı tasarımına dönüşüm sağlanmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın tasarım ayağı kapsamında, “Altın Işık” adını taşıyan üç parçalık bir takı koleksiyonu geliştirilmiştir. Bu koleksiyon, Ayasofya'daki mozaiklerin renk paletinden, mimari süslemelerin geometrik düzeninden ve sembolik figürlerin anlam dünyasından ilham alarak tasarlanmıştır. Her bir parçanın biçimsel ve kavramsal özellikleri, tarihî referanslarla ilişkilendirilmiş ve çağdaş takı tasarımına uyarlanmıştır. Çalışma hem kültürel mirasın korunması hem de günümüz tasarım düşüncesi ile bütünleştirilmiştir.

3.2. Tasarım Süreci ve Çizimler

Tasarım süreci öncesinde, yapının tarihî ve estetik özelliklerine yönelik kapsamlı bir araştırma gerçekleştirilmiş; bu araştırmalar doğrultusunda elde edilen çizimler (Görsel 21-22-23), tasarımcı Emel İçdağ Karakurt tarafından üretime dönüştürülecek şekilde tasarlanmıştır.



Görsel 21: Kolye Tasarımı.



Görsel 22: Kolye Tasarımı.

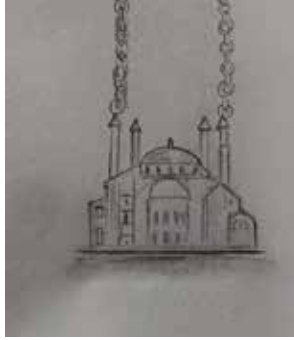


Görsel 23: Kolye Tasarımı.

Tasarım sürecinin başlangıcını oluşturan eskiz çizimler, esas çizimlerin biçimlenmesini sağlamıştır. Esas çizimlerin oluşumunda temel olan bu ön çalışmaların ilki ve son olanı, Ayasofya'nın duvar, tavan süslemelerinden ilham alınarak hazırlanmıştır (Görsel 1). Ortadaki ise Ayasofya'nın kesit çizimi ile dış görünümünden esinlenerek oluşturulmuştur (Görsel 8).



Görsel 24: Eskiz Çizim.



Görsel 25: Eskiz Çizim.



Görsel 26: Eskiz Çizim

3.3. Üretimler

Ayasofya'dan esinlenerek oluşturulan “Altın Işık” Koleksiyonu, kültürel mirasın geleceğe taşınmasını ve geçmişten gelen bu ışığın günümüz estetik anlayışıyla yorumlanmasını simgelemektedir. Koleksiyonda yer alan tasarımlar, Ayasofya'nın mimari bezemeleri, mozaikleri ve geometrik motifleri üzerinde gerçekleştirilen kapsamlı analizlerin sonuçları doğrultusunda geliştirilmiştir. Koleksiyondaki ilk kolye, yapının duvar süslemelerinden ilham alınarak tasarlanmış ve elde kesim tekniği ile üretilmiştir (Görsel 24). İkinci kolye tasarımı, Ayasofya'nın anıtsal ölçeği ve mekânsal etkisi göz önünde bulundurularak oluşturulmuş, böylece yapının mimari etkisinin takı tasarımına aktarılması sağlanmıştır (Görsel 25). Üçüncü kolye ise, yapının tavan süslemelerindeki karmaşık geometrik motiflerden esinlenmiş ve mine tekniği uygulanarak tasarlanmıştır (Görsel 26). Tasarımlarda kullanılan 925 ayar gümüş malzeme, altın kaplama ile tamamlanarak hem dayanıklılık hem de estetik zenginlik sağlanmıştır.

Bu koleksiyon, yalnızca Ayasofya'nın görsel ve mimari özelliklerini somut bir tasarım diline dönüştürmekle kalmayıp, aynı zamanda tarihî ve kültürel değerlerin çağdaş takı tasarımı bağlamında yeniden yorumlanmasına olanak tanımaktadır. Böylece, kültürel mirasın estetik değerleri, yaratıcı tasarım süreçleri aracılığıyla korunmakta ve güncel sanat diliyle bütünleşmektedir.



Görse 27: Kolye.



Görsel 28: Kolye.



Görsel 29: Kolye.

SONUÇ

Bu araştırmada, İstanbul'un kültürel belleğinde derin izler taşıyan Ayasofya'nın mimari, sanatsal, tarihi ve mitolojik öğeleri ele alınmış; bu öğelerin çağ-

daş takı tasarımı bağlamında nasıl yeniden yorumlanabileceği üzerine odaklanılmıştır. Yapılan araştırmalar, Ayasofya'nın tarihsel katmanlarının yalnızca mimari yönüyle değil, aynı zamanda inanç sistemlerini, sembolik değerlerini, dönemin estetik anlayışını yansıtan bir sanat eseri, dünya mimarlık tarihinde baş yapıt niteliği taşıyan bir yapı olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymuştur.

Duvar süslemeleri, mozaikler ve geometrik desenler üzerinden yürütülen incelemeler, bu öğelerin taşıdığı simgesel anlamların günümüz tasarım anlayışına göre aktarılabilmesini göstermiştir. Ayasofya'nın sanatsal, estetik öğeleri; geometrik uyum, simetri, mozaiklerdeki altın yansımalar çağdaş takı tasarımı disiplini içinde yeniden yorumlanarak "Altın Işık" koleksiyonun temelini oluşturmuştur.

Sonuç olarak, Ayasofya'dan ilhamla, literatür taraması ve görsel analizler doğrultusunda oluşturulan bir koleksiyon hazırlanmıştır. Bu koleksiyon, kültürel mirasın günümüze taşınmasına katkı sağlamayı ve benzer tasarım araştırmalarına yön vermeyi amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Akşit, İ. (2012). *Tarihi, Mimarisi ve Efsaneleri ile Ayasofya. Akşit Kültür ve Turizm*
- Atıcı, E., & İnceoğlu, M. (2018). Ayasofya'nın mimarlık bağlamında okunabilirliği. *International Journal of Social Sciences*, 113-128. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/608059>
- Çelebi, A.Z. (2021). Ayasofya Büyük Levhalarının Fotoğraf ve Gravürler Üzerinde Geçmişten Günümüze Durumu. *İslamTekkikleri Dergisi*, 11(1), 209, 242.
- Çetinkaya, H. (2015). *Büyük İstanbul Tarihi* (Cilt 8). İstanbul: *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A. Ş & İsam*.
- Çoruhlu, Y. E., Demir, O & Yıldız, O. (2016). Ayasofya bilmececi: Kilise, cami, müze, hangisi? *Türkiye Adalet Akademisi Dergisi*, 27, 17-32.
- Deniz, Y. S., & Avcı, M. (2023). *İnanç turizminde mekansal değişimin ziyaret motivasyonuna etkisi: Ayasofya Camii örneği. Journal of Humanities and Tourism Research*, 13(3), 472- 487
- Dirimtekin, F. (1996). *Ayasofya Kılavuzu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Eyice, S. (1991). *Ayasofya. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 4, ss. 206 -210). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. <https://İslam.ansiklopedisi.org.tr/ayasofya>
- Güzel E. (2012). Bizans döneminde Ayasofya: Tarihçesi ve mimari özellikleri hakkında genel bilgiler. *İstanbul Journal of Social Sciences*, 1, (Yaz Sayısı).

- Kapan, E. P (2019). *Ayasofya'daki Bizans dönemi mozaiklerinin seramik yüzeyler üzerinde yorumlanması (Yüksek lisans tezi)*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü,
- Sözen, Z. (2011). *Ayasofya Müzesi rehber*. İstanbul: BKG Yayıncılık
- Şimşek, M.S. (2012, Haziran 2-3). Ayasofya'daki sürekli değişen resim. *Yeni Şafak*. <http://www.yenisafak.com/hayat/ayasofyadaki-surekli-degis-en-resim-386680> Erişim Tarihi: 25 Temmuz 2025.
- Yücel, E. (1986). *Ayasofya Müzesi (Sanat Kitapları Serisi:9)*. İstanbul Ak Yayınları.S.32
- Zeytinoğlu, E (2013). *İstanbul ve siluet muamması. MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 8, 94-125.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- URL 1: Ar, B. N. (2020). Ayasofya Efsaneleri. Erişim Tarihi: 25 Temmuz 2025, <https://bilgear.wordpress.com/ayasofyanin-efsaneleri/>
- URL 2: Lacivert Dergi. (2023, 3 Mayıs). Ayasofya'nın tarihi, milletin sevinci. Erişim Tarihi: 20 Temmuz 2025, <https://www.lacivertdergi.com/dosya/2023/05/03/ayasofyanin-tarihi-milletin-sevinci>.
- URL 3: Şimşek, M. S. (2012, Haziran 2-3). Ayasofya'daki sürekli değişen resim. Erişim Tarihi :20 Temmuz 2025, Yeni Şafak. <https://www.yenisafak.com/hayat/ayasofyadaki-surekli-degis-en-resim-386680>
- URL 4: Bornova, S. (2020, 22 Ekim). Ayasofya'nın mozaikleri: Pendentif Sanat. Erişim tarihi: 22 Haziran 2025, <https://aktuelarkeoloji.com.tr/kategori/arkeoloji/ayasofya-nin-mozaikleri-propagandif-sanat>
- URL 5: Ayasofya. T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı. (muze.gov.tr,t.y.). Erişim Tarihi: 22Haziran 2025, <https://muze.gov.tr/s3/MysFileLibrary/IstanbulAyasofya-Muzesi-ca7842f8-b9a3-48e8-9265-c54d8e9128dd.pdf>:
- URL 6: Allen, W. (t.y). *Hagia Sophia*, İstanbul. Smarthistory. Erişim Tarihi: 24 Haziran 2025, <https://smarthistory.org/hagia-sophia-istanbul/>
- URL 7: Ayasofya-i Kebir Camii. (t.y). Ayasofya efsaneleri .Erişim Tarihi: 24 Haziran 2025, from ayasofyaikebircamii.gov.tr
- URL 8: Oggito. (2016, Mart 25). Ayasofya'ya içeriden bakmak. Oggito. Erişim Tarihi :25 Haziran 2025, <https://oggito.com/icerikler/ayasofyaya-icerden-bakmak/19973>
- URL 9: Newloggers. (2017, Temmuz 30). Ayasofya'nın gizli sembolleri. Erişim Tarihi: 20 Haziran 2025, <https://newloggers.com/iletisim/>

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1:** Ayasofya'nın İç Kubbesinden ve Hat Levhalardan Bir Görünüm. Erişim Tarihi: 20 Haziran 2025 <https://www.pexels.com/tr-tr/fotograf/sanat-kent-simgesi-gorulecek-yer-bina>
- Görsel 2:** Fossati'nin Restorasyon Öncesi Çizimi. Çelebi, 2021, s. 218. Çelebi, A. Z. (2021). Ayasofya büyük levhaların fotoğraf ve gravürler üzerinde geçmişten günümüze durumu. *İslam Tetkikleri Dergisi*, 11(1), 209-242. <https://dergi-park.org.tr/en/download/article-file/1512328>
- Görsel 3:** Hünkar Mahfili. Erişim Tarihi: 20.6.2025. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Sultansloge_auf_antiken_S%C3%A4ulen_in_der_Hagia_Sophia_-_panoramio.jpg#Summary
- Görsel 4:** Ayasofya Camii, 19.yüzyıl. Erişim Tarihi: 20.06.2025. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Istanbul_-_Pascal_Sebah_\(1823-1886\)_-_Vue_de_Constantinoples_-_5_Mosqu%C3%A9_de_Sainte_Sophie_-_1880s.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Istanbul_-_Pascal_Sebah_(1823-1886)_-_Vue_de_Constantinoples_-_5_Mosqu%C3%A9_de_Sainte_Sophie_-_1880s.jpg)
- Görsel 5:** Ayasofya'nın İç, 1894. Erişim Tarihi: 20.06.2025. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inside_of_Hagia_Sophia_1_\(cropped\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inside_of_Hagia_Sophia_1_(cropped).jpg)
- Görsel 6:** Ayasofya'nın İnşa Edilmiş İlk Şekli, İkinci Yapısı ve Son Hali. (Şahin, A. G. O. E. (2019). Bir İmparatorluk Mekânı Olarak Ayasofya'nın İnşası ve Değişim Süreci. *Cataloging-In-Publication Data*, 216. s.219). https://eprints.uklo.edu.mk/id/eprint/7574/1/ibaness_plovdiv_proceedings_draft_2.pdf#page=237
- Görsel 7:** Ayasofya'nın Bazilika Planı. Erişim Tarihi: 1 Haziran 2025, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hagia-Sophia-Kamu_mali
- Görsel 8:** Ayasofya'nın Kesit Çizimi. Wikimedia Commons(1908). Erişim tarihi: 20 Haziran 2025, (<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Hagia-Sophia-Laengsschnitt.jpg>)
- Görsel 9:** Ayasofya'nın Dış görünümü. Erişim Tarihi: 20 Haziran 2025, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:5C4%B0stanbul-Ayasofya.JPG>
- Görsel 10:** Ayasofya'nın İç Kubbesinden Bir Görünüm. Erişim Tarihi: 20 Haziran 2025, <https://www.pexels.com/tr-tr/fotograf/sanat-kent-simgesi-gorulecek-yer-mimari-27916269>
- Görsel 11:** İmparator Kapısı, Ayasofya. Erişim Tarihi. 20.6.2025, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Imperial_Gate_Hagia_Sophia_2007a.jpg
- Görsel 12:** İstanbul'da Ayasofya' da ki "Vestibül" (Güzel Kapı). Erişim Tarihi: 20 Haziran 2025 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beautiful_Gate_Hagia_Sophia_March_pano.jpg *ki Ayasofya da ki Güzel Kapı.* https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beautiful_Gate_Hagia_Sophia_March_pano.jpg

mons.wikimedia.org/wiki/File:Beautiful_Gate_Hagia_Sophia_March_2008pano.jpg

Görsel 13: Ayasofya'nın İmparatorluk Kapısı Mozaïği. Erişim Tarihi: 20 Haziran 2025 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hagia_Sophia_Imperial_Gate_mosaic_2.jpg.

Görsel 14: Ayasofya'nın Apsisindeki Meryem ve Çocuk İsa (Theotokos) Mozaïği. Erişim tarihi:22 Haziran 2025 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apsse_mosaic_Hagia_Sophia_Virgin_and_Child.jpg

Görsel 15: Güneybatı Girişindeki Bir Mozaik. Erişim Tarihi: 22 Haziran 2025, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hagia_Sophia_Southwestern_entrance_mosaics_2.jpg

Görsel 16: Deisis Mozaïği. ErişimTarihi:22 Haziran 2025. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deesis_mosaic_Hagia_Sophia.jpg

Görsel 17: İmparator II. Ioannes Komnenos Mozaïği ErişimTarihi: 22 Haziran 2025 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Comnenus_mosaics_Hagia_Sophia.jpg

Görsel 18: İmparatoriçe Zoe Mozaikleri,11.yüzyıl. Erişim Tarihi:22 Haziran 2025, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Empress_Zoe_mosaic_Hagia_Sophia.

Görsel 19: Aziz İoannis Hrisostom'un Portresi (HagiosIoannisChrysostomos). Erişim Tarihi: 22 Haziran 2025, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johnchrysostom.jpg>

Görsel 20: Serafım Melekleri. Erişim Tarihi: 20 Haziran 2025, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:3_Part_of_the_domes_of_Hagia_Sophia,_Istanbul,-Turkey.jpg

Görsel 21: Kolye. Tasarımı: Emel İçdağ Karakurt, 2025

Görsel 22: Kolye. Tasarımı: Emel İçdağ Karakurt, 2025

Görsel 23: Kolye. Tasarımı: Emel İçdağ Karakurt, 2025

Görsel 24: Kolye. Eskiz Çizim: Emel İçdağ Karakurt, 2025

Görsel 25: Kolye. Eskiz Çizim Emel İçdağ Karakurt, 2025

Görsel 26: Kolye. Eskiz Çizim: Emel İçdağ Karakurt, 2025

Görsel 27: Kolye. Üretim: Emel İçdağ Karakurt, 2025

Görsel 27: Kolye. Üretim: Emel İçdağ Karakurt, 2025

Görsel 27: Kolye. Üretim: Emel İçdağ Karakurt, 2025

5. BÖLÜM

ZEYREK ÇİNİLİ HAMAM'DAN İLHAM ALAN MÜCEVHER KOLEKSİYONU TASARIMI

Aysu Mansuroğlu

Marmara Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kuyumculuk ve Mücevher Tasarımı Yüksek Lisans Programı

aysumansuroglu@gmail.com

Orcid ID: 0009-0009-7181-104X

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Zeyrek Çinili Hamam'dan esinlenerek özgün bir mücevher koleksiyonu tasarlamaktır. Çalışma kapsamında yapının tarihsel ve kültürel kimliği ile mimari detayları tasarım sürecine aktarılmıştır. Yöntem olarak literatür araştırması ve yerinde inceleme teknikleri kullanılmış; hamamın inşaa sürecinden günümüze kadar geçirdiği değişimler, uğradığı tahribatlar, mevcut buluntular, mimari özellikleri ve hamam mimarisindeki yeri incelenmiştir. Hamam kültürünün kökenleri, Türk hamam geleneği ve Zeyrek Çinili Hamam'a özgü nitelikler belirlenmiştir. Yerinde incelemelerde yapıda kalan çini örnekleri, mimari doku ve unsurlara işleyen detaylar gözlemlenmiş, bu veriler tasarım sürecinde esin kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, yapının tarihi, duvar çinileri ve mimari özellikleriyle anlam ilişkisi kuran, metaforik bağlantılar ve form uyumları içeren tasarım alternatifleri geliştirilmiştir. Eskiz çalışmalarını modelleme süreci takip etmiş; modellenen ürünler arasında Kadınlar Soğukluk Bölümü'nün kubbe yapısı ve filgözü aydınlatmalarındaki yıldız formlu açıklıklardan esinlenen tasarım, koleksiyonun ortak tasarım dili haline gelmiştir. Bu doğrultuda kolye, broş, küpe ve yüzük olmak üze-

re dört parçadan oluşan kapsül koleksiyon gümüş malzeme ile üretilmiş; yıldız boşaltma detaylarına çini mavisi UV mine uygulanarak yapının özgün atmosferi yansıtılmıştır. Sonuç olarak, Zeyrek Çinili Hamam'ın mimari ve kültürel mirası çağdaş mücevher tasarımı aracılığıyla yeniden yorumlanmış, tarihsel bir mekânın estetik değerlerinin günümüz tasarım anlayışına aktarılabilceği ortaya konmuştur.

Anahtar Sözcükler: Zeyrek Çinili Hamam, Takı Koleksiyonu, Mimariden Mücevher Tasarımına, Tarihi Eserden Esinlenen Mücevher Tasarımı.

1. GİRİŞ

İstanbul'un kültürel miraslarından Zeyrek Çinili Hamam'dan esinlenilerek mücevher koleksiyonu tasarlanan bu çalışmada, Zeyrek Çinili Hamam binası araştırma konusunun temelini oluşturmaktadır. Öncelikli olarak hamamın kelime kökeni, kullanım amacı ve türlerine dair genel bilgiler ele alınmıştır. Yapının tarihi, inşa kararı, amacı ve döneminin kullanım alışkanlığı üzerinden "Tarihçe" başlığı altında derlenmiştir. Hamamın mimari yapısı, planı, bölümleri hamam türleri ile karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Mimari unsurları destekleyen çizimler, çiniler, çini desenleri, hamam yazıları ve müzede sergilenen eserler form, malzeme, desen, doku vb. özellikleri tasarım ögesine dönüştürülmek amacıyla incelenmiştir. Bu yaklaşım ile yapılan değerlendirmelere ve bunların tasarım alternatiflerine dönüşümüne ayrı bölümlerde yer verilmiştir. Zeyrek Çinili Hamam ile en güçlü görsel ve anlamsal bağı kuran tasarım, mücevher koleksiyonunu oluşturacak kolye, broş, küpe ve yüzük kullanımlarına uyarlanmıştır. Koleksiyon dört parçadan oluşacak şekilde tamamlanmış; tasarım ve üretim aşamaları da aktararak son haliyle sunulmuştur.

2. ZEYREK ÇİNİLİ HAMAM

İstanbul'un önemli kültürel miras yapılarından biri olan Zeyrek Çinili Hamam, tarihsel geçmişi, mimari özellikleri ve süslemeleriyle dikkat çeken bir eserdir. XVI. Yüzyılda inşa edilen bu hamam, yalnızca bir temizlik ve arınma mekânı olmanın ötesinde, dönemin sosyal yaşamına ve kültürel pratiklerine ışık tutan özgün bir örnek teşkil etmektedir. Çini süslemeleri, plan düzeni ve yapısal özellikleri ile dönemin mimari anlayışını yansıtan hamam, günümüze ulaşabilen nitelikleriyle araştırmaya değer önemli bir kültürel miras

niteliğindedir. Bu bölümde, öncelikle hamam kavramı ve kökeni ele alınacak; ardından Zeyrek Çinili Hamam'ın tarihçesi, mimari yapısı ve süslemeleri ayrıntılı olarak incelenecektir.

2.1. Hamam Kavramı ve Kökeni

Hamam kelimesinin kökeni Arapça'da ısıtmak anlamında kullanılan sıcak olması durumunu ifade eden "hamem" kelimesine dayanmaktadır. Sözlük anlamı "ısıtan yer" olan hamam kelimesi, "yıkılan yer" manasını taşımaktadır. Hamam Farsça'da "germabe", Türkçe'de ise doğal oluşum şekli sebebiyle "Ilıca" adını alan "kaplıca" olarak tanımlanmaktadır (Güler, 2024: 133). Arapça ısıtma anlamına gelen "hamma" fiilinden türeyen "buhar banyosu" anlamında kullanılan hamamlar, uzun yıllar boyunca şu ile arınılan yıkanma mekânı olarak tanımlansa da günümüzde daha çok banyo, sauna ve benzeri isimlerle ifade edilmektedir (Aktan, 2010: 123).

Hamamlar, taşıdıkları somut ve soyut kültürel değerlerle hem geleneksel yıkanma kültürüne dair temizlenme, dinlenme ve sosyalleşme işlevi taşıyan hem de yaşam, mimari, inşa teknikleri gibi verileri içeren tarihi mekanlardır (Tanrıverdi, 2024: 404, 420). Hamam yapılarının inşasının ortaya çıkışı, temizlik ihtiyacının şu kenarlarında giderildiği dönemlerden iklim, nüfus artışı ve mahremiyet gibi sebeplere dayanmaktadır (Tanrıverdi, 2024: 405).

Yapı inşasında önem taşıyan Roma ve Bizans döneminin hamamları Selçuklu ve Osmanlı hamamlarına temel oluşturmuştur. İslamiyet'te temizliğe atfedilen önem hamamların camiler kadar önemsemesine ve bu sebeple çok sayıda inşa edilmesine vesile olmuştur (Aktan, 2010: 123). Osmanlı Devleti'nde de hem sarayda hem halk arasında temizlik sadece sağlık için değil dini bir vecibe olduğu için önemsenmiştir (Güler, 2024: 134). Hamamlar hizmet edilen kişiye göre sultan, çarşı ve konak olarak; kullanım ve mimari planı açısından da tek veya çifte olarak sınıflandırılmaktadır (Aktan, 2010: 123). Genel anlamda şehrin merkezinde yer alıp kamuya açık hizmet veren çarşı hamamları ve sahibi ile ailesi tarafından kullanılan konak hamamları olarak sınıflandırılmaktadır. Ayrıca kadın erkek kullanımına yönelik kadınlar ve erkekler tarafından dönüşümlü olarak kullanılanlar tek hamam ve içi kadın ve erkek kullanım alanlarını ayıranlar ise çifte hamam olarak isimlendirilmektedir (Güler, 2024: 134).

Selçuklu dönemi itibarıyla çifte hamam yaygın olarak kullanılmış, günümüze ulaşan örneklerde kadın ve erkek kısmı birbirine paralel olacak şekilde tasarlanmıştır. Hamamlarda camekan, soğukluk ve sıcaklık (harare) olmak üze-

re birbirine geçişlerle bağlı üç temel alan bulunmaktadır (Aktan, 2010: 123).

Osmanlı Devleti'nde ise yerel insanların tercih ettiği, herkese açık hamamlar halk hamamı veya çarşı hamamı, aynı yapıda kadın ve erkek kullanım alanları içerenler çifte hamam, gündüz kadınların, akşam erkeklerin kullanımına açık hamamlar ise kuşluk hamamı olarak geçmektedir. Türk hamamlarında kullanım alanları soğukluk (camekan/soyunmalık), ılıkılık, sıcaklık, halvet hücreleri, su deposu, külhan ve cehennemlik olarak ayrılmaktadır (Ekim, 2022: 423). Osmanlı hamamlarında mekân düzenlemesinin, yıkanma döngüsüne bağlı kullanım senaryosu göz önünde bulundurularak yapıldığı anlaşılmaktadır. Hamamların soyunmalık, ılıkılık, sıcaklık ve külhan ana mekanları, dinlenme odaları, wc, traşlık, eyvanlar, halvetler ve destekleyici nitelikteki sıcak soğuk su depoları, hamamcı odası ve odun deposu ile tamamlanmaktadır. Hamamlarda bulunan işlevsel sistemler; ısıtma, su tesisatı, aydınlatma ve akustik elemanlar Osmanlı Dönemi'nde üst teknolojilere ulaşıldığını kanıtlamaktadır. Külhan'da odun yakılarak ısınan su ve hava cehennemlik kısmının tuğla ayaklarında, döşemelerinde yan duvarlarda dolaşarak tüm iç mekânın ısıtılmasını sağlamaktadır. Suyun temini, depolanması, dağıtılması, kullanılan suyun tahliye edilmesi su sistemleri aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Aydınlatma hem doğal hem de yapay olarak sağlanmaktadır. Ahşap çatılı yapılarda ahşap çatı fenerleri, kubbelerin merkezinde aydınlık fenerleri yer almaktadır. Ilıkılık ve sıcaklıkta önceleri kubbe merkezinde aydınlık feneri bulunurken daha sonra tüm kubbeye yayılan filgözü olarak isimlendirilen çoklu cam fanus yerleşimiyle doğal aydınlatma (Görsel 1-2); kandil ve şamdan aracılığıyla ise yapay aydınlatma sağlanmaktadır (Tanrıverdi, 2024: 406).



Görsel 1: Filgözü Aydınlatmalar, Genel Görünüş.



Görsel 2: Filgözü Aydınlatma, Yakın Görünüş.

2. 2. Zeyrek Çinili Hamam'ın Tarihçesi

Zeyrek Çinili Hamamı, Osmanlı donanmasının önde gelen isimlerinden Barbaros Hayreddin Paşa'nın isteği üzerine, 16. Yüzyılın ünlü mimarlarından Mimar Sinan tarafından, 1530-1540 yılları arasında bir çiftte hamam olarak tasarlanmıştır. Günümüzde hamam, sadece bir temizlik ve dinlenme mekânı olarak değil, müze, etkinlik alanları ve bir mağaza barındıran çok yönlü bir kompleks niteliği taşımaktadır (URL 1).

Bizans döneminde Zeyrek semti, önemli bir konuma sahip olup, 12. Yüzyılda inşa edilen Pantokrator Manastırı ve Haliç'e bakan hanedan mezarlığı semtin kayda değer yapıları arasında yer almıştır. Osmanlıların 1453'te İstanbul'u fethetmesinin ardından Pantokrator ve çevresindeki yapılar cami ve dergâha dönüştürülmesi ve 1470'te Fatih Medresesi Külliyesi'nin tamamlanması ile Zeyrek'in eski dini önemi azalmaya başlamıştır. 17. Yüzyıla gelindiğinde, Zeyrek orta sınıfa mensup ve ağırlıklı olarak Müslüman nüfuslu bir yerleşim bölgesine dönüşmüştür. Çinili Hamam'ın yanı sıra Haydarhane, Azebler ve Çukur Hamamları da bölgenin rağbet gören hamamları arasında yer almıştır (URL 2).

Zeyrek Çinili Hamam farklı isimlerle anılmaktadır. Hamamı yaptıran kişi olması sebebiyle Barbaros Hayrettin Paşa ya da Kaptan Paşa Hamamı, inşa edildiği semt olması sebebiyle güncel ismiyle Zeyrek Hamamı, eski ismiyle Tezgâhçılar Hamamı ve yapıda kullanılan çiniler sebebiyle de Çinili Hamam olarak isimlendirilmektedir. 1546-50 arasında Mimar Sinan'a yaptırılan hamamın inşasıyla Beşiktaş'a bulunan Barbaros Hayrettin Paşa Medresesine gelir kaynağı oluşturmak amaçlanmıştır (Aktan, 2010: 124-125).

Zeyrek Çinili Hamam'ın inşa ve ihya kitabesi bulunmamasına rağmen Mimar Sinan tarafından yapıldığı Barbaros Hayrettin Paşa'nın vakfiyesinde ve Mimar Sinan'ın yaptığı yapılar listesini veren tezkirelerde yer alması sebebiyle şüphe getirmeyen bir gerçek olarak kabul görmektedir (Ekim, 2022: 421).

Hamamın Osmanlı döneminde gerçekleşen depremlerden ve yangınlardan etkilendiği bilinmektedir. 1782 tarihindeki Büyük Cibali yangınında zarar gördükten sonra askeri saraçhane olarak kullanılan yapı 1833'teki tüfekhane-de meydana gelen 8. Büyük Cibali Yangını sebebiyle kullanılamaz hale gelmiştir (Ekim, 2022: 427). Tarihi yapı 1728-83 yıllarında çıkan yangınlar ve oluşan depremler sebebiyle ciddi hasar almış ve onarım sürecine tabii tutulmuştur. Bir süre askeri saraçhane olarak kullanıldıktan sonra 1790 yılında I. Abdülhamit'in karısı tarafından kiralanan yapı 1833 yangını sonrası bir süre boş kalmış 19.yy'nin ilk yarısında özel mülkiyete verilmiştir. Mahkeme miras

davalarına yönelik belgelerde farklı mülk sahiplerine dair bilgiler bulunmaktadır. 1890 yılında gazete ilanında dörtte bir buçuk hissesi satışa çıkarılmıştır. 1905 yılında hamamın son sahibi Tevfik Efendi olduğu ve bu tarih sonrasındaki hamamın sürekli el değiştirerek çoğunlukla kadın işletmeler tarafından işletildiği bilinmektedir. Zeyrek Çinili Hamam'ın inşa döneminde Kanuni Sultan Süleyman'ın Mimar Sinan'ı şehre şu temini için görevlendirdiği bilinmektedir. Bunun yanında Bozdoğan Kemerî'nin onarılmasıyla Belgrad Ormanları'ndan gelen suların kullanıma açılması, çevre kazılarda önceki dönemlere tarihlenen sarnıçların bulunması hamamın inşasında konum seçiminin stratejik bir karar olduğunu göstermektedir (Tanrıverdi, 2024: 415)

2.3. Mimari Yapı

Zeyrek Çinili Hamam, diğer çifte hamamlardan farklı olarak erkek ve kadın hamam girişleri yan yana olacak şekilde inşa edilmiştir. Farklı cephelerde kadın erkek giriş düzenlemesi yapılmaması mahremiyet kuralına uyulmadığını göstermektedir. Hamam için 2010 yılında restorasyon projesi yürütülmüş ve 13 yıl süren bir çalışma sonrasında yapı 2023 yılında kullanıma açılmıştır (Görsel 3). Binanın özgün hamam işlevi korunmuş ve yapıya müze binası eklenmiş ve açık-yarı açık sergi alanları oluşturulmuştur (Tanrıverdi, 2024: 415).



Görsel 3: Maket Üzerinden Hamamın İçi.

Hamama sokak kotu sebebiyle merdiven ile inilmektedir. Simetrik kadın ve erkek girişine sahip hamam, çifte hamam kategorisine girmekte, kullanım amacına göre hizalı ilerleyen simetrik bölümlerden erkeler soyunmalık kubbesi kadınlar kısmından daha büyük ve yüksektir. Soyunmalıklar iki taraf için de kubbeye aydınlık feneriyle aydınlanmaktadır. Soyunmalıklarda ikişer katlı ca-

mekan, merkezde mermerden bir fiskiye havuz yer almaktadır. Ilıklıklar tonoz örtülüdür ve hamamın küllhanı şu haznesi yönündedir. Sıcaklıkların merkezinde sekiz köşeli göbek taşı, köşelerinde kare halvetler ve halvet aralarında küçük eyvanlar yer almaktadır. Literatürde altı farklı tipte ele alınan Türk hamam mimarisi tipolojisine göre Çinili Hamam haçvari, dört eyvanlı ve köşe hücreli hamamlar kategorisine dahil olmaktadır (Görsel 4), (Ekim, 2022: 427).



Görsel 4: Hamam Mimari Planı.

Hamamın kullanım dışında yalnızca soğukluk ya da soyunmalık adı verilen alanına giriş yapılabilmektedir. Kadınlar bölümüne kapıdan girildiği anda merkezde fiskiyeli bir mermer havuz karşılamaktadır. Havuz hizasında tepede etrafına kıvrımlı konsol motifi dizili kubbe frizi bulunmaktadır. Kemerlerin arasındaki üçgen formlu boş alanlar çiçek motifleriyle doldurulmuştur. Kemer frizinde mermer görünüm katacak siyah ve beyaz damarlı benzetmeler yer almaktadır. Her kemerde aşağıya uzanan, birbirlerinin üzerine gelecek şekilde sıralanmış beş adet püsküllü perde motifi, kemerlerin birleştiği noktalara sekiz adet yivli sütun bezenmiştir. Bu kalemisi sütunlar duvarlardaki sütunlar gibi kemerleri taşıyormuş gibi bir derinlik hissi yaratmaktadır. Kadınlar soyunmalık kısmı erkekler kısmıyla benzerlik taşımaktadır. Yapıldıkları yer ve renk bakımından kadın (Görsel 5-6) ve erkek soyunmalık bölümlerinde kalemişleri arasında benzerlik bulunurken bazı yerlerde desen farklılıkları görülmektedir (Ekim, 2022: 434). 19. Yüzyıl ile mimari süslemelerinde Rokoko, Barok ve Ampir üslupları yaygın bir şekilde görülmektedir. Zeyrek Çinili hamamda da 19. Yüzyıl kalemişlerinde iki katman halinde dönem tespit edilmiştir. İri fırça tekniğiyle uygulanan gri siyah veya beyaz tonlardaki kalemişlerine üst kotlarda, kubbe tabanında ve kemerlerde yer verilmiştir (Ekim, 2022; 437).



Görsel 5: Kadınlar Soyunmalık Bölümü Kubbesi.



Görsel 6: Kadınlar Soyunmalık Bölümü Kubbesi Kalemışleri.

Yapı çifte hamam planıyla, Bizans döneminden kalma sarnıçların üzerine, almaşık duvar tekniğiyle oluşturulan kargir yapı olarak inşa edilmiştir. Osmanlı hamamlarının tipik soğukluk, ılıklik, sıcaklık ve şu deposu kısımlarını bulundurmaktadır. Yapıya ismini veren çinilere dair 16.yyde İznik'te özel üretilerek hamamın soğukluk, ılıklik ve halvet duvarlarına belirli bir yüksekliğe kadar kaplandığı bilgisi bulunmaktadır (Tanrıverdi, 2024: 416).

Mimar Sinan tarafından yapının temeli olarak değerlendirilen ve hamamın giriş avlusundan erişilebilen Bizans dönemine ait sarnıçlar, kadınlar bölümünün soğukluk mekânının altında konumlanmaktadır (URL 1). Zeyrek Çinili hamamın üzerine inşa edildiği Bizans sarnıçlarının kalıntılarını görmek de mümkündür. Sarnıçların olduğu alanda duvarlarda kadirga ve kamyon grafikleri bulunmaktadır (Görsel 7-8). Uzmanlar bu kalıntıların hamamın kaptanıderya Barbaros Hayrettin Paşa tarafından yaptırılmış ve inşaatında kürek mahkûmları veya leventlerinden insanların çalışmış olmasından kaynaklanabileceğini düşünmektedir (Tanrıverdi, 2024: 418).



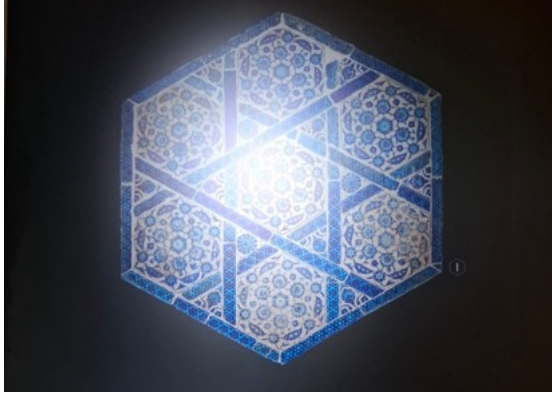
Görsel 7: Sarnıç Duvar Çizimleri.



Görsel 8: Sarnıç Duvar Çizimleri.

2.4. Çini Desenleri ve Hamam Yazıları

Restorasyon kapsamındaki çini araştırmalarında sıva derz izlerin takip edilerek kare, dikdörtgen, altıgen ve üçgen formda çini dilimi olduğu belirlenmiştir. Erkekler sıcaklık bölümünde beş altıgen pano (Görsel 9), sekiz adet dikdörtgen levhanın İyi durumdaki orijinal çinilerden gününüze kalmıştır (Tanrıverdi, 2024: 417).



Görsel 9: Erkekler Sıcaklık Bölümü, Altıgen Pano.

Zeyrek Çinili Hamam'da yer alan çini süslemeler, yapının özgün karakterini oluşturan en önemli unsurlardan biridir. Yapıda gerçekleştirilen koruma ve onarım çalışmaları sırasında altıgen panolar özgün konumlarında muhafaza edilmiştir. Ancak, farklı dönemlerde yapıya eklenen unsurlar da dikkat çekmektedir. Nitekim 18. Yüzyılda üretildiği tespit edilen ve yakın tarihlerde meydana gelen yangınların ardından yapıya yerleştirildiği düşünülen sekiz adet dikdörtgen formdaki hamamiye çinisi (Görsel 10-11-12-13-14-15-16-17) bugün müzede sergilenmekte, hamam içerisindeki konumlarının tahmini yerleşimleri

(Görsel 18) de gösterilmektedir. Bu çinilerin üzerinde Farsça şiir dizelerinin bulunması, dönemin estetik anlayışının yanı sıra, hamam mekânına kültürel ve edebi bir boyut da kazandırmaktadır. Dolayısıyla, yapıda yerinde bırakılan özgün çiniler ile müzeye taşınan bu özel örnekler birlikte değerlendirildiğinde, Zeyrek Çinili Hamam'ın farklı dönemlerde geçirdiği müdahaleleri ve sanatsal çeşitliliği yansıttığı görülmektedir (Tanrıverdi, 2024: 417).



Görsel 10: Hamamiye Mısralar,
“O Güzel Sabah Vakti Evden Çıkıp
Giderken Hamama”.



Görsel 11: Hamamiye Mısraları,
“Her Adımda Kalkan Toz Döndü Bin
Aşığa”.



Görsel 12: Hamamiye Mısralar,
“Ham Gümüş Gibi Bir Bedeni Var ve
Bin Çıplak Müflis”.



Görsel 13: Hamamiye Mısraları,
“Geçirmiş Keseyi Eline Onun Ham
Gümüşünü Almak Uğruna”.



Görsel 14: Hamamiye Mısralar,
“Hamamın Avlusu Benzer Cennete”.



Görsel 15: Hamamiye Mısraları,
“Temeli Balçık İle Tuğla Olsa Bile”.

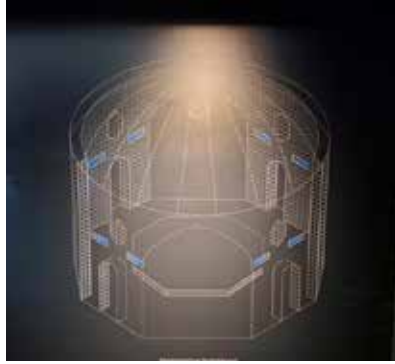


Görsel 16: Hamamiye Mısraları,
“Dilberler Benzer Onda Gılmana”.



Görsel 17: Hamamiye Mısraları,
“Peştemaller Semavi Çiçeklerle
Kaplıdır”.

19. yüzyılın ikinci yarısında, Zeyrek Çinili Hamam’ın özgün çinilerinin önemli bir kısmı antikacı Ludovic Lupti tarafından Paris’te satılmıştır. Bu durum, yapının özgün bezeme programının büyük ölçüde kaybolmasına ve kültürel miras açısından geri dönüşü olmayan bir kayba neden olmuştur. 20. Yüzyılda ise hamam, çeşitli eklemeler ve onarımlar ile yapısal değişikliklere maruz kalmıştır. Kadınlar bölümünün girişi, külhan ve su deposu gibi mekânlara yapılan müdahaleler yapının özgün plan şemasını etkilemiş; ayrıca zemin kaplamaları yenilenmiş ve kurşun çatı örtüsü değiştirilmiştir

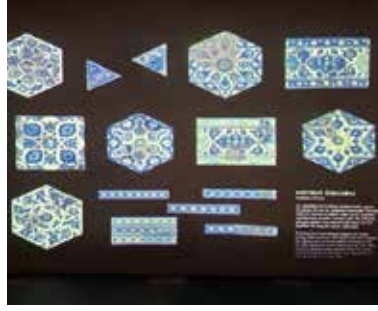


Görsel 18: Hamamiye Levhalarının Restorasyon Öncesi Tahmini
Konumları.

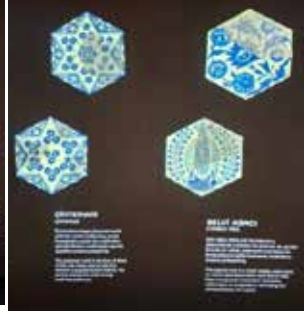
Tüm bu değişiklikler, yapının özgün karakterinde önemli dönüşümlere yol açmıştır. Bununla birlikte, 1985 yılında Zeyrek semti de dahil olmak üzere “İstanbul’un Tarihi Alanları”nın UNESCO Dünya Mirası Listesi’ne dahil edilmesi, Zeyrek Çinili Hamam’ın korunması ve bilimsel araştırmalar açısından önemini artırmıştır (URL 2).



Görsel 19:
Rumi Stili
Çiniler.

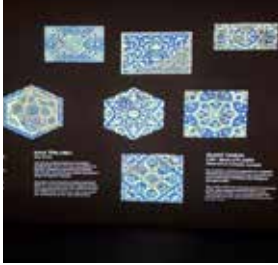


Görsel 20: Hatayi Stili
Çiniler.

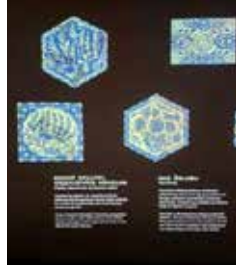


Görsel 21:
Çintemani Stili ve
Selvi Ağaçlı Çiniler.

Müze'de palmiye yapraklarının grift bir kompozisyonlarını barındıran Rumi stili (Görsel 19-22-24); 15.yüzyılda Çin'in Kitay bölgesinden gelen, 15. Ve 18.yüzyılda Osmanlı süsleme sanatına hâkim olan ve şakayık gülleri, beş dilimli yapraklar ve nar çiçekleri motifli içeren Hatayi stili (Görsel 20-24); üçlü benekli bir grafiği bulunan Çintemani stili (Görsel 21) ve Nakkaş Şahkulu tarafından geliştirilen, uzun sivri uçlu yaprakların eksenleri etrafında döndüğü, doğa ile ilişkisini gösteren kuş motiflerinin yer aldığı Saz stili çiniler sergilenmiştir (Görsel 22-23). Bunların yanında selvi ağacı, bahar dalları, çiçeklenmiş ağaçlar ve 15. Yüzyılda Anadolu'ya gelen Çin bulutları motifli çiniler de bulunmaktadır (Zeyrek Çinili Hamam Müzesi, 2025).



Görsel 22: Saz Stili
Ve Rumi Stili Çin
Bulutları Çiniler.



Görsel 23: Saz
Stili ve Bahar Dallı-
Çiçeklenmiş Ağaçlı
Çiniler.



Görsel 24: Hatayi-Rumi
Stili Çiniler.

3. SAHA İNCELEMESİ

Hamamın restorasyon sonrası halinin incelenmesi amacıyla bir ziyaret gerçekleştirilmiştir. Ziyaret sırasında Zeyrek Çinili Hamam tarihçesinin, ölçekli modelinin ve sıcak-soğuk su depolarının gösterildiği maketlerin yer aldığı

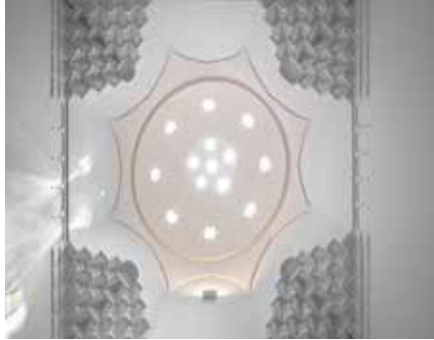
giriş alanı, sarnıç, kadınlar soğukluk bölümü ve müze gezilmiştir. Çalışmada bu ziyaret sırasında çekilen fotoğraflar kullanılmıştır. Erkekler sıcaklık bölümü (Görsel 25-26), kubbe yapısı (Görsel 27) ile doğal hamam aydınlatmasının içeriden görüntüsü ölçekli model üzerinden; kubbeler (Görsel 28) ve doğal aydınlatma ise, binanın dışından yakın mesafeden olacak şekilde görülebildiği avludan incelenmiştir (Görsel 29).



Görsel 25: Hamam Ölçekli Model, Erkekler Sıcaklık.



Görsel 26: Hamam Ölçekli Model, Erkekler Sıcaklık.



Görsel 27: İçeriden Kubbe Görünüşü, Erkekler Ilıklık Bitişigindeki Oda'nın Kubbesi ve Mukarnaslar.



Görsel 28: Hamam Ölçekli Model, Kubbe.



Görsel 29: Hamam Avlusundan Kubbe Görüntüsü.

Binanın avlusundan kubbe ve doğal aydınlatmanın sağlandığı filgözlerinin incelendiği alan çevresinde hamam kurnalarının ve çeşme aynalarının (Görsel 30-31) olduğu bir bölüm bulunmaktadır. Ana avlunun birkaç basamak üzerinde yer alan ve kubbelere en fazla yaklaşılabilecek yükseklikteki alanda iki adet aynı formlu kurna ve 2 farklı yüzey motifli çeşme aynası sergilenmiştir.



Görsel 30: Çeşme Aynası.



Görsel 31: Çeşme Aynası.

Kadınlar hamamına, ana giriş kapısından (Görsel 30-31) kot farkı sebebiyle merdivenlerden inildikten sonra erkekler hamamı girişinden sonra ulaşılmaktadır. Büyük bir ahşap kapı ile girilen soğukluk/soyunmalık alanında merkezde mermerden fiskiyeli bir havuz yer almaktadır (Görsel 32-33). Giyinme ve dinlenme alanlarının yer aldığı bölüm, kubbe yapılı tavanı ile kubbenin mimari-

sini takip eden kalemişi süslemeleriyle dikkat çekmektedir. Fıskiyeli mermer havuzun üzerinde tavandan sarkıtılan, yıldız formu içeren metal strüktüre bağlı büyük cam fanuslu bir avize yer almaktadır. Kullanılmadığı sırada ziyarete açık olmayan ılık ve sıcak alanlarına giriş yapılamamıştır.



Görsel 32: Kadınlar Bölümü Giriş Kapısı.



Görsel 33: Kadınlar Bölümü Girişi, Kapı Üzeri Mermer Süsleme.

Ziyaret edilen alanlardaki görsellerden yararlanılarak mimari yapıdan, kalemişi süslemelerden, mimari yapıyı tamamlayan öğelerden (Görsel 32-33-34-35) esinlenilen mücevher tasarım çalışmaları yapılmıştır.



Görsel 34: Kadınlar Bölümü, Soyunmalık.



Görsel 35: Fıskiyeli Mermer Havuz.

4. TASARIM TASLAKLARI

Çini süslemelerinde sıklıkla görülen geometrik formlar ve desenler, tasarım sürecinde temel esin kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Bu formlar yalnızca yapı üzerinde değil, aynı zamanda müze mağazasında satışa sunulan iletişim ürünlerinde ve kurumun internet sitesinde de tekrar eden görsel unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, çinilerdeki geometrik düzenlemelerden hareketle dört adet formun uç uca eklemlendiği bir eskiz çalışması gerçekleştirilmiştir. Tasarımın ilk aşamasında, doğrudan formların yan yana getirilmesiyle oluşturulan düz bir metal plaka önerisi geliştirilmiştir. Daha sonraki aşamada ise aynı formlar, dikdörtgen formulu bir metal plaka üzerine ajur kesim tekniğiyle uygulanarak daha geçirgen ve dekoratif bir etki yaratacak şekilde tasarlanmıştır. Bu yaklaşım, çinilerin yapısında bulunan ritmik tekrarların mücevher tasarımına aktarılmasına imkân tanımıştır. Tasarımın kolye, küpe ve alınlık gibi farklı takı türlerine uyarlanabileceği öngörülmüş; böylelikle bir koleksiyon bütünlüğü oluşturacak alternatifler geliştirilmiştir (Tasarım 1).

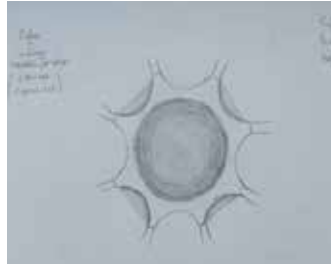


Takı: Kolye-Küpe-Alınlık,

Malzeme: Gümüş, Kükürt oksit, Gümüş plaka,

Teknik: Ajur kesim ve kaynak,

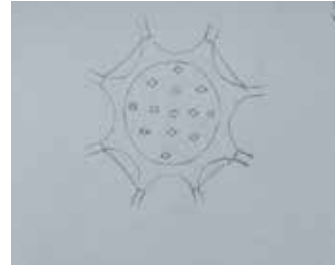
Tasarım 1: Eskiz, Kolye-Küpe-Alınlık, 2025.



Takı: Küpe-Broş-Kolye
Malzeme: Gümüş-Pirinç

Teknik: Mum Modelleme, gümüş döküm

Tasarım 2: Eskiz, Küpe-Broş-Kolye, 2025.



Takı: Küpe-Broş Kolye
Malzeme: Gümüş-Pirinç

Teknik: Mum Modelleme, gümüş döküm

Tasarım 3: Küpe-Broş-Kolye, 2025.

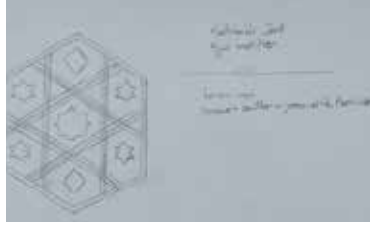
Kadınlar bölümünün soğukluk mekânına gerçekleştirilen ziyaret sırasında gözlemlenen tavan kubbesi, tasarım süreci açısından önemli bir esin kaynağı olmuştur. Kubbenin merkezden çevreye doğru yayılan geometrik düzeni, du-

varlara doğru devam eden kalemişleri ile birlikte değerlendirilmiş ve bu bütüncül kompozisyon broş tasarımına aktarılmıştır. Aynı çalışmanın alternatif bir versiyonunda ise kubbe geometrisine, hamamın doğal aydınlatmasını sağlayan yıldız formundaki boşaltmalar eklenerek mekânın karakteristik ışık ögesi tasarıma dahil edilmiştir. Böylece hem yapının mimari düzeni hem de ışıkla ilişkili özgün niteliği mücevher tasarımına yansıtılmıştır. Bu yaklaşım doğrultusunda geliştirilen tasarımların yalnızca broş değil, küpe ve kolye formunda da uygulanabileceği öngörülmüştür (Tasarım 2).

Kadınlar bölümü soğukluk mekânının tavanında yer alan kubbe yapısı ve duvar yüzeylerini süsleyen kalemişleri, tasarım sürecinde doğrudan esin kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, düz plaka formunda bir kolye tasarımı ile birlikte, plaka yüzeyinde boş ve dolu kubbe formlarının bir arada kullanıldığı alternatif çalışmalar geliştirilmiştir (Tasarım 3).



Takı: Kolye
Malzeme: Gümüş-Pirinç
Teknik: Mum
Modelleme, gümüş döküm.



Takı: Küpe-Broş-Kolye
Malzeme: Gümüş-Pirinç
Teknik: Plaka kaynak, plaka ajur kesim.



Takı: Küpe
Malzeme: Gümüş-Pirinç
Teknik: Gümüş plaka mesafeli birleşim.

Tasarım 4: Eskiz, Kolye, 2025.

Tasarım 5: Eskiz, Küpe-Broş-Kolye 2025.

Tasarım 6: Eskiz, Küpe, 2025.

Tasarımın ikinci versiyonunda ise (Tasarım 4) üç boyutlu kubbe temsiliinin yüzeyine, hamamın doğal aydınlatma unsurlarından olan yıldız formundaki açıklıklar işlenmiştir. Düz levha kısmı ise çini desenleri ve geometrik formlar ajur kesim tekniğiyle uygulanarak zenginleştirilmiştir. Böylece yapının hem mimari bütünlüğü hem de süsleme çeşitliliği mücevher tasarımına aktarılmış, kolye alternatifleri aracılığıyla mekânın özgün nitelikleri yeniden yorumlanmaya çalışılmıştır.

Hamamın ölçekli modelinde yer alan erkekler sıcaklık bölümündeki dört nu-

maralı halvet girişinin üzerinde konumlanan altıgen çini pano, tasarım sürecinde temel bir esin kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Panonun ana formu ile şeritler aracılığıyla geometrik bölümlere ayrılan kompozisyonu, çini formlarının ve desenlerinin yapısal özellikleriyle bir araya getirilerek katmanlı bir aksesuar tasarımı oluşturulmuştur. Ortaya çıkan formun farklı boyutlarda uygulanarak broş, kolye ucu ve küpe gibi takı türlerine dönüştürülmesi planlanmıştır (Tasarım 5).

Kadınlar bölümünün soyunmalık kısmının merkezinde yer alan fiskiyeli mermer havuz, farklı geometrik biçimleri bir arada barındırmaktadır. Havuzun üstten bakıldığında katmanlar halinde görülebilen bu geometrik düzeni, tasarım sürecinde mekânsal öğelerin takıya aktarılmasına yönelik bir esin kaynağı oluşturmuştur. Söz konusu katmanların mesafeli ve ritmik biçimde bir araya getirilişi, küpe formuna uyarlanarak üç boyutlu bir tasarım önerisine dönüştürülmüştür (Tasarım 6).

Kadınlar bölümünün soyunmalık kısmında, fiskiyeli mermer havuzun üzerine konumlanan avize hem strüktürel kurgusu hem de aydınlatma elemanlarıyla dikkat çekici bir tasarım ögesi olarak öne çıkmaktadır. Avizenin taşıyıcı yapısı, geometrik çizgilerle mekânın merkezine vurgu yapmaktadır. Aydınlatma elemanlarına bağlı cam fanuslar ise ışığın mekâna yayılımını estetik bir biçimde sağlamaktadır. Avizenin strüktürel formu ile cam fanus biçimlerinden esinlenilerek küpe tasarım çalışması yapılmıştır (Tasarım 7).



Takı: Küpe

Malzeme:
Gümüş-Pirinç tel,
zincir ve cam

Teknik: Tel ve
zincirle mesafeli
birleşim

Tarih: 17.04.2025

Tasarım 7:
Eskiz, Küpe, 2025.



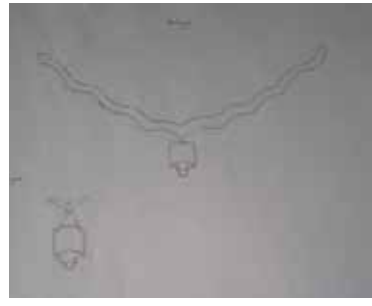
Takı: Kolye, Küpe

Malzeme: Gümüş
plaka

Teknik: Gümüş plaka

Tarih: 17.04.2025

Tasarım 8: Eskiz,
Kolye-Küpe, 2025.



Takı: Kolye, Küpe

Malzeme: Gümüş
Teknik: Gümüş plaka,
mum modelleme

Tarih: 17.04.2025

Tasarım 9: Eskiz, Kolye-
Küpe, 2025.

Hamamın sarnıcının bulunduğu bölümdeki duvar resimlerinde yer alan gemi çizimleri, sadeleştirilerek tasarım sürecine aktarılmıştır. Bu sadeleştirilmiş gemi figürleri, çini formlarında ve desenlerinde görülen geometrik yapılarla birlikte kullanılarak eskiz çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bu eskizlerin küpe, kolye ucu ve broş versiyonlarıyla bir sete dönüştürülmesi planlanmaktadır (Tasarım 8).

Zeyrek Çinili Hamam'ın ölçekli modelinde görülen erkekler sıcaklık bölümüne ait duvarlardaki geometrik boşaltmalar ve mimari detaylar tasarım sürecine aktarılmıştır. Bu unsurlardan esinlenilerek gerçekleştirilen çalışmalar, mimari formların takı ölçeğinde yeniden yorumlanmasıyla şekillendirilmiştir. Elde edilen formlar, kolye ve küpe seti olarak bütünleştirilmiş, böylece yapının mimari öğelerinin takı tasarımına uyarlanabilirliği ortaya konulmuştur (Tasarım 9).

Bu tasarım sürecinde, söz konusu mimari detaylar çini form ve desen geometrileri ile birlikte değerlendirilerek, alternatif kolye ve küpe tasarımları geliştirilmiştir. Aynı formun hem düz plaka malzeme üzerinde hem de üç boyutlu mimariyi yansıtan versiyonları çalışmaya dahil edilmiş, böylece farklı üretim olanaklarını içeren çeşitlendirilmiş bir tasarım yaklaşımı ortaya konulmuştur (Tasarım 10).



Takı: Kolye
Küpe

Malzeme:
Gümüş plaka

Teknik:
Gümüş plaka,
ajur kesim, telle
birleşim

Tasarım 10:
Eskiz, Kolye-Küpe,
2025.



Takı: Kolye, küpe
Malzeme: Gümüş-Pirinç
Teknik: Mum modelleme

Tasarım 11: Eskiz, Kolye-
Küpe, 2025.



Takı: Küpe, Saç
tokası, Yaka akse-
suarı

Malzeme:
Gümüş-Pirinç,
Ayna Pleksi

Teknik: Mum
modelleme

Tasarım 12:
Eskiz, Küpe-
Saç tokası-Yaka
Aksesuarı, 2025.

Kadınlar soyunmalık bölümünün giriş kapısı üzerinde yer alan mermer parçaların oluşturduğu desenin ana birimi, kolye ve küpe tasarımlarında temel form olarak değerlendirilmiştir. Bu tasarım yaklaşımında, söz konusu ana form tekil kullanımda küpeyi oluştururken, aynı parçanın çoklu tekrarıyla kolye formunun elde edilmesi hedeflenmiştir. Ayrıca, filgözlerinin altında bulunan yıldız motifinin merkezdeki ana parçaya ve küpe tasarımlarına dahil edilmesi, alternatif bir tasarım seçeneği olarak düşünülmüştür (Tasarım 11).

Avluda sergilenen çeşme aynası üzerinde yer alan motiften esinlenilerek küpe, saç tokası ve yaka aksesuarından oluşan bir koleksiyon tasarımına gidilmiştir. Çeşme aynasındaki dalgalı hatlar ve dalgaların uç kısımlarında yer alan çiçek formu, tasarımlara doğrudan aktarılmıştır. Bu doğrultuda, motifin karakteristik özelliklerini vurgulamak amacıyla tasarımda ayna pleksi kullanımına karar verilmiş ve böylece çeşme aynasına doğrudan bir gönderme yapılması hedeflenmiştir (Tasarım 12).

Kadınlar soyunmalık alanındaki mimari detaylar ile kalemişi desenlerin bütünleştiği alternatif bir tasarım çalışması gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada, mimari yapıda yer alan kubbe oyuklarının şerit formu ile kalemişi desenlerde görülen dalgalı motifler, kolye, küpe ve saç tokası tasarımlarına aktarılmıştır (Tasarım 13).



Takı: Kolye, Küpe,
Saç Tokası

Malzeme: Gümüş-
Pirinç

Teknik: Mum
modelleme

Tasarım 13: Eskiz,
Kolye-Küpe-Saç
Tokası, 2025.



Takı: Kolye, Küpe

Malzeme: Gümüş-
Pirinç

Teknik: Mum
modelleme

Tasarım 14: Eskiz,
Kolye-Küpe, 2025.



Takı: Kolye, Küpe,
Yüzük

Malzeme: Gümüş-
Pirinç, cam

Teknik: Mum
modelleme

Tasarım 15: Eskiz,
Kolye-Küpe-Yüzük,
2025.

Benzer şekilde, farklı mimari öğelerin kombinasyonu kullanılarak, kubbe oyuklarının şerit yapısı ile üç boyutlu geometrik detaylar bir araya getirilmiş ve kolye ile küpe setine yönelik alternatif tasarım çizimleri geliştirilmiştir. Bu tasarım yaklaşımı, mimari öğelerin form ve ritmini takı tasarımına yansıtılması amaçlanmıştır (Tasarım 14).

Mimari yapının en dikkat çekici ve akılda kalıcı öğelerinden biri olan filgözler, kubbe formu ile birlikte değerlendirilerek bir koleksiyona dönüştürülmüştür. Bu tasarım çalışmasında, kubbe formu, kubbe üzerindeki şeritler, yıldız biçimli ışık girişleri ve cam filgözler, metal parçalar arasına yerleştirilen fanusları temsil eden camlar aracılığıyla kolye, küpe ve yüzük tasarımlarına aktarılmıştır (Tasarım 15).

Kadınlar soyunmalık alanındaki kalemişi desen, metal plaka ve değerli taşların bir araya getirilmesiyle kolye ve küpe seti oluşturacak şekilde çeşitli versiyonlarda tasarlanmıştır. Tasarım sürecinde, tel birleşimli plaka parçaları arasında zincirle bağlantı sağlanan ve plaka yuvalarına yerleştirilen taşlardan oluşan bir set (Tasarım 16) ile aynı desenin metal plaka üzerine taş mıhlanaarak üretileceği planlanan alternatif versiyonlar geliştirilmiştir (Tasarım 17).



Takı: Kolye, küpe

Malzeme: Gümüş-Pirinç,
değerli taş

Teknik: Gümüş-Pirinç
plaka, zincir, telle birleşim

Tasarım 16: Eskiz, Kolye-
Küpe, 2025.



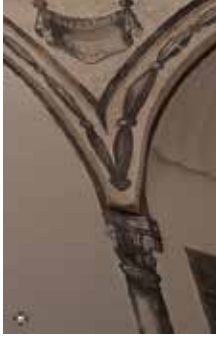
Takı: Kolye, Küpe

Malzeme: Gümüş-Pirinç, değerli taş

Teknik: Mum modelleme, taş mıhlama

Tasarım 17: Eskiz, Kolye-Küpe, 2025.

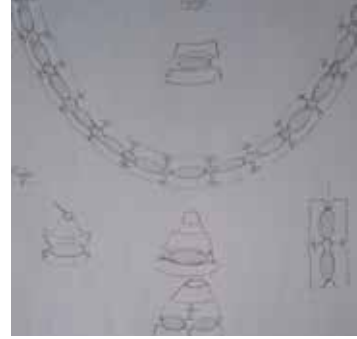
Taslak tasarım çalışmaları kapsamında, bazı tasarımlar üç boyutlu modelleme programı kullanılarak koleksiyon hâlinde dijital ortamda görselleştirilmiştir. Hamam içindeki esin kaynağı olan mekân unsurları ve tasarım eskizleri, model görselleri ile birlikte değerlendirilmiş; bu değerlendirme sonucunda, üretim sürecine aktarılacak tek bir model belirlenmiştir. Bu yaklaşım, tasarım fikirlerinin görselleştirilmesi, mekânsal ve estetik bütünlüğün analizi ve nihai üretim için en uygun tasarımın seçilmesi açısından önem taşımaktadır (Tasarım 18-19-20)



Kadınlar Soğukluk
Bölümü



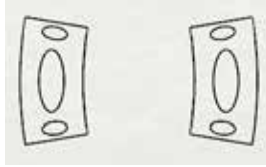
Kolye-Küpe Set



Kolye-Küpe Set



Yüzük



Küpe



Kolye



Yüzük



Küpe



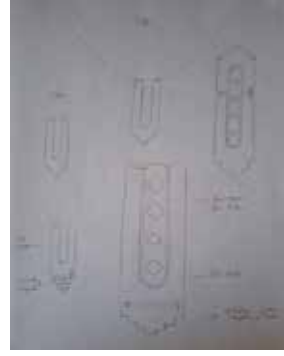
Kolye



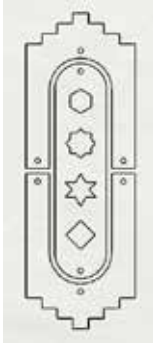
Tasarım 18: Eskiz Ve 3 Boyutlu Modeller, Kolye-Küpe-Yüzük, 2025.



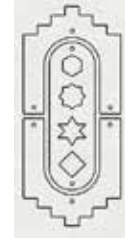
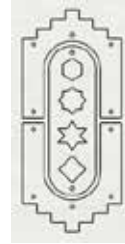
Erkekler Sıcaklık Bölümü



Kolye-Küpe-Bileklik Set



Kolye



Bileklik-Küpe

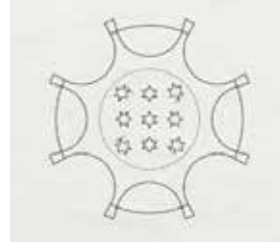
Tasarım 19: Eskiz ve 3 Boyutlu Modeller, Kolye-Bileklik-Küpe, 2025.



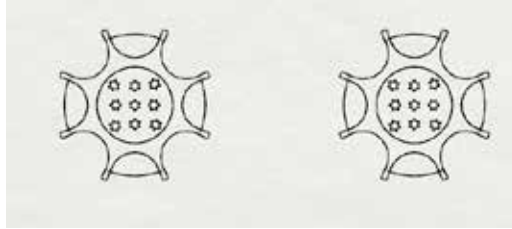
Kolye



Kolye



Broş



Küpe



Yüzük

Tasarım 20: Eskiz ve 3 Boyutlu Modeller, Kolye -Broş-Küpe-Yüzük, 2025.

5. ÜRETİM

Üretim süreci için son model belirlenmiş olup, Kadınlar Bölümü Soğukluk Alanı'nın tavanından esinlenilerek geliştirilen kolye, broş, küpe ve yüzük ta-

sarımları, tasarım dili açısından uyumlaştırılarak bir koleksiyon hâline getirilmiştir. Koleksiyonun tasarımında, alanın kubbe formu ile Sıcaklık Bölümü'nde yer alan filgözü aydınlatmaların yıldız biçimli açıklıkları eş zamanlı olarak kullanılmıştır. Ayrıca, hamamın geleneksel gümüş vurgusuna atıfta bulunularak tasarımların gümüşten üretilmesine; çini mavisinden esinlenilerek, tasarımdaki yıldız boşaltmalarına mavi mine uygulanmasına karar verilmiştir (Görsel 36-37-38).



Görsel 36: 3 Boyutlu Reçine Baskı Ürünler



Görsel 37: Gümüş Döküm Modeller.



Görsel 38: Zeyrek Çinili Hamam Koleksiyonu.

Üretim aşamasında, tasarlanan ürünlerin üç boyutlu reçine baskısı ve gümüş döküm işlemleri gerçekleştirilmiştir. Kolye, küpe, broş ve yüzükten oluşan setin, kolye dışındaki tüm parçaları tek parça halinde üretilmiştir. Kolye modeli ise boyutları nedeniyle tek parça baskı ve döküm imkânı bulunmadığından, üç parçaya bölünmüş; döküm sonrasında kaynak yöntemiyle birleştirilmiştir. Ayrıca, zincir veya tekstil kordon alternatifleriyle uyumlu olabilmesi için kolyenin iki ucuna yuvarlak halkalar eklenmiştir. Üretim sonrası tesviye işlemlerinin tamamlanmasının ardından, tasarımdaki yıldız motiflerine UV mine uygulanmıştır.

SONUÇ

Bu çalışma İstanbul'un kültürel miraslarından olan Zeyrek Çinili Hamam'ı temel alarak, yapının tarihi, kültürel ve mimari öğelerinin bir mücevher koleksiyonuna yansıtılmasını hedeflemiştir. Proje süreci, mimari unsurların, tarihi yapının kalıntılarından okunan hikayenin ve estetik niteliğin harmanlanmasıyla disiplinlerarası bir yaklaşımı gerektirmiştir. Ancak bu sayede sembolik, mekânsal ve tarihi bir çözümleme, tasarım nesnesine dönüşebilmekte ve mücevher, estetik bir obje olmanın ötesinde kültürel bir söylem haline gel-

mektedir. Esin kaynağının tarihi bir mimari yapı olması, yapının taşıdığı tarihsel ve kültürel anlamın güncel tasarım diline taşınması ve dönemin estetik anlayışının, simgeselliğin yeniden yorumlanması ile mücevher, taşınabilir bir kültürel miras olma niteliği kazanmaktadır. Tasarım süreci, anlatı unsuru ve kavramsal bir bağlam kazanarak, biçimsel özelliklerin yanı sıra yapının ışık, oran, ritim ve mekânsal organizasyon gibi unsurlarla mimari düşüncenin mücevher ölçeğinde yeniden üretilmesini ve görsel kimliğin aktarımını sağlamaktadır. Dolayısıyla mimariden esinlenilerek tasarlanan bu mücevher koleksiyonu hem geçmişle kurulan bir estetik diyalog hem de güncel tasarım anlayışının tarihsel köklerle kurduğu ilişkiyi ifade etmektedir.

Çalışma boyunca araştırma, analiz, referans çözümlemesi, kavramsallaştırma ve tüm bunları eteğe kemiğe büründürecek üretim aşamalarını içeren bütüncül bir tasarım süreci yürütülmüştür. Hem yapı ile ilk iletişimin başladığı alandan yani dışarıdan içeriye doğru, hem de mekanın fonksiyonel deneyiminin yaşandığı noktadan, yani içeriden dışarıya doğru bir görsel inceleme yapılmıştır. Mimarideki geometriler, alan tanımlamaları, süslemeler ve tamamlayıcı öğeler incelenmiştir. Çini örnekleri, çini dekorların içeriği, hikayesi, yapıya ismini veren çinilerde kullanılan mavi renk ve hamamiyelerde yer verilen ifadeler, tasarımların form, malzeme ve renk seçimlerinin belirleyeni olmuştur. Yapısal, dokusal ve sembolik unsurları çağrıştıracak, yapının farklı alanlarındaki geometri, form ve süslemelerden hareketle çeşitli eskiz çalışmaları yapılmış, eskizlerin bazıları 3 boyutlu modelleme programıyla çizilerek hazırlanmıştır. Modellenen tasarımlar alternatiflenerek koleksiyon son haline getirilmiştir. Mum ve gümüş döküm aşamaları tamamlanarak üretime geçilmiş, tesviye işlemleri ve UV mine ile renklendirme işlemleriyle ürünler kullanıma hazır hale getirilmiştir.

Tavana bakıldığında dikkat çeken, kubbe geometrilerinin ritmik kesişimlerini, yıldız formlu boşaltmalarıyla filgözü doğal aydınlatmalarını ve kubbe kesişimlerini tekrar eden kalemişibüsleme detaylarını birleştiren kolye, küpe, broş ve yüzükten oluşan dört parçalı bir kapsül koleksiyon tasarlanmıştır. Hamamiyelerde bahsi geçen gencin gümüş tenine ithafen koleksiyon gümüşten üretilmiş; kubbelerdeki yıldız formlu boşaltmalar gökyüzüne açılmaya ve hamamın çinilerine gönderme yapacak şekilde mavi UV mine ile renklendirilmiştir. Kolye kordonu çini mavisi renklendirmeye uygun olarak, üçlü mavi deri şeritlerle simetrik bir şekilde tamamlanmıştır. Sonuç olarak tarihi mimariden beslenen mücevher koleksiyonuna disiplinlerarası geçişlerle zenginleşen, kültürel mirası çağdaş estetik ile yorumlayan bir tasarım süreci ve özgün bir kapsül mücevher koleksiyonu ortaya çıkarılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aktan, L. (2010). İstanbul'daki Çinili Hamamlar. *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, II/2, "Kültür Tarihimizde Hamam.
- Ekim, Z. E. (2022). Restorasyon Sonucu Ortaya Çıkan Zeyrek Çinili Hamam Kalemışleri. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (19), 421-440.
- Akbulut, M. (2024). Başbakanlık Osmanlı Arşiv Belgeleri Bağlamında Hamam ve Kadın Olgusu Üzerine. *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(1), 132-147.
- Tanrıverdi, Z. (2024). *Tarihi İstanbul hamamlarının çağdaş kültürel işlevlerle kullanılmaları*. In E. E. Dağtekin & N. Işık (Eds.), *International Symposium on Architecture, Engineering and Design* (ss. 404-422). International Symposium on Architecture, Engineering and Design.

İNTERNET KAYNAKÇALARI

- URL 1:** Oggusto, 2024, Zeyrek Çinili Hamam Hakkında Bilmeniz Gerekenler, https://www.oggusto.com/sanat/eser-ve-muze-incelemeleri/zeyrek-cinili-hamam#-Zeyrek_Cinili_Hamamin_Tarihi_ve_Mimari_Ozellikleri. Erişim Tarihi 22.02.2025
- URL 2:** Zeyrekcinilihamam, 2025, Tarihçe, <https://zeyrekcinilihamam.com/tr/history> . Erişim Tarihi 22.02.2025.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1:** Filgözü Aydınlatmalar, Genel Görünüş. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.
- Görsel 2:** Filgözü Aydınlatma, Yakın Görünüş. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.
- Görsel 3:** Maket Üzerinden Hamamın İçi. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.
- Görsel 4:** Hamam Mimari Planı. (Tanrıverdi, Z. (2024). *Tarihi İstanbul hamamlarının çağdaş kültürel işlevlerle kullanılmaları*. In E. E. Dağtekin & N. Işık (Eds.), *International Symposium on Architecture, Engineering and Design* (ss. 404-422). International Symposium on Architecture, Engineering and Design).
- Görsel 5:** Kadınlar Soyunmalık Bölümü Kubbesi. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.
- Görsel 6:** Kadınlar Soyunmalık Bölümü Kubbesi Kalemışleri. (Fotoğraf: Aysu Man-

suroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 7: Sarnıç Duvar Çizimleri. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 8: Sarnıç Duvar Çizimleri. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 9 :Erkekler Sıcaklık Bölümü, Altıgen Pano. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 10: Hamamiye Mısralar, “O Güzel Sabah Vakti Evden Çıkıp Giderken Hamama”. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 11: Hamamiye Mısraları, “Her Adımda Kalkan Toz Döndü Bin Aşığa”. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025).

Görsel 12: Hamamiye Mısralar, “Ham Gümüş Gibi Bir Bedeni Var ve Bin Çıplak Müflis”. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 13: Hamamiye Mısraları, “Geçirmiş Keseyi Eline Onun Ham Gümüşünü Almak Uğruna”. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 14: Hamamiye Mısralar, “Hamamın Avlusu Benzer Cennete”. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 15: Hamamiye Mısraları, “Temeli Balçık ile Tuğla Olsa Bile”. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 16: Hamamiye Mısralar, “Dilberler Benzer Onda Gilmana”. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 17: Hamamiye Mısraları, “Peştemaller Semavi Çiçeklerle Kaplıdır”. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 18: Hamamiye Levhalarının Restorasyon Öncesi Tahmini Konumları. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 19: Rumi Stili Çiniler. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 20: Hatayi Stili Çiniler. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 21: Çintemani Stili ve Selvi Ağaçlı Çiniler. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 22: Saz Stili ve Rumi Stili **Çin** Bulutları Çiniler. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu,

2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 23: Saz Stili ve Bahar Dallı-Çiçeklenmiş Ağaçlı Çiniler. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 24: Hatayi-Rumi Stili Çiniler. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 25: Hamam ölçekli model, erkekler sıcaklık. Mansuroğlu, A., 2025, Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 26: Hamam *Ölçekli Model, Erkekler Sıcaklık*. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 27: *İçeriden Kubbe Görünüşü, Erkekler Ihlık Bitişindeki Odaanın Kubbesi ve Mukarnaslar*. Zeyrekcinilihamam.com, 2025, Tarihçe: Mimariye Genel Bir Bakış, <https://zeyrekcinilihamam.com/tr/architectural-highlights> . Erişim Tarihi 22.02.2025.

Görsel 28: Hamam *Ölçekli Model, Kubbe*. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 29: Hamam Avlusundan Kubbe Görüntüsü. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 30: Çeşme Aynası. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 31: Çeşme Aynası. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 32: Kadınlar Bölümü Giriş Kapısı. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 33: Kadınlar Bölümü Girişi, Kapı Üzeri Mermer Süsleme. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 34: Kadınlar Bölümü, Soyunmalık. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 35: *Fıskiyeli* Mermer Havuz. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 36: 3 Boyutlu Reçine Baskı Ürünler. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 37: *Gümüş* Döküm Modeller. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

Görsel 38: Zeyrek Çinili Hamam Koleksiyonu. (Fotoğraf: Aysu Mansuroğlu, 2025). Zeyrek Çinili Hamam Müzesi Fotoğraf Arşivi.

6. BÖLÜM

İSTANBUL’UN KÜLTÜREL MİRASINDAN ESİNLENEREK TAKI TASARIMI: MİHRİMAH SULTAN CAMİ

Nuran TAÇYILDIZ

Altınbaş Üniversitesi

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

Takı Tasarımı Bölümü Yüksek Lisans Programı

nuran.tacyildiz@gmail.com

ORCID: 0009-0008-3230-5649

ÖZET

Kültürel miraslarımız, geçmişten günümüze insanların yarattığı, tarihin sessiz tanıklığını yapan ve yeryüzü, yeraltı ile sualtında bulunan eşsiz zenginliklerdir. Bu miraslar, yalnızca nesne veya yapılardan ibaret değil, aynı zamanda yaşadığımız coğrafyanın ve kültürün bir yansımasıdır. Bize kalan bu değerli mirası korumak ve gelecek kuşaklara aktarmak, tüm insanlığın en büyük sorumluluğudur. Bu çalışmanın amacı, İstanbul’un kültürel mirası Mimar Sinan’ın eseri Mihrimah Sultan Cami’nden ilham alarak özgün takı tasarımları oluşturmak ve üretmektir. Proje, üretilcek takılar aracılığıyla genç nesillerde kültürel miras bilinci yaratmayı ve onlara bu değerleri hatırlatacak somut bir bağ sunmayı amaçlamaktadır. Proje süreci, Mihrimah Sultan Cami hakkında yapılan detaylı araştırmalarla başlamıştır. Kitaplar, ders materyalleri ve internet kaynakları incelenmiş, Üsküdar Mihrimah Sultan Cami ve Edirnekapı Mihrimah Sultan camileri gezilip görülerek, özgün mimari detayları ve tarihsel hikayesi, takı tasarımlarının ana ilham kaynağı olmuştur. Elde edilen bilgiler doğrultusunda, takıya dönüştürülme sürecinde kullanılacak tasarım,

malzemeler, metaller, doku ve renkler belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Kültürel Miras, Mimar Sinan, Mihrimah Sultan Camileri, Takı Tasarımı

1. GİRİŞ

Kültür kelimesi Türkçeye Fransızcadan girmiştir. Fransızca “culture” kelimesi Latince “toprağı sürmek, zirai mahsul elde etmek ve onları geliştirmek” manalarına gelen “cultura” kelimesinden türemiştir. Kelime daha sonra “insan vücudunu ve ruhunu terbiye etme”, “sanat ve fikir eserlerini geliştirme” manalarını da içine alan bir genişlik kazanmıştır.

Türkiye’de kültür konularını ilk defa ciddi ve ilmi bir şekilde ele alan ve onu milli varlığın temeli yapan Ziya Gökalp, kelimenin kök manasına uygun olarak “hars” kelimesini kullanmıştır. Son yıllarda yine kelimenin kök manasına uygun olan “ekin” kelimesi kullanılmakta ise de henüz yaygın hale gelmemiştir. “Kültür”, maddi ve manevi her şeyi işlemek ve geliştirmek demektir. İnsanoğlu tabiatı işleyerek kendi iradesi altına aldığı gibi, kendisini de maddi ve manevi olarak işlemiştir. Kültür asırlar boyunca gelişmiştir (Kaplan, 1977: 4-5). Kültür denilince sadece dil ve edebiyat değil, musiki, resim, dans, mimari gibi sanatlarda söz konusudur. Bunlar binlerce yıllık bir gelenek meydana getirmektedir.

Kültür, sadece sanat veya gelenek değil, bir milletin çalışma tarzı, üretim, tüketim, ulaşım şekilleri, aile ve hukuk sistemleri gibi maddi ve manevi her şeyi kapsamaktadır. Amerikan sosyal antropoloji alimi Margaret Mead, kültür kavramına tabiatın dışında bir milletin hayatına şekil veren maddi ve manevi her şey olarak ifade etmektedir. Bir çocuk dünyaya geldikten sonra, aile, okul, iş yeri gibi vasıtalarla kültürü öğrenir, benimser ve böylece toplumun “uzvu ve temsilcisi” olmaktadır. Bir millete mensup olan her fert, o milletin kültürünü, dilini, dinini, zevkini, inançlarını, örf ve adetlerini beraberinde taşır. Kültür fertleri aşan, fertlere şekil, yön ve şahsiyet veren bir varlıktır. Alman Filozof Hegel buna “objektif geist” yani “maddeleşmiş ruh” adını verir. Hegel’den sonra gelen düşünürler buna “kültür” adını vermişlerdir.

Hegel’in “objektif geist” demesinin sebebi, kültür sahasına giren her şeyde, insan ruhuna has, manevi bir değer, duygu veya düşüncenin maddi bir hale gelmesidir. Örnek cami dıştan bakınca, şekil almış bir madde yığınidir, objektiftir. Fakat cami sadece maddeden ibaret değildir, ortak bir inancın ifadesidir (Kaplan, 1986: 30-31). **Görüldüğü üzere** “maddeleşmiş ruh”un en somut tezahürü, bir milletin Kültürel Mirasıdır. Tarihi yolculuğunda Ülkemiz,

birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış ve onlardan kalan kültür ve kültürel miraslarımız, tam da bu “objektif ruhun” yüzyıllar boyunca birikmiş, taşlaşmış ve somutlaşmış kanıtları olarak bugüne kadar gelmiştir. Bu nedenle, geçmiş uygarlıklardan miras kalan bu eserler, sadece birer madde yığını değil, aynı zamanda o medeniyetlerin yaşam şeklini, zevkini ve inançlarını yansıtan manevi değerlerdir ve gelecek nesillere aktarılması için korunmaktadır.

Somut olan kültürel miraslarımızdan arkeolojik eserlerde ortaya çıkarılan, cesaret, korunma, güzel görünme kaygısı güden kişilerin, makam ve mevki için kullandıkları mücevherler, takılar kültürel miraslarımızda önemli rol oynamaktadır. Tarihin sessiz tanıkları olarak geçmiş kültürü gelecek kuşaklara aktarırken tarihte yerini almıştır. İnsanoğlunun geçmişi hakkında uygarlıkları anlatmada oldukça büyük ipuçları vermiştir.

Bu bağlamda İstanbul’un Kültürel Mirasları arasında yer alan Mimar Sinan ve eserlerinden olan Mihrimah Sultan Camileri incelenmiştir. Tarihiyle hayranlık uyandıran bu yapıların günümüze ulaşarak bizlere miras olarak kalması ve geleceğe aktarılmaya devam etmesiyle birlikte, bu eserlerden esinlenerek yapılacak takı tasarım ve üretimlerinin geçmişten izler taşıyarak geleceğe bir köprü vazifesi göreceği düşünülmektedir. Bu proje, ele aldığı konu doğrultusunda, içinde bulunduğumuz çağın estetik anlayışını, düşünsel arka planını ve amaçlarını kısmen de olsa geleceğe aktarmayı mümkün kılmakta; böylece kültürel süreklilik içinde yeni bir ifade alanı yaratmaktadır.

2. KÜLTÜR TANIMI

Kültür yaratma eylemdir alma verme dengesidir. Mimari eserler, heykeller, tablolar, edebi eserler, ilim, felsefe, müzik, beste, teknik eserler, bütün maddi ve manevi değerler kültürün yaratıcıları tarafından meydana getirilmişlerdir. Her millet ve her nesil yeni değerler katarak kültürlerini zenginleştirmektedir (Antel, 1944: 184). Kültür Latineden gelen “işleme” anlamındaki kökeniyle, insanın doğayla etkileşiminin ve onu değiştirme çabasının ürünüdür. İnsanlık, ihtiyaçlarını karşılamak için doğayı şekillendirirken, ikinci bir doğa yaratır.

Kültür insanın belli bir amaca göre ürettiği her şeydir. İnsan doğayı üretirken kendini de üretir. Kültür bütün bu üretimlerin toplamıdır (Hançerlioğlu, 1989: 232). Kültür, değişime açık bir nitelik taşır. Kültür, değişken ve dinamiktir. Toplumun içinde yaşadığı dönemin genel seyri ve bireylerin ihtiyaçları doğrultusunda değişip dönüşebilecek bir yapısı vardır. “*Kültürü değişen bir toplumun*

dili, düşüncesi, töresi, göreneği de değişir” (Akarsu, 1998: 88-89), (URL 1).

Kültür, bir toplumun zaman içinde oluşturduğu ortak değerler ve kimlik duygusudur. Bu, aynı zamanda o toplumun ortak bilincini de yansıtır. Bu yüzden kültür, bir toplumun zamanla biriktirdiği tüm medeniyet olarak tanımlanır. Kültürün bazı önemli özellikleri şunlardır:

- Geçmiş vardır: Zamanla oluşur ve tarihe dayanır.
- Değişir ve gelişir: Sürekli devam eder ve yeniliklere açıktır.
- Toplum içinde öğrenilir: Bireylerin bir araya gelmesiyle şekillenir.

Bir toplumun kültürü, sanatıyla iç içedir ve diğer kültürlerle etkileşime girerek değişir. Bu durum, kültürün hem kendi özgün özelliklerini korumasını hem de farklı kültürlerden etkilenmesini sağlar. Kültür, toplumun ortak kimlik duygusuyla birlikte, o toplumun kültürel bilincini oluşturur. Bu bilincin devam etmesi, kültürün varlığını sürdürmesi için çok önemlidir. Kültürel bilinç, toplumun dili, dini, bilimi, sanatı ve yaşam tarzı gibi birçok alanla bağlantılıdır. İşte tam bu noktada kültürel miras devreye girer. Kültürel miras, önceki nesillerden bize kalan, evrensel bir değere sahip olduğuna inanılan maddi ve manevi eserlerdir. Kültürel mirası korumak ise anıtlar, yapılar, sanat eserleri ve diğer değerli objeleri gelecek kuşaklara aktarmak için onları korumayı ve hatırlamayı ifade eder (Akdemir, 2017: 179-180).

3. KÜLTÜREL MİRAS

Kültürel miras, ortak değerlere ve deneyimlere sahip olan toplumların bir arada yaşamasıyla ortaya çıkan birikimlerdir. Bir toplumu başka bir toplumdan ayıran temel değerler arasındadır. Kültürel değerler ve milli kültür unsurları, toplumların geçmiş ve gelecek arasında bağlantı kurarak bugününü anlamlandırıp, yorumlayarak geleceğini şekillendirmesine olanak sağlar. Aynı toplumda yaşamış ve ortak değerleri paylaşmış olan insanların yanı sıra farklı toplumlarda yaşamış olan insanlar içinde anlam ifade etmektedir.

Kültürel miras toplumların kültürel değerlerinin farkına varmasını, kimlik oluşumunu ve aidiyet duygusunun gelişimini sağlar. Birlik ve beraberlik kavramları ise tam burada önem kazanır. Kültürel miras toplumların değerlerini yansıtmasıyla birlikte ait olduğu dönemin sosyal, siyasal, tarihsel, ekonomik ve sanatsal birçok özelliği hakkında önemli bilgiler sunar. Bireyler kendi kültürleriyle beraber çeşitli toplumların değerleri, gelenekleri ve kültürleri hakkında bilgi edinir. Farklı kültürlerin bir arada yaşıyor olması ise kültürel çeşitliliği

sağlamakta, kültürel mirasın korunması ve sürdürülebilirliği önem kazanmaktadır.

Kültürel mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılması için UNESCO başta olmak üzere çeşitli kurumlar önemli faaliyetlerde bulunmuştur. Kültürel mirasın sürdürülebilir olması ortak değerlerin, birlik ve beraberliğin devamlılığına katkıda bulunur. Koruma politikası kapsamında farklı stratejilerin izlenmesi için unsurlar farklı başlıklar altında değerlendirilmektedir. UNESCO Somut Kültürel Miras; Taşınmaz Kültür Varlıkları, Taşınır Kültür Varlıkları ve UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras olarak ayrılmaktadır (Yıldırım, 2022: 3).

Türkiye’de eski eserlerin korunmasına ilişkin kurumsal yapılanma 1917 yılında kurulan İstanbul Âsar-ı Atika Encümen-i Daimisi ile başlamaktadır. İstanbul dışındaki yerleri de kapsayan sorumluluk alanıyla, Cumhuriyet dönemine aktarılan bu kurumun yerini 1951 yılında Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu (GEEAYK) almıştır, 1973 yılında yürürlüğe giren Eski Eserler Kanunu’nun anıtsal eserlerin yanı sıra sivil yapıları da koruma altına alması ve ilk kez sit alanı kavramına yer vermesi nedeniyle 1973 yılı koruma tarihi açısından bir dönüm noktasıdır. Bu yeni yasayla görev alanı genişleyen ve tüm Türkiye’den sorumlu olan tek kurul olarak Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu 1983 yılına kadar görev yapmıştır, 1983 yılında yürürlüğe giren 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu (KTVKK) kapsamında, önce Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu (KTVK-YK) olarak yeniden yapılanan koruma kurulları sisteminde, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurullarının (KTVKKBK) da kurulmasıyla yeni bir dönem başlamıştır. 1990 yılından itibaren bölge kurulların sayısı giderek artmıştır (Dinçer ve diğerleri, 2011: 22).

Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunması Sözleşmesi, “UNESCO”-nun, 16 Kasım 1972 tarihinde Paris’teki Genel Merkezi’nde imzalanan sözleşmedir. Hiçbir ülke veya bölge ayrımı yapmaksızın, insanlığın bugüne kadar yaratmış olduğu uygarlıkların birer göstergesi olan tarihsel yapıların, sit alanlarının ve doğal zenginliklerin korunması amaçlanarak hazırlanmıştır. Temmuz 2009 itibarıyla 186 devletin taraf olduğu bu sözleşmeye 16 Mart 1983 tarihinde taraf olan Türkiye de doğal olarak sözleşmenin amaçlarını gerçekleştirmeye çalışacağını sözünü vermiştir. Buna göre Türkiye kendi egemenlik alanında bulunan kültürel varlıkları koruyup, insanlığın ortak mirası olarak gelecek kuşaklara aktarmayı kabul etmiştir. Türkiye içindeki antik uygarlıkların kalıntılarının korunması, restorasyonu ve kültür turizmine kazandırılması konusunda başta Avrupa Birliği olmak üzere çeşitli uluslararası fon kaynaklarını kullandı-

rabilmektedirler ve bu eserler için duyarlılık göstermektedirler (Oğuz, 2007: 6).

Günümüzde kültürel miras algısı, etkileşimli dijital dünyanın sunduğu görsel temsiller ve sürekli imge akışı çerçevesinde dönüşüme uğramaktadır. Tarihsel süreklilik ve soy bağı üzerinden inşa edilen geleneksel aidiyet biçimleri, farklı kültürlerle ait anlam katmanlarının yeniden örüldüğü küresel kültürel etkileşim alanı içinde yeniden tanımlanmaktadır. Bu dönüşümü anlamlandırma çabası, bireyleri kültür ve tarihin kesişim alanı olan kültürel mirasa yöneltmekte; ancak aynı zamanda kültürel mirasın sabit ve değişmez bir yapıdan ziyade, akışkan ve dinamik bir süreç olduğu yönündeki farkındalığı da artırmaktadır.

“Tek dünya bilinci” anlayışı, küreselleşmeyi besleyen çok katmanlı iletişim süreçleri aracılığıyla güçlenmiştir. Kültürel bağlamda belirleyici unsur, dünyanın herhangi bir noktasında anlık iletişim kurulabilmesidir. Nitekim 18 Mayıs 1998 tarihinde uydu tabanlı küresel iletişim sistemlerinin devreye girmesiyle birlikte mekânsal ve zamansal sınırlılıklar büyük ölçüde aşılmıştır. Telekomünikasyon ve görsel-işitsel teknolojiler, bireylerin coğrafi olarak uzak toplumların kültürel miraslarıyla doğrudan etkileşim kurmalarını mümkün kılmıştır.

Kültür ve Gelişme Üzerine Dünya Komisyonu’nun Avrupa, Amerika, Asya ve Afrika’da gerçekleştirdiği dokuz istişari toplantı, kültürel alana ilişkin yaygın bir kaygıyı ortaya koymaktadır: Özellikle genç kuşakların farklı kültürlerle ait simgesel unsurları kolaylıkla benimsemesi, yerel geleneklerin sürekliliğini zayıflatmakta ve kültürel aktarım mekanizmalarını kırılgan hale getirmektedir. Bu bağlamda sanatçılar, yabancı sermaye hareketleri ve kültürel ürünlerin ulusal piyasalara yoğun biçimde girmesi sonucunda, yerel kültürel üretimi sürdürülebilir kılma konusunda yapısal baskılarla karşı karşıya kaldıklarını ifade etmektedir (URL 2).

Bu küresel dönüşüm bağlamında, Osmanlı mimarlık geleneğinin en önemli temsilcilerinden biri olan Mimar Sinan, mimari üretimleri aracılığıyla Osmanlı medeniyetinin estetik ve teknik birikimini imparatorluğun geniş coğrafyasına kalıcı biçimde taşımıştır. İstanbul başta olmak üzere farklı kentlerde inşa ettiği yapılar, Türk-İslam mimarisinin tarihsel sürekliliğini temsil eden somut kültürel miras örnekleri olarak öne çıkmaktadır. Mimar Sinan’ın eserleri, yalnızca mühendislik başarıları değil, aynı zamanda kolektif hafızayı biçimlendiren mekânsal ifade biçimleri olarak büyük kültürel değer taşımaktadır (Konyalı, 2016: 2).

İstanbul, sahip olduğu doğal zenginlikler ve binlerce yıllık tarihsel birikimi ile yalnızca ulusal değil, küresel ölçekte de kültürel miras açısından ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bu çok katmanlı mirasın korunması, sürdürülebilir

biçimde kullanılması ve gelecek kuşaklara aktarılması, başta yerel yönetimler olmak üzere ilgili kurum ve bireylerin temel sorumluluk alanları arasında yer almaktadır. Bu değerlerin uluslararası düzeyde tanıtılması ise kültürel mirasın evrensel bir ortak değer olarak yaşatılmasına katkı sağlamaktadır (Dinçer ve diğerleri, 2011: 145).

4. YAŞAYAN EFSANE, KOCA MİMAR SİNAN

Türk mimarlık tarihinin en özgün ve etkili figürlerinden biri olan Koca Sinan (Mimar Sinan), 1490 yılında Kayseri'nin Gesi Kasabası'na bağlı Ağırnas Köyü'nde doğmuştur. Yavuz Sultan Selim'in 1512'de tahta çıkışıyla birlikte gerçekleştirilen devşirme uygulamaları kapsamında, Turnacıbaşılar aracılığıyla toplanan çocuklar arasına katılmıştır (Erdemer, s. 303–305). Devşirme sistemi, Osmanlı Devleti'nin gayrimüslim tebaanın çocuklarını eğitime tabi tutarak, devlet kademelerinde ve Yeniçeri Ocağı'nda görev alabilecek nitelikli insan gücü yetiştirmeyi amaçlayan kurumsal bir yapıdır (URL 3).

“Acemioğlanlar” olarak adlandırılan bu gençler, Yeniçeri Ocağı'na hazırlanmak üzere özel eğitim kurumlarına yerleştirilmiştir. Sinan bin Abdülmennan, köyünden İstanbul'a geldiğinde yaklaşık 22–23 yaşlarındaydı ve Atmeydanı'ndaki İbrahim Paşa Sarayı'nda faaliyet gösteren Acemioğlanlar mektebine alınmıştır. Burada özellikle dülgarlık alanında uzmanlaşmış; yapıların kaba ahşap işlerinde ustalaşarak kısa sürede dikkat çekmiştir. Mustafa Sait Çelebi'nin aktarımlarına göre Sinan, bu dönemde mesleki istikrar ile sanatsal yaratıcılık arasında ideal bir denge kurmayı hedeflemiş, bir yandan ustalığını derinleştirirken diğer yandan farklı coğrafyaları tanıma arzusunu canlı tutmuştur.

Osmanlı'nın doğu seferleri kapsamında İstanbul'dan Tebriz'e, Kahire'den İran ve Mısır'a uzanan askerî hareketlilik, Sinan'a kadim medeniyetlerin mimari mirasını doğrudan gözlemlene imkânı sağlamıştır. Bu süreç, onun estetik birikimini ve mekânsal kavrayışını derinleştirmiştir. İstanbul'a dönüşünde Acemioğlanlar Mektebi'nden Yeniçeri Ocağı'na alınmış, askerî mühendislik ve pratik yapı tecrübesi kazanmaya başlamıştır.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde Avrupa seferlerine katılan Sinan, savaş meydanlarında yalnızca askerî cesaretiyle değil, teknik zekâsıyla da öne çıkmıştır. Van Gölü'nde gemi inşası ve kaptanlık görevini üstlenmiş; Buğdan seferi sırasında Prut Nehri üzerine kurduğu geçici köprü sayesinde ordunun geçişini mümkün kılmıştır. Bu yetkinlikleri sayesinde 1529 yılında saray başmimarlığının (Sermimarlık) boşalması üzerine, 49 yaşında Osmanlı Devleti'nin

baş mimarı olarak görevlendirilmiştir.

Sermimar olduktan sonra klasik Osmanlı mimarisini kurumsallaştırmış ve zirveye taşımıştır. Kaynaklara göre; 81 cami, 51 mescit, 55 medrese, 26 darül-kurra, 18 imaret, 3 darüşşifa, 7 su kemeri, 8 büyük köprü, 18 kervansaray, 36 hamam, 17 türbe ve çok sayıda sebil ve çeşme inşa etmiştir. Büyükçekmece Köprüleri, Meriç Nehri üzerindeki Mustafa Paşa Köprüsü ve Bosna'daki Vişegrad Mehmet Paşa Köprüsü, mühendislik ve estetik bütünlüğün simge örnekleri arasında yer almaktadır.

Mimar Sinan'ın ünü, İstanbul'dan Bağdat'a, Mısır'dan Kafkasya'ya uzanan kervan yolları boyunca yayılmış; inşa ettiği hanlar ve kervansaraylar yalnızca mimari değil, aynı zamanda sosyal ve ekonomik dolaşımın temel altyapıları olmuştur. 1588 yılında vefat eden Sinan, 98 yaşına kadar üretkenliğini sürdürmüş ve çok sayıda mimar yetiştirmiştir. Türbesi, Süleymaniye Camii külliyesi yanında, kendi tasarladığı mütevazı bir yapıdır (Erdemer, 303–305).

Mimar Sinan'ın tarihsel ve sanatsal önemine ilişkin sistemli akademik araştırmalar, Cumhuriyet döneminde Gazi Mustafa Kemal Atatürk tarafından başlatılmıştır. Atatürk, tarihsel, çelişkili ve spekülatif bilgilerin yerine bilimsel yöntemlerle yapılacak araştırmaların ikame edilmesini hedeflemiş; bu kapsamda Türk Tarih Kurumu'na Mimar Sinan üzerine kapsamlı çalışmalar yapılması görevini vermiştir. Ayrıca 2 Ağustos 1935 tarihinde Sinan'ın heykelinin yapılması yönünde talimat vermiştir. Bu doğrultuda, heykeltıraş Hüseyin Anka Özkan tarafından hazırlanan Mimar Sinan heykeli, 1953 yılında Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi önüne yerleştirilmiştir. Prof. Dr. Mehmet Zeki Sönmez, bu tarihsel süreci ve araştırmaları, akademik sorumluluk bilinciyle yürüttüğü çalışmaları aracılığıyla literatüre katkı olarak sunmaktadır (Sönmez, 2022, s. XIV).



Görsel 1: 1953'te Heykeltraş Hüseyin Anka Özkan tarafından Yapılan Mimar Sinan Heykeli. Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi.

16. yüzyılda yaşamış olan Mimar Sinan, Doğu ve Osmanlı mimarlık kültürünün en önemli temsilcilerindendir. Özünde İslam kimlikli yapılar inşa etmiştir. Buna karşın, yalnızca dini mimariyle sınırlı kalmamıştır. Üstün mimari tasarım yeteneği, gelişmiş mühendislik bilgisi ve malzeme kullanımındaki ustalığıyla dönemin en ileri sanat ve teknoloji anlayışını temsil etmiştir. Özellikle estetik kaygıya dayalı mimari düşünme biçimi, onu çağdaşlarından ayıran temel niteliklerdir. Bu özellik, Sinan'ın ününü bölgesel ve ulusal sınırların ötesine taşıyarak evrensel bir konuma ulaşmasını sağlamıştır.

Bu düzey, kendi yüzyılında ve onu izleyen uzun dönem boyunca Doğu ve Batı mimarlığında kolay kolay yakalanamamıştır. Bu durum, Sinan'ı eşsiz kılan başlıca ölçütlerden biridir. Mimari tasarım ve uygulamalarda geliştirdiği özgün düşünce yapısı ve strüktür anlayışı, onun Osmanlı dünyasında neden istisnai bir örnek olduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu nedenle Sinan, yalnızca başarılı bir mimar ya da mühendis olarak tanımlanamaz. O, Osmanlı kültürü içinde evrensel düzeye ulaşmış tarihsel bir figür olarak değerlendirilmelidir.

Osmanlı mimarlığının dünya mimarlığına kazandırdığı en özgün değerlerden biri olan Sinan'ın eserleri, evrensel ölçütlerle ele alınmalıdır. Bunun yanında, sanatçı kimliği ve bireysel düşünce dünyası da tarihsel bağlam içinde özel bir analiz gerektirmektedir. Sinan'ın dünya mimarlık tarihindeki konumu belirlenmek istendiğinde, onu yalnızca uygulayıcı değil, aynı zamanda analiz

eden ve sentez kuran bütüncül bir düşünür olarak değerlendirmek gerekir. Onun sanatı, bugüne mesaj ileten entelektüel bir birikim olarak okunmalıdır. Nitekim tarih, yalnızca kronolojik bir zaman dizisi değildir. Aynı zamanda geleceği kuran bir özümleme sürecidir (Sönmez, 2022: 1–2).

Bugün ile gelecek, geçmişle kurulan bağ üzerinden anlam kazanır. Bu bağlamda Sinan, yaratıcı kişiliği ve eserleriyle zamanlar arasında süreklilik kurmayı başarmış nadir tarihsel figürlerden biridir. Bu düzeye ulaşmasını sağlayan en önemli etken, Osmanlı kültürüne duyduğu güçlü bağlılıktır. Osmanlı sanatını büyük bir tutkuyla benimsemiş ve bu kültürün estetik dilini mimari forma dönüştürmüştür. Bu nedenle onu yalnızca mimarlık mesleğiyle sınırlandırmak eksik bir değerlendirme olacaktır.

Sinan'ın eserleri incelendiğinde, günümüz bilim ve teknik disiplinlerinin pek çoğuyla ilişkili bir düşünme biçimi geliştirdiği görülmektedir. Mimarlık bağlamında yapı, malzeme, tesisat ve iç mekân düzenlemelerine hâkim olduğu anlaşılmaktadır. Mühendislik açısından statik, akustik, zemin mekaniği, hidrolik ve gemi inşası gibi alanlarda ileri bir kavrayış sergilemiştir. Şehircilik alanında kent dokusu, silüet ve çevresel planlama konularında bilinçli tercihler yapmıştır. Güzel sanatlar bağlamında hat, tezhip, çini, kumaş tasarımı ile ışık ve renk kullanımında estetik bir bütünlük ortaya koymuştur. Matematik, geometri, felsefe ve estetik alanlarındaki birikimi ise tasarımlarının kuramsal temelini oluşturmuştur.

İstanbul'da, nitelikli yer seçimi ve simgesel değer taşıyan çok sayıda yapı bu yaklaşımın somut örnekleridir. Sultanlar için inşa ettiği cami ve külliyeler ile hanedan ve vezir yapıları, kentin en görünür ve etkili noktalarına bilinçli biçimde yerleştirilmiştir (Sönmez, 2022: 1–2).

Evliya Çelebi, Sinan'ın mühendislik yönünü özellikle vurgulamaktadır. Onu, geometri ilmine uygun yapılar inşa eden kudretli bir baş mühendis olarak tanımlar (Konyalı, 1948: 156). Doğan Kuban'a göre ise Sinan'ın sanatı, Osmanlı kültürünün evrensel boyutunu temsil eden temel ölçütlerden biridir (Kuban, 1988: 4).

5. MİHRİMAH SULTAN

Kanuni Sultan Süleyman'ın biricik kızı, Farsça “Mihr-Güneş”, “Mah-Ay”, “Güneş ve Ay” anlamlarına gelen Mihrimah ismini vermişler. Doğum tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte 1522 olarak kabul edilmiştir. Mihrimah Sultan Babası tarafından çok sevilen her arzusu yerine getirilen ince ruhlu bir mizaca sahiptir (Görsel 2).



Görsel 2: Mihrimah Sultan.

Vücûda gelen yine olur adem
Dahi hoş gören yimez âhir nedem
Gider kimse kalmaz, gelür çün ecel
Ecel yok, hemen azze vecel

Mihrimah Sultan, yazdığı bu dizelerde “Görünen her şeyin geçici olduğunu ve tek gerçeğin Yüce Yaratıcının olduğunu vurgulamıştır”

Mihrimah Sultan on yedi yaşına geldiğinde, ona uygun bir eş aranmaya başlanmış. Saray adabına uygun, yetenekli, zeki, güçlü ve iktidar sahibi bir kişi olarak Diyarbakır Beylerbeyi olan Rüstem Paşa idi. Mihrimah Sultan ve Rüstem Paşanın düğünü 1539’da ve Şehzade Bayezid ve Şehzade Cihangir’in sünnet düğünleri birleştirilerek on beş gün süren muhteşem düğünle evlenmişler. Rüstem Paşa, nikahlarının kıyıldığı sırada vezirlik unvanını almıştır. Rüstem Paşa ile evliliklerinden Ayşe, Hümaşah ve Osman adında üç çocukları olmuştur. Kocasının ölümünden sonra (1561) yeniden evlenmeyen Mihrimah Sultan, Kanuni’nin vefatından sonra erkek kardeşi II. Selim ve yeğeni III. Murat’ın saltanat yıllarında da sarayın ve haremın en nüfuzlu kadını olmayı sürdürmüştür.

1578 yılında III. Murat’ın saltanatı sırasında vefat etmiştir. Vefat tarihi o sırada İstanbul’da bulunan Alman seyyahı Stephan Gerlach’a göre 25 Ocak

1578'dir. Kanuni Sultan Süleyman'ın Süleymaniye Camii'ndeki türbesinde babasının yanına defnedilmiştir. Mihrimah Sultan dindar ve hayırsever bir sultandır. Ayrıca büyük bir servetin sahibidir. II. Selim'in tahta çıkışında acil ihtiyaçlar için ona 50.000 altın vermiştir. Güzel konuşmakta ve güzel yazmaktadır. Kaleme aldığı mektuplarından iç ve dış siyasi gelişmelerle de ilgilendiği anlaşılmaktadır, (Güvenç, 2011: 109-136).

6. EDİRNEKAPI MİHRİMAH SULTAN CAMİ

Edirnekapi Mihrimah Sultan Camii, Mimar Sinan'ın İstanbul silüetini bilinçli biçimde kurguladığı en önemli eserlerinden biridir. Yapı, yalnızca bir ibadet mekânı olarak değil, topografya ile kurduğu güçlü ilişki ve kentin panoramik algısını yönlendiren konumlandırmasıyla da öne çıkmaktadır.

Klasik Osmanlı cami mimarisinin strüktürel ustalığını yansıtan yapı, geniş iç mekân kurgusu, doğal ışık kullanımındaki dengeli yaklaşım ve taşıyıcı sistemde sağlanan mekânsal açıklık ile Sinan'ın mühendislik ve estetik anlayışının ileri bir örneğini oluşturmaktadır. Bu yönüyle Edirnekapi Mihrimah Sultan Camii, mimarlık tarihinin yalnızca tarihsel bir yapısı değil, aynı zamanda mekân, ışık ve anlam ilişkisini bütüncül biçimde ortaya koyan simgesel bir referans noktasıdır.

6.1. Tarihçesi ve Mimari Özellikleri

İstanbul surlarının Edirnekapi girişinde Fevzi Paşa Caddesi üzerindedir (Görsel 3-4*5). Mihrimah Sultan'ın (1558) ölümünden sonra onun hatırasına ve diğer bir cami ve külliye yapmıştır.



Görsel 3: Edirnekapi Mihrimah Sultan Cami, (Eski Hali).



Görsel 4: Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami, (Yeni Hali).

Mimar Sinan bu camide yeni bir araştırma ile dört paye üzerine oturan 19 metre Çapında ve 27 metre yüksekliğindeki büyük kubbeyi, yanlara doğru kemerlerle açılan, yarı yükseklikte üçer küçük kubbe ile genişletilmektedir (Görsel 5). Yan mahfiller altışar sütunlu sivri kemerler üzerindedir. Burada orta kubbe yalnız başına yükselerek, takviye kuleleri arasında üç sıra pencerelerle aşılmış dört ince kalkan duvarı ve dört pandantif kalmıştır. Yedi kubbeli son cemaat revakı çok alçak tutulduğundan Mihrimah Sultan'ın bu tek minareli ikinci camii adeta tepede bir anıt gibi her tarafa hakimdir. Mekan etkisi, planı ve dış mimarisi bakımından, her yanından deha fişkırın, yeniliklerle dolu bu cami, Sinan'ın araştırmalarında sadece bir adım olmuştur (Günpınar ve diğerleri, 2013: 131-132).



Görsel 5: Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami

Caminin iç avlusunun güneybatı ve kuzeydoğu kenarlarında on dokuz hücre ve iki küçük eyvan vardır (Görsel 6). Bunlardan yan girişlere en yakın iki tanesi

imam ve kayyum odalarıdır. Fakat avlunun uzun kenarına hücre konmamıştır. Medresenin dershanesi de yoktur. Helalar güneybatıdaki hücre sırasının arkasındaki küçük bir avluda düzenlenmiştir. Derslerin camide yapılması olasılığı varsa da bütün Sinan medreselerinde olan dershanenin, Mihrimah Sultan gibi bir ünlü sultan kızının külliyesinde neden olmadığı açıklamak zordur, (Günpinar, Özcan, Taştekin, & Dinçer, 2013: 131-132).



Cadde girişi



Şadırvan



Son cemaat yeri



Çeşitli odalar

Görsel 6: Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami.

Mihrap beyaz mermerden altın yaldızlı, mukarnas yaşmaklı ve kitabelidir. Mimber geometrik geçme, rumi ve palmet süslemeleri ile şebekelidir (Görsel 7- 8-9). Kalem işleri ve hünkar mahfili sonradandır. On altı sütunlu, konik çatılı şadırvanda sonradandır, (Günpinar ve diğerleri, 2013: 31-132).



Görsel 7: Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami, İç Görünüş.



Görsel 8: Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami.



Cami içi pencere üstü
eski kalem işi.



Cami içi pencere üstü
eski ve yeni yan yana
kalem işi.



Cami içi

Görsel 9: Edirnekapi Mihrimah Sultan Cami.

Avludaki on altıgen mermer şadırvan payandaları ve onları karşılayan küçük sütunları ile ilginç bir pavyon (bir kuruluşun bir kurumun bir bahçe içinde ayrı ayrı yerlerde bulunan yapılardan her biri) oluşturur. Mihrimah Sultan bu külliye ve hamamı için özel bir suyu Küçükköy civarından getirmiş, sonradan bu su Fatih yöresinde Atik Ali Paşa ve Nişancı camileriyle birlikte birçok çeşme ve şadırvan beslemiştir. Edirnekapi'dan giren bu su yolu 1930' a kadar kullanılmıştır (Günpınar ve diğerleri, 2013: 131-132).

Sinan, yapılarında temele çok ehemmiyet vermiştir. Yaptığı mabedlerin hemen hepsinin temelleri suya kadar inmiştir. Temellerde çıkan suları da muntazam kanallara alarak başka yerlere akıtılmıştır. Aynı şekilde Sinan'ın Mihrimah Sultan Camii'nin temel suyu da Yenibahçe'de Köprübaşı'ndaki Halil Aktar Ağa'nın mescidinin önüne akıtılmıştır. Bu su yazın buz gibidir (İbrahim Hakkı Konyalı'nın Kayıp Arşivinden, 2016: 144).

Sıbyan Mektebi



Sıbyan mektebi,
imam ve kayyum
imam odaları



Avlu son
cemaat yeri



Avluda
Gülzar Baba
Türbesi



Sütun

Görsel 10: Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami.

Güzel Ahmet Paşa Türbesi ile bitişik olan Darü's-sıbyan üç kubbe ile örtülü olarak restore edilmiştir. Büyük bir olasılıkla ortada kubbeyle örtülü bir sofa (ya da taşlık) ve tonozla örtülü bir koridor ve kubbeli sofanın güneybatısında bir dershaneden oluşuyordu. Türbe ile birlikte tasarlanmış olmaları her ikisinde de Mihrimah sultan tarafından yapılmış olduğu kanısını uyandırmaktadır. Mektep bugün meşruta olarak kullanılmaktadır (Görsel 10).

Çifte hamam: Girişlerin iki ayrı cepheden alınmaları dışında, bu hamamın kadın ve erkek bölümleri, ılıklıktaki ufak ayrıntılar dışında aynı planlanmıştır. Ortalama 13 metre çapındaki kubbelerle örtülü soğukluktan aynalı tonozla örtülü bir ılıklığa ve oradan bir kubbeli ara odadan dört eyvanlı sıcaklığa geçilmektedir. Kadın ve erkek bölümlerinin arkasında külhan vardır. Bu hamamın 1894 depreminde ya da daha önce yıkıldığına ilişkin bilgi mevcut değil. Fakat İhtifalci Ziya Bey H. 1328/M.1912 tarihli yapıtında hamamın işler halde olduğunu yazmaktadır. Diğer bölümlerde de duvarlar ve örtü durmakta, herhangi bir özgün bezeme ayrıntısı bulunmamaktadır.

Çeşme: Hamama bitişik olan Cağalzade İbrahim Bey Çeşmesi'nin 1729-30 tarihli kitabesinde bu çeşmenin önce burada mevcut başka bir çeşme yerine Mihrimah Sultan tarafından yaptırıldığı, yangında tahrip olduğu için “evlad-ı vakıfan” dan İbrahim Bey'in çeşmeyi yeniden yaptırdığı yazılıdır. Rüstem paşa ailesi ile Cağalzade (ya da Ciğalzade) ailesi evlenme yolu ile birleşmişlerdir.

Çarşı: Altmış üç dükkândan oluşan çarşının biçimi konusunda bir fikrimiz yoktur (Görsel 11). Bu çarşının yirmi üç dükkânı, avlu kotunun altında ve avlu-

nun kuzeydoğu, kuzeybatı duvarlarına bitişik olarak inşa edilmiştir. Yeni restorasyonda dükkanlar yapılmamıştır. Diğerleri dış avlu terasının altında hamama doğru yapılmış, bir arastada olabilir. Fakat burada konutlar yapıldığı için şimdiye kadar bu olasılık incelenmemiştir. Külliye'nin bazı kısımları günümüzde restore edilmektedir (Günpınar ve diğerleri, 2013: 131-132).



Cadde tarafı Cami Alt
Dükkanları



Kur-an kursu ön bahçe
yatırlar



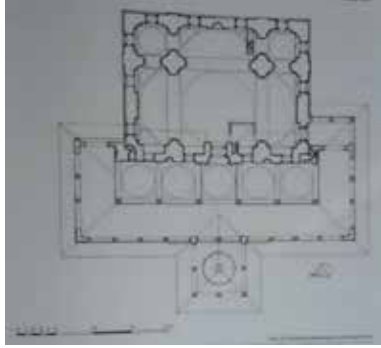
Kur-an kurs binası
arka bahçe yatırlar

Görsel 11: Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami

7. ÜSKÜDAR MİHRİMAH SULTAN CAMİ

Üsküdar Mihrimah Sultan Camii, Mimar Sinan'ın hanedan yapıları arasında yer alan ve merkezi kubbe düzeninin özgün yorumlarından birini temsil eden seçkin bir eserdir. Yapı, bulunduğu topografya ile kurduğu güçlü ilişki, mekânsal kurgusundaki sadelik ve ışık kullanımındaki dengeli yaklaşımıyla Sinan'ın bağlamsal tasarım anlayışını açık biçimde yansıtmaktadır. Bu cami, klasik Osmanlı mimarisinin hem teknik hem de estetik olgunluğunu ortaya koyan önemli bir referans yapısıdır.

7.1. Dört Destekli, Bir Tam Üç Yarım Kubbeli ve Merkezî Planlı Camiler



Görsel 12: Üsküdar Mihrimah Sultan Cami Planı

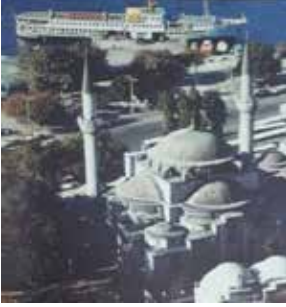
Mimar Sinan'ın “üç yapraklı yonca” olarak tanımlanan, bir tam kubbe ve üç yarım kubbeye dayalı merkezi cami şemasını iki hanedan yapısında kullanması, yalnızca biçimsel bir tercih değildir. Bu yaklaşım, Sinan'ın mimari tasarımında yapıyı bulunduğu mekânla birlikte ele alan, topografya ve bağlam odaklı düşünme biçimini yansıtmaktadır. Söz konusu şema, Üsküdar'daki Mihrimah Sultan Camii ile Manisa'daki Muradiye Camii'nde uygulanmıştır.

Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nin bulunduğu alanın sınırlı topografyası, klasik avlu düzenlerinin ve simetrik genişlemelerin uygulanmasını kısıtlamıştır. Sinan, bu tür mekânsal sınırlamalara, araziye zorlayarak dönüştürmek yerine, doğal koşullarla uyumlu mimari çözümler geliştirerek yanıt vermiştir. Bu yaklaşım, onun temel tasarım ilkelerinden biri olan “yerle bütünleşik yapı” anlayışını açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu nedenle Sinan mimarlığında yapı, soyut bir tipoloji olarak değil, ait olduğu arsa ile birlikte düşünülmesi gereken özgün bir bütünlük olarak ele alınmaktadır.

Üsküdar'daki Mihrimah Sultan Camii, benzer plan anlayışına sahip daha erken tarihli örneklerle kurulan dolaylı bir ilişki içinde de değerlendirilebilir. Ancak Sinan, bu plan tipini doğrudan kopyalamak yerine, kendi bağlamsal ve yapısal yaklaşımı doğrultusunda yeniden yorumlamıştır. Aynı tasarım kategorisinde değerlendirilen Manisa'daki Muradiye Camii ise daha karmaşık bir inşaa sürecine sahip olup Sinan'ın merkezi plan arayışlarının olgunlaşmış bir devamı olarak kabul edilmektedir (Sönmez, 2022: 163–164).

7.2. Üsküdar'da Mihrimâh Sultan (İskele) Cami

Üsküdar sahilinde yer alan ve İskele Camii olarak da bilinen Mihrimah Sultan Camii, banisi Kanuni Sultan Süleyman ile Hürrem Sultan'ın kızı Mihrimah Sultan'dır. Yapı, Osmanlı döneminde Üsküdar'da inşa edilen ilk külliye camii olma niteliğini taşımaktadır. Vakfiye kayıtlarına göre külliye, başlangıçta camiye ek olarak medrese, imaret, tabhane, kervansaray, sıbyan mektebi, hamam ve çeşme gibi yapılardan oluşan çok işlevli bir kompleks olarak tasarlanmıştır. Zaman içerisinde külliyeye iki türbe eklenmiş olmakla birlikte, günümüze yalnızca cami, medrese, türbeler, çeşme, sıbyan mektebi ve özgün niteliğini büyük ölçüde yitirmiş hamam yapısı ulaşabilmiştir; imaret, tabhane, kervansaray ve ahır yapıları ise tamamen ortadan kalkmıştır.



Görsel 13: Üsküdar
Mihrimah Sultan Cami
Planı.



Görsel 14:
Mihrimah Sultan
Camii. Caminin
İçinden bir Görünüm.



Görsel 15: Mihrimah
Sultan Camii. Caminin
Dış revaklarından Bir
Görünüm.



Görsel 16:Üsküdar'da
Akşam Mihrimah
Sultan Cami.



Görsel 17: Üsküdar'da Akşam
Mihrimah Sultan Cami



Üsküdar'da iskele meydanına ve Boğaz'a bakan Sultan Tepe'nin yüksekçe bir terası üzerine konumlanmış ve İstanbul'dan Anadolu'ya uzanan yolun hemen başında, Üsküdarlılara ve yolculara hizmet vermek amacıyla bir hayır kurumu olarak inşa edilmiştir (Görsel 17), (Görsel 18). Külliye Mimar Sinan tarafından, önündeki dar kıyı bandı ve arkasındaki dik yamaç nedeniyle çok sınırlı ve eğimli bir alana, çizgisel bir yerleşimle, doğal topografik yapıya müdahale edilmeksizin ustalıklı bir planlamayla yerleştirilmiştir.



Görsel 18: Üsküdar Mihrimah Sultan Cami Dış Görünüş

Külliye'ye ait, H. 954 / M. 1548 tarihli, beş satırlık ve nesih hatla yazılmış Arapça inşa kitabesi, caminin giriş kapısı üzerinde yer almaktadır. 1522 yılında doğan ve 1539'da Rüstem Paşa ile evlendirilen Mihrimah Sultan'ın külliyesinin yapımına, eşinin sadrazamlığı döneminde, 1544 yılında başladığı anlaşılmaktadır. Üsküdar'ın inşa yeri olarak tercih edilmesi, bölgede daha önce bu ölçekte bir külliye'nin bulunmaması ve çiftin Üsküdar'daki saray yapısıyla kurduğu mekânsal ilişkiyle açıklanabilir. Yapım sürecinin fiilen Rüstem Paşa tarafından yürütüldüğü, vakfiye kayıtları ve tarihsel kaynaklar üzerinden değerlendirilmektedir (Sönmez, 2022: 164–166).

Mihrimah Sultan Camii ve Külliyesi, Üsküdar sahiline yakın, yükseltilmiş bir set üzerine konumlandırılmıştır. Cami, geometrik olarak dikdörtgen bir zemin planı içinde, saf düzenine uygun enine gelişen bir mekânsal kurgu ile tasarlanmıştır. Yapının taşıyıcı sistemi, ortada dört yapraklı yonca biçiminde düzenlenen iki ana paye ile giriş yönündeki duvarlara yerleştirilmiş iki payenin kemerlerle birbirine bağlanmasıyla oluşturulan merkezi baldaken şemasına dayanmaktadır (Görsel 18).

Taşıyıcı sistem ile üst örtü arasındaki geçiş, merkezî kubbeye pandantifler, yan yarım kubbelerde ise mukarnas dolgulu tromplar aracılığıyla sağlanmıştır. Yaklaşık 11,40 m çapındaki ana kubbe, üç yönden yarım kubbelerle çevrelenmiştir. Yarım kubbeler, köşelerde mukarnas dolgulu çeyrek kubbeler (eksedra)

ile genişletilmiş; mihrap yönündeki yarım kubbenin yanlarına ise küçük köşe kubbeleri yerleştirilmiştir. İç mekânın doğal aydınlatması, kubbe kasnağına açılan on altı pencere ile yarım ve çeyrek kubbelere yerleştirilen pencereler aracılığıyla sağlanmıştır (Görsel 14, Görsel 19) (Sönmez, 2022: 164–166).



Görsel 19: Üsküdar Mihrimah Sultan Cami İç Görünüşler

Caminin giriş cephesinde yer darlığı nedeniyle yarım kubbe ve köşe kuleleri düşünülmemiş, onların yerine altı yüksek mermer sütun üzerine oturtulmuş beş kubbeli bir son cemaat yeri (Görsel 20) ile önüne de geniş kırma çatılı bir sundurma inşa edilmiştir. Söz konusu meyilli çatılı ve ahşap tavanlı sundurma, ileri doğru çıkıntı yaparak kameriye şeklinde, şadırvanı da içine almaktadır. Bu işlev bir bakıma caminin avlu görevini de karşılamıştır denebilir. Timpanum kemerli son cemaat yerinin köşelerindeki tek şerefeli iki ince minare ise Kanunî Sultan Süleyman'ın sevgili kızı Mihrimâh Sultan'a bağışlamış olduğu, sadece Osmanlı hükümdarlarına mahsus olan çok özel bir statüye işaret etmektedir. Ayrıca İstanbul camilerinde çifte revaklı son cemaat yeri uygulaması da ilk kez bu yapıda ortaya çıkmıştır.



Arka Sokak Avlu
giriş Kapısı



Cami Avlusu



Cami Giriş
Kapısı Dış
Revaklar



Erkekler Son
Cemaat Yeri

Görsel 20: Üsküdar Mihrimah Sultan Camii



Ana Cadde
Görünüş



Şadırvan



Cami Yan Revak-
ları



Mihrimah
Sultan Tıp
Merkezi Girişi

Görsel 21: Üsküdar Mihrimah Sultan Camii. Taçyıldız, N., 2025

Bilindiği gibi Üsküdar Mihrimâh Sultan Camii ile Şehzade Mehmed Camii, Mimar Sinan'ın erken dönemlerinde eş zamanlı olarak inşa ettiği iki önemli yapıdır. Gerçekte Şehzade Camii, Kanunî'nin kendi adına başlattığı ancak oğlu Şehzade Mehmed'in genç yaşta ölümü üzerine ona ithaf ettiği bir eserdir. Ne var ki Kanunî, bir selâtin camisi kimliği ile ele alınan caminin sultanî statüsünü hiçbir değişikliğe uğratmadan çift minareli ve ikişer şerefeli olarak aynen uygulamıştır. Eş zamanlı olarak yapılan Üsküdar'daki Mihrimâh Sultan Camii

de aynı plan şemasının bir yarım kubbe eksiltilmiş bir alt versiyonu olup, çifte minaresi de birer şerefe eksiltilerek inşa edilmiştir. Bu iki istisnai uygulama, Kanunî'nin en sevdiği oğlu ile tek kızına tanıdığı sultanî statünün hiyerarşik konumuna işaret etmesi açısından ilginç ve önemlidir. Her iki yapının tasarım geçmişi de İstanbul'da Kanunî ve Mimar Sinan dönemin den önce inşa edilmiş merkezî planlı bir tam iki yarım kubbeli II. Bayezid Camii'nin sultanî statülerinin bir devamı niteliğindedir.



Görsel 22: Üsküdar Mihrimah Sultan Camii

Mihrimâh Sultan Cami'nin diğer ayırt edici ve dikkat çekici özelliklerine gelince; bunlardan ilki üst örtüyü taşıyan dört destekten ortada yer alan serbest durumdaki mukarnas başlıklı ve yonca biçimli iki fil payenin bu yapıda Sinan tarafından ilk ve son kez kullanılmasıdır (Görsel 19). Camide tıpkı Şehzade Mehmed Camii'nde (türbe hariç) olduğu gibi, çini bezeme kullanılmamıştır. Bu durum, İznik çini üretiminin henüz Mimar Sinan'ın kullanabileceği düzeye gelememiş olmasıyla ilgilidir. Ayrıca bugün yapının içinde yer alan kalem işi nakışların da özgün olması pek mümkün gözükmemektedir. Ancak ana giriş kapısının ahşap kanatları künde-kârî tekniğinde, geometrik yıldız ve altıgenlerle oluşturulmuş ve içleri sedef kakmalarla renklendirilmiştir (Görsel 22). Serenle-ri oyma rûmî ve kıvrık dallarla süslenen kapı kanatlarının özgün olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca mihrabın yanında vaaz kürsüsü de sedef ve fildişi kakmalarla zenginleştirilmiş Sinan dönemi ağaç işçiliğinin başarılı örneklerindendir.

Caminin sıbyan mektebine açılan üçüncü avlu kapısının dış cephesinde, sağ duvar üzerinde Osmanlı terminolojisinde Basita-i Şemsiyye olarak adlandırılan bir güneş saati yer almaktadır (Görsel 23). Üzerindeki kitabelere göre bu güneş saati, H. 1183 / M. 1769 yılında Yeni Cami'nin muvakkidi Derviş

Yahya Muhiddin tarafından çizilmiş, uygulaması ise evkaf görevlisi Mehmed Arif tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu unsur, külliye'nin yalnızca mimari değil, aynı zamanda bilimsel ve işlevsel donanımına da işaret eden önemli bir ayrıntı niteliğindedir (Sönmez, 2022: 166–168).



Güneş saati

Cümle kapısı

son cemaat
kadınlar bölümüAyşe Hümaşah
ve Sinaneddin
Yusuf Paşa
türbesi.**Görsel 23:** Üsküdar Mihrimah Sultan Camii

Mihrimah Sultan Külliyesi içinde, ana yapı programına sonradan eklenen iki türbe bulunmaktadır. Bu türbeler, caminin sol tarafında ve medrese kapısı önünde konumlanmıştır. Doğuda yer alan türbe, Osman Hamdi Bey'in babası Sakızlı Edhem Paşa'ya ait olup H. 1310 / M. 1892 tarihli ve aile bireylerine ait çok sayıda mezarı içermektedir. Batıda, deniz yönünde bulunan türbe ise Mihrimah Sultan'ın torunu Saliha Sultan ile evli olan ve 1606 yılında vefat eden Sadrazam Cıgalazâde Sinan Paşa'ya aittir.



Çocuk kütüphanesi

İbrahim Ethem Paşa
türbesi ve arka bahçe
yatırlarRüstem Paşanın
oğlu Osman bey**Görsel 24:** Üsküdar Mihrimah Sultan Cam

Caminin son cemaat yerinin sağ tarafında yer alan mermer sanduka, Rüstem Paşa'nın 984 H. / 1576 M. tarihinde vefat eden oğlu Osman Bey'e aittir (Görsel 24). Sanduka üzerinde hançer kabartmalı bir başlık bulunmakta olup, baş taşında “Lâ ilâhe illallah, Muhammedün resûlullah” ifadesi, ayak taşında ise şair Hükmi'ye ait iki beyit yer almaktadır.

Mihrimah Sultan Camii'nin mihrap duvarı önünde yer alan hazirede, lahit biçimli anıtsal bir mezar öne çıkmaktadır. Yeşil somaki kaideli ve kavuk biçimli baş taşına sahip bu sanduka, Rüstem Paşa'nın kardeşi ve kaptan-ı derya Sinan Paşa'ya aittir (ö. H. 961 / M. 1553). Mezar taşında Kelime-i Tevhid ile birlikte Kur'an ayetleri ve dönemin kitabe geleneğine uygun tarih manzumeleri yer almaktadır. Bu özellikleriyle söz konusu mezar, Osmanlı mezar taşı sanatı açısından nitelikli bir örnek oluşturmaktadır.

Sinan Paşa, kendi adını taşıyan Beşiktaş Sinan Paşa Camii'nin banisi olmakla birlikte, hayatı sırasında bu yapının inşasını gerçekleştiremeden vefat etmiştir. Bu nedenle Üsküdar'daki Mihrimah Sultan Külliyesi haziresine defnedilmiştir. Vasiyeti doğrultusunda, caminin inşası Mihrimah Sultan ve Rüstem Paşa tarafından 1554–1556 yılları arasında gerçekleştirilmiştir. Bu durum, hanedan çevresindeki mimari himaye ilişkilerinin sürekliliğini göstermektedir.

Dikkat çekici bir diğer husus ise Mihrimah Sultan ile Rüstem Paşa'nın tek kızları ve külliyenin mütevellisi olan Ayşe Hümaşah Sultan'ın, aile haziresi yerine Aziz Mahmud Hüdayi Dergâhı haziresine defnedilmiş olmasıdır. Bu tercih, dönemin tasavvufi çevreleriyle kurulan ilişkileri ve defin pratiklerindeki sosyal-kültürel yönelimleri yansıtan önemli bir ayrıntı olarak değerlendirilmektedir (Sönmez, 2022: 168–169).

8. MİHRİMAH SULTAN VE MİMAR SİNAN

Adına birçok araştırmalar yapılan, yazılar yazılan, ona ilişkin, görgü tanıklıklarını barındıran dönem kroniklerinden belgelere akademik araştırmalardan, gerçekler ile efsaneler anlatılan, kurgusal romanlar, şiirler yazılan Mimar Sinan yaşayan bir efsaneye dönmüştür.

Fikret Kavafoğlu (Ö. 2019) “Koca Sinan” adlı şiirinde “... Mimarlık sırrına sen de sır kattın / Mimarlar mimarı ey Koca Sinan!”,

Bedri Rahmi Eyüboğlu (Ö. 1973) da ilk baskısı 1974'te yapılan “Dol Karabakır Dol” adlı kitabında yer alan İstanbul destanı adlı uzun şiirini,

... İstanbul deyince aklıma Koca Sinan gelir,

On parmağı on çınar gibi

Her yandan yükselir,

Sonra gecekondular gelir ardı sıra

İsli paslı yetim

Eyy benim dev memesinde cüceler emziren acayip memleketim...

Diye bitirerek İstanbul ile Sinan'ı özdeşliğini vurgulamıştır.

Yine Cemal Süreyya (Ö. 1990) “Teknokratlar” adlı şiirinde

“... Bütün mimarlar yüksek, mühendisler de / bir sen kaldın alçak ey Sinan Usta...” diyerek çağın değer yargılarına gönderme yapmıştır (Keskin ve diğerleri, 2023: 158-162).

Mimar Sinan ile Mihrimah Sultan arasında geçtiği ileri sürülen duygusal ilişki, tarihsel belgelerden ziyade edebî kurgu ve popüler anlatılar üzerinden şekillenmiş bir söylem alanı oluşturmaktadır. Bu anlatının bilinen en erken örneklerinden biri, Arthur Straton'un 1972 yılında Londra'da yayımlanan Mimar Sinan biyografisinde yer almaktadır. Straton, herhangi bir tarihsel belgeye dayanmadan, Sinan ile Mihrimah Sultan arasında romantik bir bağ kurgulamış ve özellikle Edirnekapi Mihrimah Sultan Camii'ni bu kurgunun mimari temsili olarak yorumlamıştır. Bu yorum, akademik çevrelerde kabul görmemekle birlikte, Türkiye'de halk anlatıları ve popüler kültür içinde yaygınlık kazanmış; böylece “Sinan–Mihrimah” söylemi bir mimari efsane formuna dönüşmüştür.

Bu kurgu, daha sonraki dönemlerde roman türünde yeniden üretilmiştir. Mehmet Coral, Işıkla Yazılsın Sonsuza Adım adlı eserinde bu temayı edebî çerçevede işlemiş, daha sonra metni “Ben, El Fakir-ül-Hakir Sinan” adıyla yeniden yayımlamıştır. Mina Oğuz da Hürrem'in Gölgesindeki Aşk: Mihrimah Sultan ve Mimar Sinan isimli romanında bu ilişkiyi kurgusal bir düzlemde ele almıştır (Keskin ve diğerleri, 2023: 148–167).

Buna karşın, İlber Ortaylı, Gülru Necipoğlu ve diğer birçok tarihçi, bu aşk anlatısının tarihsel kaynaklarla desteklenmediğini açık biçimde vurgulamaktadır. Bu araştırmacılara göre, Sinan'ın Mihrimah Sultan adına inşa ettiği camilerde görülen matematiksel hassasiyet, ışık düzenlemeleri ve simgesel yorumlara açık mimari kurgu, doğrudan bir aşk ilişkisinin kanıtı olarak değerlendirilemez. Zira Sinan'ın tüm yapılarında benzer düzeyde teknik ve estetik titizlik söz konusudur (Oğuz, 2012: 5).

Benzer şekilde Vedat Dalokay gibi bazı mimar ve yazarlar da, Edirnekapi Mihrimah Sultan Camii'ni romantik ve simgesel bir dille yorumlamış; ancak bu yaklaşımlar tarihsel veri üretmekten çok, mimarlık eserinin çağrışımsal ve

şiiirsel yönünü öne çıkaran edebî okumalar olarak kalmıştır. Bu durum, Mimar Sinan etrafında oluşan kültürel belleğin, yalnızca tarih yazımıyla değil, modern edebiyat ve yorum geleneğiyle de sürekli yeniden üretildiğini göstermektedir.

9. TASARIM VE TAKI TASARIMI

Tasarım, kültürel kimliklerin oluşumunda, kültürel gelişmelerin yönlendirilmesinde, toplumsal yapıların biçimlenmesinde ve ekonomik süreçlerin dönüştürülmesinde belirleyici bir role sahiptir. Mimarlık, mühendislik, iletişim, teknoloji, antropoloji ve etnografya gibi disiplinler, tasarım olgusuyla doğrudan ve çok yönlü bir ilişki içindedir (URL 2).

Viktor Papanek, tasarımın yaşamdan ayrı düşünölemeyeceğini, gündelik pratiklerin ayrılmaz bir parçası olduğunu vurgulamaktadır. Tasarım, toplumsal dönüşümün temel araçlarından biridir; yeni fikirler ve nesneler, bireylerin yaşam pratiklerini ve algı dünyalarını dönüştürebilmektedir. Bu dönüşüm çoğu zaman öngörölemeyen zaman dilimlerinde ve koşullarda gerçekleşmektedir.

Tasarım, çok sayıda bileşenin bir araya gelmesiyle oluşan dinamik ve çok katmanlı bir süreçtir. Bir tasarım probleminin çözümü, zamansal, mekânsal ve kültürel koşullara bağılı olarak farklılık gösterebilir. Süreklilik arz eden insan etkinliklerinin mevcut gereksinimlerine yanıt üretmeye yönelik çözüm önerileri geliştiren tasarımın temel amacı, var olan ya da öngörölen bir problemi işlevsel ve anlamlı biçimde çözmektir (URL 4).

İhtiyaçları karşılamaya yönelik olarak üretilen nesnelerin görsel açıdan estetik niteliklerle donatılması, tarihsel süreç içerisinde biyolojik bir gereksinim olmaktan çıkarak kültürel bir ihtiyaca dönüşmüştür. Arkeoloji müzelerinde izlenen ilk dönem nesneleri, tasarımın kökenlerine ilişkin önemli ipuçları sunmaktadır. Seramik kaplar, testiler ve ritüel figürler gibi örnekler, süsleme ihtiyacının insanlık tarihinde oldukça erken dönemlerde ortaya çıktığını göstermektedir. Bu nesneler, başlangıçta işlevsel gereksinimlere yanıt verecek biçimde şekillendirilmiş, zamanla simgesel ve estetik anlamlar taşıyan formlara dönüşmüştür (URL 4).

Uygarlıklar, gelişmişlik düzeylerini büyük ölçüde süsleme ve bezeme repertuarlarındaki ustalık üzerinden görünür kılmışlardır. Günlük kullanım eşyalarından savaş aletlerine kadar pek çok nesne, soyut desenler, stilize bitki ve hayvan motifleri ya da kutsal kabul edilen yazı ve semboller aracılığıyla bezemelerle donatılmıştır. Bu süsleme pratikleri yalnızca estetik değil, aynı zamanda kültürel, psikolojik ve politik anlamlar da taşımaktadır. Bezemeli bir

nesne, bezemesiz bir nesneye kıyasla daha anlamlı ve değerli olarak algılanmıştır. İnsanların zaman ve emek harcanmış bir nesneyle kurduğu psikolojik bağ, tasarımın süsleme ile uzun süre eş anlamlı kabul edilmesinin temel nedenlerinden biridir.

Modern tasarım anlayışı ise, tarihsel süsleme merkezli yaklaşımdan farklı olarak, işlev odaklı bir paradigma üzerine inşa edilmiştir. Bu anlayışta neden-sonuç ilişkisi belirleyici olup, öznel ve keyfi kararlar bilinçli şekilde sınırlandırılmıştır. Nesnelerin ve görsel düzenlemelerin temel varlık nedeni, belirli bir işlevi yerine getirmektir.

John Haskett'e göre tasarım, insanı insan yapan en temel ve ayırt edici niteliklerden biridir ve doğrudan yaşam kalitesini belirleyen unsurlar arasında yer almaktadır. Tasarım, gündelik yaşamın her alanında görünür durumdadır ve bireylerin gün boyunca gerçekleştirdikleri etkinliklerin tamamında etkisini hissettirmektedir (URL 4).

Tasarım, doğada doğrudan örneği bulunmayan yollarla çevreyi biçimlendirmeye, insan gereksinimlerine hizmet etmeye ve yaşama anlam katmaya yönelik, insana özgü yaratıcı bir yetenek olarak tanımlanabilir. Tasarlama edimi, uygarlığın inşasında temel bir rol üstlenmiş; tasarım, dil ile birlikte insan olma hâlinin ayırt edici bileşenlerinden biri olarak kabul edilmiştir.

Modern toplumlarda tasarım, bilgi ve teknolojinin gündelik yaşama aktarılmasında aracılık eden stratejik bir işleve sahiptir. Çevremizi kuşatan nesnelerin büyük bir bölümü tasarımcıların üretim süreçlerinin sonucudur. Amerikalı grafik tasarımcı Paul Rand'e göre tasarım, yalın görünmesine rağmen özünde karmaşık bir düşünme sürecidir. Bir konunun özünü yakalayıp net bir görsel dile dönüştürmek, zihnin eşzamanlı çoklu düşünme kapasitesi nedeniyle her zaman güç bir süreçtir.

Tasarımı yalnızca problem çözme aracı olarak değerlendirmek, bu alanın kültürel ve psikolojik boyutlarının göz ardı edilmesine neden olabilir. Tasarım, aynı zamanda güçlü psikolojik etkiler üreten bir iletişim biçimidir. Tasarımcılar tarafından üretilen nesneler, biçim, renk ve malzeme aracılığıyla anlam katmanları oluşturarak bir tür görsel dil üretmektedir (URL 4).

Bu bağlamda, kültürel mirasın somut bir unsuru olan takı ve takı tasarımı, insanlık tarihi boyunca merkezi bir kültürel pratik olarak varlık göstermiştir. Takılar, tarihsel süreç içinde farklı uygarlıkların sosyo-kültürel, ekonomik ve inanç sistemlerine uyum sağlayarak çok boyutlu işlevler üstlenmiştir. Paleolitik dönemde taş, kemik, deniz kabuğu ve tüy gibi doğal malzemelerle üretilen erken dönem takılar, öncelikle koruyucu ve ritüel amaçlarla kullanılmıştır. Neo-

litik ve metal çağlarında ise bu nesneler, giderek artan biçimde toplumsal statü, bireysel kimlik ve estetik iddiaların göstergesi haline gelmiştir.

Altın ve gümüşün keşfiyle birlikte kuyumculuk teknikleri gelişmiş, değerli metallerin yanı sıra renkli camlar, seramikler, taşlar, plastik boncuklar ve tekstil temelli malzemeler takı üretiminde kullanılmaya başlanmıştır. 20. yüzyılın başlarından itibaren “bijuteri” kavramının yaygınlaşmasıyla seri üretim, düşük maliyetli ve geniş kitlelere ulaşabilen takı formları hızla yayılmıştır. Sanat akımları, küresel ekonomik gelişmeler ve dönemsel krizler, moda ve takı tasarımlarını doğrudan etkileyen dinamikler olarak ortaya çıkmıştır (Türe, 2011: 120–169).

Tüm kültürel farklılıklara rağmen takı, toplumsal iletişimin vazgeçilmez araçlarından biri olmaya devam etmiştir. Takı tasarımı zamanla basit bir zanaat pratiğinden uzaklaşarak, sanatsal bir ifade alanına dönüşmüştür. Bu dönüşüm, takının yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda görsel ve sembolik bir iletişim sistemi olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Takı, bireyin toplumsal statüsünü, inançlarını ve öznel kimliğini dışa vurduğu sessiz bir dil işlevi üstlenmiştir. Bununla birlikte, koruyucu nesne, dini sembol, bereket göstergesi, aidiyet simgesi ve taşınabilir ekonomik değer deposu gibi tarihsel işlevlerini de sürdürmektedir.

Mücevher ve takı tasarımcıları, yalnızca estetik üretim gerçekleştiren uygulayıcılar değildir. Onlar, dönemsel sanat anlayışlarını, teknolojik olanakları ve toplumsal beklentileri tasarım süreçlerine yansıtan kültürel aktörlerdir. Kişisel bilgi birikimlerini ve yaratıcı deneyimlerini nesnel biçimlere dönüştüren bu üreticiler, takıyı sanatsal değeri yüksek nesnelere dönüştürmektedirler. Bu bağlamda tasarımcı figürü, zanaatkâr kimliği ile entelektüel üretici kimliğini bir arada taşıyan özgün bir konumda yer almaktadır.

Tasarımcılar bir yandan kültürel mirasın taşıyıcısı olma işlevini üstlenirken, diğer yandan malzeme ve form sınırlarını zorlayarak çağdaş sanatın deneysel yönelimlerini takı dili aracılığıyla görünür kılmaktadır. Bu üretim pratiği, takıyı salt bir süs nesnesi olmaktan çıkararak, dönemin estetik anlayışını, ekonomik koşullarını ve kültürel ruhunu yansıtan bir temsil aracına dönüştürmektedir. Tasarımcıların yenilikçi yaklaşımları, takı sanatının sürekliliğini güvence altına almakta ve kültürel kimlik inşasındaki belirleyici rolünü pekiştirmektedir (Türe, 2011: 120–169).

Bu doğrultuda, duygusal bağ kurulan mekânlar yerinde gözlemlenmiş, ilgili literatür taranmış ve Mihrimah Sultan Camii, tematik ve mimari özellikleri bağlamında analiz edilerek çağdaş takı tasarımlarına yönelik bir referans alanı olarak değerlendirilmiştir.

10. ÜSKÜDAR VE EDİRNEKAPI MİHRİMAH SULTAN CAMİLERİNDEN ESİNLENEREK OLUŞTURULAN “AŞK İLE DÖNÜŞEN” İSİMLİ TAKI KOLEKSİYONU

10.1. Tasarım Sürecinin Aşamaları

Problemin tanımı, araştırma ve veri toplama, varsayım yaratma süreci, çözüm bulma, uygulama ve denetlemedir. Tasarım sürecinin en önemli aşaması problemin tanımlanmasıdır. Tasarımcı nasıl bir problemle karşı karşıya olduğunu iyice tanımlamalıdır. Yanlış tanımlanan bir problem tasarımcıyı yanlış çözümlere götürür. Araştırma için bilgi toplarken müşteri ve pazarın konumu tasarımı yapılan ürünün diğerlerinden farkı, bir logo var mı, metin yazarı olacak mı, görsel kimlik var mı? Maliyet çizelgesi, yurt dışı örnekleri, konusu ve tüm özellikleri çevre, iç ve dış piyasa açısından incelenir. Varsayım, probleminin çözümü için varsayılan şeylerin tamamıdır.

Yaratıcılık ise bir tasarımın en önemli unsurudur. Yeni ve farklı arayış ve bağlantılar, beyin fırtınası, kapsamlı düşünce, ayrıntıya inme, bütünü görme, farklı ve özgün çözüm yolları bulma gibi nitelikleri içerir.

Çözüm bulma bir karar verme aşamasıdır. Bu aşamada problemimi tanımlarken sorulan soruların yanıtlarının bulunması amaçlanmaktadır. Tasarıma ilişkin biçim, içerik, işlev, malzeme, teknik ve estetik sorunlara çözüm bulunan aşamadır.

Uygulama aşaması ise, eskizlerin yapıldığı tasarımların uygulandığı ve prototipinin ortaya çıktığı aşamadır. Yani ürünün bitirilmiş halidir.

Denetleme aşaması ise, prototip (tek bir tane) ürünün, çoğaltılmadan önce tekrar denenip yanlış ve eksikliklerinin görülmesi ve düzeltilmesi aşamasıdır

10.2. Yöntem

Hazırlanan koleksiyonda İstanbul'un Kültürel miraslarından Mimar Sinan'ın eserlerinden oluşan, Edirnekapi ve Üsküdar Mihrimah sultan camii, kapsamlı bir araştırma yapılmıştır. Yerinde gidip görülmüş ve Fotoğrafları çekilmiş, kütüphanelerden birçok kitap, süreli yayın, internet taramaları yapılmış tez, makale ve gerekli veriler toplanmıştır. Çalışmanın yöntemi, literatür taraması ve uygulama çalışmaları olarak belirlenmiştir. İlk olarak, İstanbul'da, Üsküdar ve Edirnekapi'da bulunan Mihrimah Sultan Camii gidip görülmüş, mimari yapının fotoğrafları çekilmiş, Kültürel Mirasın önemi ve Kültürel miraslarımız

olan Mihrimah Sultan Camileri, Mimar Sinan ve Mihrimah Sultan hakkında mevcut literatür taranmış, kitap, süreli yayın, makale ve tez araştırmaları, internet taramaları yapılarak gerekli bilgiler bir araya getirilmiştir. Elde edilen bilgiler doğrultusunda, mimari eser ve temasından esinlenerek takılar tasarlanmıştır. Bu aşamada, tasarımın uygulama yöntemleri detaylı olarak incelenmiş ve hangi tasarımların olacağına karar verilmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda eskizler yapılmıştır.

Literatür tarama, yerinde görme, kütüphanenin basılı kaynaklarına, süreli yayınlarına erişme modeli niteliğinde olan bu araştırmanın evrenini, İstanbul'un Kültürel Miraslarından olan Edirnekapi ve Üsküdar Mihrimah Sultan Camileri oluşturmaktadır. Ayrıca, mimari yapılar ve temasından seçilen yedi adet eskizin takı tasarımına dönüştürülmesi süreci de araştırmanın bir parçasını oluşturmaktadır.

10.3. “Aşk ile Dönüşen” Konulu Takı Koleksiyon Hazırlığı

Bu koleksiyonun amacı, kültürel mirasın öneminin vurgulanması, İstanbul'un Kültürel Mirası olan Edirnekapi ve Üsküdar Mihrimah Sultan Camileri mimari formu ve temasından esinlenerek takılar üretmektir. Üretilen takıların amacı Kültürel miraslarımız hakkında bilgi aktarıp, hak ettiği değeri vererek, koruyarak gelecek kuşaklara aktarabilmektir. Dönemler arası geçişi doğru aktarabilmek ve tasarımlarda tasarımcının gelişimini, birikimlerini ifade edebilmesini sağlamaktır.

Bu koleksiyon, İki caminin yapıldığı dönemin olumsuz şartlarına ve zorluklarına rağmen bu kadar muhteşem sanat eserleri ortaya çıkarılırken arkasındaki bilgi birikimi, muhteşem bir mimarlık, mühendislik ve büyük bir ustalık eserinin, ince bir sanatçı ruhunun bir bünyede toplanarak tutkuyla ve ancak “Aşk ile dönüşümü” gerçekleştirebildiği düşüncesinden yola çıkarak oluşturulmuştur.



Görsel 25: “Aşk İle Dönüşen” Konulu Koleksiyonun Hikaye Panosu.

Koleksiyonun Hikayesi

Önce İstanbul'un Anadolu yakasındayım,
Üsküdar'da Mihrimah Sultan cami karşısındayım,
Görünce, hayranlıkla izledim,
Denizin kenarı, sabahı, geceyi ve misafirlerini güzellik ve coşkuyla karşıla-
yan, iki minare arasında gün batımının renk cümbüşü ve denizin maviliği se-
vinç, aşk ve romantizmin büyüleyici resmi.
Ve gecenin ay ışığı, sabahı karşılayan yakamozları.
İnsanı heyecanlandıran...
Üç kubbeli yonca motifliymiş yapısı, içinde çok güzel bir sürü pencere, içimi
aydınlatan.
Vapurların düdüğü, martıların heyecanlı telaşı, insanların hayatı yakalama
çabası...
Sonra Karşı Avrupa Yakasındayım,
Her iki tarafında birbirine seslendiği Karşı Yaka....
Fatihte Edirnekapi'da Mihrimah Sultan Cami,

Bir tarafı surların arkasında, uzaktan görünen tek minare,
Diğer tarafında iki katlı eski ahşap evler, ıssızlık hissi uyandıran, romanlarda
okuduğum Sermimar Sinan'ın ve Mihrimah Sultan'ın yalnızlıklarının ortak
dili....

Tek kubbe altındayım, çok pencereli, ama loş ve yalnızlık içimi ürperten duy-
gu.

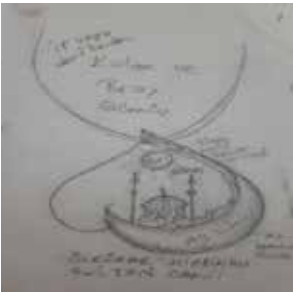
Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami, tek minareli yalnızlığın ıssızlığın ortasında
kalınmış bir his....

Sen nasıl bir dehasın bir yapının Taşına, harcına, pencere ve kapılarına, derdi-
ni işleyip iki farklı duyguyu yaşatan....

“Aşk ile Dönüşen”

10.4. Tasarımlar ve Üretim

“Aşk ile dönüşen” koleksiyonu için yapılan kapsamlı araştırmalar tamamlanmış, elde edilen bilgi ve birikimler doğrultusunda mimari dokuyu, duygu ve hisleri yansıtan eskiz çizimleri oluşturulmuştur. Kültürel mirasımız olan Üsküdar Mihrimah Cami (Görsel 26: Kalbimde Güneş ve Ay), Edirnekapı Mihrimah Cami (Görsel 27: Kalbimde Yalnızlık), Kubbe altı (Görsel 28: Büyüleyen cami avizeleri), Karanlıkta Kalma 1. (Görsel: 29) Kandil Broş, Karanlıkta Kalma 2. (Görsel 30), Kolye, Helke 1 (Görsel:31) Kolye, Helke 2 (Görsel:32) Kolye, Üretim için uygulanabilirliği değerlendirilerek ilgili eskizlerin üretimi gerçekleştirilmiştir.



Görsel 26: Mihrimah Sultan Cami (Kalbimde; Güneş ve Ay), Kolye, Broş.



Görsel 27: Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami (Kalbimde; Yalnızlık) Kolye, Broş.



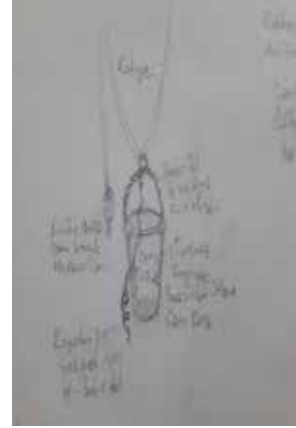
Görsel 28: Kubbe Altı. (Büyüleyen Cami Avizeleri), Kolye.



Görsel 29: Karanlıkta Kalma 1, (Kandil), Broş.



Görsel 30: Karanlıkta Kalma 2, Pencereler ve Kandil, Kolye.



Görsel 31: Helke 1. Kolye.



Görsel 32: Helke 2, Kolye

10.4.1. Üsküdar Mihrimah Sultan Cami (Kalbimde; Güneş ve Ay-Kolye, Broş)

Başımmimar Sinan, yüksek mimarlık ve mühendislik dehasını sergilediği Mihrimah Sultan Camileri'nin tasarımında son derece ince hesaplamalar yapmıştır. Bu hesaplamalar, camilerin konumlandırılmasında, Sultan'ın isminin anlamına uygun olarak bir Güneş ve Ay (Mihr ü Mah) senaryosu yaratmıştır.

Mihrimah Sultan'ın doğum günü olan 21 Mart tarihinde, yılın sadece bu özel vaktinde: Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii'nin tek minaresinin arkasından güneş batarken, aynı anda Üsküdar'daki Mihrimah Sultan Camii'nin iki minaresi arasından dolunay doğmaktadır. Sinan, bu şaheserlere yansıttığı bu olağanüstü astronomik hizalama ile mimari bir imza atmıştır. Tasarımcı, bu

eşsiz mimari-astronomik olaydan ve camilerin genel mimarisinden esinlenerek bu takı koleksiyonu tasarımını oluşturmuştur.

Güneş bulutların arasından batarken gökyüzünün romantizmi sarar İstanbul'u, Ay'ın griliği doğmaya başlamıştır. Bu kalp her ikisini almıştır içine...

- Bu bağlamda (Görsel 26) no'lu eskiz çalışması Üsküdar Mihrimah Sultan Cami için tasarlanmış ve üretilmesine karar verilmiştir.
- Castaldo kırmızı mum damlatma tekniği (Görsel 33) ile üretim yapılmıştır. Güneş ve Ay bombeli tasarlanmıştır.
- Döküm 925 ayar gümüş madeni kullanılmıştır (Görsel 34). Son hali renklendirilmiş ve kullanılacak şekilde bağlantı parçaları uygulanmıştır (Görsel 35).
- Tasarım kolye ve broş olarak kullanılmaktadır (Görsel 35) (Görsel 36).



Castaldo mum
çalışması



Castaldo mum
çalışması



Castaldo mum çalışması
bitmiş aşama.

Görsel 33: İlk Tasarımın Castaldo Mum Çalışması



Görsel 34: Gümüş Döküm, Renklendirilmiş Kolye veya Broş.



Görsel 35: Kalbimde Güneş ve Ay, Kolye



Görsel 36: Kalbimde Güneş ve Ay, Broş

10.4.2. Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami (Kalbimde yalnızlık-Kolye Broş)

Sermimar Sinan Edirnekapı Mihrimah Sultan camii yaparken tüm hissettiği ve Mihrimah Sultan'ın yaşadığı dönemlerde denk geldikleri zaman ikisini bir araya getiren, büyük kalabalığın içindeki derin ve büyük yalnızlıkları hissini vermiştir. Tek minare ve bulunduğu konumdan ötürü yalnızlığın simgesi olmuştur.

- Bu bağlamda (Görsel 27) no'lu eskiz çalışması Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami için tasarlanıp üretilmesine karar verilmiştir.
- Castaldo kırmızı mum damlatma tekniği (Görsel 37) ile üretim yapılmıştır.
- Döküm 925 ayar gümüş madeni kullanılmıştır (Görsel 38). Son hali renklendirilmiş ve kullanılacak şekilde bağlantı parçaları uygulanmıştır (Görsel 39).

- Tasarım kolye ve broş olarak kullanılmaktadır (Görsel 39) (Görsel 40).



Eskiz



Castaldo mum çalışması

Castaldo mum
çalışması
bitmiş aşama.**Görsel 37:** İkinci Tasarımın Castaldo Mum Çalışması.**Görsel 38:** Gümüş Döküm, Renklendirilmiş Kolye veya Broş.**Görsel 39:** Kalbimde Yalnızlık, Kolye



Görsel 40: Kalbimde Yalnızlık,
Broş

10.4.3. Kubbe altı, Büyüleyen cami avizeleri (Kolye)

Üsküdar Mihrimah Sultan Camii ve Edirnekapı Mihrimah Sultan camilerinin büyüleyen kubbeleri, son cemaat kubbeleri ve avizelerinden esinlenerek tasarlanmıştır (Görsel 28). Eskiz çizimi yapılmış ve uygulanmasına karar verilmiştir.

Bu tasarım için çeşitli boyut ve renklerde avize camları, damla şeklinde, alevde borosilikat üfleme cam tekniği ile, Ankara Ulucanlar Sanat Sokağı Kültür Bakanlığı Cam Üfleme Sanatçısı Fatmir GÖLBAŞI eşliğinde cam atölyesinde tasarımcı Nuran TAÇYILDIZ tarafından üretilmiştir (Görsel 42).

Bu bağlamda (Görsel 28) no'lu eskiz çalışması, yarım cami kubbesi ve bir dizi penceresi, karkas şeklinde Castaldo kırmızı mum damlatma tekniği (Görsel 37) ile üretimi yapılmıştır.

- Dökümde prinç madeni kullanılmıştır (Görsel 38).
- Cami avizeleri, alevde üfleme borosilikat cam kullanılmıştır. Çeşitli ebatlarda ve renklerde avize camları damla şeklinde üretilmiştir.
- Avize camları siyah renk zincirlerle çeşitli uzunlukta kubbeye monte edilmiştir.
- Tasarım kolye olarak kullanılmaktadır (Görsel 43).



Mihrimah Sultan Cami avizeler

Eskiz

Castaldo mum
çalışması

Görsel 41: Kubbe Altı, Büyüleyen Cami Avizeleri, Castaldo Mum Çalışması.



Görsel 42: Mihrimah Sultan Cami Avizeler. Kolye İçin Tasarlanan Avize Camları, Alevde Borosilikat Cam Üfleme Tekniği ile Çeşitli Renk ve Boylarda Üretilmiştir.



Görsel 43: Kubbe Altı, Büyüleyen Cami Avizeleri, Kolye

10.4.4. Karanlıkta Kalma (Broş) 1

Üsküdar Mihrimah Sultan cami ve Edirnekapı Mihrimah Sultan camilerinin, büyüleyen kandil şeklinde avizelerinden Mihri, Mah (Ay ve Güneş) isim anlamlarından olan Ay'ın hilal şeklinden ve eskiden kandil ve ateşin yakıldığı özel alanlardan esinlenerek tasarlanmıştır (Görsel 29). Eskiz çizimi yapılmış ve uygulanmasına karar verilmiştir.

Bu tasarım için çeşitli boyut ve renklerde Kandil camları, alevde borosilikat üfleme cam tekniği ile Ankara Ulucanlar Sanat Sokağı, Kültür Bakanlığı Cam Üfleme Sanatçısı Fatmir GÖLBAŞI eşliğinde cam atölyesinde tasarımcı Nuran TAÇYILDIZ tarafından üretilmiştir (Görsel 45). Bu bağlamda (Görsel 29) no'lu eskiz çalışması, broş Ay'ın hilal şeklinde kabarık formda Castaldo kırmızı mum damlatma tekniği (Görsel 44) ile üretimi yapılmıştır.

- Dökümde prinç madeni kullanılmıştır (Görsel 46).
- Broşun kandil camları, alevde üfleme borosilikat cam tekniği ile üretilmiştir.
- Tasarım broş olarak kullanılmaktadır (Görsel 47).



Görsel 44 : Karanlıkta Kalma 1, Broş, Castaldo Mum Çalışması



Görsel 45: Karanlıkta Kalma1, Karanlıkta Kalma 2, Eskiz Tasarım Broş (Görsel 29), Eskiz Tasarım (Görsel 30) Kolye Kandil Camları Borosilikat Cam Üfleme Aşamaları.



Kandil yuvalarına göre üretilen çeşitli renk ve ölçüde cam kandiller

Prinç Döküm.

Görsel 46: Karanlıkta kalma 1, Broş



Görsel 47: Karanlıkta kalma 1, Broş.

10.4.5. Karanlıkta Kalma (Kolye) 2

Üsküdar ve Edirnekapi Mihrimah Sultan camilerinin, büyüleyen kandil şeklinde avizelerinden ve Sinan'ın cami kubbe ve duvarlarını süslediği birçok yuvarlak, oval veya dikdörtgen pencerelerinden esinlenerek tasarlamıştır (Görsel 30). Eskiz çizimi yapılmış ve uygulanmasına karar verilmiştir.

Bu tasarım için çeşitli boyut ve renklerde Kandil camları, alevde borosilikat üfleme cam tekniği ile tasarımcı tarafından Ankara Ulucanlar Sanat Sokağı Cam Üfleme Kültür Bakanlığı Sanatçısı Fatmir GÖLBAŞI eşliğinde cam atölyesinde tasarımcı Nuran TAÇYILDIZ tarafından üretilmiştir (Görsel 45).

Bu bağlamda (Görsel 30) no'lu eskiz çalışması, şeklinde Castaldo kırmızı mum damlatma tekniği (Görsel 48) ile üretimi yapılmıştır.

- Dökümde prinç madeni kullanılmıştır (Görsel 49).
- Kolye turuncu ip ve alevde Murano cam boncuklar, yuvarlak düz renk, silindirik ve üzeri çekme desenli, ebru desenli cam boncuklar tasarımcı tarafından üretilerek kolye birleşim parçaları tamamlanmıştır.
- Kolyenin kandil camları, alevde üfleme borosilikat cam tekniği ile üretilmiştir. Çeşitli ebatlarda ve renklerde üretilmiştir.
- Tasarım kolye olarak kullanılmaktadır (Görsel 50).



Üsküdar ve Edirnekapi
Mihrimah Sultan Pencereler

Eskiz Castaldo mum çalışması

Görsel 48: Karanlıkta Kalma 2, Kolye, Castaldo Mum Çalışması.



Kandil yuvasına göre çeşitli renklerde Camlar

Kolye bağlantı parçaları, turuncu ip ve Murano cam boncuklar

Prinç döküm

Görsel 49: Karanlıkta Kalma 2, (Kolye)



Görsel 50: Karanlıkta kalma 2, Kolye



Görsel 51: Karanlıkta Kalma 2, Kolye

10.4.6. Helke, Kolye 1

Tasarımcının araştırmalarına göre, Mimar Sinan Üsküdar'daki Mihrimah Sultan Cami'nin inşası sırasında hemen arka sokakta bulunan 2no'lu iki katlı bir ahşap evde konaklamıştır. İstanbul ve pek çok ilin su sorununu çözen Mimar Sinan'ın, konakladığı evin girişine bir su kuyusu yaptırdığı belirtilmektedir (Anonim). Hemen girişte yer alan bu kuyunun oldukça derin olduğu söylene de net ölçüsü bilinmemektedir. Tarihe tanıklık eden bu ahşap ev ve hemen yanındaki diğer evler şu anda kafe görevi görmektedir.

Bu tarihi detaylardan ve özellikle su kuyusundan etkilenen tasarımcı, gelecek kuşaklara bir kültür aktarımı olarak kalması amacıyla 'helke' tasarlamayı düşünmüştür. TDK'ye göre helke, kuyudan su çekmek veya başka yerden su taşımak için kullanılan bakırdan veya metalden yapılmış, üzerinde kulpları (halkaları) bulunan su kabı olup, yörelere göre bakraç veya kova olarak da bilinir (Görsel 31). Bu kavramsal temel üzerine eskiz çizimi tamamlanmış ve uygulamanın yapılmasına karar verilmiştir.

Bu tasarım için çeşitli boyut ve renklerde Helke camları, alevde borosilikat üfleme cam tekniği ile tasarımcı tarafından Ankara Ulucanlar Sanat Sokağı Cam Üfleme Kültür Bakanlığı Sanatçısı Fatmir GÖLBAŞI eşliğinde cam atölyesinde tasarımcı Nuran TAÇYILDIZ tarafından üretilmiştir (Görsel 53). Bu bağlamda (Görsel 31) no'lu eskiz çalışması için borosilikat cam üfleme tekniği ile turkuaz renginde helke üretilmiştir (Görsel 53).

- Tasarlanan bu helke kolyesi için, bakır teller kullanılarak saç örgüsü şeklinde bir kulp örülmüştür. Orijinal helke işlevine gönderme yapmak amacıyla, bakır bir halka kulp üzerine sabitlenmiş ve bu halkadan kuyudan su çekme ipini andıran bir tel sarkıtılmıştır.
- Kolye, kalın bir bakır halka kullanılarak lacivert ip kordona bağlanmıştır. Kordonun bir ucu serbest bırakılmış ve bu ucuna, tasarımcı tarafından silindirik ve üzeri çekme desenli Murano cam boncuk üretilerek eklenmiştir.
- Tasarım kolye olarak kullanılmaktadır (Görsel 54).



Mimar
Sinan'ın
kaldığı
yeşil renkli
ev

2 No'lu ev

Evin hemen
girişinde
bulunan
kuyu

Kuyu
dışarıdan
görünüşü

Evin 2.
Katından
Cami
Görünüşü

Görsel 52: Helke (Bakrač/Kova) Kolye Tasarımında Esinlenilen Kuyu



Görsel 53: Fatmir GÖLBAŞI Hoca Eşliğinde Borosilikat Cam Üfleme Tekniği “Helke” Üretimi



Eskiz

Borosilikat

Turkuaz renkli cam

Helke

Görsel 54: Helke (Bakrač/Kova) 1, Kolye

10.4.7. Helke (Kolye) 2

Bu tasarım için çeşitli boyut ve renklerde Helke camları, alevde borosilikat üfleme cam tekniği ile tasarımcı tarafından Ankara Ulucanlar Sanat Sokağı Cam Üfleme Kültür Bakanlığı Sanatçısı Fatmir GÖLBAŞI eşliğinde cam atölyesinde tasarımcı Nuran TAÇYILDIZ tarafından üretilmiştir (Görsel 53).

- Bu bağlamda (Görsel 55) no'lu eskiz çalışması için borosilikat cam üfleme tekniği ile sarı renginde helke üretilmiştir. Yine halka olarak mor renkli ipe prinç bağlantı parçasıyla tutturulmuş. Murano renkli düz renk boncuk üretilmiştir.
- Tasarım kolye olarak kullanılmaktadır (Görsel 55).



Görsel 55: Helke (Bakraç/Kova) 2, Kolye.

SONUÇ

Bu çalışma, kültürün “toplumların yarattığı soyut ve somut her şey” dinamik ve yaşayan yapısını temel alarak, kültürel miras bilincini güçlendirmeyi amaçlamaktadır.

Kültürel mirasın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması misyonunu, çağdaş takı tasarımı disiplini ile birleştirmiştir. Proje kapsamında, İstanbul'un mimari kimliğini şekillendiren Başmimar Sinan'ın şaheserleri olan Üsküdar ve Edirnekapı Mihrimah Sultan Camileri ana ilham kaynağı olarak belirlenmiştir. Bu camilerin mimari dokusu ve barındırdığı tarihi hissiyat, tasarımların çıkış noktasını oluşturmuştur.

Uygulama aşamasında Castaldo mum damıtma tekniği temel alınmış, borosilikat cam üfleme ve Murano cam boncuk gibi tamamlayıcı tekniklerle özgün bir takı koleksiyonu üretilmiştir. Projede üretilen bu takılar, yalnızca estetik birer obje olmanın ötesinde, kültürel mirasımızın değerini her an hatırlatan ve

sahip çıkılması gerektiğini anımsatan semboller olarak tasarlanmıştır.

Sonuç olarak, proje, hedeflenen tasarımların uygulanabilirliğini kanıtlamış ve elde edilen bilgi birikimini sanatsal bir çıktıya dönüştürmüştür. Çalışma, mimari mirasın sanatsal yolla yeniden yorumlanarak yaşatılması bilincine katkı sağlamakta; araştırma derinliği, bilgi birikimi ve teknik uygulama becerisinin aktarılması açısından da literatüre değerli bir örnek teşkil etmektedir.

KAYNAKLAR

- Kaplan, M., (1977), “Türk Milletinin Kültürel Değerleri”, *Eğitimde Temel Kavramlar Serisi*, Milli Eğitim Basımevi-İstanbul, 4-5.
- Kaplan, M., 1986, “Kültür ve Dil”, *Dergah Yayınları*, PK. 1240, İstanbul, *Çağdaş Türk Düşüncesi*:10, 30-31.
- Antel, Prof. S.C., “Kültür Nedir”, *1942-1943 Üniversite konferanslarından ayrı basım, Kenan Matbaası İstanbul (1944)*, T.C. Maarif V. Derleme Müdürlüğü, Milli Kütüphane Basılı Makale, 184.
- Hançerlioğlu, O., İstanbul (1989), *Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi*, 232.
- Akdemir, E., (2017), Anadolu Üniversitesi, İktisat Fakültesi, Uluslararası İlişkiler Bölümü, Eskişehir, Sanat ve Tasarım 13, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 7, Sayı 2, 179-180.
- Yıldırım, M., (2022), Kültürel Mirasın Aktarımında İllüstrasyon Sanatının Önemi ve Minyatür Sanatıyla Karşılaştırılması, *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul, 3.
- Dinçer İ., Enlil, Z., Evren, Y & Kozaman Som, S., (2011), 1. Baskı İstanbul, Mart, İstanbul’un Tarihi ve doğal Miras Değerleri: Potansiyeller, Riskler ve Koruma Sorunları, *İstanbul Bilgi Üniversitesi yayınları 335*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 22, 145.
- Oğuz, Prof. Dr. Ö., (2007), “UNESCO., Kültür ve Türkiye”, *Milli Folklor Dergisi*, 19, Sayı 73, 5.
- Konyalı, İ.H., (2016), İstanbul, “İstanbul’da Mimar Sinan Eserleri, İbrahim Hakkı Konyalı’nın Kayıp Arşivinden, *İ.B.B. Arşiv Serisi-5, İ.B.B. Kültür A.Ş. Yayınları*, 2.
- Erdemer, M., Kayseri, “Mimar Sinan’ın Hayatı ve Eserleri”, *Erciyes Aylık Halkevi Dergisi*, Kayseri Sümer Basımevi, Sayı:11, 303-305.
- Sönmez, M.Z., İstanbul, (2022), “İmparatorluğun Baş Mimarı Sinan ve Eserleri”, *Mi-*

- mar Sinan güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, XIV, 1-2, 163-164,
- Konyalı, İ.H., (1948) “Mimar Koca Sinan” Vakfiyeleri, Hayır eserleri, hayatı, Padişaha vekaleti, Alım, Satım hüccetleri, *Yayınlayan: Nihat Topçubaşı*, 156.
- Kuban, D., (1988), sayı:88, “400. Anma Yılında Sinan”, *Hürriyet Gösteri sanat ve edebiyat dergisi*, 4.
- Güvenç, C.A., (2011), “İki Hanım Sultan Hürrem ve Mihrimah”, *Kaynak yayınları*, 109-136.
- Günpınar, M.U., Özcan, A. Taştekin, G.& Dinçer A. R., (2013), “20. Yüzyıl’dan 21. Yüzyıl’a Necip Bey Haritaları’ndan Günümüze Öncesi ve Sonrası İstanbul”, I. Cilt, *Mimar Sinan Vakfı Yayınları* No:1, *Dörtbudak Yayınları Tanıtım ORG. Ve TİC. LTD. ŞTİ.*, 131-132.
- İbrahim Hakkı Konyalı’nın Kayıp Arşivinden, (2016), İstanbul’da Mimar Sinan Eserleri, *Arşiv Serisi-5, İ.B.B. Kültür A.Ş. Yayınları*, İstanbul, 144.
- Keskin, M.Ç., Pınarbaşı, S.Ö., Aygün, A., Ateş, A., & Harmankaya Akçıl, Ç., (2023), “Mimar Sinan”, *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kiptaş*, 1. Baskı-İstanbul, Baskı ve Cilt: *Matsis Matbaa Hizmetleri Tic. ve San. Tic. Ltd. Şti. Küçükçekmece İstanbul*, 158-162.
- Dalokay, V., (1988), Koca Sinan ve Mihrimah Sultan, *400. Anma Yılında Sinan, Hürriyet Gösteri, Sanat=Edebiyat Dergisi*, Sayı 88, 17-18.
- Oğuz, M., (2012), “Hürrem’in Gölgesinde Aşk Mihrimah Sultan ve Mimar Sinan”, *Paradoks Kitap, BSR Yayın Grubu*, 75.
- Türe, A., (2011), Dünya Kuyumculuk Tarihi. “Orta Çağ’dan Günümüze Batı Dünyasının Takıları”, *İstanbul Kuyumcular Odası Yayınları –II*, İstanbul, 120-169.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- URL. 1:** Göçer, A., Dil-Kültür İlişkisi ve Etkileşimi Üzerine, *Türk Dili*, 52. <https://tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2012/11/14.pdf> Erişim Tarihi 10.05.2025
- URL. 2:** Arizpe, L., (2000), Değerler ve Mirasın Korunması, *Araştırma Raporu, Getty Koruma Enstitüsü, Los Angeles*, 32-33 https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/values_heritage_research_report.html Erişim Tarihi: 08.05.2025,
- URL 3:** Yılmaz, G., “Devşirme Sistemi”Tübitak Bilim ve Toplum Başkanlığı, Popüler Bilim Yayınları. https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/devsirme_sistemi Erişim Tarihi: 10.06.2025,
- URL. 4:** Ergüven, A., (2021), “İyi Tasarım Nedir?”, *Hümanist Ajans A.Ş.*, İstanbul,

9-14, 15-16. https://books.google.com.tr/books?hl=en&lr=&id=FFN-MEQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA9&dq=tasar%C4%B1m+nedir&ots=Y5S_QAY-zq&sig=ThOTd01xlQ8kfPcSPV17ei3gizQ&redir_esc=y#v=onepage&q=tasar%C4%B1m%20nedir&f=false Erişim Tarihi 17.07.2025

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1:** 1953'te Heykeltraş Hüseyin Anka Özkan tarafından Yapılan Mimar Sinan Heykeli. Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 2:** Mihrimah Sultan <https://www.magnoliabox.com/products/princess-mihrimah-sultan-daughter-of-the-emperor-suleiman-i-second-half-of-the16th-cen-2595129> Erişim Tarihi: 15.08.2025
- Görsel 3:** Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami. İbrahim Hakkı Konyalı'nın Kayıp Arşivinden, Haziran-2016, İstanbul'da Mimar Sinan Eserleri, Arşiv Serisi-5, *İ.B.B. Kültür A.Ş. Yayınları*, İstanbul, 142-145.
- Görsel 4:** Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 5:** Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 6:** Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 7:** Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami, İç görünüş. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 8:** Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 9:** Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 10:** Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 11:** Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 12:** Üsküdar Mihrimah Sultan Cami Planı. Sönmez, M.Z., İstanbul, Ekim-2022, "İmparatorluğun Baş Mimarı Sinan ve Eserleri", *Mimar Sinan güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları*, 164-167.
- Görsel 13:** Üsküdar Mihrim Cami Görünüşü. (Sönmez, M.Z., Ekim-2022, "İmparatorluğun Baş Mimarı Sinan ve Eserleri", *Mimar Sinan güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları*, 165.
- Görsel 14:** Üsküdar Mihrimah Sultan Caminin İçinden Bir Görünüm. Üçer, K., 2012, İstanbul'un 100 Kubbesi, İstanbul'un Yüzleri Serisi-63, *İ.B.B. Yayınları, Kültür A.Ş.*, 85.
- Görsel 15:** Mihrimah Sultan Caminin Dış Revaklarından Bir Görünüm (Üçer, K., 2012, İstanbul'un 100 Kubbesi, İstanbul'un Yüzleri Serisi-63, *İ.B.B.*

Yayınları, Kültür A.Ş., 86.

- Görsel 16:** Üsküdar'da akşam Mihrimah Sultan Cami. Doç. Dr. Yıldız Demiriz, 1980, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yapı Kredi Bankası'nın bir kültür hizmeti, Sayı 20, 19.
- Görsel 17:** Üsküdar'da akşam Mihrimah Sultan Cami. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 18:** Üsküdar Mihrimah Sultan Cami dış görünüş. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 19:** Üsküdar Mihrimah Sultan Cami iç görünüşler. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 20:** Üsküdar Mihrimah Sultan Cami. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 21:** Üsküdar Mihrimah Sultan Cami. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 22:** Üsküdar Mihrimah Sultan Cami. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 23:** Üsküdar Mihrimah Sultan Cami. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 24:** Üsküdar Mihrimah Sultan Cami. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 25:** "Aşk İle Dönüşen" Konulu Koleksiyonun Hikaye Panosu. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 26:** Mihrimah Sultan Camii. (Kalbimde; Ay ve Güneş), Kolye, Broş. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 27:** Edirnekapi Mihrimah Sultan Cami. (Kalbimde; Yalnızlık) Kolye, Broş. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 28:** Kubbe Altı. (Büyüleyen Cami Avizeleri), Kolye. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 29:** Karanlıkta Kalma 1, (Kandil), Broş. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 30:** Karanlıkta Kalma 2, Pencere ve Kandil, Kolye. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 31:** Helke 1. Kolye. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 32:** Helke 2, Kolye. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 33:** Kalbimde; Güneş ve Ay, (Kolye ve Broş). Castaldo Mum Çalışması. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 34:** Gümüş Döküm, Renklendirilmiş Kolye ve Broş Olarak Tasarlandı. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 35:** Kalbimde Güneş ve Ay, Kolye. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 36:** Kalbimde Güneş ve Ay, Broş. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.

- Görsel 37:** Kalbimde yalnızlık, (Kolye+ Broş), Castaldo Mum Çalışması. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 38:** Gümüş Döküm, Renklendirilmiş Kolye ve Broş Olarak Tasarlandı. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 39:** Kalbimde Yalnızlık, Kolye. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 40:** Kalbimde Yalnızlık, Broş. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 41:** Kubbe altı, Büyüleyen Cami Avizeleri, Castaldo Mum Çalışması. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 42:** Mihrimah Sultan Cami Avizeler. Kolye İçin Tasarlanan Avize Camları, Alevde Borosilikat Cam Üfleme Tekniği ile Çeşitli Renk ve Boylarda Üretilmiştir. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 43:** Kubbe altı, Büyüleyen Cami Avizeleri, Kolye. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 44:** Karanlıkta Kalma 1, Broş, Castaldo Mum Çalışması. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 45:** Karanlıkta Kalma1 ve Karanlıkta Kalma 2, Eskiz Tasarım Broş (Görsel 29) ve Eskiz Tasarım (Görsel 30) Kolye Kandil Camları Borosilikat Cam Üfleme Aşamaları. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 46:** Karanlıkta kalma 1, Broş. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 47:** Karanlıkta Kalma 1, Broş. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 48:** Karanlıkta Kalma 2, Kolye, Castaldo Mum Çalışması. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 49:** Karanlıkta Kalma 2, Kolye. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 50:** Karanlıkta Kalma 2, Kolye. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 51:** Karanlıkta Kalma 2, Kolye. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 52:** Helke (Bakraç/Kova) Kolye Tasarımında Esinlenilen Kuyu. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 53:** Fatmir GÖLBAŞI Hoca eşliğinde Borosilikat Cam Üfleme Tekniği “Helke” Üretimi. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 54:** Helke (Bakraç/Kova) 1, Kolye. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.
- Görsel 55:** Helke (Bakraç/Kova) 2, Kolye. Fotoğraf: Nuran Taçyıldız, 2025.

7. BÖLÜM

GÖRÜNMEYEN DENGİ: ŞEHİRDEKİ SU TERAZİLERİNİN ÇAĞDAŞ TAKI BAĞLAMINDA FARKEDİLMİYEN YAŞAMSAL İZLERİ

Gizem YAĞCI

Altınbaş Üniversitesi

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

Takı Tasarımı Bölümü Yüksek Lisans Programı

giizemyagci@yahoo.com

Orcid ID: 0009-0006-6736-6105

ÖZET

Bu çalışmada somut kültür ögesi olarak tanımlanan İstanbul'un mimari yapıları üzerinden yola çıkılmıştır. Şehrin mimari yapı çeşitliliği; hanlar, hamamlar, camiler, türbeler, apartmanlar, yalılar, su kemerleri gibi daha sayılabilecek pek çok mimari öge açısından oldukça geniş bir çehreye sahiptir.

Kültürel miras, geçmişten günümüze bir toplumun yaşam hafızasını ifade eder. Somut ve somut olmayan kültürel miras ait olduğu toplum hakkında, nasıl yaşadıklarından, ne giydiklerine kadar birçok konuda günümüze kadar gelen süreye dair o toplum hakkında bilgiler verir. Bu nedenle tıpkı kültür kavramı gibi yaşayan yani canlı bir kavramdır. Günümüzde yaşatılmaya çalışılarak ve çeşitli önlemler altına korunmaya, canlı tutulmaya çalışılmaktadır.

Aynı durum takı objesi içinde geçerlidir. Takı objesinde geçmişe dair toplumsal/bireysel hafıza ve kimlik örneğidir. Aynı zamanda bir öğretilir. İstanbul'un Somut Kültürel Mirasını ele alındığında şehirdeki yapıların çeşitliliği İstanbul

kuruluşunun öncesine dayandığı bilinmektedir. “Takı ve Yapı” birleşiminden yola çıkan “Dengede Kal” adlı koleksiyon çalışması için, İstanbul’un mimari yapılarından M.Ö. ye tarihlenen “Acıbadem Su Terazisi” seçilmiştir. Konuya dair literatür taraması yapılarak su terazilerinin genel özellikleri, çalışma prensipleri gibi birçok konu incelenmiş ve konu bağlamında takılar tasarlanmıştır. Su, mimari öge, takı figürleri birleşerek ilk etapda burada yer alacak dört parçadan oluşan bir kapsül koleksiyon hazırlanmıştır. Bu koleksiyondan yola çıkılarak eskiz aşamasında olan farklı varyasyonların da daha sonraki süreçte üretilmesine karar verilmiştir. “Dengede Kal” adlı koleksiyonun hedefi, farkında olmayanlar için önünden geçip gidilen su terazilerini ve işlevinin önemini görünür kılmak ve suyun önemine vurgu yapmaktır.

Anahtar Sözcükler: İstanbul, Kültür ve Kültürel Miras, Su Terazisi, Mimari Yapı, Çağdaş Takı, Sanat.

1. GİRİŞ

İstanbul, çok katmanlı tarihsel yapısı ve kültürel çeşitliliğiyle birçok uygarlığın izlerini barındıran özgün bir şehir kimliğine sahiptir. Hanlar, hamamlar, camiler, türbeler, su kemerleri, yalılar ve daha pek çok mimari unsurdan oluşan bu geniş yelpaze, kentin somut kültürel mirasının temel bileşenlerini oluşturmaktadır. Somut kültürel miras, bir toplumun yüzyıllar boyunca biriktirdiği yaşam hafızasını günümüze taşıyarak kimlik, aidiyet ve kültürel süreklilik açısından kritik bir rol üstlenmiştir. Bu yapıların tanınması, korunması ve çağdaş yorumlarla yaşatılması, kültürel mirasın sürdürülebilirliği açısından önemlidir.

Bu çalışmada, İstanbul’un mimari mirası içinden seçilen bir ögeyi kültürel miras perspektifiyle incelemeyi ve bu ögeden esinlenen çağdaş takı tasarımları geliştirmeyi amaçlanmıştır. Mimari yapıların ve takı objelerinin toplumsal ve bireysel hafızayı taşıyan unsurlar olması, bu iki alanın kesişim noktasında yeni bir ifade alanı oluşturmaktadır. Bu doğrultuda araştırmanın amacı, korunmakta olan bir mimari unsuru çağdaş takı tasarımının araçlarıyla yeniden yorumlamak ve bu yorumdan hareketle öznel bir tasarım yaklaşımıyla bir kapsül koleksiyon oluşturmaktır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi, kültürel miras kavramının UNESCO’nun uluslararası koruma politikaları bağlamında açıklanmasıyla başlamaktadır. Ardından İstanbul’un somut kültürel mirasına genel bir bakış sunulmakta ve araştırmanın odağını oluşturan, “sit alanı” statüsünde korunan su terazileri tarih-

sel ve işlevsel özellikleriyle ele alınmaktadır. Son aşamada ise seçilen mimari unsurun biçimsel ve yapısal karakteristiklerinden ilham alan takı koleksiyonu tanıtılmaktadır.

Su, bir kentin varlığını sürdürebilmesi için en temel unsurdur. Suyun yokluğu beslenme, sağlık ve yaşam düzeni açısından ciddi sorunlar doğuracağından, insanlık tarihi boyunca suya erişim ve suyun taşınması yaşamsal bir mücadele alanı olmuştur (Öğener & Okuyaz, 2017: 179). İstanbul, coğrafi konumu gereği su yollarıyla çevrili olmasına rağmen tatlı su kaynaklarına uzak olduğundan, tarih boyunca kente su taşıma gerekliliği doğmuştur. Romalılar döneminde başlayan su sistemi inşası, Bizans döneminde sarnıç kültürüyle devam etmiş; Osmanlı döneminde ise hem mevcut yapılar onarılmış hem de yeni sistemler eklenerek oldukça gelişmiş bir su dağıtım ağı oluşturulmuştur (Çobanoğlu ve diğ., 2016).

15. yüzyıldan itibaren su sistemlerinde önemli yenilikler yapılmış, kilometrelerce uzunluğa ulaşan suyolları inşa edilmiştir. Bu sistemlerin işletilmesi için “suyolcu” adı verilen bir meslek grubu oluşmuş, süreç ise zamanla “Suyolu Nazırlığı” çatısı altında kurumsallaşmıştır (Dayıcı, 2019). Bu teşkilat padişahın sarayına su temininden mahalle çeşmelerinin bakımına kadar geniş bir sorumluluk alanına sahipti. Kanuni Sultan Süleyman döneminde Mimar Sinan tarafından İstanbul ve Edirne’de inşa edilen su tesisleri, Osmanlı su mimarisinin en gelişmiş örneklerini oluşturmuştur (Martal, 1987 Aktaran Öziş ve diğerleri, 2008).

Kente suyun taşınmasında dört farklı yapı sistemi kullanılmıştır. Bu sistemler içinde yer alan su terazileri, suyun basınç ve akış dengesini sağlayan mühendislik yapıları olarak büyük önem taşımaktadır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ele alınan “Su Terazileri” başlığı altında bu yapıların teknik işleyişi ayrıntılı biçimde açıklanacaktır.

Bu araştırma kapsamında, İstanbul’daki su terazileri arasında ilk fark edilen yapılardan biri olan “Acıbadem Su Terazisi”, çalışma için odak öge olarak seçilmiştir. Yapılan literatür taraması sonucunda su terazilerinin kent kültüründeki yeri, işlevi ve mimari karakteristikleri değerlendirilmiş; elde edilen bilgiler doğrultusunda İstanbul’un görünmezleşmiş mimari mirasına dikkat çekmeyi amaçlayan “Dengede Kal” adlı koleksiyon geliştirilmiştir. Koleksiyonun temel amacı, şehir içinde varlığı fark edilse de anlamı çoğu zaman bilinmeyen su terazilerini görünür kılmak, suyun yaşam için taşıdığı önemi hatırlatmak ve mimari öğeyi takı aracılığıyla yeniden yorumlamaktır.

Bu çalışmayla, kültürel miras öğelerinin tasarım yoluyla yeniden canlan-

dırılmasına katkı sağlanması ve çağdaş takı tasarımında mimari referanslara dayalı yeni bir ifade dili geliştirilmesi hedeflenmektedir.

1. KÜLTÜR VE KÜLTÜREL MİRAS

Kültür kavramı, tarihsel süreç boyunca pek çok araştırmacı tarafından farklı bakış açılarıyla tanımlanmaya çalışılmış, bu nedenle terminolojik açıdan oldukça geniş bir yapıya kavuşmuştur. Marks, kültürü insanın doğaya karşı ürettiği her türlü maddi ve manevi birikim olarak değerlendirirken (Güvenç, 1979:97), Taylor kültürü; bir toplumun üyesi olarak bireyin sahip olduğu bilgi, inanç, sanat, ahlak, gelenek ve diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan bütüncül bir yapı olarak tanımlamıştır (Taylor, 1958:269). Her iki yaklaşım da kültürün hem insan eylemleriyle biçimlendiğini hem de toplumların kimliğini kuran temel bir unsur olduğunu vurgulamaktadır.

Kültürün tanımlanmasındaki güçlük, kavramın hem bilimsel hem toplumsal hem de tarihsel bir derinliğe sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Antropolojik literatürde kültürün kapsamına ilişkin tartışmalar, kavramın sınırlarının belirgin bir şekilde çizilememesiyle ilişkilendirilir. Eagleton, kültürün “nere-deyse her şeyi içine alan” bir kavram hâline geldiğini, saç modellerinden içecek alışkanlıklarına, akrabalık tariflerinden yüksek sanata kadar geniş bir alanı kapsadığını belirtmiştir (Eagleton, 2011:43; Çetintaş, 2016). Bu nedenle kültür, durağan olmayan, sürekli dönüşen ve toplumsal yaşamın tüm katmanlarına nüfuz eden dinamik bir olgu olarak kabul edilir.

Kroeber ve Kluckhohn’un 1952 yılında çeşitli kaynaklardan derledikleri 164 farklı kültür tanımı, kavramın çok boyutluluğunu açıkça ortaya koymaktadır (Güvenç, 1979: 96 Aktaran Oğuz, 2011: 125). Mejuyev’e göre bu çeşitlilik, kültürün yalnızca bilimsel bir konu değil, aynı zamanda toplumsal deneyim, tarihsel birikim ve kolektif kimlik gibi unsurlarla iç içe olmasından kaynaklanmaktadır (Akt. Oğuz, 2011:125).

UNESCO’nun 1982 Meksika Bildirgesi’nde kültür; bir toplumu karakterize eden manevi, maddi, entelektüel ve duygusal özelliklerin toplamı olarak tanımlanır. Bu kapsam, sanat üretiminden yaşam biçimlerine, değer sistemlerinden inançlara kadar geniş bir alanı içermektedir (UNESCO, 1982). Kültürün toplumsal dayanışmayı güçlendiren, kimlik inşasını destekleyen ve bireyler arası ortak bellek oluşturan bir unsur olduğu vurgulanmaktadır. Aynı zamanda çağdaş küresel tehditler—çatışmalar, salgınlar, iklim krizi, hızlı teknolojik dönüş-

şümler karşısında kültürün korunması, sürdürülebilirliğin temel bileşeni olarak görülmektedir.

Kültürel mirasın korunması yönünde çalışan UNESCO, ICOMOS ve ICCROM gibi uluslararası kuruluşlar, kültürel varlıkların korunması ve farkındalığın artırılması adına önemli faaliyetler yürütmektedir (Halaç & Bademci, 2021). Bu örgütlerin amacı yalnızca mevcut mirası korumak değil, bireylerde kültürel mirasa yönelik bilinç ve sorumluluk geliştirerek sonraki kuşaklara aktarımını güvence altına almaktır.

Kültürel miras, geçmişle bugün arasında kurduğu bağ aracılığıyla hem bireysel hem toplumsal hafızanın taşıyıcısıdır. Deniz'in aktardığı üzere, kültürel miras modernite ile geleneği bir araya getirerek yenilikçi düşüncenin yaratıcı bir biçimde kullanılmasını sağlar ve sürdürülebilir kalkınmaya katkı sunar (Deniz, 2022: 1025). Mirasın korunması, yalnızca tarihsel değerlerin muhafaza edilmesi değil, aynı zamanda mirasın sosyal ve ekonomik fırsatlara dönüştürülmesiyle de ilişkilidir.

Bu bağlamda kültürel miras, toplulukların paylaştığı “ortak bağ”ın bir yansımasıdır ve “geçmiş, bugün ve gelecek” arasında kurulan sürekliliğin temel yapı taşıdır (Tunçer, 2017:3).

2.1. Somut ve Somut Olmayan Kültürel Miras

Kültürel miras; Somut ve Somut Olmayan olarak iki kategoriye ayrılmaktadır. Bu sınıflandırma, kültürün hem fiziksel hem de soyut boyutlarının birbirini tamamlayan yapısını kavramsallaştırmak açısından önem taşımaktadır.

Somut kültürel miras, fiziksel olarak gözlemlenebilir, korunabilir ve belgelenebilir nitelikteki kültür varlıklarını içerir. Anıtlar, dini yapılar, mimari topluluklar, tarihi sokak dokuları, arkeolojik alanlar ve geleneksel mimari örnekleri bu kapsamdadır. Bu tür yapılar, ait oldukları toplumun teknik bilgi birikimini, estetik anlayışını ve tarihsel sürekliliğini maddi ortamda somutlaştırır.

Somut olmayan kültürel miras ise toplulukların kuşaktan kuşağa aktardığı sözlü gelenekleri, müzik ve dans pratiklerini, ritüelleri, toplumsal uygulamaları, zanaat becerilerini ve kültürel belleği yaşatan diğer sosyal pratikleri içerir. Bu miras türü, dinamik yapısı gereği toplumsal dönüşümlerle birlikte değişir, uyum sağlar ve yeniden şekillenir.

Metin'in (2013: 61) belirttiği üzere, maddi kültür görece “sabitlik” ve “değişmezlik” kavramlarıyla tanımlanabilirken, somut olmayan kültürel miras onu

yaşatan topluluklarla birlikte sürekli bir “değişim” ve “dönüşüm” süreci içindedir. Bununla birlikte iki miras türü birbirinden bağımsız düşünülemez. Somut kültürel varlıkların anlamı, onları üreten ve kullanan insan topluluklarının pratikleriyle tamamlanır; somut olmayan miras ise yaşama ve aktarım imkânını somut mekânlar, yapılar ve toplumsal bağlamlar içinde bulur. Bu nedenle kültürel mirasın korunmasına yönelik bütüncül yaklaşımlar, her iki boyutun karşılıklı ilişkisini dikkate almak zorundadır.

Kültürel mirasın uluslararası düzeyde tanımlanması ve korunmasına yönelik en kapsamlı belgelerden biri olan 1972 Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi, mirası iki ana kategoride ele alır:

- Kültürel miras: Anıtlar, mimari veya tarihsel değere sahip yapı toplulukları ve sit alanları.
- Doğal miras: Jeolojik ve fizyografik oluşumlar, biyolojik çeşitlilik alanları ve doğal sitler (Metin, 2013: 62).

UNESCO’nun kültürün korunması ve gelecek kuşaklara aktarılmasına ilişkin yaklaşımı, somut ve somut olmayan mirasın farklı yönlerini ele alan dört temel sözleşme ile somutlaştırmıştır (Öcal, 2007: 6). Bu sözleşmeler, uluslararası koruma standartlarının oluşturulması, kültürel çeşitliliğin teşvik edilmesi ve ülkeler arasında iş birliğinin güçlendirilmesi açısından merkezi bir rol oynamaktadır. Aynı zamanda kültürel mirasın sürdürülebilir yönetimine ilişkin küresel politikaların bilimsel ve etik temelini de oluşturmaktadır.

2.1.2. Somut Kültürel Miras

Somut kültürel miras, ulusal ve uluslararası ölçekte koruma altına alınan tarihî alanları, anıtları ve mimari yapıları kapsayan fiziksel kültür varlıklarını ifade eder. Yılmaz’ın (2020: 158) belirttiği üzere bu miras türü, günümüzde çeşitli uluslararası kurumlar ve sözleşmeler aracılığıyla güvence altına alınmaktadır. Genel bir çerçeveye değerlendirildiğinde somut kültürel miras; bir ülkenin taşınabilir ve taşınamaz kültür varlıklarını içine alan geniş bir kategoriye temsil eder. Bu kapsam, anıtlar, mimari yapılar, yapı toplulukları, sit alanları, mezarlıklar, doğal peyzaj alanları ve arkeolojik bölgeler gibi fiziksel nitelik taşıyan tüm kültürel varlıkları içermektedir.

Somut kültürel miras, yalnızca kültürel kimliğin maddi göstergelerini oluşturan bir unsur değil, aynı zamanda kültür turizminin temel bileşenlerinden biridir. Türkiye örneğinde olduğu gibi, tarihî yapılar ve doğal alanlar küresel

ölçekte ziyaretçilerin ilgisini çekmektedir. Bu durum hem kültürel tanınırlığı artırmakta hem de ülke ekonomisine önemli katkılar sağlamaktadır. Dolayısıyla bu mirasın korunması, kültürel sürekliliğin sağlanması ve ekonomik açıdan sürdürülebilir bir turizm potansiyelinin devamı için kritik bir rol oynamaktadır.

Somut kültürel mirasın korunmasında temel sorumluluk devlet kurumlarına ait olmakla birlikte, toplumsal farkındalık ve bireysel sorumluluk da bu sürecin sürdürülebilirliği açısından önem taşımaktadır. Nitekim kültürel mirasın korunması, yalnızca fiziksel yapıların muhafazasıyla sınırlı olmayıp, toplumun bu mirasa yönelik bilinç ve sahiplenme düzeyiyle doğrudan ilişkilidir.

Türkiye bağlamında doğal ve kültürel miras; tarih öncesi ve tarihî dönemlere ait, bilim, kültür, din ve sanatla ilişkili tüm taşınır ve taşınmaz varlıkları kapsamaktadır. UNESCO Dünya Miras Listesi'nde Türkiye'ye ait 22 alanın yer aldığı, ayrıca 79 alanın UNESCO'nun Geçici Miras Listesi'nde kayıtlı olduğu bilinmektedir (URL 2).

2.1.3. Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM)

Somut olmayan kültürel miras, bir toplumun kültürel kimliğini ve kolektif hafızasını oluşturan, kuşaktan kuşağa aktarılacak varlığını sürdüren uygulamaları, bilgi ve becerileri, sözlü gelenekleri, sosyal pratikleri ve sanatsal ifade biçimlerini kapsamaktadır. Bu miras türü; gündelik yaşam pratiklerinden ritüellere, geleneksel zanaatkarlıktan sözlü ve yazılı kültüre, göreneklerden toplumsal değerleri yansıtan sembolik davranışlara kadar geniş bir yelpazede değerlendirilmektedir.

Gürçayır'ın (2011: 6) aktardığı üzere, “somut olmayan kültürel miras” teriminin kullanılmasının nedeni, folklor, sözlü miras, yaşayan kültür veya popüler kültür gibi kavramların uluslararası bağlamda farklı anlamlar taşıması ve bu durumun kavramsal karışıklığa yol açmasıdır. Bu nedenle, UNESCO'nun da benimsediği “somut olmayan kültürel miras” kavramı, ortak terminoloji ve karşılaştırmalı çalışmalar açısından daha kapsayıcı ve işlevsel bir çerçeve sunmaktadır.

Türkiye bağlamında somut olmayan kültürel miras, geleneksel zanaat bilgisi, sözlü anlatılar, ritüeller, müzik ve sahne sanatları, toplumsal uygulamalar ve doğa-kâinat ilişkisine dair birikimler gibi pek çok unsuru içerir. Temmuz 2024 itibarıyla Türkiye'nin Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Envanteri 36 kategori altında toplanmış 341 unsurdan oluşmaktadır (URL 3). Bu çeşitlilik, kültürel mirasın yaşayan, sürekli dönüşen ve toplumsal belleği destekleyen bir

yapı olduğunu göstermektedir.

Somut olmayan kültürel mirasın aktarımı, çoğu zaman gündelik yaşam deneyimlerinden ve kendiliğinden gerçekleşir. Örneğin geleneksel çocuk oyunları, kuşaktan kuşağa aktarılan ve toplumun sosyal hafızasını güçlendiren önemli kültürel öğelerden biridir. Bu kapsamda, Türkiye’de tarihsel kökeni eski dönemlere uzanan Mangala (Göçürme) oyunu, hem stratejiye dayalı bir masa oyunu hem de kültürel sürekliliğin güçlü bir temsilcisidir. UNESCO tarafından 2020 yılında Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi’ne dahil edilmesi, oyunun uluslararası düzeyde tanınan kültürel bir değer olduğunu göstermektedir (URL 4). Mangala’nın UNESCO karar metninde vurgulandığı üzere, oyun yalnızca rekreatif bir etkinlik değil, aynı zamanda bilişsel, motor ve sosyal becerileri geliştiren; stratejik düşünme, sabır ve dikkat gerektiren bir pratik olarak değerlendirilir. Ayrıca ahşap ve taş oymacılığı ile mücevher yapımı gibi çeşitli geleneksel el sanatlarıyla ilişkili olması, SOKÜM unsurlarının birbirleriyle kurduğu kültürel etkileşimi ve disiplinler arası yapıyı da gözler önüne sermektedir (URL 4).

Bu örnekler, somut olmayan kültürel mirasın toplumsal kimliği şekillendiren, kültürel çeşitliliği destekleyen ve yaşam pratiği içinde canlılığını sürdüren bir yapı olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır.

3. İSTANBUL VE MİMARİ YAPI

İstanbul’un tarihsel dokusu, coğrafi konumu ve çok kültürlü yaşamın oluşturduğu zengin kültürel birikim, şehri hem sosyal hem de kültürel açıdan dinamik bir merkez hâline getirmektedir. Mega kent niteliği taşıyan İstanbul, günün her saatinde yaşayan bir kent olarak tanımlanır; kültürel etkinlikleri, sanatsal organizasyonları, bienalleri, eğitim ve iş olanakları ile sürekli hareket hâlinindedir.

İstanbul’a özgü bu dinamizm, şehri yalnızca bir yaşam alanı olmaktan çıkıp şiirden sinemaya, resimden edebiyata kadar çeşitli sanat disiplinlerinin ilham kaynağı hâline getirmektedir. Şehrin, maddi ve manevi kültürel miras bağlamında önemli unsurlara ev sahipliği yapması da bu ilhamı pekiştirmektedir. Marmara Denizi, Boğaziçi ve Haliç tarafından çevrelenen yarımada da yer alan İstanbul’un Tarihi Alanları, sahip olduğu özgün değerler sebebiyle 1985 yılında UNESCO Dünya Miras Listesi’ne alınmıştır. Sultanahmet Arkeolojik Parkı, Süleymaniye Koruma Alanı, Zeyrek Koruma Alanı ve Kara Surları Koruma Alanı olmak üzere dört bölgeden oluşan bu alanlar, kentin farklı dönem-

lerine ait kültür katmanlarını görünür kılmaktadır (URL 5).

Mısır'ın (2019: 89), “İstanbul, Asya ve Avrupa kıtalarının birleştiği yerde bulunan ve tarihte farklı kültür ve medeniyetlere ev sahipliği yapmış tarihi bir şehirdir. Medeniyetlerin kültürel miraslarını ahenk içinde barındıran bu şehir, mimari olarak ilgi uyandırmakta ve birçok sanat tarihçisinin dikkatini çekmektedir” ifadesi ile İstanbul'un tarihteki öneminden bahsetmiştir. Arkeolojik veriler, İstanbul'un bilinen en erken yerleşimlerinden biri olan Byzantion'un M.Ö. 667 yılına uzandığını göstermektedir (URL 6). Avrupa yakasında Byzantion, Anadolu yakasında ise Kalkedon (Kadıköy) ilk yerleşimler olarak kabul edilmektedir. Bu katmanlı tarih, kentin farklı bölgelerinde yapılan kazılarla gün yüzüne çıkmaya devam etmektedir.

Yakın dönem örneklerinden biri olan Haydarpaşa Garı kazıları (Görsel 1), Osmanlı'dan Roma'ya, erken ve geç Bizans'a ait mimari temelleri, mezarları, eserleri ve yaklaşık 10 bin sikkelyi gün yüzüne çıkarmıştır (URL 7; URL 8). Bu buluntular, İstanbul'un tarihinin yalnızca yazılı kaynaklarla değil, arkeolojik verilerle de sürekli gelişen ve yeniden yorumlanan bir yapı olduğunu göstermektedir.



Görsel 1: Haydarpaşa Garı Kazı Çalışması.

İstanbul'un tarihsel sürekliliği, Paleolitik Çağ'a kadar uzanan yerleşim katmanlarıyla desteklenmekte olup Roma, Bizans ve Osmanlı gibi üç büyük imparatorluğa başkentlik yapmış olması şehrin kültürel çeşitliliğini açıklayan önemli bir unsurdur (Genim, 2010: 237). İstanbul'un topoğrafyası, üzerinde yaşamış medeniyetlerin fiziki mekân kullanım pratikleriyle şekillenmiş; meskenlerden anıtsal yapılara, yeşil alanlardan ulaşım ağlarına uzanan geniş bir kültürel peyzaj oluşturmuştur (Karakuyu ve diğerleri, 2010: 33).

Somut ve somut olmayan kültürel mirasın korunmasına yönelik çalışmalar, İstanbul'da geniş bir alanda sürdürülmektedir. Bugüne kadar 44 belgesel çekiminin tamamlanmış olması; Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Envan-

teri'nde yer alan 29 unsur ve Yaşayan İnsan Hazinesi Ulusal Envanteri'ndeki 15 kişi üzerine yapılan belgeleme çalışmaları, şehrin kültürel hafızasının kayıt altına alınmasında önemli bir rol oynamaktadır (URL 9).

Doğal ve kültürel miras; tarih öncesinden günümüze kadar bilim, kültür, din ve güzel sanatlarla ilgili olan yerüstü, yeraltı ve su altındaki tüm taşınır ve taşınmaz varlıkları kapsamaktadır (Açııcı ve değerleri, 2017: 53). Dolayısıyla İstanbul'un kültürel mirası yalnızca görsel bir zenginlik sunmakla kalmaz, aynı zamanda toplumun hafızasını, ritüellerini ve yaşam pratiklerini günümüze taşır. Bu mirasın bileşenleri mekânın ruhunu oluşturur ve kentin geleceğini şekillendiren kültürel derinliği sağlamaktadır (İSMEP, 2014: 8).

Bu kapsamda İstanbul, somut ve somut olmayan kültürel mirasın tüm bileşenlerini bir arada barındıran özgün bir kenttir. Ayrıca endüstriyel yapıların müzeye dönüştürülmesi (Müze Gazhane, Kundura Fabrikası vb.), kentin endüstriyel mirasını koruyarak kültür turizmine önemli katkı sağlamaktadır.

Bu çalışma özelinde, İstanbul'un mimari öğelerinden biri olan su terazileri odak noktası olarak seçilmiştir. Su terazileri, şehrin karmaşık su iletim sisteminin önemli bileşenleri olup, suyun hareketini dengeleyen yapısal düzenerlerdir. Günümüzde suyun sürdürülebilirliği üzerine yürütülen uluslararası çalışmalar, suyun yaşamsal değerine ilişkin farkındalığı artırmaktadır. İstanbul Su Müzesi ve Terkos Su Medeniyetleri Müzesi (URL 10), bu farkındalığı kent belleği üzerinden görünür kılan önemli kurumlardır. Bu çalışma, hem su terazilerinin mimari-mekânsal önemini görünür kılmayı hem de suyun yaşamsal değerine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır.

3.1. İstanbul'da Bulunan Su Terazileri

Su, tüm canlı yaşamı için hayati öneme sahip temel bir gereksinimdir. İnsanlığın Neolitik Çağ'dan itibaren yerleşik yaşama geçişi de su kaynaklarına yakın bölgelerde gerçekleşmiş, yerleşimlerin biçimlenmesinde suya erişim belirleyici bir rol oynamıştır.

Arkeolojik bulgular, tarih boyunca içme suyu teminine yönelik çeşitli su kanallarının, kapalı hatların, künklerin ve iletim sistemlerinin inşa edildiğini göstermektedir. Bu hatlar aracılığıyla tatlı su, sarnıç, çeşme, hamam gibi kamusal kullanıma yönelik yapılara ulaştırılmıştır (Kılıç, 2024:176).

Günümüz İstanbul'unun tarihsel dokusu incelendiğinde, kente suyun ilk olarak Roma döneminde getirildiği bilinmektedir. Soydan (2022) "İstanbul'un Ta-

rihi Su Yollarının Kent Turizmi Açısından Potansiyeli” adlı tezinde İstanbul’un su ile ilgili olan ilişkisini ve su yolları hakkında şu şekilde bilgi vermiştir.

“İstanbul güzelliğini sudan almasına ve içinden deniz geçen bir kent olmasına rağmen tarih boyunca kaderi su ile beraber şekillenmiştir. İstanbul’da hüküm sürmüş Roma, Bizans ve Osmanlı imparatorluklarının en büyük derdi şehre su getirmek olmuştur. Bu nedenle üç farklı imparatorluk döneminde dev bütçelerle İstanbul’a su getirilmiştir. Bir kısmının temelleri Roma dönemine değin uzanan Üsküdar, Taksim, Halkalı, Kırkçeşme, Hamidiye ve Terkos Su Yolu sistemleri tarih boyunca İstanbul’a su ulaştıran tarihî su yolu sistemleridir. Kilometrelerce uzunluğa ve yüzlerce parçaya sahip bu eserler dünya mimarlık tarihi açısından çok büyük bir öneme sahiptir. Zira bu eserler ile İstanbul, ismi dünyada su medeniyeti olarak anılan Roma ile birlikte ikinci kenttir.”

Tatlı su kaynaklarına doğrudan erişimi bulunmayan İstanbul’da, nüfus artışı ve yerleşim alanlarının genişlemesiyle birlikte suya duyulan ihtiyaç daha da artmıştır. Bu nedenle suyun toplanması, taşınması, depolanması ve dağıtılması için geniş bir tesis ağı kurulmuştur. Suyun toplanması için bentler, hazneler, kuyular, sarnıçlar ve havuzlar; taşınması için su yolları, kemerler ve su terazileri; dağıtımı için maksemeler, maslaklar; kullanım için ise çeşme ve sebiller inşa edilmiştir (Dayıcı, 2019: 2).

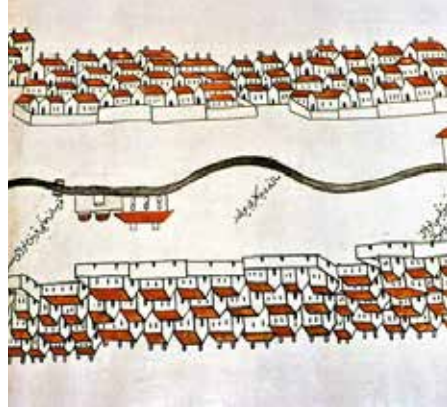
Dayıcı (2019. 2) ilk su terazilerinin ortaya çıkışını şu cümlelerle ifade etmiştir:

“Suyun toplanması, taşınması, dağıtılması ve kullanımı için farklı tesisler yapılmıştır. Artan su gereksinimi ile suyu taşıma amacıyla yapılan tesislerden biri olan su terazileri ilk olarak Roma döneminde karşımıza çıkmaktadır. Hızla artan nüfus sebebiyle su kullanımı için yapılan su tesisleri sayısı da artmış, bu tesislere su taşımak için yapılan su terazileri de çoğalmıştır.”

Şehir, belirli bölgelere ayrılarak bu bölgeler üzerinde kapsamlı su yolları inşa edilmiştir. Bu uygulamanın çarpıcı örneklerinden biri, Taksim Su Yolu’nun beslediği Haliç’in kuzeyindeki alanın Matrakçı Nasuh tarafından minyatüründe ayrıntılı biçimde tasvir edilmesidir (Görsel 2). Konuya ilişkin bir diğer örnek ise Köprülü’nün haritasında yer alan su terazisi çizimidir (Görsel 3). Söz konusu çizim, “8 No’lu Harita” olarak kaydedilen ve Malta civarında, Ayasofya Mütevelliisi Mustafa Ağa’nın çeşmesi duvarında bulunan su terazisini göstermekte olup, dönemin su dağıtım sistemine ilişkin teknik ayrıntıları yansıtmaktadır.



Görsel 2: Matrakçı Nasuh Minyatürü



Görsel 3: Köprülü Haritası, Su Terazisi.

Bu yapılar arasında su terazileri, suyun iletimi sırasında maruz kaldığı basıncın dengelenmesi ve suyun çeşitli kullanım alanlarına eşit biçimde dağıtılması için kritik bir işleve sahipti. Engebeli topoğrafyada suyun farklı kotlardan taşınması sırasında iletim hatlarının patlamasını önleyen bu yapılar, birleşik kaplar prensibine dayalı olarak çalışmakta ve su basıncını düzenlemekteydi (Dayıcı, 2019; Çeçen, 1991 Aktaran Zeybekoğlu ve diğerleri, 2007).

Bunun yanı sıra bugüne kadar varlığını koruyabilmiş ve aralarında hala aktif olan su terazilerinin yanı sıra, günümüzde varlığını sürdürmediği için yok olan su terazileri olduğu pek çok kaynak tarafından aktarılmaktadır. Kültür envanterine kayıtlı su terazilerinden bazılarının mimari formları diğerlerinden farklı geometrik şekilde inşaa edilmiş olup örnekleri, taban şemasına göre dağılımıve tescil durumları aşağıdaki gibidir (Görsel 4-5- 6-7-8).

SIRA NO	SU TERAZİSİNİN TABAN PLAN TİPİ	SU TERAZİSİ SAYISI
1	KARE	57
2	DİKDÖRTGEN	16
3	YUVARLAK	1
4	KARE/YUVARLAK	2
	TOPLAM	76

Görsel 4: Su Terazilerinin Taban Planı Şeması Açısından Dağılımı.



Görsel 5: Ayasofya Su Terazisi, Dikdörtgen.



Görsel 6: Hamidiye Su Terazisi, Yuvarlak.



Görsel 7: Validebağ Su Terazisi, Kare.

SIRA NO	SU TERAZİSİNİN TESCİL DURUMU	GÜNÜMÜZE ULAŞAN SU TERAZİSİ SAYISI	YOK OLAN SU TERAZİSİ SAYISI
1	TESCİLLİ	73	19
2	TESCİLSİZ	3	40
	TOPLAM	76	59

Görsel 8: Su Terazilerinin Tescil Durumuna Göre Dağılımı.

Bugün İstanbul'un farklı semtlerinde yer alan su terazilerinin bir kısmı ayakta olup kimileri hâlâ kullanım halindeyken, önemli bir bölümü çeşitli nedenlerle ortadan kalkmıştır.

Dayıcı'nın (2019: 52) daki "İstanbul'daki Su Terazilerinin Mimari Özelliklerinin İncelenmesi ve Koruma Sorunları" başlıklı tezinde, "İstanbul'da günümüze ulaşan ve farklı dönemlerde yapılmış 76 adet, yok olmuş 59 toplamda 135 adet su terazisi tespit edilmiştir" bilgisi yer almaktadır. Ayrıca tezde "Su terazileri yapım dönemleri açısından incelendiğinde; 1 adetinin M.Ö. yapıldığı, 5 adetinin Roma Dönemi'nde yapıldığı, 67 adetinin ise Osmanlı Dönemi'nde yapıldığı ve 3 adetinin döneminin belirlenemediği tespit edilmiştir" bilgisi yer almaktadır (Görsel 9).

SIRA NO	SU TERAZİSİNİN YAPILDIĞI DÖNEM	SU TERAZİSİ SAYISI
1	M.Ö.	1
2	ROMA	5
3	OSMANLI	67
4	BİLİNMIYOR	3
	TOPLAM	76

Görsel 9: Su Terazilerinin Yapım Dönemlerine Göre Dağılımı.

Su terazilerinin İstanbul'daki coğrafi dağılımı da bu altyapı ağının yoğunluğunu göstermektedir. İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin (2016) hazırladığı envantere göre su terazilerinin %72'si Avrupa, %28'i ise Anadolu yakasında bulunmaktadır. İlçe bazında en yoğun örnekler Fatih (%26), Sarıyer (%19) ve Üsküdar'da (%13) görülmektedir. Yapıların mülkiyet durumları incelendiğinde ise %29'unun ilçe belediyelerine, %18'inin İBB'ye, %18'inin Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne, %19'unun Hazine'ye ait olduğu; %9'unun şahıs mülkiyetinde bulunduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca 78 adet su terazisi tescilli kültür varlığı statüsündedir (Çobanoğlu ve diğerleri, 2016: 6–7).

Su terazilerinin kullanıldığı su sistemi ağları, Osmanlı dönemi boyunca gelişmiş ve özellikle Mimar Sinan'ın inşa ettiği Kırkçeşme Su Sistemi ve Mağlova Kemeri gibi yapılar, mühendislik tarihinin önemli örnekleri arasında yerini almıştır (Karakuş, 2019: 29). İstanbul'a su getirmenin güçlüğü, şehrin uzak su kaynaklarına dayalı yapısı ve topoğrafyanın engebeli oluşu nedeniyle tarih boyunca ciddi bir mühendislik başarısı olarak değerlendirilmiştir (Mithen, 2017 Aktaran, Dayıcı, 2019).

Bugün büyük bölümü şehrin ritmik akışı içinde fark edilmeyen bu yapılar, aslında İstanbul'un tarihsel su altyapısının omurgasını oluşturmakta ve geçmişin mühendislik birikiminin sessiz tanıkları olarak kent belleğinde önemli bir yer tutmaktadır.

3.1.1. Su Terazilerinin Çalışma Prensibi

Su terazilerinin Roma döneminde inşa edilmeye başlanmasından itibaren, kentin her büyük yıkımından sonra Bizans ve Osmanlı dönemlerinde de bu altyapı sistemlerinin yeniden tesis edildiği bilinmektedir. Literatür taraması, özellikle Osmanlı döneminde su terazileriyle ilgili en yoğun çalışmaların gerçekleştirildiğini göstermektedir.

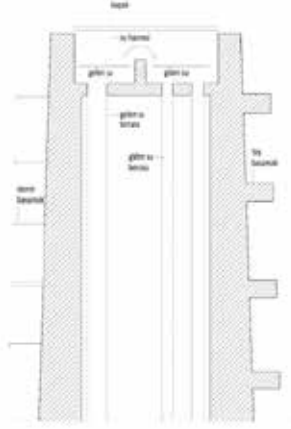
Suyun İstanbul'a ulaşma süreci, Çobanoğlu ve arkadaşları (2016: 6) tarafından İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Varlıkları Daire Başkanlığı Kültürel Miras Koruma Müdürlüğü kapsamında hazırlanan İstanbul'un Su Terazileri (2016) adlı envanterde ayrıntılı biçimde açıklanmaktadır. Çalışmada bu süreç şu şekilde tarif edilmektedir:

“Suyun kemerler vasıtasıyla şehre getirilmesinden sonra dağıtımı da gelişmiş bir mühendislik bilgisi gerektirmekteydi. İstanbul sularının şehre getirilişinde, gerek şehir dışında ve gerek şehir içinde birçok su terazisinden yararlanılarak suyun kuvveti düşürülmüştür. Ana galeriden veya küçük dağıtım yerlerinden gelen suyun debisi, suyun toplandığı sandıkların kenarına konulan lüleler vasıtasıyla ölçülmekteydi...”

Bu açıklama metinde şu şekilde devam etmektedir:

“Ancak basınç altında bulunan künkten doğrudan gelen su ölçülerek alınamayacağından, suyun daha yüksekte bulunan bir ölçme sandığına alınması gerekmektedir. Eksenî su yüzeyinden 96 mm aşağıda olan lülelerle donatılan bu sandık, çoğu zaman bir kulenin üstüne, yani su terazisinin üzerine yerleştirilmiştir...” (Çobanoğlu ve diğerleri, 2016: 6–7).

Bahsi geçen su terazisinin kesit sistemi Görsel 10’da sunulmuştur.



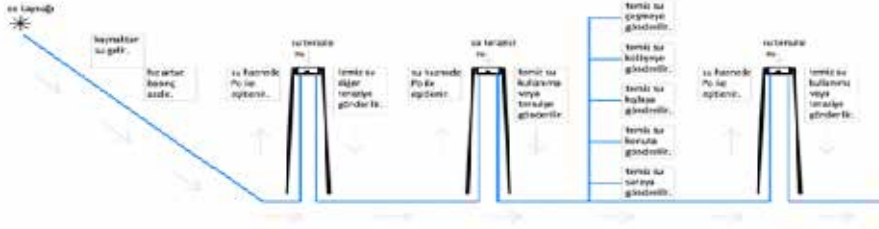
Görsel 10: Su Terazisinin Sistem Kesiti.

Cantay (1999: 73) ise su terazilerinin çalışma prensibini “Türk Şehirciliğinin Önemli Yapıları: Su Terazileri” adlı çalışmasında şu şekilde açıklamaktadır: *“Çeşme, sebil, cami ve hamamlara gerekli suyu sağlayan, su yollarında basıncı ayarlayan ve suları ölçerek dağıtan su terazileri, sayıları azalarak günümüze ulaşan yapılardır... 1750 yılı dolaylarına tarihlenen su yolları haritaları, dayama ağaç merdivenle de küçük mermer havuza ulaşıldığını açıklar.”*

İBB’nin aynı envanter çalışması su terazilerinin işleyişini daha teknik bir yaklaşımla şu ifadelerle detaylandırmıştır:

“Su terazileri, birleşik kaplar prensibine göre çalışan basıncı ayarlayıcı yapılardır. Görevleri; şebekedeki basıncı sınırlandırmak, debi ölçme sandığı bulunan örneklerde suyu lülelerden geçirerek taksim etmek ve künk borular içinde hava birikimini önlemektir...”

“İnşasında genellikle kaba yonu taş ve tuğla kullanılmış olmakla birlikte, yalnızca kesme taşla inşa edilen örnekler de bulunmaktadır. Daha nitelikli örneklerin dönemsel mimari üsluplara göndermeler yaptığı görülmektedir...” (Çobanoğlu ve diğerleri, 2016: 6–7), (Görsel 11).



Görsel 11: Su Terazisinin Çalışma Prensibi.

4. ÇAĞDAŞ TAKI

Takı, hem geleneksel hem de çağdaş sanat bağlamında estetik, kültürel ve sembolik bir değer taşıyan bir ifade aracıdır. Coşkun (2025: 459), bu niteliği geleneksel sanatın anlam dünyası üzerinden şu şekilde açıklamıştır: “*Geleneksel sanat, geçmişten günümüze kadar uzanan kültürel ve estetik değerlerin bir ifadesi olarak önemli bir yere sahiptir... Bu nedenle, geleneksel sanat eserleri, bir toplumun kültürel kimliğinin ve tarihinin bir yansıması olarak değerlendirilebilmektedir*” Takının tarihsel süreçte hem zanaat hem de sanat nesnesi olarak kazandığı nitelik, onun kültürel ve estetik evrimini ortaya koymaktadır.

Takıyı diğer sanat dallarından ayıran temel özellik, doğrudan insan bedeni için üretilmiş olmasıdır. Bu nitelik, takı tasarımını teknik yapı ve konstrüksiyon bakımından oldukça karmaşık bir uygulama alanına dönüştürür. Her biri minyatür birer heykelcik olarak değerlendirilebilecek takı ve mücevherler, abidevi eserlerde görülen temsiliyet gücünün bireyin bedenine taşınmış hâlidir. Bu nedenle takı, yalnızca bir süsleme unsuru değil, aynı zamanda kişiyi temsil eden, kimliğini dışavuran ve onunla özdeşleşen bir göstergedir. Takı ve mücevherler, bireyin iç ve dış dengeleri arasında bağ kuran bir katalizör olarak işlev görür. Takı seçimleri; sosyo-kültürel, sosyo-psikolojik, duygusal ve ruhsal pek çok bileşenin etkileşimiyle şekillenmektedir (Kılıç & Bayburtlu, 2018: 412).

Kılıç’ın (2026, 23) belirttiği üzere, kuyumculuk “*hızla gelişen teknolojiye yenik düşmeyen, önemini ve otantik yapısını yüksek düzeyde koruyabilme özelliği ile dikkat çeker... Eski dönemlerin ilkel koşullarındaki ustaların yaratıcı yönlerinin gücünü ve teknik dehalarını ortaya koyar*” Bu ifade, takı üretim sürecinin hem tarihsel hem de teknik derinliğini göstermektedir.

20. yüzyılın ortasında yaşanan büyük sosyo-ekonomik kırılmalar bu süreci köklü biçimde etkilemiştir. İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı ekonomik daralma ve değerli metallere erişimdeki kısıtlamalar, tasarımcıları daha ulaşılabilir

metallere ve alternatif malzemelere yöneltmiştir. Bu dönemde gümüş, bakır ve pirinç gibi metallere ek olarak plastik, akrilik, cam, seramik ve özellikle Bakalit gibi sentetik malzemeler takı tasarımında yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır; bu durum çağdaş takının estetik, teknik ve kavramsal yönelimlerini köklü biçimde dönüştürmüştür (Gürsoy, Yılmaz & Bayburtlu, 2025: 239). Savaş sonrası minimalizm, sade form arayışları ve malzemenin kavramsal bir unsura dönüşmesi çağdaş takının karakterini belirleyen başat kırılma noktalarından biri olmuştur.

Bu dönüşümün bir sonucu olarak çağdaş takı, disiplinlerarası etkileşimin, malzeme çeşitliliğinin ve kavramsal derinliğin ön plana çıktığı bir ifade alanına dönüşmüştür. Ekonomik değerden bağımsız bir biçimde, tasarımın içerdiği düşünsel katman, bireysel anlatı ve kültürel referanslar öne çıkmıştır. Böylece çağdaş takı, yalnızca biçimsel bir yaratım alanı değil; mekân, kimlik, beden ve kültürel hafıza arasında anlam üreten bir söylem alanı hâline gelmiştir.

Bu çalışma, mimari bir unsur olan su terazilerini çağdaş takı tasarımı bağlamında ele almakta ve bu yapıları cam, su ve metal gibi malzemeler aracılığıyla yeniden yorumlayan bir koleksiyon önermektedir. Su taşıma sisteminin tarihsel ve mühendislik temelli yapısından hareketle oluşturulan bu kavramsal çerçevede, su terazilerinin işleyişindeki “denge” kurma prensibi koleksiyonun hem biçimsel hem de düşünsel temelini oluşturmaktadır. Bu yaklaşım sayesinde su terazileri, kültürel hafızadaki yerlerinden çağdaş estetik bir söyleme taşınmakta; takının bedende kurduğu temsil, denge ve kimlik metaforları ile yeni bir anlam alanına kavuşmaktadır.

5. SU TERAZİLERİNDEN ESİNLENEREK OLUŞTURULAN KAPSÜL TAKI KOLEKSİYONU: “DENGEDE KAL/DENGE HALİ”

İstanbul’un özgün mimari unsurlarından biri olan su terazilerinden esinlenerek oluşturulan bu koleksiyon, suyun hem insanlık hem de kent yaşamı açısından taşıdığı yaşamsal değeri hatırlatmayı amaçlamaktadır. Günlük yaşamda çoğu zaman fark edilmeden yanından geçilen ve ancak konuya ilişkin bilgi sahibi olduğunda anlam kazanan bu yapıların görünürlüğünü artırmak hedeflenmiştir.

“Dengede Kal” koleksiyonu, tarihsel sürekliliğini koruyan su terazilerinin form ve işlev özelliklerinin çağdaş takı tasarımına aktarılmasıyla geliştirilmiştir. Takı ve mimari yapı kavramları, kültürel birer öge olarak çağdaş takı tasarımı bağlamında yeniden yorumlanmış ve ortak bir ifade zemini üzerinde

bütünleştirilmiştir.

Günümüzde “su terazisi” dendiğinde akla ilk olarak, belirli bir yüzeyin tam dik veya yatay konumda olup olmadığını gösteren ölçüm araçları gelse de, bu çalışmanın odağını oluşturan tarihsel su terazilerinin işleyiş mantığı, su basıncının dengelenerek dağıtım sistemine aktarılmasına dayanmaktadır. Bu nedenle koleksiyon, her iki su terazisi türünü ortak bir “denge” kavramı üzerinden ilişkilendirmektedir. Aynı kavramsal bağ, temel yaşam kaynağı olan suyun kendisiyle de kurulmuş; suyun yaşamsal önemini vurgulamak amacıyla koleksiyonun tasarım sürecine doğrudan dahil edilmiştir.

Koleksiyonun temel yapıtaşını, suyun varlığını ve akışkanlığını temsil eden cam boru birimleri oluşturmaktadır.

5.1. Yöntem

Bu çalışma, kapsamlı bir literatür taraması ile deneysel uygulama sürecine dayanarak yürütülmüştür. İstanbul’un mimari yapıları arasında yer alan su terazileri üzerine yapılan incelemeler sonucunda araştırmanın odak noktası olarak bu yapılar belirlenmiştir. Kentte günümüze ulaşan 76 su terazisine ait envanter incelendikten sonra, Acıbadem Su Terazisi tasarım sürecinin odak noktası olarak seçilmiştir. Konuya ilişkin literatürden elde edilen veriler doğrultusunda tasarım süreci şekillendirilmiş ve ardından uygulama aşamasına geçilerek tasarımlar somut ürünlere dönüştürülmüştür.

5.2. Acıbadem Su Terazisi

“Canlılar için önemli bir ihtiyaç maddesi olan suyun insanlara ulaşması için geçmişten günümüze su sistemleri kurulmuş ve bu sistemlere ait tesisler yapılmıştır. Bu tesisler, su sistemlerinin birer parçası olarak her dönemde var olmuş önemli kültür varlıklarımızdır” (Karakuş, 2019:15).

Kadıköy Belediyesi tarafından 2013 yılında restore edildiği bilenen Acıbadem Su Terazisi’nin genel tanımı ve mimari özellikleri ile ilgili detaylar Tablo 1’de yer almaktadır (Dayıcı, 2019: 218)

Tablo 1: Acıbadem Su Terazisi'nin Genel Tanımı ve Mimari Özellikleri

ACIBADEM SU TERAZİSİNİN GENEL TANIMI VE MİMARİ ÖZELLİKLERİ	
Yapının Adı	Acıbadem Su Terazisi
İlçesi	Kadıköy
Dönemi/ Su Yolu	M.Ö. / Memba
Mülkiyet/Mal Sahibi	Kamu / Kadıköy Belediyesi
Projeler	05.01.2012/271 Rölöverestitus- yon-Restorasyon
Tescil Tarihi	30.12.1962/2002
Ada /Pafta /Parsel	1176/131/45
Konum/Yer	Sokak
Konum/Yapı	Kaldırım
Yapi Malzemesi	Tuğla-Taş
Cephe Malzemesi	Tuğla Taş
Üst Örtü /Tür	Tonoz
Üst Örtü/Malzeme	Tuğla-Taş
Yükseklik	9+ M
Plan Şeması	Kare
Yükseldikçe Daralan	-----
Mimari Özellik	-----
Borular/Malzeme	Metal / Toprak
Borula/ Konum	Terazi Dışında
Kapı /Pencere	Var
Merdiven/Basamak	Metal

Dayıcı'nın (2019: 89) aktardığına göre, su terazisi yaklaşık 5 x 6 metre boyutlarında dikdörtgen bir plan üzerine oturmakta ve 10 metre yüksekliğe ulaşmaktadır. Üst kısmı kemerli bir beşik tonozla sonlanan yapının bu bölümünde 10–12 m³ hacminde bir su deposu bulunmaktadır. Küfeki taş ve tuğlanın almalı dizilimle kullanıldığı yığma duvar tekniğiyle inşa edilen yapıda, güney cephede iki pencere açıklığı, batı cephede ise bir kapı açıklığı yer almaktadır. Ayrıca su terazisinin çeşitli bölümlerinde sütun parçaları ve mermer devşirme malzemelerin kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 12: Kadıköy Belediyesi, Acıbadem Su Terazisi Açıklaması.



Görsel 13: Acıbadem Su Terazisi Harita, Kuşbakışı Görünümü.



Görsel 14: Acıbadem Su Terazisi



Görsel 15: Acıbadem Su Terazisi, 1962.



Görsel 16: Acıbadem Su Terazisi, 2025.



Görsel 17: Acıbadem Su Terazisi.

Genel Su Terazisi No	73
Mahallesi	Acıbadem Mahallesi
Pafta	131
Ada	1176
Parsel	45
Adres	Acıbadem Caddesi üzerinde yer almaktadır.
Mülkiyet Bölgesi	Kadıköy Belediyesi
Tescil Durumu/Grup Kararı	30.12.1962/2002
Proje Onay Durumu	05.01.2012/271 röleve, restitüsyon, restorasyon projeleri onaylı
Açıklama	Acıbadem Caddesi üzerinde bulunan su terazisi büyük boyutlu olarak ele alınmıştır. Dikdörtgen plana sahip olan terazi taşla kaplanarak örgü ile inşa edilmiş ve üstte depo kısmı beşik tonoz ile sonlanmıştır. Güney cephe ve iki adet pencere açıklığı, batı cephe ve ise kapı açıklığı bulunmaktadır. Yakın tarihte restorasyon geçiren yapı iyi durumdadır.

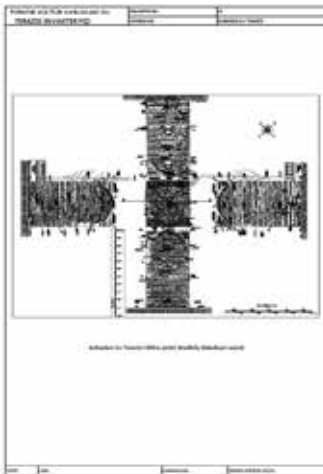
Görsel 18: İstanbul Anadolu Yakası, Su Terazilerinin Konumları, Acıbadem Su Terazisi.



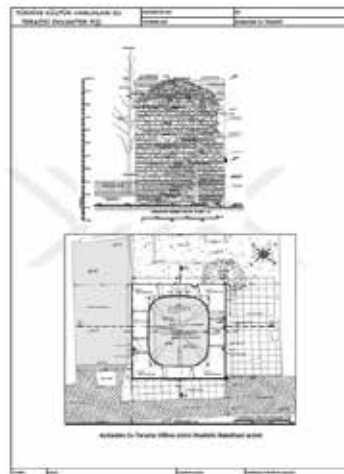
**Görsel 19: Türkiye Kültür Varlıkları,
Su Terazisi, Envanter.**



Görsel 20: Türkiye Kültür Varlıkları, Su Terazisi Envanter Fişi-2.



Görsel 21: Türkiye Kültür Varlıkları, Su Terazisi Envanter Fişi-3, Acıbadem Su Terazisi Rölöve Çizimi.



Görsel 22: Türkiye Kültür Varlıkları, Su Terazisi Envanter Fişi-4, Acıbadem Su Terazisi Rölöve Çizimi.

5.3. “DENGED KAL/DENGE HALİ” Koleksiyonu Hazırlık Süreci

Koleksiyon geliştirme süreci, zaman alan, çok aşamalı ve karmaşık bir çalışma bütünüdür. Sürecin her aşamasının titizlikle planlanması, koleksiyonun hazırlık safhasının daha sistematik ve sağlıklı ilerlemesine katkı sağlamaktadır. Tasarımın düşünsel temellerinin olgunlaştırılması ve tasarımcı tarafından içselleştirilmesi, koleksiyonun kavramsal çerçevesinin doğru biçimde aktarılabilmesi açısından kritik bir öneme sahiptir. Bu durum, koleksiyonun hedef kitleye uygun bir biçimde ulaşmasını sağladığı gibi, tasarımcının kurguladığı anlamı nesnelere doğru şekilde yansıtmasına da olanak tanımaktadır. Aynı zamanda tasarımcı ile kullanıcı arasında doğru bir bağ kurulmasına imkân vererek, takıların bireysel ifade biçimleri açısından taşıdığı anlamları güçlendirir.

Hazırlık Aşaması: Koleksiyonun hazırlık süreci, çalışılacak konuya karar verilmesiyle başlamış; ardından tema ve konsept belirlenmiştir. Hedef kitlenin tanımlanması, koleksiyonun sunum biçiminin kurgulanması, malzeme seçimi ile renk ve doku uygulamalarına ilişkin planlamaların yapılması tasarım sürecinin temel adımlarını oluşturmıştır. Bu aşama, tasarımcının konuyu derinlemesine özümlediği ve tasarlanan ürünlerin nihai kullanıcıya ulaşmasına kadar geçen sürecin tutarlı bir biçimde şekillendiği kritik bir dönemi ifade etmektedir.

Hedef Kitle: Bu koleksiyon sanat alanında disiplinler arası yaklaşıma önem veren, çağdaş takıya dair farkındalığı olan ve farklı malzemeler ile üretilen takıları takmayı tercih eden ya da bu duruma ön yargı ile bakmayan, tasarımcının dışında kullandığı takıya dair anlamlar üretebilen kişiler ile kültürel miras konusunda farkındalığı olan, takının ifade sel anlamda da sözsüz bir aktarım aracı olduğunu düşünen kişiler için tasarlanmıştır.

Problem: Farklı nedenler ile betonlaşmanın hızla devam ettiği kentlerdeki, beton bina yığınlarının arasına sıkışmış olan, varlığından bugüne önünden milyonlarca insan geçtiği bu yapıların, şehrin içinde kapladığı alanda ne olduğu bilinmeyen görünür hayaletler olmasıdır. Bunun yanı sıra hayati olarak önem atfedilen suya dair olan işlevleri nedeni ile konu bağlamında su terazisi adlı yapıların çal ışılması karar verilmiştir.

Problem Çözümü: İstanbul’un mimari yapıları arasında yer alan ilgisi ve bilgisi olamayan kişilerce çeşitli kaynaklarda da aktarıldığı gibi dikey formları nedeni ile dikili bir taş benzetilen su terazileri ve aktif olduğu dönemde insanlık için hayati bir önem arz etmesi nedeni ile yapıların doğru tanınabilirliği ve görünür kılınması hedeflenmiştir. Bu hedef dorultusunda üretilen takılar ile bireyler arasında kurabilecekleri bir farkındalık oluşturarak, yapıların ontik olarak tanınabilirliğini sağlamak ve aynı zamanda kültürel mirasın sürdürülebi-

lirliğine katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Koleksiyonun Hikayesi

“Suydu yaşamı veren insana,
Dengeydi ayakta tutan insanı,
Terazi cam gibi ortada.
Tutsun terazi dengeyi,
Sahip çıksın insan yaşama,
Bitsin bu dengesizlik hali,
Su cam gibi ortada”.

5.3. Eskiz Çalışmaları



Görsel 23: Su Yolu Kolye Eskiz Çalışması-1



Görsel 24: Su Yolu Kolye Eskiz Çalışması-2



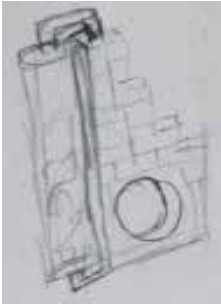
Görsel 25: Denge Küpe Eskiz Çalışması- 1



Görsel 26: Denge Küpe Eskiz Çalışması- 2



Görsel 27: Yapı Yüzük Eskiz Çalışması-1



Görsel 28: Yapı Yüzük Eskiz Çalışması-2



Görsel 29: Terazi Broş Eskiz Çalışması-1



Görsel 30: Terazi Broş Eskiz Çalışması-2

5.4. Tasarımların Üretim Aşamaları

Takılar, mum modelajı ve metal kesme yöntemleri kullanılarak üretilmiştir. Üretim sürecinde yeşil mum tercih edilmiş; hazırlanan modeller, belirtilen teknikler doğrultusunda biçimlendirilmiş ve kayıp mum tekniği kapsamında hassas döküm yöntemiyle metal forma dönüştürülmüştür. Döküm sonrası aşamada parçaların tesviye işlemleri gerçekleştirilmiş, gerekli bileşenler kaynak yöntemiyle birleştirilmiştir. Birleştirme işleminin ardından yüzeylere yeniden tesviye uygulanmış ve nihai yüzey kalitesinin sağlanması amacıyla parlatma (cilalama) işlemleri gerçekleştirilmiştir. Buna ek olarak, bazı tasarımlarda alternatif malzemeler olarak cam, su ve kaplama malzemeleri kullanılmıştır. Suyun zaman içerisinde buharlaşmasını ve cam borular içerisinde yoğunlaşma oluşmasını önlemeye yönelik teknik önlemler dikkate alınmıştır. Tüm bu üretim süreçleri, tasarımın başlangıç aşamasında öngörülen form ve estetik niteliklere mümkün olduğunca yakın sonuçlar elde edebilmek amacıyla titizlikle yürütülmüştür.

5.4.1. Su Yolu Kolye

“Su Yolu” kolyenin askı sistemini oluşturan ve koleksiyonun kavramsal çıkış noktasını temsil eden modüler birim parçalar, cam boruların belirli ölçülerde kesilmesiyle hazırlanmıştır (Görsel 31). Cam borular içerisinde suyu sabitlemek amacıyla kullanılacak kapak elemanları, metal plakaların dairesel formda kesilmesiyle üretilmiştir (Görsel 32–33). Askı sistemine ait tüm bileşenler hazırlanmış ve kolyenin genel yapısı oluşturulmuştur (Görsel 34).

Takı ucunun üst parçasına sıcak mine uygulaması gerçekleştirilmiş, ardından decal tekniği ile sulu çıkartma işlemi uygulanmıştır. Parçaların mekanik olarak birbirine sabitlenmesi perçinleme yöntemiyle sağlanmıştır (Görsel 35–36). Üretim sürecinin son aşamasında lazer yazı tekniği kullanılarak yüzey üzerine kalıcı işaretleme yapılmıştır (Görsel 37).



Görsel 31: Su Yolu Kolye, Yapım Aşaması-1, 2025.



Görsel 32: Su Yolu Kolye, Yapım Aşaması-2, 2025.



Görsel 33: Su Yolu Kolye, Yapım Aşaması-3, 2025.



Görsel 34: Su Yolu Kolye, Yapım Aşaması-7, 2025.



Görsel 35: Su Yolu Kolye, Yapım Aşaması-8, 2025.



Görsel 36: Su Yolu Kolye, Yapım Aşaması-9, 2025.



Görsel 37: “Su Yolu” Kolye, Pirinç, Cam, Su, Sıcak Mine, Decal Baskı. 2025.

5.4.2. Denge Küpe

“Denge” küpenin birim bileşenleri kapsamında cam borular belirlenen ölçülerde kesilmiş, bu boruların her iki yanına yerleştirilecek metal plakalar dairesel formda ve hassas ölçülerde hazırlanmıştır (Görsel 38). İki parçadan oluşan küpelerin metal elemanları teknik çizimlere uygun biçimde ölçülendirilerek kesilmiştir (Görsel 39). Metal plakaların yüzeylerine estetik ve dokunsal nitelik kazandırmak amacıyla kontrollü doku uygulamaları gerçekleştirilmiştir (Görsel 40). Küpelerin yapısal bütünlüğünü sağlayan pim ve halka benzeri bağlantı elemanları hazırlanmış, bu bileşenler metal gövdeye kaynak yöntemiyle sabitlenmiştir (Görsel 41–42). Kaynak işleminin ardından yüzeylerde tesviye ve parlatma (cilalama) işlemleri gerçekleştirilmiştir. Üretim sürecinin son aşamasında lazer yazı tekniği uygulanmış (Görsel 43), ardından eserler alternatif yüzey renklendirme yöntemleri ile sonlandırılmıştır (Görsel 45).



Görsel 38: Denge Küpe Yapım Aşaması-1, 2025.



Görsel 39: Denge Küpe Yapım Aşaması-2, 2025.



Görsel 40: Denge Küpe Yapım Aşaması-3, 2025.



Görsel 41: Denge Küpe Yapım Aşaması-4, 2025.



Görsel 42: Denge Küpe Yapım Aşaması-5, 2025.



Görsel 43: Denge Küpe Yapım Aşaması-6, 2025.



Görsel 44: “Denge” Küpe, Piriç, Cam, Su, Boya, 2025.

5.4.3. Yapı Yüzük

Yapı formu mum modelaj yöntemi ile şekillendirilmiştir (Görsel 45). Hasas döküm işleminden geçtikten sonra yüzüğün tesviyesi yapılmıştır (Görsel 46). Parçada kullanılacak cam boru ve kapakları kesilmiştir. Kaynak işleminin sona ermesiyle parçaların tesviyesi yapılmıştır. Cam boru parçaya entegre edilerek parçada sızıntı var mı kontrol edilmiştir (Görsel 47). Üretim sürecinin son aşamasında lazer yazı tekniği uygulanmış ve yüzeyler alternatif renklendirme yöntemleri ile tamamlanmıştır (Görsel 48).



Görsel 45: Yapı Yüzük Yapım Aşaması-1, 2025.



Görsel 46: Yapı Yüzük Yapım Aşaması-2, 2025.



Görsel 47: Yapı Yüzük Yapım Aşaması-3, 2025.



Görsel 48: “Yapı” Yüzük, Pirinç, Cam, Su, Boya. 2025.

5.4.4. Terazi Broş

Terazi broşta kullanılacak cam boru kesildikten sonra, cam ve metal malzemeden olan broşun, metal kısımları ölçülendirilerek kesilmiştir (Görsel 49-50-51-52). Broş iğnesi hazırlanarak parçalar metal bünyeye lazer kaynak ile kaynaklanmıştır (Görsel 53). Kaynak işleminden sonra parçaların tesviye ve cilası yapılmıştır. Broşun üst metal kısmına sıcak mine uygulanmış, sulu çıkartma işlemi ile yüzeye görsel aktarılmış ve perçin işlemi uygulanmıştır (Görsel 54). Parça son olarak parça alternatif yöntemlerle renklendirilmiş ve lazer yazı işlemi uygulanmıştır (Görsel 55).



Görsel 59: Terazi Broş Yapım Aşaması-1, 2025.



Görsel 50: Terazi Broş Yapım Aşaması-2, 2025.



Görsel 51: Terazi Broş Yapım Aşaması-3, 2025.



Görsel 52: Terazi Broş Yapım Aşaması-4, 2025.



Görsel 53: Terazi Broş Yapım Aşaması-5, 2025.



Görsel 54: Terazi Broş Yapım Aşaması-6, 2025.



Görsel 55: “Terazi” Broş, Pirinç, Cam, Su, Sıcak Mine, Decal Baskı, Boya, 2025.



Görsel 56: “Dengede Kal” Koleksiyonu, Yağcı, 2025.

SONUÇ

Bu koleksiyonun hazırlık aşamasında, suyun evrensel nitelikteki önemini, su terazisi adlı kültürel yapıları hakkında yapılan araştırmalar sırasındaki bulgulara dayanarak bir kere daha kanıtlanmıştır. Kültürel miras kapsamında İstanbul Şehri’ne ait tescil edilmiş/ korumaya alınmış/kurumlar aracılığı ile envanteri çıkarılmış Su Terazileri ele alınmıştır. Günümüzde İstanbul Şehri’ndeki su terazileri aktif olduğu dönemde şehrin su ihtiyacını karşılayan, suyun taşıma sistemleri başlığı altında ele alınan yapılardan biri olduğu bilgisi elde edilmiştir. Ayrıca koleksiyon kapsamında su terazileri ve nitelikleri hakkında ayrıntılı bilgilere ulaşılmıştır.

Koleksiyon, kentleşmenin günümüzdeki dezavantajı olan tek tip yapıların arasında sıkışıp kalmış, kimi restore edilmiş kimi yok olmaya yüz tutmuş ya da yok olmuş su terazilerini kapsamlı bir şekilde ele alarak bahsi geçen yapılar hakkında farkındalık geliştirmeyi hedeflemiştir. Su terazilerinde yola çıkılarak tasarlanan takılar ile bu yapıların görünürlüğü sağlanmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak, günümüzde mimari alt yapı öğelerinin yer yüzündeki varlıklarının karşılığı olarak ele alınabilecek öğelerden biri olan su terazileri hakkın-

da üretilen bu takılar, yapının görünürlüğü bağlamında önem teşkil etmektedir. Uygulama başlığı altında üretilen takıların estetik değeri ile birlikte aynı zamanda kültürel bir öğe yaşatılmaya çalışmıştır. Konu bağlamında koleksiyon için üretilen takılar birer sanat objesi olmakla birlikte aynı zamanda kültürel miras bağlamında aktarımı sağlayan yaşayan nesneler bireylere görede kimlik ifadesi olarak önemli bir rol üstlenmektedir.

KAYNAKÇA

- Açııcı, F. K., Ertaş, Ş., & Sönmez, E. (2017). Sürdürülebilir Turizm: Kültür Turizmi Ve Kültürel Miras. *Akademia Disiplinlerarası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 3(1), 52-66.
- Ayboğa, E. (2010). *Yaşam Hakkı Olarak Su*. İstanbul: Sosyal Değişim Derneği.
- Bilgili, A. E. (2010). *Şehir ve Kültür*: İstanbul. Ebru Matbaacılık AŞ.
- Cantay, T. (1999). Türk şehirciliğinin önemli yapıları: Su terazileri. *Erdem*, 12(34), 74-81.
- Çeçen, K. (1991a). *Halkalı Suyolları*. İstanbul: İstanbul Su ve Kanalizasyon İdaresi Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Çeçen, K. (2000). *İstanbul'un Osmanlı Dönemi Su Yolları* (haz: Celal Kolay). İSKİ Yayınları, İstanbul.
- Çetintaş, B. (2016). Kültür Kavramının Kapsamı, Anlam ve Tanımları. *Electronic Turkish Studies*, 11(18).
- Çobanoğlu A. V., Çakmak A., Kurtbil H., Kalınsaz T., Tekin F ve Ataç H. (2016). İstanbul'un Su Terazileri. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Varlıkları Daire Başkanlığı Kültürel Miras Koruma Müdürlüğü, İstanbul.
- Coşkun, M. Geleneksel El Sanatlarından, Modern Sanat Eseri Olarak Takı Sanatı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (35 (20. Yıl Armağan Sayısı)), 457-478.
- Dayıcı, E. (2019). İstanbul'daki su terazilerinin mimari özelliklerinin incelenmesi ve koruma sorunları (Master's thesis, Mimar Sinan Fine Arts University (Turkey)).
- Deniz, G. B. (2022). Kültürel Mirasın Korunması İçin Sürdürülebilir Miras Yönetimi: Türkiye Örneği. *Kent Akademisi*, 15(3), 1204-1222.
- Doğan, M. (2023). Sürdürülebilirlik: Su ve suyun önemi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 10(1), 176-192.
- Eagleton, T. (2011). *Kültür Yorumları*. (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Genim, M. S. (2010). *İstanbul ve Mimari*. Şehir ve Kültür İstanbul, 1.
- Gürçayır, S. (2011). Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi Üzerine Eleştirel Bir Okuma. *Milli Folklor*, 23(92).
- Gürsoy, Yılmaz, B. ve Bayburtlu, Ç. (2025). Çağdaş Mücevher Tasarımında Alternatif Malzeme Kullanımı: Poliüretan Örneği. İ. Erpay (Ed.), 2nd International-Paris Scientific Researches and Innovation Congress içinde (s. 239–253). Bilsel Yayıncılık.
- Güvenç, B. (1979). *İnsan ve Kültür*. Remzi Kitabevi.
- Halaç, H. H., & Bademci, F. (2021). Kültürel miras: Sistematik literatür inceleme-si. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 172-190.
- İSMEP, (2014). Kültürel mirasın korunması.
- Karakuş, F. (2019). İstanbul'daki Osmanlı Dönemi Tarihi Su Sistemleri'nin İncelenme-si. *Türk Hidrolik Dergisi*, 3(1), 14-30.
- Karakuyu, M. (2010). İstanbul'un tarihsel topoğrafyası ve literatür değerlendirme-si. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (16), 33-60.
- Kılıç, S. K. (2004). Su Yolları ve Su-Yolcu Esnafına Dair Bazı Tesbitler. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 23(36), 175-188.
- Kılıç, S. ve Bayburtlu, Ç. (2018). Takı ve mücevherin bireyin kimliğinin okunmasına etki ve katkıları. V. International Multidisciplinary Congress of Eurasia içinde (s. 403–418).
- Kroeber, A. L., & Kluckhohn, C. (1952). Culture: A critical review of concepts and definitions. Papers. Peabody Museum of Archaeology & Ethnology, Harvard University.
- Metin Basat, E. (2013). Somut Ve Somut Olmayan Kültürel Mirası Birlikte Koruyabil-mek. *Milli Folklor*, 25(100).
- Mısır, Ş. (2019). İstanbul Şehir Tarihi ve Mimarisi.
- Öcal, O. Ğ. U. Z. (2007). UNESCO, kültür ve Türkiye. *Milli Folklor*, 73, 5-11.
- Ogenler, O., & Okuyaz, S. (2017). Suyun durumu hakkında kısa bir değerlendir-me. Mersin Üniversitesi Tıp Fakültesi. *Lokman Hekim Tıp Tarihi ve Folklo-rik Tıp Dergisi*, 7(3), 178-186.
- Oğuz, E. S. (2011). Toplum bilimlerinde kültür kavramı. *Hacettepe Üniversitesi Edebi-yat Fakültesi Dergisi*, 28(2).
- Oğuz, M. Ö. (2013). Terim olarak somut olmayan kültürel miras. *Milli Folklor*, 25(100), 5-13.
- Soydan, U. M. (2022). İstanbul'un tarihi su yollarının Kent turizmi açısından potansi-

yeli (Master's thesis, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi).

Taylor, E.B. (1958). *The Origins of Culture and Religion in Primitive Culture*. New York: Harper&Brothers.

Tunçer, Mehmet (2017), Düünden Bugüne Kültürel Miras ve Koruma, Gazi Kitapevi, Ankara.

UNESCO (1982). Mexico City Declaration on Cultural Policies. 5 Şubat 2009 tarihinde UNESCO Web sitesinden erişildi: http://portal.unesco.org/culture/en/files/12762/11295421661mexico_en.pdf/mexico_en.pdf

Yeşilmen, N. (2025). Sanatsal Bağlamda Takılar ve Günümüz Takı Haftaları. ART/icle: *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(1), 171-186.

Yılmaz, L. (2020). Mersin'de somut kültürel miras bilinci ve koruma üzerine bir değerlendirme. *Amisos*, 5(8), 156-177.

Zeybekoğlu D., Çakır H. K. ve Özenç A. (2007). Edirne'deki Su Terazilerinin Analizi. (Araştırma Makalesi). Trakya Üniversitesi, Mühendislik- Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Edirne.

İNTERNET KAYNAKÇASI

URL 1: Kültürün tanımı, <https://www.unesco.org/en/culture/about> (Erişim Tarihi: 10 Ağustos 2025).

<https://www.mfa.gov.tr/unescoinfo.tr.mfa#:~:text=%2D%20%C3%9C%20kemi-zin%2C%201971%20y%C4%B1%C4%B1ndan%20bu%20yana%20UNESCO%20nezdinde%20Daim%C3%AE%20Temsilcili%C4%9Fi%20bulunmaktad%C4%B1r.> (Erişim Tarihi: 15 Ağustos 2025).

URL 2: Dünya Miras Sözleşmesi-Türkiye <https://whc.unesco.org/en/statesparties/tr> Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2025.

URL 3: SOKÜM Gruplandırma

https://tr.wikipedia.org/wiki/Somut_Olmayan_K%C3%BClt%C3%BCrel_Miras_T%C3%BCrkiye_Ulusal_Envanteri#cite_note-6 Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2025.

URL 4: Mangala Oyunu-SÖKÜM-UNESCO

<https://ich.unesco.org/en/RL/traditional-intelligence-and-strategy-game-togyzqumalaq-toguz-korgool-mangala-gocurme-01597> Erişim Tarihi: 15 Ağustos 2025.

URL 5: Kıtaların aşkı İstanbul. <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/istanbuluntarihialanlari-1> Erişim Tarihi: 16 Ağustos.

Url 6: İstanbul tarihi, https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0stanbul_tarihi Erişim Ta-

rihi: 15 Ağustos 2025.

Url 7: Haydarpaşa Garı kazıları <https://www.gazetekadikoy.com.tr/gundem/haydarpa-sa-ve-cevresi-korunmali> Erişim Tarihi: 20 Ağustos 2025.

Url 8: Haydarpaşa Garı kazıları https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/haydarpa-sa-arkeoloji-kazilarinda-t-seklinde-kale-sanilan-yapi-kesfedildi_3_938615.html Erişim Tarihi: 20 Ağustos 2025.

URL 9: İstanbul somut olmayan kültürel miras çalışmaları <https://kulturelmiras.ibb.is-tanbul/somut-olmayan-miras/> Erişim Tarihi: 22 Ağustos 2025).

URL 10: Su Medeniyetleri Müzesi, İstanbul'un Mirası. <https://www.youtube.com/watch?v=F673BWErsI8> Erişim Tarihi: 15 Ağustos 2025.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: Haydarpaşa Garı Kazı Çalışması,

https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/haydarpa-sa-arkeoloji-kazilarinda-t-seklinde-kale-sanilan-yapi-kesfedildi_3_938615.html Erişim Tarihi: 01 Ağustos 2025.

Görsel 2: Matrakçı Nasuh'un Matrakçı Nasuh'un 1537'de çizdiği İstanbul minyatür, (Çeçen, 2000: 252, Aktaran Soydan, 2019: 34).

Görsel 3: Köprülü haritasında (8 No'lu harita) Malta civarında Ayasofya mütevellisi Mustafa Ağa'nın çeşmesi duvarındaki su terazisi. (Çeçen, 2000: 190.)

Görsel 4: Su terazilerinin taban planı şeması açısından dağılımı, Dayıcı, 2019.

Görsel 5: Su terazilerinin tescil durumuna göre dağılımı, Dayıcı, 2019.

Görsel 6: Ayasofya Su Terazisi, Caner Cangül Arşivi-2008.

<https://kulturenvanteri.com/yer/ayasofya-su-terazisi/#16.51/41.008113/28.978389> Erişim Tarihi 15.03.2025.

Görsel 7: Hamidiye Su Terazisi, Emirhan Silahtaroglu Arşivi- 2020

<https://kulturenvanteri.com/yer/hamidiye-su-terazisi/a535311e-1f23-47c1-91c8-7e5e-dc74da4e/> Erişim Tarihi 15.03.2025.

Görsel 8: Validebağ Su Terazisi, Caner Cangül Arşivi-2023.

<https://kulturenvanteri.com/yer/validebag-su-terazisi/#17.1/41.017075/29.043639> Erişim Tarihi 08.03.2025.

Görsel 9: Su terazilerinin yapım dönemlerine göre dağılımı, Dayıcı, 2019.

Görsel 10: Su Terazisinin Sistem Kesiti, Dayıcı, 2019.

Görsel 11: Su Terazisinin Çalışma Prensibi, Dayıcı, 2019.

Görsel 12: Kadıköy Belediyesi, Acıbadem Su Terazisi Açıklaması, (Dayıcı arşivi ,2018.)

Görsel 13: Acıbadem Su Terazisi Harita Görseli

<https://kulturenvanteri.com/harita/?yer=9731#16.51/40.995913/29.035662> Erişim Tarihi 22.08.2015

Görsel 14: Acıbadem Su Terazisi Üstten Görünümü

<https://www.sabah.com.tr/istanbul/2021/12/29/tarihi-acibadem-su-terazisi-apartman-lar-arasinda-varligini-koruyor> Erişim Tarihi 22.08.2015.

Görsel 15: Acıbadem Su Terazisi, 1962. Kadıköy Belediyesi arşivi, 1962, 2018, Erişim Tarihi 22.08.2015.

Görsel 16: Acıbadem Su Terazisi, 2025.

Görsel 17: Acıbadem Su Terazisi Fotoğrafı, İBB, (İstanbul'un Su Terazileri, 2016: 84), Erişim Tarihi 22.08.2015.

Görsel 18: İstanbul Anadolu Yakası Su Terazilerinin Konumları, Acıbadem Su Terazisi. (İBB, İstanbul'un Su Terazileri, 2016: 84), Erişim Tarihi 22.08.2015.

Görsel 19: Türkiye Kültür Varlıkları Su Terazisi Envanter Fişi-1, (Dayıcı,2019:360), Erişim Tarihi 22.08.2015.

Görsel 20: Türkiye Kültür Varlıkları Su Terazisi Envanter Fişi-2, (Dayıcı,2019:361), Erişim Tarihi 22.08.2015.

Görsel 21: Türkiye Kültür Varlıkları Su Terazisi Envanter Fişi-3, Acıbadem Su Terazisi rölöve çizimi (Kadıköy Belediyesi arşivi), (Dayıcı,2019:362), Erişim Tarihi 22.08.2015.

Görsel 22: Türkiye Kültür Varlıkları Su Terazisi Envanter Fişi-4, Acıbadem Su Terazisi rölöve çizimi (Kadıköy Belediyesi arşivi), (Dayıcı,2019:363), Erişim Tarihi 22.08.2015.

Görsel 23: Su Yolu Kolye Eskiz Çalışması-1. Tasarım: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 24: Su Yolu Kolye Eskiz Çalışması-2. Tasarım: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 25: Denge Küpe Eskiz Çalışması- 1. Tasarım: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 26: Denge Küpe Eskiz Çalışması- 2. Tasarım: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 27: Yapı Yüzük Eskiz Çalışması-1. Tasarım: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 28: Yapı Yüzük Eskiz Çalışması-2. Tasarım: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 29: Terazi Broş Eskiz Çalışması-1. Tasarım: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 30: Terazi Broş Eskiz Çalışması-2. Tasarım: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 31: Su Yolu Kolye, Yapım Aşaması-1. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 32: Su Yolu Kolye, Yapım Aşaması-2. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 33: Su Yolu Kolye, Yapım Aşaması-3. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 34: Su Yolu Kolye, Yapım Aşaması-4. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 35: Su Yolu Kolye, Yapım Aşaması-5. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 36: Su Yolu Kolye, Yapım Aşaması-6. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 37: Su Yolu Kolye. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 38: Denge Küpe Yapım Aşaması-1. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 39: Denge Küpe Yapım Aşaması-2. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 40: Denge Küpe Yapım Aşaması-3. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 41: Denge Küpe Yapım Aşaması-4. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 42: Denge Küpe Yapım Aşaması-5. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 43: Denge Küpe Yapım Aşaması-6. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 44: Denge Küpe, Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 45: Yapı Yüzük Yapım Aşaması-1. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 46: Yapı Yüzük Yapım Aşaması-2. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 47: Yapı Yüzük Yapım Aşaması-3. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 48: Yapı Yüzük. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 49: Terazî Broş Yapım Aşaması-1. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 50: Terazî Broş Yapım Aşaması-2. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 51: Terazî Broş Yapım Aşaması-3. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 52: Terazî Broş Yapım Aşaması-4. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 53: Terazî Broş Yapım Aşaması-5. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 54: Terazî Broş Yapım Aşaması-6. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 55: Terazî Broş. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

Görsel 56: “Dengede Kal” Koleksiyonu. Üretim: Gizem Yağcı, 2025.

TEŞEKKÜR

“Mücevher Tasarımı ve Kuyumculuk-2” serimizin ikinci eseri olan “Mimari Yapılardan Mücevhere: İstanbul’un Sessiz Tanıklarıyla Yolculuk” kitabı, şehrin tarihsel ve kültürel belleğini mücevher sanatı aracılığıyla yeniden yorumlama düşüncesiyle hayat bulmuştur. Bu çalışmanın amacı, İstanbul’un kadim yapılarını yalnızca görsel bir geçmiş hikayesi olarak değil, geleceğe taşınabilen birer değer, birer takı kimliğine dönüştürülebilen somut kültürel miraslar olarak ele almaktı.

Bu süreçte bizlere yol gösteren, fikirleri ve eleştirel katkılarıyla ilerleyişimizi şekillendiren, disiplinli çalışma anlayışı ve akademik rehberliğiyle projeyi mümkün kılan değerli editörümüz Doç. Dr. Çimen Bayburtlu’ya en derin teşekkürlerimizi sunarız. Kendisinin bilgi birikimini bizlerle paylaşması, yolumuzu aydınlatan bir ışık; sabrı ve desteği ise projenin en sağlam temel taşlarından biri olmuştur.

Bu kitabın, geçmiş ile gelecek arasında kurduğu sembolik bağı uzun yıllar yaşatmasını, mimari hafızayı mücevher sanatının inceliğiyle taşıyan bir referans niteliği oluşturmasını temenni ederiz.

Buse, Pınar, Gonca Nalan, Emel, Aysu, Nuran, Gizem
İstanbul, 2025