

**On Dokuzuncu Yüzyılda Osmanlı Mimarisi: İmparatorluk Merkezinde ve Osmanlı  
Doğusunda Gelenek, Etkileşim ve Dönüşüm**  
**Alyson Wharton-Durgaryan (Oxford Üniversitesi)**

Sevgili dostum ve değerli meslektaşım Birgül Açıkyıldız'ın nazik daveti ile Diyarbakır'da bu panele katılmış olmak, iki kitabımda ele aldığım temalar üzerinde yeniden düşünme ve bu temalar arasında bağlantılar kurma fırsatı sundu. Bu kitaplar *Osmanlı İstanbulu'nun Mimarları: Balyan Ailesi ve Osmanlı Mimarlık Tarihi* (2015) ile *Aidiyet Biçimleri: Osmanlı Doğusu'nda Ermeni Mimarlar, Yerel Üslup ve Mimari Mekân Oluşturma* (2025) başlıklarını taşımaktadır.

İlk kitabımda, 19. yüzyılın ortalarında Osmanlı başkentinde imparatorluk mimarisinin tasarım ve inşa süreçlerinin bir Ermeni ailesinin elinde nasıl yoğunlaştığını incelemeye odaklandım. İkinci kitabımda ise Osmanlı Doğusu'nda yer alan altı şehir, Mardin, Antep, Diyarbakır, Urfa, Bitlis ve Erzurum, üzerinden, 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar Ermeni mimarların bölge genelinde mimarlık pratiğinde nasıl önemli roller üstlendiklerini ele aldım.

Bugün aramızda Profesör Filiz Yenişehirlioğlu'nun bulunmasından büyük bir onur duyuyorum. Edit edilmiş bir kitapta yer alan sayın Yenişehirlioğlu'nun Beylerbeyi Sarayı üzerine makalesinin ve bu kitabın temelini oluşturan 2000'li yılların başındaki konferansın ne kadar ileri görüşlü olduğunu özellikle belirtmek isterim. Bu çalışma, Osmanlı 19. yüzyıl mimarisinde gelenek, yenilik ve eklektisizm arasındaki dinamikleri öne çıkarması bakımından son derece önemlidir. Bu meseleler bugün de önemini korumaktadır ve bu bildiride de ele alacağım temel konular arasında yer almaktadır.

Her iki kitabım da gelenek, yenilik ve eklektisizm arasındaki bu dinamikler bağlamında Ermeni mimarların bu süreçteki etkin rolünü merkeze almaktadır. İlk kitap, Ermeni mimarların Osmanlı devletinin modernleşme yönündeki girişimlerini nasıl somutlaştırdıklarını tartışmaktadır. Bu süreç, Avrupa tarzı saraylar ile reforme edilmiş bürokrasiye hizmet eden bakanlık binaları ve hükümet konakları gibi yeni yapı türlerinin inşası aracılığıyla gerçekleşmiştir. Her iki çalışma da ayrıca devletin bu “modern” imgesinin, Osmanlı ve yerel geleneklerin yeniden canlandırılmasını da içerdiğini ve söz konusu mimarların bunu mümkün kılan canlandırmacı mimari yöntemlere erişim sağladıklarını ortaya koymaktadır.

Bu iki çalışmanın vurguladığı üçüncü ortak tema ise şudur: İstanbul'da ya da Osmanlı Doğusu'nda faaliyet gösteren bu mimarlar, inşaat projelerini hayata geçirmek için kendi cemaat ağlarından yararlanmış; yeni fikirler, teknikler ve uzmanlara erişim sağlayan ilişkiler aracılığıyla rekabetçi bir ortamda projelerini öne çıkarabilmişlerdir.

Bu bildiride, gelenek, daha geniş dünyayla kurulan etkileşimler (ya da ağlar) ve mimarlığın Osmanlı dönüşümündeki rolü (modernleşme ve/veya merkezileşme) olmak üzere üç temel temayı incelemek üzere iki kitabımdan çeşitli örnekler ele alacağım. Osmanlı Doğusu'nun mimarisini imparatorluk başkentinin mimarisıyla birlikte değerlendirmek, bu ortak temaları ve benzer durumları tespit etmek açısından verimli bir yaklaşım sunmaktadır. Bununla birlikte, söz konusu bölgenin mimarisinin yalnızca tipik bir merkez-çevre ilişkisi çerçevesinde açıklanamayacağını, aksine yerel toplumsal dinamiklerle yakından iç içe geliştiğini de göstermeye çalışacağım.

## **Slayt 1: Gelenek, Etkileşim ve Dönüşüm: İstanbul’da Sofa Planı**

Osmanlı mimarisinin 19. yüzyıldaki dönüşümü ele alınırken çoğu zaman süreklilikten ziyade değişim vurgulanır. Özellikle mimarinin “Batılılaşması” ve geleneksel modellerden uzaklaşması üzerinde durulur. Nitekim Topkapı Sarayı’ndaki İran etkili köşk mimarisinin yerini, Sultan Abdülmecid için 1856’da tamamlanan Dolmabahçe Sarayı’nın kâgir cephesi almıştır. Topkapı’daki Osmanlı çinilerinin yerine Dolmabahçe’de kabartma taş süslemeler kullanılmıştır. Çelenkler, girlandlar, vazolar, akantus yaprakları ve hatta padişahın tuğrası ya da monogramı gibi unsurlar, hanedan gücünün yeniden kurgulanan imgesini farklı bir görsel dil aracılığıyla ifade etmektedir.

Bununla birlikte, dış görünüşteki bu belirgin değişime rağmen bazı araştırmacılar, Osmanlı sarayının mekânsal kurgusunun Dolmabahçe’nin düzgün taş cephelerinin ardında varlığını sürdürdüğünü ileri sürer. Hatta bu planın kökenlerinin “geleneksel Türk evi”ne kadar uzandığı düşünülmektedir. Bu plan düzeni, ortada bir salon ve onun çevresinde yer alan yan mekânlar ya da eyvanlardan oluşan ve sofa planı olarak adlandırılan bir şemayı ifade eder.

Ancak burada söz konusu olanın, bilinçli bir biçimde sofa mimari planının yeniden canlandırılması olduğu söylenemez. Daha ziyade bu durum, yapının tasarımı üstlenen saray mimarı Garabet Balyan’ın resmî bir mimarlık eğitimi almamış olması ile Paris’te eğitim görmüş oğlu Nigoğos Bey’in süslemeye duyduğu güçlü ilginin birleşiminden kaynaklanmış görünmektedir.

## **Slayt 2: Gelenek, Etkileşim ve Dönüşüm: Canlandırmacılık**

Osmanlı mimarisinde bilinçli bir canlandırmacılık (revivalism) eğiliminin belirgin biçimde ortaya çıkması ise büyük olasılıkla 1860’lar ve 1870’lere tarihlenir. Ahmet Ersoy’un da belirttiği gibi, bu dönem Osmanlı elitleri arasında belirgin bir tarihsel bilinç oluştuğu bir süreçtir. Bu bilinç çerçevesinde Osmanlı mimarlık tarihi sistemli biçimde incelenmeye başlanmış ve araştırmalar Osmanlı’nın ilk başkenti Bursa’ya kadar uzanmıştır.

Bu çalışmalar, Osmanlı süsleme repertuarının modern mimari üretimde kullanılabileceğini vurgulayan iki önemli yayında somutlaşmıştır: 1873 tarihli *Usûl-i Mimârî-i Osmânî* ve Leon Parvillee’nin 1874’te yayımlanan *Architecture et décoration turques* adlı eseri.

Öte yandan Sopon Bezirdjian gibi bazı ustalar da yalnızca Osmanlı mimarisini değil, daha geniş bir tarihsel İslam mimarisi repertuarını incelemiş, bu incelemeler doğrultusunda çizimler yapmış ve bu motifleri Beylerbeyi ve Çırağan saraylarının mobilya ve dekorasyonlarında kullanmıştır.

1871 yılında Aksaray’da Sarkis ve Agop Balyan tarafından inşa edilen Pertevniyal Valide Sultan Camii, Osmanlı mimarisindeki canlandırmacı eğilimin en belirgin örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Yapıda erken Osmanlı camilerine gönderme yapan sivri kemerler ve yükseltilmiş piştak gibi unsurlar yer alır. Bununla birlikte bu unsurlar, Gotik tarzı pencere düzenleriyle birlikte kullanılmıştır. Bu da Leon Parvillee gibi isimlerin çalışmalarında görülen ve Ortaçağ Avrupa mimarisi ile İslam mimarisini bir araya getiren düşünsel çerçevenin Osmanlı mimarisine nasıl yansıdığını göstermektedir.

### **Slayt 3: Pertevniyal Valide Sultan Camii İç Mekânı**

Pertevniyal Valide Sultan Camii'nin iç mekânına baktığımızda, İslami ve Osmanlı geçmişinin 19. yüzyıl izleyicisi için nasıl yeniden yorumlandığını daha açık biçimde görebiliriz. Bu durum özellikle parlak renkli ve illüzyon etkisi yaratan boyama tekniklerinde kendini gösterir.

Mukarnaslar, çok dilimli kemerler, kör nişler ve Ortaçağ mimarisini çağrıştıran diğer motifler; çiçekli vazolar gibi 19. yüzyıla özgü süsleme unsurlarıyla birlikte kullanılmıştır. Aynı zamanda dönemin en seçkin hattatlarının ortaya koyduğu hat örnekleri de bu dekoratif programın önemli bir parçasını oluşturur.

Bu iç mekân düzenlemesi, geçmişe ait mimari ve görsel unsurların 19. yüzyıl estetiği içinde yeniden yorumlanmasının dikkat çekici bir örneğini sunmaktadır.

### **Slayt 4: Antep'te Gelenek, Etkileşim ve Dönüşüm**

Güneydoğu Anadolu'daki Antep'e ve 1874'te yapımına başlanıp 1894'te tamamlanan Surp Asdvadzadzin Ermeni Apostolik Katedraline baktığımızda, Pertevniyal Valide Sultan Camii ile bazı dikkat çekici benzerlikler görmek mümkündür. Başkentten oldukça uzak bir coğrafyada yer alan bu yapı için söz konusu benzerlikler özellikle dikkat çekicidir.

Yapının yol cephesinde yer alan Maniyerist düzenlemeye sahip üçlü pencereler, neredeyse Gotik bir etki uyandırır. Bu pencereler, İstanbul'daki örneklerle benzer demir parmaklıklarla donatılmıştır. Maniyerist ve Gotik öğeler ile Antep'e özgü ablaq (çift renkli taş işçiliği) geleneği arasında kurulan bu geçişkenlik; giriş cephesindeki Napolyon dönemi motifleri ve yapının anıtsal ölçeği, büyük olasılıkla mimar Sarkis Balyan'ın projeye dahil olmasıyla ilişkilendirilebilir.

Sarkis Bey, Surp Asdvadzadzin Katedrali'nde geleneğe dönüşü Pertevniyal Valide Sultan Camii'nde olduğu gibi İslami ya da Osmanlı mimari üsluplarını canlandırarak değil, yerel Antep mimarisıyla kurduğu bir diyalog aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Bu süreçte yerel taş ustası ve belediye mimarı Sarkis Kadehdjian önemli bir aracı rol oynamıştır.

Sarkis Bey ile Sarkis Usta, canlandırmacı mimari referansları ve imparatorluk başkentinin mimari etkilerini ablaq gibi yerel taş işçiliği gelenekleriyle birleştirmişlerdir. Ayrıca iç mekânda görülen sütun başlıklarında olduğu gibi, çarpın taşı olarak bilinen kırmızı taşın kullanımı da bu yerel referansların bir parçasıdır. Çarpın taşı, Kilikya bölgesi ile ilişkilendirilen bir malzeme olmakla birlikte Antep'teki camilerde ve konut mimarisinde de yaygın biçimde kullanılmaktadır.

### **Slayt 5: Antep Aziz Bedros / Surp Asdvadzadzin Ermeni Katolik Kilisesi**

Nitekim aynı çarpın taşı ve şeritli taş işçiliği kombinasyonunu, Surp Asdvadzadzin Katedrali'nden birkaç on yıl önce Sarkis Usta Kadehdjian tarafından inşa edilen Antep'teki Ermeni Katolik Kilisesinde de görmek mümkündür.

### **Slayt 6: Antep'te Gelenek, Etkileşim ve Dönüşüm - Alaüdevle Camii**

Surp Asdvadzadzin'de görülen bu yerel geleneğe başvuru, yalnızca katedralla sınırlı kalmamıştır. Bu dekoratif yaklaşımın Alaüdevle Camiinde de sürdürüldüğü görülmektedir. Camide, katedral inşasında Sarkis Kadehdjian ile birlikte çalışan ekipten bazı ustaların görev aldığı anlaşılmaktadır.

## **Slayt 7: Surp Asdvadzadzin Katedrali ve Alaüdevle Camii**

Bu iki yapı arasında işçilik düzeyinde de benzerlikler dikkat çeker. Hem caminin hem de katedralin girişlerinde kullanılan bordürlerde benzer taş işçiliği panelleri görülmektedir. Bu durum, iki yapı arasında çalışan ustaların ve ekiplerin kısmen örtüştüğünü göstermektedir.

## **Slayt 8: Geleneğin Taşıyıcısı mı? Sarkis Kadehdjian**

Daha önce de değindiğim gibi, Antep'te 19. yüzyılın ortalarında inşa edilen Ermeni Katolik Kilisesi, Surp Asdvadzadzin Katedrali, Alaüdevle Camii ve Kadehdjian'a atfedilen Belediye Hanı (1885-1886) gibi yapılar arasında görülen üslup yaklaşmasının arkasında yerel usta Sarkis Kadehdjian'ın bulunması oldukça muhtemeldir.

Bu “belediye kalfası” hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlayan kaynak ise diasporada yayımlanmış, Antep üzerine Batı Ermenicesiyle kaleme alınmış bir hatıra kitabında yer alan kısa bir biyografidir.

## **Slayt 9: Diyarbakır'da Gelenek, Etkileşim ve Dönüşüm**

Diyarbakır'da bulunduğumuz için, kitabımda ele aldığım bir başka örneğe de kısaca değinmek isterim. Bu örnek, 1882'de yeniden inşa edilen Surp Giragos Ermeni Kilisesi'nde yerel mimari geleneklere yapılan göndermelerle ilgilidir. Surp Giragos, Diyarbakır'ın Osmanlı tarafından fethinin ardından inşa edilmiş, ancak 19. yüzyılda yaşanan yangınlar nedeniyle önemli değişiklikler geçirmiştir. Bu nedenle bugün gördüğümüz taş oyma süslemelerin bir kısmı yangınlardan kurtulmuş olabilir; ancak bunların 19. yüzyıldaki onarım ve yeniden inşa sürecine ait olması da mümkündür.

Buna örnek olarak, yan girişlerden birinin üzerinde yer alan ve Diyarbakır Ulu Camii'ndeki ünlü aslan ve boğa motifinin bir tekrarını gösteren taş kabartmayı verebiliriz. Günümüzde restorasyonlar nedeniyle kaybolmuş olan bir başka görsel alıntı ise katedralin içinde, altaren üzerinde yer alan ve 1882'deki yeniden inşa tarihini veren yazıtın içinde bulunan kûfi küp motifiydi. Kûfi yazının geometrik düzenlenmesiyle oluşan bu motif, Diyarbakır'ın mimari tarihinde oldukça tanınan bir unsurdur; örneğin Sarı Saltuk Türbesi gibi yapılarda da görülür. Aynı motif, 1880'ler ya da 1890'larda yeniden inşa edilen Ermeni Katolik Kilisesi'nin çan kulesinde de karşımıza çıkar.

Yerel mimari geleneğe yapılan bu göndermelerin anlamı ise tam olarak açık değildir. Bunlar yalnızca “yerel” süsleme unsurları değildir; aynı zamanda sembolik anlamlar taşıyan motiflerdir.

Diyarbakır üzerine yazılmış Batı Ermenicesi hatıra kitapları, her ne kadar daha geç dönemlerde kaleme alınmış olsalar da daha eski sözlü gelenekleri aktarmaktadır, çoğu zaman Ulu Camii'nin Tigranakert'teki Tigranes Sarayı'nın bulunduğu yerde inşa edildiği yönündeki bir inancı dile getirir. Bu durumda Surp Giragos'ta görülen “antik” motiflerin yeniden kullanımı, Ermenilerin geçmişteki görkemli dönemlerine bir gönderme olarak mı anlaşılmalıdır? Yoksa bu motifler yalnızca apotropaik, yani koruyucu ve tılsımlı bir işlev mi taşıyordu? Bir başka olasılık ise, bu motiflerin Ermenilerin İslam yönetimine olan bağlılıklarını göstermek amacıyla kullanılmış olmasıdır.

Bu örnek, Osmanlı Doğusu'nda "geleneğe" yapılan göndermelerin, başkentte görülen gelişmeler kadar doğrusal ve açık bir biçimde yorumlanamayacağını göstermektedir.

### **Slayt 10: Gelenek, Etkileşim ve Dönüşüm**

Bir adım geri atarak ve gelenek temasından uzaklaşıp etkileşimler ve ağlar meselesine dönersek, yeniden İstanbul'a bakarak bu ikinci temayı ele alabiliriz. Bu noktada, 1860-70'lerdeki canlandırmacı eğilimlerin bile sanıldığı kadar doğrusal bir gelişim izlemediğini görürüz.

1840'larda Nigoğos Balyan, Paris'in Latin Mahallesi'nde bulunan seçkin hazırlık okulu Collège Sainte-Barbe'da eğitim görmüştü. Burada okulun müdürü Théodore Labrouste ile tanıştı. Théodore, ünlü Romantik mimar Henri Labrouste'un kardeşiydi. Henri Labrouste, Bibliothèque Sainte-Geneviève (1843-1850) ve Bibliothèque Nationale de France'ın Salle Labrouste salonu (1868) gibi önemli mimari eserlerin mimarıdır.

Nigoğos İstanbul'a döndüğünde, babasının projelerine, Dolmabahçe Sarayı da dâhil olmak üzere, tasarım katkılarında bulunmuştur. Osmanlı kimliğinin yeniden yorumlanmasındaki rolü, doğrudan tarihsel motiflere başvurmadan ziyade, Labrouste kardeşlerin mimarlığıyla karşılaşmasının ardından geliştirdiği ifadeci ve sembolik süsleme anlayışı üzerinden değerlendirilebilir.

### **Slayt 11: Gelenek, Etkileşim ve Dönüşüm**

Nigoğos'un kardeşi Sarkis Balyan ise École Centrale des Arts et Manufactures'da eğitim gördü ve burada Eiffel Kulesi'nin mimarı Gustave Eiffel ile aynı dönemde öğrenciydi. Daha sonra École des Beaux-Arts'a devam etti, ancak bu okuldan mezun olmadı. Beaux-Arts'ta bulunduğu dönemde Sarkis'in, ünlü mimar ve kuramcı Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc tarafından verilen mimarlık tarihi ve estetiği dersleriyle karşılaşmış olması muhtemeldir. Viollet-le-Duc, başta Notre-Dame Katedrali olmak üzere birçok restorasyon çalışmasıyla ve *Dictionnaire raisonné* adlı kapsamlı eseriyle tanınan rasyonalist bir mimardır.

Balyan ailesi için bu tür etkileşimler büyük önem taşımaktaydı. Çünkü bu sayede Paris'in entelektüel çevrelerine ve mimarlık alanındaki yeni düşüncelere erişim sağlıyorlardı. Bu düşünceler, bir yandan Labrouste'un Romantik mimarlığı, diğer yandan Viollet-le-Duc'ün tarihsel mimariye yönelik bilimsel yaklaşımı gibi farklı yönelimleri içeriyordu.

### **Slayt 12: Antep'te Nazaretian Evi**

Osmanlı Doğusu'nda etkileşimler bazen eğitim ağları aracılığıyla gerçekleşebiliyordu. Bu tür bağlantılar İstanbul üzerinden kurulabiliyordu; örneğin Sarkis Balyan'ın Surp Asdvadzadzin projesinde canlandırmacı üslupla kurduğu ilişki buna bir örnektir. Ancak daha yaygın olan etkileşimler, şehirleri birbirine ve diğer bölgelere bağlayan ticaret ağları aracılığıyla ortaya çıkıyordu. Bu ağların mimarlık ve dekorasyon üzerinde de belirgin etkileri vardı.

Antep'e döndüğümüzde, şehrin en görkemli konaklarından birinin sahibi olan Nazaretian Ailesi ile karşılaşırız. Aile üyeleri yalnızca İran ile ticaret yapan tüccarlar değil, aynı zamanda İran konsoloslu olarak da görev yapmış kişilerdi.

Konakta yer alan ve “Cennet Odası” olarak adlandırılan mekân, odaya açılan kapılarda tasvir edilen Pers tarzı kraliyet muhafızları sayesinde Pers tören kültürüyle bağlantısını açıkça ortaya koyar.

Odanın üzeri, melek figürleriyle bezeli alçı süslemeler, duvar resimleri ve alçı işçiliğiyle süslü bir kubbe ile örtülüdür. Bu düzenleme, Tahran’daki Gülistan Sarayı’nın aynalı ve resimli salonlarını hatırlatır. Ayrıca Pers etkili aslan kabartmaları ve çeşitli dekoratif motifler de görülür.

Dikkat çekici olan nokta ise, bu bağlantıların yalnızca iç mekânda görünür olmasıdır. Yapının dış cephesi ise tamamen yerel ablaq taş işçiliği ile kaplanmıştır.

### **Slayt 13: Mardin’de Gelenek, Etkileşim ve Dönüşüm**

Mardin’de dini ağlar, mimari mekânların özellikle iç dekorasyonunu şekillendiren önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Mardin’deki Ermeni topluluğu Katolikti; bu durum onları Kafkasya’dan ziyade Roma’daki Katolik merkezlere, özellikle Propaganda Fide’ye ve giderek Lübnan’a bağlayan bir ilişki ağı içinde konumlandırıyordu.

1894’te tamamlanan Surp Hovsep Ermeni Katolik Kilisesi, altarın merkezinde yer alan ve Tanrı’nın Kuzusu ile Eucharistiya Kadehi motifleriyle süslenmiş değerli bir gümüş tabernakula sahiptir. Kilisenin 1894 yılında tamamlandığını ve banisi Melkon Nazaryan’ı anan yazıt Ermeni harfleriyle yazılmıştır. Bununla birlikte süslemelerde, S biçimli kıvrımlar ve şişkin yarım sütun başlıkları gibi unsurlar aracılığıyla İtalyan Baroku’na hafif göndermeler de görülür.

Farklı bağlantılar ise bayram günlerinde kullanılan ve üzerinde 1914 tarihi Arapça rakamlarla işlenmiş kadife bir perde üzerinde karşımıza çıkar. Bu perdede Arma Christi tasvir edilmiştir. Arma Christi, Mesih’in çilesini ve çarmıha gerilme sürecinde kullanılan işkence aletlerini simgeleyen bir semboller grubudur. Bu semboller arasında dikenli taçlı bir çarmıh, bir sütun üzerinde duran horoz, yani “üç kez öten horoz”, bir merdiven, çiviler, bir mızrak, kerpeten gibi aletler ile kadeh ve Mesih’e vurulan eli temsil eden semboller bulunur.

Arma Christi’nin amacı, izleyiciyi memoria Passionis, yani Mesih’in çilesinin hatırlanması deneyimine dahil etmektir ve Katolik ibadetinin önemli bir unsuruydu. Ancak burada bu anlatı, yerel bir teknik olan nakış aracılığıyla ifade edilmiştir; parıldayan kadife ve altın iplikler ise bu nesnenin temsil ettiği zenginliği ve ihtişamı vurgular.

Surp Hovsep Kilisesi’nde bir zamanlar çok sayıda resim de bulunuyordu. Bunların bir kısmı Ermenice ve Arapça yazıtlar taşıyan yerel örneklerdi; bazıları ise muhtemelen doğrudan İtalya’dan ithal edilmiş eserlerdi. Heykeller de belirgin biçimde İtalyan üslubunu yansıtıyordu; hatta bazıları muhtemelen İtalya yapımıydı.

Bu ağlar Surp Hovsep’in iç mekânını şekillendirirken, yapının dış cephesi Mardin’in geleneksel konut mimarisi ve erken dönem kilise mimarisiyle uyumlu bir görünüm sergiler. Dolayısıyla iç mekânda görülen bu farklılıklar sokaktan bakıldığında neredeyse fark edilmez.

### **Slayt 14: Bitlis’te Gelenek, Etkileşim ve Dönüşüm - Arakel Kalfa’nın Belediye Binası**

Ağlar her zaman gündelik etkileşimlerin altında gizli kalmaz. Bitlis örneği, bu ilişkilerin mimari üretimde nasıl açık biçimde ortaya çıkabildiğini gösterir.

1897 yılında Bitlis'te, daha önce şehirde görülmemiş ölçekte anıtsal bir belediye binası inşa edilmiştir. Bu yapı, Ermeni belediye mimarı ya da dönemin ifadesiyle belediye kalfası Arakel Kalfa tarafından tasarlanmıştır. Belediye binası, başkentte gelişen kurumsal mimari anlayışı Bitlis'e taşımıştır. Ancak Arakel Kalfa bu yapıyı tasarlarken yerel topografya ve yerel tarih hakkındaki bilgisini kullanarak oldukça özgün bir çözüm geliştirmiştir.

Belediye binasını kalenin yanına inşa etmek yerine, onu Büyük İskender'e atfedilen kalenin yapısal bir parçası hâline getirmiştir. Bu kale, şehir salnamelerinde de anılan önemli bir kentsel simgeydi. Ayrıca belediye binası çarşıların tam karşısına yerleştirilerek tüccarların yeniden dükkân açmaları için güven verici bir unsur olarak tasarlanmıştır.

Bitlis belediyesi, bir Ermeni mimarın Osmanlı modernleşmesi ve merkezileşmesi sürecine hizmet ettiği dikkat çekici bir örnek sunar. Bununla birlikte yapının üslup ilhamının yalnızca başkentten değil, doğuya uzanan mimari ağlardan da gelmiş olması mümkündür.

Nitekim Bitlis'te Deepek Botch adlı sokakta 1880'lerde inşa edilen bir sıra ev benzer bir anıtsallık sergiler. Bu evlerin üzerindeki Ermeni harfli yazıtlar, Osmanlı coğrafyasında alışılmadık bir uygulama olup daha çok Kafkasya'daki mimari pratikleri hatırlatır. Bu durumda Arakel Kalfa'nın, tıpkı bu evlerin mimarı gibi ilhamını Aleksandropol veya Kars gibi şehirlerden almış olması mümkün müdür?

### **Slayt 15: Mardin'de Gelenek, Etkileşim ve Dönüşüm - İdadiye Lisesi**

Son örneğimiz için yeniden Mardin'e dönelim ve burada devlet kurumlarının bir başka örneğini ele alalım.

İdadiye lise ağı, Tanzimat reformlarının bir ürünü değil, esas olarak II. Abdülhamid döneminde gelişen bir eğitim politikasıdır. Bu liseler, devlet tarafından kurulan bir okul ağı aracılığıyla Osmanlı vilayetlerini hem merkezileştirmeyi hem de seküler bir eğitim sistemi oluşturmayı amaçlıyordu.

Benjamin Fortna'nın da belirttiği gibi, idadiyeler çoğu zaman yerel mimari geleneklerden yararlanarak bu yeni kurumların yerel toplum tarafından daha kolay benimsenmesini sağlamaya çalışıyordu.

Mardin İdadisi (1898) bu yaklaşımın dikkat çekici bir örneğini sunar. Yapıda İtalyan Rönesansı'nı çağrıştıran bir etki görülür: geniş merdivenler, düzgün kesme taş yüzeyler, yuvarlak kemerler ve Floransa'daki Loggia del Mercato Nuovo (1547–1553) gibi yapılara benzeyen rustik köşe taşları.

Bununla birlikte yapı, Bitlis belediyesi örneğinde olduğu gibi yerel topografya ile uyumlu bir biçimde, kalenin alt seviyelerine yerleştirilmiştir. Yeni okul için bir medresenin arazisi üzerinde geniş bir platform oluşturulmuş ve inşaatın finansmanı yerel bağışlarla sağlanmıştır.

Okulun mimarı, Surp Hovsep Kilisesi'nin de mimarı olan Ermeni Katolik Sarkis Lole'dir. Lole, 1890'lar ve 1900'lerin Mardin'inde çok sayıda yapının mimarı olarak karşımıza çıkar.

Arakel Kalfa'da olduğu gibi Lole de, yerel olmayan mimari üsluplara dair bilgisini modernleşen ve merkezileşen devletin imgesini yerel ölçekte kurmak için kullanmıştır. Ancak bunu yaparken yerel taş işçiliği geleneklerine, malzeme kullanımına ve topografyayla uyuma büyük bir dikkat göstermiştir.

Sonuç olarak ortaya çıkan devlet mimarisi, sert ve dayatmacı bir müdahale olarak algılanmamış; aksine kentsel gururun bir parçası hâline gelmiştir.

### **Slayt 16: Sonuç**

Bu sunumda, “merkez” ve “çevre” olarak düşünülen coğrafi ayrımın iki tarafında yer alan şehirlerde gelenek, etkileşim ve dönüşümün farklı biçimlerde nasıl ortaya çıktığını göstermeye çalıştım. Aynı zamanda Osmanlı modernleşmesinin yalnızca yenilikle değil, hem başkentte hem de Doğu Anadolu’da geleneğe başvuru ile de şekillendiğini vurguladım.

İstanbul’da bu durum, imparatorluk imgesini yeniden tanımlamak amacıyla “İslami” ve “Osmanlı” üsluplarının canlandırılması biçiminde ortaya çıkmıştır. Osmanlı Doğusu’nda ise bu süreç çoğu zaman yerel tarihî yapılara yapılan göndermeler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Hem İstanbul’da hem de Osmanlı Doğusu’nda süreklilik gösteren gelenek ile bilinçli canlandırma arasındaki sınırın oldukça belirsiz olduğu görülmektedir. Bu durum, Osmanlı saraylarında kullanılan sofa planı ile Antep’teki Surp Asdvadzadzin Katedrali gibi yapılarda görülen çift renk taş süslemelerinde açıkça gözlemlenebilir.

Bu bildiri ayrıca Osmanlı Doğusu’nda imparatorluk merkezinin taleplerinin çoğu zaman yerel aktörler aracılığıyla hayata geçirildiğini ileri sürmektedir. Bu aktörler arasında Arakel Kalfa ve Sarkis Kadehdjian gibi Ermeni mimarlar ve belediye kalfaları önemli bir yer tutmaktadır. Bu kişiler, yeni yapı tiplerini yerel teknikler ve dekoratif üsluplarla uyumlu hâle getirerek yerel toplum için daha kabul edilebilir ve cazip kılmışlardır. Bazı durumlarda ise mimari yapılara, yerel inançların sürekliliğini yansıtan sembolik unsurlar da eklemişlerdir. Bu semboller, 19. yüzyılın karmaşık toplumsal ve politik koşulları içinde yeniden yorumlanarak yeni anlamlar kazanmıştır.

Şehir mekânlarının kullanımında da benzer bir dönüşüm gözlenir. Örneğin medrese arazileri ya da kaleler yeni yapıların yerleri hâline getirilmiştir. Bu tür uygulamalar, mimarların yerel toplumsal dinamiklere dair derin bilgilerini ve duyarlılıklarını ortaya koymaktadır. Aynı zamanda bu mimarların, içinde yaşadıkları şehirlerin gelişimine katkıda bulunma arzusunu ve belirli bir kentsel aidiyet duygusunu yansıttıkları da görülmektedir.

Bu farklı etkileşim ağları, Osmanlı’daki merkez-çevre ilişkilerinin tek yönlü bir aktarım sürecinden ibaret olmadığını ortaya koymaktadır. Her şehrin yaşadığı dönüşüm, kendine özgü toplumsal, kültürel ve politik dinamikler tarafından şekillenmiştir ve bu dinamiklerin daha ayrıntılı biçimde incelenmesi gerekmektedir.

**Teşekkür ederim.**