



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

**ÇOCUK ESİRGEME KURUMU: MİMAR ARİF HİKMET KOYUNOĞLU VE RESSAM
NAMIK İSMAİL'İN İŞBİRLİĞİ
Yüksek Lisans Tezi**

Simin ŞAY

Ankara 2018

ÇOCUK ESİRGEME KURUMU: MİMAR ARİF HİKMET KOYUNOĞLU VE RESSAM
NAMIK İSMAIL'İN İŞBİRLİĞİ

Simin ŞAY

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

Ankara 2018

KABUL VE ONAY

Simin ŞAY tarafından hazırlanan "Çocuk Esirgeme Kurumu: Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu ve Ressam Namık İsmail'in İşbirliği" başlıklı bu çalışma, 08.01.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

[İ m z a]



Prof. Dr. Serpil BAĞCI (Başkan)

[İ m z a]



Doç. Dr. A. Pelin ŞAHİN TEKİNALP (Danışman)

[İ m z a]



Prof. Dr. Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU

[İ m z a]



Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN

[İ m z a]



Doç. Dr. Cengiz ÇETİN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun **3 yıl** süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

08.01.2018



Simin ŞAY

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- **Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

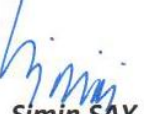
- **Tezimin/Raporumun 08 Ocak 2021 tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

- **Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

- **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

08 /01/2018


Simin ŞAY

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Doç. Dr. A. Pelin **şAHİN TEKİNALP** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Öğr. Gör. Simin şAY



ÖZET

ŞAY, Simin, Çocuk Esirgeme Kurumu: Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu ve Ressam Namık İsmail'in İşbirliği, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

“Çocuk Esirgeme Kurumu: Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu ve Ressam Namık İsmail'in İşbirliği” isimli tez çalışmasında Çocuk Esirgeme Kurumu Binası çatısı altındaki toplantı salonunun korunmasına yönelik olarak yapılan inceleme ve belgelemeler bilimsel olarak değerlendirilmiş ve önerilerle desteklenerek bir bütün içerisinde ortaya konmuştur.

Tez çalışması kapsamında, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Mimarlarından Arif Hikmet Koyunoğlu'nun hayatı kendi yazdığı anılarından ve hakkındaki diğer kaynaklardan faydalanılarak bir araya getirilmiştir.

Salonda yer alan resim ile bezemeler motif, kompozisyon ve renkleri göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir. Yapılan araştırma ve değerlendirmeler sonucunda salonun dekorasyonu ve sanatsal tasarımı aşamasında görev alan, dönemin mimarisine ve sanatına yön veren isimler ortaya konmuştur.

1927'de yapımı tamamlanan söz konusu binanın ve açılış gününden itibaren aktif olarak kullanımı devam eden salonun geçirdiği değişimler tespit edilmiştir. Bu kapsamda belgelemeler yapılmış ve mevcut korunma durumu ile eserlerdeki bozulmaların hızları hakkında veriler ortaya konmuştur. Bu sayede daha sonra yapılması muhtemel koruma-onarım çalışmalarına kaynak oluşturulmuştur.

Çalışmalar sırasında tespit edilen bozulmalar doğrultusunda salonun ve eserlerin korunması konusunda bazı önlemlere başvurulması gerekliliği

üzerinde durulmuş, uygun şartlarının sağlanmasının söz konusu eserlerin ömrünün uzatılması için en doğru ve etkili çalışma olacağı vurgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler

Arif Hikmet Koyunoğlu, Çocuk Esirgeme Kurumu, Himaye-i Etfal, Namık İsmail, Restorasyon, Konservasyon, Koruma, Onarım.



ABSTRACT

ŞAY, Simin, *Society for the Protection of Children Architect Arif Hikmet Koyunoğlu in Collaboration with Painter Namık İsmail*, Master's Thesis, Ankara, 2018.

In the thesis study named “Society for the Protection of Children Architect Arif Hikmet Koyunoğlu in Collaboration with Painter Namık İsmail”, the examinations and documentations made for the protection of the meeting hall that is under the roof of the Child Protection Agency Building are assessed scientifically, and they have been put forward in entirety by supporting them with recommendations.

Within the scope of the thesis, the life of the Arif Hikmet Koyunoğlu, among the architects of the First National Architecture Period, has been compiled by benefiting from his memoirs that he put down on paper himself and from the other sources about him.

Pictures and ornaments partaking in the hall were assessed by considering their motifs, compositions and colors. As a result of the carried out researches and evaluations, the names taking charge in the ornament and artistic design of the hall, and shaping the architecture and art of the period have been revealed.

Alterations that the building, construction of which was completed on 1927, and the hall, which has been actively used since the opening day, have undergone were determined. Documentations have been made within this scope, and data regarding the current protection status and the speeds of the deteriorations in the works of arts has been revealed. By this means, resource has been created for the protection-repair works that are probable to be made.

Emphasis has been laid on as some measures have to be taken for the protection of the hall and the work of arts in line with the deteriorations that are determined during the studies. And it has been emphasized that providing the

proper conditions would be the most appropriate and effective study for extending their life span.

Key Words

Arif Hikmet Koyunoğlu, Child Protection Agency, Himaye-i Etfal (Child Protection), Namık İsmail, Restoration, Conservation.



İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	iii
ETİK BEYAN.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
KISALTMALAR	xiii
RESİM LİSTESİ	xiv
ÇİZİM LİSTESİ	xix
ÖNSÖZ	xx
GİRİŞ.....	1
1. OSMANLI MODERNLEŞME SÜRECİNİN MİMARLIĞA ETKİLERİ VE BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ.....	12
1.1. BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ MİMARİ ÖZELLİKLERİ..	18
2.CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE ANKARA.....	22
2.1 ANKARA'NIN BAŞKENT OLUŞU VE GELİŞİMİ	24
3. MİMAR ARİF HİKMET KOYUNOĞLU.....	29
3.1. AİLESİ VE ÇOCUKLUK YILLARI.....	29
3.2. EĞİTİM HAYATI VE SAVAŞLAR.....	32
3.3. OLGUNLUK DÖNEMİ VE ESERLERİ.....	39

4. ANKARA ÇOCUK ESİRGEME KURUMU BİNASI.....	46
4.1 TOPLANTI SALONU.....	52
5. NAMIK İSMAİL'İN HAYATI VE SANAT ANLAYIŞI.....	58
6.ÇOCUK ESİRGEME KURUMU BİNASI TOPLANTI SALONU BEZEMELERİ İLE RESMİN KORUNMA DURUMU VE ALINMASI GEREKEN ÖNLEMLER.	64
6.1 BOZULMA FAKTÖRLERİ.....	65
6.1.1 Fiziksel Etmenler.....	65
6.1.2. Doğal Afetler ve Felaketler.....	65
6.1.3. Bağlı Nem	65
6.1.4. Sıcaklık.....	66
6.1.5. Işık.....	67
6.1.6. Kirleticiler.....	67
6.1.7 Mikroorganizmalar, Böcekler ve Diğer Zararlılar.	68
6.1.8. Diğer.....	69
6.2. TUVALDE GÖRÜLEN BOZULMALAR.....	70
6.2.1. Oksidasyon.....	70
6.2.2. Işın Kaynaklı Bozulmalar.....	70
6.2.3. Hava Kirliliği ve Toz Kaynaklı Bozulmalar.....	71
6.2.4. Mikroorganizmalar ve Haşereler.....	71
6.2.5. Bağlı Nem.....	72
6.2.6. Tuval Gergi Düzensizliği.....	72
6.2.7. Mikroklima Alanı.....	72
6.3. BOYA TABAKASINDA GÖRÜLEN BOZULMALAR.....	73
6.3.1. Kırışma.....	73
6.3.2. Sararma.....	73
6.3.3. Saydamlığın Artması.....	74
6.3.4. Renklerin Solması.....	74
6.3.5. Kahverengileşme.....	74
6.3.6. Bükülme.....	74
6.3.7. Çatlama.....	75

6.3.8. Ağarma.....	75
6.4. VERNİK TABAKASINDA GÖRÜLEN BOZULMALAR.....	75
6.4.1. Sararma.....	75
6.4.2. Puslanma.....	76
6.4.3. Gevrekleşme.....	76
6.4.4. Çatlaklar.....	76
6.4.5. Yoğun Çatlak / Crazing.....	76
6.5. ŞASİDE GÖRÜLEN BOZULMALAR.....	77
6.5.1.Fiziksel Bozulma Mekanizmaları ve Nedenleri.....	77
6.5.1.1. Bağlı Nem Kaynaklı Bozulmalar.....	77
6.5.1.2. Çevresel Koşullar Kaynaklı Bozulmalar	77
6.5.1.3. İnsan Kaynaklı Bozulmalar	78
6.5.2. Kimyasal Bozulma Biçimleri ve Nedenleri.....	78
6.5.2.1. Işın.....	78
6.5.2.2. Asitli Maddeler.....	78
6.5.2.3. Alkali Maddeler.....	79
6.5.3.Biyolojik Bozulma Biçimleri ve Nedenleri.....	79
6.5.3.1. Mantarlar.....	79
6.5.3.2. Böcekler	79
6.6. TOPLANTI SALONUNDAKİ BEZEMELER İLE RESMİN KORUNMA DURUMU VE ALINMASI GEREKLİ ÖNLEMLER	79
6.6.1. Önleyici Koruma.....	81
6.6.2. Alınması Gereken Önlemler.....	82
6.6.2.1. Fiziksel Etmenler.....	83
6.6.2.2. Bağlı Nem.....	83
6.6.2.3. Sıcaklık.....	84
6.6.2.4. Kirleticiler.....	84
6.6.2.5. Işık.....	85
6.6.2.6. Doğal Afet.....	86
6.6.2.7. Mikroorganizma, Böcek ve Diğer Zararlılar.....	87
6.6.2.8. Diğer.....	87
7. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	92

8. RESİMLER.....	114
9. ÇİZİMLER.....	160
10. KAYNAKÇA.....	169
11. EKLER.....	180
EK 1: BODRUM KAT PLANI RESTİTÜSYON.....	180
EK 2: GİRİŞ KAT PLANI RESTİTÜSYON.....	181
EK 3: İKİNCİ KAT PLANI RESTİTÜSYON.....	182
EK 4: ARİF HİKMET KOYUNOĞLU’NUN YAPILARI.....	183
EK 5: 01 12 1924 TARİHLİ BELGE	185
EK 6: ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU.....	187
EK 7: TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU.....	189



KISALTMALAR

B.C.A. – Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi

ed - editör

ICOM – International Council Of Museums

NPS - National Park Service Museum Management Program

TBMM – Türkiye Büyük Millet Meclisi

TİTE – Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü

TTK – Türk Tarih Kurumu

vd – ve diğeri

VEKAM – Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Vakfı

yay. haz. – Yayına Hazırlayan

RESİM LİSTESİ

Res. 1. Çocuk Esirgeme Kurumu Genel Görünüş, 1928, (Vekam 0171).

Res. 2. Merkez Bina Kuzeybatı Cephe Genel Görünüm, 1927, (Gülbüz Türk Çocuğu 7. Sayı, s. 24).

Res. 3. Giriş Kapısı Görünümü, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 4. Kitabe, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 5. Güneydoğu Cephe Genel Görünüm, 1925-1926, (Vekam 1248).

Res. 6. Kuzeybatı Cephe Genel Görünüm, 1926-1927, (Vekam 0997).

Res. 7. Güneybatı Cephe Genel Görünüm, 1928 sonrası, (TİTE FK32G22B22-3001).

Res. 8. Kuzeydoğu Cephe, Giriş Kat Kapatılan Binalar Arası Geçiş, 24 Nisan 1934, (Çuha 200?: 42).

Res. 9. Güneybatı Cephe Kapatılan Binalar Arası Geçişler, 1943, (La Turquie Kemaliste No 47).

Res. 10. Kuzeydoğu Cephe, İkinci Kat Kapatılan Binalar Arası Geçiş, 1935, (Gülbüz Türk Çocuğu 101. Sayı) .

Res. 11. Kuzeydoğu Cephe Zemin Kat Dükkanlar, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 12. Yıkılan Kuzeybatı Blok Yerine Yapılan Modern Bina, <https://ankara.aile.gov.tr/kuruluslarimiz/ankara-aile-ve-sosyal-politikalar-il-mudurlugu> (Erişim Tarihi 26.12.2017).

Res. 13. Çatı Görünümü Güncel, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 14. Güneydoğu Cephe Güncel, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 15. Salon Genel Görünüm, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.

- Res. 16.** Kalorifer, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 17.** Kalorifer Detay, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 18.** Kürsü, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 19.** Kürsü Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 20.** Kürsü Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 21.** Kürsü Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 22.** Kürsü Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 23.** Oturma Sırası Pirinç Süsleme Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 24.** Avize Detay, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 25.** Aplikler, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 26.** Kalorifer Perdesi, Şubat 2009, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 27.** Tavan ve Tavan Etekleri Genel Görünüm, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 28.** Kuzeybatı Duvardaki Resim, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 29.** Kuzeybatı Duvardaki Resim Sağ, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 30.** Kuzeybatı Duvardaki Resim Sol, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 31.** İmza Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 32.** A Alanı, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 33.** B Alanı, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 34.** C Alanı Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 35.** D Alanı Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 36.** D Alanı Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 37.** E Alanı Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.

- Res. 38.** E Alanı Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 39.** E Alanı Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 40.** Tuval Oksidasyonu, (Nicolaus 1999: 176).
- Res. 41.** Tuvalde Kirlenme, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 42.** Tuvalde Mikroorganizma, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 43.** Tuval Gergi Düzensizliği, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 44.** Boya Tabakasında Kırışma, (Nicolaus 1999: 157).
- Res. 45.** Boya Tabakasında Sararma, (Nicolaus 1999: 158).
- Res. 46.** Boya Tabakasında Saydamlığın Artması, (Nicolaus 1999: 159).
- Res. 47.** Renklerin Solması, (Nicolaus 1999: 161).
- Res. 48.** Kahverengileşme, (Nicolaus 1999: 308).
- Res. 49.** Boya Tabakasında Bükülme, (Nicolaus 1999: 164).
- Res. 50.** Boya Tabakasında Çatlama, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 51.** Boya Tabakasında Ağarma, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 52.** Vernik Tabakasında Puslanma, (Nicolaus 1999: 331).
- Res. 53.** Şasideki Bozulmalar, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 54.** A Alanı Torbalanma, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 55.** A Alanı Bozulmalar, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 56.** C Alanı Bozulmalar, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 57.** B Alanı Tuvalde Dalgalanma, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 58.** Eski Onarım Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.
- Res. 59.** D Alanı Bozulmalar, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 60. E 38 No'lu Panoda Tuvalde Delinme, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 61. E 13 No'lu Panoda Yoğun Kirlenme, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 62. Resimdeki Çatlaklar, 2016, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 63. Resimdeki Boya Kayıpları, 2016, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 64. 1959 Yılı Bina Parapet Detay – (Türkiye Çocuk Esirgeme Kurumu Neşriyat Şubesi 1959: 6).

Res. 65. Arka Bahçedeki Oyun Alanı, 23 Nisan 1931, Gülbüz Türk Çocuğu.

Res. 66. Arka Bahçedeki Havuz, 1929, Hakimiyet'i Milliye Gazetesi (30 Teşrinisani 1929, s. 8).

Res. 67. Eskişehir Çarşı Camii Kubbe İç Düzenlemesi
http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=35706 (Erişim Tarihi:26.12.2017).

Res. 68. Mimar Sedat Kürsüde, Nisan 1927, (Gülbüz Türk Çocuğu 7. Sayı, s. 25).

Res. 69. Usul-i Mimari Osmani Çizimler ile Salondaki Bezemelerin Karşılaştırılması (Soydemir 2011: 149) - (Simin ŞAY Arşivi) .

Res. 70. Usul-i Mimar-i Osmani Çizimler ile Salondaki Bezemelerin Karşılaştırılması (Soydemir 2011: 195 - (Simin ŞAY Arşivi)).

Res. 71. Usul-i Mimar-i Osmani Çizimler ile Salondaki Kompozisyonların Karşılaştırılması (Soydemir 2011: 89) - (Simin ŞAY Arşivi).

Res. 72. A - Usul-i Mimar-i Osmani Çizim (Soydemir 2011: 183). **B** - Etnografya Müzesi Kubbe Geçişindeki Kalemışı Simin ŞAY Arşivi. **C** - Çocuk Esirgeme Kurumu Binası Giriş Kapısı Simin ŞAY Arşivi. **D** – Devlet Resim ve Heykel Müzesi Giriş Kapısı Simin ŞAY Arşivi.

Res. 73. A - Çocuk Esirgeme Kurumu Toplantı Salonu A Alanı Detay, Simin ŞAY Arşivi. **B** - Usul-i Mimar-i Osmani Çizim (Soydemir 2011: 95).

Res. 74. Namık İsmail Gazi Mustafa Kemal Çiftçiler Arasında, 1928, (Rona 1992: 118)

Res. 75. Namık İsmail Tifüs İsimli Resmi ile Duvar Resminin Karşılaştırılması (Rona 1992: 115) 2016 Simin ŞAY Arşivi.

Res. 76. Cumhurbaşkanlığı Atatürk Müze Köşk Çalışma Odasındaki Lambri (Tosun ve Özsu 2014: 231).

Res. 77. Monogramlar Detay, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 78. Ahşap Çıtaların Renklerinin 1929 (Vekam 1518)- 2017 Karşılaştırması, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 79. A Alanındaki Tek Hat Halindeki Çatlakların 2016-2017 Karşılaştırılması , Simin ŞAY Arşivi..

Res. 80. E 4 No'lu Panodaki Kirlenmenin 2009-2016 Karşılaştırması , Simin ŞAY Arşivi..

Res. 81. E 38 No'lu Panodaki Yırtık 2009-2016 Karşılaştırması, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 82. D 7 No'lu Pano Torbalanma 2016-2017 Karşılaştırması, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 83. E 27 ve E 28 No'lu Panolardaki Yeni Yırtıklar ve El İzi, 2017, , Simin ŞAY Arşivi.

Res. 84. E 18 No'lu Panodaki Yeni Yırtıklar, 2017, , Simin ŞAY Arşivi.

Res. 85. Pandantif Benzeri Geçiş Nem Lekesi (Kuzey), 2016, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 86. Güneybatı Pencere Kenarı Nem İzleri, 2017, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 87. Salon Giriş Kapısı, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.

Res. 88. Devlet Resim Heykel Müzesi Türk Odası Tavan, https://www.360tr.com/resim-ve-heykel-muzesi-1-sanal-tur_6f5fe666c0_tr.html (Son Erişim Tarihi: 15.12.2017).

ÇİZİM LİSTESİ

Çiz. 1. Tavan ve Tavan Etekleri Genel Krokisi – Umut Karaman 2017.

Çiz. 2. A Alanı Desen – Umut Karaman 2017.

Çiz. 3. B Alanı Desen – Umut Karaman 2017.

Çiz. 4. B Alanı Desen Detay - Umut Karaman 2017.

Çiz. 5. C Alanı Desen – Umut Karaman 2017.

Çiz. 6 D Alanı Desen – Umut Karaman 2017.

Çiz. 7. D Alanı Desen 2 – Umut Karaman 2017.

Çiz. 8. E Alanı Desen 1 – Umut Karaman 2017.

Çiz. 9. E Alanı Desen 2 – Umut Karaman 2017.

Çiz. 10. E Alanı Desen 3 – Umut Karaman 2017.

Çiz. 11. Resim Krokisi – Umut Karaman 2017.

ÖNSÖZ

Çocuk Esirgeme Kurumu Binası Arif Hikmet Koyunoğlu'nun Ankara'da inşa ettiği önemli yapılardandır. Bina bazı çalışmalara konu edilmişse de içerisinde bulunan toplantı salonu ile ilgili araştırmaların eksikliği karşımıza çıkmıştır. Yüksek Lisans Tezinde özellikle toplantı salonundaki bezemeler ve resim ele alınmıştır. Eserleri yapan kişileri belirlemeye, eserlerin tanımlamalarının ve değerlendirilmelerinin yapılmasına gayret edilmiştir. Aynı zamanda yapılan inceleme ve belgelemelerle korunma durumları belirlenen eserler için koruma önerileri getirilmeye çalışılmıştır.

Tüm bu çalışma boyunca her zaman sabırlı ve anlayışlı yaklaşan, gerekirse tane tane anlatan, kaynaklarını paylaşan hatta yenilerini bulup veren, yardımlarını esirgemeyen, farklı açılardan bakmamı sağlayan ve çalışmamı detaylandıran çok değerli hocam Sayın Doç. Dr. Ayşe Pelin ŞAHİN TEKİNALP'e teşekkür ederim.

Koruma onarım konusunda ne zaman kapısını çalsam görüşleriyle çalışmamı zenginleştiren ve problemleri çözümleyen ve benimle beraber çalışan hocam Doç Dr. Cengiz ÇETİN'e teşekkürlerimi sunarım.

Bu yapıyı ve salonu tanımamı sağlayan ve meslek hayatımda ilk "korunma durumu raporunu" yazdırtan, çalışmamı hep destekleyip yol gösteren hocam Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER'e teşekkürlerimi iletmeyi borç bilirim.

Çalışmalarımın tıkanıdığı noktada bir telefon aracılığıyla ulaştığım Sayın Hasan KURUYAZICI'ya her konuşmamızda beni bilgileri ve önerileriyle aydınlattığı, sorduğum sorular için büyük bir özveriyle uğraştığı ve her konuşmamızdaki sevecenliği ve kibarlığı için ayrıca eski yazı konusundaki yönlendirmeleri için çok teşekkür ederim.

Prof. Dr. Ali CENGİZKAN ve Prof. Dr. Mustafa Servet AKPOLAT hocalarıma engin bilgilerini benimle paylaştıkları, nazik eleştirileri ile beni yönlendirdikleri ve kıymetli zamanlarını ayırdıkları için teşekkürü borç bilirim. Ayrıca bizimle yapıya gelip salonda yerinde incelemeler yapıp fark etmediği detayları görmemi sağlayan Prof. Dr. Mustafa Servet AKPOLAT'a bir kere daha teşekkür ederim.

Tüm kütüphane, arşiv taramalarında benimle olan, yazım aşamasında yanımdan ayrılmayan, akıl veren, motive eden Öğr. Gör. Elif SARAÇ'a, her başım sıkıştığında yardımına koşan en ufak ricamı kırmayan, beni hep cesaretlendiren en önemli destekçilerimden Öğr. Gör. Nesli Tuğban YABAN'a, yaptığı uğraştırıcı ve yorucu çizimlerle tezimi zenginleştiren Umut KARAMAN'a teşekkür ederim.

Adil ÖZME'ye imzanın okunmasından 2 Numaralı Koruma Kurulu ile ilgili fikir ve yardımları için ve T.C. Sosyal Politikalar ve Aile Bakanlığı, Ankara Aile ve Sosyal Politikalar İl Müdürlüğü çalışanlarına teşekkürlerimi sunarım.

Tüm çalışmalarım boyunca çevirmenlikleri ve redaktörlükleriyle emek veren ve hep yanımda olup bana destek olan aileme sevgiyle teşekkür ederim

GİRİŞ

23 Nisan 1920’de Ankara ilk meclisin toplanması ile fiili, 13 Ekim 1923’te kanunlaşarak resmi başkent olmuştur. Bu tarihten itibaren Ankara yeni kurulmakta olan bir devletin merkezi haline gelmiş, bu da tüm kurum ve kuruluş merkezlerinin bu şehirde konumlandırılmasına neden olmuştur. Osmanlı’nın son döneminde köhneleşen Ankara bu yeni sıfatıyla hızlı bir biçimde değişmeye ve gelişmeye başlamıştır. Pek çok kurum ve kuruluşa ev sahipliği yapan Başkent Ankara’da hızlı bir yapılaşma faaliyeti başlamıştır. Bu süreçte inşa edilen yapılardan biri de Ankara Himaye-i Etfal Cemiyeti Merkez binasıdır.

19. yüzyılda pek çok savaşa giren Osmanlı’da bakıma muhtaç çocuklar sorunu ortaya çıkmıştır. Hilal-i Ahmer¹, Darü-l Eytam² gibi kurumlar bu sorunlarla ilgilenmiş, ancak Trablusgarp, Balkan Savaşları ve hemen ardından Birinci Dünya Savaşı’na giren Osmanlı’da kimsesiz ve mülteci çocukların sayısı gittikçe artmış bu kurumlar yetersiz kalmıştır. Bunun üzerine, Dr. Fuat³ (Umay) Bey ve arkadaşlarının 1908’de Kırklareli’nde kurmuş oldukları Himaye-i Etfal Cemiyeti’nin ilk şubesi 1917 yılında İstanbul’da ve kısa sürede de Üsküp’ten Erzurum’a kadar pek çok yerleşim merkezinde açılmıştır. Sadece kimsesiz çocuklar için değil fakir ya da istismara uğramış, okullarda okuyan ihtiyaç sahibi olan, hatta hasta çocuklara kadar pek çok alanda çalışan cemiyet, İstanbul’un işgali ve Ankara’da hükümetin kurulması ile burada faaliyete başlamıştır (Aysal 2016: 826). Cemiyet, Kurtuluş Savaşı ile daha da artan muhtaç çocuk sayısı üzerine Mustafa Kemal’in emriyle 30 Haziran 1921’de bir odada kurulmuştur. 1923 yılında İstanbul ve Ankara cemiyetleri birleşmiş ve Ankara merkez olmuştur. Başlarda kiralanan mekânlarda çalışmalarını sürdüren cemiyet artan ihtiyaçtan dolayı kendine ait bir binaya gereksinim duyar hale gelmiştir. 1923’de Dr. Fuat (Umay) Amerika’da da bir şube açmış ve orada yaşayan Türklerden

¹ Türk Kızılay’ı

² Birinci Dünya Savaşı sonrasında yetim çocukların ihtiyaçları için açılan kuruluş.

³ Dr. Fuat Umay: 1885 Kırklareli doğumlu. İstanbul Tıbbiye-i Mülkiye’den (İstanbul Tıp Fakültesi) mezun. Birinci Dönem Bolu Milletvekilliği 1923-1950 arasında da Kırklareli Milletvekilliği yapmıştır. https://www.tbmm.gov.tr/TBMM_Album.htm (Erişim Tarihi 15.12.2017)

bağış toplamıştır. Toplanan bu bağışlar ile ve T.B.M.M'nin 1925'de Samanpazarı Caddesi'ndeki 5000 m²lik bir araziyi cemiyete bağışlamasıyla kendi binasına kavuşmasını sağlamıştır. Bu bina çok işlevli olacak, sadece memurların çalışması için değil süt dağıtımı, poliklinik, çocuk bakımı, yatakhane, banyo, diş polikliniği, eğitim gibi farklı hizmet bölümlerini de içerecek şekilde yapılacaktır. 1925 yılında inşaatına başlanan bina 3 Mart 1927'de törenle açılmıştır. Açılış töreninin binadaki toplantı salonunda yapıldığı Dr. Fuat (Umay)'ın açılış konuşmasından anlaşılmaktadır (Anonim 1927: 23). Dr. Fuat (Umay) salonun işlevlerini; çocuk bakımı için annelere eğitim verilmesi, çocuklara konser, tiyatro, film, cam (slayt) gösterilerinin yapılması şeklinde sıralamıştır.

Kaynaklarda binanın ilk adı kurumun adından dolayı Himaye-i Etfal Cemiyeti Merkez Binasıdır. Kurumun adı 1935 yılında Türkiye Çocuk Esirgeme Kurumu olarak değiştirilmiştir. Buradan hareketle çalışmanın içeriğinde de binanın adı Çocuk Esirgeme Kurumu Binası şeklinde anılacaktır.

Koruma, bir yapı ya da eşyanın özgün biçimini, malzemesini ve onunla ilgili kimlik, süreklilik, simgesellik gibi manevi; belgesel, tarihi, arkeolojik, estetik, kentsel, bilimsellik konularında olduğu gibi kültürel; özgün kullanım, ekonomik, sosyal ve politik gibi işlevsel tüm değerlerini saklamayı ve de ileriki nesillere bu günün bilgisi ile aktarmayı amaçlar. Bu tez çalışmasında Çocuk Esirgeme Kurumu Binası çatısı altındaki toplantı salonunun korunmasına yönelik olarak yapılan inceleme ve belgelemelerin bilimsel olarak değerlendirilmesi ve öneriler sunarak konuyu bir bütün içerisinde ortaya koymayı amaçlanmaktadır.

Salonda “eser” olarak kabul ettiğimiz resim ile tavan ve tavan eteklerindeki bezemeli alanların teknik terminolojisi ile sanat tarihi yöntemleri kullanılarak tanımlanmaları; bulundukları alanlar, mevcut kompozisyonlar, motifler ve renkler de göz önünde bulundurularak değerlendirilmesinin yapılmasını da amaçlanmaktadır. Diğer taraftan salonun dekorasyonu ve sanatsal tasarımı aşamasında kimlerin görev aldığıının ortaya çıkarılması, binanın ve salonun geçirdiği değişimlerin tespit edilmesi de hedeflenmiştir.

Çalışmanın ilk aşamasını yazılı ve görsel kaynak taramaları oluşturmuştur. Yapılan araştırmalar sonucunda hem yapı hem de salona dair arşiv belgeleri ve bilimsel çalışmaların sınırlı olduğu görülmüştür. Mimari açıdan yapılan bir doktora tezi ve bu tezden üretilmiş bir kitap bulunmaktadır⁴. Çocuk Esirgeme Kurumu Binası'nın mimari özelliklerini restitütif bir yaklaşımla ortaya koyan bu çalışma, yapının geçirdiği değişimleri de belgelemektedir. Söz konusu çalışma tezimiz için de önemli bir kaynak olmuştur. Ancak kitapta yapının mimari yönü detaylı olarak incelemediğinden dolayı çalışmamızda mimariye daha az yer verilmiş, toplantı salonundaki bezemelere ve resme odaklanılmıştır.

Birinci Ulusal Mimari bölümünde, İnci Aslanoğlu (1984), Afife Batur (1985 ve 1999), İ. Nurcan Fırat (1999), Metin Sözen (1984 ve 1996), Yıldırım Yavuz ile Süha Özkan (1985)'a ait çalışmalardan yararlanılmıştır. Bu çalışmalar dönemin mimari üslubunun çıkış noktaları ve özelliklerini incelemesi açısından teze yön veren kaynaklardır. Bu kaynaklarda Osmanlı'nın Modernleşme döneminden sonra bir tepki olarak Milli Mimari'nin nasıl oluştuğu hakkında bilgiler yer almaktadır. Ardından Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ve eğitimcilerinin Birinci Milli Mimari Dönemi anlayışının oluşmasındaki etkisinden bahsedilmekte, dönemin mimari özellikleri ile ilgili de detaylı bilgiler verilmektedir.

Ankara'nın başkent oluş sürecinde İlhan Tekeli (1994) gibi konu hakkında çok sayıda bilimsel çalışmaya imza atan isimlerden yararlanılmıştır. Seçil Karal Akgün'ün (2000) Ankara'nın Kurtuluş Savaşı'ndaki yeri ve tutumuna dair çalışmalarına başvurulmuştur. Ankara'daki imar çalışmaları ile Jansen ve Lörcher planları ve bunların uygulanmaları ile ilgili bilgiler ise Ali Cengizkan (2004), Gönül Tankut (1984 ve 1993), Bülent Duru (2012), Bilal N. Şimşir (2001 ve 2006), Özcan Altaban (1998), Raci Bademli'nin (1985 ve 1994) kaynaklarından edinilmiştir. Yapının bulunduğu semt olan Ulus ve çevresinin Cumhuriyet Dönemi Ankara'sındaki gelişimi Funda Şenol Cantek'in (2003) "Yaban"lar ve Yerliler isimli kitabından, Raci Bademli'nin (1985) Mimarlık Dergisi'ndeki makalesinde yararlanılarak oluşturulmuştur.

⁴ T.C Başbakanlık Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu Genel Müdürlüğü ve Etnografya Müzesi Binalarında Restitütif Bir Yaklaşım

Çalışmanın üçüncü bölümü yapının mimarı Arif Hikmet Koyunoğlu'nun özel ve mesleki yaşamını içerir. Mimarın yaşamı üç kısımda ele alınmıştır. Ailesi ve erken yaşamına ilk kısımda, eğitim hayatı ve katıldığı savaflara ikinci kısımda, olgunluk dönemi ve Ankara'daki mimarlık etkinliklerine ise üçüncü kısımda yer verilmiştir.

Bu konuda mimarın kendi yazdığı yazılar⁵ ve TRT için çekilen ve mimarın adını taşıyan belgesel (1982), önemli birer kaynak olmuşlardır. Fakat asıl başvuru kaynağı aynı zamanda mimarın yeğeninin torunu olan Hasan Kuruyazıcı (2008) tarafından kaleme alınan Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu isimli kitaptır. Kitapta Koyunoğlu'nun aile bağları, hayatı, anıları ve işlerine belgelerle yer verilmiştir. Kullanılan belgelerin bir kısmı mimarın yazdığı yazılar, bir kısmı mektuplaşmaları iken bazıları da resmi evraklardır. Mimarın inşa ettiği yapılara hem anılarında yer verilmiştir hem de önemli yapılar kısaca tanıtılmıştır. Bu kaynak dışında mimar ile ilgili kapsamlı çalışmaya rastlanmamıştır. Eski Türk Ocakları Merkez Binası'nın onarımı sırasında yeniden hatırlanan mimar, 1970'lerin sonundan ölene kadar pek çok konuşma ve yazışma yapmıştır. Hakkındaki çalışmaların çoğu bu yazışma ve görüşmelere dayanmaktadır. Mimarın kendisi pek araştırılmamış olsa da yaptığı Etnografya Müzesi ve Türk Ocakları Merkez Binası (Devlet Resim ve Heykel Müzesi)⁶ pek çok çalışmaya konu olmuştur. Bu çalışmalar karşılaştırmalar yapılırken kullanılmıştır. Ayrıca Koyunoğlu'nun Birinci Dünya Savaşı'nda Erzurum cephesinde kuruluşundan itibaren içinde bulunduğu kayak teşkilatından bahsedilmektedir. Konu ile ilgili olarak Genel Kurmay Başkanlığı yayınları taranmışsa da teşkilatla ilgili bilgiye sadece Aziz Semih İlter (2007) Birinci Dünya Savaşında Kafkas Cephesi Hatıraları adlı kitabında tek bir yerde rastlanmıştır.

⁵ Hakimiyet-i Milliye Gazetesi, Türk Yurdu ve Mimarlık Dergilerinde mesleğiyle ilgili pek çok yazı yazmıştır.

⁶ Türk Ocakları Merkez Binası olarak inşa edilen yapı 1931'de Halk Fırkası denetimine geçmiş ardından uzun yıllar Ankara Halkevi olarak kullanılmıştır. Pek çok kere el ve işlev değiştiren yapı (Bkz. Fırat 1998, Alpagut 2012, Yasa Yaman 2012) 2 Nisan 1980'de Kültür Bakanlığı Devlet Resim ve Heykel Müzesi olarak kullanılmaya başlanmıştır (Fırat 1998: 86; Alpagut 2012: 26). Bundan dolayı çalışmada söz konusu yapı Devlet Resim ve Heykel Müzesi şeklinde de kullanılmıştır.

“Çocuk Esirgeme Kurumu Binası” bölümünde binanın mimari tanımlaması, geçirdiği değişimlere değinilmiş ve toplantı salonunun detaylı betimlenmesine yer verilmiştir. Mimari betimleme için Nilgün Çuha’nın (200?) doktora tezinden “T.C. Başbakanlık Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu Genel Müdürlüğü ve Etnografya Müzesi Binalarında Restitütif Bir Yaklaşım” ismiyle kitap haline getirdiği çalışmasından faydalanılmıştır. Yukarıda bahsedildiği üzere binanın mimarisi ve geçirdiği değişimler son derece detaylı olarak ele alınmış ve restitütif bir yaklaşım önerilmiştir. Aynı zamanda Gürbüz Türk Çocuğu Dergisinde basılan bina ile ilgili fotoğraflar bulunmuş ve VEKAM (Vehbi Koç ve Ankara Araştırmaları Merkezi) ile Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü arşivlerinde bulunan eski Ankara fotoğrafları taranarak binanın farklı tarihlerde farklı açılardan çekilen fotoğraflarına ulaşılmış, binanın geçirdiği değişimlerin sırası ve tarihleri bu fotoğraflar aracılığı ile tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu aşamada Atilla Cangır (2007) tarafından hazırlanan Uğur Tunalı’nın kartpostal ve fotoğraf koleksiyonuna dayanan “Cumhuriyetin Başkenti” isimli üç ciltlik kaynak da taranmıştır. Bu kaynakta da birkaç fotoğraf bulunmuş, fakat tarihlendirmelerde hatalar fark edildiği için değişimlerin tespitinde kullanılamamıştır. Ancak daha önce ulaşılan ve kaynağı belirlenemeyen bazı fotoğrafların bahsedilen bu üç ciltlik çalışmaya ait olduğu anlaşılmış ve resim kalitelerinin daha iyi olması açısından tarihleri göz ardı edilerek kullanılmıştır. Pek çok kere ve çeşitli yıllarda gidilen binanın çoğu bölümüne girilememiştir. Bundan dolayı plan için de Çuha’nın (200?) kitabından yararlanılmıştır.

Salon ile ilgili bilgilere ulaşmak adına yapılan kaynak taramaları ise sonuçsuz kalmıştır. Kurumun Başbakanlık’tan Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı’na geçmesi, mevcut arşivin el değiştirmesi ve bu sırada arşiv sorumlularının da değişmesi kaynaklara ulaşmayı engellemiştir. Aynı şekilde salonda çekilen eski tarihli fotoğraf sayısı da oldukça azdır. Gürbüz Türk Çocuğu Dergisi’nin bu konudaki tek kaynak olduğu söylenebilir. Dergideki fotoğraflardan, toplantı salonunun bugünkü hali ile binanın açılışının yapıldığı dönemdeki halinin aynı olduğu anlaşılmıştır. Açılış günü ile ilgili kapsamlı bilgilerin yer aldığı yedinci sayıdan binanın ve salonun yapımında çalışan mimar, ressam ve müteahhit’in

isimlerine ulaşılmıştır. Bu yayın dışında VEKAM'da sadece bir fotoğrafa rastlanmıştır. Salonun tavan ve tavan eteklerindeki bezemelerin benzerleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Arif Hikmet Koyunoğlu'nun mimarlıkla ilgili yazdığı yazılarda Usul-i Osman-i Mimari adlı kitaba değindiği görülmüştür⁷. Birinci Ulusal Mimari Dönemi mimarlarının başvuru kaynağı olan ve Osmanlı İmparatorluğu Dönemi mimari ve süslemelerle ilgili çizimlerin yer aldığı Usul-i Osman-i Mimari kitabının tıpkıbasımı olan Osmanlı Mimarisi (2011) kitabına başvurulmuştur. Burada bulunan bezemelerle kitaptaki çizimler karşılaştırılarak benzer motif ve kompozisyonlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu karşılaştırmanın diğer amacı da bezemelerin Birinci Ulusal Mimari anlayışına uygun olup olmadığını belirlemektir.

Yapılan araştırmalar sonucunda duvardaki resmin ressamının Namık İsmail olduğu ortaya çıkartılmıştır. Bundan dolayı beşinci bölümde ressamın hayatına, sanat anlayışına ve sanatla ilgili görüşlerine yer verilmiştir. Bu konuda Safa Günay (1937) ve Zeynep Rona'nın (1992) sanatçı ile ilgili yazdıkları kitaplar ana kaynaklar olmuştur. Bu kaynaklarda ressamın sadece sanatçı yönü değil düşünür yönü de ele alınmıştır. Namık İsmail'in sanat eğitimine yaptığı katkılar ve bu alanda gerçekleştirdiği yenilikler ile sanatın Genç Türkiye Cumhuriyeti'ndeki gelişimi ile ilgili çalışmaları ve düşüncelerine de değinilmiştir.

Çalışmanın ana konusunu oluşturan altıncı bölümde toplantı salonundaki resim ve bezemelerin korunma durumları, resimlerde görülen bozulmalar ve sebepleri ile alınabilecek önlemlere yer verilmiştir. Bu noktada çalışmanın ikinci aşamasına geçilmiştir. Valilikten alınan izinle salonda fotoğraf çekimi ile inceleme ve belgelendirme çalışmaları yapılmıştır. Bu işlemlerin her aşamasına kurum personelinden iki kişi sürekli eşlik etmiş ve yardımcı olmuştur. Salonun iki cephesinde de pencere olmasına rağmen içerideki aydınlatma yeterli olmadığı için fotoğraf çekimi sırasında iki adet spot ışık kullanılmıştır. Çekimi profesyonel fotoğrafçı Güven Baykan gerçekleştirmiştir. Salonun ve bezemelerin ölçümü lazer metre ve üç adet su terazisi yardımı ile yapılmıştır. Tavan yüksekliği 5,35

⁷ Bkz. Hakimiyet-i Milliye Gazetesinin 20 Teşrinisani 1927 tarihinde 4-5. sayfalarında yer alan "Türk Mimarisi" ve Türk Yurdu Gazetesinin Şubat 1929'da 12-14. sayısının 34 – 36. sayfalarında yer alan "Türk Mimarisinde Bursa- İznik Devri (1)" isimli yazıları.

m., tavan eteğinin en alçak yeri 3,74m. olduğu için eserlerin detaylı ölçümleri son derece güç olmuştur. Kurum personelinin yardımları ile yüksek bir merdiven ve iki uzun çubuk arasına sabitlenen mezura ile yapılan ölçümlerin çok sağlıklı olmadığı söylenebilir. Ancak gözle fark edilen panolar arasındaki boyut farkları bu şekilde kesinleştirilmiştir. Salondaki oturma sıraları ile pirinç kısımları, avize ve aplikler, kalorifer perdeleri ve kürsünün de detaylı fotoğrafları çekilmiştir. Burada bulunan üç adet tablonun fotoğraf çekimi önlerinde cam olduğu için sağlıklı bir biçimde yapılamamış, çekilen fotoğraflarda yansımalar oluşmuştur. Tüm fotoğraflar yüksek çözünürlüklüdür ve bu fotoğraflardan yararlanılarak bezemelerin çizimleri⁸ dijital ortamda yapılmıştır. Ancak detaylı ölçümler sağlıklı yapılamadığı için çizimler de buna bağlı olarak ölçekli yapılamamıştır. Çizimlerin dijital ortamda yapılmasındaki amaç motif ve kompozisyonların kayıt altına alınmasını sağlamaktır. Tavan ve tavan eteklerindeki bezemelerin ölçeksiz krokisi çizilerek bezeme alanları numaralandırılmıştır. Göbekten başlayarak dışa doğru A'dan E'ye kadar harfle belirtilen alanlar kuzey köşe başlangıç kabul edilip saat yönü takip edilerek sayı verilmiştir. Bu numaralandırma ile panolarda bulunan özel bozulmaların kaydının alınması amaçlanmıştır. Duvardaki resmin de krokisi çizilmiştir tavandan farklı olarak bu kroki ölçeklidir.

Arşiv tarama ve belgeleme işlemleri tamamlandıktan sonra ulaşılamayan bilgilerle ilgili çeşitli kişilerle görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmelerden ilki Arif Hikmet Koyunoğlu'nun yeğeninin torunu ve mimarın hayatı ile ilgili başvuru kaynağı olan kitabın⁹ yazarı Hasan Kuruyazıcı¹⁰ ile yapılmıştır. Tez çalışmamız sırasında karşılaştığımız benzer sorunlarla kendisinin de karşılaştığını

⁸ Umut Karaman 1976 yılında Ankara'da doğdu. 1999 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Ana Sanat Dalı'ndan mezun oldu. Uzun yıllar yazılım sektöründe görsel tasarımcı olarak çalıştı. Ağırlıklı olarak moda alanında çeşitli projelerde illüstrasyonları ve tasarımlarıyla yer aldı. Ayşe Kulin, Vogue, Mavi Jeans, Zubizu, Crate & Barrel gibi marka ve isimlerle çeşitli projeleri hayata geçirdi. 2008 yılında Tudem Yayınlarından çıkan ve illüstrasyonlarını yaptığı "Beşinci Mevsim" adlı çocuk kitabı yayınlandı.

⁹ Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu

¹⁰ 1939 İstanbul'da doğumludur. 1966'da Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'nü bitirir (bugün MSGSÜ). İTÜ Mimarlık Fakültesi ile Yıldız Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi (bugün YTÜ) Mimarlık Bölümü'nde asistanlık yapmıştır. 1979'da Edirne Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi Mimarlık Bölümü'nde yeterliliğini veren mimar Trakya Üniversitesi Mimarlık Fakültesi ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde çalıştıktan sonra 2002'de emekli olmuştur. 2006 ile 2012 yılları arasında Bahçeşehir Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde çalışmıştır.

vurgulayan Kuruyazıcı, araştırma yaparken binanın hala Başbakanlık'a bağlı olduğunu ama binaya girmekte, fotoğraf çekmekte sıkıntı yaşadığını ve binanın arşivini kullanamadığını ve Devlet Arşivleri'nde de bilgi bulamadığını ifade etmiştir. Koyunoğlu'na ait ailede bulunan belgelerde Çocuk Esirgeme Kurumu Binası ile ilgili belge bulunmadığını ifade eden Kuruyazıcı, Koyunoğlu'nun kızı Özcan Gündüz ile konuşmuş, ellerinde bulunan mimara ait belgelerde Çocuk Esirgeme Kurumu binası ile ilgili çizim ve eskiz dâhil herhangi bir şeyin bulunmadığını tekrar doğrulamıştır. Daha sonra kendisiyle salonda bazı yerlerde monogram bulunma ihtimali ve duvardaki resmin imzası ile ilgili danışılarak fotoğraflar paylaşılmıştır. Kendisi bu fotoğrafları Yüksek Mimar ve aynı zamanda eski yazı konusunda uzman Dr. Aras Neftçi¹¹,ye göndererek tespitlerin yapılması konusunda yardımcı olmuştur.

Bir diğer görüşme Prof. Dr. Ali Cengizkan¹² ile yapılmıştır. Prof. Dr. Cengizkan yapının 1927'deki Anafartalar Caddesi ile ilişkisini ve bezemeleri değerlendirmiştir.

Prof. Dr. Mustafa Servet Akpolat'la¹³ yerinde inceleme yapmak için 13 Aralık 2017 tarihinde kurum binasına gidilmiştir. Prof. Dr. Akpolat salonu incelemiş ve yapılışı ile ilgili değerlendirmelerde bulunmuştur.

T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Ankara 2 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'nde Çocuk Esirgeme Kurumu Binası'nda geçmişte yapılan restorasyon işlemleri ile ilgili belgeler incelenmiştir.

¹¹ 1987 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesinden mezun olmuştur. Yüksek Lisansını Yıldız Teknik Üniversitesi'nde (1991) Doktorasını İstanbul Teknik Üniversitesi'nde (2002) tamamlar. Halen İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde Uzman olarak çalışmaktadır.

¹² 1954 Ankara doğumludur. Lisans (1978), yüksek lisans (1980) ve doktorasını (2000) ¹² Orta Doğu Teknik Üniversitesi 'nde bitirmiştir. 2011 yılında profesör olan mimar 2012-2015 yılları arasında aynı üniversitede Mimarlık Fakültesi dekanlığı yapmıştır. Bugün halen TED Üniversitesi Mimarlık Fakültesi dekanlığı yapmaktadır.

¹³ Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde lisans ve yüksek lisans eğitimi tamamlamıştır. 1973-1984 yılları arasında Kültür Bakanlığı'nda ardından 1984-2012 yılları arasında da Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde Öğretim Elemanı olarak çalışmıştır. 2012-2016 yılları arasında Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi'nde Sanat Tarihi Bölümü'nün kuruluş çalışmalarında görev yapmıştır. Ankara, Trabzon, Kayseri, Nevşehir ve Şanlıurfa Koruma Kurulları'nda üye, başkan yardımcısı ve başkan olarak görev almıştır. Ortaçağ Kaleleri ve Geç Dönem Osmanlı Mimarlığı konularında çok sayıda yayını bulunmaktadır.

Değerlendirme kısmında yapılan araştırmalar sonucunda binanın mimari açıdan geçirdiği değişimler ve bunun sonuçlarına değinilmiştir. Ardından Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu'nun mesleğinde kullandığı kaynaklar irdelenmiş ve bu bina üzerindeki etkilerinin üzerinde durulmuştur. Mimarın Ankara'da yaptığı diğer üç bina ile çalışmanın konusu olan yapının benzerlikleri ve farklılıkları karşılaştırılmıştır. Koyunoğlu'nun Türk Mimarisi ile ilgili düşünceleri doğrultusunda inşa ettiği yapılar değerlendirilmiştir.

Bunun yanı sıra salondaki bezemeler 1985 yılında tekrar boyandığı mevcut fotoğraflardan ve 2 Numaralı Koruma Kurulunda yapılan incelemede de teyit edilmiştir. Binanın ve salonun kapalı kaldığı dönemde yapılan değişiklikler de tespit edilerek, değerlendirme bölümünde gerek 1985'de gerekse son dönemde yapılan işlemler koruma onarım etikleri açısından tartışılmış ve olası sakıncalar ifade edilmiştir. Binanın ve eserlerin durumu, koruma onarım yöntemleri çerçevesinde ele alınmış, bu bina ve eserler için hangi yöntemlerin uygulanabilir olduğu tartışılmıştır. Bu bölümde Ankara Üniversitesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü Öğretim Üyelerinden Doç. Dr. Cengiz Çetin'in görüşlerine de başvurulmuştur. Yapılan değerlendirmeler kendisi ile paylaşılmış ve fikir birliğine varılmıştır.

Çalışmaya konu olan Çocuk Esirgeme Kurumu Binası Toplantı Salonu tarafımdan ilk defa 2009 yılında tüm binanın yeniden bakım ve onarıma gireceğinin gündeme gelmesi sebebiyle incelenmiştir. Yapının onarımı ile ilgili çalışılan Promim Çevre Düzenleme Kentsel Tasarım Limited Şirketi, salondaki mobilyalar, piriç elemanlar, bezeme ve resmin onarım işleri için Ankara Üniversitesi Başkent Meslek Yüksekokulu'ndan Yrd. Doç. Dr. Y. Selçuk Şener¹⁴ ile bağlantıya geçmiştir. 2009'un Ocak ayında Şener ile birlikte kuruma gidilip eserlerin durumları incelenmiş ve belgeleme çalışmaları yapılmıştır. İncelemenin ardından firmaya verilmek üzere korunma durum raporu, proje ve bütçe taslağı hazırlanmıştır. Ancak bilinmeyen nedenlerle bu bakım ve onarım projesi gerçekleşmemiştir. Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu

¹⁴ Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü'nde Öğretim Üyesi'dir. 2015-2016 eğitim öğretim yılından itibaren de Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığını sürdürmektedir.

Genel Müdürlüğü Başbakanlık'a bağlı iken 2011 yılında Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı'na bağlanarak ismi değişmiş ve Çocuk Hizmetleri Genel Müdürlüğü olmuştur. Bu dönemde bina da Aile ve Sosyal Politikalar İl Müdürlüğü'ne tahsis edilmiştir¹⁵. Bina 2011'den 2013'e kadar çok az personelle atıl durumda kalmıştır. Bu dönemde yapılan ziyaretlerde kurum çalışanlarından, binanın büyük bir tadilata gireceği ve salonun durumunun ne olacağının belli olmadığı bilgisi alınmıştır. Ardından 2013-2015 yılları arasında bina tamamen kapatılmış ve girişler engellenmiştir. 2015'de binanın tekrar aktif hale gelmesi üzerine 2016 yılının başlarında bina ve salondan sorumlu personel tekrar ziyaret edilmiştir. Bu ziyaret sırasında yapıda ve salonda kapalı olduğu dönemlerde çok ufak değişiklikler yapıldığı bu yapılanların badana ve tamirat şeklinde "basit onarım"ın ötesine geçmediği anlaşılmıştır. Beşinci bölümde yer alan inceleme ve belgeleme çalışması 2016 Mart ve Nisan aylarında yapılmıştır. Bina tekrar 2017 Aralık ayında ziyaret edilmiş, tespit edilen değişiklikler belgelenmiştir.

Bu çalışma sırasında karşılaşılan güçlükler daha önce bu yapıyla ilgili çalışma yapanların karşılaştıkları güçlüklerle benzerdir. Yapının inşaatının, salonun oluşturulmasının ile geçirdiği tamirat, tadilat ve onarımların arşiv bilgilerinin yetersizliği karşılaşılan güçlüklerin bir yönünü oluşturmaktadır. Her zaman yapıya ve salona girişin mümkün olmaması da çalışmayı zorlaştıran diğer sebeplerdendir.

Toplantı salonu yapıdan bağımsız olarak ele alınamayacağı için binayla ilgili araştırma ve yayınlar olmasına rağmen yapıya bir bütün olarak değinilmiştir. Yapının tümüne değinilmesinin bir başka sebebi de koruma açısından bir değerlendirme yapabilmek için bütüncül bir yaklaşımın gerekliliğidir. Bütüncül bir koruma yaklaşımı korunması planlanan yapı ya da eserin tüm özelliklerinin, problemlerinin tam algılanması, gerektiği durumlarda diğer disiplinlerden destek alınması, yalnız görünenin değil, görünmeyen de tam tespitin yapılmasının gerekliliğini kapsar.

¹⁵ <https://ankara.aile.gov.tr/kuruluslarimiz/ankara-aile-ve-sosyal-politikalar-il-mudurlugu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

Bu çalışmanın hedeflerinden biri de resim ile bezemeleri belgelemek ve değerlendirmektir. Belgelemenin sonucunda korunma durumu ortaya çıkan eserler için koruma nerisi vermek de diğer bir hedeftir. Tüm bunların neticesinde elde edilen ve bir bütün içerisinde sunulmaya çalışılan verilerin mimar ve mimarlık tarihi; sanat, sanatçı ve sanat tarihi; koruma-onarım alanlarında gelecekte yapılması muhtemel çalışmalara kaynak olarak kullanılması umulmaktadır.



1. OSMANLI MODERNLEŞME SÜRECİNİN MİMARLIĞA ETKİLERİ VE BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ

Osmanlı İmparatorluğu Batı ile ilişkisini hiçbir zaman kesmemiş ancak imparatorluğun yükselme devrinde Osmanlılar, kendi uygarlıklarını Batı'ninkinden üstün saymışlar ve onların bir model olarak izlenmesi söz konusu olmamıştır. Gerileme devrine gelindiğinde imparatorluğun gerilemesine etki eden nedenler sorusu, belki de yüzeysel bir tutumla savaşlardaki yenilgilerden dolayı Batı'nın askeri üstünlüğü gösterilerek cevaplandırılmıştır (Mardin 1991: 12). Avrupa ülkelerinin Osmanlı Devletini politik ve ekonomik olarak baskı altına almakla kalmayıp tehdit oluşturması, Osmanlı İmparatorluğu'nu bir takım karşı tedbirler almaya zorlamıştır. Osmanlı, Avrupa ülkeleri ile rekabet edebilmek için önce onları daha yakından tanımayı, sonra da onların seviyesine çıkabilmeyi amaçlamıştır. Bu da devletin, düşünce yapısını değiştirerek daha modern davranış modellerinin gündeme almasını sağlamış, imparatorluk genelinde her alanda bir yenilik hareketi izlenmeye başlanmıştır.

Bu yenilenme hareketi mimarlık alanında da kendini göstermiştir. 1699 yılında imzalanan Karlofça Antlaşması, siyasal açıdan büyük bir imparatorluğun gerilemeye başladığının kanıtı olduğu kadar yeni ilişkiler düzeninin de başlangıcı olmuştur. Artık bu tarihten sonra batı uygarlığının etkileri, başta saray çevresinde olmak üzere, toplumun değişik kesimlerinde gittikçe yoğunluğunu arttırarak varlığını duyurmaya başlayacaktır. Modernleşme hareketlerinin mimarlık üzerindeki ilk yansıması Lale Devri'nde görülür. Avrupa ülkelerini tanıma düşüncesi onlara benzeme düşüncesini de beraberinde getirdiğinden, zamanın padişahı III. Ahmet, Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'yi Paris'e elçi olarak göndermiştir. 1721'de Fransa'dan dönen Osmanlı elçisi yazdığı Sefaretname ile saray çevrelerine "Frenk" davranışlarını, Fransız bahçelerini ve rokoko dekorasyon anlayışını getirmiştir (Batur 1985: 1039; Yavuz ve Özkan 1985: 1078). Her şeyi yakıp yıkan Patrona İsyanı bu Lale Devri'nin kapanmasına ve mimarlık alanındaki ilk modernleşme örneklerinden günümüze hiçbir yapıtın kalmamasına sebep olmuştur. Bu devrin mimarlık düşüncesine

getirdiği en önemli yenilik, mimarlığın saraydan dışarı çıkması ve sivil mimarlıkta bir hareketliliğin başlamasıdır (Alsaç 1973: 12). Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentte ve taşrada mimarlık işlerini yürüten Hassa Ocağı mimarlarının işlerini ocak dışındaki yerli ve yabancı mimarlar üstlenmişlerdir. Ortaya çıkan bu durumun nedeni Lale Devri (1718-1730) ile başlayan "Batılılaşma" döneminde, saray çevresinin benimsemiş olduğu Avrupa Mimarlığı ile Hassa mimarlarının baş edememesi, onun gereklerine ayak uyduramamasıdır (Yavuz ve Özkan 1985: 1078). 17. yüzyılın sonlarından itibaren, klasik çağını yaşadktan sonra, Batı'ya yönelen Osmanlı Mimarlığı ilk dönemlerinde tamamıyla olmasa da giderek artan Batı eklektizmi ile Batının üslup özelliklerini göstermeye başlamıştır. Böylece Osmanlı Mimarisi 18. yüzyıldan başlayarak, Barok ve Rokoko üslubunun etkisine girmiş ve bu durum 19. yüzyıl başlarına kadar devam etmiştir. 19. yüzyılda batıda gelişen ulusçuluk-milliyetçilik düşüncelerinin etkisi ile oluşan Neo-Klasik üslup, aynı yüzyılın sonlarında Osmanlı Mimarisi'nde de kendini göstermiştir (Fırat 1998: 1-2).

Osmanlı İmparatorluğu'nda mimari, geleneksel eğitimle usta çırak ilişkisi ile yetişen Hassa Ocağı'nın sorumluluğundaydı ve bu yapılanma Osmanlı'nın geleneksel gereksinimlerini karşılamaya yetiyordu. Ancak Batılılaşma hareketi ile 19. yüzyılda ortaya çıkan eklektik anlayış çeşitli üslupların biçim ve tasarım kurallarını bilmeyi gerektirmiştir. Bu akademik tutumla başa çıkamayan Hassa Mimarlarının işlerini Avrupa'da akademik öğrenim gören yabancı ya da azınlık kökenli mimarlar üstlenmişlerdir (Yavuz ve Özkan 1985: 1078; Akpolat 1985: 350). Bu durum Osmanlı mimarlarının işsiz kalmaları ötesinde, kendi doğal evrimi içinde ve geleneksel sürekliliğinde gelişen mimarlığa kesin bir kopukluk getirmiş, böylece ülke içinde bir meslek grubuyla birlikte mesleğin sürekliliği de önemli bir darbe yemiştir (Yavuz ve Özkan 1985: 1078). 19. yüzyıl, bu anlamda Osmanlı mimarisi için bir kırılma noktası olarak kabul edilebilir.

Türk mimarlık düşüncesini ise, tarih içinde eski çağlara kadar izlemek mümkündür. Türk mimarlığını doğrudan etkileyen en önemli devir Osmanlı-Türk mimarlığı devri olmuştur. Ulusların kültürel geçmişlerini belirleyen sanat, daima

oluştugu çağın politik, ekonomik ve sosyal yönlerini yansıtmıştır. Dolayısıyla uluslar, kültürel açıdan en verimli dönemlerini politik ve ekonomik açıdan en güçlü oldukları devirlerinde yaşamışlardır. Bu açıdan Osmanlı sanatının klasik çağı sayılan 16. yüzyılda devlet politik, ekonomik ve sosyal yönlerden en gelişmiş devrini yaşamıştır (Yavuz 1973: 26). Türk mimarlığı Osmanlı İmparatorluğu'nun yükseliş devrinde son önemli sentezine erişmiştir. Mimar Sinan ile zirvesine ulaştığı klasik devrinde gerek mekân anlayışı, gerekse inşaat teknikleri açısından mimarlık sorunlarını çözmüş bulunmaktadır ve bunu yapıların biçimlerine de yansıtmıştır. Toplum yapısının durağanlığı yeni fonksiyonlar ortaya çıkartmadığı için mimarlık; eserlerinin eski fonksiyonlarını, tekniklerini dolayısıyla da biçimlerini tekrar etmiştir. Bu durum ise 18. yüzyılın başından itibaren değişmeye başlamıştır (Alsaç 1973: 12).

Yüzyıllar boyunca birarada yaşayan din ve dil farklılığı gösteren çeşitli etnik topluluklardan oluşan Osmanlı toplum yapısı 19. yüzyılda ortaya çıkan milliyetçilik akımıyla çözülmeye başlamıştır. Avrupa'yı özellikle Balkanları saran milliyetçilik hareketi, yeni pek çok devletin doğmasına neden olmuştur (Yavuz 1981: 9-11). 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki akımlar; çeşitli uluslardan birleşik bir Osmanlı ulusçuluğu kurma ülküsü ile Osmanlıcılık, bütün İslam kavimlerinden birleşik bir İslam birliği, İslam devleti kurma ülküsü ile İslamcılık ve toplumu Doğu uygarlığından Batı uygarlığına geçirme çabası ile Batıcılık. Bu üç akım da sürekli yenilgilerle çökmeye başlayan Osmanlı devletini kurtaramamıştır (Kudret 1985: 403). II. Abdülhamid (1876-1909) döneminde Osmanlıcılık kadar geniş kabul görmese de İslamcılık fikrine yakınlaşılmasıyla ortaya çıkan ümmetçilik söz konusu olmuştur. II. Meşrutiyet'in ardından ise Osmanlıcılık yerini Türkçülük almıştır. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Türkçülük İdeolojisi, Ulusçuluk akımının Osmanlı İmparatorluğu'ndaki en önemli etkisi olmuştur (Armaoğlu 1983: 68).

23 Aralık 1876 günü ilan edilen Meşrutiyet, 150 yıl önce başlayan Batılılaşmayı bir diğer deyişle Osmanlı modernizasyonunu başlatmıştır. Oryantalist anlayışın, Osmanlı Mimari Rönesans'ına dönüşmesinin ilk işareti 1873 Sadrazam Edhem

Paşa tarafından hazırlatılan Usul-i Mimari-i Osmani adlı yapıttır. Bu eser Viyana Evrensel Sergisi dolayısıyla Osmanlı Mimarisi üzerine resmi bakış açısını yansıtan ve Montani Efendi ile Boghos Chachian'ın rölöve ve desenlerini içeren bir çalışmadır. Ayrıca bu çalışma Osmanlı mimarlık tarihi yazıcılığının da ilk örneğini teşkil etmektedir. Gelecekteki Milli Mimari anlayışının kaynak ve başvuru kitabı olan Usul-i Mimari, “eski yüksek devri” ve onun “asil ve ciddi” ifadesini aramaya teşvik ediciliğinin yanı sıra tasarıma veri olacak bilgi ve normları da içermektedir. II. Abdülhamid döneminde İslam ve Osmanlı etiketi önemli olmuştur. Bu etiket Hindistan ve Endülüs kökenli biçimlerin gözde olduğu “tarz-ı İslami”dir ve bunun doğal evrim çizgisi 20. Yüzyıl başında Milli Mimari’ye bağlanacaktır. Tarz-ı İslami’den Milli Mimari’ye geçiş, dağılmış olan Yeni Osmanlılar Hareketinin yerini Jön Türk milliyetçiliğinin almasıyla eş zamanlıdır. II. Meşrutiyet, Türkçülüğün esaslarının öne çıktığı bir evredir ve Milli Mimari, İslam ve Türk olan Osmanlı mimarlığını muasırlandırmak misyonunu üstlenen bir akım olarak gündeme gelmiştir (Batur 1999: 8-10).

Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarında ortaya çıkan Türkçülük anlayışının sanat alanında dolayısıyla mimaride de etkin olduğu söylenebilir. Ulusal olma mimarlığa biçimsel-duygusal bir yaklaşım olarak yansımış, tarihe dönük bir mimarlık anlayışı döneme hâkim olmuştur. Türk Mimarisindeki batı etkisine bir tepki olarak doğduğu bilinen bu anlayış, 1908’de II. Meşrutiyetin ilanı ile daha da güçlenmiştir. Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi olarak da adlandırılan bu dönem, mimarinin yabancı etkilerden arındırılma çabalarıyla, Osmanlı Modernizasyonu eğilimine ilk tepkilerin gösterildiği dönem olmuştur (Fırat 1998: 2). 1908 yılı, II. Meşrutiyet sonrasında özellikle İttihat ve Terakki Fırkası’nın siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel alandaki girişimlerinin arasında, bulunduğu dönemin koşullarını ve yapısını en çok belirleyen unsurlardan biri de mimarlıktır. İttihat ve Terakki Fırkası’nın başlıca düşünürlerinden biri olan Ziya Gökalp’in ekonomi, siyaset, felsefe, hukuk, din ve dil alanında geliştirdiği düşüncelerin zamanla güç kazanması, yaygınlaşması, mimarlık alanında ülkenin yeni girdiği ortama uygun bir reflekse neden olmuştur (Sözen 1996: 13).

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında çökmekte olan Osmanlı İmparatorluğu'nu içinde bulunan çıkmazdan kurtarmayı amaçlayan ideolojilerden geçerliliğini en uzun süre koruyan Türk Milliyetçiliği akımı, o yılların mimarlığını şekillendiren başlıca etmen olmuştur. Önceleri “Milli Osmanlı Rönesans”ı sonradan “Meşrutiyet Milli Mimarisi” diye de adlandırılan Birinci Milli Mimarlık Dönemi anlayışı, 1908’de İkinci Meşrutiyetin ilanı ile hızlanan milliyetçilik hisleri içinde belirginleşmiş, 1911-1922 yılları arasında süren uzun savaş dönemi içinde güçlenmiş, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Türkçülük idealinin henüz geçerli olduğu ideolojik ortamda da devam etmiştir. Mimarlığın milli duyguları yansıttığına, milli şuuru güçlendirici niteliğine inanılan bu dönemde mimarların amacı, unutulmuş Türk sanatı ve mimarlığını, klasik dönemde ulaştığı değerleriyle yeniden ortaya çıkarmak ve yaşatmak yönündeydi. Türkçülük akımının önemli ideoloğu Ziya Gökalp’in inandığı ve Meşrutiyet’ten beri süre gelen “Milli Hars ve Garp Medeniyeti”nin bütünleşmesi anlayışı milli mimarlık uygulamalarında da sonuna dek geçerli olmuştur (Aslanoğlu 1984: 41-42). 19. yüzyıl eklektik davranışlarının bir devamı olan bu dönemde, bölgesel ve ulusal ögelere mimaride daha çok yer verilmiş, böylece Türk Mimarisi’nin “Neo Klasik” dönemi başlamıştır (Sözen ve Tapan 1973: 100). Böylece Milli Mimari, Milli Mimari Rönesans’ı gibi çeşitli adlarla da anılan Birinci Ulusal Mimarlık Akımı geçerlilik kazanmıştır. Cumhuriyet’in ilk yıllarında da örneklerini veren bu akımın etkilerini hemen yitirmesi beklenemezdi. Üstelik yeni bir ulus yaratma çabalarının yoğunlaşmaya başladığı bir ortam içinde yaygınlaşma olanağı da bulmuştur (Sözen 1996: 13-14). Birinci Ulusal Mimarlık Akımı tek geçerli üsluptur ve belediyelerce her türlü binanın bu üslupta tasarlanması talep edilmiştir (Aslanoğlu 1996: 17). Türk Mimarisi’nin gelişimini engellediği düşünülen batılılaşma eğilimlerine ilk tepkilerin gösterildiği bu dönemde mimarinin yabancı etkilerden arındırılmasına çalışılmıştır (Yavuz 1981: 69). Bu yıllarda sınırlı sayıdaki mimarın hemen hemen tümü, ulusal mimarlık akımına bağlı kalmıştır. Bunun nedenlerinden birkaçına değinilecek olunursa; ilki, yetiştikleri kurumlardaki eğitim düzenidir. Dönemin mimarlık alanında en önemli eğitim kurumu olan Sanayi-i Nefise Mektebi ile Mühendis Mektebi’nde yerli ve yabancı öğretim üyeleri, eğitimin ağırlığını bu tür bir mimariye verdiklerinden, bu dönemde, bu eğilimde bir

kuşağın yetişmesine olanak sağlamışlardır. Ayrıca öğretim üyelerinin çoğu da bu mimarinin başlıca uygulayıcıları olmuşlardır. Kurumların ders programları, kitapları incelendiğinde, ayrıntılarına kadar geçmiş mimarlık örneklerinden alıntılara, bunların günün koşullarına uyarlanmış biçimlerine rastlanmaktadır. Bunun dışında 1873 yılında uluslararası Viyana Sergisi için Montani Efendi ve arkadaşları tarafından hazırlanan ve 189 levhanın yer aldığı “Usul-ü Mimari-i Osmani” adlı çalışmanın da gösterdiği gibi Osmanlı Mimarisi çok önceleri araştırma konusu olmuş ve bir esin kaynağı olarak ele alınmıştır (Sözen 1984: 35, Sözen 1996: 15).

Mimarideki bu ilk sistematik kültür/medeniyet uyuşması programı, Türkiye’deki mimari pratiğe 1908’lerden 1930’lara kadar hâkim olan, yaygın bir Osmanlı canlanması olmuştur. Çağdaşlarınca Milli Mimari Rönesansı olarak bilinen, mimarlık tarihçilerine göre ise sonradan Birinci Ulusal Üslup olarak adlandırılan bu üslup, Osmanlı formlarını ve biçemsel motiflerini Avrupalı tasarım ilkeleri, yapı tipleri ve inşaat teknikleriyle birleştiriyordu. Bu melez üslup, Vedat Bey, Kemalettin Bey ve Guilio Mongeri gibi önde gelen üç eğitmen ve uygulayıcının liderliğinde, mimarlar tarafından, Avrupa’daki Neoklasisizm ve Gotik Canlanma gibi mukabillerine benzer bir biçimde modern bir devletin ve modern kent yaşamının gereklerine uygun bir şekilde uygulamaya konmuştur (Bozdoğan 2002: 455). Birinci Ulusal Mimarlık Akımının öncüleri Mimar Kemalettin ve Mimar Vedat’tır. Amaçları Türk mimarlığını oluşturma aşamasında yabancı etkilerden uzak ulusal bir akım ortaya çıkarmaktır. Söz konusu mimarlar eğitimlerini yurt dışında tamamlamalarına rağmen, yabancı kökenli olmayan, Klasik Osmanlı mimarlığına ait bir takım öğeleri yansıtan (mukarnas, çini, geniş saçaklar, kubbe, sivri kemer gibi) eklektik bir anlayışla anıtsal yapılar inşa etmişlerdir. Bu dönemde Mimar Kemalettin ve Vedat Bey dışında, Muzaffer, Arif Hikmet Koyunoğlu, Ahmet Kemal, Tahsin Sermet, Ali Talat, Faliş Ülkü, Hafi, Necmeddin Emre ve İtalyan Guilio Mongeri de aynı üslubu benimsemiş ve etkin olmuş isimlerdir (Sözen 1996: 21; Sözen 1984: 38).

Birinci Ulusal Mimarlık Akımı başta Ankara olmak üzere tüm şehirlerde etkili olmaya başlamıştır. Özellikle Hükümetin desteği burada önem arz etmektedir. Hükümetin desteğiyle İlk ulusal mimarlık akımı kamu binaları dışında sivil yapılarda da karşımıza çıkmaktadır. Okul, kışla, tren istasyonları gibi yapıların hepsi milli üslupta ele alınmıştır. Bu dönemde özel şahısları milli üslupta binalar yapmaya zorlayacak bir kanunun çıkarılması dahi istenmiştir. Başta Ankara olmak üzere, İstanbul ve İzmir gibi büyük şehirlerde akım hızla etkisini göstermiş, önemli örnekler verilmiştir (Sözen 1984: 36). Ancak Bu dönemde Selçuklu-Osmanlı biçimlerini kullanan mimarlar aslında Cumhuriyet'in yenilikçi ve modern görüşüyle çelişmektedir bu da Klasik Osmanlı'ya dönüş çabaları olarak yorumlanmış, akımın mimarları eskiye olan bağlılıkları nedeniyle eleştirilere maruz kalmıştır (Sözen 1996: 19). 1927'lere kadar Türk Mimarisine egemen olan bu davranış, daha sonraları ülkemize eğitim ve uygulama amacıyla gelen yabancı mimarların etkisiyle duraklamıştır, 1930'dan sonra yerini yeni üsluplara bırakmıştır (Sözen ve Tapan 1973: 100).

1.1. BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ MİMARİ ÖZELLİKLERİ

Modernleşme döneminde mimarlık mesleğinde yeniden Türklerin çalışmaları ancak Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mühendis Mektebi'nin açılmasıyla mümkün olmuştur. 1873 Uluslararası Viyana Sergisi için hazırlanan Usul-ü Mimari-i Osman-i ile ilk adımı atılan geçmişî araştırma ve canlandırma anlayışı söz konusu okullarda verilen eğitim şekliyle de oldukça desteklenmiştir.

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi mimarları Osmanlı ve Selçuklu gibi geçmiş dönemlere ait mimarlık öğelerini inceleyerek bunları yeni bir içerikle değerlendirmiş fakat farklı bir anlayışla yansıtmışlardır (Sözen 1996: 17). Bu akımın öncülüğünü yapan mimarlar, eğitim kurumlarında sürekli cephe tasarımlarıyla yetiştiklerinden, uygulamalarında özellikle cephelere büyük özen göstermişler, çözülmesi gereken ilk nokta olarak, cepheleri ele almışlardır

(Sözen 1984: 36). Bu dönemde mimarların Türk toplumunda görülen eğilime uygun olarak yapılarda süslemeler için, Tarihi Türk Mimarisini kaynak olarak kullandıkları anlaşılmaktadır. Yani bu dönemde yapı yüzeylerinin ulusal gururu okşayacak bir biçimde düzenlenmeye çalışıldığı, Tarihi Osmanlı Mimarisinin yapı elemanları ile süslemelerinden yararlanıldığı görülmektedir (Fırat 1998: 3). Akımın üslubu cephelerde vurgulandığı için plan ve yerleşim düzeni arka planda bırakılmıştır. Planlar batıdan alınma olup, Fransız Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretilen mimariye ait tasarım özellikleri kullanılmıştır (Sözen 1984: 30). Bu dönemde inşa edilen yapıların genelinde ana ilke, cephelerin ayrıntılarına kadar düşünülerek çözülmesidir. Yerleşme ve planın, gerekli işleve göre çözümü, cephelerden sonra gelmektedir (Sözen 1984: 37). Plan ve cepheler simetrik yapılmakta esas giriş simetri eksenine getirilmektedir. Arsa elverişli değilse sadece ön cephede simetri anlayışı uygulanmaktadır. Binaların değişmez özellikleri, fonksiyonları ne olursa olsun, giriş aksına ve akslarına göre, cephelerin ve dolayısı ile planların simetrik olarak düzenlenmeleri ve cephelerin Rönesans Mimarisi'nin ilkelerine uygun olarak düşey yönde üç ayrı üslup veya düzen kullanma gereği ile üç parçaya bölünmesidir (Yavuz 1973: 27).

Cephelerde hep Osmanlı ve Selçuklu yapılarının mimari ve süsleme elemanları kullanılmaya çalışılmış, süslü cephelerin plandan önde geldiği, kalıplaşmış kütle anlayışı içinde yapılar hep plastik bir ürün olarak değerlendirilmiştir. Klasik dönemde her şeyin bir fonksiyonu varken, bu dönemde fonksiyonu olmayan birçok eleman ile karşılaşmaktadır. Örneğin yalancı kubbeler gibi bazı klasik mimari detaylar, fonksiyonel amaçtan uzak, dekoratif öğeler olarak kullanılmıştır. Klasik çağda dini yapılarda kullanılan elemanlar bu dönemde sivil yapılarda da uygulanmıştır. Dönemin cephe süslemeleri, 15. ve 16. yüzyıl Osmanlı Mimarisinin oyma, kakma, çini kaplama, kalem işi tekniği ile gerçekleştirilmeye çalışılmıştır (Fırat 1998: 3). Giriş kısımlarına bakılacak olursa; girişler mermer sütunlarla, çini pano uygulamaları ve madeni bezemelerle vurgulanmıştır (Sözen 1996: 17). Ön cephede ve ortada bulunan girişler Osmanlı Dönemi girişleri şeklinde düzenlenmiş, desteklerle taşınan

geniş saçakların alt yüzeyleri ise geleneksel örneklerde görülenlerin benzeri biçiminde uygulanmıştır (Aslanoğlu 1984: 42). Yapıların pencere ve kapı açıklıklarına, her katta değişik olmak üzere, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde denenmiş değişik biçimli kemerler yerleştirilmiştir. Bazı kemer köşelerine kabara ve gülçeler, kemer aralıklarına Rönesans madalyonları yerine Selçuki tarzda işlenmiş taş rozetler yerleştirilmiştir (Sözen 1984: 36, Yavuz 1973: 27; Sarıaslan 2005: 61). Bu tür öğeler, yapının önemine göre tüm ön cephede de yer yer kullanılmış, mermer sütunların, çoğu kez baklavali veya mukarnaslı sütun başlıklarıyla değerlendirilmesi, Klasik Osmanlı, Mimar Sinan dönemi yapılarındaki mimarlık öğeleriyle, büyük ilişki içinde olmuştur. Cephelerdeki bir diğer özellik de girişlerin ve köşelerin kimi zaman kubbelerle hareketlendirilmesidir. Kubbelerin bir kısmı yalancı kubbe olarak düzenlenmiş, düşey çizgiler güçlendirilmiştir. Bunlar yapıya anıtsallık izlenimi verme amacıyla kullanılmıştır (Sözen 1984: 36-37; Sözen 1996: 17). Cephelerde sık kullanılan bir diğer özellik de çıkmalardır. Bazı yapılarda alttaki dükkânlardan sonra yapı geleneksel mimarlık örneklerinde olduğu gibi taşırılmakta, değişik biçimli konsollarla desteklenmekte, yapının olduğundan daha hareketli görünmesine çalışılmaktadır. Köşe arsalarında ise, köşeler yuvarlatılarak, zemin katından sonra dışarı taşırılmakta, çoğu kez bu görünüş bir kubbeyle bitirilmektedir (Sözen 1984: 37). Geç dönemle Türk Mimarisine girmiş olan giriş üzerindeki balkonlar; gömme balkon şeklinde ya da profilli taş konsollar üzerine oturan çıkma balkon şeklinde yapılmıştır. Kimi zaman ise, balkonlar teras şeklinde değerlendirilmiştir. Balkon korkulukları da cephelere dekoratif görünüm katan unsurlardır. Saçaklar; genellikle dışa taşkın, geniş ahşap saçaklar şeklinde ya da taştan profilli silmeler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bazı ahşap saçakların alt yüzeylerinde çitalar ve boya ile oluşturulmuş geometrik desenler vardır. Bazen bu saçakların, konsollara oturan dekoratif ahşap desteklerle, beden duvarına bağlandığı görülmektedir (Fırat 1999: 294,295). Yapıların üstü, bu tip saçakları olan kırma-kiremit çatılarla örtülmüşlerdir (Sarıaslan 2005: 61).

Süsleme de Selçuklu ve Osmanlı kökenli yapılmıştır. Kemer alınlıkları kabartma hatayı üsluplu bitki motifleri, rozetler ve çini panolarla, mermerden balkon

korkulukları geometrik Selçuklu desenleriyle bezenmiştir (Aslanoğlu 1984: 42). Bu dönemde çini uygulamaları yeniden ele alınmış, özellikle çini panolar Kütahya'daki atölyelerde yaptırılmış ve cephelere uygulanmıştır. Bu çini panolar, 16. yüzyıl Klasik Osmanlı döneminde en parlak zamanını yaşayan bitkisel motifli İznik Çinilerinden esinlenilerek yeniden üretilmiştir. Bunun dışında cephede kufi yazılardan oluşan şerit şeklinde çini pano uygulamaları görülmektedir (Sözen 1984: 36-37, Sözen 1996: 17).

Cephelerde beliren diğer bir nokta ise, ana cepheyle diğer cepheler arasındaki ilişkidir. Bu ilişki yapının önemine, yapıldığı yerin özel durumuna göre değişmekle birlikte, cephelerin çoğu kez eşit biçimde değerlendirilmediği bazen cepheler arasında büyük ayrımlar ortaya çıktığı görülmektedir. Bu, üslup değişikliklerinden, kullanılan malzemeye kadar uzanmaktadır. Yapıların önemli bir bölümünde, yeni yapı teknikleri ve malzemesi kullanılmakla birlikte, cephelerdeki öğelere yer verebilmek için bu durum gizlenmiş, dışarıya yansımamıştır (Sözen 1984: 38). Dış yüzler yapıların geleneksel yapım yöntemleriyle oluşturulduğu kanısını uyandırmak amacıyla kesme taşla kaplanmış, ya da o izlenimi uyandıracak biçimde sıvanarak derzlenmiştir (Sarıaslan 2005: 62). Kısaca, bu üslupta geçmişteki Türk mimarlık ve süsleme sanatından öğelerin yanı sıra, akademizmin kurallarının kullanıldığı da görülmektedir (Aslanoğlu 1984: 42).

2. CUMHURİYET DÖNEMİNDE ANKARA

Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti olan Ankara kent sınırlarında, tarihin ilk devirlerinden itibaren yerleşim görülmektedir. Bunda en büyük etken, topografya koşullarının ve Anadolu yolları üstündeki konumunun merkez rolü oynayabilecek bir kentin kurulmasına elverişli olmasıdır. Eti Yokuşu'nda yapılan kazılar sonucunda elde edilen verilerden Ankara'da yerleşimin Paleolitik çağlarda başladığı anlaşılmaktadır (TTK 1940¹⁶). Şehir merkezindeki Ankara Kalesi'nde yapılan çalışmalarda Neolitik Dönem'e ait kalıntılara rastlanmıştır. Kalkolitik ve Tunç çağlarında da yerleşimin devam ettiği yapılan kazı çalışmaları sonucunda kanıtlanmıştır. Ankara ve çevresinde Hititler'e ait önemli yerleşim yerlerinin varlığı da bilinmektedir. Kent Frigler döneminde önemli bir yerleşim yeri haline gelmiştir. Yapılan kazılar sonucunda Augustus ve Roma tapınağının çevresi ile Çankırı Kapı arasındaki bölgede Firigler'in "Ankyra" diye adlandırdığı kentin kurulduğu bilinmektedir. M.Ö. 3. yüzyılda Galatlar'ın Ankara ve çevresine yerleştiği ve "Ankyra"yı başkent yaptıkları bilinmektedir. Galatların buraya yerleşmesinden sonra "Galatia" olarak anılmaya başlanmıştır (Arslan 2000: 56). Roma İmparatoru Augustus M.Ö. 25 yılında Galatya'yı alır ve kentte Roma egemenliği başlamıştır. Augustus'a Sebaste (saygıdeğer) unvanı verilen kentte stratejik konumu nedeniyle hem askeri hem de ticari açıdan önemli gelişmeler yaşanmış, yapılan kazılarda ele geçen dini, askeri ve sosyal yapılar kentin bu dönemde en parlak dönemlerinden birini yaşadığını göstermiştir. M.S. 395'te Roma İmparatorluğu'nun ikiye bölünmesi ile kent doğu Roma İmparatorluğu'nun eline geçmiş ve bu dönemde büyük bir dini merkez durumuna gelmiştir (Eyice 2011: 251). 615'te Sasaniler'in Anadolu'ya gelmesiyle Ankara'nın tamamen kale içine kapandığı, iki sıra surla çevrili tepe içerisinde yaşamını sürdürdüğü bilinmektedir (Eyice 2011: 254). Kısa bir süre Araplar'ın da eline geçen Ankara (Yıldız 1986: 221) 1081-1090 yılları arasında Selçuklu idaresi altına girse de 1101 yılında Haçlı ordusunun saldırısıyla Bizans İmparatorluğuna hediye edilmiştir (Runciman 1992: 18).

¹⁶ Türk Tarih Kurumu tarafından yapılan Eti Yokuşu Hafriyatı Raporu, 1937. Raporun basımı: 1940.

Ankara, Orhan Bey zamanında Osmanlıların eline geçmiştir (Şimşir 2006: 27). 19. yüzyılın ortalarına sadece burada ve çevresinde yetişen tiftik keçisi Ankara için en önemli gelir kaynağı olmuş (Eyice 2011: 244), tiftik keçisinden elde edilen sof dokuma bu dönemde Avrupa'dan Mısır'a kadar dünyanın pek çok yerine satılmıştır (Şimşir 2006: 30). Ankara'da bunun dışında hayvancılık ve tarım da gelişmiştir (Ortaylı 1994: 116). Bu doğal zenginliklerden dolayı Ankara gelişmiş bir Anadolu kenti idi ama 19. yüzyılın ikinci yarısında Ankara gitgide sönmeye yüz tutmuş, gelişen olumsuz olaylar neticesinde nüfusu azalmış, ticaret gerilemiş, insanlar yoksullaşmıştır (Fehmi Yavuz, İbrahim Yasa ve Tuğrul Akçura'dan aktaran Şimşir 2006: 31). Ankara daha önce tiftik ticaretinde dünyada söz sahibi iken İngilizlerin 19.yüzyılda Ankara'nın tiftik ticaretini baltaladıkları, yavaş yavaş tiftik ticaretinin gerilediği ve (Ortaylı 1994: 114) Ankara'dan alıp götürdükleri tiftik keçilerini Güney Afrika'da üretmeye başladıkları bilinmektedir (Tunçer 2001: 57; Dumont ve Georgeon 1996: 106).

1873-1875 yıllarında Ankara'da, aralıksız kar yağışı, sel gibi meteorolojik felaketler olmuş ve bunlar görülmemiş bir kıtlık ve açlığa yol açmıştır. Bu olumsuzlukların sonucunda Ankara ve çevresinde 18 bin insan ölmüş, pek çok insan da Ankara'dan göç etmiştir. Ardından 1876-1878 yılları arasında Sırbistan ve Karadağ Prenslikleri ile Rusya ve Osmanlı arasında savaşlar çıkması sebebiyle bu savaşlar için Ankara Vilayeti'nden 179 bin asker alınmış ve bu gidenlerin çoğu geri dönememiştir. 1880-1881 yıllarında ise Ankara büyük çekirge saldırılarına maruz kalmış, bu yıllarda da tıpkı 1876-78 yıllarındaki gibi kıtlık baş göstermiş ve yine 18 bin kişi ölmüştür (Tunçer 2001: 64-66; Dumont ve Gerorgeon 1996: 107; Koç 2011: 451). Bunların dışında sıtma hastalığının yaygınlaşması da Ankara'yı olumsuz etkilemiş ve Ankara gerilemeye devam etmiştir. Bu gerileme silsilesi Ankara'nın başkent oluşuna kadar sürmüş ve Türkiye Cumhuriyeti, Ankara'yı 20 bin nüfuslu bir Orta Anadolu kasabası olarak devralmıştır (Fehmi Yavuz, İbrahim Yasa ve Tuğrul Akçura'dan aktaran Şimşir 2006: 31). Ankara'nın bu kadar kötü bir görüntü içinde bulunmasında 1916 yılında geçirdiği büyük yangın da rol oynamıştır. Üç gün süren yangında bu

küçük kasabanın neredeyse üçte ikisi yok olmuş. 13 Ekim 1923'de başkent ilan edilinceye kadar da görünümünde iyiye doğru bir gelişme gözlenememiştir (Duru 2012: 176).

2.1 ANKARA'NIN BAŞKENT OLUŞU VE GELİŞİMİ

Mustafa Kemal işgal İstanbul'undaki gözlemlerine dayanarak bu şehirde ulusal kurtuluş savaşı ruhunu ve ideolojisini yaratmanın ve bu ideoloji etrafında bir eylem bütünlüğünü sağlamanın olanaksızlığına dayanarak daha o zaman Ankara'nın başkent olmasına karar verilmiştir. Bu kararında İstanbul'un hem askeri coğrafyasının dışa açıklığı hem de kozmopolit yapının zorlayıcılığı önemli rol oynamıştır. Ankara'nın Başkent olmasına, Cumhuriyet'in ilanından kısa bir süre sonra karar verilmişse de aslında bu karar iki aşamalıdır. Birinci aşama; Ankara'nın Kurtuluş Savaşı'nın merkezi olarak seçilmesi ve Kurtuluş Savaşı'nın başarılı olması, ikinci aşama ise Ankara'nın yeni devletin ve daha sonra da Cumhuriyet'in Başkenti seçilmesidir. İkinci aşama birinci aşamada verilen kararın başarısına büyük ölçüde bağlıdır (Tekeli 1994: 144).

Bir taşra kasabası olarak Ankara'nın yirmilerden başlayarak otuzların ortalarına kadar sadakat ve bakirlik dışında kurucu kadroya sunabileceği pek fazla bir zenginliği olmamıştır (Cantek 2003: 44). Atatürk'ün yakın arkadaşı Ali Fuat (Cebesoy) Ankara'da 20. Kolordu Komutanı olduğu sırada Ankara'nın ileri gelenleri ve memurlarından önemli bir kısmını Atatürk'ün kişiliği ve fikirleri konusunda aydınlatmış, Kurtuluş Savaşı'nın günün birinde kesinlikle başarıya ulaşacağı konusunda telkinlerde bulunmuştur (Akgün 2000: 222, 223). Ankara'nın merkez olarak seçilmesinin en önemli sebebi coğrafi konumunun savaşın esas alanı olan batıya yakın ama dış güçlerce doğrudan müdahale edilmesinin zor olmasındandır. Diğer önemli iki faktörden birincisi demiryolunun savaş alanına ve İstanbul'a kolay ulaşım sağlaması ikincisi ise Ankara'nın telgraf ağındaki konumu olmuştur. Bu iki önemli özellik lojistik destek için de

vazgeçilmezdir (Tekeli 1994: 147). Ayrıca Ankaralıların İstanbul'a kıyasla işgal birliklerinin uyguladıkları baskı yöntemlerinden daha az zarar görmüş olmaları ve Milli Mücadele hareketini başlangıcından itibaren gönülden desteklemiş olmaları da bu kararı pekiştirmiştir (Cantek 2003: 43).

Sivas Kongresi'nden sonra Heyet-i Temsiliye'nin Ankara'ya gelişi, hemen ardından Atatürk'ün heyetin merkezinin Ankara olduğunu duyurması ile başlayan Ankara'nın fiili başkentlik durumu 23 Nisan 1920'de Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin Ankara'da toplanmasıyla pekişmiştir (Akgün 2000: 226, 227). İlk defa 31 Ocak 1921'de başkent sorunu meclis gündemine getirilmişse de; savaş sırasında başkent'in İstanbul'dan Anadolu'ya kaydırılması olumsuz tepkilere yol açabileceğinden vazgeçilmiştir. Kurtuluş savaşı kazanılıp Lozan Barışı imzalandıktan sonra, başkent sorunu tekrar ele alınmış ve zaten 23 Nisan 1920'den beri fiilen yönetim merkezi olan Ankara'nın 13 Ekim 1923'de başkent olması kabul edilerek yasayla tescillenmiştir (Ergut v.d. 2011: 45; Tankut 1993: 45).

Mustafa Kemal ve kurucu kadronun düşüncelerindeki ideal cumhuriyeti ilk somutlaştırma girişimi Ankara'nın imarı olmuştur. Hatta Ankara sadece bir Başkent değil bütün Anadolu'nun imarı için bir okul görevi üstlenecektir (Tankut 1984: 303). Ankara yeni devletin başkentliğinin yanı sıra Batılı yaşam tarzının, yeni planlama anlayışının ve modern mimari yaklaşımın ülkeye yerleştirilmesinin ilk adımı olacaktır. Bu anlamda Ankara'yı çağdaş bir kent biçimine büründürmek için yapılacak olan çalışmaların, elde edilecek deneyimlerin bütün ülke kentlerine yaygınlaştırılması, buradaki kentsel gelişimin ülkenin diğer kentlerine örnek olması beklenmiştir (Tekeli 1994: 148; Şimşir 2001: 43; Duru 2012: 174). Aynı zamanda Mustafa Kemal ve kurucu kadro, Ankara'nın kentsel gelişimi için, İstanbul'dakinin benzeri bir belediye oluşturma kararını almıştır. 16.02.1924 tarih ve 417 sayılı kanunla Ankara Şehremaneti kurulur. Yeni şehremaneti bütünüyle İstanbul model alınarak oluşturuldu. Şehremini/belediye başkanı İçişleri Bakanı tarafından atanacak, bütçenin onayı, kadronun saptanması ve maaşların belirlenmesi de İçişleri Bakanı'nın yetkisine

bırakılacaktı. Bu gibi farklılıklar dışında İstanbul'daki Şehremaneti için geçerli olan yasal düzenlemelerden uygun olanları Ankara için de uygulanacaktı (Duru 2012: 177). Cumhuriyet'in ilanından 4 ay sonra 16 Şubat 1924'de kabul edilen 417 sayılı Kanunla 1 şehremini ve 24 üyeli bir 'Cemiyet-i Umumiye Belediye' oluşturulmasına karar verildi. 24 Mart 1925 gün ve 583 sayılı kanunla 417 sayılı kanunun uygulanmasına engel olan 1882 Ebniye Yasası'nın aşılarak 'Ankara'da inşası Mukarrer Yeni Mahalle için Merkezi Yerler ile Bataklık ve Mergazi (çayırılık) Şehremaneti'nin İstimlâki Hakkında, özel kanunun çıkması sağlanmıştır (Bademli 1994: 161; Duru 2012: 177; Şinik v.d. 2016: 9). Böylelikle Ankara'nın gelişme biçimi belirlenmiştir. Eski Ankara'ya dokunulmayacak yanına yeni bir kent kurulacaktır (Aslanoğlu 1992: 119). Dönemin zor koşullarında bu kadar kapsamlı ve masraflı bir işi belediyenin üstlenmesi olanak dışı olduğundan 28.05.1928'de 1351 sayılı kanunla İçişleri Bakanlığı'na bağlı tüzel kişiliği olan Ankara Şehri İmar Müdürlüğü kurulmuştur (Duru 2012: 177).

Ankara'nın planlı döneminin ilk adımı sayılan Lörcher Planı'ndan önce Başkentin kentsel gelişiminde dönüm noktasını oluşturan 1924-25 yıllarında; şehrin imar planı yaptırılmış ve kentin gelişim doğrultusunu büyük ölçüde belirleyecek olan büyük bir kamulaştırılmaya gidilmiştir. İleride kentin asıl planı olarak benimsenecek olan Jansen planı da büyük ölçüde bu yıllar içinde alınan kararların etkisiyle biçimlenecektir. Atatürk'ün Çankaya'yı yerleşim yeri olarak seçmesi de kentin gelişim doğrultusunu belirleyen önemli etmenlerden biridir (Duru 2012: 179). 1923-1932 arasında Ulus çevresinde yapı faaliyetlerine hız verilmesine karar verilerek Eski Ankara'da yangın yerlerinin imarı özellikle Ulus-İstasyon, Ulus - Samanpazarı gibi belli başlı bağlantıların geliştirilmesi, kentsel altyapı sorunlarının çözümü ayrı ayrı düşünülerek birbirinden kopuk projeler olarak, uygulanmaya çalışılmıştır (Bademli 1994: 162). Öncelikle 1924 yılında Şehremaneti'nce Ankara'nın haritası hazırlanmış, planlı bir biçimde gelişmesi için İstanbul'da iş yapan "Keşfiyat ve İnşaat Türk Anonim Şirketi" görevlendirilmiştir. Bu şirket Alman Mimar Lörcher'e Ankara'nın planını yaptırmıştır (Cengizkan 2004: 36).

Ankara'nın ilk planı Hermann Jansen Planı değildir. 1924-25 tarihli olan Lörcher Planı, yalnız Kızılay (Yenişehir) bölgesinin imara açılmasını sağlamamış, Ankara'da kendisinden sonra gelen bütün planlama çalışmalarını yönlendiren, eski şehir ve yeni şehir alanlarındaki belli başlı kamusal mekânların fiziksel olarak da kurulmasını sağlamıştır (Cengizkan 2004: 220). Bu parçalı uygulanan planlar sonucunda Başkent Ankara'nın bir bütün olarak planlanması gerektiği görüşü kuvvetlenmiş ve sonuç olarak 1927'de Jausseley, Brix ve Jansen arasında kısıtlı bir imar planı yarışması düzenlenmiş, 1932'de de Jansen Planı onaylanmış ve uygulanmaya başlanmıştır (Bademli 1994: 162).

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde, devletin yeni yönetim yapıları, her biri ayrı yerde olacak şekilde inşa edilmişti. Kente ait bir plan olmadığı için, bu yapılar, Çankaya Tepesi, Ulus Meydanı, İstasyon ve bunları birbirine bağlayan Atatürk Bulvarı üzerine/aksına yerleştirilmişti. Ankara'nın Prof. Jansen tarafından hazırlanan ilk imar planına göre; Yenişehir'de Vekaletler Mahallesi yönetim merkezi olacak, yeni konut alanları ise; doğuda Cebeci, batıda ise Vekaletler ile Tandoğan arasında yer alacaktı (Altaban 1998: 45). Ulus ve Kızılay modern başkent Ankara'nın iki önemli bölgesidir. Ulus, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Kızılay ise Jansen'in imar planının uygulamaya konmasından (1934) itibaren şehri temsil eden mahalleler olacaklardır. Her iki bölgede de bir meydan, kamu binaları, heykeller, havuzlar, çok katlı yapılar gibi, eski Ankara'da bulunmayan elemanlar vardır. İlk yenilenme hamlesinin eski yerleşim olan Ulus'ta başladığı görülür. Bütün modern kentler için elzem olan ana cadde, İstasyon Caddesi olarak belirlenmiş ve bu cadde üzerine, kısa sürede meclis binası, lüks bir otel, bankalar, lokantalar yani modern bir başkentte bir arada bulunması beklenen tüm yapılar inşa edilmiştir (Cantek 2003: 107-108). 1940'lara kadar Eski Ankara'da Talat Paşa Bulvarı, Ulucanlar Caddesi, Denizciler Caddesi, Anafartalar Caddesi ve Ulus'u Dışkapı ile Kızılay'a bağlayan aksların açılması gibi bazı uygulamalar yapılmıştır (Bademli 1985: 16). Ulus Meydanı ve civarında, bankaların genel müdürlükleri, Maliye Bakanlığı, Merkez Postane ve Vilayet Binası yer alıyordu. Böylece bu bölge yönetimin mali kararları aldığı ve kamu idaresini gerçekleştirdiği merkez işlevini görmekteydi. Ulus idari merkez

işlevini görürken Anafartalar Caddesi ile Samanpazarı'ndan Kale'ye doğru tırmanan yollar, perakende alışveriş ve hizmet merkezini oluşturuyordu. Başlangıç planında Ulus ve çevresi, hem ilçelerin hem de tüm Ankara'nın ticaret merkezi iken, kentin giderek Çankaya yönünde gelişmesiyle ticaret de Yenışehir çevresine kaymaya başlamıştır (Ergut vd. 2011: 21).



3. MİMAR ARİF HİKMET KOYUNOĞLU'NUN YAŞAMI VE ESERLERİ

3.1. AİLESİ VE ÇOCUKLUK YILLARI

Koyunoğlu'nun dedesi Abdullah Refet Bey âlim, hatip ve şairdir. Yeniliğe ve değişime açık olan ve mücadeleci yapıdaki Refet Bey günümüz Endonezya 'sının Cava/Jawa adasındaki yerli kabilelerin Müslümanlaştırılmasında önemli rol oynamıştır (Kuruyazıcı 2008: 67-68; Fırat 1990: 44). Refet Bey'in Cava'lı bir kadınla evlendiği, ondan bir kız çocuk sahibi olduğu, ancak Cava'dan dönerken eşinin ölmesi sebebiyle sadece kızı Galiye Hanım'ı yanında getirdiği bilinmektedir (Kuruyazıcı 2008: 69). Refet Bey'in kardeşlerinden Arif Hikmet (Koyunoğlu'nun babasının amcası) son derece mutaassıp bir kişiliktir. Hatta yaptıkları işleri onaylamadığı için kendi kardeşi ve onun oğlunu mirasından çıkarmıştır. Daha sonra da Arif Hikmet Koyunoğlu'nun babası olan İsmet Bey'i kadılığı bırakıp ziraat işlerine döndüğü için mirasından çıkardığı bilinmektedir (Kuruyazıcı 2008: 67).

Koyunoğlu'nun babası, Refet Bey'in oğlu İsmet Bey'dir. İsmet Bey'in, amcası Arif Hikmet Bey'in zoruyla kadılık yaptığı bilinmektedir (Kuruyazıcı 2008: 67-68). Ancak daha sonra kadılığa dayanamaz ve babası Refet Bey'in Cava'dan dönmesinin ardından bugünkü Bulgaristan Stara Zagora'nın Kavak Bölgesinin devlete ait topraklarını satın almış ve ziraat işlerine geri dönmüştür. Aldığı toprakları eşit bir biçimde tapu karşılığında köylülere dağıtmış, köylere su götürüp çeşmeler yaptırmış; kendisine kalan araziye büyük bir çiftlik kurup peynir ve gül yağı imalathaneleri çalıştırmaya başlamıştır. Ancak 93 Harbi sırasında İsmet Bey'in çiftliği de Ruslarla beraber çarpışan Bulgarların eline geçmiş; bunun üzerine İsmet Bey ziraat işlerini bırakıp kadılığa geri dönmek

zorunda kalmış, önce Kartal, ardından Gebze’de kadılık yapmıştır¹⁷ (Kuruyazıcı 2008: 69,70,76; Fırat 1990: 45).

İsmet Bey İstanbul’daki ailesinden gelen mektupla annesinin hasta olduğunu acilen İstanbul’a gitmesi gerektiğini öğrenmiştir. Hemen yola çıkan İsmet Bey İstanbul’a vardığında haberin gerçek olmadığını, ailenin 93 Harbi olarak bilinen Osmanlı-Rus Savaşı’ndan dolayı oğullarını yanlarında istediklerini anlamıştır (Kuruyazıcı 2008: 70).

İsmet Bey toplam iki evlilik yapmıştır. İlk evliliğinden¹⁸ Fatma Şöhret adında bir kızı ve ikinci evliliğini yaptığı Fatma Virditer’den¹⁹ de 1893’de²⁰ bir oğlu olmuştur (Kuruyazıcı 2008: 17). Bu oğlan çocuğuna da amcasının ismi olan Arif Hikmet adı verilmiştir.

Gebze’de kadılık yapan İsmet Bey II. Abdülhamid aleyhtarı²¹ olduğu için oldukça yalnız kalmıştır. O dönemde evindeki uşaklar arasında da hafiyelik yapanlar mevcuttur. Bu aleyhtarlığı dolayısıyla İsmet Bey Gebze’de aslında bir sürgün hayatı yaşamaktadır. Öyle ki İstanbul’a ya da başka bir yere gidebilmek için Saray’dan izin alması gerekmekte, İstanbul’daki akrabalara ise aile tarafından başları derde girmesin diye gelmemeleri gizlice tembih edilmektedir. Bir gün İsmet Bey şiddetli baş ağrısı yaşamıştır. Ancak Gebze’de doktor bulunamamıştır ve İstanbul’a da gidememiştir. Şans eseri o gün aslında doktor

¹⁷ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

¹⁸ İsmet Bey devrin adetlerine göre satın aldığı Rengigül isimli bir Gürcü kız ile evlenerek ondan Fatma Şöhret adında bir kız çocuğu sahibi olmuştur. Ancak kızı daha bebekken eşi Rengigül vefat etmiştir.

¹⁹ İsmet Bey, ikinci evliliğini Şimali Kafkaslı Müslüman Kazaklardan olan Fatma Virditer Hanım’la yapmıştır. Fatma Hanımın daha bebekken saraya alındığı ve Sultan Abdülaziz’in annesi Pertevniyal Hanım Sultan tarafından özenle büyütüldüğü bilinmektedir. Fatma Hanım, Sultan Aziz’in tahttan indirilmesi ve vefatı üzerine tüm haremle birlikte Topkapı Sarayı’na sürgüne gönderilmiştir. Kimsesi olmadığından bir tanıdık aracılığıyla Tekirdağlı bir işadamlıyla evlendirilmiş ve ondan Mahmut adında bir oğlu olmuştur. İlk kocasının ölümünden 4 yıl sonra Koyunoğlu’nun babası İsmet Bey ile evlenmiştir. İsmet Bey, karısının ölen eşinden olan oğlu Mahmut’u çok sevmiş, eğitime devam etmesini sağlamış fakat Mahmut idadi son sınıftayken yakalandığı bir kemik hastalığı sebebiyle ölmüştür (Kuruyazıcı 2008: 70).

²⁰ Pek çok kaynakta Arif Hikmet Koyunoğlu’nun doğum yılı 1888 olarak geçmektedir. Hasan Kuruyazıcı’nın Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Bir Mimar isimli kitabındaki belgeler ve anılardan doğum yılının 1893 olduğu anlaşılmaktadır.

²¹ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

olan ve Gebze’de un fabrikası bulunan Giritli Rifat Bey oradadır ve ev sahipleri aracılığıyla gelip yanındaki ilaçlardan vermiştir. Sonraki üç gün daha İsmet Bey’e bakan Doktor Rifat Bey bu ağrıların sebebinin üzüntüden olduğunu dile getirmiştir (Kuruyazıcı 2008: 78-79).

Fatma Hanım ile Arif Hikmet Koyunoğlu İstanbul’a evin ihtiyaçlarını almaya gitmişler, İstanbul’a her gittiklerinde annesinin hem hemşerisi hem de saraydan arkadaşı olan Dilpezir Hanım’ın yanında kalmışlardır. Dilpezir Hanım’ın kocası Celal Bey’e İsmet Bey’in durumunu ve hastalığını anlatmışlar ve emekli olup İstanbul’a geri taşınmaları için ne yapılabileceğini sormuşlardır (Kuruyazıcı 2008: 80). Celal Bey bu izni II. Abdülhamid’in başmabeyincisi Hacı Ali Paşa²²’nın alabileceğini ifade etmiş. Ertesi gün Koyunoğlu ve annesi Hacı Ali Paşa’nın Yıldız civarındaki konağına gidip Paşa ile konuşmuştur. Paşa misafirlerini evde bırakıp saraya gider ve gerekli işlemleri yaptırmış, izin yazısının bir kopyasını bir yaver ile evine yollatıp Gebze’ye de bildirildiğini, istedikleri gün taşınabileceklerini iletmiştir (Kuruyazıcı 2008: 81). Yanlarında kaldıkları Dilpezir Hanım’ın evine dönüp hemen kiralık bir ev bularak çok kısa bir süre içinde İstanbul’a taşınmışlardır.

Koyunoğlu 13 yaşında iken babası bir gün onu yanına çağırmış, öleceğini söylemiş ve cenaze masraflarının karşılanabilmesi için onu bir arsa satışına yönlendirmiştir. Ancak Koyunoğlu bu işle ilgilenirken babası vefat etmiştir (Kuruyazıcı 2008: 84). Emekli maaşıyla zor geçinen ve kızının büyük oğlunu da okutmak zorunda olan İsmet Bey ardında büyük borç bırakmıştır. Dönemin Şeyhülislamı Cemaleddin Efendi, Koyunoğlu’nu yanına çağırıp babasının borçlarını ödeme yükümlülüğü olmadığını söylese de aile rehineciideki değerli eşyalarını bir aracı ile satarak babanın tüm borçlarını ödemiştir. Ancak bu sefer de ellerinde hiç para kalmamıştır. İsmet Bey’in ölümünün ardından bir sene geçmesine rağmen Koyunoğlu’na ve annesine aylık bağlanmamıştır ve ailenin

²² Hacı Ali Paşa Koyunoğlu’nun dedesi Abdullah Refet Bey’in uşaklarından birinin kardeşidir. Refet Bey Cava’ya giderken onu saraya hademe olarak yazdırmıştır. Sultan II. Abdülhamid’in şehzadeliliğinden itibaren yanında olup güvenini kazanır ve de zaman içinde başmabeyinciliğe kadar yükselir. Bundan dolayı Hacı Ali Paşa İsmet Bey’i çok sevip ve saymaktadır.

tek geliri damat Yüzbaşı Hüsnü Bey'in memur olarak çalıştığı Serasker Kapısı Divanıharbi'nden aldığı maaşdır. Bu maaş da görevi sırasında yaşanan bir tatsızlıktan dolayı kesilmiş ve Selanik'e sürgüne yollanmıştır (Kuruyazıcı 2008: 84-85). İsmet Bey'in kızını evlendirirken damadına koyduğu şarttan dolayı ablası da onlarla beraber yaşamaktadır ve şartlar çok zordur. Bunun üzerine II. Abdülamid'in Seraskeri Rıza Paşa'ya gitmişler, kendisi öğrenciyken okulu bırakmasını önleyen ve bu sayede olduğu konuma gelen Rıza Paşa'nın İsmet Bey'e olan sevgi ve saygısına binaen Yüzbaşı Hüsnü Bey'in durumunu Paşa'ya anlatmışlardır. Derhal saraya giden Rıza Paşa bu işi çözerek Yüzbaşı'nın bir kıtaya tayinini sağlamış, ablası da kocasının yanına Selanik'e taşınmıştır. Böylece anne oğul İstanbul'da baş başa kalmışlardır (Kuruyazıcı 2008: 83-85). İsmet Bey'in ölümünden dört yıl sonra aileye aylık bağlamış, zor geçindikleri bu yıllarda Koyunoğlu hem ufak ticari işlerle uğraşmış hem de eğitimine devam etmiştir (Kuruyazıcı 2008: 87).

3.2 EĞİTİM HAYATI VE SAVAŞLAR

Koyunoğlu okula Gebze'de Hafız Recep'in mektebinde başlamıştır. Ancak okulda aldığı eğitimden memnun kalınmadığı için özel dersler de almıştır (Kuruyazıcı 2008: 76 - 78). Eğitimine İstanbul'a taşındıktan sonra Aksaray'daki Mekteb-i Osmaniye'de devam etmiş, ardından Vefa İdadî'sine gitmiştir (Kuruyazıcı 2008: 79; Fırat 1990: 45).

Koyunoğlu 1910'da²³ Sanayi-i Nefise Mektebi'nin sınavını birincilikle kazanmıştır²⁴ (Kuruyazıcı 2008: 88; Gündüz 1982: 8). Mimar burada gördüğü eğitimi şu sözlerle açıklamıştır: *“Sanayi-i Nefise'nin mimarlık bölümünün ilk yılında Antik Yunan ve Roma dönemi mimarisine ait bezemelerin incelenmesi ve bunların resmedilmesi yapılmaktaydı. İkinci yılında öğrenilen bu dönem*

²³ Koyunoğlu Sanayi-i Nefise'ye girişini 1908 olarak yazmıştır. 1908'de mimarın 15 yaşında olduğu düşünülürse yaşı ile ilgili yaptığı hatayı burada da tekrarladığı düşünülebilir.

²⁴ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

mimarisi ile cephe çizimleri ve canlandırmalarına geçilmekteydi. Üçüncü sınıfta ise Rönesans Dönemi özelliklerinde plan ve projeler yapılırken, son sene Osmanlı ve Türk Mimarisi tarzında binalar ve eski yapıların rölöve çalışmalarına yer verilmekteydi” Burada okurken okul ihtiyaçlarını alamadığı için başta Salvatore Valeri olmak üzere pek çok hocası yardım etmiştir (Koyunoğlu 1997: 51) St. Antoine Katolik Kilisesi'nin inşasında hocalarından Giulio Mongeri ile birlikte çalışmış, bu tip destekler olsa da Gülhane Parkı'nın yapımı aşamasında çevresine ahşap perde yapmaktan, yazmalara desen basmaya, fotoğrafçılığa kadar pek çok işte çalışmak zorunda kalmıştır (Kuruyazıcı 2008: 89-92).

Koyunoğlu'nun sanatla tanışması Gebze'de olmuştur. Çocukluk yaşlarında Osman Hamdi Bey Eskişehir'daki köşkünde otururken sık sık babası İsmet Bey'i ziyaret etmiş, Koyunoğlu'nun çizdiği resimlere bakar ve onun ileride sanatçı olacağını söylemiştir (Kuruyazıcı 2008: 79). Ardından İstanbul'da Yusufpaşa'da Mekteb-i Osmaniye'ye yazılan Koyunoğlu'nun resim yeteneği, buradaki resim öğretmeni Agah Efendi'nin de dikkatini çekmiş ve Agah efendi onunla özel olarak ilgilenmiştir²⁵. Agâh Efendi sayesinde dönemin ünlü ressamlarından Hoca Ali Rıza Bey'le tanışmış ve haftada bir ders almaya başlamıştır (Kuruyazıcı 2008: 82). Babası İsmet Bey'le Hacı Ali Paşa'yı ziyarete gittiğinde Paşa, Koyunoğlu'na kapı aralığından Zonaro'yu seyrettirmiştir, o esnada Zonaro kendisine poz veren Sultan II. Abdülhamid'i resmetmektedir (Kuruyazıcı 2008: 83). Buradan hareketle mimarın sanata olan ilgisinin çocuk yaşlardan itibaren var olduğu söylenebilir.

Mimar Koyunoğlu, resim dışında kalemişi, alçı işleri, mimari bezeme işleri, tülbentlere baskı gibi pek çok sanat işiyle de iç içe olmuştur (Fırat 1990: 44-45). Fotoğrafçılığa ise henüz babası hayattayken ve yaklaşık 10 yaşındayken babasıyla sürekli gittiği kırtasiyeci Sadık Kehnemuyi'nin vitrininde gördüğü amatör kullanıma yönelik yapılmış ilk makinelerden birini satın alarak başlamıştır²⁶ (Kuruyazıcı 2008: 96). Cam negatife fotoğraf çeken ilk makinasıyla

²⁵ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

²⁶ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

alıştırmalar yapmış ve fotoğraflarını kendi basmıştır. O sıralarda okumakta olduğu Mekteb-i Osmani'deki resim hocası Agâh Bey'e fotoğrafçılığa olan merakından ve bu konuda ilerlemek istediğinden bahsetmiştir. İstanbul'da ve Anadolu'da o dönemde fotoğrafçılık yapan sayılı yer vardır. Bunlardan biri de hocasının bazı fotoğrafları yağlıboya ile renklendirdiği, bu sayede tanıdığı Phebus Fotoğrafhanesidir. Hocası buranın sahibine Koyunoğlu'nu önermiş, Koyunoğlu da burada çalışmaya ve günden güne işi öğrenmeye başlamıştır. Bu süreçte önceleri temizlik işi, ardından resim renklendirme işleri ve sonunda fotoğraf basımına kadar ilerlemiş, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğrenci olduğu sürece de bu işe devam etmiştir (Kuruyazıcı 2008: 96). Bir gün okul çıkışı tesadüf eseri İstanbul'da bir Türk'ün açtığı ilk fotoğrafhanenin açılışıyla ilgili bir kalabalıkla karşılaşmıştır. Bir şekilde orada Fotoğrafhanenin sahibi Rahmizade Bahaettin ile tanışmış, açılış akşamı o gün çekilen fotoğrafları basarak fotoğrafhanenin sahibinin gözüne girmiş ve orada çalışmaya başlamıştır. Resne Fotoğrafhanesinde pek çok önemli işi yaparak, makinesini ve objektiflerini yenileyen Koyunoğlu, günden güne yeni makineler ve çekilecek resimlere göre farklı objektifler çıkmasıyla fotoğraftaki gelişmeleri takip etmiş, yeni makineler alıp bu işten uzunca bir süre para kazanmıştır (Kuruyazıcı 2008: 98-99).

Yetiştiriliş tarzından²⁷ dolayı da maceraya çok düşkün ve korkusuz olan Koyunoğlu, Balkan Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı'nda savaşmıştır. Trablusgarp Savaşı'na (1911-1912) da gitmek istemiş ancak okulundan dolayı mümkün olmamıştır. Bu savaşlarda tehlikeli görevler üstlenen Koyunoğlu, I. Balkan Savaşı başladığında eniştesinin de bulunduğu Tarabuş cephesinde savaşa gönüllü olarak katılmıştır (Kuruyazıcı 2008: 104;). Karadağlıların İşkodra'yı kuşatmasıyla (8 Ekim 1912) buradan Tiran üzerinden Elbasan'a

²⁷ Koyunoğlu'nun ifadesine göre annesi kendisini her koşula dayanıklı olacak şekilde yetiştirir. Öyle ki oğlu jimnastiğe düşkün olduğu için evin bahçesine düzenekler kurar, terleyince soğuk suyla yıkar ya da yorulunca bahçedeki yakacak odunların üstünde dinlenmesine göz yumar. Komşular bu olanlara tepki gösterince, oğlunun hayatın zorluklarına karşı dayanıklı olması gerektiğini, bir gün belki pek çok şeyden mahrum kalacağını söyleyerek karşılık verir. Bu yetiştiriliş tarzı onun son derece cesur ve hayatı boyunca karşılaşacağı pek çok zorlu koşuldan sağ salim çıkmasını ve yılmaz bir yapıda olmasını sağlamıştır.

gitmiş²⁸ (Kuruyazıcı 2008: 106;), gidişinin hemen ardından (27 Kasım 1912) Arnavutluk özerkliğini ilan etmiştir (Kuruyazıcı 2008: 109-110; Ünal v.d. 2013: 404). Bir süre daha burada kalan Koyunoğlu Elbasan üstünden Adriyatik Denizi'ne gitmeye karar vermiş, fakat yolda yakalanarak Dıraç'ta hapse atılmıştır. Burada hiçbir savunma yapmasına müsaade edilmediği bir mahkemede yargılanarak idama mahkûm olmuştur. İdam edilecekleri sabah kıyıda idam sehparlarının önünde beklerlerken Avusturya bayraklı bir gemi kıyıya yanaşır ve birden bayrağını Türk bayrağına çevirip kıyıyı ve askeri hedefleri vurmaya başlar (Genelkurmay Başkanlığı 1993: 233). Bu karmaşadan yararlanan Koyunoğlu İtalyan Konsolosluğu'na sığınmıştır²⁹. Kavaya'dan İtalya'da bulunan Brindisi'ye gelen Koyunoğlu, burada Türk Konsolosluğu'nu sormuş ve resmi görevlinin olmadığını Kirkor Nafilyan isimli bir Ermeni'nin fahri olarak bu işi yürüttüğünü öğrenmiştir. Bu adamın yanına giderek durumunu anlatmış, deniz yolunun bir Türk için güvenli olmadığını, gemileri çeviren Yunanlıların Türkleri esir aldığını ve bundan dolayı mülteci kampında kalmasının uygun olacağını anlayarak oraya gitmiştir. Bu kampta hastalanan ve Napoli'de bir hastaneye kaldırılan Koyunoğlu hastanede bir ay tedavi gördükten sonra taburcu olmuştur. İlerleyen zamanla esnaftan bir Türk bulan ve onun yardımını isteyen Koyunoğlu bu Türk esnaf aracılığı ile hem yük hem yolcu taşıyan bir İtalyan gemisinde tayfa olarak çalışmaya başlamıştır. Gemi Trablus, Bingazi ve İskenderiye'ye gitmektedir. İskenderiye limanına vardıklarında bir polisin insanlara muhacir olup olmadıklarını sorduğunu duymuş ve kendi ile aynı durumda bulunan kişilerle birlikte bir arabaya binerek polis okulunun avlusuna gitmiştir. Orada Ömer Tosun Paşa Türk sığınmacılar için bir yardım kurumu açılmıştır. Koyunoğlu da buraya kaydolar ve kendisine bir çadır gösterilir. Kamp son derece pis, kamp sakinleri ise her şeyden vazgeçmiş haldedirler. Koyunoğlu kampta kaldığı süreçte samimi olduğu gençlerle kampı temizlemiş

²⁸ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

²⁹ Mimari öğrencisi olduğunu, hiç savaşmadığını sadece İstanbul'a dönmek istediğini ifade ederek sığınmayı talep etmiştir. Konsolos ona yemek, yatacak yer ve ilaç verir. Ertesi gün İtalya'ya gitmek isteyen İtalyanları ve yabancıları almak üzere bir gemi gelecektir. Koyunoğlu geminin kaptanı olan amirale de aynı şeyleri anlatır. Amiral ispat olarak Rönesans Üslubunda bir cephe çizmesini ister. Okuldaki eğitim sırasında farklı üslup ve dönemlere ait mimari cephe çizimleri yapıldığı için Koyunoğlu amiralin kendisine inanmasını sağlayarak gemiye binmiştir.

ve herkesin derdini dinlemeye başlamıştır³⁰ (Kuruyazıcı 2008: 111-115). Kamp süreci sırasında bir gün Mısır Halkının hükümdar dediği İngiliz Valisi Lord Horatio Kitchener kendisiyle görüşmek istemiş, dolayısıyla Koyunoğlu Kahire'ye gitmiştir. Kahire'den dönüşte kendisi gibi İtalya'dan deniz yoluyla oraya gelmiş olan annesi, kaldığı kamp çadırının önünde kendisini beklemektedir (Kuruyazıcı 2008: 118,119). Koyunoğlu ve annesi, bir süre sonra İngiliz pasaportu ile İsmailiye Vapuruyla İstanbul'a dönmüşlerdir. Böylece Koyunoğlu eğitimine geri dönmüş, aynı zamanda Şehzadebaşı'nda dört katlı bir ev kiralamıştır. Evin en alt katını Azerbaycan'lı bir kahveciye kiralamış, diğer üç katını ise resim atölyesi, mimarlık bürosu ve fotoğrafane olarak meslektaşları ve arkadaşlarıyla beraber kullanmıştır³¹ (Kuruyazıcı 2008: 122).

Birinci Dünya Savaşının başlamasıyla seferberlik ilan edilmiş ve Koyunoğlu 29 Ocak 1915'te yola çıkmıştır (Kuruyazıcı 2008: 123). Arkadaşlarıyla birlikte Haydarpaşa'dan trene binerek, önce tayin yerlerini öğrenmek için Konya'ya oradan da o tarihte İç Anadolu'da trenin gittiği son nokta olan Niğde Ulukışla'ya gitmiştir (Kuruyazıcı 2008: 126,127). Koyunoğlu'nun görev yeri Kafkasya Cephesidir. Genelde olumsuz hava koşullarında, üstü açık at arabaları eşliğinde çoğunlukla yürüyerek yolları aşmışlar, hanlarda, köylülerin ya da askeriye'nin temin ettiği, kimi zaman iyi koşullarda bazen son derece kötü yerlerde konaklamak zorunda kalmışlardır. Koyunoğlu aldığı mimarlık eğitiminden dolayı yolculukları boyunca konakladıkları yerlerdeki önemli mimari eserleri incelemiş hatta arkadaşlarına yapıların özelliklerini anlatmıştır (Kuruyazıcı 2008: 127-150).

Ulukışla'dan Niğde, Sivas, Erzincan üzerinden 40 günde Erzurum'a vardıklarında Erzurum'daki hastaneleri dolmuş, devam eden Sarıkamış bozgunundan dolayı evler ve hanların da hastaneye dönüştürülmüş olduğunu görmüş, tam olarak hangi kıtaya atandıklarını bilmedikleri için bir süre beklemede kalmışlardır (Kuruyazıcı 2008: 151). Bu sırada ordu kumandanı

³⁰ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

³¹ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

Koyunoğlu'nu yanına çağırılmış, cephede kayak teşkilatının³² kurulacağını, kendisinin sporcu olmasından ve Almanca bilmesinden dolayı Avusturya'dan gelecek olan dört yedek subayla bu teşkilatın kuruluşunda çalışacağını bildirmiştir³³ (Kuruyazıcı 2008: 152). Bu süreçte tabura asker seçimi (80 er) eğitim ihtiyaçları, hem kendi hem gelecek hocaların hem de taburun kalacak yerlerinin hazırlanmasına kadar her şey Koyunoğlu'nun başında olduğu ekibin sorumluluğunda gerçekleşmiştir. Gelen hocalar hem asker hem de bilim adamıdır ve Tirol'deki kayakçılık ve alpinistlik okulunun önemli kişilerindendirler. Tabura kar, kayakçılık, aletlerin kullanımı, tamiri ve kazalara karşı alınması gereken önlemler ya da kazalarda tedaviler konusunda kapsamlı eğitimler vermişlerdir (Kuruyazıcı 2008: 153,154). Hem teorik hem pratik bölümleri olan bu eğitim Palandöken'de 3 ay sürmüş, bu üç ayın sonunda Avusturyalı hocalar taburun artık hazır olduğuna karar vermişlerdir³⁴ (Kuruyazıcı 2008: 158).

Koyunoğlu, kayakçı müfrezesinin başındayken 1915 yazında isim hatasından dolayı maden mühendisi sanılmış, ordu kumandanının emriyle yakınlardaki bir köyden maden kömürü çıkarmakla görevlendirilmiştir. Köylülerin yardımıyla ve zaman içinde gerçekten maden mühendisi olan ya da kömür madeninde çalışan birilerini bularak bu görevi de yerine getirmiştir (Kuruyazıcı 2008: 158-163). Bu görevin ardından yine müfrezesinin başına geçen mimar Koyunoğlu, 1915 yılının Kasım ayında Erzurum Valisi Tahsin Bey tarafından İttihat ve Terakki Cemiyeti şube binasının inşaatı için bir proje tasarlamakla görevlendirilmiştir. Yaptığı proje beğenilmiş ve inşasına başlanmıştır. Ancak inşaat bitmek üzereyken 1915-1916 kış aylarında savaş yoğunlaşmıştır (Kuruyazıcı 2008: 164; Fırat 1999: 292). Dolayısıyla kayakçı müfreze, ordunun emriyle küçük parçalara bölünerek fırkaların emrine verilmiş ve Koyunoğlu ile sadece 40 kayakçı kalmıştır (Kuruyazıcı 2008: 163). Ordunun Ruslar karşısında geri çekildiği günlerde Miralay Tahsin Bey Koyunoğlu'na, bulacağı görevlilerle sarp

³² Kurmay Albay Aziz Samih İlder 1. Dünya Savaşında Kafkas Cephesi Hatıraları adlı kitabında, kayak teşkilatından "(Erzurum) Bu karla örtülü bölgemizde, dağların her tarafında ayak kızakları ile hareket edebilecek bir müfreze oluşturuldu. Araştırmalarda çok faydalı olması istenildiğinden donanımına ve talimine özen gösterildi. Bu müfrezenin bir fotoğrafından başka bir hatırasını bulamadım" şeklinde bahseder (İlder 2007: 63)

³³ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

³⁴ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

bir noktada cephe oluşturmasını, Osmanlı ordusu hizalarına kadar çekildiğinde onların emrine girerek orduyu korumaları görevini vermiştir. Koyunoğlu ve emrindeki birkaç yüz kişi açık arazide, çadırsız bir şekilde günlerce ordunun hizalarına gelmesini beklemiş, bir hafta kadar sonra Rusların keşif kolu yakınlarına geldiğinde çatışmaya girilmiştir. Bulundukları bölge anlaşıldığı için her gün top ateşi altında kalmışlar, orduyu beklerken top atışından ve soğuktan ölenler yüzünden sayıları 40-50 civarına kadar düşmüştür (Kuruyazıcı 2008: 164,165). Bu şekilde beklerlerken 9. Ordu Erkan-ı Harbiye Reisi Kaymakam Cavit (Erdelhun) Bey (Toker ve Aslan 2009: 189) , 9. Kolordu Kumandanı Miralay Mustafa Nimet (Toker ve Aslan 2009: 278) ve Recep Peker onları bulmuştur. Askerler bulunduğunda Koyunoğlu da donmak üzeredir ve yakınlardaki bir köye taşınmış, tedavi altına alınmış ve sağığına kavuşmuştur. şubat 1916'da Ruslar'ın Erzurum'u işgali üzerine Koyunoğlu ordu ile beraber geri çekilmiş, ancak kış ortasından Rusların Erzincan'ı işgaline kadar Erzurum ile Erzincan arasındaki cephelerde savaşmıştır (Kuruyazıcı 2008: 166, 167).

Koyunoğlu, 1916 Haziran ayında 86. Makineli Tüfek Bölüğü'ne tayin edilmiştir. Tayininin hemen ardındaki günlerde bölük komutanı yaralanınca bölük kumandanlığı yapmış, o yazın geri kalanını Erzincan Kemah civarında geçirmiştir (Kuruyazıcı 2008: 170-172). Kayakçı taburunun savaştaki önemi ortaya çıkınca Koyunoğlu hem bu taburun hem de makineli tüfek bölüklerinin öğretmenliğine tayin edilmiştir. 1917'de Sivas Suşehri yakınlarındaki Buldur Köyü'nde 3. Ordu Avcı Kıtaaatı Mektebi adıyla kayak ve dağcılık okulunu kurmuş ve buraya kayak teşkilatı olan kıtalardan öğrenciler gelerek eğitim alıp kıtalarına geri dönmüşlerdir (Kuruyazıcı 2008: 178-186).

Aralık 1917'de Rusların Osmanlı Hükümetiyle imzaladığı Erzincan Barış Antlaşması ile Rus orduları geri çekilmiştir (Arı 1997: 310). Elden çıkan şehirler geri alınınca Koyunoğlu ve kayak teşkilatından sağı kalanlar Erzurum'a geri dönmüşlerdir (Kuruyazıcı 2008: 186). 1918'in bahar aylarında Avusturyalı kayak eğitimcileri gelmiştir. Başlarında bir Binbaşı yanlarında da kayakcılık stajı için Tirol'e gönderilen Türk subay ve erlerinin bulunduğu karışık bir heyet Türk

askerlerini eğitmek amacıyla Erzurum'a gelmiştir. Türk askerleri 4 yıldır cephelerde savaşmıştır ve buna ihtiyaçları olmadığını düşünmektedirler. Bunun üzerine Avusturyalı Binbaşı'nın gözetiminde ufak bir yarışma düzenlenir. Koyunoğlu'nun teşkilatını gören binbaşı asıl kendilerinin onlardan eğitim alması gerektiğini ifade ederek istifa etmiş, Koyunoğlu ise teşkilatın başında kalmıştır. 1918 yazında bütün heyetler hep birlikte Tortum'a giderek eğitim yapmışlar (Kuruyazıcı 2008: 188,189), ardından Koyunoğlu, III. Ordu I. Avcı Taburu'nun başında Erivan yakınlarındaki Erihvali köyüne gitmiştir. Burada iken ateşkes ilanı ile Kars'a dönmüş, 4 Aralık 1918 tarihinde terhis olmuştur (Kuruyazıcı 2008: 193). Savaş sırasında pek çok mali sorumluluğu olduğu için bu konuda bir komisyon toplanana kadar Erzurum'da kalmış, komisyonun toplanması uzun sürdüğü ve terhis de olduğu için aylarca maaş alamamıştır. Bu süreçte Koyunoğlu, nakliyecilik ve ticaret işine başlar. Bu sırada Erzurum Belediyesi Ermeniler tarafından yıkılan eski sanayi mektebini yeniden inşa etmek istemiş, inşaatı Koyunoğlu'na teklif etmiştir. Koyunoğlu teklifi kabul etmiş ve inşaatı yapmıştır (Kuruyazıcı 2008: 196,197). 15 Mayıs 1919'da Erzurum'da nikâhlanan Koyunoğlu (Kuruyazıcı 2008: 201), aynı yılın ekim ayında İstanbul'a annesi ve karısının ailesiyle geri dönmüştür.

3.3 OLGUNLUK DÖNEMİ VE ESERLERİ

Mimar Koyunoğlu ve ailesi İstanbul'a döndüklerinde İngilizler tarafından işgal edilmiş bir şehirle karşılaşmışlardır. Koyunoğlu, İstanbul'a geldiğinde Erzurum'da yaptığı işlerden dolayı kendisini şikâyet eden bir Ermeni yüzünden üç ay hapis yatmış (Kuruyazıcı 2008: 205); işsiz olduğu için fotoğrafçılığa geri dönerek Ermeni ressam bir arkadaşının dükkânının bir kısmını kiralayıp, tadilatını yaparak Yeraltı Fotoğrafhanesi adıyla bir fotoğrafçı açmıştır³⁵ (Kuruyazıcı 2008: 207,208). Fakat henüz para kazanamadığı için röleve çıkarmak, köşkerin kalemişi bezemelerini tamir etmek gibi pek çok işi bir arada

³⁵ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

yapmıştır (Kuruyazıcı 2008: 210-214). Koyunoğlu'nun işleri düzelmeye başladığında ise işgal altındaki İstanbul hiç güvenli değildir. İşgal askerleriyle birkaç kere başı derde giren Koyunoğlu'na ilkokul arkadaşı ve o sırada İstanbul Emniyet Müdürü olan Nevzat Tandoğan kaçması için sahte bir kimlik ayarmış, mimar bu sahte kimlikle Ankara'ya kaçmıştır³⁶ (Kuruyazıcı 2008: 215-217).

Aslında Ankara'ya gitmesi için daha önceden bir davet de almıştır. 3 Temmuz 1919'da Erzurum'da Mustafa Kemal'i karşılayan ekip içerisindeki Koyunoğlu, Mustafa Kemal tarafından bir sene sonra Ankara'ya davet edilmiştir. 1920'nin sonunda Ankara'ya gittiğinde, Mustafa Kemal kendisinden toplantı yapacağı bir yer yapmasını ister ve böylece ilk işini gittiği gece almıştır. Sonradan birinci meclis olacak binayı iki ayda onaran (Koyunoğlu 1997: 52) mimar Koyunoğlu, burada kendisine pek çok kere memurluk teklif edilse de serbest çalışmaya devam etmiş, çok sayıda işte görev almıştır. Bu işlerden birinde dönemin Evkaf Fen Heyeti Reisi Y. Mühendis Asaf Bey'le tanışmış, onun sayesinde hem Ankara'daki hem de Bilecik ve Söğüt'deki pek çok yapının tamirat, tadilat ve keşif işlerinde çalışmıştır (Kuruyazıcı 2008: 219, 220). Koyunoğlu, Keçiören'deki Meteoroloji Binası'nı onararak karargâh haline getirmiş; Mimar Vedat Tek'in başladığı ve kendisinin bitirdiği sonradan Cumhurbaşkanlığı Çankaya Köşkü olan Bağevi'nin onarmıştır (Koyunoğlu 1997: 52). Artık Mimar Koyunoğlu, hem tadilat projesini yaptığı hem de tadilatını kendi yürüttüğü Şeriye ve Evkaf Vekaleti'nde verilen odada çalışmakta (Kuruyazıcı 2008: 221), aynı zamanda bu odayı büro olarak da kullanmıştır. Fakat şehir dışından döndüğü günlerden birinde, duvarında asılı olan ve döndüğünde gerekli makama verilmek üzere Ziya Gökalp, Hamdullah Suphi, Ruşen Eşref ve arkadaşlarının isteği üzerine hazırladığı Zafer Tak'ının (arc de triumph) eskizini yerde parçalanmış şekilde bulmuştur. Bunun sorumlusunun Şeriye ve Evkaf Vekili olduğunu ve Zafer Tak'ının üstündeki heykellere put diyerek eskizi yırtıp attığını öğrenince çok sinirlenen Koyunoğlu Asaf Bey'e giderek buradan ayrılmıştır (Koyunoğlu 1997: 53).

³⁶ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

Bu olaydan sonra Taş Han'ın karşısında kendisine bir yazıhane tutan ve buraya Türk İnşaat Evi adını veren (Kuruyazıcı 2008: 221-223) Koyunoğlu, 1923 yılında Mustafa Kemal Paşa'nın isteğiyle Dumlupınar'da Şehit Asker Anıtı'nın inşasına başlamış, anıt 1924'te Mustafa Kemal tarafından törenle açılmıştır. Yine 1923 yılında Evkaf ve Şeriye Vekâleti Evkaf Fen Heyeti başkanı Mühendis Asaf Bey, Koyunoğlu'nu Hacibektaş Köyü'nde Bektaş-ı Veli'nin türbesi ve tekkesinin tamir ve bunların yanına bir misafirhane inşa etmesi için görevlendirmiştir³⁷. Koyunoğlu Hacibektaş Köyü'nde çok güzel ağırlanmış ve hızlıca inşaat işlerine başlamıştır. Buradaki işlerini düzenleyince Asaf Bey'in de ısrarı ile Ankara'ya geri dönmüştür (Kuruyazıcı 2008: 225-235). Ankara'da malzeme ve usta sıkıntısı olduğu için öncelikle bu konudaki eksikleri gidermekle uğraşan mimar, İstanbul'dan tuğla ustaları getirerek tuğla yaptırmış, taş ustaları getirip Bentderesi başta olmak üzere civar köylerden yaptığı binanın ihtiyacına göre andezit, mermer ve diğer taşları çıkarttırıp işlettirmiştir. Aynı zamanda Akköprü civarında çimento, künk ve yer karosu fabrikası açmış, çevre illerden kireç getirtirmiştir. O dönem Ankara'daki tek özel mimarlık bürosu Koyunoğlu'na aittir ve pek çok binanın inşaatında ya mimar ya denetleyici ya da müteahhit olarak çalışmıştır. Bundan dolayı Falih Rıfkı, Ruşen Eşref, Celal Bayar, Mithat Alam gibi pek çok devlet büyüğünün evlerini, köşklerini yapmıştır³⁸ (Birkan ve Pehlivanlı 1977: 10; Gündüz 1982: 7). Bu dönem aynı zamanda mübadele dönemidir ve Rumlarla Ermeniler şehirden ayrılmışlardır. Göçenlerin boşalan evlerinin tamir edilmeleri gerekmektedir. Yeni kurulan İmar İskân Vekâletinin başına getirilen Mustafa Necati (Oğuzkan 1995: 10), Koyunoğlu'ndan bunların tamiratını ve düzenlenmesini istemiş; bunun üzerine Koyunoğlu bir komisyon kurmayı talep ederek (Kuruyazıcı 2008: 236), eski tanıdığı hocalarını ve arkadaşlarını Ankara'ya çağırıştır. Koyunoğlu üç ay gibi kısa sürede pek çok işte çalışmıştır. Ankara Palas'ın alt tarafına yapılan Evkaf'a örnek dört adet iki katlı ev (Birkan ve Pehlivanlı 1977: 10; Gündüz 1982: 7) de bu süreçte yapılan inşaatlardandır. Koyunoğlu, mali durumunu düzelterek işlerini toparlayınca annesi,

³⁷ Koyunoğlu'nun yaptığı proje beğenilir yalnız yola çıkmadan önce Mustafa Kemal yakın zamanda Tekke ve Zaviyelerin kapatılacağını ifade etmiştir. Mustafa Kemal yapacağı misafirhaneyi kolayca okula dönüştürülebilecek şekilde inşa etmesini rica etmiştir (Kuruyazıcı 2008: 224).

³⁸ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

karısı ve kayınvalidesi de Ankara'ya taşınmıştır. Bu dönemde pek çok yapının inşasında çalıştığı için geniş bir çevre edinmiş, dönemin mesire yeri olan Keçiören'de devlet büyükleri tarafından ya da Çankaya Köşkü'nde verilen davetlere de katılmıştır (Kuruyazıcı 2008: 237,238). Mimar 1925 yılında da Eskişehir Camiini inşa etmiştir (Kuruyazıcı 2008: 241). Bu dönemde İstanbul'dan getirilen bazı eski eserler ve Emanet-i Mübareke (kutsal emanetler) Mevlana Camii'nde³⁹ tutulmaktaydı ve bu eserlerin sergilenecekleri ve korunacakları bir müzeye ihtiyaç duyulmaktaydı. Maarif Vekâleti'nin fen heyetleri ve bazı mimarları birkaç proje yapmış, buna rağmen Koyunoğlu'ndan da Eski Türk Mimarisine uygun bir proje çizmesi istenmiştir. Koyunoğlu'nun çizdiği proje beğenilmiş ve Etnografya Müzesi'nin inşaatına başlanmıştır⁴⁰ (Koyunoğlu 1997: 53). Müzenin inşaatı Erzurumlu Nafiz Bey'e verilmiş, mimarı ise Koyunoğlu olmuştur. Nafiz Bey yanına bir de inşaat mühendisi almıştır. Temel atma törenini İsmet İnönü'nün yaptığı bine inşaatı su, elektrik, vinç, kamyon gibi işleri hızlandıracak herhangi bir imkân olmadan başlamıştır (Kuruyazıcı 2008: 224). Binanın dış cephesinde kullanılacak küfeki taşı kırk kilometre uzaklıktaki Lezgi Köyü'nden, mermerler Marmara mermer ocaklarından, çimento Fransa'dan getirilmiş, bu ağır malzemelerin hepsi binaya vinç olmaksızın insan gücüyle yerleştirilmiştir (Koyunoğlu 1997: 53). İnşaat devam ederken bir gün Mustafa Kemal gelmiş, müzenin manzarasına bakarak *"Manzara çok güzel, bu kubbenin altı yazın çok serin olacak. İşim olmadığı zaman gelip bu kubbenin serinliğinde, bu güzel ovaya karşı bol bol oturmak isterim"* demiştir. Koyunoğlu, Atatürk'ün bu cümlesini *"Ne tesadüftür ki, vefatından sonra uzun bir müddet burada, bu kubbenin altında ebedi istirahatine dalmıştı"* şeklinde yorumlamıştır (Koyunoğlu 1997: 54). Müze inşaatı devam ederken bu tarihlerde artık yabancıların da çalışmalarına izin verildiği için Maarif Vekâlet'inin projesini Rellah isimli Avusturyalı bir şirketle birlikte yürütmüştür ancak proje kontrolörü Koyunoğlu'dur (Kuruyazıcı 2008: 248). Bu projeden eline geçen parayla Mimar Koyunoğlu, Atatürk ile Erzurumlu Nafiz'den sonra Ankara'daki üçüncü otomobilin sahibi olmuştur (Kuruyazıcı 2008: 236-250).

³⁹ Nurcan İnci Fırat (1998) eserlerin Ankara İmarek Camisi'nde (Karacabey Camii) tutulduğunu belirtmektedir s. 21.

⁴⁰ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

Müzenin inşası ise tüm zor şartlara rağmen yaz kış demeden çalışılarak tamamlanmıştır.

29 Ekim 1923 yılında ilan edilen yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti olan Ankara'nın inşasına 24 Mart 1925 gün ve 583 sayılı kanunla başlanmıştır (Bademli 1994: 161; Duru 2012: 177; Şinik v.d. 2016: 9; Aslanoğlu 1992: 119). 1927'de Etnografya Müzesi'nin inşaatını bitiren ve müteahhitlik yapmaya başlayan Mimar Koyunoğlu, 1925'de Kudüs'ten dönen Mimar Kemalettin'le beraber çalışmaya başlamış ve bu iki mimar yeni başkentin inşasında önemli rol oynamışlardır. Bu süreçte Koyunoğlu, Eski Sayıştay (Divan-ı Muhasebat) binasının müteahhidi olmuş hatta buradaki işleri Mimar Kemalettin denetlemiştir (Koyunoğlu 1997: 54). Aldığı bu işler sayesinde mimarın mali durumu da iyice toparlanmıştır. Önce kalede ardından kira karşılığı tamir ettiği Keçiören'de bir bağ evinde oturan Koyunoğlu, 1925 yazında Keçiören'de bulunan ve Vehbi Koç'un babasına ait bağ evini satın almış, tapuyu karısının üzerine yaparak ailesiyle buraya taşınmıştır (Kuruyazıcı 2008: 246, 247). Bu sırada Maarif Vekâlet'inin inşaatı da bitmiştir. Hızlı yapılaşma sürecinde yapılması planlanan bir diğer proje olan Türk Ocağı için pek çok mimardan proje istenmiş, proje verenler arasında Mongeri, Vedat Bey ve Kemalettin Bey'in de bulunmasına rağmen Koyunoğlu'nun projesi kabul edilmiştir⁴¹. Bu sırada mimar, ihalesini aldığı ve Yenişehir'de sonradan Sıhhiye Vekâleti olan yapının yakınında inşa edilen evlerden otuzunu da bitirmiştir. Bu projeden parasını alamayan Koyunoğlu, önce Belediye Riyaseti'ne gitmiş, onlar hakedişini veremeyeceklerini söylemişlerdir. Belediye heyeti kararıyla İş Bankası'ndan bu iş için para almış olan Koyunoğlu bankaya borçludur. Araya Celal Bayar'ın girmesine rağmen belediyeden aynı cevabı almıştır. Bayar, Koyunoğlu için İsmet Paşa'ya gitmiştir. İsmet Paşa da paraların 5 yılda verileceğini söylemiştir. Bunun üzerine mimar, dört evin inşaatını yarım bırakmış ve bankaya giderek borcuna karşılık toplam borcunun iki katına denk gelen belediyeden alacağını göstermiştir. İşçilere ve piyasaya olan borcunu da müteahhitlik işlerinde de kullandığı dört kamyon, iki kamyonet ve otomobilini satarak ödemiştir, böylece

⁴¹ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

borcu da parası da kalmamıştır (Koyunoğlu 1997: 55). Bunların olduğu gün Türk Ocağı projesinin de kabul edildiği gündür ve yine parasız olduğu için resmî dosyaya konulacak proje kopyaları için bakkaldan aldığı ambalaj kâğıdını kullanmıştır. Mimar Koyunoğlu sonradan bunları asıl kopya kâğıtları ile değiştirmiştir. Mimar bu sıralarda yazıhanesini de kapatmıştır. İnşaata başlayana kadar hocası Mongeri'nin isteği üzerine o sırada inşaatı devam eden Ziraat Bankası binasının saçak altı ve diğer süslemelerini tasarım ve uygulama işini para karşılığı üstlenmiştir. Maddi olarak rahatlayan Koyunoğlu hem bu işleri tamamlamış hem de İstanbul'dan yeni bir araba almıştır (Kuruyazıcı 2008: 252). Mimar Koyunoğlu Türk Ocağı binasının inşaatına da 1927' yılında başlamış, 1930 yılında yapının inşası tamamlanmıştır (Koyunoğlu 1977: 147). Ancak söz konusu binanın inşasında Mustafa Kemal'in iki şartı olmuştur. Bu şartlardan ilki inşaatın 18 ayda tamamlanması, ikincisi ise artık yabancıların da çalışmasına izin verilen bu dönemde inşaatla hiçbir şekilde yabancı işçi çalıştırılmamasıdır. Binaya özen gösteren Mustafa Kemal, temel atma törenini de kendisi yapmıştır. Mimar Koyunoğlu çalıştırmak için Türk usta bulmakta sıkıntı çektiği için Ankara'da mezar işçiliğinde çalışan mermer ve taş ustalarını toplamış (Koyunoğlu 1997: 55), Mermerler tıpkı Etnografya Müzesi'nde olduğu gibi Marmara Adası'ndan gelmiş ve yine aynı zorluklarla tepeye çıkarılmıştır (Kuruyazıcı 2008: 258). Mimarın kendi ifadesine göre Ankara'da ilk beton kullanılan yapı Türk Ocağı binasıdır. Mustafa Kemal buranın içinin Türk motifleri ile bezenmesini, bir Türk Salonu yapılmasını ve kâğıda Latince harflerle yazdığı Gençliğe Hitabı'nı da mermer ustasının işlemesini istemiştir. Herkes bunun ne olduğunu sorunca da Mustafa Kemal *"Bir yıl sonra anlarsınız"* demiştir (Koyunoğlu 1997: 55). Koyunoğlu yapının tüm mimari ve teknik detaylarında; akustik, sahne ekipmanı, ısıtma ve soğutma sistemi, yangın söndürme sistemleri gibi her aşamada titizlikle çalışmıştır⁴² (Kuruyazıcı 2008: 263; Koyunoğlu 1977: 148). Fakat Türk Salonu Hamdullah Suphi ve Mustafa Kemal için özellikle önemlidir. Mustafa Kemal buranın Ankara Evlerinin süslemelerine benzer olmasını istemiştir. Koyunoğlu her ne kadar burası için ayrılacak bir bütçe kalmasa da kendi imkânları ve pek çok yardımcı ile birlikte burayı

⁴² <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

düzenlemiştir. Nitekim çıkan sonuçtan herkes memnun kalmıştır (Kuruyazıcı 2008: 269; Koyunoğlu 1977: 152). Türk Yurdu gazetesinde çıkan iki habere göre 28 Şubat 1930'da tiyatronun, 23 Nisan 1930'da da binanın açılışı yapılmıştır (Kuruyazıcı 2008: 267).

Türk Ocakları'nın kapatılmasıyla (Kodal 2014: 309) Koyunoğlu alacaklarını alamamıştır (Kuruyazıcı 2008: 272). Bu sırada Bursa'da Tayyare Cemiyeti'nin açtığı sinema ve tiyatro binası proje yarışmasını kazanan Koyunoğlu, inşaat uzun süreceği için ailesiyle birlikte Bursa'ya taşınmıştır⁴³ (Kuruyazıcı 2008: 276). Fakat bu inşaatı tamamlayamadan cemiyetle mahkemelik olmuş ve İstanbul'a dönmüştür (Kuruyazıcı 2008: 278). Üç yıl süren mahkemenin ardından davayı kazanan taraf yine Koyunoğlu olmuştur (Kuruyazıcı 2008: 279; Gündüz 1982: 15). Bu esnada inşaat işçiliğinden, sigorta eksperliğine pek çok işte çalışmış, işlerini toparladıktan sonra İstanbul'da ev, apartman gibi pek çok yapıya imza atmıştır⁴⁴. 1966 yılında eşi Mübeccel Hanım'ı kaybeden Koyunoğlu'nun kızı arkeolog, oğlu ise yüksek mimar olmuştur (Kuruyazıcı 2008: 280-289) 1893 tarihinde İstanbul'da doğan Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu 27 Temmuz 1982'de İstanbul'da hayatını kaybetmiştir. Çok zor koşullarda geçen ama buna rağmen sanatla bu denli dopdolu olan mimarın yaşamı, onun 2 Nisan 1980'de Devlet Sanatçısı unvanını ve 1981'de Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılı Armağanı'nı almasıyla ödüllendirilmiştir (Fırat 1990: 46, Alpagut 2012: 14).

⁴³ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

⁴⁴ <http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu> (Erişim Tarihi 15.12.2017)

4. ANKARA ÇOCUK ESİRGEME KURUMU

Ankara'ya bir başkent görüntüsü kazandırmak amacıyla girişilen yapılanma faaliyetleri sonucunda şekillenmeye başlayan genç başkent, Ulus'tan Kızılay'a uzanan bir dizi inşaat faaliyetini kapsamaktadır. Cumhuriyet döneminde idari işleve sahip olan binaların yer aldığı Ulus ve Ulus'u Samanpazarı'na bağlayan Anafartalar Caddesi de bu yeni yapılanma girişimine bağlı olarak hareketlenmeye başlamıştır. Bu dönemde tez çalışma konusu olan Çocuk Esirgeme Kurumu Binası'nın bulunduğu Anafartalar Caddesi'nin güney-doğu kısmında yalnızca Gazi ve Latife İlkokulları ile Şengül Hamamı bulunmaktaydı. Cadde'nin söz konusu kısmında Çocuk Esirgeme Kurumu Binası ile eşzamanlı olarak inşa edilen Eski Adliye Binası ve kısa süre sonra yapımı tamamlanan Çocuk Sarayı Kira Apartmanı bulunmaktaydı. 1930'lu yılların sonuna doğru ise Anafartalar Caddesi'nin hareketlenmesine paralel olarak, emlak komisyoncuları, iş hanlarında büyük ticarethaneler; Posta Caddesi ve çevresindeki sokaklarda küçük inşaat şirketleri, inşaat malzemesi satan dükkânlar görülmeye başlanmıştır (Bilgen, 1985: 18).

Ulus'ta Anafartalar Caddesi 72 numarada bulunan yapıda günümüzde T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, Ankara Aile ve Sosyal Politikalar İl Müdürlüğü bulunmaktadır. Koyunoğlu tarafından 1925 yılında 3 blok halinde yapımına başlanan bina, 3 Mart 1927'de (Anonim 1927: 23) tamamlanarak törenle açılmıştır. Binalar Himaye-i Etfal Cemiyeti (Çocuk Esirgeme Kurumu) için Çocuk Sarayı olarak inşa edilmiştir. Binaların müteahhidi Erzurumlu Nafiz Bey, dekoratörü ise o dönem Ankara'sının tek dekoratörü olan Selahattin Refik Bey'dir⁴⁵. Toplantı salonundaki ahşap eşya, tavan ve duvarlardaki nakış ve süslemelerin ise o dönem kurumda çalışan Serdar Bey'in⁴⁶ üstlendiği

⁴⁵ Doğum tarihi bilinmeyen Selahattin Refik iç mimar, dekoratör, marangoz, mobilya tüccarı, antikacıdır. Soyadı kanunu ile Sırmalı soyadını almıştır. İstanbul'da ve bir dönem Ankara'da mobilya dükkanı ve fabrikası açmıştır. Ankara'da dekorasyonunda çalıştığı binalar Ziraat Bankası, İş Bankası, Çankaya Köşk'ündeki Atatürk için Çalışma Odasıdır.

⁴⁶ Gülbüz Türk Çocuğu Dergisi'nin ilgili sayısında Serdar Bey ismine rastlanmamıştır.

bilinmektedir (Anonim 1927: 27, Çuha 200?: 26-27). Duvar bezemesini ressam Namık İsmail⁴⁷ yapmış kapı ve kürsüyü ise Mimar Sedat çizmiştir (Anonim 1927: 27). 1929 yılında kuzeybatı bloğun arkası ile Çocuk Sarayı Apartmanı'nın⁴⁸ arka yan tarafı arasına açık havuz ve çocuk oyun alanı inşa edilmiştir (Anonim 1929: 2-7). Kurumun binaları kimi zaman kiraya verilmiştir. Güneydoğu blok 1950-1962 tarihleri arasında Ziraat Bankası'na 1974-1981 tarihleri arasında ise Güneş Pansiyonu olarak işleten Hasan Alpaslan'a kiraya verilmiştir. 1964'te kuzeybatı bina yıkılarak yerine Çocuk Esirgeme Kurumu ve İş hanı binası yapılmıştır (Çuha 200?: 26-27). Merkez ve güneydoğu binaları Gayri Menkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulunun 12 Nisan 1980 tarih ve A 2167 no'lu kararıyla tarihi eser olarak tescil edilmişlerdir (Çuha 200?: 26). Ayrıca, Kültür Bakanlığı'nın "Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulunun" 31 Mayıs 1985 tarih 1085 no'lu kararı ile de 2.A.II koruma alanı kapsamına alınmışlardır.

Eğimli bir arazi üzerine inşa edilen bina önden iki, arkadan üç katlıdır. Dikdörtgen planlı olan bina, kırık çatılıdır. Birinci Ulusal Mimari anlayışını yansıtır şekilde cepheler simetrik yapılmış ve esas giriş simetri eksenine getirilmiştir (Yavuz 1973: 27). Birinci Ulusal Mimari anlayışında tıpkı bu yapıda olduğu gibi arka giriş genellikle ön girişle aynı eksen üzerindedir. Yan girişler de çoğunlukla birbirine simetrik olarak yerleştirilmişlerdir (Fırat 1999: 295).

Binanın inşa edildiği zamanki planı tam olarak bilinmemektedir. Ancak Çuha'nın (200?) kitabındaki restitütif plana bakılacak olursa; biri bodrum olmak üzere üç katlı olan ve üç bloktan oluşan yapıda katlar arası merdivenler blokların merkez aksında güneybatı yönündedir. Bodrum katta, girişler güneybatı yönden olup bloklar arası girintilerden ve blokların merkezlerindedir. Kuzeybatı ve merkez blok koridorla birbirine bağlıdır. İki tarafına farklı büyüklükteki odalar sıralanmıştır. Güneydoğu bloğun güneydoğu yarısının bu katta diğer bloklarla

⁴⁷ Resmin Namık İsmail'e ait olduğunu araştırma sırasında ilk ifade eden Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyelerinden Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman'dır. Resim ile ilgili görüşü alındığında imzanın ressama ait olma ihtimalini belirtmiştir.

⁴⁸ 1926-1928 yılları arasında inşa edilen apartman kuruma kira yoluyla gelir elde etmek amacıyla yapılmıştır.

bağlantısı bulunmamaktadır. Bloğun ortasında kuzeydoğu güneybatı yönünde uzanan bir koridor yer alır. Bu koridorun güneybatısında sağda ve solda birer tane olmak üzere birbirine açılan iki oda bulunur. Koridorun doğu yönünde de yine birbirine açılan iki oda bulunmaktadır. Ortadaki koridordan güneydoğu yönüne uzanan ve dış cepheye kadar devam eden ince uzun dikdörtgen planlı bir oda vardır. Bu bloğun kuzey yönünü kaplayan çok bölümlü odanın ise blokla bir bağlantısı bulunmamakta ancak merkez bloğa binalar arası geçişi sağlayan koridorla bağlanmaktadır. Birinci katta bina üç blok boyunca uzanan bir koridorla birbirine bağlıdır ve blokların girişleri kuzeydoğu cephedendir. Bu koridorun iki tarafına yaklaşık eşit büyüklükteki odalar sıralanmıştır ve bu odalar koridora açılır vaziyettedir. İkinci katta da birinci katta olduğu gibi bloklar arasında bağlantıyı sağlayan koridor ve bu koridora açılan odalar şeklinde bir düzenleme mevcuttur. İkinci katta bu düzen toplantı salonu ile bozulur. Merkez bloğun güneydoğu tarafında bulunan toplantı salonu kareye yakın planlı olup tüm kat genişliğinde ve merdivenlerden güneydoğu geçişi kadar olan alanı kaplar⁴⁹ (Ek 1-2-3).

Bina ilk inşa edildiğinden hemen sonra değişiklikler yapılmaya başlanmıştır. Bina ile ilgili gibi herhangi bir bilgi bulunamadığı için arşivlerden elde edilen fotoğraflar yardımı ile binanın ilk hali tanımlanabilmektedir. Fotoğraflardan görüldüğü kadarıyla ilk inşa edildiğinde zemin katı sokak seviyesinden yüksektir. Caddede kuzeybatı güneydoğu doğrultusunda uzanan ince uzun dikdörtgen planlı yan yana üç bloktan oluşmaktadır (Resim 1). Blokların arasında geçişleri sağlayan koridor blokların dış duvarlarından daha içeride kalmaktadır. Bu girintiler hem ön ve arka cephelerin hareketli olmasını sağlamıştır hem de simetrikliği vurgulamaktadır. Her üç bloğun ön cephedeki girişleri merkezlerindedir. Çatının tüm çevresinde kalkan duvarı ile parapetler ve bu parapetlerin arasında düzensiz olarak bacalar bulunmaktadır. Cepheler sade düz sıvalıdır ve taş kaplama kullanılmamıştır. Cephelerdeki hareketlilik girinti çıkıntılar ve katlar arası farklı pencere düzenlemeleri ile sağlanmıştır. Üst katta sivri kemerli zemin katında ise basık kemerli pencereler kullanılmıştır. Bodrum

⁴⁹ Bkz. Çuha 200? Şekil 6-7-8

katın pencereleri ise dikdörtgendir. Bu düzenlemelerle zengin bir cephe plastiği sağlanmıştır (Kuruyazıcı 2008: 31-32).

Tüm cephelerde yatay birer taş kuşak ile katlar birbirinden ayrılmıştır. Kuzeydoğu/Ön cephe merkez binanın girişi esas alınacak olursa iki yanı tüm katlarda simetriktir. Üst kattaki pencereler niş içerisinde ve çevrelerindeki dikdörtgen silme ile kemer eğrisini izleyen silme, üzengi hizasında birleşmiştir (Çuha 200?: 21). Merkez binanın ana girişi caddeye dışa doğru taşkındır (Resim 2). Mermer basamakla ulaşılan ve geometrik motifli pirinçle ve kabaklarla süslenmiş ahşap kapının (Resim 3) üzerinde fazla çıkıntılı olmayan bir saçak bulunur. Saçığın üstünde yani üst kat seviyesindeki diğer pencerelerden daha büyük ama aynı özellikleri taşıyan sivri kemerli bir pencere bulunur. Üstte çatıya yakın seviyede ise Osmanlıca mermer bir kitabe vardır burada “Türkiye Himaye-i Etfal Cemiyeti Merkez Umumiyesi 1926” yazar (Resim 4). Blokları birleştiren girintili kısımlarda birbirine bakan pencerelerde aynı düzen devam etmektedir. Girintilerin caddeye bakan kuzeydoğu cephesine gelince her iki katta da aynalı kemerli birer büyük pencere bulunur. Yan blokların girişleri merkezlerinde ve aynalı kemer şeklindedir, her iki kapıya da mermer basamaklarla ulaşılır. Merkez binadaki giriş kapısına göre simetrik düzen yan iki blokta da uygulanmıştır.

Güneydoğu cephesi tek bir blok şeklindedir. Kuzeydoğu cephenin pencere düzeni burada da devam etmektedir Üst kattaki üç pencere sivri kemerlidir ve orta pencere diğerlerinden büyüktür. Zemin kat pencereler yine basık kemerlidir ortada dikdörtgen bir kapı üstünde basık kemerli bir pencere ve en altta da dikdörtgen bodrum kat pencereleri bulunur (Çuha 200?: 22). Bu cepheye ait en eski tarihli fotoğraflarda⁵⁰ alt kat kapıdan sokağa inen merdiven görülmemiştir (Resim 5). Kuzeybatı cephe bu cephe ile aynı düzendedir fakat bu cephede fotoğraflarda merdiven bulunduğu izlenmiştir (Resim 6).

⁵⁰Söz konusu fotoğrafta henüz Çocuk Sarayı Apartmanı yapılmamıştır. Apartmanın inşasının 1928 yılında tamamlandığı göz önünde bulundurulduğunda fotoğrafın tarihi 1928 yılından önce olmalıdır.

Güneybatı cephesi de kuzeydoğu cephesi ile aynı düzendedir fakat burası arazinin eğiminden dolayı üç katlıdır (Resim 7). Farklı olarak bu cephede kuzeybatı blok hariç diğer iki blokta pencere düzenlemeleri simetrik değildir. Bütün blokların orta hattı taşkındır. Girişler kuzeydoğu cepheden farklıdır kuzeybatı bloğun merkezinde giriş bulunmamaktadır. Bu cephedeki diğer iki giriş bloklar arası girintili geçişlerdedir. Basamaklarla ulaşılan girişler aynalı kemer şeklindedir. Merkez binadaki orta hattın üst iki katında da sağında ve solundaki pencerelerden daha büyük pencereler vardır. Merkezin sağında ve solunda birinci katta her iki tarafta da dörder pencere bulunmaktadır. Bunlardan ortadaki ikisi birbirine yakın diğer ikisi dışarı doğru iki yana yaslıdır. İkinci katta ise sağ tarafta ortada bir tane büyük dikdörtgen ve üstünde basık kemerli pencereler bulunurken sol tarafta üç adet pencere görülmektedir. Bu katta simetriklik binanın dış kenarına yakın olan pencerenin yapılmaması ile bozulmuştur. Birinci katta merkezin sağında dört tane pencere varken ikinci katta üç adettir. En alt katta ise her iki tarafta üst katlardaki pencerelerle aynı hizada olan üçer dikdörtgen pencere bulunur. Bunlardan da binanın dış kenarına yakın olanları yapılmamıştır. Bu cephedeki bloklar arası girintili kısımların düzeni kuzeydoğu cephe ile aynıdır. Farklı olarak birinci kattaki aynalı kemer biçimli açıklıkların bu cephede kapı olarak kullanıldığı fotoğraflardan izlenmektedir. Güneybatı cephenin güneydoğu/sağındaki bloğun orta taşkın hattının en alt katında bir kapı onun üstündeki katta büyük basık kemerli bir pencere bulunur. İkinci katındaki pencere ise kendi sağında ve solundaki pencerelerle aynı boyuttadır. Taşmanın sağında ve solunda en alt kattaki dikdörtgen pencereler birinci kattaki pencerelerle hizalanmış vaziyettedir. Taşmanın solunda birinci kattaki pencereler iki adet ve dışarı doğru iki yana yaslıdır. Sağda ise bir büyük bir küçük pencere vardır. Bunlardan soldaki taşmaya yakın iken sağdaki ufak dikey bir açıklık şeklinde bu pencerenin hemen yanındadır. İkinci kattaki pencereler ise hem sağda hem solda dışarı doğru iki yana yaslı şekilde ikişer adettir. Güneybatı cephenin kuzeybatı/solundaki blokta en alt katta kapı yahut pencere bulunmamaktadır. Bu blokta da orta hat taşkındır. Taşmanın birinci katında büyük basık kemerli bir pencere bulunur. İkinci katındaki pencere ise kendi sağında ve solundaki

pencerelerle aynı boyutta ve sivri kemerlidir. Birinci ve ikinci katta taşmanın iki tarafında da dışarı doğru iki yana yaslı iki pencere bulunduğu fotoğraflardan anlaşılmaktadır.

Daha sonra bina yıllar içinde değişmiştir. Parapetler belirlenemeyen bir tarihte kaldırılmıştır (Çuha 200?: 40). 1932 yılında kuzeydoğu cephedeki girintilerin önlerine ve binalar arası geçişteki aynalı kemer biçimli pencerelerine duvar örülerek dükkan haline getirilmiştir (Resim 8). Aynı yıl Anafartalar Caddesi inşaatı sırasında toprak dolgu seviyesi yükseltilmiş, bodrum kat ve taş kuşak toprak altında kalmıştır. Aynı zamanda kaldırım ile giriş arasındaki yükseklik farkı tek basamağa indiğinden işlevsiz kalan korkuluklu merdivenler de kaldırılmıştır (Çuha 200?: 38-39). Günümüzdeki Çanakkale Sokağı'na Anafartalar Caddesi'nden inen merdivenlerin ne zaman yapıldığı bilinmemektedir. Bu merdivenlerin 1932'deki cadde düzenlemesi sırasında yapıldığı düşünülmektedir (Çuha 200?: 40). 1935 yılında ise güneybatı cephenin solundaki girinti dışarıdan duvar örülüp binaya dahil edilmiştir ve dışarıdaki merdiven kaldırılmıştır. Güneybatı cephenin sağındaki girintide de benzeri işlemler yapılmış, kapı içeride bırakılmış ve dış duvara pencere örülmüştür (Resim 9). Toplantı salonunda kürsünün iki tarafında bulunan ve bloklar arasındaki girintilere bakan sivri kemerli pencereler örülmüştür. Merkez binayı kuzeybatı bloğa bağlayan koridorun kuzeydoğu ve güneybatısındaki aynalı kemer şeklindeki pencereler kapı açıklığı bırakılarak örülmüş. Bu kapılardan binaya dahil edilen ilave mekanlara giriş sağlanmıştır (Çuha 200?: 33). 1935 yılında girintilerin üst katları da binaya dahil edilmiştir (Resim 10). Zemin kat girintiler kuzeydoğuda dükkana dönüşürken güneybatıda ve üst kat her iki cephede de binaya dahil edilerek odaya çevrilmiştir. Bu dönüşüm sırasında en üst katların kuzeydoğu yönünde 1932 yılında binaya dahil edilen odalara dikdörtgen büyük pencereler yapılırken güneybatı yönündeki odalara ise ikişer pencere yapılmıştır. 1935 yılında merkez binanın zemin katında soldaki iki oda da dükkana dönüştürülmüştür. Bu sırada bu kattaki girintilere bakan pencereler de örülmüş ve izlenemez olmuştur. Bu amaçla basık kemerli pencereler kaldırılmış vitrin haline gelmiştir. 1949-1950 yıllarında Çocuk

Esirgeme Kurumu Genel Merkez Heyeti kararınca kuruma daha fazla gelir sağlamak için kuzeydoğu cephedeki odalar da aynı şekilde dükkana dönüştürülmüştür (Çuha 200?: 39) (Resim 11). Yönetim kurulu kararı ile 1964 yılında kuzeybatı blok yıkılmıştır (Resim 12). Bu yıkım sırasında yapının kuzeybatı duvarı düz ve penceresiz bırakılmıştır. Tüm binayı çevreleyen parapet duvarın ne zaman yıkıldığı tespit edilememiştir. Fakat bacalar ve çatı özgünlüğünü korumaktadır (Çuha 200?: 40) (Resim 13). Güneydoğu cephenin üst katı olduğu gibi dururken alt katta sağdaki pencere izlenemez olmuştur. Kapı ile üstündeki basık kemer ve sol pencere silmeleri halen izlenmektedir (Resim 14).

“1985 yılında binaların restorasyonunu yapan mimar Metin Kaya; binaların mevcut formuna dokunulmadan.... Binaların çürüyen ahşap kapı ve pencerelerinin özgün ölçü ve şekline uygun olarak çıralı çam keresteden yenilendiğini, tavanlardaki alçı kartonpiyerlerin sökülerek kalıplarının alındığını, tekrar imal edilerek yerlerine yerleştirildiğini, toplantı salonu tavanındaki kalem işi bezemelerin özgün formları ve renkleri göz önünde tutarak boyandığını belirtmiştir” (Çuha 200?: 38).

4.1. TOPLANTI SALONU

Ön cephedeki ana girişin karşısındaki merdivenden üst kata çıkılmaktadır. Merdivenden çıkınca solda koridor ve bunlara açılan birimler bulunmaktadır. Sağda ise kapısı, mobilya ve tavan bezemeleri ve duvardaki resim ile inşa edildiği tarihten günümüze kadar özgünlüğünü koruyan konferans salonu bulunmaktadır (Akpolat v.d. 2004: 184) (Resim 15). Konferans salonuna giriş kuzeybatıdan çift kanatlı ahşap kapı ile sağlanmaktadır. Salon, 11,62 m. (Kuzeybatı) x 10,63 m. (Kuzeydoğu) yüksekliği 5,35 m. tavan eteğine yüksekliği 3,74 m. ölçülerindedir. Tüm salon yerden yüksekliği 1,83 m. olan siyah renkte lambri ile kaplıdır. Lambriinin kalorifere göre düzenlendiği anlaşılmaktadır. Kalorifer çevresi dışında tüm salonda yaklaşık eşit genişlikte dikdörtgen panolar halinde yerden kesintisiz olarak 1,83 m.'ye kadar devam eden lambri kalorifer

çevresinde farklı bir düzendedir. Kaloriferin üstünde üç kareye yakın pano iken kenarlarında da boy ve genişliklerinde değişiklik yapılmıştır. Kaloriferlerin çevresi de lambriyle aynı özellikte ahşaplarla kaplıdır. Üstünde siyah mermer bulunur ve ahşapla mermerin birleştiği kısımda altı adet açıklık bulunmaktadır (Resim 16). Mermerlerin duvar köşesine yakın kısmında ise eski kalorifer tesisatına ait metal bir parça durmaktadır (Resim 17). Yerler ahşap olan salonun kapıya göre sağ taraftaki duvarında büyük dikdörtgen pencere ve üstünde basık kemerli pencere bulunurken solda ise iki adet sivri kemerli pencere bulunmaktadır. Kapıdan girince tam karşıda iki tarafından üçer basamaklı siyah renkte bir kürsü bulunmaktadır (Resim 18-19-20-21-22). Kürsünün iki tarafında daha sonradan kapatılan sivri kemerli pencereler yer alır. Salonda iki tarafta altı sıra halinde yedişer koltuktan oluşan oturma sıraları bulunmaktadır (Resim 15). Birbirine bağlı ahşap kollu ve ayaklı bu sıraların ayakları piriçten aslan ayağı şeklindedir. Sıraların her iki yanında piriçten bitkisel süslemeler ve monogram bulunmaktadır (Resim 23). Salonun tavanında bitkisel motifli büyük bir piriç avize vardır (Resim 15 ve 24). Kürsünün ve sağdaki pencerenin iki yanında avizeyle aynı özellikte aplikler bulunur (Resim 25). Salonun kuzeydoğu ve güneybatı duvarlarının iki ucuna yerleştirilmiş olan kaloriferlerin önünde piriçten bir sıra bitkisel ve bir sıra geometrik motifli perdeler asılıdır (Resim 26).

Bahsedilen bu mobilyalar mobilya fabrikası olan ve dönemin tek dekoratörü Selahattin Refik (Sırmalı) tarafından imal edilmiştir. Gürbüz Türk Çocuğu Dergisinde yer alan açılış günü ile ilgili haberden anlaşıldığına göre kapı ve kürsünün çizimi Mimar Sedat tarafından yapılmıştır. Aynı yazıda müteahhidinin Erzurumlu Nafiz olduğu da belirtilmiştir (Anonim 1927: 25,27).

Salonda ikisi kürsünün iki yanında biri kuzeydoğu duvarında pencereler arasında olmak üzere toplam üç adet $\frac{3}{4}$ portre bulunmaktadır. 1927 tarihli fotoğraflardan anlaşıldığı kadarıyla salona daha sonra asılan tabloların kürsünün sağındaki yağlıboya Feyhaman Duran imzalı İsmet İnönü tablosudur. Diğer iki tablo siyah beyaz baskı şeklinde olup kürsünün solundaki Atatürk ,

kuzeydoğu duvardaki ise Çocuk Esirgeme Kurumu kurucularından Dr. Fuat Umay'ın tablosudur.

Konferans salonunun tüm tavanında ve pahlı geçişlerinde çok parçalı tavan bezemeleri bulunmaktadır (Resim 27). Söz konusu parçaların arasında gerek düz gerek profilli farklı kalınlıklarda pembe renkli çıtalar yer almaktadır. Duvarlardaki tavan etekleri arasında köşelerde pendentif benzeri geçişler yer alır. Kuzeybatı duvarda ise ahşap lambri kaplamayla tavan eteği arasında kalan, kapı açıklığının iki yanı ve açıklığın üzerindeki dar alanda da devam ederek tüm duvarı örten figüratif bir resim bulunmaktadır (Resim 28-29-30). Gerek tavan bezemeleri gerekse duvardaki resim tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmıştır. Resmin sağ alt köşesinde imza bulunmaktadır (Resim 31). Resmin ressam Namık İsmail tarafından yapıldığı hem bu imzadan hem de yukarıda bahsi geçen haberden anlaşılmıştır.

Tuval üzerine yağlıboya ile yapılan tavan bezemeleri hacimli olmayan yüzeysel stilize motiflerle oluşturulmuştur. Renk tonlamaları kullanılmayan motifler çoğunlukla rumi ve palmetlerden oluşan stilize bitkisel motiflerdir. Tüm tavan ve tavan eteğini kaplayan ve panolardan oluşturulan bezemeler ortadan başlayarak dışa doğru aşağıdaki gibidir (Çizim 1).

A Alanı: (Kompozisyon) Ortasında avize asılı olan dikdörtgen orta pano. Tavan göbeği alanı oniki kollu yıldız merkezinde gelişen geometrik düzene sahip çıtakari süsleme ile bölümlenmiştir. Buradan açılan altın yaldızlı düz çıtalarla geometrik geçmeler oluşturulmuştur. Geometrik formların içleri palmet - rumi bileşenli motiflerle dolgulanmıştır. Geniş alana sahip olan geometrik formdaki dolgular daha karmaşık iken, dar alandakiler daha sade/basittir. Bu alan iki tarafı dört farklı genişlikteki ve profilli çıtalarla/cetvellerle sınırlandırılmış prizmatik üçgen zencirekle çerçevelendirilmiştir. (Resim 32, Çizim 2).

Renkler: Pembe zemin üzerine, çeşitli tonlarda yeşiller ve yaldızlar ile mavi, siyah, beyaz renkler kullanılmıştır.

B Alanı: Orta panoyu çeviren bordür. Her iki yanı dört farklı genişlikte ve profilli çıtalarla sınırlandırmış rumi geçmeli bordür. İki farklı palmetin bir ters bir düz yerleştirilmesiyle tekrar ettirilen birimlerle oluşturulmuştur. (Resim 33, Çizim 3).

Renkler: Yeşil zemin üzerine, çeşitli tonlarda yıldızlar ile pembe, sarı, mavi, beyaz renkler kullanılmıştır.

C Alanı: Uzun kenarda dokuzar, dar kenarda yedişer tane olmak üzere toplam yirmi sekiz adet kare ve kareye yakın formda küçük panolardan oluşmaktadır. İçi boş bırakılan alan içten ve dıştan siyah renkli cetvellerle sınırlandırılmış. İki rumi dalı üzerinde gelişen bordür kompozisyonunda çapraz köşeler ve kenar ortalarında karşılıklı yerleştirilmiş simetrik rumilerle palmet oluşturulmuştur. Bordürün sınırladığı kareye yakın alanda çapraz köşelerde stilize rumilerle köşelikler oluşturulmuştur (Resim 34, Çizim 4).

Renkler: Orta alan bej/nohut renkli iken rumi çerçevenin zemini yeşildir. Ayrıca yıldız, pembe, koyu kahverengi renkler kullanılmıştır.

D Alanı: Kenarlarda dört adet dar uzun, köşelerde ise yine dört tane yaklaşık eşkenar üçgen panolar bulunmaktadır. Bu alanda toplam sekiz pano vardır. Uzun panoların ortasında şemseler dar kenarlarında rumi palmet geçmeli köşebentler bulunmaktadır. En dışı ise rumi geçmelerle çerçevelendirilmiştir. Palmet-rumi bileşenli dilimli şemsede rumiler dilimleri oluştururken salbekler büyük palmetlerdir. Ayna simetrik yerleştirilen palmet - rumi bileşenli köşebentler dar kenarda birbirine diğer bir palmet - rumi düzeniyle bağlanır. Bu bölge iki cetvelle çevrilmiştir. En dışı ise rumi geçmelerle çerçevelendirilmiştir. Üçgen panoların ortasında rumili bir motif⁵¹ bulunmaktadır. Motifin etrafındaki boş alanın çevresi cetvelle belirlenmiş dış kenarları uzun panolarla aynı düzendeki rumi geçmelerle çerçevelendirilmiştir (Resim 35-36, Çizim 5-6).

Renkler: Orta boş alanlar bej/nohut renkli iken rumi çerçevelerin zemini yeşildir. Köşebent ve şemselerin ise zemini pembedir. Ayrıca çeşitli tonlarda yıldızlar ile bej, pembe ve koyu kahverengi renkler kullanılmıştır.

⁵¹ Çok benzer bir motif oturma sıralarının kenarlarında da bulunmaktadır. Her iki motifin de rumili yazı olduğu düşünülmektedir.

E Alanı: Bu alan tavan eteğini oluşturmaktadır. Tavanla arasındaki geçişte çıta üzerinde palmet bordür bulunmaktadır. Dar kenarda dört adet, geniş kenarda beş adet birbiriyle yaklaşık eş genişlikte düşey dikdörtgen panolar ile dört köşede daha geniş birer eş pano bulunur. Kenar ve köşe geçişleri arasında ikişer dar açılı üçgenden oluşan panolar vardır. Kenar ve köşelerdeki aynı kompozisyonlu panolar yirmi iki adet ve dar açılı üçgen panolar ise on altı adet olmak üzere bu alan toplam otuz sekiz adettir. Kenar ve köşelerdeki düşey dikdörtgen panolarda şemse ve köşebent görülmektedir. Palmet - rumi kompozisyonlu köşebentlerle sınırlanan alanda büyük boyutlu salbekli şemse yer alır. Şemse, radyal düzende ayna simetrik yerleştirilen palmet-rumili birimlerle oluşturulmuştur. Salbekler büyük birer palmet motifidir. Kenar ile köşe panoların geçişlerinde bulunan üçgenlerin içinde ise rumi bezemeler bulunur. Büyük üçgenlerde kompozisyonda süsleme üçgen alanı dolduracak şekilde düzenlenen palmet rumilerden oluşur. Çanakları birbirine dönük şekilde radyal yerleştirilmiş üç palmetin uzayan sapları kıvrılarak yukarı ve yanlara doğru üçgeni dolduracak şekilde rumili dalları olarak uzanır. Üçgenin köşelerinde yine birer palmetle sonlanır. Küçük olan üçgen alanda ise alanı dolduracak şekilde palmet ve rumi dalı uzatılmıştır. Bu alandaki tüm panolar iç ve dış kenarı cetvelle belirlenmiş palmetli bordürle çerçevelenmiştir (Resim 37-38-39, Çizim 7-8-9).

Renkler: Zeminler lila rengindedir. Köşebent ve şemselerin ise zemini pembedir. Ayrıca çeşitli tonlarda yıldızlar ile yeşil ve koyu kahverengi renkler kullanılmıştır.

Resim: Kuzeybatı duvarındaki resim belirgin bir çerçeve içerisinde yer almaktadır. Duvarın eğimine ve kapıya göre düzenlenmiştir (Resim 28 Çizim 10).Tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmış figüratif bir resimdir. Yıkıntıların önünde kadın ve çocuklar resmedilmiştir. Resmin fonundaki manzara bozkır Ankara manzarasıdır. İki kuru olan tek tük ağaçlar ve bir iki çalı ile çoraklık vurgulanmıştır. Geriye doğru ufak tepelerle engebeli olarak oluşturulan manzara ufukta gün batımı ve dar bir alandaki gökyüzü ile sonlanır. Figürler resmin çerçevesine uygun olarak yerleştirilmiştir. Öyle ki figürlerden biri kapının

doğramasına yaslanırken bir diğeri başını ve kolunu üst doğramaya dayamış vaziyettedir (Resim 29-30). Resimde altı kadın altı çocuk figür bulunmaktadır. Figürlerden biri hariç hepsi yalınayaktır. Elbise ya da etekli resmedilen kadınların başlarında yüzlerinin iki tarafından sarkan üstlükler⁵² bulunmaktadır. Resmin en sağında iki kadın yıkık bir evin önünde oturur vaziyettedir. Önlerinde arasında ateş yanan taşların üzerine yerleştirilmiş kapağı kapalı bir tencere bulunmaktadır. Kadınlardan öndekinin kucağında bir çocuk yatmaktadır. Sağ taraftaki bir diğeri figür grubu ise kolunu kapının lentosuna kolunu dayayıp yüzünü koluna yaslamış halde ayakta duran bir kadın ve yanındaki çocuktur. Çocuk yırtık elbiselidir ve annesine yaslanmış haldedir. Resmin sol tarafında üç figür grubu bulunmaktadır. Bunlardan en sağdaki grup bir kadın ve iki çocuktan oluşur. Kadın kapının doğramasına yaslanarak otururken çocuklardan biri boynuna sarılmış diğeri kucağında uzanmıştır. Bu grubun solunda ortada kadın ve elinden tuttuğu çocuk yürümektedir. Kadın koluna yüzünü yaslamış haldedir. Bu resimdeki tek ayakkabılı figür bu kadındır. Sol tarafın en solundaki figür grubu iki kadın ve bir çocuktan oluşur. En solda oturan kadın dizlerini yukarı doğru kırmış ve kollarını dizlerinin üzerinde birleştirip yüzünü kollarına gömmüş haldedir. Yanında arkasındaki yıkık eve yaslanmış kucağında bir çocuk uzanmış vaziyette bir kadın bulunmaktadır. Bu kadının kıyafeti diğerlerinden oldukça farklıdır. Üzerinde elbise olan kadının yakası “v” şeklinde olup beline kadar açıktır ve göğüs hatları belirgindir. Elbisenin kolları ise uzun ve üçgen dökümlüdür. Figürlerin önünde durduğu evler Anadolu kırsalının kerpiç evleri şeklinde yapılmıştır. Tek katlı olan evlerin hepsi yıkılmış haldedir. Bu evlerden sadece sağdakinin çatısının bir kısmı durmaktadır. Bu çatı ahşap hatıllarla desteklenmiş kerpiç çatıları anımsatmaktadır. Evlerin kapı ve pencere açıklıkları dururken doğramaları görülmemektedir. Resimdeki figürler ve manzaranın kurumun üstlendiği misyona gönderme yaptığı görülmektedir.

⁵² Karadeniz bölgesinde peştamal de denilen bir dış giyim ögesidir. Üstlük baştan omuz oradan kalça altına kadar inen ve elbisenin üstünde kullanılan bir giyim eşyasıdır (Bkz Koçu 1969: s.191 ve 237).

5. NAMIK İSMAIL'İN HAYATI VE SANAT ANLAYIŞI

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Ankara'da başka yapılarda da önemli eserleri bulunan Namık İsmail'e toplantı salonunun kuzeydoğu duvarındaki resmin de ressamı olmasından dolayı değinmek doğru olacaktır

Namık İsmail Kafkasyalı bir baba ile Amasyalı bir annenin ortanca çocuğu olarak 1890 yılında Samsun'da doğmuştur. Babası dönemin önemli hattatlarından olan Namık İsmail ve kardeşlerinin sanata olan ilgilerinin babalarından kaynaklanmış olduğu düşünülmektedir. 1896'da Kabataş'ta Şemsülmekatip'te ilköğrenimine başlamış daha sonra Beşiktaş'taki Hamidiye Mektebi'ne gitmiştir. Burada resim hocası Viçen Arslanyan'dır. Ardından Fransızca eğitim veren Ste.Pulchérie, St. Benoit gibi Fransız okullarında okur. St.Benoit'da da resim eğitime devam eder. Liseye Mektebi Sultani'de (Galatasaray Lisesi) devam etmiştir. Galatasaray Lisesi'nde ise Şevket Bey'den ders alır, okulda müdür Tefik Fikret'in açtığı atölyede resim çalışmalarına devam etmiştir (Rona 1992: 18).

Ressam 1911'de St. Benoit'daki resim öğretmeninin önerisiyle Paris'deki Julian Akademisi'ne gider (Günay 1937: 9). Bu yıllarda dünya sanatının kalbinin attığı yer olan Paris'te sayısız atölyede resim dersleri verilmektedir. Buraya resim öğrenimi için gelen gençler, eğitim görecekları atölyeleri ülkelerinden buraya daha önce gelen sanatçıların önerileri ile seçmektedirler (Giray 1997: 39). Namık İsmail de Paris'te bulunan İbrahim Çallı'nın tavsiyesiyle 1912'de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts'da Fernand Cormon'un atölyesine geçmiştir (Rona 1992: 18; Gören 1999: 344). Burada 1914 Kuşağı ressamlarından İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Avni Lifij, Feyhaman Duran ile birlikte eğitim görmüştür (Şenyapılı 1992: 81). Ardından Almanya'da modernizmin öncülerinden Lovis Corinth ile Max Liebermann'ın atölyelerinde çalışmıştır.

1914'te tatil için geldiği İstanbul'da Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla askere alınarak ve Beşinci Kolordu'ya Kafkas cephesine gönderilmiştir (Naci 1979: 26). Fakat tifüse yakalandığı için Erzurum'dan İstanbul'a dönerek (Renda 2002: 279). Harbiye Nezareti'nin 1917'de Şişli'de açtığı atölyede İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Sami Yetik ve daha pek çok ressamla beraber çalışmıştır. Burada ressamlarla beraber yaptığı savaş resimleri önce 1918'deki Galatasaray Sergisinde ardından Viyana ve Berlin'de sergilenmesi söz konusu olmuştur. Sergi komiseri Celal Esad Arseven'le beraber Berlin'e gitmiştir (Rona 1997: 1334). Savaş'ın bitmesi ile burada kalarak resim çalışmalarını sürdürmüştür. Burada modernizmin öncülerinden Lovis Corinth ve Max Liebermann'la çalışmıştır (Özsezgin 1975: 19). Ressam Berlin'den 1919'da İstanbul'a döner ve Gazi Osman Paşa Mektebi'ne resim öğretmenisi olarak atanır. Atanmasından bir yıl sonra İtalya'ya gitmek için istifa eder. Burada bir yıl süresince resim çalışmalarına devam eden ressam geri dönünce İleri gazetesinde ressam ve yazı işleri müdürü olarak görev yapmıştır (Rona 1992: 19). Ardından 20 Ekim 1921 ile 10 Temmuz 1922 tarihleri arasında Sanayi Nefise Mektebi'nde müdür yardımcılığı yapmıştır. 1922'nin yaz aylarında görevinden istifa ederek tekrar Paris'e gider. Burada bir yarışma kazanarak Pierre Loti'nin Bezgin Kadınlar 1947 isimli kitabının resimlerini yapmıştır (Rona 1992: 19). Paris'ten döndüğünde resim eğitimi denetlemekle görevli müfettişliğe atanır ardından Güzel Sanatlar Şube Müdürlüğü görevini yürütmüştür. 1 Haziran 1927'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürlüğüne atanır. Burada aynı zamanda resim öğretmenliği de yaparak ölümüne değin bu görevini sürdürmüştür (Gören, 1999:344).

Namık İsmail müdürlük yaptığı sürede Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki eğitime pek çok katkısı olmuştur. 1925'deki Paris Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi'nin etkisi ile 1927'de Tezyinat Şubesi'ni (Dekoratif Sanatlar Bölümü'nü) yeniden düzenleyerek, 1929'da Avusturya'dan Philip Ginther'i bölüm başkanı olarak getirtir. Grafik ve çinçilik atölyelerine yanında "Dâhili Tezyinat" (İç Mimarlık) atölyesini kurar. Daha sonra "Umumi Tezyinat" adıyla bir atölye ile kumaş, halı, kilim desenleri alanında eğitim yapılmasını sağlamıştır. Ayrıca

Mimarlık Şubesi'nin 1934 yılında yönetmeliğini değiştirmiştir. Bu değişimde 1930'da Bayındırlık Bakanlığı tarafından İsviçre'den çağrılan mimar Ernst Egli'nin de önemli katkıları vardır. Namık İsmail bu yönetmeliği hazırlarken 1926 Uluslararası Mimari Kongresi'nde benimsenen eğitim biçimini kabul eder, Resim ve Heykel bölümlerini de Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde uygulanan program doğrultusunda düzenlemiştir. Öğrencilerin bir arada, çıplak modelden çalışabilmeleri için gece atölyesi açtırır ve mimarlık öğrencilerinin de bu atölyeye devamını zorunlu hale getirir. Bunun yanı sıra, fresk atölyesinin açılmasını da sağlamıştır (Günay 1937: 26; Rona 1992: 32). Namık İsmail 1935'de vapurda bir kalp krizi sonucu gereken tıbbi müdahalenin zamanında yapılmaması sonucu yaşamını yitirir (Rona 1992: 33)

1914 ya da Çallı Kuşağı olarak anılan sanatçıların arasında yer alan Namık İsmail kendi sanatını iki döneme ayırmıştır. Birinci dönemin Paris Dönüşü ikinci dönemin de Almanya dönüşü olduğunu ve ilk dönemlerinde duygunun ön planda olduğu tekniğin ise geride kaldığını ifade etmiştir (Rona 1992: 21). İlk dönem resimlerinde akademik anlayışın bir ölçüde özgür ve duyarlı örnekleri izlenmektedir. Özellikle çizgi sağlamlığı yerine kalın boya dokuları, fırça darbeleriyle oluşturduğu doğa görünümünde izlenimci etkileri görülmektedir (Özsezgin 1981: 48). Almanya kültürüyle tanışmasından sonra başlayan ikinci dönemde ise teknik ön plana çıktığı anlaşılmaktadır. Almanya'da atölyelerinde çalıştığı Corinth ve Liebermann'ın kalın fırça darbeleriyle, renk dokusundan etkilendiği görülmektedir. Sanatçı ustaları gibi yoğun bir boya hamuruyla çalışmayı sevdiği görülmektedir. Konuyu, bu boya hamurunun işlek dokusu altında ikinci plana iterek ayrıntıları ihmal etmeye eğilimlidir (Özsezgin 1975: 19). Namık İsmail'in sanat yaşamına bakıldığında yurt dışında olduğu dönemlerde etkili olan sanat akımlarından etkilendiğini görülmektedir. Önceleri İzlenimcilik etkisinde olan anlatımı kısa sürede dışavurumcu sayılabilecek fırça ve renk tekniğine yöneldiği söylenebilir. Aynı dönem sanatçılarından Hikmet Onat ve Feyhaman Duran ise ressamı herhangi bir akıma dahil edemeyerek farklı yapıtlar ürettiğini ifade etmişlerdir (Rona 1992: 21-22). Namık İsmail'in seçtiği konular manzara, portre, natürmort, nü, savaş sahneleri gibi çok

çeşitlidir. Manzara hem Türk Resminin geleneğinde bulunan hem de İzlenimciliğin önemli konularındandır. Bu açıdan sanatçının Fransa'da bulunduğu dönemde İzlenimcilerden etkilendiğini söylemek mümkündür. Figür ve çıplak konuları ise yine yurt dışında eğitim aldığı dönemlere dayalı konularındandır. Aynı zamanda Sanayi-i Nefise Mektebi'nde de derslerde çıplak model kullanımına özen göstermiştir. Portrelerinde kişilerin fiziksel özelliklerinin dışında duygularını da ustaca yansıtmıştır ve fırça darbeleri ile de anlatımını desteklediği izlenmektedir. Portrelerinde okunabilen yüz nü çalışmalarında okunamamaktadır. Ressamın çalışmalarına gerek konu gerek teknik açıdan bakıldığında devamlı bir evrim içinde olduğunu söylemek olanaklıdır (Rona 1992: 21-28). Işığı seçtiği konuya göre farklı kullanması ve hareket sanatçının en önemli özelliklerinden kabul edilmektedir. 1920'lerin başında renk ve fırça kullanımı izlenimciliğe kayarken ortalarında değişim izlenmektedir. Yoğun boya hamuru, geniş renk lekeleri ve hareketli fırça darbeleri gibi ressamın belirgin özellikleri bu tarihlerden itibaren görülmeye başlanır (Rona 1992: 29-31). Eserlerinde izlenimci, klasik dışavurumcu etkileri konuya uygunluğuna göre kullanan ressam figüratif büyük resimler de yapmıştır. Usta bir portreci olan Namık İsmail manzara, şehir görünüşleri, nü, savaş gibi pek çok konuyu resmetmiştir. Sanatın topluma hizmet etmesi gerektiğini düşünen ressam, resimlerinde Cumhuriyet ideolojisini de görselleştirmiştir (Yasa Yaman 2012: 190).

Ressam sadece sanatçı değil aynı zamanda bir sanat düşünürüdür. 1933 tarihinde Güzel Sanatlar Akademisi Meclisi ile birlikte hazırladığı ve Ankara'da Maarif Vekaleti'ne sunduğu rapor⁵³ da bu yönünü göstermektedir (Rona 1992: 31-32). Raporda sanat ve sanatçı sorunları belirtilmiş ve çözümler önerilmiştir. Sanat sorunlarının çözümü için devlet desteğini önemini belirtmiştir. Raporda, yeni yapılan binalara sanat eseri yerleştirmemenin bir eksiklik olduğunu belirtmiştir. Devletin yerli sanatçılara bahsedilen yerlere eserler koymak üzere yarışmalar açarak destek olabileceğini ifade etmiştir. Namık İsmail'e göre sanatın sanat olabilmesi için topluma yararlı olması gerekmektedir. Bu açıdan

⁵³ Rapo ile ilgili detaylı bilgi için Bkz. Rona 1992 ve Günay 1937

henüz kurulmakta olan Türkiye Cumhuriyeti ve İnkılapların yaygınlaşması için sanatçılardan ve eserlerinden yararlanılması gerektiğine de raporda yer vermiştir. Sanatçı güzel sanatların bir milletin geçmişini, içinde bulunduğu durumu ve benliğini yansıttığının altını çizmiştir (Rona 1992: 199-32).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, yönetici ve aydın kesim Osmanlı geçmişi ile bağlantılarını kesmeyi tercih etmişlerdir. İlişkilerini henüz kurulan Cumhuriyet Yönetimi'nin kurumları ile sağlamlaştırmayı yeğlemişlerdir (Yasa Yaman 1993: 186). Aynı zamanda da iktidar tarafından ideolojik bir araç olarak öngörülen ve kullanılan Cumhuriyet mimarisi ve sanatı, devleti ve rejimi temsil etme görevi üstlenmiştir (Yasa Yaman 2011: 70-71). Bu bağlamda ortaya çıkan sanat tartışmaları Cumhuriyet'in ilk on yılında Namık İsmail'in müdürlüğünü yaptığı Güzel Sanatlar Akademisi çevresinde toplanmıştır. Bu tartışmalarla batı ilkelerinin kopyalanmadan sadece kaynak olarak kullanılmasıyla Genç Cumhuriyet'e kültür ve sanat alanında yeni toplum/ulusal kimlik açısından yön verilmeye çalışılmıştır (Yasa Yaman 2012: 221 ve 226). Türk kimliğinin oluşturulmasında sanatın işlevsel yönünden faydalanılması söz konusudur. Sanatın işlevi açısından farklı görüşler mevcuttur. Bunlardan biri Kurtuluş Savaşı ve devrimleri ideolojisinin resim ve heykelin konusu olarak toplumun görsel hafızasında yer ederek halka tanıtılması diğer ise ulus devletin idealleri doğrultusundaki vizyon ve misyonunun yeni bir sanat/biçim dili ifade etmesidir (Yasa Yaman 2012: 221 ve 226). Namık İsmail ve Akademideki çalışma arkadaşlarının 1933 yılında Maarif Vekaleti'ne sundukları genel sanat politikası üzerine olan rapor da bu tartışmaların süregeldiği dönemde hazırlanmıştır. Raporda yer alan İnkılap Müzesi kısmı sanatın işlevleri ile ilgili görüşlerden "Kurtuluş Savaşı ve devrimleri ideolojilerinin sanat eserlerine konu edilerek görsel hafızada yer etmesi" ile paralellik taşımaktadır.

Raporda ele alınan konulardan biri de devletin sanatçılara destek olmasıdır. Cumhuriyetin ilanı ile sarayın desteğinden yoksun kalan sanatçılar yeni hükümetten destek istemişlerdir. Önceleri yönetim İstanbul'da açılan sergilere katılıp eserler satın alarak sanatçılara destek olmuştur (Yasa Yaman 2012: 145-

146). Cumhuriyet Yönetimi aynı zamanda eski idari ve kültürel merkez olan İstanbul'un yerini Ankara'nın almasını istiyorlardı (Yasa Yaman 2011: 53). Bu açıdan İstanbul'da açılan sergiden satın alınan resimleri teslim etmek üzere Ankara'ya gelen Namık İsmail ve İbrahim Çallı Türk Ocağı binasında pek çok sanatçının katılımıyla bir bir sergi düzenlemişlerdir. 14 Ekim 1923 yılında Ankara'da açılan bu ilk sergi daha sonraki sergilerin de öncüsü olmuştur (Yasa Yaman 2012: 146). Böylece Cumhuriyet Yönetimi'nin istediği Ankara'nın kültürel merkez olmasının temelleri de atılmış oluyordu.

Henüz kurulmuş olan Cumhuriyet'in sanat alanında bu denli etkileri bulunan Namık İsmail kısa sanat yaşamı boyunca yöneticilik yaptığı dönemde dahi resim çalışmalarını bırakmamıştır. Her zaman yeniliğe açık bir yapıda olduğu; akademik eğitime yaptığı katkılardan ve üslubunu yetkinleştirip çağının resim anlayışına damgasını vurmasından gözlemlenmektedir (Rona 1992: 33).

6. ÇOCUK ESİRGEME KURUMU BİNASI TOPLANTI SALONU BEZEMELERİ İLE RESMİN KORUNMA DURUMU VE ALINMASI GEREKEN ÖNLEMLER

Salonda yapılan belgeleme çalışmaları sırasında tavandaki bezemelerde ve kuzeybatı duvarındaki resimde bazı bozulmalar tespit edilmiştir. Bezemeler ve eserlerde görülen bozulmaların ilerlemesini önlemek ve durumlarını kalıcı hale getirebilmek için bir takım koruma önlemleri almak gerekmektedir. Alınacak önlemleri belirleyebilmek için öncelikle mevcut bozulma türleri tespit edilmelidir. Bunun için kompozit⁵⁴ eser grubuna giren resimlerin katmanlarını incelemek gerekir.

Resimler genel olarak dört⁵⁵ tabakadan oluşmaktadır:

1- Resmin Taşıyıcısı

a- Tekstil/Tuval, Ahşap, Kağıt/Karton vb, Metal gibi ana taşıyıcı

b-Taşıyıcının sabitlenmesine yardımcı şase gibi destekler

2- Boya Tabakası

4- Taşıyıcı ile boya tabakası arasında bulunan ve genelde alçıdan yapılmış olan hazırlık tabakası yahut daha geç dönem resimlerinde görülen astar tabakası.

3- Vernik Tabakası

Bu değerlendirme sırasında bir katmanda oluşan bozulmanın diğer katmanlara da sıçrayabileceği ya da bir tabakadaki bozulmanın diğer tabakalardaki mevcut başka bozulmaları da etkileyebileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

Bozulmaların oluşmasını ya da ilerlemesini engellemek için öncelikle bozulmalara yol açan faktörler incelenmelidir.

⁵⁴ Kompozit Obje: Birbirinden farklı özellikteki organik ya da inorganik en az iki malzemenin birlikte kullanılması ile oluşturulan objelerdir. Objeler oluşturulurken organik ve inorganik malzemeler birlikte kullanılabilir. Her malzeme grubunun bozulma faktörlerine karşı hassasiyeti farklı olduğundan bu faktörlerden farklı oranlarda ve şekillerde etkilenirler(NPS Handbook 4:8).

⁵⁵ Avrupa'da önce ahşap üzerine yapılan resim, 15. yy.'ın ortalarından tekstil/tuval üzerine yapılmaya başlanır, 16. yy.'dan itibaren tekstil taşıyıcılar yaygınlaşır. 18. yy.'a gelindiğinde resimlerin taşıyıcısı yoğun olarak tekstil olur (Nicolaus 1999: 80). Bu değişimle beraber resimlerin katmanları da değişir. Ahşap ve tuval taşıyıcılarda alçıdan oluşturulan ve "hazırlık tabakası" adı verilen tabaka başlarda kalırken zaman içerisinde inceler. Teknolojinin ve ihtiyaçların değişmesiyle bu tabaka astara dönüşür. Türk resim tarihinde gördüğümüz örneklerdeki hazırlık tabakası da astar şeklindedir.

6.1 BOZULMA FAKTÖRLERİ

6.1.1 Fiziksel Etmenler

Çarpma, titreşim, basınç, sarsılma ve aşınma olarak beş farklı alt faktöre ayrılır. Bunlar objenin taşınması, depolanması ya da bakımı sırasında doğrudan insan eliyle ya da kullanılan araçlarla ortaya çıkabileceği gibi, yerçekimi ya da deprem gibi yerküre kaynaklı ya da savaş kaynaklıdır. Bunlar eserin şeklinin bozulmasına, kırılmasına, delinmesine, çizilmesine ya da göçükler oluşmasına yol açabilir. Çarpma ve basınç alt faktörlerinin oluşmasına sebep olan hatalı taşıma ve depolama sonucunda bozulmalar artan bir etkiye sahip olabilir. Rafların çökmesi, deprem ve savaş gibi etmenler ise eserler açısından yıkıcı, yok edici olabilir⁵⁶. Tüm bu faktörlerin sonucunda eserlerin kısmi olarak bozulabilmesi ya da eserin tamamen yitirilmesi de söz konusu olabilir.

6.1.2. Doğal Afetler ve Felaketler

Sel, deprem, fırtına ve yangın gibi bu gruba giren faktörler sonucunda eserlerin kısmi olarak bozulması ya da tamamen yitirilmesi de söz konusu olabilir.

6.1.3. Bağıl Nem

Eserler üzerinde olumsuz pek çok etkisi bulunan bağıl nem havada bulunduğu orana göre farklı bozulmalara yol açar. Bağıl nemin düşük olması eserlerin kuruyarak küçülmesine sebep olurken yüksek olması ise genişterek büyümesine yol açar. Bu bozulmalar genellikle mikroskopik ölçeklerdedir. Bağıl nemin dalgalandığı durumlarda ise devamlı boyutu değişen eserlerde geri dönüşü olmayan fiziksel tahribatlar oluşur. Bunlar eğrilme, bükülme, çatlamalar

⁵⁶ <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/physical-forces.html#def1> (Erişim Tarihi 20.11.2017)

şeklinde ortaya çıkar. Çoğu bozulmaya sebep olan faktör gibi bağıl nem de diğer faktörlerle bir araya geldiğinde bozucu etkisi daha da artırır. Örneğin bağıl nemin düşük olduğu ortamlarda toz bulunması durumunda eserlerdeki kuruma oranı artar, yüksek olduğunda ise mikroorganizma oluşumları fazlalaşır. Nem kaynakları; dış kaynaklar, eserlerin içinde bulunduğu yapı kaynaklı olanlar ve iç kaynaklar olarak üçe ayrılabilir. Dış kaynaklar; yağmur, havuz, göl, akarsu, deniz iken yapı kaynaklılar; izolasyon sorunu olan çatı, duvar ve temel ile tesisattaki su sızma sorunlarıdır⁵⁷ (Corr 2000: 42). İç kaynaklar ise daha çok insan etkisi olup ortamda fazla sayıda insan bulunmasından dolayı solunumu ve terlemeleri, fazla ıslak temizlik alışkanlıkları ile yapının doğru ısı aralığında olmaması şeklinde sıralanabilir.

6.1.4. Sıcaklık

Sıcaklığın da bağıl nem gibi olması gerekenden düşük olması, yüksek olması ya da dalgalanması farklı tür bozulmalara yol açar. Bunlar diğer faktörlerle bir araya geldiğinde bozucu etki artar. Sıcaklığın yüksek olması, eserin genleşmesine, kırılganlaşmasına, gittikçe ufalanması ve renginin solmasına, düşük olması ise eserin küçülmesine, pul pul kabarmasına, çatlak oluşumuna yatkın hale gelmesine sebep olur. Sıcaklığın dalgalanması ise hem eser üzerinde bu bozulmaların artmasına ve tabakaların ayrışmasına neden olur hem de bağıl nem oranının değişmesine yol açar ki bu durum da eserler açısından risk oluşturmaktadır. Aynı zamanda yüksek sıcaklıkla beraber yüksek bağıl nem mikroorganizma oluşumlarını ve böcek saldırılarını hızlandırır.

⁵⁷ <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/humidity.html#sources3>

(Yazar: Stefan Michalski, Erişim Tarihi: 20.11.2017)

6.1.5. Işık

Bir enerji türü olan ışık güneş gibi doğal ya da lamba gibi yapay kaynaklardan gelebilir ve lux ile ölçülür. Işığın kuvveti ve eserin ışığa maruz kaldığı zaman ile bozulmanın derecesi bağlantılıdır. Bu ikisi birbiriyle ters orantılıdır, yani bir eserin 100 lux ışığa 2 saat maruz kalmasıyla 200 lux ışığa maruz kalmasının yarattığı etki aynıdır. Aydınlığı sağlayan dalga boyu gözle görülebilirken mor ötesi ve kızıl ötesi ışınlar gibi gözle görülmeyen bileşenleri de bulunmaktadır. Her üç dalga boyundaki ışık/ışın da objelerde bozulmaya yol açar. Fotokimyasal reaksiyonlarla objenin yapısını değiştirir. Bu değişim zaman içerisinde gittikçe artar ve geri dönüşü olmayan fiziksel ve kimyasal bozulmalara sebep olur. Bunlar sararma, kahverengileşme, renklerin solması, sertleşme, kırılma ve kırılma şeklinde karşımıza çıkar (NPS Handbook: 4:39, Pye 2001: 85, Corr 2000: 22). Daha çok enerjiye sahip olan ultraviyole/morötesi ışın objelere daha çok zarar verir. Kızılötesi ışın ise objenin sıcaklığını artırır. Özellikle fazla yakın olan aydınlatmalar da ya da esere direk ışığın gelmesi durumunda ısıtma etkisi artmaktadır⁵⁸ (NPS Handbook: 4:39, Corr 2000: 22).

6.1.6. Kirleticiler

Toz, atmosferin yapısı, hava kirliliği, içinde bulunulan yapı kaynaklı kirleticiler, insan kaynaklı kirleticiler, obje kaynaklı kirleticiler ve kullanılan temizlik malzemeleri bu gruba girer. Bunların hepsi objelerin bozulmasını sağlayan ya da mevcut bozulmaların ilerlemesine neden olan etmenlerdir. Hava kirliliği, gazlar ve tanecikli yapıdakiler olmak üzere kendi içinde ikiye ayrılır. Sanayileşme ile birlikte bunların atmosferdeki oranı artmıştır. Gazlar; sülfür dioksit, hidrojen sülfid, ozon, formik ve asetik asittir. Tanecikli yapıda olanlar ise insan ya da hayvan derisi partikülleri ki tozun büyük bir kısmını oluşturmaktadır, toprak kaynaklı tozlar, kül, is, yağ, ağır metal tozları, asbest ve küftür.

⁵⁸ <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/light.html#det5>
(Erişim Tarihi: 20.11.2017)

Yapı kaynaklı kirleticiler; ahşap vs. yer döşemeleri, halılar, kalorifer, duvar boya ları, kiremit, tuğ la, ç imento gibi yapı malzemelerinin zaman içerisinde tozlaş ması ve pimapen, laminant gibi içeriğ inde zararlı gazlar bulunan malzemelerdir.

Objenin yapısında bulunan yapış kan, bağ layıcılar vb. obje kaynaklı kirleticilerken insan kaynaklılar ise sigara, pipo dumanı ya da dış arıdan taşı dıkları partiküllerdir. Doğ ru biçimde kullanılmayan temizlik malzemeleri de objenin bozulmasına yol aç arlar. Böcek ve diğ er zararlıların dış kıları da bu gruba girer. Tanecik yapı lılar eserin yüzeyinin çizilerek aş ınmasına neden olur. Toz, bazı eserlerin moleküler düzeyde yapısını bozarak kırılganlaş masına, sıcaklıkla bir araya geldiğ inde ise haş erelerin artmasına yol aç ar. Asidik yapıdaki kirleticilerle eserlerin bünyesindeki asit oranı artar ve yine yapısal bütünlüğü bozulur. Ayrıca renklerini soldurabilir. Bunların hepsinin dış ında kirleticiler her zaman bozucu etkiye sahip olmasa da eserlerin yüzeyini estetik açıdan olumsuz yönden değ iş tirebilir. Bazı durumlarda yüzeyde biriken kir yüzeyle güçlü bir bağ oluşturabilir⁵⁹ (Pye 2001: 86).

6.1.7 Mikroorganizmalar, Böcekler ve Diğ er Zararlılar

Mikroorganizmalar çeş itli bakteri ve mantarlar; böcekler hamamböceğ i, gümüş balığı böceğ i, tahta kurdu, güve; diğ er zararlılar ise baş ta fare olmak üzere kemirgenler ve diğ er hayvanlardır. Mikroorganizmalar ve böcekler normal yaş amlarını sürdürürken ihtiyaç duydukları barınak ve yiyecek için pek çok obje gibi eserleri de kullanırlar. Fare v.b. kemirgenler ise eserler ile yiyecek ihtiyaçlarını karşı larlar. Bu aktivitelerin hepsinde eserlerin fiziksel bütünlüğü bozulur. Bunun dış ında görülen bozulmalar böcek kozaları, örümcek ağ ları, bunların topladıkları tozlar, dış kılarının kalıntıları ve üre kaynaklıdır. Mantar kolonizasyonu söz konusu olduğ unda da sindirim artıklarının asit oranı yüksek olduğ u için eserde aş ınmalar meydana gelir. Bu canlıların eserleri tüketmeleri

⁵⁹ <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/pollutants.html> (Eriş im Tarihi: 21.11.2017)

ya da kendilerine yuva oluşturmak için yaptıkları çiğneme eylemi ile de toz oluşumu ortaya çıkar. Ayrıca lekelenme, hassaslaşma, kaplama dokusunun tüketilmesi sonucu higroskopikliğinin artması ve çürüme görülen diğer bozulmalardır⁶⁰ (NPS Handbook: L:8 - 4:18).

6.1.8. Diğer

Vandalizm, hırsızlık ve önceden yapılan müdahaleler, bilgi ya da belge kaybı bu grubun altında sıralanabilir. Vandalizm ile eserin bir kısmı zarar görebileceği gibi eylemin şiddetine bağlı olarak tamamen kaybı da söz konusu olabilir (Bradley 1997: 56).

Bilgi ya da belge kaybı; eserin kimliğine, geçmişine, menşesine ya da sahibine ait bilgilerin kaybolmasıdır. Bu kayıplar sel ya da yangınla olabileceği gibi, envanter kayıtlarının düzensiz tutulması, zaman içerisinde el ya da yer değiştirirken kaybolması- bozulmasıyla ya da günümüzde envanter kayıtları için kullanılan bilişim sistemlerinin bozulması ile de gerçekleşebilir⁶¹. Kimliği kaybolan ya da değişen eser aslında “kayıp”tır.

Önceden yapılan müdahalelerde iki farklı durum bulunmaktadır. Bunlardan ilki eskiden yapılan onarımın bozulması ya da kullanılan yöntemin bilimsel gelişmeler sebebiyle geçerliliğini yitirmesidir. Diğer de koruma – onarım alanında uzman olmayan kişilerce yapılan onarımlardır. Eserin fiziksel, kimyasal ve estetik yönden bozulması ile sonuçlanır.

Her malzeme grubunun bozulma faktörlerinden etkilenme biçimleri ve ortaya çıkan bozulmalar değişiklik gösterir. Tuval üzerine yapılmış yağlıboya tablolar organik ve inorganik malzemelerden oluşur ve kompozit eser grubuna girer. Organik malzemeler bozulma faktörlerinden daha kolay ve çabuk etkilenirken

⁶⁰ <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/pests.html#pest-parasites3a> (Erişim Tarihi: 20.11.2017)

⁶¹ <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/dissociation.html#def1> (Erişim Tarihi: 20.11.2017)

inorganik malzemeler daha zor etkilenirler. Kompozit eserlerin katmanları/elemanları bu faktörlerden bir arada ama farklı etkilendikleri için bozulma mekanizmaları bu eserler üzerinde daha yıkıcı bir etkiye sahiptir. Bundan dolayı resimler yapıldıkları andan itibaren bozulmaya başlarlar. Ancak ilk bir kaç gün ya da ayda en iyi durumlarındadırlar (Ruhemann 1968: 102).

6.2. TUVALDE GÖRÜLEN BOZULMALAR

6.2.1. Oksidasyon

Havadaki oksijenle etkileşime giren tuval kaçınılmaz olarak okside olur. Bu önlenemez ve geri dönüşümsüz bir bozulma tipidir. Ressamın resmi yaparken kullandığı çeşitli yağların kururken daha da fazla oksijeni absorbe etmesi ve/veya tuvali şasiye sabitleyen çivilerin de okside olması bu süreci hızlandıran diğer etkenlerdir. Okside olan tuval elastikiyetini kaybederek kırılganlaşır. Bu da tuvalde yırtılmalara sebebiyet verir. Çivilerin okside olduğu noktalarda tuval kurur, rengi kahverengi hatta siyaha döner ve bu noktalardan kolayca yırtılır (Resim 40).

6.2.2. Işın Kaynaklı Bozulmalar

Bütün doğal lifler ve bazı sentetik lifler; gözle görülebilen ve görülemeyen ışınlar tarafından bozulmaya uğrarlar. Uv ışını bu tip bozulmanın başta gelen sebeplerindendir. Bozulmalar eserin maruz kaldığı ışığın tipine (yapay, doğal), yoğunluğuna, ışığa olan uzaklığa ya da süreye bağlı olarak değişkenlik gösterir. Bağıl nem oranının yüksekliği ve pigmentlerin kimyasal yapısından dolayı ışığın bozucu etkisi artar, bozulma süreci hızlanır. Işığın bozucu etkisi, liflerde çözülme olarak karşımıza çıkar.

Işık kaynaklı bozulmalar gittikçe artan ve geri dönüşü olmayan bir bozulma tipidir (Nicolaus 1999: 82 -84).

6.2.3. Hava Kirliliği ve Toz Kaynaklı Bozulmalar

Bütün bulgular göstermektedir ki hava kirliliği ve toz tuvaldeki kimyasal bozulmaların ana sebebidir. Modern ve çağdaş eserler hariç resimlerin genelde ön yüzleri tamamen boya ile kaplıdır. Bundan dolayı havakirliliği ve toz resmin arkasına yani tuvale yerleşir. Şasilerinden sökülen resimlerin tuvallerine bakıldığında bu durum daha iyi anlaşılır. Şasinin altına gelen kısımlar açık renkli kalırken açıkta kalan orta kısmın rengi koyulaşır (Berger ve Russel 2000: 82) (Resim 41). Endüstrileşmenin gittikçe artmasıyla atmosferdeki inorganik asitlerin (sülfirik asit, sülfüroz asit vb.) oranları yükselmiştir. Sülfürdioksit havadaki nemle birleşerek sülfirik asiti oluşturur. Bu asitler tuval liflerinin çürümmesine neden olur.

Toz ayrıca arkada altta, tuval ile şasinin arasında kalan bölgeye de yerleşir. Bu oluşuma “Toz Kesesi” adı verilir. Tüm tuval yüzeyinde ve “Toz Kesesi”nde bulunan toz; liflerin çürüyerek kırılganlaşmasına sebep olan yıkıcı bir etkindir.

6.2.4. Mikroorganizmalar ve Haşereler

Küf ve bakteriler tuvali oluşturan liflerin kimyasal yapısını etkiler. Bu mikroorganizmalar gelişmek için yüksek neme ve sıcaklığa ihtiyaç duyarlar. Mikroorganizma kolonizasyonuna uğrayan lifler, esnekliğini ve dayanıklılığını kaybederek kırılganlaşır ve dağılmaya başlar. Bu bozulma tuval yüzeyinde ise kahverengi lekeler oluşmasına neden olur (Resim 42). Güve, hamamböceği, gümüşbalığı böceği gibi haşereler ile fare gibi zararlılar tuvaleri besin kaynağı olarak kullanırlar.

6.2.5. Bağıl Nem

Higroskopik bir malzeme olan tuval, ortamda fazla nem söz konusu ise bu nemi absorbe eder ve şişer. Bunun sonucunda da tuvalin lifleri kalınlaşıp kısalır ve tuval küçülür. Tuval nem kaybettiğçe esner ve gevşeyip büyür. Bağıl nemdeki dalgalanmalar tuval üzerinde hiçbir etkenin olmadığı kadar hızlı ve son derece belirgin reaksiyonlara neden olarak ciddi bozulmalara yol açar.

6.2.6. Tuval Gergi Düzensizliği

Her resmin sahip olduğu ideal bir gerginlik vardır. Bağıl nemdeki ve sıcaklıktaki dalgalanmalar tuvalin gerginliğini kaybetmesine ve zamanla gevşemesine sebep olur. Tuval, gerginliğini kaybedince yerçekiminin etkisiyle sarkmalar ve dalgalanmalar oluşur. Yetersiz gerginliğin sonucunda ise tuvalde şekilsel deformasyonlar görülür (şişkinlikler, çukurlar, dalgalı bir görünüm ya da torbalanmalar gibi). Şasinin şekil bozukluğu gibi sebepler sonucunda fazla gerilen tuvalin lifleri zaman içinde kopar ve tuval yırtılır (Resim 43).

6.2.7. Mikroklima Alanı

Şasi ve çerçeveden dolayı resmin arkasında, tuval ile duvar arasında bir boşluk vardır. Bu boşlukta çevresel etkenlerden dolayı bir mikroklima alanı oluşur. Bu mikroklima alanları eserin, aynı mekan içerisinde olsa dahi asıldığı duvara göre (ara duvar, cephe duvarı) değişiklik gösterebilir. Mekanın geneline göre bu mikroklima alanlardaki sıcaklık düşük, bağıl nem ise yüksektir. Bu alanlar tuval ve boya tabakasına su buharının nüfuz etmesine neden olur. Söz konusu durum, tuvalde deformasyona, tabakaların birbirinden ayrılmasına ve diğer tabakalarda çatlama ve kabarmaların oluşmasına sebep olur. Tuvaldeki bu deformasyonun yanı sıra daha önceki onarımlar sırasında yapılmış yamalar ve

tuvalin arkasındaki damgalar ön yüzeyden görünür hale gelebilir (Nicolaus 1999: 82 -84).

6.3. BOYA TABAKASINDA GÖRÜLEN BOZULMALAR

Boya tabakasında görülen bozulmalar; kullanılan boyar malzemelerin/pigmentlerin ve medyumların kendi özellikleri ile çevresel koşulların etkileşiminin yanı sıra yaşlanmadan da kaynaklıdır.

6.3.1. Kırışma

Yağlıboyanın kuruması için kullanılan çeşitli yağların havadaki oksijeni ve havayı hızla absorbe etmesiyle üst yüzeyin daha hızlı kuruyup altının yeteri kadar kurumaması sonucu oluşan bir bozulma türüdür. Bu bozulma sonucunda boya tabakası kırışmış gibi görünür, bu kırışıklıklar zaman içerisinde çatlaklara yol açabilir (Resim 44).

6.3.2. Sararma

Yağlıboyanın kuruması için kullanılan yağların ve boya tabakasının içeriği ile bağıl nemin yüksekliği bu bozulmanın sebeplerindendir. Bu bozulma türü sararmanın şiddetine göre birincil ve ikincil sararma olarak iki gruba ayrılır. Birincil sararma, özellikle yeni yapılan resmin karanlıkta muhafaza edilmesi/depolanması ile tüm resimde ya da çerçevenin altında kalan kısımlarda gözlenmektedir. Birincil sararma geri dönüşlüdür. Karanlıkta kalmaya devam eden ya da aniden yüksek ışığa maruz kalan resim daha da sararır. Bu ikincil sararmadır ve birincil sararmanın aksine geri dönüşümü mümkün değildir (Resim 45).

6.3.3. Saydamlığın Artması

Yağlıboyanın kuruması için kullanılan yağlar ile boya tabakasının içeriği ve boya tabakasının kalınlığı bu tür bozulmanın sebepleridir. Zaman içerisinde kimyasal değişimler sebebiyle özellikle açık renkli bölgelerin altında bulunan koyu renkli tabakalar görülür hale gelir (Resim 46).

6.3.4. Renklerin Solması

Işık ve oksijen kaynaklı olan bu bozulma daha çok doğal pigmentlerin kullanıldığı resimlerde görülür. Fotokimyasal reaksiyonlar sonucunda özellikle kırmızı, mavi ve sarı renklerde izlenir. Bununla beraber sentetik ve parlak renkli pigmentler ile metalik renklerde de solgunlaşmalar olur (Resim 47).

6.3.5. Kahverengileşme

Bazı renklerin kahverengileşmesine neden olan bu bozulma ışık ve oksijen kaynaklıdır (Resim 48).

6.3.6. Bükülme

Yağlıboyanın kuruması için kullanılan yağların ve boya tabakasının içeriği ile resmin maruz kaldığı sıcaklıkla oluşan bir bozulma türüdür. Resmin bazı bölümlerinde boya tabakasında yumuşayarak kıvrılmış, sonra yeniden sertleşmiş bir görüntü olur. Bu durum zaman içerisinde çatlaklara yol açabilir (Resim 49).

6.3.7. Çatlama

Bu bozulma türü resimde kullanılan materyallere, resmin yapılış tekniğine ve atmosferik koşullara bağlı olarak ortaya çıkar. Yaşlanma ve kuruma kaynaklı olarak iki ana tiptedir. Mısır koçanı, spiral, örümcek ağı gibi pek çok şekilde görülebirlirler. İlerleyen zamanlarda taşıyıcı ile boya tabakasının temasının kesilmesi sonucu boya dökülmelerine sebep olabilir (Resim 50).

6.3.8. Ağarma

Pigment zerrecikleri ile bağlayıcıların arasındaki bağlantının kaybolması ile ışığın kırılma şekli değişir ve bölge gri-beyaz bir görünüm alır. İki tip ağarma mevcuttur. Bunlardan biri boya tabakasında diğeri ise vernik tabakasında oluşur. Yüksek bağıl nem, suyla (yoğuşma) ya da asitle direk temas sonucu oluşabilir. Vernik tabakasında da aynı sebeplere bağlı olarak oluşabilir (Nicolaus 1999: 158-184) (Resim 51).

6.4. VERNİK TABAKASINDA GÖRÜLEN BOZULMALAR

Bu tabakada görülen bozulmalar vernik tabakasının kalınlığına, yaşına, yapısına/bileşenlerine, yapılış tekniğine bağlı olarak değişiklik gösterir. Bozulmaların temel sebepleri ışık, ısı ve atmosferik koşullardır. Görülen başlıca bozulmalar;

6.4.1. Sararma

Verniğin okside olması ve yaşlanması sonucu oluşan bozulmadır. Önceleri sarı olan renk tonu oksidasyonun artmasıyla kahverengiye dönüşür.

6.4.2. Puslanma

Genelde parlak olan ve kalın sürülmüş vernik tabakasında görülen bu bozulmanın tam olarak neden olduğu bilinmemektedir. Öncelikle renklerde bir kahverengileşme olur, ardından tabaka kalınlaşır, bunun sonucunda yüzeyde daha çok koyu renklerin üzerinde fark edilen grimsi-mavimsi puslu bir görünüm oluşur (Resim 52).

6.4.3. Gevrekleşme

Hem dış etkenler hem de verniğin içeriğinden kaynaklanan bir bozulma türüdür. Zamanla vernik tabakasının elastikiyetini kaybederek kırılganlaşması şeklinde kendini gösterir.

6.4.4. Çatlaklar

Vernik tabakasında da çatlaklar oluşabilir. Çatlakların oluşmasında yaşlanma ve kuruma etkilidir. Tıpkı boya tabakasında olduğu gibi ince çizgiler şeklinde gözlenebildiği gibi renklerde donuklaşma olarak da görülebilir.

6.4.5. Yoğun Çatlak / Crazing

Çatlamaların artarak birbirine yakınlaşması ile oluşan bir bozulmadır. Bu tip bozulma hem boya hem vernik tabakasında oluşabilir (Nicolaus 1999: 325-338). Yüzeyde oluşan kirlenme, yukarıda bahsedilen bozulmalar dışında olup hem vernik hem boya tabakasında görülebilir. Kirlenmenin oluşmasında atmosferik ve çevresel koşulların etkili olabileceği gibi eserin bulunduğu ortamda sigara içilmesi, kalorifer ya da soba vb. ısıtıcıların kullanılması da etkilidir. Aynı zamanda böceklerin dışkıları da bu kirlenmede etkindir. Kirlenme ile tabakalar

üzerinde gri bir tül varmış gibi koyu ve donuk bir görüntü oluşur. Aynı zamanda belli bir açıdan ışık geldiğinde parlama, dokunulduğunda yapışkanlık olabilir.

6.5. ŞASİDE GÖRÜLEN BOZULMALAR

Şasi genelde ahşaptan yapıldığı için bu tabakada görülen bozulmalar ahşap objelerde görülen bozulmalarla aynıdır ve üç ana başlıkta incelenir.

6.5.1.Fiziksel Bozulma Mekanizmaları ve Nedenleri

6.5.1.1. Bağıl Nem Kaynaklı Bozulmalar

Bu bozulma, kullanılan ağaca ve ağacın hangi kısmının kullanıldığına göre değişiklik gösterir. Higroskopik bir malzeme olan ahşap bağıl nemden dolayı küçülerek ya da genişleyerek biçimsel olarak değişir. Bu değişimin sonucunda eserde bükülme, kıvrılma meydana gelir, çatlak ve yarıklar oluşabilir (NPS Handbook: N:5-6, Bradley 1997: 55) (Resim 53).

6.5.1.2. Çevresel Koşullar Kaynaklı Bozulmalar

Ahşap, içinde bulunduğu hava, sıcaklık ve ışık gibi çevresel koşullara göre çeşitli bozulmalara uğrar. Atmosferde bulunan kirleticiler, sıcaklık ve UV kaynaklı olan bu tip bozulmalar ahşapta renk değişimleri ya da hassaslaşmaya neden olur. Ahşabın obje haline getirilmeden önce dış mekanlarda varlığını sürdürdüğü unutulmamalıdır. Dolayısıyla ahşap ağaç ya da kereste halindeyken de açık havada bulunan bozucu etmenlere maruz kalmış olabilirler. Açık hava kaynaklı yağmur, rüzgar, güneş ışığı, mikrobiyolojik oluşumlar ya da böcek gibi

aşındırıcılara maruz kalırlar. Maruz kaldıkları bu aşındırıcılar ahşabın üstünde izler bırakabilir. Obje olmadan önceki dönemlerine ait olan bu izler korunmalıdır çünkü malzemenin orijinal yapısına aittirler. Bu aşındırıcılardan sadece böcek ya da mikrobiyolojik kolonilerin etkinliğinin devam etmesi sakıncalıdır.

6.5.1.3. İnsan Kaynaklı Bozulmalar

Ahşap eserlerin depolama ve sergileme koşullarının elverişsizliği, bakımsızlık ya da kötü ve/veya yanlış muameleler de fiziksel bozulmalara yol açabilir (NPS Handbook: N:5-6).

6.5.2. Kimyasal Bozulma Biçimleri ve Nedenleri

6.5.2.1. Işın

En çok zararı sergilemede ya da depo alanlarında kullanılan yapay ışıkların ve gün ışığının bileşenlerinden olan Ultraviyole/morötesi ışın verir. Hücre yapısında değişime sebep olan ışık, ahşap hücresinin yapıtaşlarından olan lignini bozar ve ahşabın rengi beyazlaşarak gümüşümsü gri bir hal alır. Bunun dışında ışıkla birlikte ortaya çıkan sıcaklık da ahşaba zarar veren başka bir etmendir.

6.5.2.2. Asitli Maddeler

Atmosferde sanayileşmeyle beraber artan asitler ahşapta bulunan selülozun parçalanmasına neden olur. Bunun sonucunda eser kırılganlaşır.

6.5.2.3. Alkali Maddeler

Ahşapta bulunan lignin ve hemiselülozun parçalanmasına sebep olur. Eser liflere ayrılarak bütünlüğünü kaybeder (NPS Handbook: N:7).

6.5.3. Biyolojik Bozulma Biçimleri ve Nedenleri

6.5.3.1. Mantarlar

Ahşapta en fazla biyolojik tahribata yol açan bozulma sebebi olan mantarın pek çok türü vardır. Mantarlar türlerine göre ahşabın farklı yapıtaşlarına saldırır. Saldırdıkları yapıtaşına göre kimisi rengini değiştirirken kimisi fiziksel açıdan hassaslaşmaya sebep olurlar.

6.5.3.2. Böcekler

Böcekler, ahşabı hem besin kaynağı hem de sığınak olarak kullanırlar. Bu eylemlerinin sonucunda ahşap fiziksel olarak zayıflar, hatta ileri derece tahribatlarla bütünlüğünü kaybedebilir (NPS Handbook: N:7-8) (Resim 54).

6.6. TOPLANTI SALONUNDAKİ BEZEMELER İLE RESMİN KORUNMA DURUMU VE ALINMASI GEREKLİ ÖNLEMLER

Bozulmaların oluşmasını ya da ilerlemesini engellemek için bozulmalara yol açan faktörlere bakılmalıdır ve bunlara karşı alınabilecek önlemler belirlenmelidir. Yukarıda sayılan bozulma faktörleri doğrultusunda Çocuk

Esirgeme Kurumu Toplantı Salonu'nda yapılan incelemeler sonucunda aşağıdaki tespitler ortaya çıkmıştır.

A Alanının Korunma Durumu:

- Tuvalde torbalanma ve sarkmalar (Resim 54)
- Yaklaşık 2 cm çapında bir delinme
- Boya tabakasında yoğun ağ biçimli çatlamlar ve üç adet, düz çizgi halinde çatlama
- Boya kaybı
- Eski onarımlar (5 bölgede net olarak izlenmektedir)
- Yoğun kirlenme (Resim 55).

B Alanının Korunma Durumu:

- Taşıyıcıda çivi delikleri
- Boya tabakasında yoğun çatlamlar
- Kirlenme (Resim 56)

C Alanının Korunma Durumu:

- Tuvalde gergi düzensizliği kaynaklı dalgalanma (Resim 57)
- Boya tabakasında yoğun çatlamlar
- Eski onarımlar⁶² (Resim 58)
- Kirlenme

D Alanının Korunma Durumu:

- Tuvalde gerginlik/stres bozukluğu kaynaklı dalgalanma
- Boya tabakasında yoğun çatlamlar
- Eski onarımlar
- Kirlenme (Resim 59)

⁶² Zemin renginin motiflerin kenarlarında düzensiz olarak sürülmüş olması bu alanların sonradan boyandığını göstermektedir.

E Alanının Korunma Durumu:

- Tuvalde gerginlik/stres bozukluğu kaynaklı dalgalanma
- Boya tabakasında yoğun çatlamalar
- Tuvalde yaklaşık 12 cm. çapında bir delinme (Resim 60)
- Özellikle taşıyıcıya destek olan ve tuvalin arkasında bulunan çıtaların olduğu bölgelerde yoğunlaşan kirlenme (Resim 61)

Resmin Korunma Durumu

- Tuvalde gerginlik/stres bozukluğu kaynaklı dalgalanma
- Boya tabakasında çatlamalar (Resim 62)
- Boya kayıpları (Resim 63)
- Yoğun bir kirlenme söz konusudur. Bu kirlenme ve boya kayıpları kalorifere yakın olan ve imzanın da bulunduğu sol alt köşede daha da yoğundur.

6.6.1. Önleyici Koruma

Koruma, bir yapı ya da eşyanın özgün biçimini, malzemesini ve onunla ilgili manevi (kimlik, süreklilik, simgesellik), kültürel (belgesel, tarihi, estetik), işlevsel (özgün kullanımına dair, ekonomik, sosyal ve politik) değerleri saklamayı amaçlar. Kültür varlıklarının korunmasında uyulması gerekli uluslararası koruma ilkeleri konusunda başlıca başvuru kaynağı ICOM (The International Council of Museums/ Uluslararası Müzeler Konseyi)'dur. ICOM tarafından hazırlanmış ve üye ülkelere rehberlik etmesi amacı taşıyan çeşitli tanımlar ve kurallar bulunmaktadır. Bunlara bakıldığında kültür varlıklarının korunmasına yönelik iki temel yöntem karşımıza çıkar. Bunlardan ilki risk yönetiminin en önemli maddelerinden birini oluşturan önleyici korumadır. Önleyici koruma eserler varlıklarını sürdürdükleri sürece uygulanabilir. Bütüncül bir yaklaşım olan bu yöntem; eseri olumsuz şekilde etkileyen çevre koşullarını düzenlemek yani koleksiyon için uygun çevresel koşulları sağlamak; depolama, sergileme,

paketleme, taşıma ve kullanım sırasında objelere doğru muamele ve bakım işlemlerini yapmak; biyolojik etkenlerle (böcek, fare vb) etkili bir mücadele sağlamak; afet gibi acil durumlarda hazırlıklı ve donanımlı olmak şeklinde özetlenebilir. Önleyici korumayı ufak eğitimler ve kapsamlı planlamalar ile eserlerle temas halinde olan herkes uygulayabilir.

Etkin koruma; eserin üretildiği malzeme, üretim teknolojisi, bozulmaları ve bunlara yol açan nedenler ve etkileri tespit edip bu bilgiler ışığında yapısal, fiziksel, kimyasal ve estetik özellikleri değiştirilmeksizin yani aslına bağlı kalarak, geriye dönüşlü yöntem ve malzemelerle yapılan tüm müdahalelerdir. Amaç objenin durumunu dayanıklı hale getirmek, özgün niteliklerini olabildiğince geri kazandırmak ve korumak, ömrünü uzatmaktır. Bu işlemlerin hepsi özel bilgi ve beceri gerektirip taşınabilir kültür varlıklarını koruma konusunda eğitim almış ayrıca çok hızlı bir gelişme gösteren mesleki bilgileri de takip eden bir uzman tarafından yapılmalıdır.

“Önleyici Koruma” sürekli olarak bir koruma uzmanının bulunmadığı durumlarda tercih edilen koruma yöntemidir. Aynı zamanda bu yöntem uzun vadede daha kalıcı ve ekonomik bir koruma biçimidir (Getty Conservation Institute 1997: 83). Eserin niteliği yani yapı ile bir bütün oluşturması/taşınır olmaması ve kurumda koruma uzmanının bulunmaması burada önleyici korumanın esas olduğunu göstermektedir. Kurumda salondan sorumlu tüm personel ve diğer kullanıcılar önleyici koruma yöntemlerinin uygulayıcısı olacaktır. Bunu sağlayabilmek için de salonun temizliğinden sorumlu personel de dahil olmak üzere tüm personelin önleyici koruma konusunda eğitim alması gerekir bilgilendirilmelidir.

6.6.2. Alınması Gereken Önlemler

Bazı durumlarda önleyici koruma ile etkin korumanın sınırları birbirine karışmaktadır. Genelde eserin korunma durumunun kötü olduğu, önleyici korumanın yetersiz kaldığı noktalarda bu durumla karşılaşılmaktadır. Bu tip

durumlarda önleyici korumadan önce etkin koruma işlemlerine de başvurmak zorunda kalınmaktadır. Salonda bulunan bezemelerdeki ve resimdeki bozulmalardan yola çıkılarak alınacak önlemleri sıralamak gerekirse;

6.6.2.1. Fiziksel Etmenler

Özellikle tavanda etkili olan ve yer çekimi sebebiyle görülen torbalanma sonucunda, ilerleyen zaman içinde tuval tabakasında yırtılmalar görülebilir. Bu yırtılmaların önüne geçmek için tuval tabakası sağlamlaştırılmalı ve şasisine yeniden gerilmelidir. Kuzeybatı yönündeki tavan eteğinin soldan üçüncü panelin alt sağ köşesindeki yırtığın kenarları aşağıya doğru kıvrıktır. Bundan dolayı yukarıdan düşen bir parça ile oluşmuş gibi gözükmemektedir. Bu durumda çatı örtüsünün bakım ve onarımı yapılarak benzer düşme olaylarının tekrarlanmaması sağlanmalıdır.

6.6.2.2. Bağıl Nem

Eserlerin doğru olmayan bağıl nem oranında tutulması bağıl nemin dalgalanmasına oranla daha az zarar vericidir. Tuval üzerine yağlıboya resimler için ideal bağıl nem aralığı %40-%55'tir. Bağıl nemin uygun aralıkta ya da sabit kalması için ortama nem girişine sebep olan yapı kaynaklı etmenler ortadan kaldırılmalıdır. Bunun için yapının temeli, üst örtüsü, duvarları tesisatı ve ısıtma sistemi düzenli olarak kontrol edilmeli ve gerekli durumlarda tamirata yapılmalıdır.

Bağıl nem oranını değiştiren etmenlerden biri de insan varlığıdır. Salonda katılımın yüksek olduğu toplantılarda solunum ve terleme ile ortamın nem oranı yükselir. Ayrıca yağışlı havalarda salona girenlerin kıyafetlerinin ıslak olması ortama nem girişini daha da arttırır. Bunun için insan sayısı kontrollü tutulmalı, salon dışında bir vestiyer oluşturulmalıdır. Ayakkabıların da dışarıdan su

taşıması söz konusudur. Salonla bina giriş kapısı arasının halı kaplanması ise bu problemi ortadan kaldıracaktır.

Stabil bir bağıl nem oranını sağlayabilmek için iklimlendirme cihazları kullanılmalıdır. Bu teçhizatların düzenli olarak bakımlarının yapılması da iklimlendirmenin başarısı için son derece önemlidir.

6.6.2.3. Sıcaklık

Sıcaklık resimler açısından bağıl neme oranla daha az önemlidir. Fakat ani sıcaklık değişimleri ciddi zararlar verir. Ancak kuzeybatı duvardaki resmin sol alt kısmında görüldüğü gibi devamlı yüksek sıcaklık da hem tuval tabakası hem de boya tabakası için ciddi kurutucu bir etkiye sahiptir. Sıcaklık kaynaklı bozulmaları ortadan kaldırabilmek için resmin bu kısmına yakın olan kalorifer peteği iptal edilmelidir.

Bağıl nem oranında da etkisi bulunan sıcaklığın resimler için ideal aralığı 18° - 24° C'dir. Sıcaklığın ideal aralıktaki tutulması için yapının izolasyonu sağlanmalı ve iklimlendirme teçhizatları kullanılmalıdır.

6.6.2.4. Kirleticiler

Salonda atmosferin kendi yapısı haricindeki kirleticilerin çoğunun kaynağı pencere, kapı gibi açıklıklar ve izolasyonu düzgün olmayan üst yapıdır. Aynı zamanda bir dönem salonun tabanının halı ile kaplı olduğu da unutulmamalıdır. Daha sonradan halının kaldırılması koruma açısından olumlu bir değişim olmuştur. Bir başka olumlu değişim ise kapalı alanlarda sigara içiminin yasaklanmasıdır. Ancak eserlerde diğer giriş noktalarının izolasyonunun eksik olduğu izlenmektedir.

Kirleticilerin etkisini azaltabilmek için salonun ve binanın izolasyonun sağlanması, düzenli olarak bakım yapılması, gerekli durumlarda da tamir edilmesi gerekmektedir.

Kuzeybatı duvarındaki resmin sol alt kısmındaki yüksek bozulma oranının sebeplerinden biri de ısıtma sistemi kaynaklı ısı etkisidir. Hem sıcaklık hem de ısı açısından bu bölgedeki ısıtma sisteminin iptal edilmesi şarttır.

Atmosferde bulunan oksijenin, tuvalin ve tuvalin şasiye tutturulmasını sağlayan çivileri okside etmesine engel olmak imkansızdır. Ancak çivilerin oksidasyonu tuvalinkinden daha hızlıdır ve çiviler okside olunca tuvalle temas ettiği noktalarda tuvalin de oksidasyonu hızlanır. Bundan dolayı okside olan çiviler değiştirilmeli, kullanılacak yeni çivilerin okside olmayan türden olmasına dikkat edilmelidir.

6.6.2.5. Işık

Gün ışığı dışında salonda genelde düşük lux değerinde ışıklar kullanılmaktadır. Bu ışıklar eserlerden uzak olduğu için ışık kaynaklarının ısıtıcı etkisi de bulunmamaktadır. Pencerelede kalın perdelerin kullanılması da gün ışığını engelleyici bir önlemdir. Perdelerin her zaman kapalı olmamasından dolayı pencerelere UV filtreli filmler takılmalıdır.

Resimler için ideal lux değeri 50 dir (Bradley 1997: 57). Bu değer 200'ü geçmemelidir. UV için ise 75 mikrowatı geçmemelidir (Staniforth 1997: 117). Eserlerin maruz kaldıkları ışık değeri ve saati önemlidir. Dolayısıyla salonun kullanılmadığı zaman perdelerin, kapının ve ışıkların kapalı tutulması tercih edilmelidir.

6.6.2.6. Doğal Afet

Doğal ya da insan kaynaklı felaketlerin sonucunda ortaya çıkabilecek tahribattan etkilenmeyecek hiçbir koleksiyon yoktur.

Koleksiyonlarda organik malzemeden üretilmiş eserlerin bulunması yangın olasılığını ve hasar riskini artırır.

Yangın başladıktan sonra ateş alan malzemeleri kurtarmak/korumak zordur. Doğrudan alevlere maruz kalmayan parçalar isten ve dumandan karbonlaşabilir/kömürleşebilir. Yangından yayılan ısı, eserler üzerinde ani ısı değişimlerinden kaynaklanan bozulmaları ortaya çıkarır. Yangınla mücadelede suyun kullanımı çok büyük hasara neden olabilir. Bu nedenle de yangın ve duman algılama sistemi ve gazlı otomatik yangın söndürme sistemi de sağlanmalıdır.

Yangının yanı sıra, sel, kuvvetli rüzgar, kasırgalar, depremler de eserlerin bozulmasına neden olan etmenlerdir. Bunlar eserlerde deformasyon, gergi bozukluğu, katmanların ayrışması, renk değişimleri, boya kayırları, boya tabakasında kabarcık oluşumu, yırtılma ve parça kayıpları vb. fiziksel ve kimyasal hasara neden olur.

Bu tür felaketlerden kaynaklanacak hasarı en aza indirmek ya da tamamen ortadan kaldırmak için bir afet planlaması yapılmalıdır. Afet planlaması önleyici korumanın vazgeçilmez bir unsurudur. Mevcut bir afet hazırlık planı veya kriz yönetimi planı olmadan, personel acil durumlarda kurtarma çalışmalarını organize etmek için hızlı bir şekilde hareket edemez. Koleksiyonların korunduğu her kurumda, acil durum prosedürleri, acil durum malzemeleri listesi, afet sorumluluk çerçeveleri, koruma uzmanları, gönüllü personel listesi, afette görev alacak tüm personelin detaylı iletişim bilgilerini kapsayan yazılı bir planı olmalıdır.

6.6.2.7. Mikroorganizma, Böcek ve Diğer Zararlılar

Yapıda durgun hava, nem, karanlık ve pis yerler, biyolojik zararlıların büyümesini kolaylaştırır. Böceklerin ve diğer canlıların çoğalmasını ve yayılımını kontrol etmek için iyi bir temizlik ve iklimlendirmenin sağlanması gereklidir. Böceklerin saklanabileceği zeminde ve duvarlardaki çatlaklara, yarıklara ve gevşek derzlerle dikkat etmek gerekir. Karanlık köşelerde ve kalorifer yakınlarında böcek öldürücülerin periyodik kullanımı böcekleri önlemeye yönelik alınabilecek tedbirlerdendir. Salon içinde yeme-içme faaliyetlerine izin verilmemelidir.

6.6.2.8. Diğer

Salondaki eserlerde bu grupta 4 etmen bulunmaktadır. Bunlardan ilki 1985'te yapılan restorasyon çalışmaları sırasında tavan ve duvar eteğindeki resimlerin taban renklerinin boyanmasıdır. Kullanılan boya tipi bilinmemektedir. Bundan dolayı alttaki orijinal boya tabakasına verdiği zarar da bilinmemektedir. Analizle bu boya tipi tespit edilerek müdahale edilip edilmeyeceğine karar verilmelidir.

İkinci etmen eserlerle ilgili belge kayıplarıdır. Konu ile ilgili belgelerin yeniden temin edilmesi için çalışmalar yürütülmelidir.

Üçüncü etmen hava akımıdır. Bağlı nem, sıcaklık ve kirleticilerde de olumsuz rolü olan üst yapı burada da yine olumsuz bir etmendir. Tuvalin hareket etmesine sebep olarak hem tuvalin devamlı dalgalanarak zarar görmesine hem de boya tabakasında çatlamlara sebep olmaktadır. Üst yapının hava akımına engel olacak şekilde de izolasyonu yapılmalıdır.

Dördüncü ve son etmen ize kuzeybatı duvardaki resimde izlenen badana damlalarıdır. Bunun için salona boya yapılması durumunda resmin ve çerçevesinin tamamen kapatılması gerekmektedir.

Eserleri hırsızlık ve vandalizme karşı korumak için; bina çevresi suçluların giriş kolaylığı açısından değerlendirilmeli, risk oluşturabilecek alanlar tespit edilerek gerekli alarm ve kapalı devre kamera sistemi kurulmalıdır. Giriş çıkışların kontrolü açısından girişte her zaman bir güvenlik görevlisi bulundurulmalıdır.

Yukarıda bahsedilen tüm önlemler ile ilgili olarak koruma uzmanı ve kurum sorumlularının birlikte afet planlama ve önleyici koruma prosedürleri oluşturmaları gerekmektedir.



Faktör	Kaynak	Bozulma	Önlem
Fiziksel Etmenler	Yerçekimi	1. A Alanında görülen torbalanma. 2. E 38, E 18, E 27 ve E 28 No'lu panolardaki yırtılmalar.	1. Etkin Koruma. 2. Yapının üst örtüsünün sağlamlaştırılarak üst yapıya ait parçaların düşmesine engel olmak.
Bağıl Nem Dalgalanması	Yapı Kaynaklı; Çatı, duvarlar, doğramalar (?)	1. A Alanında görülen torbalanma. 2. Tüm alanlarda ve resimde boya tabakalarında görülen çatlamlar.	1. Etkin Koruma. 2. Yapıda izolasyonu sağlamak ve iklimlendirme teçhizatı kullanmak.
Bağıl Nem Düşük olması	Yapı Kaynaklı;	Tüm alanlarda ve resimde boya tabakalarında görülen çatlamlar.	Yapıda izolasyonu sağlamak ve iklimlendirme teçhizatı kullanmak.
Sıcaklık Dalgalanması	Mevsimsel değişimler ve ısıtma sistemi	Tüm alanlarda ve resimde boya tabakalarında görülen çatlamlar.	Yapıda izolasyonu sağlamak ve iklimlendirme teçhizatı kullanmak.
Sıcaklık Yüksek Olması	Isıtma sistemi	Resmin sol alt köşesinde görülen boya tabakası kaybı	Yapıda izolasyonu sağlamak ve iklimlendirme teçhizatı kullanmak

Kirleticiler	1. Atmosferin Yapısı (Oksijen) 2. Hava Kirliliği 3. İnsan Kaynaklı (Sigara vb.) 4. Isıtma Sistemi	1. Resimde tuval tabakasının görüldüğü kısımlarda ve çivilerde oksitlenme 2. Tüm alanlarda (şasinin çevresindeki hatlarda yoğun olarak) kirlenme 3. Tüm yüzeyde kirlenme 4. Resmin alt köşelerinde görülen yoğun kirlenme	1. Etkin Koruma 2. İzolasyonu sağlamak 3. Etkin Koruma 4. Resmin alt köşelerine yakın olan ısıtma sisteminin iptal edilmesi
Işık	Pencereler	Renklerde değişim	Pencerelere UV filtreli film takılması
Diğer	Önceden Yapılan Müdahaleler	Orijinal renklerde değişim	Analiz ve gerekli görülürse etkin koruma
Diğer	Bilgi, belge kaybı	1. Arşiv belgelerinin bulunmaması 2. İmza alanındaki bozulmaların hızı sonucunda imzanın gittikçe yok olması ve görünürlüğünü yitirmesi	1. Araştırma ve arşiv sisteminin düzenlenmesi 2. Resmin sol alt köşesine yakın olan ısıtma sisteminin iptal edilmesi ve etkin koruma

Diğer	Hava akımı	Tüm tavan ve duvar eteğinde izlenen dalgalanma hareketi	Yapının üst örtüsünün sağlamlaştırılarak izolasyonunu sağlanması
Diğer	İnsan Kaynaklı (Badana)	Resimde görülen boya lekeleri	Badana işlemlerinde resmin yüzeyinin kapatılması

7. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bu tez çalışmasında Birinci Milli Mimari Dönemi'nde Arif Hikmet Koyunoğlu tarafından Ankara'da inşa edilen Çocuk Esirgeme Kurumu binası ele alınmıştır. Binanın toplantı salonunda bulunan duvar resmi ile tavandaki bezemeler incelenmiş, yapılan çalışmalar ve araştırmalar neticesinde aşağıdaki verilere ulaşılmıştır.

Gülbüz Türk Çocuğu Dergisi, VEKAM ve Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü arşivlerindeki fotoğraflar incelendiğinde bina Birinci Milli Mimari Dönemi'ne uygun olarak inşa edildiği anlaşılmaktadır. Buna göre üç dikdörtgen bloktan oluşan binanın yan iki bloğu ortadaki merkez bloğa göre simetrik. Bu simetrik yapı pencere ve girişlerin düzenlenmesiyle blokların kendi içlerinde de izlenmektedir. Bu dönem mimari eserlerinde genelde ön cephelerin üstünde daha çok durulmakta iken Çocuk Esirgeme Kurumu binasının her cephesine aynı özenin gösterildiği görülmüştür. Kat aralarının taş kuşaklarla belirlenmesi, her katta farklı pencere düzeninin kullanımı ve ana girişin dışa doğru taşkınılığı yapının bu dönem üslubuna uygun inşa edildiği düşüncesini desteklemektedir.

Tez çalışmasının araştırma aşamasında binanın açılış tarihiyle ilgili bir karışıklık tespit edilmiştir. Kayıtlara göre Çocuk Esirgeme Kurumu binasının açılışı bir törenle gerçekleşmiş ve açılışa çok sayıda davetli katılmıştır. Dönemin Başbakanı İsmet İnönü ve Dr. Fuat (Umay)'ın konuşma yaptığı açılış töreninin ve binanın özelliklerinin anlatıldığı ve açılış konuşmalarının yer aldığı Gülbüz Türk Çocuğu dergisinin yedinci sayısında binanın açılış tarihi 3 Mart 1927 Perşembe olarak geçmektedir. Oysa Bugün Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığının Çocuk Hizmetleri kısmının resmi internet sayfasında ve daha pek çok kaynakta bu tarih 5 Mart 1927 olarak verilmektedir. 1927 yılına ait takvim kontrol edildiğinde 3 Mart Perşembe günü iken 5 Mart Cumartesi gününe denk gelmektedir. Açılış metninde hem tarih hem de günün belirtilmiş olması ile açılış gününün 3 Mart olduğu anlaşılmıştır.

Bu yapıya Koyunoğlu'nun pek değinmediği Hasan Kuruyazıcı tarafından ifade edilmiştir. Kendisi de mimar olan Kuruyazıcı ile Haziran 2016'dan itibaren telefon ve mail yoluyla pek çok kere görüşülmüştür. Kuruyazıcı, "dayı" diye hitap ettiği Koyunoğlu'nun özellikle Ankara'da yaptığı tüm işlerle ilgili pek çok şey anlattığını ya da günlüklerinde ve mektuplarında bunlara değindiğinden bahsetmiştir. Ancak Koyunoğlu'nun Çocuk Esirgeme Kurumu binasından hiç bahsetmediğini, kendisinin de kitabı yazarken bu yapıyı öğrendiğini, hatta kızı Özcan Gündüz'ün dahi bu yapıyı yaptığını kitabın hazırlık aşamasında öğrendiğini belirtmiştir. Kuruyazıcı çok konuşkan olan dayısının bu konuda konuşmamasını enteresan bulduğunu da paylaşmıştır.

1927 yılının Mart ayında açılışı yapılan bina kurum ihtiyaçlarından ve Anafartalar Caddesi'nin ticaret merkez olmasından dolayı inşasının hemen ardından değişime uğramaya başlamıştır. Yapılan bu değişimler sonucunda sadece cephelerin değil planların da değiştiği anlaşılmaktadır. Hâkimiyet-i Milliye gazetesinin 30 Kasım (Teşrinisani) 1929 ve Gürbüz Türk Çocuğu Dergisi'nin 23 Nisan 1931 tarihli sayılarında binanın ön ve arka cephelerinin görüldüğü fotoğraflarda herhangi bir değişim saptanmamıştır (Resim 65 ve 66). 24 Nisan 1934 tarihli Hâkimiyet-i Milliye gazetesinde kuzeydoğu cephede zemin katta girintilerin kapatılarak dükkâna dönüştüğü gözlenmektedir (Resim 8). Gürbüz Türk Çocuğu Dergisi'nin 1935 Mayıs sayısında da aynı cephede üst kat girintilerin kapatılarak binaya dahil edildiği ve dikdörtgen pencerelerin kullanıldığı görülmektedir (Resim 10). Taş kuşak, zemin katla üst kat arasında devam ettirilmişse de pencerenin dikdörtgen forma dönüştürülmesi, yapının karakterinin inşasının hemen ardından değişmeye başladığının bir göstergesidir. 1930'ların ilk yarısında Anafartalar Caddesi'nin seviyesi yükseltildiği için yapının bodrum kat pencereleri ve zemin kat ile arasındaki taş kuşak kapanmış ve taş korkuluklu merdivenler kaldırılmıştır. Bu değişim tüm cephelerde yıllar içinde devam etmiştir. Kuzeydoğu cephede önce 1935 yılında orta bloğun sol tarafındaki iki oda dükkân haline getirilmiş ardından 1949-1950

yıllarında bu cephedeki tüm odalar dükkâna dönüştürülmüştür. Bu dönüşüm zemin kat planlarını da değiştirmiştir.

VEKAM fotoğraf arşivinden elde edilen 1927 tarihli fotoğrafında binanın güneydoğu cephesinin ilk katındaki kapıdan aşağıya inen bir merdivenin bulunmadığı tespit edilmiştir. Söz konusu fotoğrafta Çocuk Sarayı Apartmanı yer almadığından dolayı fotoğraf bu cepheye ait en eski veri olarak kabul edilebilir. Bu durum güneydoğu cephesinde kapı olmasına rağmen aslında merdivenin yapıp yapılmadığı sorusunu akla getirmektedir (Resim 5). Yapının 1943 yılındaki fotoğraflarına bakıldığında bu cephede herhangi bir değişim bulunmazken 1987 tarihli fotoğraflarda⁶³ günümüzdeki şekline dönüştüğü yani zemin kattaki kapı üstü kemer açıklığı ve sağındaki pencere silmesi hariç kapı ve iki pencerenin kapatıldığı gözlemlenmiştir (Resim 9).

1931 tarihli fotoğraflarda güneybatı cephenin değişime uğramadığı görülmektedir. Nilgün Çuha'nın (200?: 40) belirttiğine göre, bu cephedeki değişimler de 1935 yılında başlamıştır. Önce girintiler binaya dâhil edilmiş ve merdivenler kaldırılmıştır. Bu ilaveler sırasında alt kat pencereler düzene uydurulup basık ve kemerli olarak yapılmıştır. İkinci kat pencerelerin dikdörtgen olması ve katlar arası taş kuşakların devam ettirilmemesi ile yapılan değişimlerin binanın özelliklerine uygun olmadığı görülmüştür. Bu cephede bodrum pencerelerinin büyütüldüğü ve güneydoğudaki bloğun birinci katındaki en sağdaki pencerenin büyük bir kısmının kapatılarak günümüzdeki halini aldığı dönem ise tespit edilememiştir.

Kuzeybatı bloğunun 1964 yılında yıkılması ile bu cephe ortadan kalkmış ve merkez binanın söz konusu taraftaki duvarı penceresiz bırakılmıştır. Bacalar ve çatının özgünlüğünü koruduğu görülmüştür. Tek fark binalar arasındaki geçişlerin binaya eklenmesi ile oluşan kısımların üst örtüsüdür. Parapetlerin kaldırılma tarihi bilinmemekle birlikte 1959 tarihli kurum broşüründe parapetlerin varlığını koruduğu tespit edilmiştir (Resim 64).

⁶³ Bkz. Çuha (200?) s. 23, Resim 13.

Yapının gerek cephelerinde gerekse planında meydana gelen değişimler sonucunda özgün ve dönemine ait özellikler de izlenemez hale gelmiştir. Ön cephe zemin katının tamamen dükkâna dönüştürülmesi ile cephe özelliklerinden katlar arasındaki pencere farklılıkları görülemez hale gelmiştir. Kuzeybatı bloğun yıkılması sonucunda Birinci Ulusal Mimari Üslubu'nun özelliklerinden olan plan ve cephe simetriğinin ortadan kalktığı izlenmektedir. Arada kuruma ait olan İş Hanı Binası hem cadde hizasından daha içeri yapıldığı için hem de bu iki bina ile üslup açısından bağdaşmayan bir düzende olduğu için Çocuk Esirgeme Kurumu Binasının Çocuk Sarayı Apartmanı ile olan üslupsal bağlantısının ve bütünlüğün ortadan kalktığı gözlemlenmektedir. Tüm bu değişimlerin sonucunda binanın kimliğini kaybettiği söylenebilir.

Arif Hikmet Koyunoğlu'nun doğum yılı neredeyse bütün kaynaklarda 1888 olarak geçmektedir. Oysa aynı zamanda küçük yeğeni de olan Hasan Kuruyazıcı'nın "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu" adlı kitabında da belirttiğine göre asıl doğum tarihi 1893'tür. Bu durumu aile içi ilişkiler yanında belgelerle de ispatlayan Kuruyazıcı'ya göre (2008: 15) literatürdeki bu karışıklığın sebebi mimarın kendisinin doğum tarihini bu şekilde ifade etmiş olmasıdır ve bunu da mimarın ileri yaşından mı, abartıdan mı, dil sürçmesinden mi olduğunu bilmediğini belirtmiştir. Bu bilginin yer aldığı kitabın yayın yılının 2008 olduğu düşünülürse bugün bile mimarın doğum yılının diğer kaynaklardaki bilgiler esas alınarak yanlışın devam ettirildiği söylenebilir. Buradan hareketle Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu'nun yaşamının çok fazla araştırma konusu olmadığı sonucu çıkarılabilir. Mimarın inşa ettiği ve başyapıtları olarak ifade edilebilecek Etnografya Müzesi ve Devlet Resim ve Heykel Müzesi pek çok yayına konu olmuşken hayatıyla ilgili kapsamlı ilk çalışma yukarıda değinilen kitaptır. Bu durum mimarın 89 yaşına kadar yaşaması ve kendi adına uzun yıllar konuşabiliyor olmasına bağlanabilir. 1930'lardan 1970'lere kadar neredeyse unutilan mimar, Kuruyazıcı'nın da Üstün Alsaç'tan (2008: 16) alıntılacağı gibi Türk Ocağı'nın Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ne dönüştürülmesi ile yeniden hatırlanmıştır. 1970'lerin sonundan itibaren pek çok bilim adamı, sanatçı, gazeteci ve öğrenciyle görüşen Koyunoğlu, hepsi ile yazışmış, röportajlar

vermiş ve hatta TRT belgesellerinde de yer almıştır. Bu yollarla, yaşamı ve yapıtları ile ilgili soruları yanıtlatabiliyor olması bu düşüncüyü desteklemektedir.

Ankara ve İstanbul başta olmak üzere pek çok ilde çeşitli yapılara imza atmıştır⁶⁴. Ancak mimarın Ankara Numune Hastanesi Emraz-ı Zühreviye kısmının tadilatını gerçekleştirdiği de yaptığımız arşiv araştırmaları sonucunda ortaya çıkartılmıştır⁶⁵.

Ali Cengizkan'ın yaptığı değerlendirmelere göre; yapı ve yapının Anafartalar Caddesi'ndeki konumu gelişmekte olan caddeyi ölçeklendirmesi açısından başarılıdır. Karşısında bulunan Latife ve Gazi Okulları ile bu okulların arkasından Ankara Kalesine kadar bulunan alanda bağımsız Ankara Evleri ile ilişkisi ise henüz oluşturulan başkentin kentselleşmesi açısından önemlidir ve o dönemde konusunda uzman mimarlar, kentselleşme olgusuna bu şekilde katkı yapmışlardır. Özellikle binanın inşasının bitişinden kısa bir süre sonra arka bahçesinde yapılan oyun parkı ve havuz gibi düzenlemeleri de çocuk konusuna gösterilen büyük bir jest olarak tanımlamaktadır⁶⁶ (Resim 65-66).

Arif Hikmet Koyunoğlu Antik Yunan, Roma, Rönesans ve Osmanlı mimarisine hâkimdir. Bu noktada Sanayi-i Nefise Mektebi'nde aldığı eğitim ve hocalarının yanı sıra kişiliği de etkilidir. Anılarında dayanıklı, çok çalışkan, yılmaz, tez canlı ve uğraştığı her işin altından kalkacak kadar becerikli bir kişilik olarak bahsi geçen Koyunoğlu'nun, eğitimine devam ederken her fırsatta imparatorluk topraklarında bulunan kentlere ve bölgelere gittiği, Bursa, Konya ve Balkanlarda gezilere çıkıp oralarda gördüğü mimari eserlerin çizimlerini yapıp, fotoğraflarını çektiği bilinmektedir. Aynı şekilde Birinci Dünya Savaşı'na katılmak üzere görevlendirildiği birliğine giderken Niğde Ulukışla'dan Erzurum'a kadar geçtiği yerlerdeki tüm tarihi eserleri gezen, inceleyen ve kiminin çizimini yapan ve fotoğrafını çeken mimarın eğitimini aldığı üsluplarla ilgili eserleri yerinde görüp inceleyerek mesleki donanımını arttırmayı amaçladığı görülmektedir.

⁶⁴ Bkz. EK 4

⁶⁵ Bkz. EK 5 B.C.A 030_18_01_01_011_56_16 No'lu belge

⁶⁶ Prof. Dr. Ali Cengizkan ile görüşme 27 Kasım 2017

Koyunoğlu, babasının ölümünden dolayı erken yaştan itibaren pek çok işte de çalışmıştır. Hem kendi meraklı yapısı hem de bu zorunluluk mimarın pek çok alanda tecrübe kazanmasına sebep olmuştur. Mimar, kişiliğiyle donanımının ve tecrübelerinin birleştiği noktada çalıştığı alanlarda karşılaştığı problemleri çözmeye çalışan, analitik düşünme kabiliyeti ile de dikkat çekmektedir. Koyunoğlu, Ankara'daki inşaat faaliyetleri sırasında yaptığı yapıların malzemelerinin çoğunu kendi temin etmiştir. Tuğla ve çimento üretimini açtığı atölyelerde yaptırmış, taş ve mermeri ocaklardan çıkarttırmış, kireç ve mermer için başka şehirlerden bağlantılarını ve tanıdığı ustaları kullanmıştır. Aynı şekilde yapılarında sahne düzenlemesine kadar hemen her şeyini kendisi yapacak kadar her işe yatkın (komple adam) olduğu görülmektedir. Bu yapılar inşa edilirken ülkenin mali açıdan en sıkıntılı olduğu döneminde olması, mimarın iktidara yakınlığı ve yapıların bitirilmesinde acele edilmesi Koyunoğlu'nu çözüm üretmek zorunda bırakmış olabilir. Hiperaktif denilebilecek yapısı ve çoğu konuda yetenekli ve bilgili olması ile yapılardaki detaylar için konunun ustasını bekleyerek zaman kaybetmek yerine kendisi yaparak işi hızlandırma ve daha ekonomik hale getirme çözümüne gitmiş olabilir⁶⁷.

Koyunoğlu'nun inşaat faaliyetlerine bakıldığında 1925 ile 1930 yılları arasında Ankara'daki çok önemli dört yapıya imza attığı görülür. Çocuk Esirgeme Kurumu binası da bu dört yapıdan biridir. Mimar 1927 yılında Çocuk Esirgeme Kurumu'nun yanında daha sonra Hariciye Vekâleti olarak kullanılacak olan Maarif Vekâleti ile Etnografya Müzesi'ni 1930'da da bugün Devlet Resim ve Heykel Müzesi olan Türk Ocağı binalarının inşaatlarını bitirmiştir. Bu dördünden Devlet Resim ve Heykel Müzesi ve Etnografya Müzesi oldukça görkemli iken Maarif Vekâleti binasının bu ikisi kadar olmamakla birlikte yine de gösterişli bir yapı olduğu görülmektedir. Teze konu olan Çocuk Esirgeme Kurumu ise en naif formdaki yapı olarak değerlendirilebilir. Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı ile ağır kayıplar veren Türk milletinin mağdur ve muhtaç çocuk ve kadınlara yardım etmek için kurulan bir kurumun genel merkezi olan yapının özellikle tasarlanmış olduğu düşünülebilir. Gözden kaçırılmaması gereken bir başka

⁶⁷ Prof. Dr. Ali Cengizkan ile görüşme 27 Kasım 2017

konu ise diğer üç binanın devlet tarafından yaptırılmış olması ve bütçelerinin kurum binasından daha fazla olmasıdır dolayısıyla kurumun görece kısıtlı bütçesi ile yaptırılmıştır⁶⁸. Devlet Resim Heykel Müzesi inşaat bütçesi 601.411 (Alpagut 2012: 19) lira iken Çocuk Esirgeme Kurumu Merkez Binası'nın bütçesi 169.000'dir (Çuha 200?: 25). Bütçeler arasındaki fark da bu görüşü desteklemektedir. Bu dört binanın dış cephelerinde bazı benzerlikler bulunmaktadır. Yapılar cephe düzenlemeleri açısından Birinci Milli Mimari Dönemi özellikleri taşımaktadır. Koyunoğlu dönem mimari özelliklerinden farklı olarak saçakları dışarı doğru taşımak yerine parapet kullanmıştır. Taşırılmış saçağı sadece Maarif Vekâleti'nde kullandığı görülmektedir. Maarif Vekâleti'nin yan cephelerinde ve diğer üç yapıda ise parapet bulunmaktadır. Birinci Milli Mimari Dönemi'ne ait bir diğer unsur olan kubbeyi ise sadece Etnografya Müzesi'nde kullanır. Fakat bu dönem kubbelerinin aksine dekoratif değil gerçek kubbedir. Cephesinde sütun kullanmadığı tek yapı ise Çocuk Esirgeme Kurumu'dur. Ankara'da yaptığı bu dört binaya bakıldığında işlevleri ile paralel özelliklerde oldukları söylenebilir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun askeriyeden başlayarak diğer alanlara yayılan modernleşme hareketlerinin 19.yüzyılda hız kazanmasına tepki olarak doğan milliyetçi akımı 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet ile Türkçülük adımı olarak belirginleşmiştir. Milliyetçilik akımı ile ortaya çıkan Birinci Milli Mimari Dönemi uzun savaş yıllarında güçlenerek Cumhuriyet'in ilk yıllarında varlığını sürdürmüştür. Amacı mimarinin yabancı etkilerden arındırılmasıdır. Aynı düşünceden hareketle İttihat ve Terakki Fırkası'nın önemli düşünürlerinden ve Türkçülük ideloğu Ziya Gökalp'in savunduğu "Milli Hars ve Garp Medeniyeti"nin bütünleşmesi anlayışı milli mimarlık uygulamalarında da etkili olmuştur. Hatta 1873 yılında Viyana Evrensel Sergisi için Sadrazam Edhem Paşa tarafından hazırlatılan Usul-i Mimari-i Osman-i adlı yapıt Türk Mimarlığının kaynak ve başvuru kitabı haline gelmiştir⁶⁹.

⁶⁸ Prof. Dr. Ali Cengizkan ile görüşme 27 Kasım 2017

⁶⁹ Bkz. 1. Bölüm s. 14-17.

Türk milliyetçiliğinin etkisiyle 1912 yılında Türk Ocakları kurulur. Buranın siyasetten uzak bilim, kültür ve sanat alanında yaptığı çalışmaları ile geniş kütüphanesini ve Ocak büyüklerinin yol göstericiliğini ilgi çekici bulan mimar Koyunoğlu da Ocağa katılır. Anılarında Ocağın teşvikiyle senelerce çalıştığından bahseder (Kuruyazıcı 2008: 272). Türk Ocakları ile bağı oldukça ileri seviyededir. Öyle ki Ziya Gökalp'in mezar taşının yapımı Ocaklar tarafından mimara verilmiştir. Gökalp da sağlığında Koyunoğlu'na kendi mezar taşını da yapmasını vasiyet etmiştir. Aynı şekilde Erzurum'da İttihat ve Terakki Cemiyeti Şube Binasını inşa etmesi de bu düşünce yapısıyla olan ilişkisini gösterir. Mimarın mesleğiyle ilgili kaleme aldığı yazılardan da anlaşılacağı üzere savunduğu düşünce bir Türk Mimari üslubu oluşturulmasıdır. Türklükle ilgili her konuyu ileri taşımayı hedefleyen Türk Ocakları ile bağı bu düşünce yapısının da temelidir. Dolayısıyla yeni oluşturulan Başkent'te Birinci Milli Mimari Dönemi'ne uygun yapılar yapmıştır. Mimara göre, her alanda yapılan inkılaplar (devrimler) gibi mimarlıkta da değişim ve gelişim gerekmektedir. Yazılarında inşa edilen yapı ile yapının işlevinin de uygun ve tutarlı olması gerektiğini vurgulamaktadır⁷⁰. Ankara'da inşa ettiği dört yapıda aldığı eğitimin ve düşüncelerinin etkileri izlenir. Aynı zamanda mimar savunduğu fikirleri eserlerine yansıtmıştır

Kurumun toplantı salonunda yer alan resim ve bezemeler tez çalışmasının ana konusunu oluşturmaktadır. Salonun tavanı, tavandan pahlı geçişler ve köşelerde pandantif benzeri geçişler şeklinde düzenlenmiştir. Bu düzenlemenin çok benzeri mimarın 1925 yılında inşaatını bitirdiği Eskişehir'deki Çarşı Camisi'nde de görülmektedir (Resim 67). Koyunoğlu'nun camide kubbe yerine kullanılan düzenlemeyi aynı yıl inşaatına başladığı bu yapıda da kullandığı tespit edilmiştir. Tavan ve tavan etekleri ile salona giriş yapılan kuzeybatı duvarı tamamen bezemeli ve resimlidir. Bu bezemeler ve resim tekstil üzeri yağlıboya tekniğindedir.

⁷⁰ Bkz. 4 Teşrinisani 1927 tarihli Hakimiyet-i Milliye Gazetesi'ndeki yazısı

Yapılan araştırmalarda bezemelerin kimin tarafından tasarlandığı ya da yapıldığı bilgisine ulaşılamamıştır. Bu konuda iki görüş bulunmaktadır; bunlardan ilki Koyunoğlu'nun kendisinin tasarladığı ve yaptığı yönündedir. Koyunoğlu'nun yaptığı Devlet Resim ve Heykel Müzesi ile Etnografya Müzesi tavanlarına ve Türk Odası'ndaki kalem işlerine ya da Ziraat Bankası'nın dış cephe taş süslemelerine bakıldığında salondaki bezemeleri de mimarın tasarladığını söyleyebilmek mümkündür. Anılarında kalemişi bezemeleri İstanbul'da bir konaktan Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ne kadar pek çok yerde uyguladığından bahseden Koyunoğlu'nun bu bezemeleri kendisinin yapmış olabileceği ihtimali bulunmaktadır. Bir diğer görüş ise binanın inşaatının devam ettiği 1925-1927 yıllarında Koyunoğlu'nun çok yoğun olduğundan kalemişlerini tasarlasa bile kendisinin yapmamış olduğu yönündedir. Koyunoğlu'nun salonun tavanını Eskişehir'de yaptığı caminin kubbesi ile benzeştirerek yapıya kendi etkisini kattığı ancak zamansızlıktan dolayı bezemeleri Mimar Sedat'ın yapmış olabileceği düşünülmektedir. O dönem mimarlarının çok yönlü oluşu ve salonda bir başka mimarın çalışmış olması bu düşünceyi desteklemektedir. Açılış töreninde Mimar Sedat'ın çizdiği kürsüde poz vermesinin de bu yönde önemli bir veri olduğu belirtilmiştir⁷¹ (Resim 68). Ancak yaptığımız incelemelerde Koyunoğlu'nu hayatının detaylarına girdikçe yapısı ile ilgili bazı detaylar fark edilmeye başlanmış, başladığı her işi bitiren, disiplinli, detaycı ve yorulmaz hatta gerektiğinde günlerce uyumayan bir kişi olduğu anlaşılmıştır. Bu bilgilerden hareketle Koyunoğlu'nun tavan bezemelerinin hem tasarımcısı hem de uygulayıcısı olduğu söylenebilir.

Bezemelerde geleneksel Selçuklu ve Osmanlı repertuarını görmek mümkündür. Birinci Milli Mimari Dönemi yapının içinde ve dışında kullanılan süsleme düzenlemelerini de belirlemektedir. Türk mimarlığının klasik dönemindeki bezeme geleneğinin gerek üslup ve kompozisyon anlayışı olarak gerek kalemişi

⁷¹ Yapılan sözlü görüşmelerde Prof. Dr. Ali Cengizkan ve Prof. Dr. Mustafa Servet Akpolat, Arif Hikmet Koyunoğlu'nun bir yapıyı temelinden bezemesine her yönüyle yapabilecek yetkinlik ve kapasitede olduğunu noktasında hemfikirdir. Ancak Prof. Dr. Mustafa Servet Akpolat bu yapıdaki bezemeleri mimarın inşaat faaliyetlerinin çok yoğun olduğu bu dönemde yapamayacağını, muhtemelen inşaat çalışan diğer kişilerin yapmış olabileceğini belirtmiştir. Burada Mimar Sedat'ın çalıştığının da bilinmesinin de bu düşüncesini desteklediğini eklemiştir.

çini gibi tekniklerle gerekse kullanılan motiflerle örnek alındığı bu dönemde mimarların başvuru kaynağı Usul-ü Mimar-i Osmani kitabıdır⁷². Koyunoğlu mimarlıkla ilgili yazdığı yazılarında da bu kitaptan bahsetmektedir⁷³. Buradan yola çıkarak kitap incelendiğinde toplantı salonunun tavan ve tavan eteğindeki bezemelerde bu kitabı kaynak olarak kullandığı anlaşılmıştır. Kitapta bulunan çizimlerde yer alan bordürlerden geometrik olanlarından birinin salondaki bezemelerden A alanının dış bordüründe kullanıldığı görülmektedir (Resim 69, Çizim 2). Aynı şekilde rumi geçmeli bordürler de benzerlik taşımaktadır (Resim 70, Çizim 5). Bu durum salonda kullanılan bitkisel ve geometrik motif ve kompozisyonların bu kaynaktan esinlenilerek üretildiği izlenimini yaratmaktadır. Örneğin orta göbekte kullanılan on iki kollu yıldızdan ilerleyen çitakari ile bölümlendirilen alanlar ve içlerindeki palmet rumi bileşenli motiflerle dolgular alanın iki farklı bordürle sınırlandırılmasının bir benzerini kitapta görmek mümkündür (Resim : 71, Çizim 2). Bir başka detay ise yapının dış kapısındaki piring süslemelerdir. Burada kullandığı motifin çok benzeri Usul-ü Mimar-i Osmani adlı kitapta yer almaktadır aynı zamanda bu motiften türetilen benzer bir başka motifi Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin dış kapısında piring süslemelerde ve Etnoğrafya Müzesi Kubbe geçişlerinde de kalemişlerinde görmek mümkündür. (Resim 3 ve 72)⁷⁴. Motifleri birebir kullanmayan mimarın söz konusu kitaptan ve mesleki birikiminden faydalanarak kendi örneklerini tasarladığı anlaşılmaktadır (Resim 73, Çizim 2). Tasarladığı bu bezemelerin Birinci Ulusal Mimari anlayışına uygun olduğu görülmektedir.

Kuzeybatı duvarında yer alan resmin bu salon için tasarlandığı Gürbüz Türk Çocuğu Dergisinin Nisan 1927'de yayınlanan yedinci sayısından anlaşılmaktadır. 25. sayfada bulunan fotoğrafın altındaki yazıda bu resmin Namık İsmail tarafından yapıldığı belirtilmiştir. Aynı zamanda resmin sağ alt kısmında bulunan imzanın fotoğrafları çekilerek eski yazı ve Türk Resim Sanatı

⁷² 2010 yılında tıpkıbasımı yapılarak "Osmanlı Mimarisi" adıyla Türkçe, Almanca, Fransızca, Osmanlıca ve Osmanlıca transkripsiyon olmak üzere bölümlendirilerek yayınlanan kitaptan yararlanılmıştır.

⁷³ Bkz. Dipnot 6

⁷⁴ Daha detaylı bilgi için bkz. Osmanlı Mimarisi, s. 183.

uzmanlarına danışılmıştır⁷⁵. Konunun uzmanlarının görüş birliğiyle imzanın da Namık İsmail'e ait olduğu anlaşılmıştır. Sanatçı aynı yıllarda Ziraat Bankası binası için de 4 x 4,5 m. boyutlarında "Gazi Mustafa Kemal Çiftçiler Arasında"⁷⁶ (Resim 74) isimli tabloyu yapmış olmasına rağmen ressamın hayatı ve eserlerine bakıldığında bu resimle ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Resim incelendiğinde sağ taraftaki sahnenin benzerini Namık İsmail'in Tifüs (Resim 75) isimli resminde görmek mümkündür. Resmin salon için tasarlandığı, kapının iki tarafında yer alan figürlerin kapıya yaslanmalarından da anlaşılmaktadır. Figürler ve fırça darbeleri ressamın diğer resimleriyle karşılaştırıldığında bazı farklılıklar tespit edilmiştir. Bu farklılıkların resmin durduğu alan ve yapım tekniği ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Figürlerin boyutlarına bakıldığında da ressamın genel üslubundan farklı bir boyutlandırma göze çarpar. Figürlerin ve manzaranın işlenişi tüm duvarı kaplayan ve göz hizasından yüksekte olan resmin uzaktan bakıldığında bir bütün olarak algılanması için düzenlendiğini göstermektedir. Güçlü bir figür anlayışı olan ressamın bu resminde figürlerinin primitifliği ve konturlarının belirgin olması göze çarpar. Hem boyutsal ve konumsal düzenleme hem de üslup resmin bir yağlıboya tablodan çok duvar resmi olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koyar. Duvar resmi olarak düzenlenmesi Namık İsmail'in diğer çalışmalarından farklılık göstermesinin sebebi olmalıdır.

Resimde iki savaştan çıkmış toplumu yansıtan yıkıntılar önünde duran kocasız kadınlar ve babasız çocuklar bulunmaktadır. Manzaranın çoraklığı ile fakirliğin vurgulandığı resimde yıkıntılar ile de çaresizlik öne çıkartılmıştır. Bu kompozisyonun kurumun işlevi ile paralellik taşıdığı görülmektedir. Namık İsmail 1933'te Maarif Vekaleti'ne sunduğu raporunda "yaptırılacak binalara satın alınacak veya yaptırılacak yolcu vapurlarına sanat eserleri konmasına dair nizamname" sinin 10. ve 11. maddelerinde, inşa edilecek binalara yerleştirilecek sanat eserlerinin binanın işlevine ve fiziksel durumlarına uygun olması

⁷⁵ Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman, Prof. Dr. Serpil Bağcı (Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü), Uzm. Dr. Aras Neftçi (İTÜ Mimarlık Fakültesi), Doç. Dr. Necdet Aysal (Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü), Dr. Adil Özme (Kültür Bakanlığı).

⁷⁶ Ziraat Bankası Genel Müdürlük Binasına gidilerek resim görülmüştür. Ancak fotoğraf çekimine izin verilmediği için söz konusu tablo Rona'dan (1992) alınmıştır.

gerekliliğinin altı çizilmiştir (Rona 1992: 203). Konu olarak binanın işlevine, şeklen de bulunduğu duvara uygun yapılan salondaki resim, Namık İsmail'in ileri sürdüğü ve raporladığı bu düşünceleri ile uyum göstermektedir.

Salondaki resim 1929 yılında açılan Ziraat Bankası'ndaki resim ile karşılaştırıldığında Namık İsmail'in bu resimleri düşüncelerine uygun olacak şekilde tasarladığı görülmektedir. Bankanın talebi⁷⁷ üzerine yaptığı 4x4,5 m. boyutlarındaki "Gazi Mustafa Kemal Çiftçiler Arasında" isimli resmin boyutu duracağı yere göre belirlenmiş olmalıdır. Üslupsal olarak Çocuk Esirgeme Kurumu Toplantı Salonundaki duvar resminden çok farklı olan bu resimde ise çiftçiler, traktör ve koyun gibi ziraate ait detaylarla resmin yapı ile olan ilişkisi ortaya konmuştur. Bu açıdan bu iki resim ressamın kamusal alanlardaki resimlerin binanın işlevine ve fiziksel durumlarına uygun olması gerektiği ile ilgili düşüncelerini yansıtmaktadır. Ayrıca tüm bu bilgiler değerlendirildiğinde salondaki resmin sipariş üzerine yapıldığı söylenebilir.

Salondaki diğer öğelerin tasarlanmasında ve yapımında farklı kişilerin çalıştığı anlaşılmıştır. Örneğin Gürbüz Türk Çocuğu Dergisinin Nisan 1927'de yayınlanan yedinci sayısında belirtildiğine göre, salonun kapısı ve kürsüsünün Mimar Sedat tarafından çizildiği mimarın kürsüde durur halde bir fotoğrafı ile duyurulmuştur. Bu güne kadar arşiv belgelerinde saptanan imzası dışında tek bir fotoğrafı ya da yaptığı çalışmalara dair herhangi bir verinin bulunmadığı (Tosun ve Özsu 2014: 217) Selahattin Refik Bey'in bu binada çalıştığına dair de elimizdeki bilgiler çok sınırlıydı. Ancak yapılan araştırmalar sonucunda kendisinin binanın ve salonun dekorasyonu aşamasında çalıştığı ortaya çıkmıştır. Salondaki lambriyerler ve kaloriferlerin önündeki çok parçalı piriç perdeler ile Cumhurbaşkanlığı Atatürk Müze Köşk çalışma odasındakilerin (Resim 76) benzerlik gösterdiği düşünülmektedir. Lambriyerlerin kalorifer çevresinde kalorifere göre düzenlemelerinden salon yapıldığından itibaren kalorifer tesisatının bulunduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda oturma sıralarının yan yüzlerinde bulunan piriç bezemenin salon tavan bezemelerinde

⁷⁷ <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,43992/ankara---tc-ziraat-bankasi-muzesi.html>

bulunan eşkenar üçgen içerisindeki motifle olan benzerliği de fark edilmiştir. Bu motifler eski yazı uzmanları tarafından incelendiğinde monogram oldukları tespit edilmiştir. “Elif” ve “H” harfleri bulunan monogramların kurumun ismiyle (Himaye-i Etfal) paralel olduğu ortaya çıkmıştır (Resim 77, Çizim 7).

Çocuk Esirgeme Kurumu Binasında ve toplantı salonunda çalışan kişilere bakıldığında Erken Cumhuriyet binalarında bu isimlerin birlikte çalıştıkları görülür. Örneğin 1925 yılında inşaatına başlanan Divan-ı Muhasebat binasının müteahhidi Koyunoğlu, dekoratörü Selahattin Refik'tir. 1926 yılında Koyunoğlu'nun hocası Mongeri'nin yapmaya başladığı Ziraat Bankası Merkez Binasının dış cephe taş süslemelerini Koyunoğlu yaparken dekoratör yine Selahattin Refik'tir. Ayrıca bu binada Namık İsmail'in büyük boyutlu bir resmi bulunmaktadır. Çocuk Esirgeme Kurumu ile Ziraat Bankası Binalarının müteahhitliğini Erzurumlu Nafiz yapmıştır. Nafiz ile Koyunoğlu daha sonra Etnoğrafya Müzesi'nin inşaatında da beraber çalışacaklardır. Sık sık birlikte çalışan bu insanların çalışmamıza konu olan Çocuk Esirgeme Kurumu binasında da bir arada çalışmalarını planlanmış ve bu işbirliğini de Koyunoğlu ayarlamış olmalıdır.

Salona bir bütün olarak bakıldığında o dönem Ankara'sı için önemli bir proje olarak değerlendirilmektedir. Bina içinde yer alan bu sanatsal tasarım öğeleri, binaya dışarıdan bakıldığında hiç hissedilmeyen bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca içerisi yapıldığı zamanki gibi kaldığı için dönemin sanatsal havası ve üslubu da olduğu gibi korunmuştur⁷⁸.

1985 yılında Mimar Metin Kaya tarafından binanın ve salonun restorasyonunun yapıldığını 2 Numaralı Koruma Kurulunda yaptığımız incelemelerden öğreniyoruz. Bu restorasyon sırasında ahşap kapı ve pencereler ile tavan kartonpiyerlerin özgün formlarına sadık kalınarak yenilendiği, salondaki kalemişlerinin asıl renk ve şekillerine uygun olarak boyandığı belirtilmiştir. 2 Numaralı Koruma Kurulunda yapılan incelemelerde 17 Ocak 1985 tarihli

⁷⁸ Prof. Dr. Mustafa Servet Akpolat'la görüşme 13 Aralık 2017

kararda⁷⁹ cephe, salon ve pencerelerin onarımlarının yapılmasının kararının alındığı tespit edilmiştir. 1984 yılında ise kalorifer ve elektrik tesisatının yenilendiği görülmüştür.

Binanın açılış fotoğrafları ile günümüzde çekilen fotoğraflar karşılaştırıldığında panolar arasındaki ahşapların renginin değiştiği tespit edilmiştir. İlk fotoğraflarda ahşaplar koyu renk iken bugün somon rengine boyanmıştır (Resim 78). Ancak bu değişimin ne zaman gerçekleştiği bilinmemektedir. Salonda dış cepheye bakan pencere doğramalarının değiştiği fakat önceden bloklar arası girintili geçiş kısmına bakan ve kürsünün iki yanında olan sivri kemerli pencere doğramalarının değişmediği tespit edilmiştir. 2009 yılında binanın yeniden bakım ve onarıma girmesi gündeme gelmiş fakat söz konusu onarım gerçekleşmemiştir. O zaman yapılan belgelenmelerle 2016 Mart ayında yapılan belgelenmeler karşılaştırıldığında eserlerdeki bozulmaların ilerlediği tespit edilmiştir. Bunlardan ilki A 1 alanındaki torbalanmanın artışıdır. Yerçekimi ve bağıl nem oranının dalgalanmasının etkisiyle oluşan bu deformasyon, liflerin fazla gerilmesine sebebiyet vermektedir. Bu tip gerilmenin sonucunda tuval yırtılabilir. Aynı bölgede bulunan tek çizgi halinde ve boydan boya uzanan çatlak da daha belirgin hale gelmiştir (Resim 79). İlerleyen bozulmalardan diğeri ise eserlerin kirlilik oranının artmasıdır. Özellikle tavan eteklerinde bu kirlenmenin daha da yoğunlaştığı görülmektedir (Resim 80). Sadece ön taraflarını gördüğümüz panoların binanın çatısına bakan arka taraflarının da yani tuvallerinin de kirlenmiş olması muhtemeldir. Kir katmanının tuval ve boya üzerindeki en önemli etkisi bu tabakaları kurutmasıdır. Kurutucu etki ile tuvalde yırtılmalar ve boya tabakasında kayıplarının oluşması mümkündür. Artan bir başka bozulma da kapının E 38 no'lu panelin sağ alt köşesindeki kenarları aşağıya doğru kıvrık olan yırtığın büyümesidir (Resim 81). Yırtığın kenarlarının dışarı doğru olması çatıdan düşen bir parçanın bu yırtığa sebep olduğunu düşündürmektedir. Yırtığın sekiz yıl içinde büyümesi yerçekimi sebebiyle olabileceği gibi çatıdan başka bir parçanın düşmesiyle de gerçekleşmiş olabilir. Sebebi her ne olursa olsun eserin korunması için bir önlem alınması ve yırtığın

⁷⁹ 1985 yılında Ankara'da tek Koruma Kurulu bulunmaktaydı. Bundan dolayı karar Kültür ve Turizm Bakanlığı Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Bölge Kurulu tarafından alınmıştır.

büyümesinin durdurulması gerekmektedir. Tavan ve tavan eteklerinde boya tabakasında yoğun çatlaklar mevcuttur. Çatlamaların artıp artmadığı belirli aralıklarla birkaç noktada detaylı belgeleme yapılarak tespit edilebilmektedir. Her bir belgeleme bir önceki ile karşılaştırıldığında aradaki fark ve varsa ilerleme hızını ortaya koymaktadır. Binanın tavan ve tavan eteklerinin yüksek olması sebebi ile ölçekli fotoğraf çekimi yapmak neredeyse imkânsızdır. Aynı zamanda toplantı salonunun yoğun biçimde kullanılıyor olması ve izin alınarak belgeleme yapılması da bu durumu zorlaştıran diğer etmenlerdendir. Bu iki engelden dolayı çatlaklarla ilgili belgelendirilebilen bir tespit yapılamamıştır. Ancak yukarıda bahsedilen bozulmaların kendileri ve sebeplerinin çoğu aynı zamanda çatlamalara da sebep olmaktadır. Salondaki kapılar ve camlar kapalı iken bezemeli panolarda vakumlanma şeklinde gözlemlenen hava akımı durumu da çatlamaların artmasına sebep olacak bir başka etmendir. Bunlardan dolayı çatlakların arttığını ve gerekli tedbirlerin alınmaması durumunda artacağını ifade etmek yanlış olmayacaktır. Yoğunlaşan çatlaklar zaman içerisinde boya tabakasında kayıplara ve hatta tuvalde yırtılmalara da sebep olabilir.

Salona bir başka ziyaret de 13 Aralık 2017 tarihinde gerçekleştirilmiştir. 2016 Mart ayından 2017 Aralık ayına kadar geçen yirmi bir aylık zamanda bozulmaların ilerlemesinin hızlandığı tespit edilmiştir. 2009 yılı ile 2016 arasında geçen yaklaşık yedi senede bozulmaların ilerleme hızı ile kıyaslandığında bu hızın oldukça arttığı gözlemlenmiştir. 2016'da A 1 alanında tek bir çizgi halinde olan çatlak belirginleşmiştir. 2016'da D alanındaki torbalanma çok az iken 2017'de buralarda ciddi sarkmalar meydana geldiği görülmüştür (Resim 82). Güneybatı tarafındaki E 27 ve E 28 no'lu panolarda yeni yırtıklar bulunmaktadır. Bunlardan E 28 no'lu panodaki yırtığın uçları dışarı doğru olduğu için yukarıdan bir şeyin düşmüş olabileceği ihtimalini düşündürmektedir. E 27 no'lu panodaki ise yoğun boya çatlamaları sebebiyle oluşmuş gibi görünmektedir. Bu panoda bulunan el izleri eserlerin ciddi tozlu olduğunu göstermektedir (Resim 83). Zaman içerisinde kir tabakasının yüzeyle kuvvetli bağ oluşturabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Böyle durumlarda kir tabakasını çıkarmak oldukça

zor olacağı için konunun uzmanları tarafından ya da uzmanların gözetiminde mekanik temizliğin yapılması önerilmektedir. Bir diğer yeni yırtık E 18 no'lu panoda tespit edilmiştir (Resim 84). Buradaki yırtık da yukarıdan bir şeyin düşerek oluşmuş izlenimini vermektedir. 2016'da kuzeydeki pendentif benzeri geçişte nem lekeleri (Resim 85) tespit edilmişken 2017'de bunlar görülmemektedir. Yetkililere sorulduğunda buradaki lekelerin badana ile kapatıldığı anlaşılmıştır. Fakat buranın üstündeki tavan eteğinin çevresindeki ahşap çitalarda nem izleri görülmektedir. Bu iki tarih arasındaki nem izleri açısından bir başka fark da güneybatıdaki pencerenin sağındaki yeni izlerdir (Resim 86). Bu bölgeden yoğun bir nem girişi olduğu görülmüştür. Yapılan incelemeler sonucunda kapı doğramalarının özgün halini koruduğu anlaşılmıştır (Resim 87).

Kuzeybatı duvarda bulunan Namık İsmail imzalı duvar resminde çatlakların arttığı gözlemlenmiştir. Kalemışlerinde olduğu gibi kirliliği de fazlalaşan resmin en çok problem oluşturan kısımları alt iki köşesidir. Her iki köşeye de yakın kalorifer petekleri bulunmaktadır. Dolayısıyla köşelerde kalorifer petekleri kaynaklı is izleri gözlemlenmektedir. Kir tabakasının etkisinden ve sonucundan daha önce bahsedilmiştir fakat bu bölgelerdeki bir başka bozulma faktörü de sıcaklıktır. Yağlıboya resimler, bozulma faktörleri karşısında orta hassas-hassas eserlerdendir. Birden fazla faktörün bir arada bulunması eserlerin bozulma oranlarını ve hızlarını arttırmaktadır. Burada olduğu gibi aynı etkideki birden fazla faktör bu hızı daha da katlayacaktır. Sıcaklık da kir gibi kurutucu bir etkiye sahiptir. Eserlerin bölgesel olarak bozucu faktörlere maruz kalması olumsuz sonuçlar doğurur. Objenin bir kısmının daha hızlı bir kısmının daha yavaş bozulduğu durumlarda eser bütünlüğünü kaybedebilir. Burada bulunan bir başka risk ise resimlerin kimliği yerine geçen imzanın burada bulunmasıdır. Bu açıdan bakıldığında imzanın kaybolması ile resmin kimliğinin de kaybolacağı göz önünde bulundurulmalıdır.

Tavan ve tavan eteklerinde bulunan bezemelerin 1985 yılında boyandığı bilinmektedir. Detaylı fotoğraflarda özellikle zemin renginin yenilendiği motiflerle

zeminin birleştigi noktalarda boyanın düzgün sürülmüş olmaması ile de tespit edilebilmektedir⁸⁰. Söz konusu yenilemenin hangi tip boyayla yapıldığına dair elimizde herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. Koruma onarım alanında karşılaşılan en büyük problemlerin başında daha önce yapılan işlemler bulunur. 1985 yılında yapılan boyama işlemlerinde kullanılan boyanın özgün boya tabakasına zarar verip vermediği tespit edilememektedir. Daha önce de belirtildiği üzere eserlerin yüksekte olması boya tabakasının izlenmesini zorlaştırmaktadır. Aynı zamanda kimyasal olarak uygun olup olmadığı da ancak özgün boyadan ve sonradan uygulanan boyadan alınan örneklerin analizi ile ortaya çıkabilecektir. Üstteki boya alttaki orijinal tabakaya iki yönden zarar verebilir. Bunlardan ilki kimyasal yapılarının uyumsuz olması sonucu özgün tabakanın yoğun olarak bozulması diğeri ise üstteki boyanın geri dönüşümsüz olması durumudur. Bu durum üstteki tabakanın özgün boyaya zarar vermeden çıkartılamayacağı anlamına gelmektedir. Kullanılan renklerin özgün renklerle aynı olduğu belirtilmiştir ancak alt tabaka tamamen kapatıldığı için bu tespit edilememiştir. Tavanda kullanılan zemin rengi nohut rengi/bej iken tavan eteklerinde zemin eflatun/liladır. Bezemelerin Osmanlı bezemeleri örnek alınarak yapılmış olmasına rağmen Osmanlı'da olmayan lila renginin kullanılmış olması geçirdiği onarım sırasında özgün rengin kullanılmadığı fikrini doğurmuştur.

Bunların dışında bezemelerde bulunan metalik renklerin salona ait eski tarihli resimlerle karşılaştırılmasının yapılması mümkün değildir. Fakat ışığın metalik renklerde soldurma etkisi olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla metalik renklerin solduğu düşünülebilir. 2009 yılında zemin olduğu gibi halı kaplı iken 2017'de bu halının kaldırıldığı görülmüştür. Halıların hem toz tutması sebebiyle hem de dışarıdan ayakkabılarla taşınan suyun halıda uzun süre muhafaza olup ortamdaki bağıl nem oranını yükseltmesinden dolayı eserler açısından sakıncaları bulunmaktadır. Son zamanda yapılan bu değişiklik burada bulunan objeler ve eserler açısından olumlu olmuştur. Aynı dönemde oturma sıralarının

⁸⁰ C alanındaki panoların ortalarının boş olması ve D alanında eşkenar üçgen şeklindeki 2-4-6-8 numaralı panolardaki monogramların bozulmuş olması, boyama işlemleri sırasında orijinal motiflerin kapatılmış olabileceğini akla getirir.

döşemeleri de değişmiş, sıraların ayaklarında ve kenarlarında bulunan piringlerin 2009'dan sonra parlatıldığı tespit edilmiştir. Söz konusu kullanılan kimyasallar iyi arındırılmadığında ve yüzeye kaplayıcı sürülmediğinde kararmalara, korozyona sebebiyet verebilir.

Çocuk Esirgeme Kurumu binaları Gayri Menkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulunun 12 Nisan 1980 tarih ve A 2167 no'lu kararıyla tarihi eser olarak tescil edilmişlerdir. Ayrıca, Kültür Bakanlığının "Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulunun" 31 Mayıs 1985 tarih 1085 no'lu kararı ile de 2.A.II koruma alanı kapsamına alınmışlardır. Kültür varlıklarıyla ilgili herhangi bir değerlendirilme yapılacağı zaman başvurulması gereken, kanun, mevzuat, uluslararası ilke ve etik kurallar bulunmaktadır. Bunlardan "Kültür Varlığı"nın tanımı ve sınıflamasının yapıldığı 2863 numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanununa bakılması gerekmektedir. Tez çalışmasının konusunu oluşturan salondaki resim ve bezemeler, kavramsal ve yasal açıdan ele alındığında nitelik olarak birbirlerinden farklılık taşımaktadır. Kanunun 6. maddesine göre yapılar taşınmaz kültür varlığıdır. Bu ifadede yapı bir bütün olarak ele alınmalıdır. Bu bağlamda tavan ve tavan eteklerinde bulunan bezemeler tıpkı fresko ya da sıva üzerine yapılmış kalemişleri gibi taşınmaz kabul edilir. Fakat aynı kanunun 23. maddesine göre yağlıboya tablolar "Korunması Gereken Taşınır Kültür Varlığı"dır. Bu bağlamda Namık İsmail imzalı resmin salondan taşınması söz konusu olabilir. 1980'lerin ilk yarısında Kültür Bakanlığı'nın böyle bir girişimi olduğu yönünde söylemler bulunmaktadır. Aynı zamanda 2.A.II koruma alanı kapsamına göre "Gabarisini, dış mimari görüntüsünü ve dış cephe eleman ve malzemesini aynen korumak şartıyla, iç taşıyıcı elemanları, kat planları, iç malzeme ve iç mimarisi yenilenebilecek yapı" olarak kabul edilmiştir. Bu noktada salon ve içindekilerin değiştirilebileceği ya da tamamen kaldırılabilmesi ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır. Dolayısıyla duvar resmi olarak kabul edilen eserin taşınması ya da salonun değiştirilmesi gibi uygulamaların önüne geçilmesi için salonun bina ile ayrılmaz bir bütün olduğu ortaya konulmalı ve eserler tescil edilmeli ya da koruma grubu değiştirilmelidir.

Daha sonra farklı sebeplerle yapılan değişikliklerle yapının kimliği izlenemez olsa da yapılan araştırma ve değerlendirmeler sonucunda, Çocuk Esirgeme Kurumu Binası'nın Birinci Ulusal Mimari özelliklerine uygun olarak inşa edildiği anlaşılmıştır. Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu'nun burada denemeler yaptığını, bu binada kazandığı tecrübelerin ustalık eseri sayılabilecek Türk Ocakları Merkez Binası'nın oluşumuna katkı sağladığı söylenebilir. Türk Ocağı'ndaki Türk Odası'nın tavanının mimari özellikleri de bunu kanıtlar niteliktedir. Tavan düzenlemesi açısından daha önce Eskişehir Çarşı Camisi'nde uyguladığı kesik piramit şeklini Çocuk Esirgeme Kurumu binası toplantı salonunda da uygulayarak mekanı hareketlendirmiştir. Türk Odası'nda ise tavanı hem hatıllarla bölerek hem de kenar kısımlarda dışa doğru hafif bir eğim vererek hareket kazandırmıştır (Resim 88).

Yapı, alanında uzman pek çok kişi tarafından bilinmekteyken toplantı salonu için aynı durum söz konusu değildir. Binayı bilen uzmanlar arasında bile çok az sayıda kişinin salonu görmüş olduğu yapılan araştırmalar sırasında gözlemlenmiştir. Salonun daha önce çalışılmamış olması ve arşiv bilgilerine de ulaşılamaması salonla ilgili araştırma sırasında problem olmuştur. Tez çalışmasında salonun inşası ve dekorasyonu aşamasında çalışanlar tespit edilmiştir. Yapının müteahhitliğini üstlenen Erzurumlu Nafiz ile Koyunoğlu'nun pek çok projede birlikte çalıştığı bilinmektedir. Tüm binanın ve toplantı salonunun dekoratörlüğünü ise hakkında pek araştırma ve kaynak bulunmayan Selahaddin Refik (Sırmalı) yapmıştır. Salondaki kürsü ve kapının çizimini Mimar Sedat'ın yaptığı anlaşılmıştır. Ancak yapılan araştırmalarda Mimar Sedat'ın kim olduğu, yaptığı çalışmalar gibi herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Salona katkıda bulunduğu bu tez çalışması ile ortaya çıkarılan bir başka sanatçı ise ressam Namık İsmail'dir. Eserleri ve hayat hikâyesinde buradaki eserinden bahsedilmeyen ressamın bu resmiyle ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır. Resmin İstanbul'daki atölyesinde yapılarak buraya monte edildiği düşünülmektedir. Resmin yerleştirildiği duvara ve duvardaki kapıya göre ve kurumun adıyla özdeşleşir bir kompozisyonda yapılmış olması önemlidir. Aynı yıllarda Ziraat Bankası için de büyük boyutlu bir resim yapan Namık İsmail'in

hayat hikâyesinde bu resmin geçmemesi ilgi çekicidir. Bu tespit ressam ve Erken Cumhuriyet Dönemi resim sanatı açısından ve daha sonraki çalışmalar için de önem teşkil etmektedir. Bezemelerin yapımında çalışan sanatçılar ile ilgili bilgilere rastlanmamıştır. Ancak Arif Hikmet Koyunoğlu'nun kişiliği göz önünde bulundurulduğunda bezemelerin tasarlayıcısı ve uygulayıcısı olduğu kanısına varılmıştır.

Kültür varlıklarının korunması; bozulmaların sonucunda özgün niteliklerini yitirmesi ve yok olmasına karşı alınan her türlü önlemi kapsamaktadır. Bütüncül bir yaklaşım olan önleyici koruma her bir bireyin gerçekleştirebileceği koruma türüdür. Bu konuda verilecek eğitimlerle olumlu sonuçlar alınabilir. Bu eğitimlerin yanında eserlerin bulunduğu alanlar için de gerekli tedbirler ve düzenlemeler yapıldığı takdirde çevre koşulları (ideal olmasa bile) sabitlenen eserlerin yaşam süreleri uzayacaktır. Mobilyasından bezemelerine kadar her bir detayının korunması gereken kültür varlığı olan salonda tespit edilen bozulmalar bazı tedbirlerin alınması gerektiğini açıkça göstermektedir. Ağır yağışlı hava koşullarında üst katlarda tavandan su sızıntılarının olduğunu belirten kurum çalışanlarının söylediklerinden anlaşılmaktadır ki, çatının acil bir onarıma ihtiyacı vardır. Salona dışarıdan nem girişinin olduğu kuzey yönündeki pendentif benzeri geçişteki lekelerden anlaşılmaktadır. Çatının izolasyon açısından sorunlu olduğu tavan bezemelerinin hava akımıyla vakumlanır gibi hareket etmesinden de anlaşılmaktadır. Bütüncül bir yaklaşım olduğuna değinilen önleyici koruma yöntemleri için yapı dıştan içe değerlendirilmeli ve alınacak gerekli önlemler belirlenmelidir. Bir yapı ve içindekilerin korunması için öncelikle yapının dış etkenlere karşı korunaklı hale getirilmesi gerekmektedir. Bundan dolayı 2009'da planlanan onarımın gerçekleşmemiş olması olumsuz bir durumdur. Yapıyı oluşturan temel, su tesisatı, elektrik tesisatı gibi tüm öğeler kontrol edilmelidir. Ortaya çıkan sonuca göre gerekli bakım ve onarımlar yapılmalıdır. Salon özelinde alınacak tedbirlerde ise salonun halen aktif bir toplantı salonu olarak kullanıldığı göz önünde bulundurulmalıdır. Dolayısıyla "Alınması Gereken Önlemler" kısmında bahsedilen önerilere mümkün olduğunca uyulmalıdır. Salonun temizliğini yapan görevliden, teknik sorumluya

kadar kurumda çalışan herkes salonun korunması ile ilgili bilinçlendirilmelidir. Bu konuyla ilgili bir koruma uzmanından yardım alınarak bir koruma planlaması yapılmalıdır. Uzun vadeli bir planlama, koruma uzmanı bulunmadığı durumlarda ve uzun vadede daha ekonomik ve kalıcı bir yöntem olduğu için de tercih edilebilir.

Koruma yaklaşımlarından ikincisi ise etkin korumadır. Etkin koruma eserin ihtiyacına göre düzenlenen bir koruma yöntemidir. Yapılan uygulamalar sadece ele alınan esere özel biçimlendirilir. Etkin koruma objenin dayanıklılığını arttırmak ve özgün özelliklerini geri kazandırmak suretiyle ömrünü uzatmayı amaçlar. Fakat etkin koruma önleyici korumanın aksine kapsamlı eğitim görmüş ve konusunda uzmanlaşmış kişiler tarafından uygulanmalıdır. Yapılacak uygulamalar için başlıca başvuru kaynaklarından biri Venedik Tüzüğü'dür. Tüzükte koruma işlemlerinde uyulması gereken esaslara yer verilmektedir. Yapılan araştırmalar sonucunda yapının 1985 yılında geçirdiği büyük onarımla ya da 2009 yılından günümüze yapılan işlemlerle ilgili herhangi bir belgeye rastlanmamıştır. Venedik Tüzüğü'nün 16. maddesi "temizlemenin, sağlamlaştırmanın ve onarımın her aşaması raporda gösterilmelidir. Bu belgeler bir resmî kurumun arşivine konmalı ve araştırmacılar bundan yararlanabilmelidir" şeklindedir. Ancak kurumun arşivlerinden yararlanılamadığı için belgeye ulaşılamamıştır. Yapılan görüşmelerde kurumun arşivinde teknik sorunlar olduğu ve iyileştirme çalışmaları için girişimlerde bulunulacağı ifade edilmiştir. Arşivden yararlanılamamasının sebeplerinden birinin de bu olduğu anlaşılmıştır.

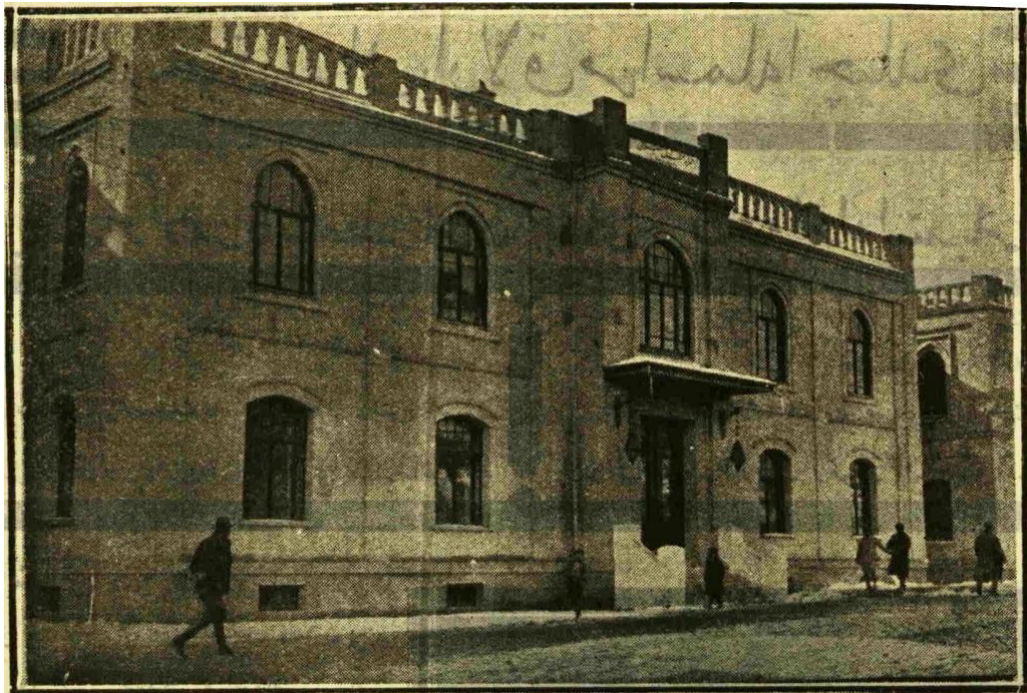
Farklı tarihlerde görülen resim ve bezemeler hem mimar ve mimarlık tarihi; sanat, sanatçı ve sanat tarihi araştırmalarına kaynak oluşturması amacıyla hem de koruma onarım işlemlerinin önemli bir basamağını oluşturması sebebiyle belgelenmiştir. Yapılan bu belgelemeler sayesinde durum tespitleri ve karşılaştırmaları yapılan eserlerin bozulmaları ve bozulma hızları da ortaya konmuştur. İncelemelerde bozulmanın ana kaynağının yapı olduğu tespit edilmiştir ve eserlerin sürekliliği için çeşitli önlem önerileri sunulmuştur. Buradan

yola çıkararak yapının üst örtüsünün kapsamlı bir tadilattan geçmesine ihtiyaç duyulduğu açıktır. Ancak bu yapılırken mutlaka salon ile ilgili konunun uzmanlarına danışılması gerekmektedir. Aynı zamanda son yirmi bir aydaki bozulma hızının önceki yedi yıldan daha etkili olması da salonun kullanımı ile ilgilidir ve önlemler alınması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Mekâna yerleştirilecek nem ve ısıölçer aletlerle mevsimlik, haftalık ve günlük verilerin toplanması gerekmektedir. Bu veriler ile salonun kullanımı sırasındaki ve diğer zamanlardaki değerler karşılaştırılarak gerekli tedbirler alınmalıdır. Salonda bulunan eserlerin mutlak suretle tescillenmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu şekilde korunacak eserler daha sonraki araştırmalarda da kaynak olarak kullanılabilir. Gerek yapı gerek salonla ilgili arşiv bilgilerinin yetersizliğinden dolayı çalışmanın eksik kalan yönleri mutlaka bulunmaktadır. Ancak bu eksik kalan yönlerine rağmen bu tez çalışmasının ilerleyen yıllarda olası yeni araştırmalar ve bilgilerle bu eksikliklerin giderilmesi için yapılacak çalışmalara ışık tutması beklenmektedir.

8. RESİMLER



Res. 1. Çocuk Esirgeme Kurumu Genel Görünüş, 1928 (Vekam 0171).



Res. 2. Merkez Bina Kuzeybatı Cephe Genel Görünüm, 1927 , (Gürbüz Türk Çocuğu 7. Sayı, s. 24).



Res. 3. Giriş Kapısı, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 4. Kitabe, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.



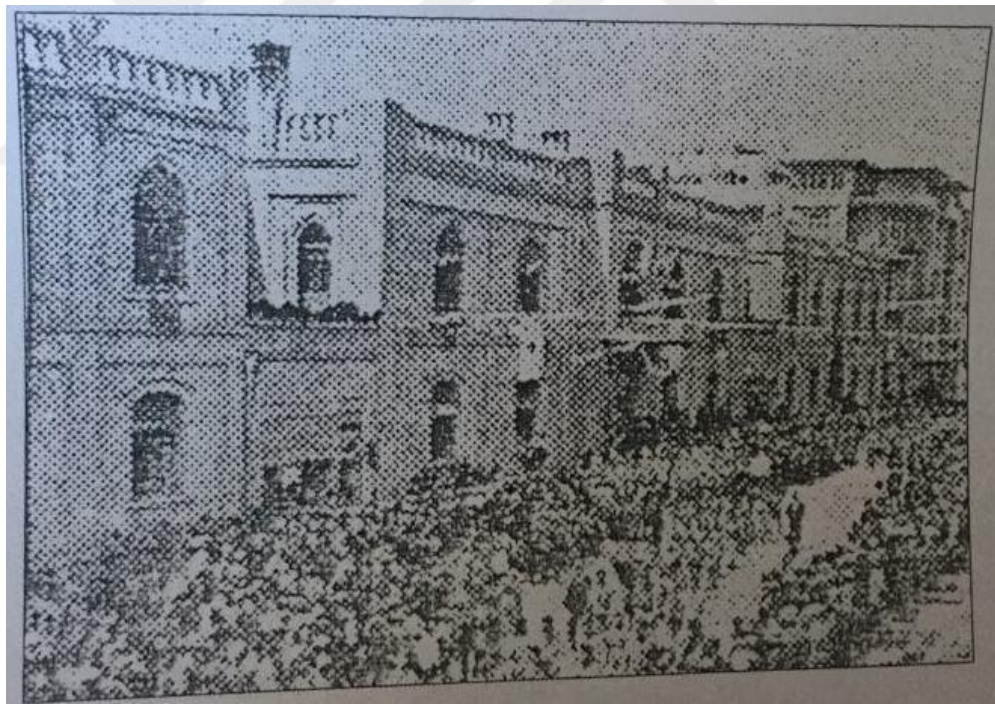
Res. 5. Güneydoğu Cephe Genel Görünüm, 1925-1926 , (Vekam 1248).



Res. 6. Kuzeybatı Cephe Genel Görünüm, 1926-1927, (Vekam 0997).



Res. 7. Güneybatı Cephe Genel Görünüm, 1928 sonrası, (TİTE FK32G22B22-3001).



Res. 8. Kuzeydoğu Cephe, Zemin Kat Kapatılan Binalar Arası Geçiş, 1934, (Çuha 200?: 42).



Res. 9. Cephe, Güneybatı Cephe Kapatılan Binalar Arası Geçiş, 1943, , (La Turquie Kemaliste No 47).



Res. 10. Kuzeydoğu Cephe, 2.Kat Kapatılan Binalar Arası Geçiş, 1935, (Gürbüz Türk Çocuğu 101. Sayı).



Res. 11. Kuzeydoğu Cephe, Zemin Kat Dükkanlar, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 12. Yıkılan Kuzeybatı Blok Yerine Yapılan Modern Bina, Aralık 2017 <https://ankara.aile.gov.tr/kuruluslarimiz/ankara-aile-ve-sosyal-politikalar-il-mudurlugu> (Erişim Tarihi 26.12.2017).



Res. 13. Çatı Görünümü, 2017, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 14. Güneydoğu Cephe, 2017, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 15. Salon Genel Görünüm, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.



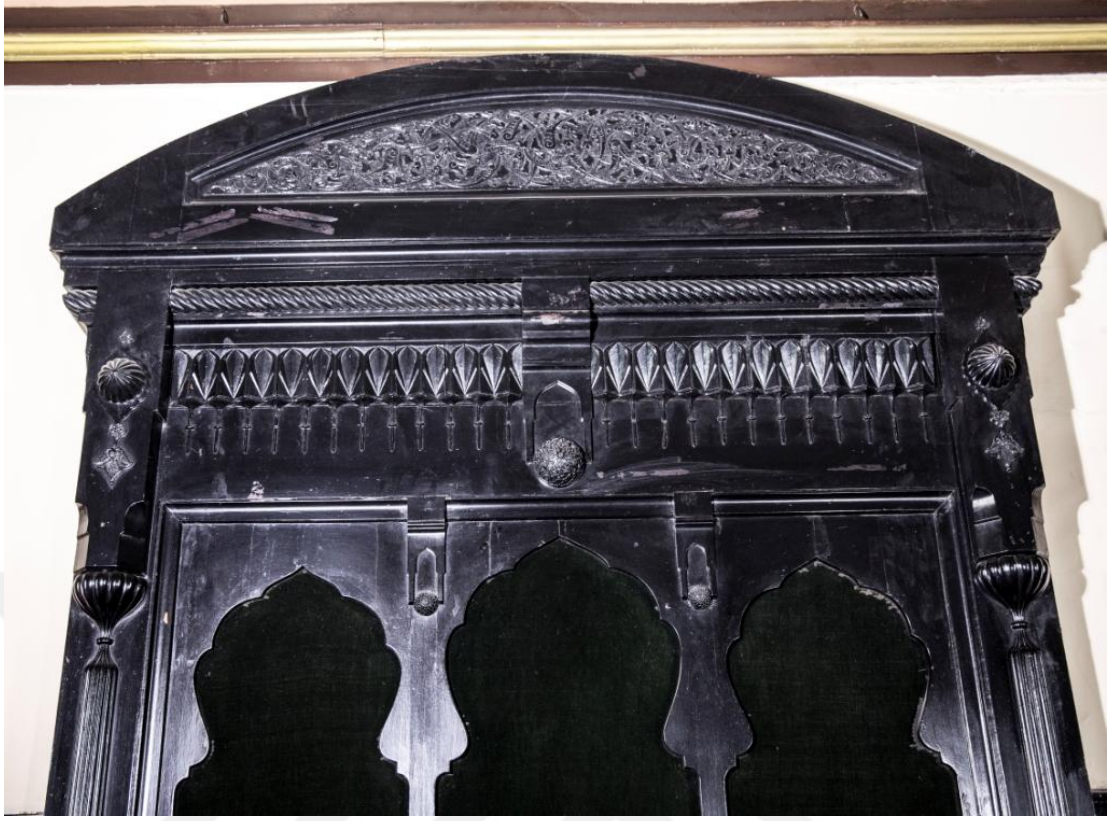
Res. 16. Kalorifer, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 17. Kalorifer Detay, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 18. Kürsü, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 19. Kürsü Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 20. Kürsü Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 21. Kürsü Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 22. Kürsü Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 23. Oturma Sırası Piring Süsleme Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 24. Avize Detay, 2017, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 25. Aplikler, 2017, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 26. Kalorifer Perdesi, Şubat 2009, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 27. Tavan ve Tavan Etekleri Genel Görünüm, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 28. Kuzeybatı Duvardaki Resim, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 29. Kuzeybatı Duvardaki Resim Sağ, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



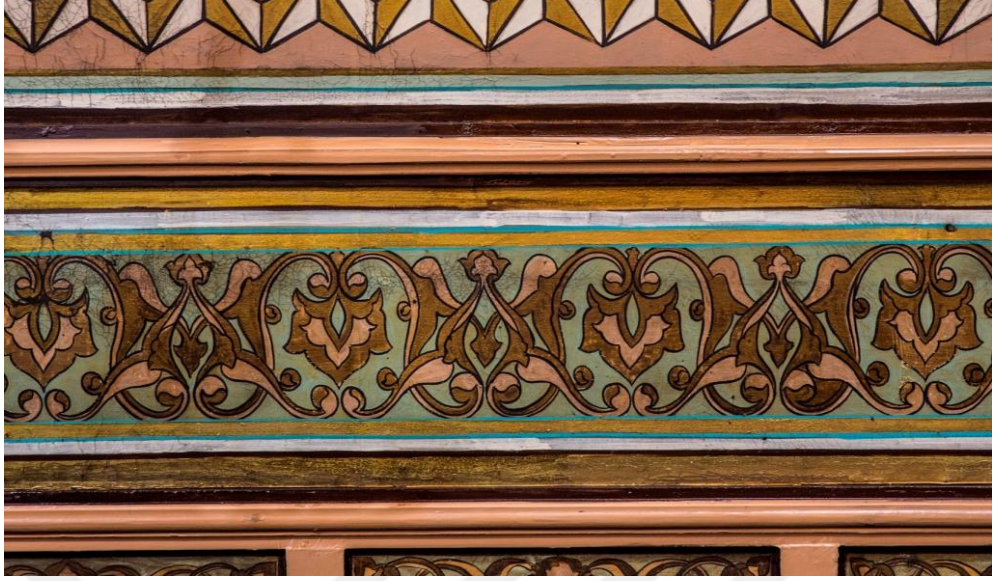
Res. 30. Kuzeybatı Duvardaki Resim Sol, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 31. İmza Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 32. A Alanı Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



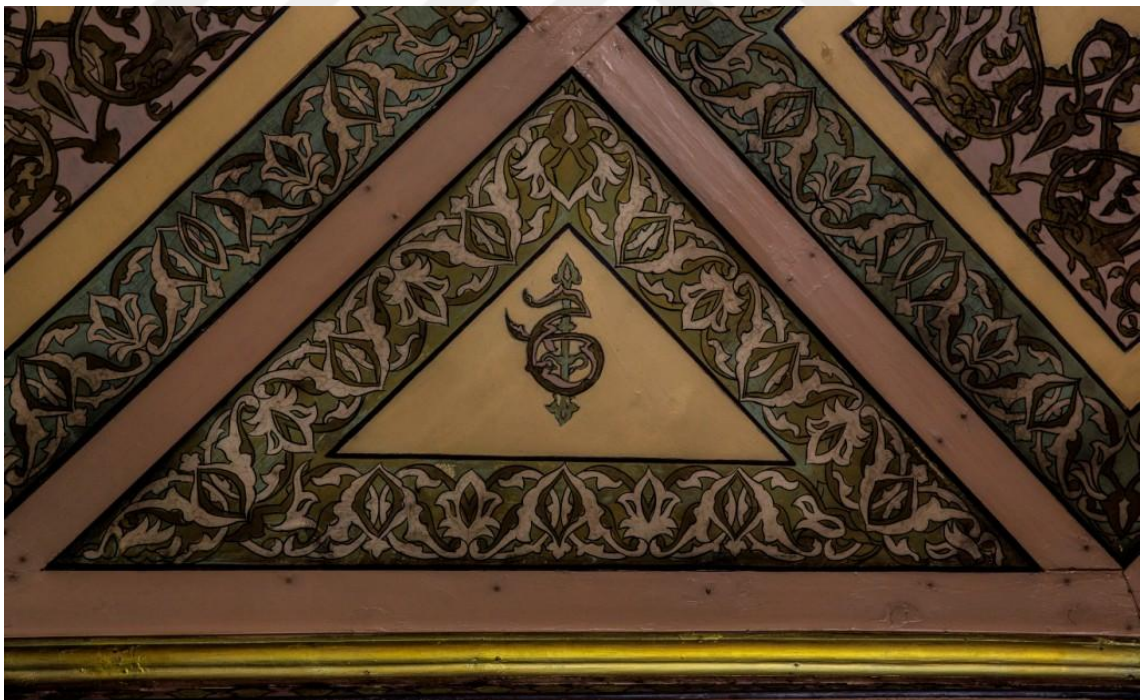
Res. 33. B Alanı Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 34. C Alanı Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 35. D Alanı Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



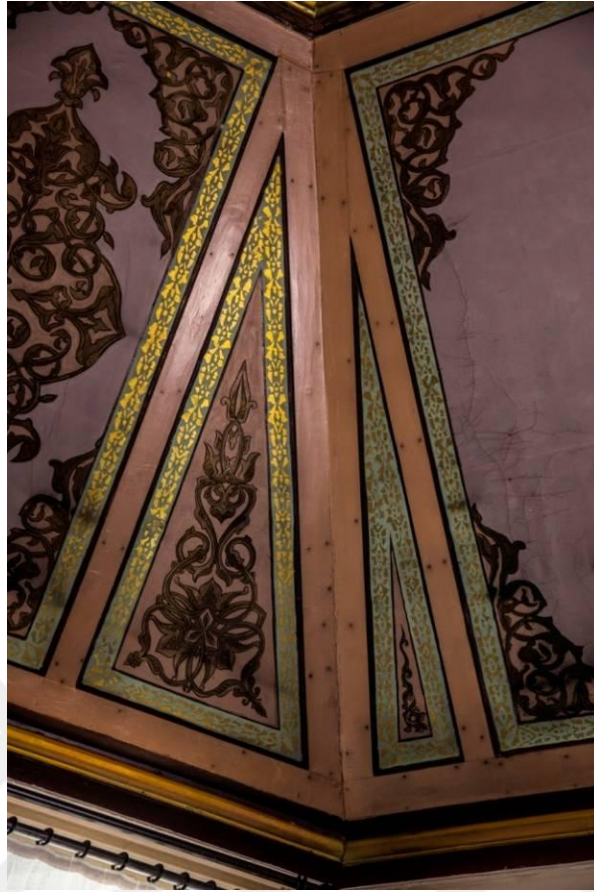
Res. 36. D Alanı Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 37. E Alanı Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 38. E Alanı Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 39. E Alanı Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 40. Tuval Oksidasyonu, (Nicolaus 1999: 176).



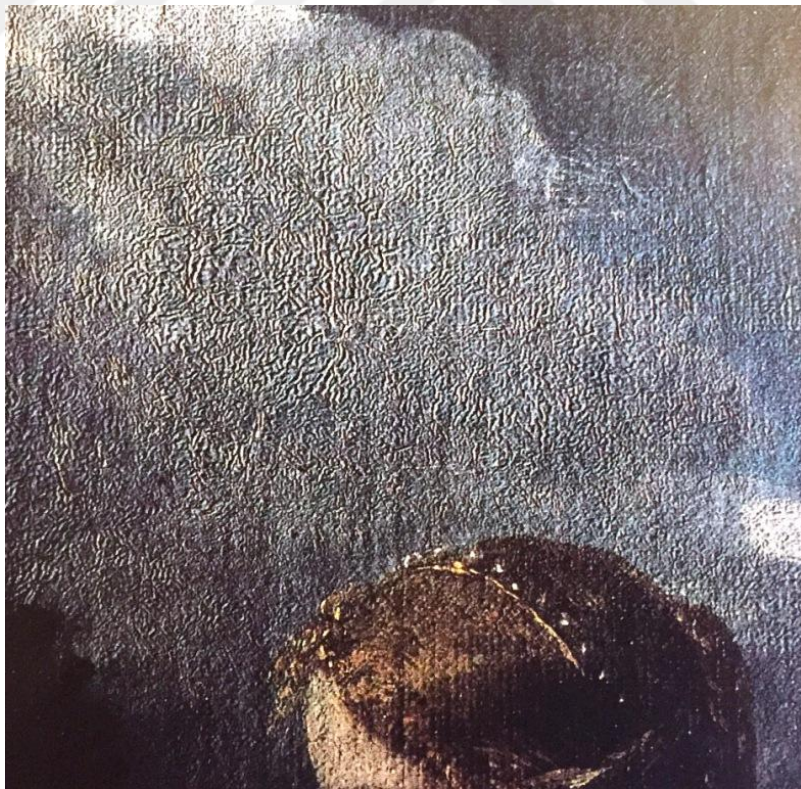
Res. 41. Tuvalde Kirlenme, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 42. Tuvalde Mikroorganizma, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 43. Tuvalde Gergi Düzensizliği, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 44. Boya Tabakasında Kırışma, (Nicolaus 1999: 157).



Res. 45. Boya Tabakasında Sararma, (Nicolaus 1999: 158).



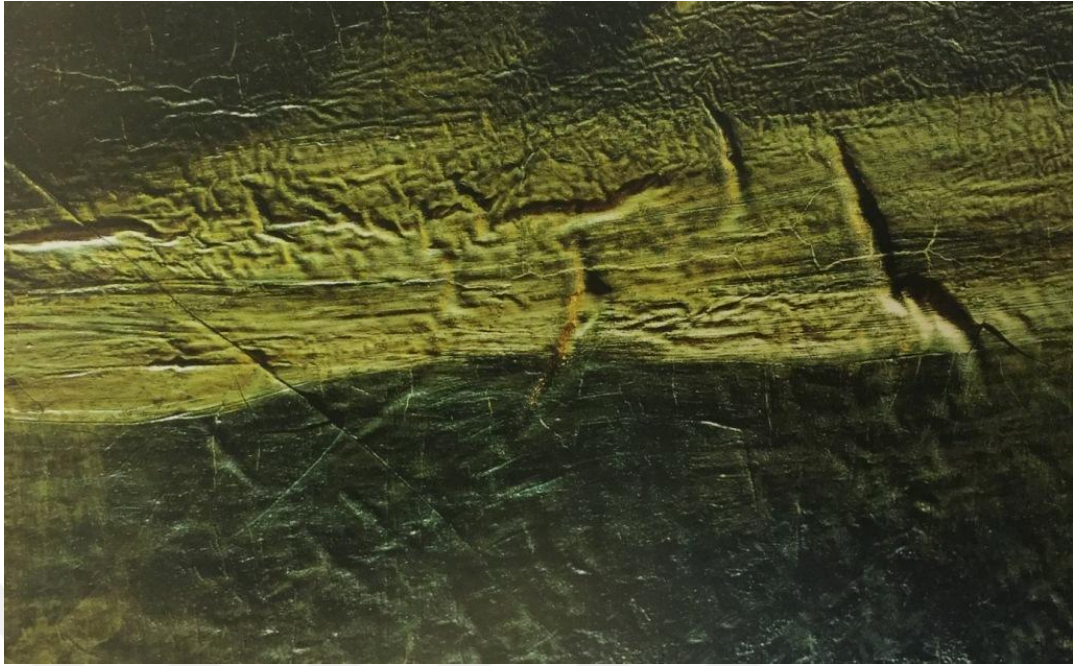
Res. 46. Boya Tabakasında Saydamlığın Artması, (Nicolaus 1999: 159).



Res. 47. Renklerin Solması, (Nicolaus 1999: 161).



Res. 48. Kahverengileşme, (Nicolaus 1999: 308).



Res. 49. Boya Tabakasında Bükülme, (Nicolaus 1999: 164).



Res. 50. Boya Tabakasında Çatlama, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 51. Boya Tabakasında Ağarma, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 52. Vernik Tabakasında Puslanma, (Nicolaus 1999: 331).



Res. 53. Şasideki Bozulmalar, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 54. A Alanı Torbalanma, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.



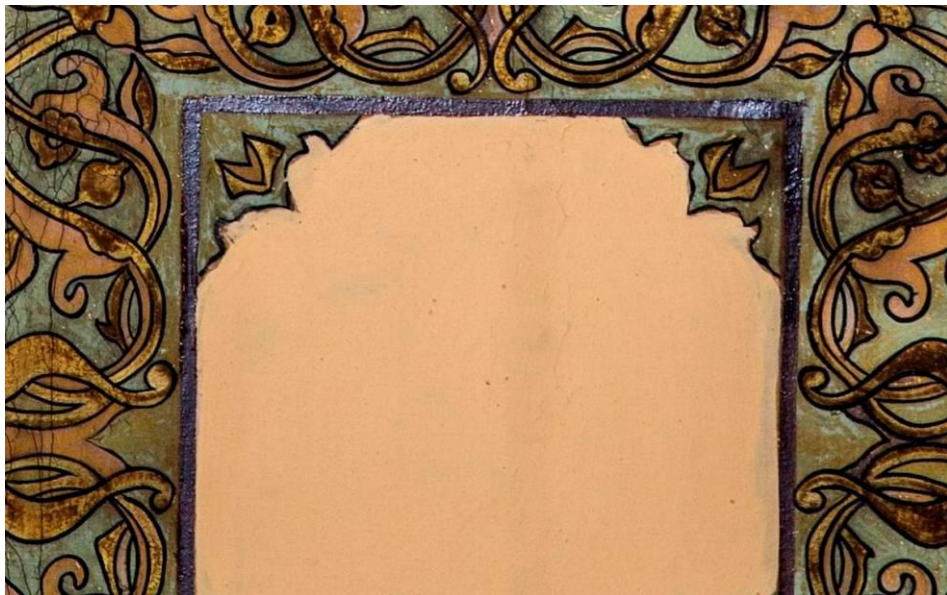
Res. 55. A Alanı Bozulmalar, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 56. B Alanı Bozulmalar, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.



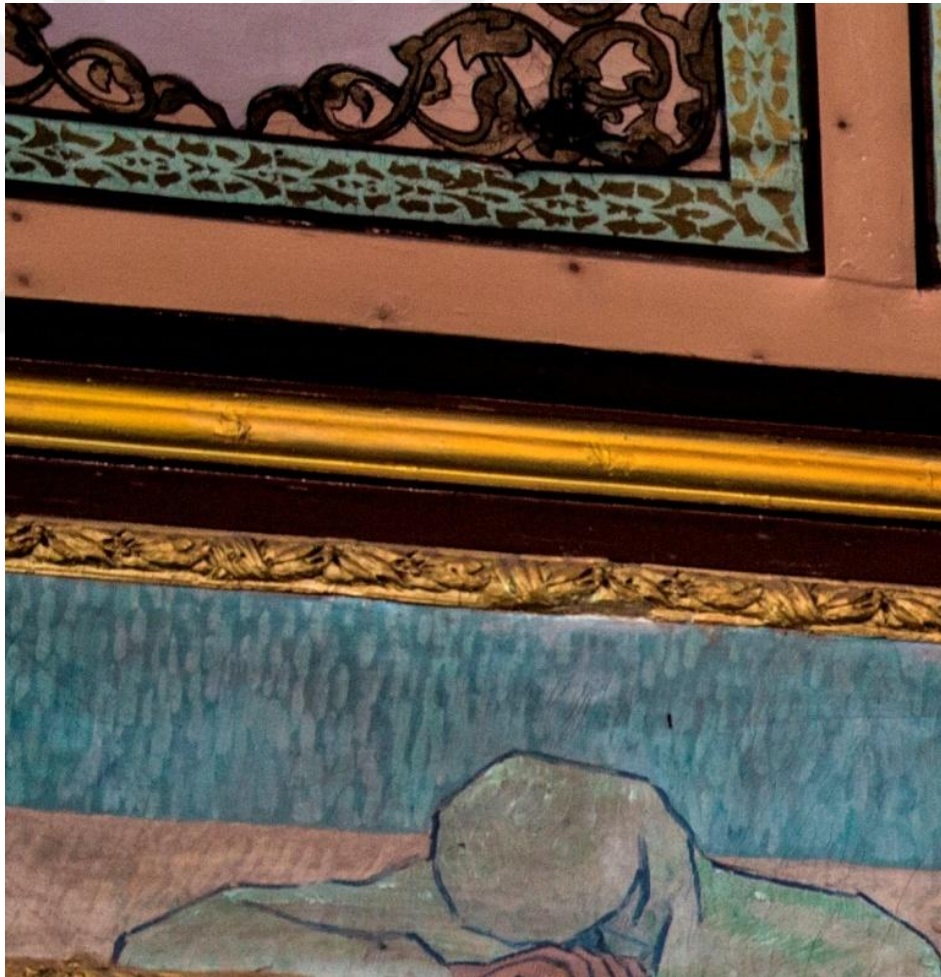
Res. 57. C Alanı Dalgalanma, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 58. Eski Onarım Detay, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 59. D Alanı Bozulmalar, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 60. E 38 No'lu Panoda Tuvalde Delinme, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.



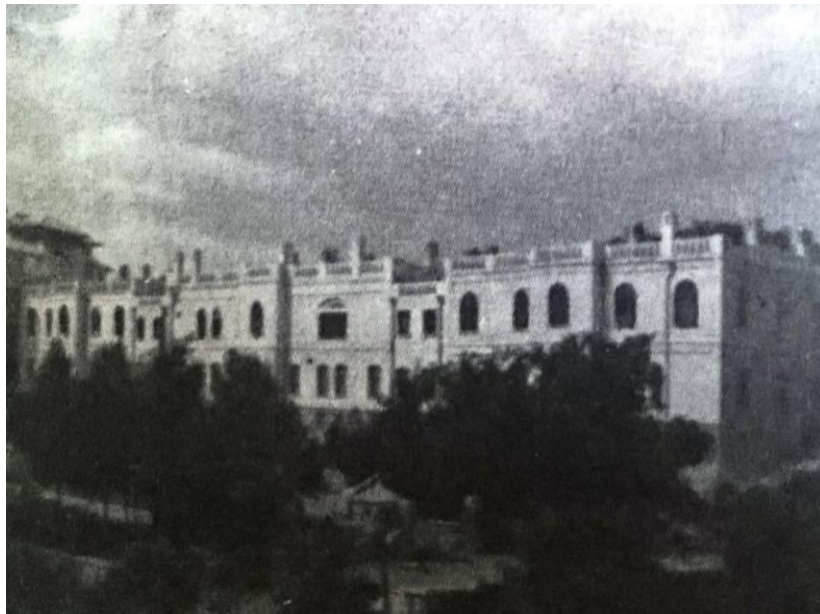
Res. 61. E 13 No'lu Panoda Yoğun Kirlenme, Aralık 2017, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 62. Resimdeki Çatlaklar, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 63. Resimdeki Boya Kayıpları, 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res .64. 1959 Yılı Bina Parapet Detay, (Türkiye Çocuk Esirgeme Kurumu Neşriyat Şubesi 1959: 6).



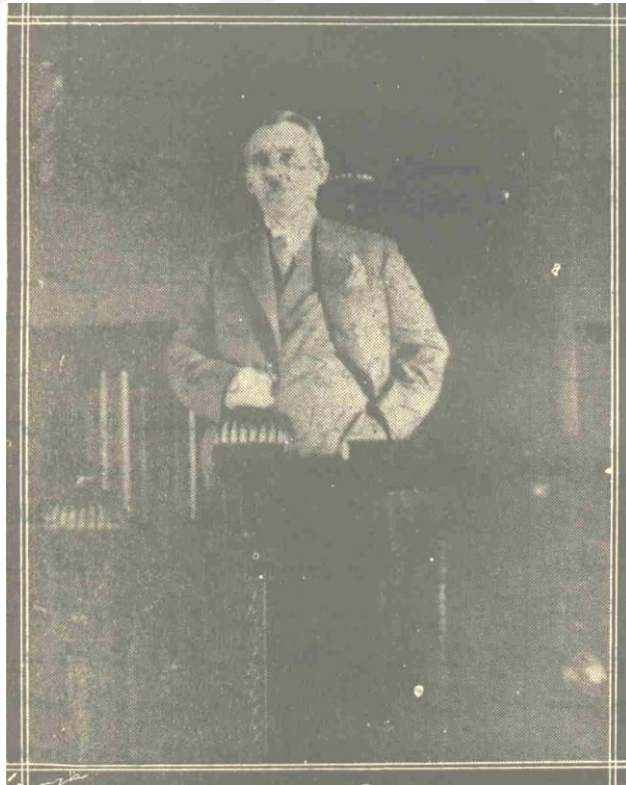
Res. 65. Arka Bahçedeki Oyun Alanı, 1931, Gürbüz Türk Çocuğu, 23 Nisan 1931 Çocuk Haftası Sayısı.



Res. 66. Arka Bahçedeki Havuz, 1929, (Hakimiyet'i Milliye Gazetesi 30 Teşrinisani 1929, s. 8)



Res. 67. Eskişehir Çarşı Camii Kubbe İç Düzenlemesi
http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=35706 (Erişim Tarihi:26.12.2017).



Res. 68. Mimar Sedat Kürsüde, 1927 (Gürbüz Türk Çocuğu 7. Sayı, s. 25).



Res. 69. Usul-i Mimar-i Osmani Çizimler (Soydemir 2011: 149) ile Salondaki Bezemelerin (Simin ŞAY Arşivi) Karşılaştırılması



Res. 70. Usul-i Mimar-i Osmani Çizimler (Soydemir 2011: 195) ile Salondaki Bezemelerin (Simin ŞAY Arşivi) Karşılaştırılması



Res. 71. Usul-i Mimar-i Osmani Çizimler (Soydemir 2011: 89) ile Salondaki Kompozisyonların (Simin ŞAY Arşivi) Karşılaştırılması

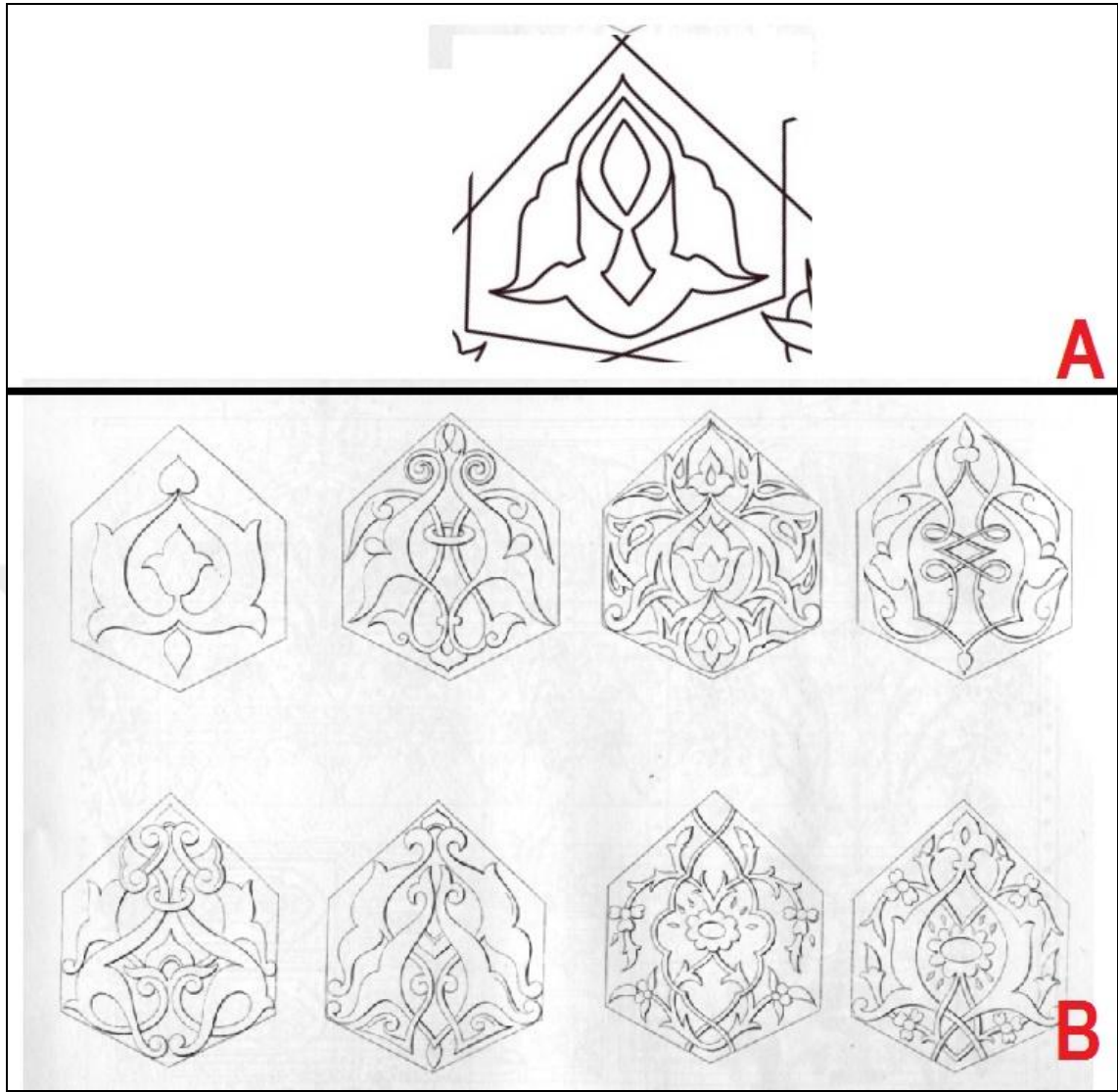


Res. 72. A- Usul-i Mimar-i Osmani Çizim (Soydemir 2011: 183)

B- Etnoğrafya Müzesi Kubbe Geçişindeki Kalemîşi, Simin ŞAY Arşivi.

C- Çocuk Esirgeme Kurumu Binası Giriş Kapısı, Simin ŞAY Arşivi.

D – Devlet Resim ve Heykel Müzesi Giriş Kapısı, Simin ŞAY Arşivi.

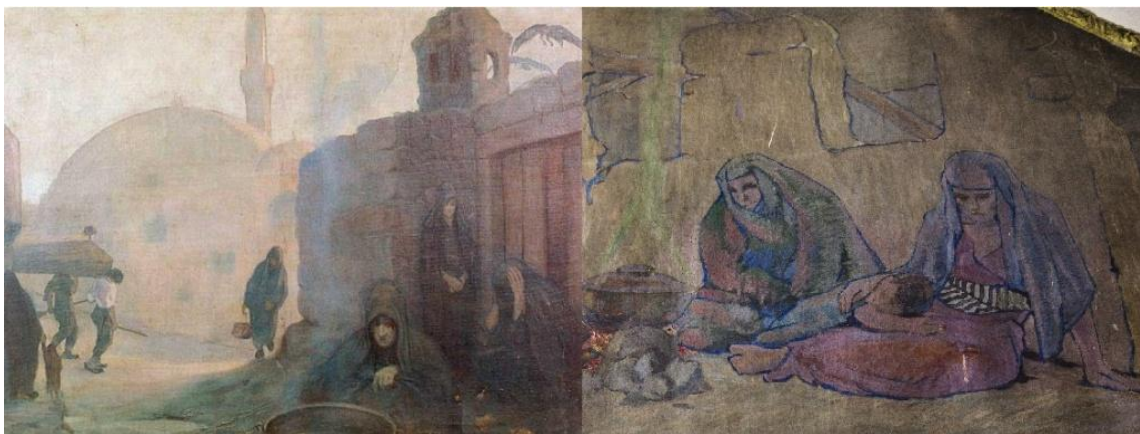


Res. 73. A- Çocuk Esirgeme Kurumu Toplantı Salonu A Alanı Detay, Simin ŞAY Arşivi.

B- Usul-i Mimar-i Osmani Çizim, (Soydemir 2011: 95).



Res. 74. Namık İsmail Gazi Mustafa Kemal Çiftçiler Arasında (Rona 1992: 118)



Res. 75. Namık İsmail Tifüs (Rona 1992: 115) İsimli Resmi İle Duvar Resminin (Simin ŞAY Arşivi) Karşılaştırılması



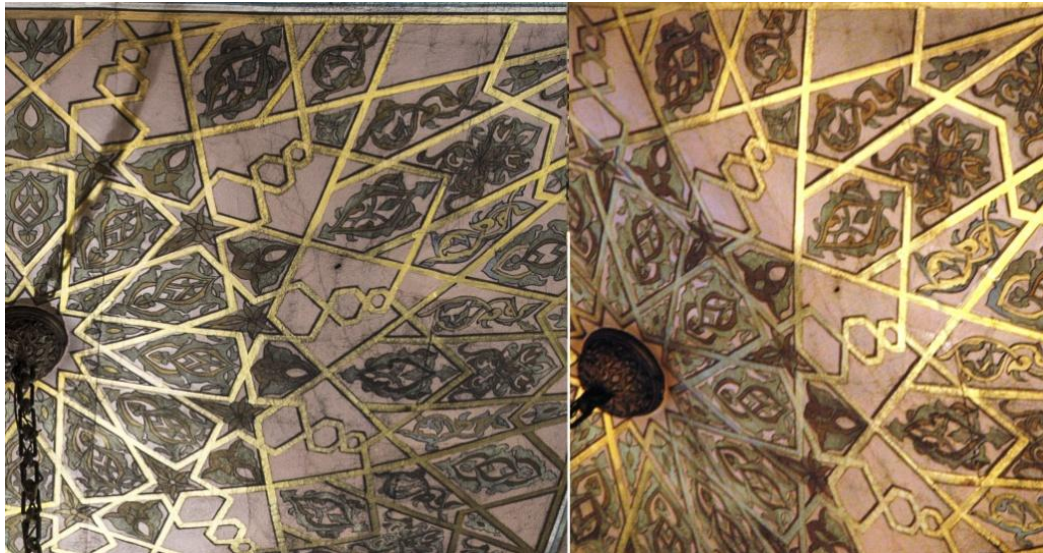
Res. 76. Cumhurbaşkanlığı Atatürk Müze Köşk Çalışma Odasındaki Lambri (Tosun ve Özsu 2014: 231).



Res. 77. Monogramlar Detay, Simin ŞAY Arşivi.



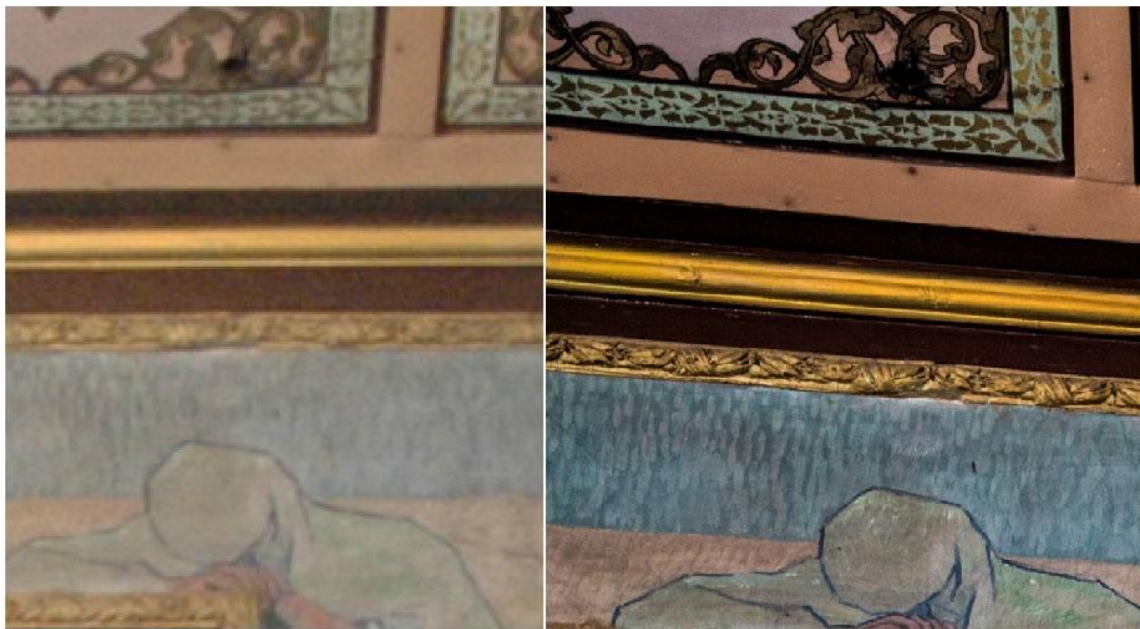
Res. 78. Ahşap Çıtaların Renklerinin 1929-2017 Karşılaştırması (Vekam 1518),
Simin ŞAY Arşivi.



Res. 79. A Alanındaki Tek Hat Halindeki Çatlakların 2016-2017
Karşılaştırılması, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 80. E 4 No'lu Panodaki Kirlenmenin 2009-2016 Karşılaştırması, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 81. E 38 No'lu Panodaki Yırtık 2009-2016 Karşılaştırması, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 82. D 7 No'lu Panodaki Torbalanma 2016-2017 Karşılaştırması, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 83. E 27 ve E 28 No'lu Panolardaki Yeni Yırtıklar ve El İzi, 2017, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 84. E 18 No'lu Panodaki Yeni Yırtıklar, 2017, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 85. Pandantif Benzeri Geçiş Bölgesinde Nem İzleri (Kuzey), 2016, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 86. Güneybatı Pencere Kenarı Nem İzleri, 2017, Simin ŞAY Arşivi.



Res. 87. Salon Giriş Kapısı, Aralık 2017, Simin ŞAY, Simin ŞAY Arşivi.

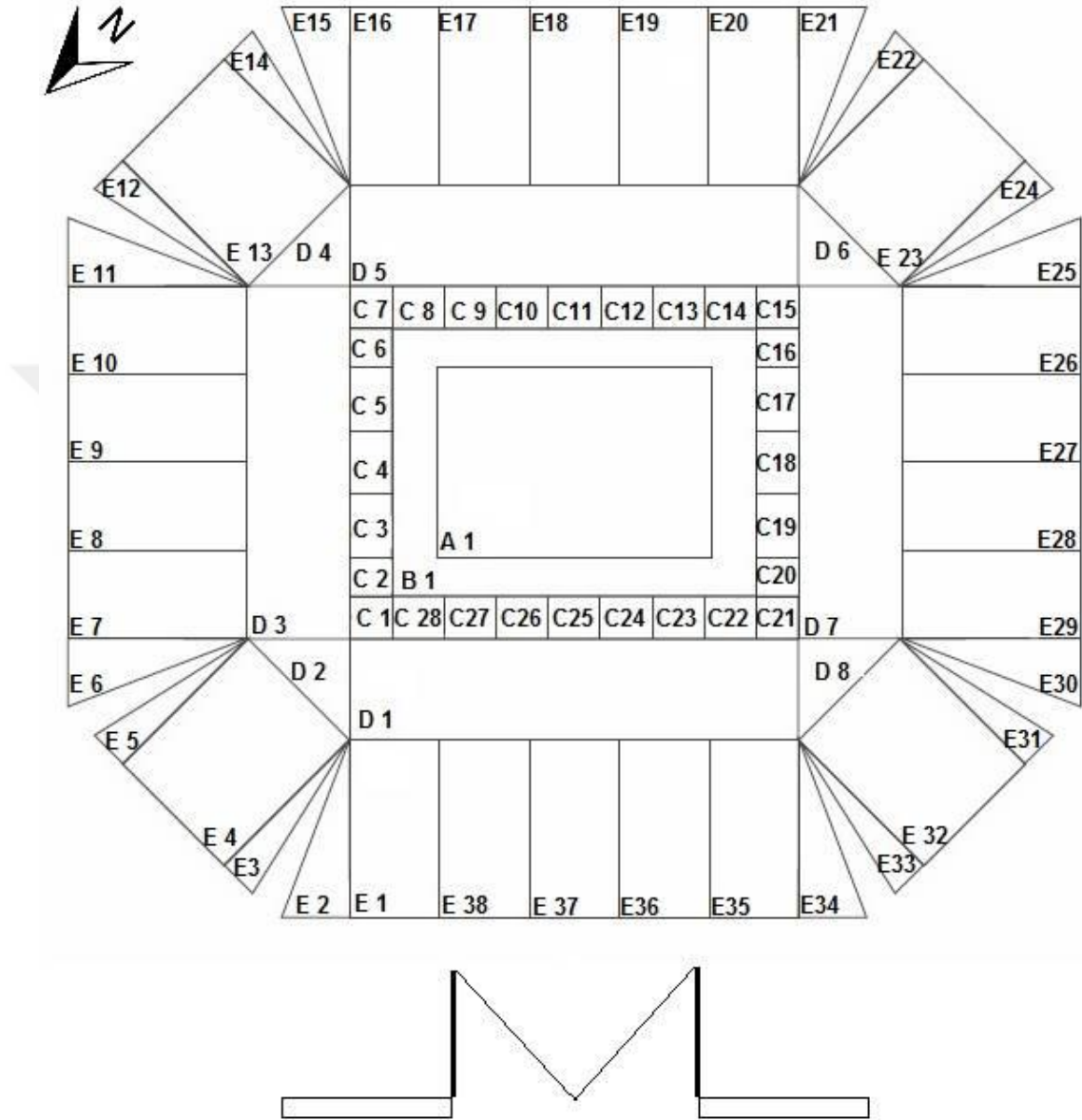


Res. 88. Devlet Resim Heykel Müzesi Türk Odası Tavan

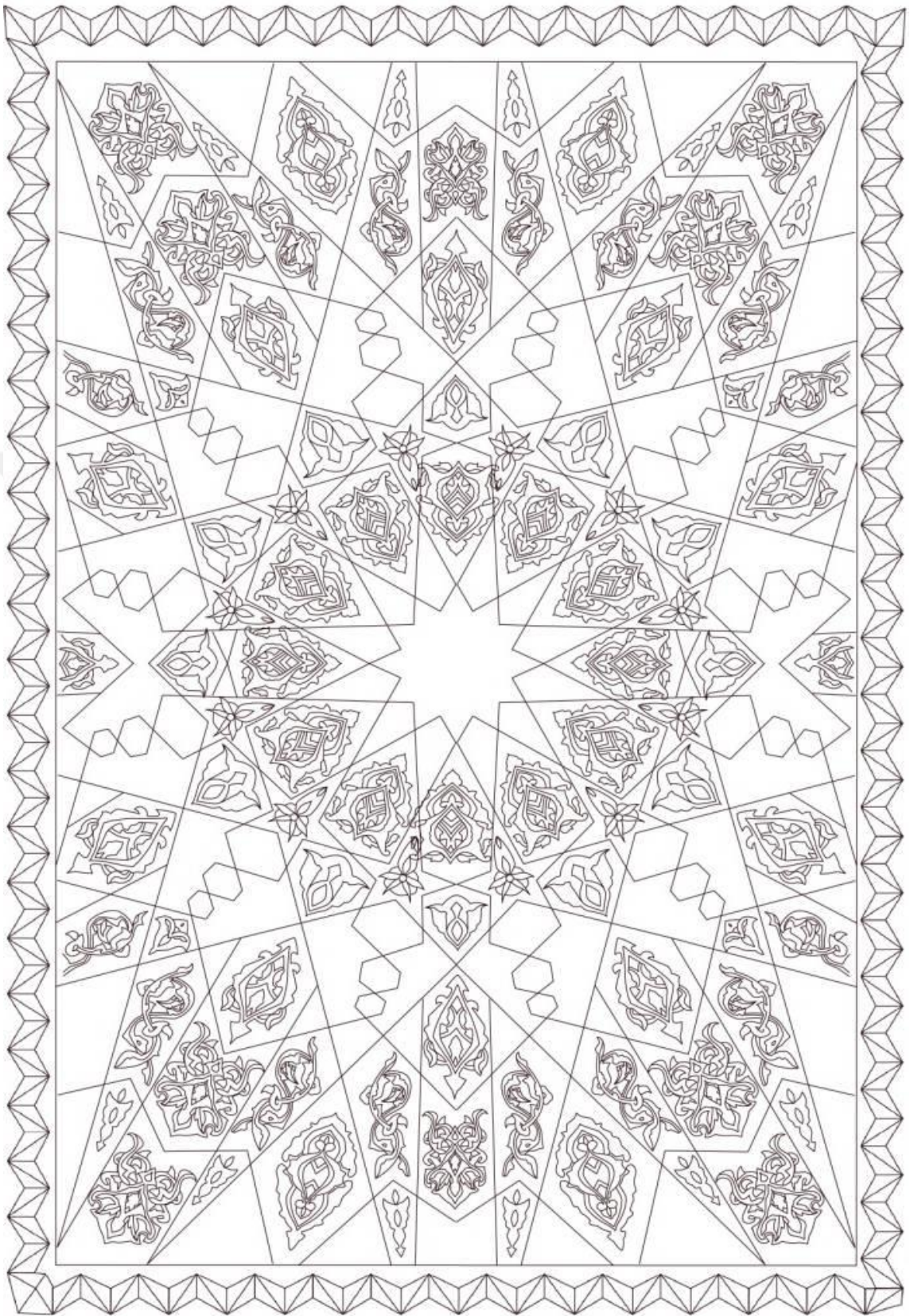
https://www.360tr.com/resim-ve-heykel-muzesi-1-sanal-tur_6f5fe666c0_tr.html

(Son Erişim Tarihi: 15.12.2017).

9. ÇİZİMLER



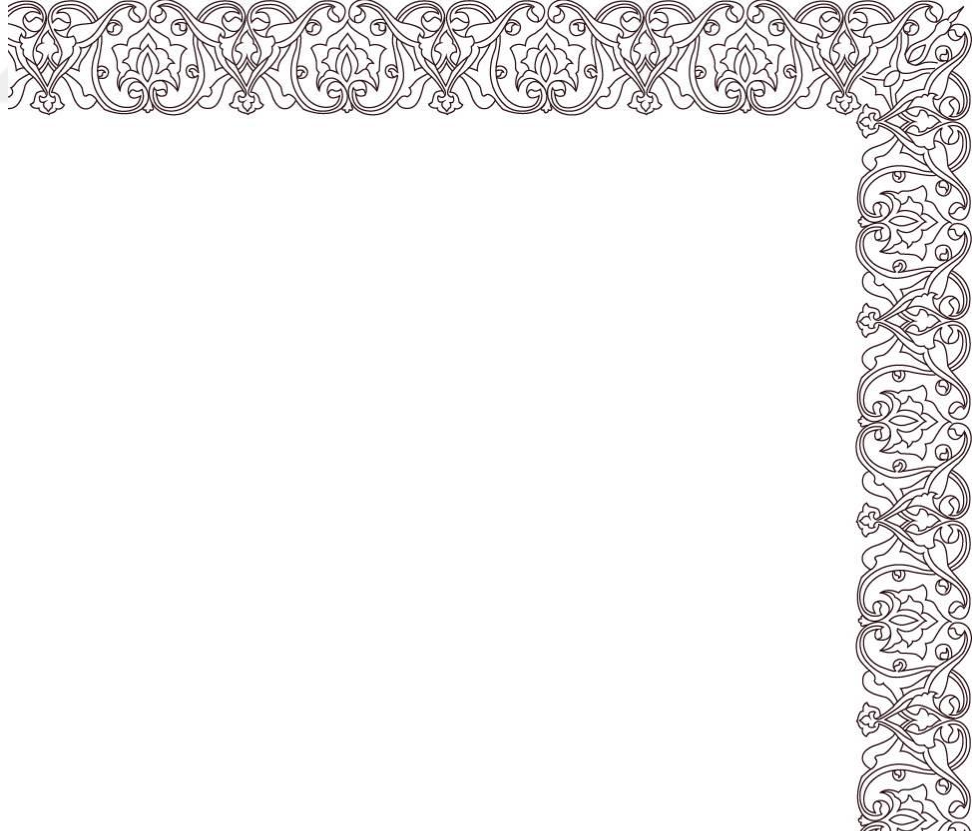
Çiz 1. Tavan ve Tavan Etekleri Genel Krokisi



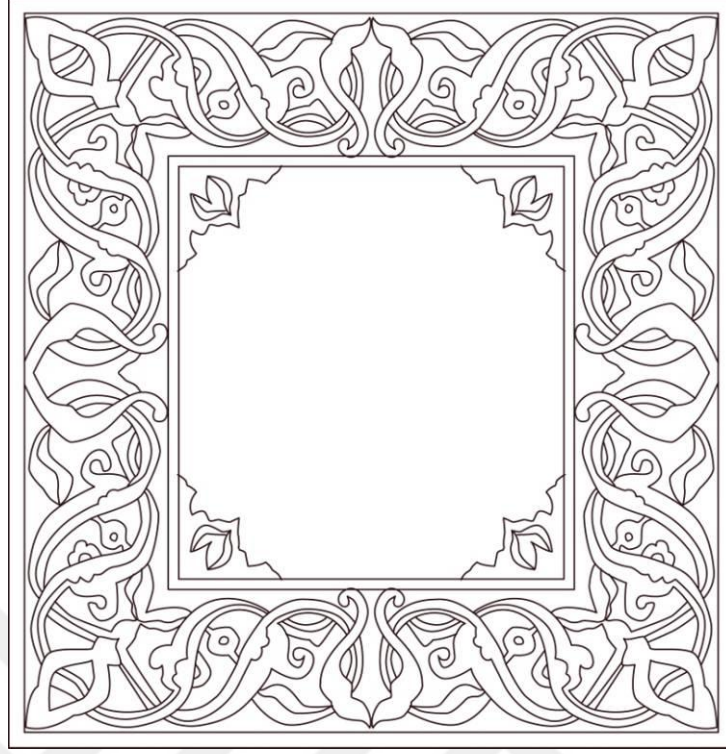
Çiz. 2. A Alanı Desen



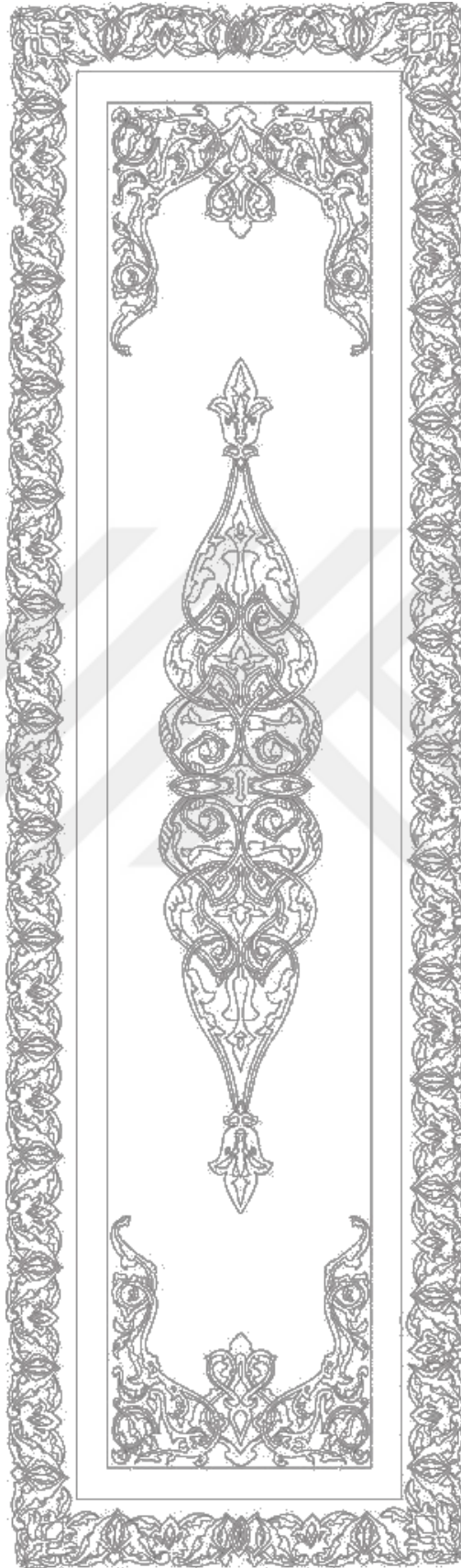
Çiz. 3. B Alanı Desen



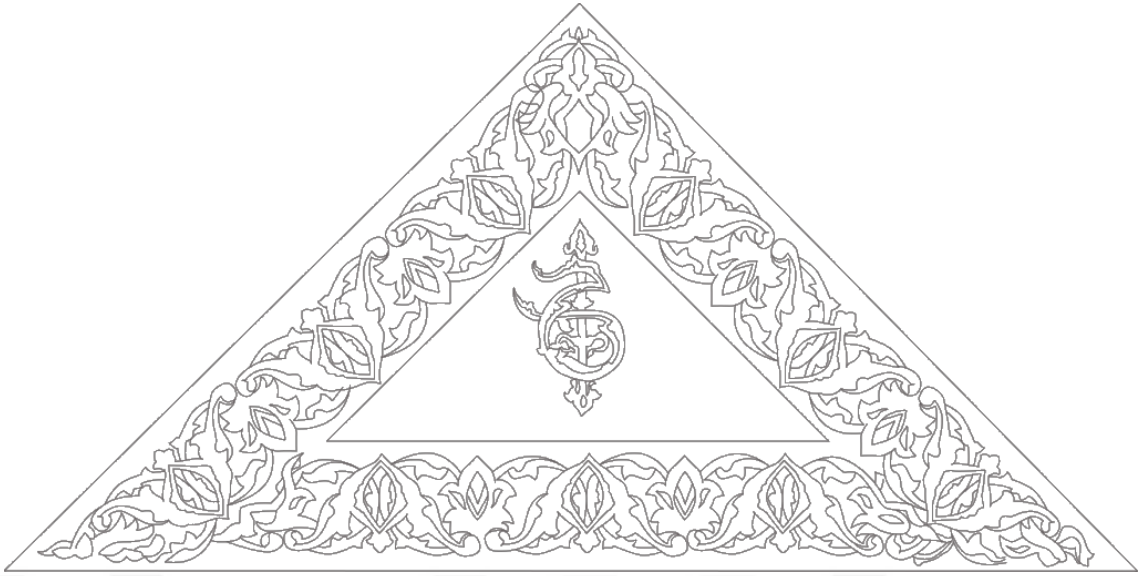
Çiz. 4. B Alanı Desen Detay



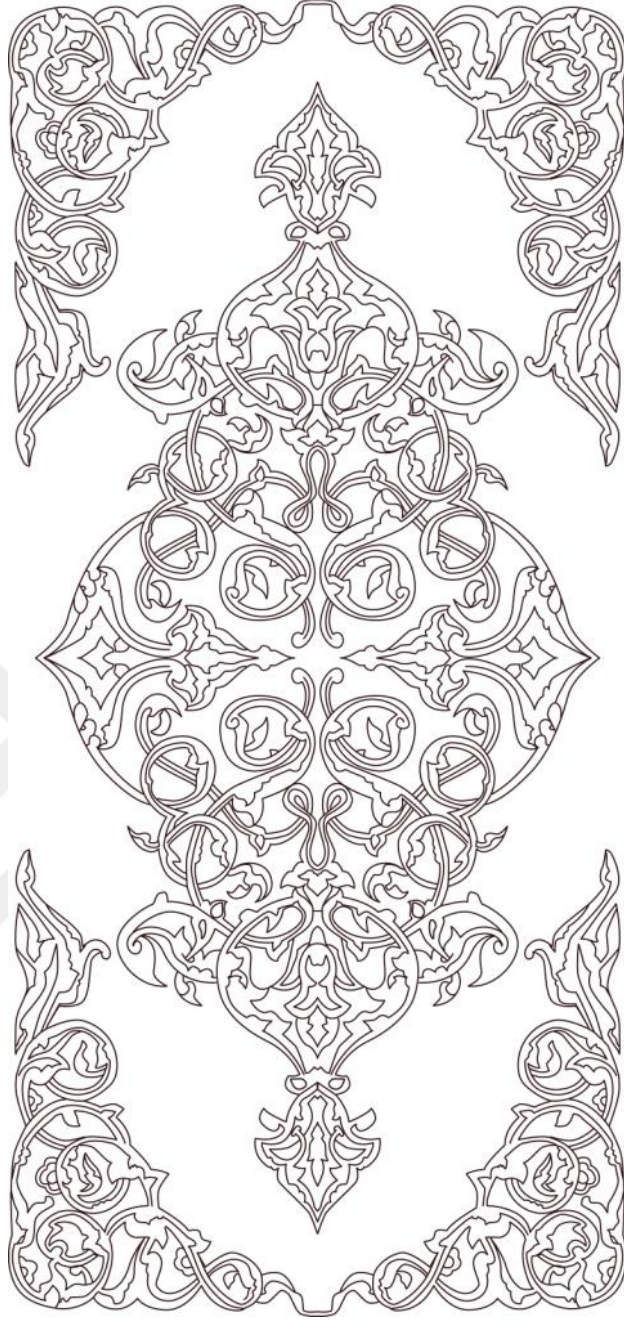
Çiz. 5. C Alanı Desen



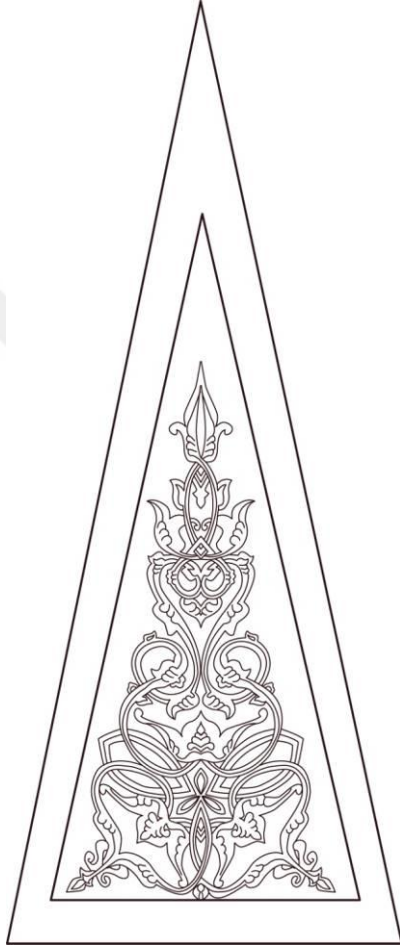
Çiz. 6. D Alanı Desen 1



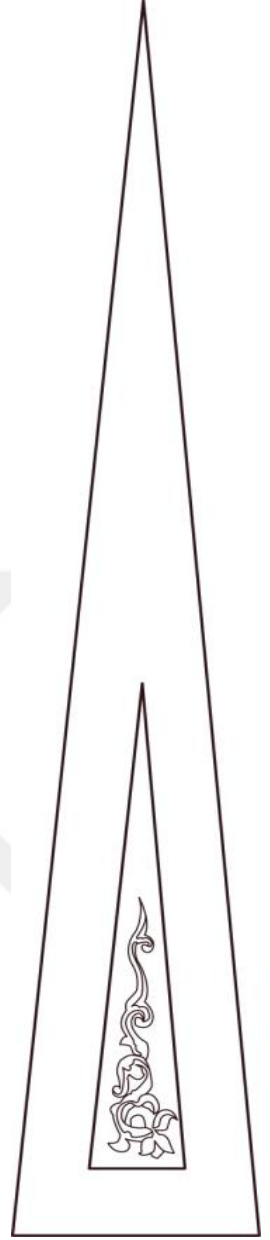
Çiz. 7. D Alanı Desen 2



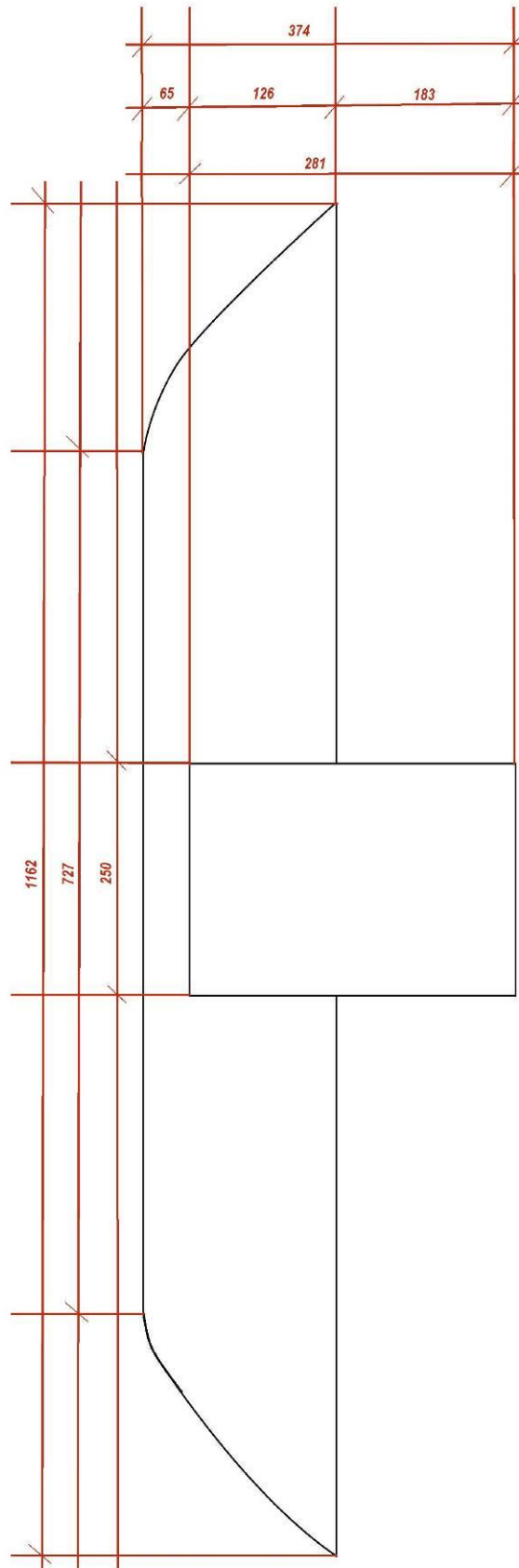
Çiz. 8. E Alanı Desen 1



Çiz. 9. E Alanı Desen 2



Çiz. 10. E Alanı Desen 3



Çiz. 11. Resim Kroki

KAYNAKÇA

ANONİM, 1927: Gürbüz Türk Çocuğu, 7 (Nisan 1927).

ANONİM, 1929: Hakimiyet-i Milliye Gazetesi (30 Teşrinisani 1929).

ANONİM, 1931: Gürbüz Türk Çocuğu, Çocuk Haftası (23 Nisan 1931)

ANONİM, 1935: Gürbüz Türk Çocuğu, 101 (Mayıs 1935).

ANONİM, 1943: La Turquie Kemaliste, 47.

AKGÜN, Seçil Karal, 2000: *“Kurtuluş Savaşı’nın Mekansal Stratejisi Ve Ankara’nın Başkent Seçilmesi Kararının İçeriği”*, Tarih İçinde Ankara, Eylül 1981 Seminer Bildirileri, s.221-231, Ankara.

AKPOLAT, Mustafa S. (ed), RENDA, Günsel ve Diğerleri, 2004: ANKARA: Başkent Tarihi, Arkeolojisi ve Mimarisi, Ankara Enstitüsü Vakfı Yayınları 6, Ankara.

ALPAGUT, Leyla, 2012: *“Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu ve Ankara’da Anıtsal Bir Yapı: Türk Ocakları Merkez Binası”*, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, s. 11-29, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ALSAÇ, Üstün, 1973: *“Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi”*, Mimarlık, 11-12, s. 12- 25, Ankara.

ALTABAN, Özcan, 1998: *“ Cumhuriyetin Kent Planlama Politikaları ve Ankara Deneyimi”*, 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, s. 41-47, Türkiye Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

ARI, Kemal, 1997: Birinci Dünya Savaşı Kronolojisi, Genelkurmay Basımevi, Ankara.

ARMAOĞLU, Fahir, 1983: 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1914-1980) , Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ARSLAN, Murat, 2000: Galatlar, Antik Çağ Anadolu'sunun Savaşçı Kavmi İstanbul.

ASLANOĞLU, İnci, 1984: *"I. ve II. Milli Mimarlık Akımları Üzerine Düşünceler"*, Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri: 11-12 Haziran 1984, Atatürk Kültür Merkezi, s. 41-51, İstanbul.

ASLANOĞLU, İnci, 1992: *"1923-1950 Yılları Arasında Ankara'da Çalışan Yabancı Mimarlar"*, Ankara Konuşmaları, s. 118, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, Ankara.

ASLANOĞLU, İnci, 1996: *"Modernizmin Başlangıç Aşamasında 1926-33 Yılları Arası Türk Mimarlığında Yaşanan Gelişmelerin Bir Değerlendirilmesi"*, Prof. Doğan Kuban'a Armağan, s. 17, Eren Yayınları, İstanbul.

AYSAL, Necdet, 2016: *"Korunmaya Muhtaç Çocuklar Sorunu: Ankara Himaye-i Etfal Cemiyeti"*, Geçmişten Günümüze Şehir ve Çocuk, C. II, s. 819-835, Samsun.

BADEMLİ, Raci, 1985: *"1920 - 40 Döneminde Eski Ankara'nın Yazgısını Etkileyen Tutumlar"*, Mimarlık 2-3, s. 10-16, İstanbul.

BADEMLİ, Raci, 1994: *"Ankara'da Kent Planlama Deneyi ve Ulaşılan Sonuçlar"*, Ankara Ankara, s. 161-169, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BATUR, Afife, 1985: “*Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı*”, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi ”, C. 4, s. 1038-1067, İletişim Yayınları.

BATUR, Afife, 1999: M. Vedat Tek – Kimliğinin İzinde Bir Mimar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BERGER, A. Gustav ve **RUSSELL**, H. William, 2009: Conservation of Painting Research and Innovations, Archetype, London.

BİLGİN, Hürriyet, 1985: “Ankara’da Günlük Yaşam: 1928-1938” Mimarlık, 2-3, s. 17-21, İstanbul

BİRKAN, Güven ve **PEHLİVANLI**, Selçuk 1977: “*Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu İle Bir Söyleşi*”, Mimarlık, 1, s. 8-16.

BOZDOĞAN, Sibel, 2002: “*Modern Türkiye’de Sanat ve Mimari: Cumhuriyet Dönemi*”, Türkiye Tarihi, s. 451-508, Cem Yayınevi, İstanbul.

BRADLEY, M. Susan, **KNELL**, Simon (Ed), 1997: “*Do Objects Have a Finite Lifetime?*”, s. 51-60, Care of Collections, Routledge, London and New York.

CANTEK, L. Funda Şenol, 2003: “Yaban”lar ve Yerliler – Başkent Olma Sürecinde Ankara, İletişim Yayınları, İstanbul.

CENGİZKAN, Ali, 2004: Ankara’nın İlk Planı: 1924-25 Lörcher Planı, Ankara Enstitüsü Vakfı-Arkadaş Yayınları, Ankara.

CORR, Susan, 2000: Caring for Collections a Manuel of Preventive Conservation, Heritage Council, Dublin.

ÇUHA, Nilgün, 200?: T.C Başbakanlık Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu Genel Müdürlüğü ve Etnografya Müzesi Binalarında Restitütif Bir Yaklaşım.

DUMONT, Paul ve **GEORGEON**, François (ed.) ,1996: Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

DURU, Bülent, 2012: *“Mustafa Kemal Döneminde Ankara’nın İmarı”*, Cumhuriyetin Ütopyası, Ankara Üniversitesi Yayınevi, s. 173-192, Ankara.

NACİ, Elif, 1979: *“Namık İsmail 1890-1935”*, Türkiyemiz, S.29, s. 24-31

ERGUT, Elvan A. ve Diğerleri, 2011: Ankara/Altındağ Tarihi Kent Merkezi Mimarlık Merkezi, Ankara

EYİCE, Semavi 2011: *“Bizans Döneminde Ankara”*, Anadolu Araştırmaları, 14, s. 243-264, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

FIRAT, Nurcan İ., 1990: *“Cumhuriyetin İlk Yıllarında Geleneksel Türk Mimarisine İmzasını Atan Devlet Sanatçısı Arif Hikmet Koyunoğlu”*, Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi, 8, s. 44-48, İş Bankası Yayınları, Ankara.

FIRAT, Nurcan İ., 1998: Ankara'da Cumhuriyet Dönemi Mimarisinden İki Örnek Etnografya Müzesi ve Eski Türk Ocağı Merkez Binası (Devlet Resim ve Heykel Müzesi), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

FIRAT, Nurcan İ., 1999: *“XX. Yüzyıl Başlarında Görülen Osmanlı Mimarisi”*, Osmanlı Ansiklopedisi, C. 10, s. 287-297, Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul.

GENELKURMAY BAŞKANLIĞI 1993: Türk Silahlı Kuvvetleri Tarihi Balkan Harbi, C. VII Osmanlı Deniz Harekatı 1912-1913, Genelkurmay Basımevi, Ankara.

GETTY CONSERVATION INSTITUTE, 1997: *“Preventive Conservation”*, s. 83-87, Care of Collections, Routledge, London and New York.

GİRAY, Kıymet 1997: Çallı ve Atölyesi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

GÖREN, Ahmet Kamil, 1999: *“Namık İsmail”*, Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlı Ansiklopedisi, C. 2, s. 344-345, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

GÜNAY, İ. Safa, 1937: Büyük Türk Sanatkarı Namık İsmail'in Hayatı ve Eserleri, M. Babok Basımevi, İstanbul.

GÜNDÜZ, Özcan (Der.), 1982: *“Arif Hikmet Koyunoğlu ve Yaşamı”*, Mimarlık, 7, s. 5-7, Ankara.

İBRAHİM EDHEM PAŞA vd., 1873 ; Usul-i Osman-i Mimari, SOYDEMİR, Selman (Ed.) 2011: Osmanlı Mimarisi, Çamlıca Basım Yayın, İstanbul.

İLTER, Aziz Semih (yazan), TÜRKMEN, Zekeriya ve ÇELİK, Elmas (yay. hzr), 2007: Birinci Dünya Savaşı'nda Kafkas Cephesi Hatıraları, Genelkurmay Basımevi, Ankara.

KOÇ, Bekir, 2011: *“Ankara Vilayeti Salnamelerine Göre XIX. Yüzyılın Son Çeyreğinde Ankara”*, Tarihte Ankara Uluslararası Sempozyumu Bildiriler, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü, C. 1, s. 445-462, Ankara.

KODAL, Tahir, 2014: *“Mustafa Kemal Atatürk ve Türk Ocakları”*, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAET), 52, s. 295-314, Erzurum.

KOYUNOĞLU, Arif Hikmet 1977: *“Eski Türk Ocakları Merkez Binasına Ait Anılarım”*, Kültür ve Sanat, 5, s. 147-152, Kültür Bakanlığı, Ankara.

KOYUNOĞLU, Arif Hikmet 1997: *“Kendi Kaleminden Arif Hikmet Koyunoğlu”*, Arkitekt, 430, s. 51-58, İstanbul.

KUDRET, Cevdet, 1985: *“Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Edebiyatı”*, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi ”, C. 2, s. 388-408, İletişim Yayınları.

KOÇU, Reşat Ekrem, 1969: *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları, Başnur Matbaası, Ankara.

KURUYAZICI, Hasan, 2008: *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Bir Mimar: Arif Hikmet Koyunoğlu – Anılar, Yazılar, Mektuplar, Belgeler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

MARDİN, Şerif, 1991: *Türk Modernleşmesi Makaleler IV*, İletişim Yayınları, İstanbul.

NICOLAUS, Knut, 1999: *The Restoration of Paintings*, Könemann.

(NPS) The Museum Hand Book, 2016: *National Park Service Museum Management Program*, Washington, DC.

OĞUZKAN, Ferhan 1995: *“Mustafa Necati’nin Yaşamı ve Hizmetlerine Toplu Bir Bakış”*, Mustafa Necati 2. Anma Toplantısı, Türk Eğitim Derneği Yayınları, s. 6-22, Ankara.

ORTAYLI, İlber, 1994: “19. Yüzyılda Ankara”, Ankara Ankara, s. 109 – 119, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya, 1975: “*Sonraki Kuşaklara Ortam Hazırlayan Namık İsmail’in Resimlerinde Boyama Hazzının İncelikleri Egemendir*”, Milliyet Sanat Dergisi S.49, s.18-20, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya, 1981: “*Namık İsmail Toplu Sergisi*”, Milliyet Sanat Dergisi S.36, s.48, İstanbul.

PYE, Elizabeth, 2001: Caring for the Past Issues in Conservation for Archaeology and Museums, James & James, London.

RENDİ, Günsel, 2002: “*Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat*”, Türkler Ansiklopedisi, C. 15, s. 265-283, Yeni Yüzyıl Yayınları, İstanbul.

RONA, Zeynep, 1992: Namık İsmail, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

RONA, Zeynep, 1997: “*Namık İsmail*”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. 2, s. 1334-1335, İstanbul.

RUHEMANN, Helmut, 1968: The Cleaning of Paintings Problems and Potentialities, Frederick A. Praeger, New York.

RUNCİMAN, Steven, IŞILTAN, Fikret (çev.) 1992: Haçlı Seferleri Tarihi, C. 2. TTK, Ankara.

SARIASLAN, Ümit, 2005: Cumhuriyetin Mimarları “Kuruluş Ankara’sında Üç Mimar: Kemalettin-Ernst Arnold Egli- Bruno Taut, Otopsi Yayınları, İstanbul.

SÖZEN, Metin ve TAPAN, Mete, 1973: 50 Yılın Türk Mimarisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

SÖZEN, Metin, 1984: *“Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimarları”*, Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri: 11-12 Haziran 1984, s. 35- 39, İstanbul.

SÖZEN, Metin, 1996: Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

STANIFORTH, Sarah, 1997: *“Light and Environmental Measurement and Control in National Trust Houses”*, s. 117-122, Care of Collections, Routledge, London and New York.

ŞENYAPILI, Önder, 1992: *“Çıplak’ın Öyküsü”*, Antik Dekor, S.17, s. 80-84, Antik A.Ş., İstanbul.

ŞİMŞİR, Bilal N., 2001: Ankara’nın Başkent Oluşu, Ankaralılar Vakfı, Ankara.

ŞİMŞİR, Bilal N., 2006: Ankara...Ankara... Bir Başkent’in Doğuşu, Bilgi Yayınevi, Ankara.

ŞİNİK, Bilal vd 2016: *“1924 ve 1926 Tarihli Belediye Kanunu Layihaları: Cumhuriyet Belediyecilik Anlayışının Kurucu Adımları”*, Çağdaş Yerel Yönetimler, 25/2, s. 1-27, Ankara.

TANKUT, Gönül, 1984: *“Jansen Planı Uygulama Sorunları ve Cumhuriyet Demokrasisinin Kent Planına Yaklaşımı”*, Tarih İçinde Ankara Eylül 1981 Seminer Bildirileri, s. 303-319, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.

TANKUT, Gönül, 1993: Bir Başkent’in İmarı, Anahtar Kitaplar, Ankara.

TEKELİ, İlhan, 1994: “*Ankara’nın Başkentlik Kararının Ülkesel Mekan Organizasyonu ve Toplumsal Yapıya Etkileri Bakımından Genel Bir Değerlendirilmesi*”, Ankara Ankara, 143-160, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

TOKER, Hülya ve ASLAN, Nurcan, 2009: Birinci Dünya Savaşı’na Katılan Alay ve Daha Üst Kademedeki Komutanların Biyografileri, C. 2, Genelkurmay Basımevi, Ankara.

TOSUN, Buket Çiler ve ÖZSU, Arda Can, 2014: “*Cumhuriyet Döneminin Art Deco Mobilya Tasarımları: Selahattin Refik Sırmalı ve Atatürk’ün Çalışma Odası*”, Ankara Araştırmaları Dergisi, C.2 S.2 ,s. 216-235, Ankara.

TTK, 1940: Türk Tarih Kurumu Tarafından Yapılan Eti Yokuşu Hafriyatı Raporu (1937), Ankara.

TUNÇER, Mehmet, 2001: Ankara (Angora) Şehri Merkez Gelişimi (14.-20. yy), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları/ 2603, Ankara.

TÜRKİYE ÇOCUK ESİRGEME KURUMU NEŞRİYAT ŞUBESİ, 1959: Türkiye Çocuk Esirgeme Kurumu Broşür, Ayyıldız Matbaası, Ankara.

ÜNAL, Uğur (Proje Yön.) ve diğerleri, 2013: Osmanlı Belgelerinde I Balkan Savaşları, TC. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yayın Nu: 127, İstanbul.

YASA YAMAN, Zeynep 1993: “*Demokrasi ve Sanat*”, Anadolu Sanat, 1, s. 183-196, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

YASA YAMAN, Zeynep 2011: “Siyasi/Estetik Gösterge” Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel” Journal of the Faculty of Architecture, (METU JFA) , 28:1, s. 69-98, Ankara.

YASA YAMAN, Zeynep 2012: *“İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e Sanat”*, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

YAVUZ, Yıldırım, 1973: *“Cumhuriyet Dönemi Ankara’sında Mimari Biçim Endişeleri”*, Mimarlık, 11-12, s. 26-44, Ankara.

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

YAVUZ, Yıldırım, ÖZKAN, Süha, 1985: *“Osmanlı Mimarlığının Son Yılları”*, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi C. 4, s. 1078-1085, İletişim Yayınları, İstanbul.

YILDIZ, Hakkı Dursun (ed.), 1986: *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi Ansiklopedisi*, C. 3, Yeniçağ Yayınları, İstanbul.

WEB ADRESLERİ

https://www.360tr.com/resim-ve-heykel-muzesi-1-sanal-tur_6f5fe666c0_tr.html

<https://ankara.aile.gov.tr/kuruluslarimiz/ankara-aile-ve-sosyal-politikalar-il-mudurlugu>

<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration.html>

<http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,43992/ankara---tc-ziraat-bankasi-muzesi.html>

http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=35706

https://www.tbmm.gov.tr/TBMM_Album.htm

<http://www.trtarsiv.com/izle/101092/mimar-arif-hikmet-koyunoglu>

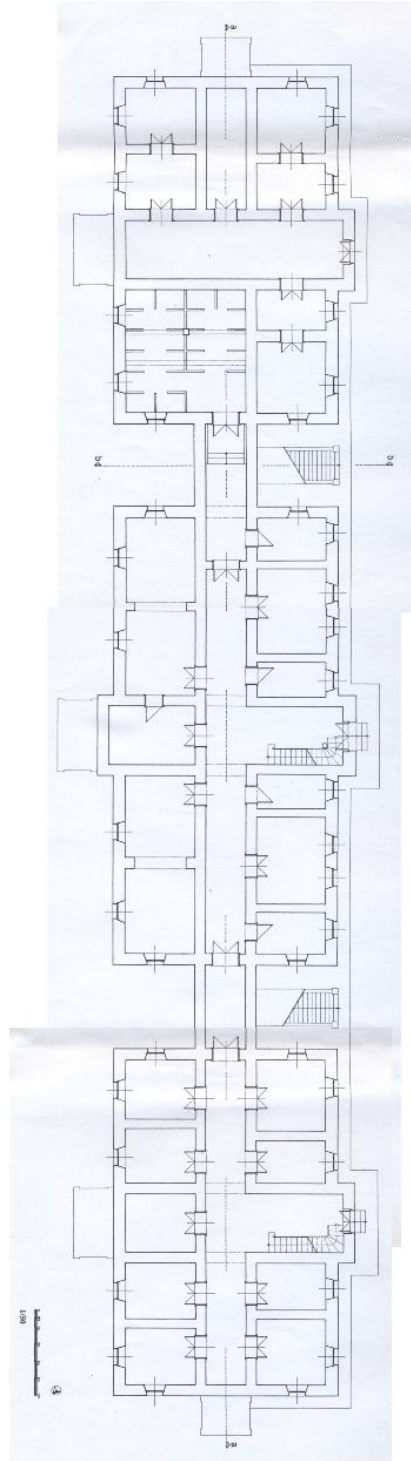
BELGELER

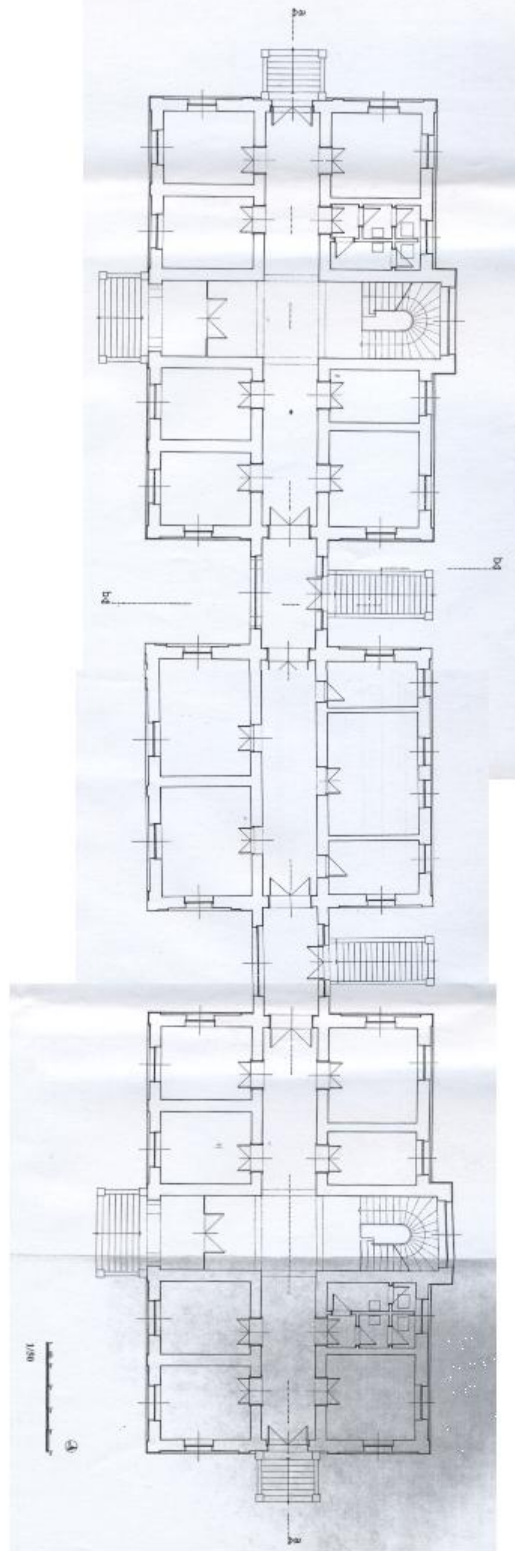
Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Cumhuriyet Arşivi:
030_18_01_01_011_56_16 No'lu, Ankara Numune Hastanesi Emraz-ı
Zühreviye Pavyonunun Tadilat ve Tamirâtı İçin Mimar Hikmet ile Yapılan
Sözleşmenin Uzatılması'na dair

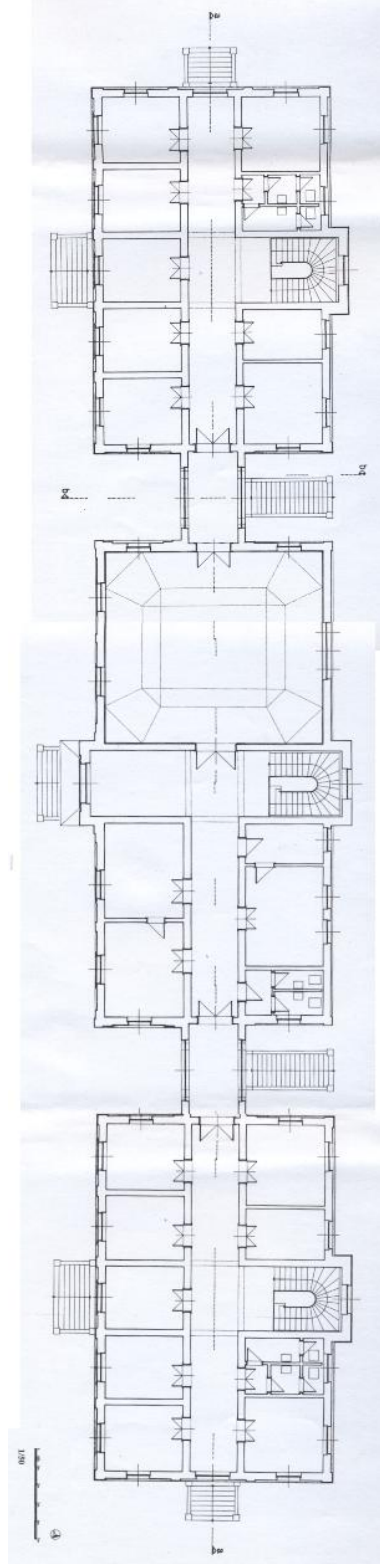
EKLER

EK 1.

BODRUM KAT PLANI RESTİTÜSYON



EK 2.**GİRİŞ KAT PLANI RESTİTÜSYON**

EK 3.**İKİNCİ KAT PLANI RESTİTÜSYON**

EK. 4

ARİF HİKMET KOYUNOĞLU'NUN YAPILARI

ERZURUM

1. İttihat ve Terakki Cemiyeti Şube Binası (yıkıldı)

ANKARA

1. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi (Türk Ocağı Merkez Binası),
2. Etnoğrafya Müzesi
3. Evkaf numune evleri dört adet (yıkıldı)
4. Çocuk Esirgeme Kurumu (Himaye-i Etfal)
5. Celal Bayar Evi,
6. Maraş Mebusu Mithat Alam Evi, (İsrail Elçiliği İkametgâhı)
7. Falih Rıfkı Atay Evi (yıkıldı)
8. Ruşen Eşref Ünaydın evi (yıkıldı)

Onarımında Çalıştığı Binalar

1. Birinci Meclis Binası
2. Keçiören Meteoroloji Binası
3. Çankaya'da Cumhurbaşkanlığı Köşkü
4. Numune Hastanesi Zührevi Hastalıklar Birimi⁸¹

BURSA

1. İkizce ve Karacaoba göçmen köyleri evleri,
2. Tayyare Sineması ve İşhanı,

⁸¹ Bkz. Ek 2

TOKAT

1. Erbaa Tütüncü Hakimzade köşk ve deposu

ESKİŞEHİR

1. Çarşı Camii,
2. Havaalanı hangar ve binaları,

İZMİR

1. Hasan Rıza Sevsay Evi (Eski Milli.Eğitim Müd.)
2. Müfide Okaya Evi (Mustabey Sementi, Fuar yakınında),

İSTANBUL

1. Recep Peker Evi (İstanbul Anıtlar ve Röleve Bürosu Binası),
2. Maçka "Bizegöre Apt" (İş Bankası eski Müd.Nejat Bey Apt.),
3. Florya, Eczacı Hasan Bey Köşkü,
4. Bebek, Rakım Enç Apt. (Yalı Apt.No: 396)
5. Büyükdere Sait Rıza Sevsay ev ve Apartmanı
6. Talimhane, Lamartin Cad. Billur Apt. (Deniz Kızı Etfalya Apt.)
7. Ortaköy, Musevi Mezarlığı yanı, Tütüncü İskenderbey Köşkü,
8. Kabataş, Setüstü (Parmakkapı...)
9. Avukat Hüsamettin Erduran'a ait Apt. Şişli, Bulgar Çarşısı yanı)
10. Av. Hüsamettin Erduran Köşkü, İç Erenköy,
11. İstinye-Yeniköy arası bir avukata ait yalı (yıkıldı) Yalılar durağı.
12. Ziya Gökalp Mezarı,
13. Sultan Mahmut Türbesi

01 12 1924 Tarihli, “Ankara Numune Hastanesi Emraz-ı Zühreviye Pavyonunun Tadilat ve Tamirâtı İçin Mimar Hikmet ile Yapılan Sözleşmenin Uzatılması” na dair belgenin çevirisi

Kararname

Ankara 162

Türkiye Cumhuriyeti
Baş Vekâlet
Kalem-i Mahsus Mûdürîyeti
Adedi
1144

Ankara Numune Hastahanesi emraz-ı zühreviye taş pavyonunun tadilat ve tamirâtı bi'l-münakasa bir milyon doksan bin kuruş bedel ile ve iki ay zarfında ikmal olunmak şartıyla Mimar Hikmet Bey'e ihale edilmiş ve mumaileyh işe başlamış ise de işbu ihale olunan inşaat meyanında binanın su yolları ve lağım tertibatı unutulduğundan ve bunların ehemmiyeti fevkaladesinden ve asıl tadilat ve tamirat ile beraber yapılmak zaruret-i fennîsinden bahisle bilahare yapıldığında müteahhidin ve hazinenin zararı derkar olacağı beyanıyla müteahhid Hikmet Bey'in inşaatı tehir ettirilerek Heyet-i Vekilenin 1/10/340 tarih ve 950 numaralı karamamesi mucibince yeni bir keşif yaptırıldığına ve bu keşfin icrası keyfiyeti de pazarlık suretiyle doksan bir bin dokuz yüz otuz dört kuruş bedel ile keza Mimar Hikmet Bey'e ihale edildiğine ve fakat işbu keşf-i ahir mucibince inşaatın itmamı için evvelce bi'l-mukavele 16 Eylül sene 340'dan itibaren tayin edilmiş iki mah müddetin temdidine mecburiyet hasıl olduğuna ve mezkur müddetin bir buçuk mah temdidine ve maru'z-zikr su ve lağım tertibatının da doksan bir bin dokuz yüz otuz dört kuruş bedel ile mumaileyh Mimar Hikmet Bey'e ihalesine karar ittihazına dair Sıhhiye ve Muavenet-i İctimaiye Vekaleti'nin 26 Teşrinisani sene 340 tarihli tezkiresiyle vaki teklifi vechle muamele icrası İcra Vekilleri Heyeti'nin 30/11/40 tarihli ictimainda karargir olmuştur.

1/12/340

Türkiye Reisi Cumhuru
Gazi Kemal

Maarif V. - Maliye V. - Hariciye V. - Dâhiliye V. - Adliye V. - Başvekil ve Müdafaa-i Milliye V. İsmet Saracoğlu - Mustafa ..

Mübadele İmar ve İskan ve Vekaleti V. Sıhhiye ve Muavenet-i İctimaiye V. - Ticaret V. - Ziraat V. - Nafia V. -

Cevaben yazılacak evraka, cevap olacağı muharreratın tarihi ve numarasının derci rica olunur

EK 6.

ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU	
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA	
Tarih: 08/01/2018	
Tez Başlığı / Konusu: Çocuk Esirgeme Kurumu: Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu ve Ressam Namık İsmail'in İşbirliği, Yüksek Lisans Tezi,	
Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:	
1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.	
Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.	
Gereğini saygılarımla arz ederim.	
 08/01/2018	
Adı Soyadı: Simin ŞAY Öğrenci No: N10229566 Anabilim Dalı: Sanat Tarihi Programı: Statüsü: ☒ Y.Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.	
DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI	
  Doç. Dr. A. Pelin ŞAHİN TEKİNALP	
Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr	



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS BOARD WAIVER FORM FOR THESIS WORK**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ART HISTORY TO THE DEPARTMENT PRESIDENCY**

Date: : 08/01/2018

Thesis Title / Topic; Society for the Protection of Children: Architect Arif Hikmet Koyunoğlu in Collaboration with Painter Namık İsmail, Master's Thesis.

My thesis work related to the title/topic above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

Simin
08/01/2018

Name Surname: Simin SAY

Student No: N10229566

Department: Art History

Program:

Status: ☒ Masters ☐ Ph.D. ☐ Integrated Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

Approved.

[Signature]

Doç. Dr. A. Pelin ŞAHİN TEKİNALP

EK 7.

TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA	
Tarih: 08/01/2018	
Tez Başlığı / Konusu: Çocuk Esirgeme Kurumu: Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu ve Ressam Namık İsmail'in İşbirliği, Yüksek Lisans Tezi.	
Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 196 sayfalık kısmına ilişkin, 08/01/2018 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 7 'dir.	
Uygulanan filtrelemeler: 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, 2- Kaynakça hariç 3- Alıntılar hariç/dâhil 4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç	
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.	
Gereğini saygılarımla arz ederim.	
 08/01/2018	
Adı Soyadı: Simin ŞAY Öğrenci No: N10229566 Anabilim Dalı: Sanat Tarihi Programı: Statüsü: ☒ Y.Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.	
<u>DANIŞMAN ONAYI</u>	
UYGUNDUR.	
	
Doç. Dr. A. Pelin ŞAHİN TEKİNALP	



HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
THESIS/DISSERTATION ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TO THE DEPARTMENT OF ART HISTORY

Date: 08/01/2018

Thesis Title / Topic: Society for the Protection of Children: Architect Arif Hikmet Koyunoğlu in Collaboration with Painter Namık İsmail, Master's Thesis.

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options stated below on 08/01/2018 for the total of 196 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 7 %.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes excluded
4. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Simin
08/01/2018

Name Surname: Simin SAY
Student No: N10229566
Department: Art History
Program:
Status: ☒ Masters ☐ Ph.D. ☐ Integrated Ph.D.

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

A. Pelin Şahin Tekinalp
 Doç. Dr. A. Pelin ŞAHİN TEKİNALP