



Osmanlı'da nostaljik bir mimari anlatı: “Usûl-i mimârî-i Osmânî”

A nostalgic architectural narrative in Ottoman: “Usûl-i mimârî-i Osmânî”

Sedat Akdoğmuş¹

¹Asst. Prof. Dr. Samsun University Faculty of Architecture and Design Department of Architecture Samsun, Türkiye



Öz

Bu çalışmada, 1873'te Ethem Paşa ve ekibi tarafından Viyana Uluslararası Sergisi için hazırlanan Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî adlı eser, nostalji kavramı çerçevesinde, kültürel ve ideolojik bir mimari anlatı olarak incelenmiştir. Söz konusu eserin, Osmanlı mimarlığını belgeleyen teknik bir kaynak olmasının yanı sıra, geçmişin seçili unsurlarını temsili bir biçimde yeniden kurgulayan nostaljik bir söylem ürettiği ileri sürülmektedir. Nostalji kavramına ilişkin kuramsal çerçeveyi ise Svetlana Boym'un “yeniden kurucu nostalji” kavramsallaştırması ile Uğur Tanyeli'nin geçmişin seçici biçimde yeniden inşasına vurgu yapan tanımı oluşturmaktadır. Bu teorik çerçeve, eserin yalnızca geçmişe yönelik bir duygu üretim biçimi olarak nostaljiye değil, aynı zamanda Osmanlı mimarlığını ‘öz’ niteliğinde tanımlayan biçimsel öğeleri seçerek belirli bir tarih ve kimlik anlatısı kurmasına da odaklanmayı mümkün kılmıştır. Çalışmanın yöntemi, metin çözümlemesi ve söylem analizini eksen alır. Tarihsel tasvirler, biçimsel repertuvarlar ve karşılaştırmalar üzerinden nostaljik temsiller belirlenmiştir. Analizlerle beraber 16. yüzyıl klasik döneminin Mimar Sinan'ın temsil ettiği ideal üzerinden, Osmanlı mimarlığının “zirve” noktası olarak yeniden tanımlandığı gösterilmiştir. Sonuçta eser, Osmanlı mimarlık kimliğini süreklilik, aidiyet ve direniş kavramları etrafında nostaljik bir şekilde yeniden üreten ideolojik bir kültürel metin olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı mimarlığı, nostalji, Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî, ideoloji, kimlik.

Citation:

Akdoğmuş, S. (2026). Osmanlı'da nostaljik bir mimari anlatı: “Usûl-i mimârî-i Osmânî”. *IDEALKENT*, 51, e1841261. <https://doi.org/10.31198/idealkent.1841261>

Open Access Statement:

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY). This license permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original author(s) and the source are properly credited. The original publication in *IDEALKENT* must be cited in accordance with accepted academic practice.

Review Note:

Evaluated by Double-Blind Peer Review

Ethics Reporting:

To report potential ethical concerns, contact: bilgi@idealkentdergisi.com

Similarity screening was conducted via intihal.net



Abstract

This study examines the work titled *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*, prepared by Ethem Pasha and his team for the Vienna International Exhibition in 1873, within the concept of nostalgia, as a cultural and ideological architectural narrative. This study argues that, in addition to being a technical source documenting Ottoman architecture, the work in question produces a nostalgic discourse that represents selected elements of the past in a reimagined form. The theoretical framework of the study regarding the concept of nostalgia is formed by Svetlana Boym's conceptualization of “restorative nostalgia” and Uğur Tanyeli's definition of nostalgia, which emphasizes the selective reconstruction of the past. This theoretical framework allows the study to focus not only on nostalgia as a form of emotion production directed toward the past, but also on the establishment of a specific historical and identity narrative by selecting formal elements that define Ottoman architecture as ‘essential’. The study's research method is based on text and discourse analysis. Nostalgic representations were identified through historical depictions, formal repertoires, and comparisons in the work. The findings show that the text redefined the 16th-century classical period as the “peak” of Ottoman architecture through the ideal represented by Mimar Sinan. Ultimately, the work is evaluated as an ideological cultural production that nostalgically reproduces Ottoman architectural identity around the concepts of continuity, belonging, and resistance.

Keywords: Ottoman architecture, nostalgia, Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî, ideology, identity.

Giriş

"Nostalji" terimi, Yunanca *nostos* (eve dönüş) ve *algos* (acı, ıstırap) kelimelerinin birleşiminden türetilmiş olup, ilk kez 1688'de İsviçreli bir tıp öğrencisi olan Johannes Hofer tarafından, yurtdışında görev yapan İsviçreli paralı askerlerde gözlemlenen psikolojik rahatsızlığı tanımlamak amacıyla kullanılmıştır (Boym, 2009, s. 31). Başlangıçta tıbbi bir kategori olarak ele alınan nostalji, 18. yüzyıldan itibaren sanat, felsefe ve edebiyat alanlarında da tartışılmaya başlanmıştır (Kıranoğlu, 2016, s. 27). Svetlana Boym (2009), nostaljinin 19. yüzyılda hâlen tıbbi söylemin bir parçası olmakla birlikte, disiplinler arası entelektüel ilgilere konu olduğunu ve özellikle 18. yüzyılın sonlarından itibaren şairler ve filozoflar arasında yaygınlık kazandığını belirtmiştir. Bu dönemde Avrupa'da gelişen Romantik akımın etkisiyle nostalji, özellikle mimarlık gibi somut kültürel pratikler üzerinden, mimari formlar aracılığıyla dışavurulabilen bir duygu formuna dönüşmüştür.



Şekil 1. Pugin'in *Contrasts* adlı eserinde 19. yüzyılın mimarisi ile Orta Çağ Avrupa mimarisini karşılaştırması (Pugin, 1898, s. 130).

Örneğin Augustus Welby Northmore Pugin'in *Contrasts* (1832) adlı eserinde yer alan illüstrasyon, mimari bağlamda geçmişe duyulan özlemi temsil eden erken örneklerden biridir (Pugin, 1898). 1440 ve 1840 yıllarına ait kentsel tasvirler arasında yapılan karşılaştırma, geleneksel dini ve sanatsal değerlere sahip bir kent dokusunun, sanayileşmeyle birlikte dönüşerek fabrika bacalarıyla tanımlanan bir manzaraya evrildiğini dramatik biçimde ortaya koyar. Bu görsel karşıtlık, yalnızca fiziksel çevredeki değişimi değil, aynı zamanda toplumsal düzen, inanç sistemi ve sanatsal anlayıştaki kırılmayı da görünür kılar. Şekil 1'deki görselde Orta Çağ kenti, çok sayıda kilise, manastır ve kamusal yapı etra-

fında örgütlenen, hiyerarşik fakat uyumlu bir bütünlük içinde temsil edilirken; 19. yüzyıl kenti fabrika bacaları, hapishane, akıl hastanesi ve seküler kamusal yapılar aracılığıyla parçalı, işlevsel ve ruhsuz bir mekânsal düzene indirgenmiştir. Bu karşıtlık yalnızca biçimsel bir dönüşümü değil, aynı zamanda toplumsal düzenin kutsal referanslardan koparak seküler ve endüstriyel bir rasyonaliteye tabi oluşunu da görünür kılar. Eserde buna benzer görseller üzerinden doğanın geri çekildiği, kamusal mekânın parçalandığı ve çevresel koşulların bozulduğu bir dünyada, Orta Çağ kentinin bütüncül ve uyumlu yapısı idealize edilerek geçmişin romantize edilmiş değerlerine yönelik güçlü bir özlem üretilir.

Pugin (1898, s. 16)'e göre Orta Çağ Avrupa mimarisi, Tanrısal düzenin, toplumsal uyumun ve sanatsal dürüstlüğü maddi karşılığıdır; bu nedenle Gotik üslup yalnızca biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda ahlaki ve metafizik ilkelerin somutlaşmış hâlidir. Bu bağlamda, modern kentin endüstriyel biçimleri ile Gotik kentlerin ruhani düzeni arasında kurulan karşıtlık, yalnızca estetik bir eleştiri değil, aynı zamanda modernliğin değerler sistemine yöneltmiş kapsamlı bir ideolojik sorgulama niteliği taşır. Pugin'in bu karşılaştırmayı geçmişe duyulan özlem üzerinden temellendirmesi, nostaljiyi edilgen bir duygulanım olmaktan çıkararak, modernliğe karşı konumlanan eleştirel ve direnişçi bir söylem biçimine dönüştürür.

Bu çerçevede, Pugin'in kurgusunda, kaybolmuş varsayılan toplumsal ve ahlaki bütünlüğe yönelik bir özlemi ifade eden nostaljik bir savunma biçiminin öne çıktığı; Gotik mimariyle kurulan karşılaştırmalı analizle, ruhsuz ve parçalı olarak tanımlanan modern mimari anlayışlara karşı normatif bir ahlaki modelin yeniden tesis edilmeye çalışıldığı söylenebilir. Ancak burada söz konusu olan, geçmişin tarihsel gerçekliğinin nesnel ve bütüncül bir biçimde yeniden üretimi değildir. Aksine bu yaklaşım, modern toplum için yönlendirici bir değerler sistemi oluşturmak üzere, geçmişten seçilerek öne çıkarılan belirli mimari ve kültürel unsurların ideolojik bir kurgu içerisinde yeniden düzenlenmesine dayanır. Dolayısıyla Pugin'in görsel ve metinsel tasvirleri, tarihsel sürekliliği belgelemekten ziyade, seçmecî bir tarih okuması üzerinden normatif, didaktik

ve eleştirel bir mimari söylem inşa etme çabası olarak değerlendirilebilir.

Benzer temsil stratejilerinin, 19. yüzyıla ait Osmanlı mimarlık metinlerinden biri olan *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî* (1873)¹ adlı eserde de görülebildiği ve bu metnin nostalji literatürü çerçevesinde yorumlanmaya elverişli bir tarihsel anlatı sunduğu ileri sürülebilir. *Usûl*, Osmanlı mimarisini içeren ve bunun üzerinden mimari kimliğini Avrupa'ya sunmayı hedefleyen simgesel bir kültürel temsil projesi niteliğindedir (Durmuş, 2018, s. 47-48). Eser, Nafia Nazırı İbrahim Edhem Paşa'nın başkanlığını yaptığı sergi komisyonu tarafından, Ermeni ressam Bogos Şaşıyan, Fransız sanatçılar E. Maillard ve Marie de Launay ile Montani Efendi'nin katkılarıyla hazırlanmıştır. Osmanlı mimarlığının asli elemanlarını ve mimarlık usullerini aktaran kitap, Osmanlıca, Fransızca ve Almanca olmak üzere üç dilde yayımlanmıştır. Biçimsel olarak değerlendirildiğinde, kitapta yer alan sekiz yapı —dört cami, iki çeşme ve iki türbe— mimari ve süsleme özellikleriyle birlikte toplam 188 çizim yer almaktadır. İçeriğindeki görsel ve çizim çalışmaları Montani Efendi, Bogos Şaşıyan, E. Maillard ve Marie de Launay tarafından hazırlanmıştır (Göğüş, 2006, s. 143). 15-17. yüzyıl arasında inşa edilmiş olan önemli mimari eserlerin rölevelerini kapsayan kitap, “o mimarlığı var eden biçimsel repertuarı” görselleştirerek anlatmaktadır (Tanyeli, 2017, s. 102). Hem içeriği hem görsel sunumuyla Osmanlı mimarlığını yalnızca belgelemekle kalmaz; onu Batılı kuramsal söylemler içinde tarihsel bir konuma yerleştirmeyi de hedefler.

Bu çalışmada kullanılan “nostalji” kavramı ise *Usûl*'de doğrudan kullanılan bir kavram olarak değil, metnin tarihsel ve ideolojik kurgusunu çözümlenmek amacıyla kullanılan yorumlayıcı bir analitik çerçeve olarak ele alınmaktadır. Başka bir ifadeyle çalışma, eserin yazarlarının bilinçli biçimde “nostaljik” bir söylem kurduklarını varsaymaktan ziyade, metnin geçmişi seçici biçimde temsil etme, belirli bir tarihsel dönemi mimari ideal olarak öne çıkarma ve bu ideal üzerinden Osmanlı mimarlığını tanımlama biçimlerini nostalji literatürü ışığında yorumlamayı amaçlamaktadır.

Eserin çerçevesi, geçmişin seçili bir dönemini mutlaklaştırarak kültürel süreklilik, mimari öz ve kimlik iddiası üreten ideolojik bir mimarlık tarih yazımı ortaya koyar. Osmanlı mimarlık tarihini etraflica sunan bu metin, aynı zamanda nostaljinin tarihsel bilince dönüşme sürecini yansıtan bir muhtevaya sahiptir. Mezkûr eserde “usûl” kavramı, biçimsel bir disiplin olmanın ötesinde, geçmişin ahlaki ve estetik bütünlüğünü temsil eden bir kültürel kod işlevi görür (Tanju, 2007, s. 12-13). Bu yönüyle *Usûl*, mimarlığı yaşayan ve dönüşen bir gelenek olarak değil, tipolojik idealler aracılığıyla tarihselleştirilmiş bir hafıza alanı olarak kurar. Bu durum, Osmanlı modernleşmesi bağlamında mimarlık ile hafıza arasındaki ilişkinin dönüşümünü tartışan Alev Erkmen'in tespitleriyle birlikte okunduğunda daha da belirginleşebilir. Erkmen, 19. yüzyıl Osmanlı dünyasında mimarlığın geçmişin kendiliğinden hatırlanmasından ziyade seçici ve ideolojik bir yeniden kurma pratiğine dönüştüğünü, özellikle II. Abdülhamit döneminde anıtlar ve yıldönümü yapıları aracılığıyla geçmişe ait imgelerin nostaljik biçimde dolaşıma sokulduğunu vurgular (Erkmen, 2006, s. 46-47). *Usûl* de geçmişi idealize eden bir temsil stratejisi üzerinden mimari kimliği sabitlemeye yönelir. Bu bağlamda eser, Pugin'in *Contrasts*'ı ile yan yana getirildiğinde, farklı tarihsel ve coğrafi bağlamlarda ortaya çıkmış olmalarına rağmen ortak bir ideolojik zeminde buluşur: Her iki yapıt da geçmişi idealize ederek modern mimarlığın olumsuz etkilerine karşı savunmacı bir söylem üretir. Dolayısıyla *Contrasts* ile *Usûl*, mimarlık tarihinin iki farklı geleneğinde geçmişe atfedilen mimari değerlerin nasıl temsil edildiğini incelemek bakımından, nostalji kuramı çerçevesinde karşılaştırmalı olarak okunabilecek paralel anlatılar olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada Pugin ile *Usûl* arasındaki ilişki, tarihsel koşulların birebir örtüşmesi üzerinden değil; geçmişin idealleştirilmiş bir düzen olarak seçilip bugüne normatif bir model sunacak biçimde yeniden kurulması, yani söylemsel ve yapısal bir düzlem üzerinden ele alınmaktadır. Böylece karşılaştırma, bağlamsal eşdeğerlik iddiası taşımaktan ziyade, mi-

¹ Bu çalışma boyunca kitap ismi kısaltılarak sadece *Usûl* olarak ifade edilmiştir.

marlık metinlerinde geçmişin temsilinde ortaya çıkan benzer stratejilerin farklı tarihsel koşullarda nasıl üretildiğini görünür kılmayı amaçlayan analitik bir çerçeve sunmaktadır.

1873'te Viyana Uluslararası Sergisi için hazırlanan *Usûl*, Osmanlı mimarlığını anlatan temsili bir katalog olmanın ötesinde, kaybedildiği varsayılan mimari geleneklere duyulan özlemi de ifade eden bir yapıttır. Nitekim Durmuş ve Gür, eserin mimarlığı yalnızca tarihsel bir olgu olarak aktarmadığını, temsil ve bellek üzerinden kurgulanan seçici bir Osmanlı imgesi ürettiğini vurgular. Onlara göre, "bir düşüncenin ifadesi olarak temsil konusuna işaret eden *Usûl*, yazarların 'hafızadaki Osmanlı' temsiline yönelik çeşitli ipuçları barındırmaktadır" (Durmuş & Gür, 2017, s. 125; Durmuş, 2014). Montani Efendi ve beraberindeki yazarların metinleri, Osmanlı mimarlığının temel bileşenlerinden ve esaslarından bahsederken mimarlık usullerinin kaybına dair temalar işler. Mimar Sinan etrafında şekillenen 16. yüzyıl klasik Osmanlı mimarlığı mimari yetkinliğin "zirvesi" olarak sunulmakta ve bu dönem normatif bir referans noktası hâline getirilmektedir. Bu temsil biçimi, geçmişteki mimari düzenin güncel bir ölçüt olarak yeniden kurulmasına işaret ettiği ölçüde, Svetlana Boym'un (2009) "yeniden kurucu nostalji" (*restorative nostalgia*) kavramı çerçevesinde yorumlanabilir. Bu yaklaşımda nostalji, geçmişi yalnızca hatırlayan bir duygu olmaktan ziyade, idealize edilmiş bir tarihsel düzeni bugünden yeniden kurma eğilimiyle ilişkilidir. Benzer şekilde Uğur Tanyeli'nin (2011) nostalji metinlerine ilişkin eleştirel değerlendirmeleri, *Usûl*'ün belirli bir tarihsel ideal üzerinden mimarlık tarihine dair ideolojik bir pozisyon üretme girişimi olarak okunmasına imkân tanımaktadır.

Tanyeli (2023, s. 46), tarihsel sürecin kesintiye uğradığı varsayımıyla yeniden "doğru rotaya sokulmasını" amaçlayan bu yaklaşımın, yalnızca bilimsel bir tercih değil, siyasal bir konumlanma içerdiğini de belirtir. Osmanlı mimarlık tarihinin ardışık üsluplar üzerinden hiyerarşik ve doğrusal bir çizgiye oturtulması, modern tarih yazımının ürettiği "çöküş" mitsuyla birleşerek klasik dönemi normatif bir zirve, sonraki dönemleri ise sapma ya da gerileme olarak

kurgulayan teleolojik bir yorum üretir. Bu bağlamda, 17. yüzyıl sonrasını mimarlığın "öz çizgisinden saptığı" olarak tanımlayan yaklaşım, tarihsel çoğulluğu dışlayan çizgisel bir zaman kurgusunu yeniden inşa eder. *Usûl*'ün klasik dönemi "zirve", sonraki dönemleri ise "gerileme" olarak sunması, bu teleolojik tarih anlayışının Osmanlı mimarlık tarihyazımındaki karakteristik bir örneğidir. Oysa Manuel de Landa, çizgisel olmayan tarih anlayışında tarihsel süreçlerin bir "ilerleme merdiveni" olarak kavranamayacağını vurgular; ona göre tarihsel "aşamalar", birbirini geride bırakan gelişme basamakları değil, farklı yoğunluklar altında ortaya çıkan faz geçişleridir (De Landa, 2006, s. 14). Bu anlamda faz geçişleri, tarihsel gelişmenin doğrusal bir süreklilik içinde ilerlemesinden ziyade, belirli eşiklerde ortaya çıkan ani yeniden örgütlenmelere işaret eder; yani bir dönemin "diğerinden daha ileri" olduğu varsayımını değil, farklı toplumsal, yapısal ve biçimsel koşullar altında beliren niteliksel farklılaşmaları ifade eder. Böylece tarih, tek yönlü bir ilerleme çizgisi yerine kesintiler, sıçramalar ve çoğul yönelimler içeren dinamik bir süreç olarak kavranabilir; bu da Osmanlı mimarlık tarihini "yükseliş-gerileme" ikiliğine indirgemek yerine, farklı dönemlerde ortaya çıkan çeşitlenmeleri ve dönüşümleri bu tür çoğul faz geçişleri olarak yeniden düşünmeyi mümkün kılar.

Bu çalışma, *Usûl*'ü nostalji kuramı çerçevesinde inceleyerek, eserde kurulan tarihsel temsil biçimlerini kültürel ve ideolojik bir anlatı olarak yorumlamayı amaçlamaktadır. Metin ve görseller söylem analizi çerçevesinde değerlendirilmiş; dönemin kültürel bağlamında yeniden anlamlandırılmıştır. Böylece yalnızca bir temsil katalogu değil, modernleşme sürecinde geçmişe dair nostaljik bir yaklaşım üreten yapıt olduğu da ileri sürülmektedir. *Usûl* üzerine yapılmış çalışmalar, genellikle Osmanlı bağlamında "mimarlık geleneği", "mimarlık tarihyazımı ve milliyetçilik" ya da "mimaride rasyonalite" gibi kavramsallaştırmalarla ele almakta; ancak bu metni söylem analizi yoluyla nostalji temelli bir okuma olarak inceleyen bir araştırmaya literatürde rastlanmamaktadır (Civelek, 2009; Durmuş 2017; Tanju, 2007; Akın, 2005; Tozoğlu, 2022; Durmuş & Öymen Gür, 2017; Ersoy, 2000). Bu bağlamda çalışma,

Batı etkisi altında ortaya çıkan erken dönem Osmanlı mimarlık kuramı metinlerinden birinin, nostalji kuramı ışığında okunabileceğini ileri sürerek mimarlık tarihine kuramsal düzeyde katkı sunmayı hedeflemektedir.

Yöntem

Araştırmanın yöntemsel yaklaşımı, nostalji kavramının mimarlık tarihyazımındaki işlevini açığa çıkarmaya yönelik nitel bir çözümlemeye dayanmaktadır. Çalışmanın kuramsal çerçevesi, Boym'un (2009) "yeniden kurucu nostalji" (*restorative nostalgia*) kavramsallaştırması ile Tanyeli'nin (2011) nostaljiyi geçmişin seçici biçimde yeniden inşasına dayalı modern bir üretim pratiği olarak ele alan yaklaşımından yararlanılarak oluşturulmuştur. Boym, yeniden kurucu nostaljiyi, geçmişini yalnızca özlenen bir zaman dilimi olarak değil, kaybedildiği varsayılan değerlerin, simgelerin ve mekânların bütünlüklü bir düzen içinde yeniden kurulması gereken bir referans alanı olarak tanımlar (Boym, 2009, s. 41–43). Bu bağlamda geçmiş, tarihsel kırılmaların ve süreksizliklerin dışlandığı, idealleştirilmiş ve değişmez bir mimari düzen olarak kurgulanır. Tanyeli'nin (2011) yaklaşımı ise nostaljiyi, moderniteye özgü bir yeniden üretim biçimi olarak ele alır ve geçmişin hangi veriler aracılığıyla, hangi amaçlarla ve seçicilikle kurgulandığı sorusunu merkeze yerleştirir. Bu çerçevede nostalji, geçmişini bağlamsal bir tarihyazımı nesnesi olarak değil, bugünün ideolojik ve kültürel beklentileri doğrultusunda araçsallaştırılan bir kurgulama alanı olarak işlev görür. Boym ve Tanyeli birlikte değerlendirildiğinde nostalji, mimarlık metinlerinde yalnızca bir duygu üretim biçimi değil, mimari kimliği tanımlayan, yönlendiren ve meşrulaştıran söylemsel bir strateji olarak okunabilmektedir.

Araştırmada nitel bir yöntem benimsenerek söylem analizi kullanılmıştır. Söylem analizi, metinleri yalnızca dilsel yapılarıyla değil, tarihsel bağlam içinde bilgi, iktidar ve ideolojiyle kurdukları ilişkiler üzerinden ele alan bir çözümleme yaklaşımı olarak değerlendirilmiştir (Foucault, 1972, s. 38–39; Fairclough, 1995, s. 54–56). Bu bağlamda söylem, belirli bir gerçeklik ve tarih anlayışını doğal ve meşru kılan, seçici ve yönlendirici bir temsil rejimi

olarak ele alınmaktadır (Foucault, 1972, s. 49–50). Dolayısıyla, yalnızca olguları aktaran nötr bir ifade biçimi değildir; aynı zamanda söyleyen "öznenin bakış açısını", "beklentilerini" ve "anlamlandırma çerçevesini" yansıtan kurucu bir işleve sahiptir (Topal, 2023, s. 67).

Bu çerçevede, *Usûl*'deki tarihsel tasvirlerin, biçimsel repertuvarların ve karşılaştırmalı anlatıların Osmanlı mimarlığına ilişkin nasıl bir süreklilik, aidiyet ve ideal düzen kurgusu ürettiğini ortaya koymak amaçlanmaktadır. Fairclough'un (1995, s. 73–75) vurguladığı üzere söylem, yalnızca metinsel bir yapı değil, toplumsal pratikleri de yönlendiren ideolojik bir araçtır. Bununla birlikte, yalnızca metni üreten öznenin bireysel tercihlerinin sonucu olarak değil; belirli bir dönemin sosyo-kültürel koşulları, entelektüel iklimi ve ideolojik yönelimleri tarafından şekillenen bir anlamlandırma alanı olarak değerlendirilmelidir (Topal-Akdoğmuş, 2025, s. 138). Metinde görülen ifade biçimi tercihleri, müellifin bilinçli seçimlerinin ötesinde, daha geniş bir kültürel bağlamın ve tarihsel duyarlılığın da izlerini taşımaktadır. Bu nedenle *Usûl*, mimarlık tarihine ilişkin bilgiyi aktaran nötr bir belge olarak değil, belirli bir mimari ideali kuran ve meşrulaştıran bir temsil rejimi olarak ele alınmıştır.

Literatürde *Usûl*'e yönelik söylem temelli çalışmalar, bu yaklaşım için önemli bir arka plan sunmaktadır. Durmuş ve Kuloğlu (2017), eseri retorik araçlar üzerinden inceleyerek imparatorluk söylemi üreten bir metin olarak değerlendirmiş; Tozoğlu (2022) ise geç Osmanlı mimarlık yazımını "metinsel manifesto" kavramı çerçevesinde ele alarak mimarlık metinlerinin ideolojik ve yönlendirici işlevlerine dikkat çekmiştir. Bu çalışmalar, eserin tarihsel bilgi aktaran tarafsız bir kaynak olmaktan ziyade, belirli bir mimarlık anlayışını meşrulaştıran söylemsel bir imalat olduğunu ortaya koymaktadır.

Analiz sürecinde metin, tematik ve söylemsel örüntüler üzerinden çözümlenmiştir. Osmanlı mimarlığında "zirve" ve "gerileme" kavramsallaştırmaları, 16. yüzyıl klasik döneminin Mimar Sinan figürü etrafında ideal bir referans noktası olarak kurgulanması, biçimsel repertuvarların süreklilik ve aidiyetle ilişkilendirilmesi ve tarihsel karşılaştırmalar

yoluyla geçmişin güncel mimarlık anlayışı için ölçüt hâline getirilmesi temel inceleme başlıklarını oluşturmuştur. Aşağıda yapılan alıntılar bu doğrultuda yorumlanarak *Usûl*'ün Osmanlı mimarlık kimliğini nostaljik bir söylem aracılığıyla nasıl yeniden ürettiği tartışılmıştır.

Mimari Kimliğin Kurgulanışında *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*

19. yüzyılın son çeyreği, Osmanlı mimarlığını tanımlama ve ona bütüncül bir tarihsel çerçeve kazandırma çabalarının belirginleştiği bir dönemdir. Bu dönemde hazırlanan *Usûl*, Osmanlı mimari mirasını anlamlandıran kültürel bir anlatı olarak öne çıkar. Ethem Paşa ve ekibinin Viyana Uluslararası Sergisi için kaleme aldığı eser, mimari örnekleri kayıt altına almakla sınırlı kalmayıp, belirli biçimsel unsurları seçerek mimarlığın özsel niteliklerini tarif eden bir kimlik söylemi oluşturur. Bu yaklaşım, geçmişi idealize eden nostaljik bir perspektif üretirken, imparatorluk mimarisinin klasik evresini ve mimarlarının temsil ettiği anlayışı, geleneğin mutlak doruğu olarak kurgular. Bu söylemin nasıl ve hangi araçlarla kurulduğunu incelemek, hem dönemin modernleşme süreçlerinin mimarlık alanında nasıl temsil edildiğini görmek hem de Osmanlı mimarlığının bugün hâlâ geçerliliğini koruyan "öz" tasavvurunun ne tür seçici tarihsel tercihlere dayandığını anlamak açısından önemlidir. Bu bölümde, *Usûl*'ün mimari kimliği yapılandırma sürecindeki belirleyici etkisi, kullandığı söylemsel vurgular ve tarihsel seçicilik üzerinden incelenecektir.

Osmanlı'da mimarlık faaliyetleri, XVIII. yüzyıldan itibaren Avrupa etkisinde kalmış ve özellikle gayrimüslim sanatçılar ve mimarların etkinliklerine açık olmuştur. Başlangıçta süsleme ve teknikle sınırlı kalan bu etkileşim, aynı yüzyılın sonlarına doğru üslupsal bir boyuta evrilmiş ve mimari bütünlük üzerinde etkili olmuştur (Civelek, 2009, s. 134-135). XIX. yüzyılın ikinci yarısında ise Batı mimarlığında yaşanan değişimlerle mimarlık, ilk kez kuramsal bir tartışma alanı olarak ele alınmıştır. Bu dönüşümün temelinde, neo-klasik anlayışın çözülmesiyle gelişen tarihselci yorumlama biçimi yer almaktadır. Batı dışı mimari geleneklerin bu geçmişi merkezli

düşünüş tarzına dâhil edilmesiyle mimarlık, kimliğe ilişkin bir sorun alanı olarak değerlendirilmiştir (Civelek, 2009, s. 134). Osmanlı'da bu süreç, yani mimarlığın tarih-temelli bir yorumlama biçimi çerçevesinde kimlik meselesi olarak ele alınmaya başlanması, *Usûl* ile ilk somut örneğini vermiştir (Civelek, 2009, s. 135; Durmuş, 2018, s. 47; Göğüş, 2006, s. 148).

Durmuş (2017, s. 48-49), mezkûr eserin mimariyi yalnızca tasvir eden bir envanter olmadığını; aksine onu "var kılan" yazılı bir kurgu olarak işlediğini belirtir. Bu bağlamda mimarlık bilgisini sınıflandıran, geçmişten gelen birikimi disipline eden ve belirli bir tarihsel süreklilik içinde kurumsallaştıran söylemsel bir araç olarak işlerken, aynı zamanda Osmanlı kimliğinin modern dünyaya sunulmasına yönelik ideolojik bir temsil işlevi de üstlenmektedir. Yazıcı Metin'in (2003) geç Osmanlı döneminde uluslararası sergiler aracılığıyla üretilen mimarlık temsillerine ilişkin tespitleri de bu noktada aydınlatıcıdır. Ona göre, sergi mekânlarında dolaşıma sokulan mimarlık imgeleri, mimarlığı tarihsel ve kültürel bir miras olarak sabitleyen, seçici ve idealize edilmiş bir yaklaşım üzerinden imparatorluğun modern dünyadaki konumunu yeniden tanımlamayı amaçlayan temsili kurgular üretmektedir. Bu temsillerde mimarlık, yalnızca görsel bir ifade alanı değil, Osmanlı kimliğini düzen, süreklilik ve kökensellik üzerinden görünür kılan ideolojik bir araç olarak da işlev görmektedir (Yazıcı Metin, 2003, s. 4-5, 7-8, 12-14).

Benzer biçimde Ersoy, geç Osmanlı mimarlık yazımında *Usûl*'ün, mimarlığı tarihsel bir olgu olarak açıklamaktan çok, kökenlere dayalı bir kimlik anlatısı üzerinden yeniden kurduğunu ve bu yönüyle modern uluslararası temsil bağlamında seçici bir tarih kurgusu ürettiğini vurgular (Ersoy, 2015, s. 34-39; 2022, s. 112-118). Tanju'nun (2007) işaret ettiği üzere, Osmanlı mimarlığında tekrarlayan biçimsel ve estetik unsurlar üzerinden kurulan mimarlık ilkeleri, metinde "usûl" kavramı etrafında normatif bir çerçeveye oturtulmakta; bu esasların doğru kavranmadığı durumlar ise mimarlığın bozulması ve özgün karakterini yitirmesi olarak sunulmaktadır (s. 12-15). Burada "bozulma", yalnızca mimari bir sorun olarak değil, mimarlık düzeninin ve

dolayısıyla kimliğinin zedelenmesi olarak anlanmaktadır; mimarlık pratiği, farklı aktörleri Osmanlı kimliği içinde hiyerarşik biçimde bütünleştiren bir alan hâline gelmektedir. Necipoğlu'nun "klasik" Osmanlı mimarlığının geriye dönük inşa edildiğine ve Mimar Sinan figürünün bu bağlamda merkezî bir mimarlık dehası olarak konumlandırıldığına ilişkin tespitleri, *Usûl*'ün tarih yazımındaki belirleyici rolünü açığa çıkarmaktadır (Necipoğlu, 2005, s. 141–149). Akyürek'in (2009, s. 93–120) de belirttiği gibi, eserin katalogvari yapısı, dönemin ideolojik gereklilikleri doğrultusunda, yönetici elitlerin mimari yapılar üzerinden kapsamlı bir belge üretme ve bu belgeler aracılığıyla mimarlık kimliğini sabitleme çabasıyla yakından ilişkilidir. Tüm bu değerlendirmeler birlikte ele alındığında, *Usûl*'ün mimarlığı yapısal ya da biçimsel bir alanın ötesine taşıyarak, uluslararası temsil bağlamlarıyla ilişkilenen, Osmanlı mimarlığını süreklilik, düzen ve öz kavramları etrafında tanımlayan tarihsel bir temsil metni olarak işlediği ve bu yönüyle nostalji literatürü çerçevesinde yorumlanmaya elverişli bir çerçeve sunduğu görülmektedir.

Literatürde *Usûl*'ün Osmanlı mimarlığı için bir köken ve evrim anlatısı inşa ettiği yönündeki ortak vurgu, bu çalışmada nostalji kavramıyla karşıt bir yaklaşım olarak değil, aksine onu açıklamaya imkân veren bir yorumlayıcı çerçeve olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda nostalji, klasik döneme duyulan basit bir hayranlık biçimi değildir. Mimari bilginin belirli bir tarihsel kesite sabitlenerek ideal, bütünlüklü ve yeniden inşa edilmesi gereken bir geçmiş düzeni olarak kurgulanmasını mümkün kılan söylemsel bir strateji şeklinde okunmaktadır. Metinde, klasik dönem mimarlığının ayrıcalıklı bir konuma yerleştirilmesi, mimari bilginin bu döneme referansla evrensel bir "usûl" şeklinde tanımlanması ve değişimin bir bozulma söylemi içinde ele alınması, köken ve evrim tasavvurunu nostaljik bir bakışla sabitleyen başlıca mekanizmalar olarak öne çıkar. Eser, gelenek ile modernlik arasındaki gerilimleri açığa çıkarırken, mimarlığın uluslararası sergiler bağlamında temsil edilebilir bir "öz"e indirgenmesini mümkün kılar ve Osmanlı kimliğinin süreklilik, istikrar ve tarihsel meşruiyet kavramları etrafında

yeniden üretilmesine hizmet eder. Bu yönüyle, mimarlık tarihine ilişkin açıklayıcı bir anlatının ötesine geçerek, geçmiş bugüne model sunacak biçimde düzenleyen kültürel bir kurgu niteliği kazanır. Tam da bu noktada, kimlik inşasının nasıl bir çerçeve içinde kurulduğu ve geçmişin yeniden kurucu bir yaklaşımla nasıl dönüştürüldüğü tartışma konusu olur. İzleyen bölümde, eserin bu kurgusal yapısı kavramsal ve söylemsel düzeyde ele alınacaktır.

Yeniden Kurucu Nostaljik Bir Anlatı Olarak *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*

Usûl'ün taşıdığı nostaljik boyut, yalnızca geçmişe duyulan özlemin ifadesi değildir; aksine, Boym'un "yeniden kurucu nostalji" olarak tanımladığı, geçmiş ideal bir bütünlük içinde restore etmeye yönelik güçlü bir tahayyül biçimini yansıtır. Osmanlı mimarlığını belgelemek amacıyla yola çıkmış görünse de seçtiği tarihsel dönemler, idealize ettiği biçimsel öğeler ve kurduğu karşılaştırmalarla, kaybedildiği varsayılan bir mimari düzeni yeniden inşa eden söylemsel bir çerçeve üretir. Bu bağlamda, Osmanlı mimarlığının klasik dönemini merkezî bir konuma yerleştirirken, bu dönemi güncel mimari kimlik tartışmaları için bir referans noktası hâline getiren tarihsel bir temsil çerçevesi de sunmaktadır. İzleyen bölümde bu temsil biçimi, metindeki tarihsel kurgular, seçici vurgular ve ideolojik tercihler dikkate alınarak nostalji literatürü bağlamında yorumlanacaktır.

Kitabın ilk bölümünü oluşturan "Mimari Tarihi" (Ma'lûmât-ı Târîhiyye) kısmında mimarlığın temel usullerine değinilerek, eski bir Osmanlı mimarlık düşüncesine ait güzergâhın zaman içinde yitirildiği ileri sürülmektedir. Bu üç sayfalık teorik çerçeve, 16. yüzyılda belirmeye başlayan, Mimar Sinan ile olgunlaşan ve 17. yüzyılda gerilemeye başlayan bir 'Osmanlı tarzı'nın varlığı kurgulanır. Bu tarihsel anlatıyı oluşturan İtalyan mimar Montani Efendi, Osmanlı mimarlığının geçmişten kalan eserlerini ve ortaya çıkmasını sağlayan aktörleri bütünsel bir tarihsel çerçeve içinde yeniden yorumlayarak sunmaktadır (*Usûl*, 2010, s. 5). Mimarlık usullerinin oluşturulduğu ve en güzel örneklerinin verildiği iddia edilen Sinan dönemine kadar ki süreç şöyle aktarılmıştır:

... Fatih Sultan Mehmet Han'ın oğlu Sultan ikinci Bayezid Han'ın hükümdarlığı sırasında, Osmanlı mimarlık usulleri tekrar uygulamaya konularak İstanbul ve Amasya'da Sultan ikinci Bayezid adına yapılan camiler ve Sakarya Nehri üzerindeki büyük köprü ve daha birçok mimari eserler meydana getirilmiştir. Zamanla büyük mimari yapılar dolayısıyla birtakım mimar ve usta sanatçılar yetişmiştir. Sultan I. Selim'in Padişahlığı döneminde büyük eserlerin yapılmasında başarılı olmuşlar ise de bunların içinde Mimar Sinan adıyla yetenekli bir mimar ortaya çıkarak namı her tarafa yayılmıştır (Usûl, 2010, s. 6).

... Mimar Sinan, İstanbul'da Sultan Selim Camii'ni yaparak mimari teknik hususiyetlerini göstermeye başlamıştır. Sonra Kanuni Sultan Süleyman Han'ın padişahlığı sırasında da çok sayıda güzel eserler ortaya koyarak hakkıyla ün kazanmıştır (Usûl, 2010, s. 6).

Yukarıdaki ifadelerde, mimarlık usullerinin oluştuğu tarihsel sürecin adım adım ilerleyerek Mimar Sinan döneminde olgunluğa ulaştığını vurgulanmaktadır. Osmanlı mimarlık usulleri için geçmiş, bütünlüklü ve tutarlı bir tarihsel çerçeveye dönüştürülmektedir. Söz konusu süreç, kusursuz ve kesinleşmiş bir gelişim çizgisi olarak sunulurken, bu çizgiyi en iyi temsil ettiği düşünülen yapılar örnek olarak seçilmiştir. Böylece Osmanlı mimarlık usullerinin güncelliği ve üstünlüğü korunması gereken değerler olarak konumlandırılmaktadır. Geçmişte var olduğu düşünülen mimari değerlere duyulan özlem ise yazarın "ince duygulara uyan", "gönül rahatlatıcı, görülmeye değer, eşsiz birer sanat eseri", "büyük, gösterişli" gibi nitelendirmeleriyle açık biçimde görünür kılınmaktadır. Bu idealize edici söylem, yazarın kendi döneminde görmeyi arzuladığı mimari ve kültürel koşulların meşruiyetine yönelik bir doğrulama üretmektedir (Tanyeli, 2011, s. 81). Devamında ise idealize edilen mimarlık usullerinin bozulma süreci şöyle aktarılmaktadır:

... bazı kısımlarının yapılışı için Fransa'dan getirtilen mimar ve mühendisler yontma, oyma ve süs işleri için de sanâtkarları beraberinde getirdiklerinden Osmanlı mimarlık usullerinin hususiyetleri ve güzelliklerini tamamen değiştirmişler ve bozmuşlardır ki,

buna Nuruosmaniye Camii ve Laleli Camii'nin yapıları yeterli kanıtlardır. Daha sonra yapılmış olan Esma Sultan Sarayı ve Defterdar Burnu'nda bulunan diğer saraylar da karışık mimari usullerine göre yapılmıştır (Usûl, 2010, s. 7).

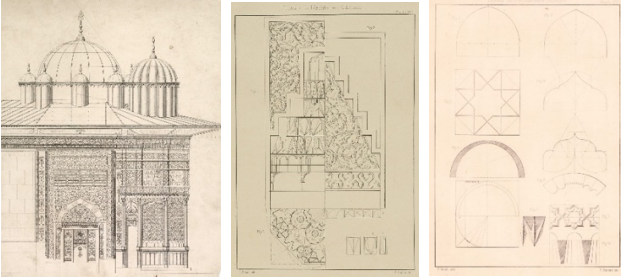
... Zamanla Mimar Sinan'ın kurduğu ve benzeri olmayan mimarlık usullerine sahip ustalar kaybolmuş, kendisinin yerine Rafael adında bir mimar ve öğrencilerinin yerlerine de Ermeni milletinden mimarlar geçmişlerdir. Bu mimarlar yalnız adı kalmış olan Osmanlı Mimari'sinin usullerine ve tekniğine sahip olmadıkları gibi yabancı bilim ve tekniğe ilgi gösterdikleri için bilinen çeşitli bütün mimari metotları kullanmışlar ve bu çeşitli mimari usulleri Osmanlıların dini yapılarında ve diğerlerinde ya bütünüyle veya bir kısmına uygulayarak bir takım bozuk yapılar meydana getirmişlerdir (Usûl, 2010, s. 7).

Osmanlı mimarlık üslubunu oluşturan ve onu güzelleştiren unsurlar ile bu üslubu dönüştüren ya da bozduğu düşünülen etkenler arasında belirgin bir karşıtlık kurulmuştur. Söz konusu kötü duruma sebep olduğu ileri sürülen Fransızlar, Rafael ve Ermeni mimarlar, adeta "günah keçisi" görülmüşlerdir. Bu çerçevede, Ermeni ve Fransız mimarların ürettiği yapılar "üslup karmaşıklığı" olarak nitelendirilmektedir. Osmanlı mimarisinde gözlenen biçimsel dönüşüm, tarihsel bir gereklilikten ziyade bir sapma olarak değerlendirilmiş; dolayısıyla mimarideki değişimler "doğal bir evrim" olarak değil, dışsal etkilere bağlı bir bozulma şeklinde yorumlanmıştır. Bu bakış, 19. yüzyılda meydana gelen mimari gelişmelerin beraberinde getirdiği estetik ve toplumsal dönüşümleri bir "asliyet kaybı" olarak kodlayan düşüncenin sonucudur. Montani Efendi'nin söylemi, geçmişteki mimari düzeni idealize ederken, sonradan dâhil olan mimari unsurları suçlayıcı bir dille dışlar. Bu tutum, tam da "nostaljiyi üreten" epistemolojik zemini kurar: Değişim olağan değil, tehditkâr olarak algılandığında geçmiş, yeniden inşa edilmesi gereken bir "kayıp cennet"e dönüşür. Bu karmaşıklığın ortadan kaldırılması için geçmişte özgün mimarlık usulleri ile inşa edilen mimari eserlere şöyle işaret edilmiştir:

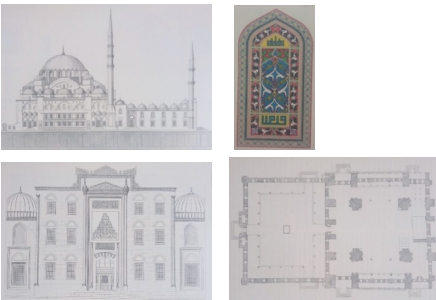
... Şehzade Camii, Küçük Çekmece ve Büyük Çekmece Köprüleri, devletin ileri gelenlerinin bazıları için Eyüp Ensari (Eyüp Sultan) civarında türbeler,

Süleymaniye Camii ile Sultan Süleyman'ın türbesi, Edirne Kapı, Cihangir ve Üsküdar'da Ayazma adıyla üç camii, bunların yanında Osmanlı mimarisi hususiyetlerini en iyi şekilde ortaya koyan Edirne'de yapılmış olan Sultan Selim (Selimiye Camii) doğrusu Mimar Sinan'ın övülmesini ve nam salmasını sağlayan büyük ve gösterişli eserlerden sayılır (*Usûl*, 2010, s. 6-7).

Mimar Sinan tarafından inşa edilen mimarlık usullerinin en iyi mimari örnekleri olduğu ifade edilmiştir. Seçilen mimari eserlerle Osmanlı'nın dini, siyasi ve ekonomik olarak güçlü siyasi dönemine gönderme yapılmıştır. Sıklıkla camilere yer verilse de köprü, türbe, saray, çeşme ve çeşitli kurum binaları örnek verilerek geçmişte yapılmış olan mimari çeşitlilik ve zenginliğe işaret edilmiştir. Yapıların planları, görünüşleri ve tezyini unsurları detaylı bir şekilde çizilerek ifade edilmiştir (Şekil. 2). Yapıları bir araya getiren yapısal, işlevsel ve tezyini unsurlar, tek tek ele alınmış, dönemin mimarlık ve sanat anlayışının derinliği vurgulanmıştır. Kubbe ve minarelerdeki âlem çeşitleri, tezyinat için kullanılan bitkisel ve geometrik unsurlar, kemer çeşitleri, mukarnas detayları ve pencere parmaklıklarındaki detaylar kadar yapıları oluşturan unsurlar çizilmiştir.



Şekil 2. Azapkapı çeşmesi ve Osmanlı mimari eserlerinde kullanılan süsleme detayları (*Usûl*, 2010)



Şekil 3. Süleymaniye Cami plan, kesit ve görünüş çizimleri (*Usûl*, 2010, s. 102-109).

Süleymaniye Cami gibi anıtsal ibadet yapılarının plan, kesit, görünüş çizimleri ve tezyini süslemelerine yer verilmiştir (Şekil. 3). Binanın avlu, harim, mahfil ve minare gibi mekânsal unsurları tezyini birtakım özellikleri ile tek tek tasvir edilmiştir. Süleymaniye, "Mimar Sinan ile talebelerinin üstün zekâları sayesinde meydana gelen güzel sanat eserleri içinde Osmanlı mimarlık usullerinin en gerçekçi olarak görüldüğü yapı olarak" tanımlanmıştır (*Usûl*, 2010, s. 99). Bu temsil biçimi, yapının mimari özelliklerini belgelemenin ötesinde onu Osmanlı mimarlığının "ideal formunu" yansıtan ayrıcalıklı bir örnek olarak konumlandırmaktadır. Nihayetinde, belirli bir tarihsel dönemin ürünü olmaktan çıkarılarak zamansız bir referans noktası haline getirilmektedir. Bu yaklaşım, çalışmanın kuramsal çerçevesinde tartışıldığı üzere, geçmişin seçili unsurlarını yücelterek yeniden kuran nostaljik bir strateji üretimine karşılık gelmektedir.

Sultan Orhan (1324-1362) döneminde başlayan ve Mimar Sinan (1490-1588) döneminde kurularak yaygınlaşan mimarlık usulleri III. Ahmed (1703-1730) döneminde bozulmuştur. Bozulmuş olan bu mimarlık usulleri, Sultan Abdülaziz (1861-1876) döneminde gerçekleştirilen mimari ve sanat faaliyetleri sayesinde tekrar kendi has biçimine kavuşmaya başlamıştır:

Sultan Abdülaziz Han'ın tahta çıkışından başlayarak birtakım büyük eserler yapılmış ve padişahın yüksek ilgileri ve destekleriyle Osmanlı mimarisinin kendine has eski usulleri tekrar geliştirilerek en yüksek düzeye çıkarılmıştır. Bu bakımdan bu dönem Osmanlı mimarisinin yeniden gelişmesinin başlangıcı olmuştur. Şâni yüksek Valide Sultan'ın Aksaray'da yaptırdıkları gönüllere ferahlık veren cami (Pertevniyal Vâlide Sultan) ile Çırağan Sahil Sarayı, yeniden kurulmuş olan Osmanlı mimarisinin hususiyetlerini taşıyan güzel eserler olarak yeterli örneklerdir (*Usûl*, 2010, s. 7).

Usûl'ün yazıldığı bu dönem, imparatorluk mimarisinin yeniden gelişmesinin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Geçmişte kaybolduğu düşünülen ve özlem duyulan Osmanlı usulleri ile ortaya konulan mimarlık tahayyülü, kendisine has bir şekilde tekrar inşa edilmiştir. Yeni mimarlık usulleri ile inşa edilen

ve bu mimarının hususiyetlerini taşıyan eserler olarak Çırağan Sarayı ve Pertevniyal Valide Sultan camii örnek gösterilmiştir (Şekil. 3). Bu mimari eserler dönemin Avrupa merkezli eklektik mimarlık üslubundan etkilenecek inşa edilmiştir (Doğan Yavaş, 2007, s. 241-242). Montani Efendi, dönemin mimari arayışlarını yansıtan bu yapıları eleştirirken Osmanlı mimarlığının geleceği için bir "çözüm" önerisi sunar. Ona göre doğru yol, tarihsel biçimlerin yeniden canlandırılmasıdır. Ancak bu tarihselcilik, Osmanlı geçmişini yeniden üretmeyi amaçlasa da biçimsel olarak Avrupa'daki oryantalist mimarlıkla kesişir. Söz konusu yaklaşımda çeşitli mimari dönemlere referans veren biçimsel öğeler bir arada ve soyutlanarak kullanıldığı için kesin bir mimari göndermeleri veya referansları yoktur. Nitekim söz konusu yapıların üslubu, "Osmanlı" kimliğinden çok, dönemin Batılı bakışının Doğu'yu egzotikleştiren temsilleriyle uyum içindedir.

Belirli yapı örnekleri üzerinden padişahın güçlü himayesi ve ilgisi sayesinde imparatorluk mimarisine özgü usullerin yeniden geliştirildiği ve en yüksek düzeye ulaştırıldığı ileri sürülmektedir. Bu yaklaşım, savunulan tarihselciliğin kendi içinde bir çelişki barındırdığını göstermektedir: Geçmiş özlemle idealize edilirken, aynı anda bu geçmiş Batı'nın estetik ve kuramsal filtresi aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Söz konusu söylemi doğrudan nostaljiyle ilişkilendirmek mümkündür; zira burada tarih, eleştirel bir inceleme alanı olmaktan çok, kaybedildiği varsayılan bir 'öz'ün duygusal temsiline dönüşür. *Usûl'*de kurumsallaşan tarihselci tutum da bu bağlamda, imparatorluk mirasını idealize eden ve yaşanan kaybı telafi etmeye yönelik nostaljik bir anlatı niteliği kazanır. Böylelikle geçmişte yitirildiğine ve yeniden inşa edilebileceğine inanılan mimari kimlik, Osmanlı mimarisine özgü usuller üzerinden yeniden tanımlanmış olur.



Şekil 4. Soldaki resim, Çırağan Sarayı (<https://fotoatlas.net/konu/ciragan-sarayi/>). Sağdaki resim, Pertevniyal Valide Sultan Camii (Yavaş, 2007, s. 241-242).

Eserde birbirleriyle çelişen çeşitli tutumlar dikkat çekmektedir. Bu durum, Boym'un (2009, s. 88) belirttiği üzere, yeniden kurucu nostaljik anlatıların iddialarını ve söylemlerini aşırı ciddiye almasının bir sonucudur. Bu tür anlatılarda tarihsel süreçte ortaya çıkan aksaklıklar ve talihsizlikler için çoğunlukla bir "günah keçisi" seçilir; olumsuzluklara duyulan tepki bu figürlere yöneltilir ve ideal değerleri tahrip etmekle suçlanırlar (Boym, 2009, s. 79). Bu çerçevede, Mimar Sinan dönemindeki gelişimin Sultan Abdülaziz döneminde de benzer biçimde yaşandığı ileri sürülmektedir. Oysa klasik dönem imparatorluk mimarisi, dış etkilerden görece bağımsız, kendine özgü bir üslup olarak değerlendirilirken; Sultan Abdülaziz dönemi mimarlığı Avrupa merkezli sanatsal akımların belirgin etkisini taşımaktadır. Bir başka çelişki ise Osmanlı mimarlık üslubunun bozulduğuna örnek olarak Nuruosmaniye Camii'nin gösterilmesidir (Şekil 4). Barok mimari özellikler taşıyan bu yapı ile Çırağan Sarayı ve Pertevniyal Valide Camii gibi eserler, Avrupa merkezli mimari akımların etkisiyle ortaya çıkmış olmalarına rağmen, eserde farklı biçimlerde yorumlanmaktadır. Aynı sanatsal kökenlere sahip bu yapılar arasında biri Osmanlı mimari özelliklerinin "başkalaştırılması", diğeri ise "yeniden canlandırılması" olarak nitelendirilmektedir. Bu farklılaşmış değerlendirme, anlatının seçici ve idealize edici çerçevesinin bir göstergesi olarak okunabilir.



Şekil 5: Nuruosmaniye Camii (1755) (Eyice, 2007).

İmparatorluğun mimari usullerinin bozulmasına neden olarak Mimar Sinan'ın yerini "Rafael" in, Sinan'ın öğrencilerinin yerini ise Ermeni mimarların aldığına ilişkin ifade, bir diğer çelişkili anlatı örneğini oluşturmaktadır. Bu karşılaştırmada sözü edilen Rafael'in (1710–1780), Sultan I. Mahmud, III. Osman

ve III. Mustafa dönemlerinde saray ressamı ve müzisyeni olarak görev yaptığı bilinen Rafael Manas olması muhtemeldir. Zira Osmanlı tarihinde, statü ve mesleki konum bakımından Mimar Sinan ile kıyaslanabilecek nitelikte 'Rafael' isminde bir mimarın varlığından söz edilmemektedir. Her ne kadar bazı kaynaklarda Rafael Manas'ın mimarlıkla ilgilendiği ileri sürülse de bu iddiayı doğrulayan kesin bir bilgi bulunmamaktadır (Küçükhasköylü, 2011, s. 165-181). Dolayısıyla Rafael Manas, konumu ve mesleki niteliği itibarıyla Mimar Sinan ile karşılaştırılması mümkün olmayan bir figürdür. Bunun yanında, "Rafael'in öğrencileri" olarak anılan Ermeni mimarlar, toplumunun etno-dinsel yapısının asli unsurları olmalarına rağmen, Osmanlı mimarlık usullerini bozdukları iddiasıyla "öteki" konumuna yerleştirilmiştir. Nitekim Tanyeli'nin (2015, s.137) de vurguladığı üzere, Osmanlı anıtsal mimarlık tarihinin etnisiteyle ilişkisiz, soyut bir "emperyal bütünlük" içinde ele alınması, farklı etno-dinsel grupların katkılarını görünmez kılan ve bu çoğulluğu üst kimlik altında eriten bir anlatı üretmektedir.²

Günümüz perspektifinden bakıldığında belirli bir çelişki barındıran durumlar, 19. yüzyıl Osmanlı modernleşmesinin karakteristik niteliği olan seçmeci uyarılma ve kültürel melezlik stratejileri çerçevesinde değerlendirildiğinde daha anlamlı bir bağlama oturmaktadır. Tanzimat sonrası mimari üretimde Batı kökenli üslupların yerel mimari repertuarla birlikte kullanılması yaygınlaşmış; neoklasik, gotik ya da oryantalist biçimsel öğelerin Osmanlı mimari gelenekleriyle eklektik biçimde bir araya geldiği görülmüştür (Batur, 1985; Çelik, 2019; Kuban, 2021). Bu durum mimarlığın yalnızca estetik bir üretim alanı olmadığını, aynı zamanda modernleşen imparatorluğun kimlik arayışını temsil eden bir kültürel imalatlar olduğunu göstermektedir. Nitekim Abdülaziz döneminde inşa edilen bazı yapılarda gotik veya Avrupa kökenli cephe düzenlerinin rumi, palmet ya da kubbe gibi klasik Osmanlı mimari unsurlarıyla kullanılması, söz konusu eklektik yaklaşımın somut göstergeleri olarak değerlendirilebilir

(Batur, 1985). Bu bağlamda *Usûl*'de dile getirilen "klasik usullerin yeniden ihyası" iddiası, mimari pratikteki çeşitliliği birebir yansıtan bir tanımlamadan ziyade imparatorluk mimarisine tarihsel süreklilik ve özgünlük atfetmeyi amaçlayan ideolojik bir çerçeve olarak okunabilir.

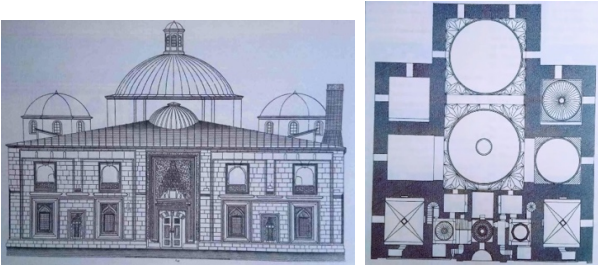
Usûl'ün ilkesel ifadesi niteliğindeki "Mimari Tarihi" bölümünde yer alan nostaljik anlatılar, metnin ilerleyen kısımlarında da Osmanlı mimarlığını belirli tarihsel kesitler ve ideal biçimler üzerinden temsil etme stratejisini sürdürerek etkisini devam ettirmektedir. Eserin üçüncü bölümünü oluşturan "Çeşitli Mimarlık Usulleri" başlığı altında Osmanlı mimarlık tarihi, bireysel dehaların katkılarıyla doğrusal biçimde gelişen bir süreç olarak kurgulanır (*Usûl*, 2010, s. 9-39). Bu çerçevede İlyas Ali, Hayreddin ve Sinan gibi figürler, "usûl"ün dönemsel aşamalarını belirleyen kurucu mimarlar olarak yüceltilir. Böylece imparatorluk mimarlığı, tarihsel birikimin karmaşık ve çok katmanlı yapısından ziyade, özünde mevcut olduğu kabul edilen bir istikrarın zaman içinde giderek arlaşması ve saflaşması biçiminde yorumlanır. Bu bölümde imparatorluk mimarlık usulleri, hem esnekliği hem de diğer gelenekleri içselleştirme kapasitesi sayesinde üstün bir metot olarak tanımlanmakta; bu yaklaşım, söz konusu mimarlığı evrensel mimarlık tarihinin en olgun aşaması olarak konumlandıran bir değerlendirme üretmektedir. Mimarlığın Mısır-Yunan-Osmanlı hattı üzerinden doğrusal bir ilerleme zinciri olarak sunulması, geçmişi eleştirel bir inceleme alanı olmaktan çıkarak hem kaybedildiği varsayılan mimari bir özün idealize edilmiş bir temsiline hem Osmanlı mimarisini kadim uygarlıkların mirasıyla aynı ilerlemeci tarih kurgusu içinde konumlandıran hiyerarşik bir kurguya dönüştürür. Böylece metin, Osmanlı mimarisine ilişkin nostaljik bir kimlik inşasını, tarihsel temsiller ve seçici vurgular üzerinden sürdüren bir anlatı üretmektedir (*Usûl*, 2010, s. 9-13).

Yeşil Cami (şekil 6) ile ilgili bölümde, yapıyı hem tarihsel kökenleri hem estetik bütünlüğü üzerinden

² Tanyeli (2015), *Osmanlı mimarlığı ve etnodinsel çoğunluk ile ilgili şöyle der: "...Etnisiteyle ilişkisiz bir Osmanlı anıtsal mimarlığı tarihine inanılır. O mimarlık sanki soyut bir Osmanlı emperyal bütünü içinde gerçekleştirilmektedir. Orada Arap, Ermeni, Türk, Rum, Sırp, yoktur, Osmanlı vardır. Sanki tüm etnodinsel gruplar*

adeta modern bir üst kimlik olarak Osmanlılığı benimsemiştir ve o benimsemenin verdiği bilinçle ortak Osmanlı üslubunu yapar ve uygulurlar" (s. 137).

idealize eden nostaljik bir yaklaşım geliştirilmektedir. Yapılan mimari tasvirde caminin giriş düzeninden sütunlarına kadar birçok unsurun üstünlüğü vurgulanırken, özellikle Bizans kalıntılarında devşirilmiş Korint sütunların "karanlık bir bölümde" kullanıldığı için İlyas Ali'nin eserine zarar verilmediği belirtilerek, imparatorluk mimarisinin özcü ve koruyucu bir çerçeve içine yerleştirildiğini ima edilir. Yapının dış ve iç süslemeleri, oyma ve nakışların inceliği, uyumlu kompozisyonu ve bütün parçaların "tenkide yer bırakmayacak" derecede mükemmelliği ise Osmanlı mimari usullerinin en yüksek noktası olarak sunulur. İç mekândaki havuz, akik taşından fıskiyeler ve buharlaşan suyun oluşturduğu hafif sisin, çiniler ve kubbe süslemeleriyle duygusal bir bütünlük yarattığı iddiası, yapıyı idealize eden romantik bir atmosfer kurar. Ayrıca metinde, Kütahya çiniciliğinin güncel durumunu Osmanlı ustalığının kaybı üzerinden değerlendirerek geleneğin yeniden canlandırılması çağrısında bulunulur. Son olarak Osmanlı vitray tekniği, Avrupa usullerinin karşısına renk canlılığını koruyan "asıl" yöntem olarak yerleştirilir; böylece Osmanlı uygulaması hem teknik hem tezyini açıdan üstün, özgün ve bozulmamış bir yöntem olarak idealize edilir (Usûl, 2010, s. 41-43).

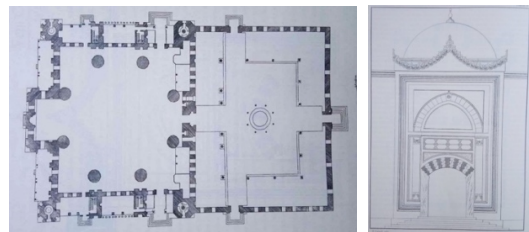


Şekil 6. Bursa Yeşil Cami plan, görünüş çizimleri (Usûl, 2010, s. 46-47).

Süleymaniye Camii, Sinan ve ekibinin "üstün zekâsının" ürünü olarak tanımlanır ve mabed, imparatorluk mimari üslubunun en yetkin ve "gerçek" ifadesi konumuna yerleştirilir (Usûl, 2010, s. 99). Yapının konumu, iki kıtanın ve iki denizin kesişimini gören bir hâkimiyet noktasında tasvir edilir; bu betimleme, mimari estetiğe siyasi-coğrafi bir temsil işlevi yükler. Metinde yer alan "Biraz daha uzaktan ve havanın sisi içinden Keşiş Dağı (Bursa Ulu Dağ)

açık havada Osmanlı'nın eski büyüklüğünü düşündürür" cümlesi, çevresel manzarayı imparatorluğun tarihsel ihtişamıyla ilişkilendirirken, metnin nostaljik temsil stratejisi kapsamında Osmanlı mimarisine yönelik seçici bir tarihsel ideal sunma işlevini de ortaya koymaktadır (Usûl, 2010, s. 99). Bunu izleyen "Böyle bir güzel görünüm insanın aklına hoş düşünceler getirir... kendisini yaradana ulaştırır" ifadesi ise bu tarihsel ihtişamı ruhani bir yükselişe bütünlükler (Usûl, 2010, s. 99). Böylece Süleymaniye hem mimari hem duygusal düzlemde büyüklüğün, manevi yüceliğin ve imparatorluk nostaljisinin yoğunlaştığı bir sembol olarak sunulur.

Selimiye Cami (şekil 7), gök ile yer arasında yükselen ve minareleri ile kubbesi aracılığıyla etkileyici bir görsellik sunan bir yapı olarak tanımlanmakta ve metnin nostaljik temsil stratejisi çerçevesinde Osmanlı mimarisinin ideal biçimlerinden biri olarak öne çıkarılmaktadır (Usûl, 2010, s. 109). Bu görselliğin yalnızca Selimiye'ye özgü olduğu ve diğer dinî yapılar ile Sinan'ın önceki eserlerinin bu yoğun etkiyi sağlayamadığı ileri sürülür. Böylece yapı, Osmanlı mimarisinin geçmişte ulaştığı zirveye duyulan özlemin somut bir temsiline dönüşür. Düzen, uyum, sağlamlık ve süslemelerin sadeliği ile inceliği, mimari usullerin ender ve başarılı bir uygulaması olarak gösterilerek, Mimar Sinan'ın yaşlılık döneminde inşa ettiği en olgun sanat eseri olarak idealize edilir (Usûl, 2010, s. 110). Bu tasvir, yapıyı yalnızca özgün bir mimari eser olarak sunmakla kalmaz, aynı zamanda kaybolmuş bir imparatorluk büyüklüğünün ve manevi yüceliğin bir temsilcisi hâline getirir.



Şekil 7. Selimiye Cami plan, görünüş çizimleri (Kaynak: Usûl, 2010, s. 111-112).

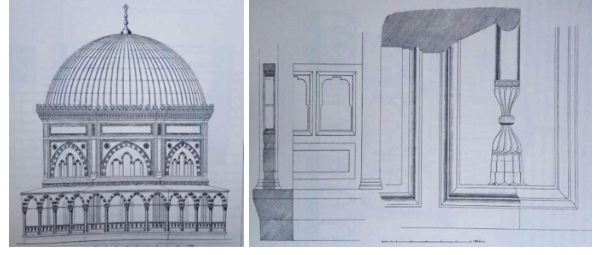
Galata ile İstanbul arasında yer alan Yeni Köprü'nün İstanbul yakasında, "dünyada en güzel

ve en geniş alanlardan birinde” inşa edildiği vurgulanarak, Yeni Cami'nin konumunun İstanbul'un simgesel mekânsal eksenine yerleştiği ifade edilir (Usûl, 2010, s. 113). Caminin mimarı olarak, Mimar Sinan'ın hemşehrisi ve yakın çevresinden olan Arnavut Mimar Hoca Kâsım gösterilmiştir. Hoca Kâsım'ın iç mekâna “gereği şekilde ve istenilen derecede büyüklük” kazandırdığı, ancak dış görünüşün aynı ölçüde görkemli olmadığı belirtilir. Bu durum, yapının ilk tasarımında öngörülen ihtişam ve süslemelerin, inşa sürecinde ortaya çıkan “iç karışıklıklar” sebebiyle tam olarak gerçekleştirilemesine bağlanır.

Yeni Cami'nin (şekil 8) bu nitelermeler ışığında tasvir edilmesi, yalnızca bir yapı betimlemesi olmanın ötesinde, mimarlığın tarihsel sürekliliğine dair bir bakış açısına da işaret eder. Eserin dili, Sinan çevresine mensup bir mimarın adıyla kurulan bağ üzerinden, geçmişte ulaşılan “yüksek” düzeye bir süreklilik atfeder. Ancak bu süreklilik anlatısında yapım sürecinde ortaya çıkan aksaklıklar, mimarlığın kendisine değil, “dışsal nedenlere” atfedilerek açıklanır. Böylece mimarlığın özündeki yetkinlik varsayımı korunur. Bu söylem, *Usûl*'ün genelinde olduğu gibi, idealize edilen mimari düzeni yeniden çağırarak nostaljik bir bakışı yansıtır. Bu bağlamda Yeni Cami örneği, kayboduğu düşünülen “altın çağ”a gönderme yaparken, aynı zamanda bu geleneğin sürekliliğini muhafaza etme arzusunu ifade eder. Yapının eksiklikleri bile, bu ideali yeniden tesis etme isteğinin bir unsuru olarak yorumlanır. Böylece, geçmişin mükemmelliğine duyulan özlem, mimarlık tarihyazımının merkezine yerleştirilir.



Şekil 8. Yeni Cami mimari detay çizimleri ve Osmanlı'da kullanılan süsleme motifleri (Usûl, 2010, s. 116-117).



Şekil 9. Süleymaniye Türbesi görünüş ve mimari detay çizimleri (Usûl, 2010, s. 121-122).

Camiler gibi Kânûnî Sultan Süleyman (şekil 9) ve Şehzâde Mehmed'in türbeleri, kayboduğu düşünülen zarafet ve ruhaniyetini yeniden hatırlatan örnekler olarak sunulur. Kânûnî türbesi “öyle güzel bir bahçe içinde” betimlenir ki ay ışığı, çiçek kokuları ve kuş sesleriyle çevrelenen bu mekân neredeyse cennetsel bir manzara kazanır (Usûl, 2010, s. 119). Türbenin aşırı süslemeden uzak, ölçülü sadeliği olgunluk ve incelikle özdeş “hakiki üslubun” simgesi olarak yüceltilir. Şehzâde Türbesi ise ışık, renk ve doğa imgeleriyle bir duygu mekânı hâline gelir. Renkli vitraylardan süzülen ışığın “işlenmiş değerli taşların parıltısına” benzetilmesi, türbenin içini neredeyse canlı bir manevî atmosferle doldurur (Usûl, 2010, s. 124). Bu anlatımda mimarlık, sadece bir yapım eylemi değil, doğayla uyumlu bir ruh hâli olarak da kavranır. Her iki türbe tasvirinde de geçmiş, eleştirel bir tarih bilincinden ziyade mimari bütünlüğe duyulan özlem üzerinden yeniden inşa edilir. Sadelik, maneviyat ve ışık imgeleriyle, bir “altın çağ”ın estetik hafızası temsil edilir. Bu çerçevede *Usûl*, türbe anlatıları üzerinden geçmişi salt bir mimari ideal değil, duygusal bir nesne hâline getirir; mimarlığı, kaybolmuş bir “ruh”un yankısı olarak kurular.

Sultan III. Ahmed ve Azapkapı çeşmeleri hem en parlak hem de kırılğan dönemi temsil eden simgesel yapılar olarak ele alınır. Sultan III. Ahmed Çeşmesi, Osmanlı sanatının inceliğini ve zarafetini gözler önüne seren “dost ve düşmanı imrendiren” bir eser olarak övülür. Bu yapı, geçmişte Osmanlı mimarlarının ulaştığı üstün mimari seviyeyi hatırlatan bir delil olarak sunulur. Ancak aynı zamanda, Avrupa sanatına yönelmenin bu özgün üslubu gölgelediği, mimarların “kendi öz sanatlarını unuttukları” bir dönemin başladığına dair derin bir üzüntü dile getirilir (Usûl, 2010, s.125). Azapkapı Çeşmesinde

bu kaygı daha açık bir kültürel eleştiriye dönüşür. Batı'dan getirilen mühendislerle Fransız süsleme tarzlarının Osmanlı yapılarında uygulanmaya başlaması, geleneksel sanatın inceliğini zedeleyen bir taklit dönemi olarak betimlenir. Bu durum "yüksek bir uçurumun kenarında durmak" teşbihiyle ifade edilir. Anlamı ise Osmanlı mimarisinin, kendi iklimine yabancı bir üsluba yönelmekle yok olma tehlikesine yaklaştığı yönündedir (Usûl, 2010, s.132). Her iki çeşme örneği, nostaljik tarih bilincinin iki yönünü bir arada taşır: Sultan III. Ahmed Çeşmesi, geçmişin etkileyici mimari kudretine duyulan hayranlığı; Azapkapı Çeşmesi ise bu kudretin kaybına duyulan hüznün ve geri kazanma arzusunun temsil eder. Bu bağlamda çeşmeler, sadece mimari eserler değil, Osmanlı kimliğinin Batılılaşma karşısında korunması gerektiğini savunan bir kültürel söylemin taşıyıcıları hâline gelir.

Osmanlı mimarlarının süsleme ve çiçek motifleri hem estetik titizlik hem de teknik ustalık açısından ön plana çıkar (Usûl, 2010, s. 135). Osmanlı mimarlarının bu eserleri yaratırken İtalyan ve Çinli mimarlardan etkilenmiş olsalar da hiçbir zaman geleneksel üslubu kaybetmedikleri vurgulanır (Usûl, 2010, s. 136). İtalyan sanatçılardan rastlantısal benzerlikler görülse de Osmanlı mimarları, kendi estetik ölçütlerini koruyarak ve yenilikleri titizlikle hesaplayarak eserlerini ürettikleri, Çinli mimarların ise bazı teknik buluşları aktarılmış olsa da uygunsuz veya Osmanlı usullerine aykırı unsurlar kesinlikle benimsenmediği iddia edilir.

Tarihsel perspektif de bu titizliğin önemini pekiştirir. Yavuz Sultan Selim dönemi mineli tuğla süslemeleri, önceki yüksek standartları yansıtırken, Sultan III. Ahmed dönemindeki büyük yapılar İtalya'daki sanat gerilemesine benzer bir düşüşe işaret eder (Usûl, 2010, s. 143). Ancak gerileme sonrası yükselişin yalnızca geçmişteki eser ve bilgiye başvurulmasıyla mümkün olacağı şöyle vurgulanır: "Gerilemeden sonra tekrar gelişme ve yükselme olabilirse de yaradılıştan üstün zekâyâ sahip sanatçıların güzel eserleri bulunan milletlerin yine gelişmeleri ancak geçmişteki eserlere ve ilime başvurmaları ve uymalarına bağlıdır" (Usûl, 2010, s. 143). Osmanlı mimarları, kaybolmuş mirası yeniden ihya etmek amacıyla önceki sanat eserlerini örnek

almış ve geçmişin ruhunu yeniden canlandırmışlardır. Süsleme ve çiçek motifleri, geçmişin yüksek standartlarını günümüze taşıyan bir simge hâline gelir. Mimarlık, burada tarihsel bir süreçten ziyade, kültürel bir hafızanın duygu yapıları üzerinden yeniden inşası olarak temsil edilir.

Sonuç

Bu çalışma, *Usûl*'ün belgeleme iddiasının ötesinde, geçmişin belirli bir yorum doğrultusunda seçilerek yeniden yapılandırıldığı bir kültürel anlatı ürettiğini ortaya koymaktadır. Özellikle "Ma'lûmât-ı Târihiyye" başlıklı kuramsal bölümde Montani Efendi tarafından kurulan tarihsel çerçeve, klasik Osmanlı mimarlığının belirli bir dönemini, Mimar Sinan figürü etrafında şekillenen 16. yüzyılı merkezileştirmekte ve bu dönemi mimarlık tarihinin normatif "zirve" noktası olarak konumlandırmaktadır. Bu merkezileştirmenin tarihsel betimlemeyi aşarak, belirli mimari ilkeleri evrensel ve değişmez kılan seçici bir temsil rejimi aracılığıyla inşa edildiği gösterilmektedir.

Bu bağlamda nostalji, eserde yalnızca geçmişe yönelik bir duygu durumu olarak değil, mimarlık tarihini belirli bir "altın çağ" ekseninde yeniden kurgulayan söylemsel bir imalat olarak ele alınır ve geçmişini görselleştirip normatif biçimsel ölçütlere dönüştürerek bugünün mimarlığı için bağlayıcı bir referans alanı oluşturur. Bu söylemsel imalat, değişimi bozulma ve süreksizlikle ilişkilendirirken, sürekliliği "asli" ve "öz" mimarlık bilgisiyle özdeşleştirilmektedir. Böylece mimarlık tarihi, nesnel bir kronoloji olarak değil, ideolojik olarak yönlendirilmiş temsili bir anlatı içinde yeniden kurulur ve Tanyeli'nin (2011, s. 79) nostalji tanımıyla örtüşen bir yeniden kurucu strateji ortaya koyar.

Geçmişin yalnızca estetik ve tarihsel değil, aynı zamanda kimlik kurucu bir referans alanı olarak yapılandırıldığı görülmektedir. Anlatının başlangıcında cami, çeşme, köprü ve saray gibi anıtsal yapı tipleri üzerinden mimari geleneğin üstünlüğü vurgulanmakta; bu vurgu, geçmişin kusursuz ve bozulmamış bir düzen olarak idealize edilmesiyle pekiştirilmektedir. Bu idealizasyon, temsili anlatının yalnızca geçmişini yüceltmekle kalmayıp, bu geçmişini

bugünün mimarlığı için normatif bir model olarak sunduğunu da ortaya koymaktadır. Osmanlı mimarlık kimliği belirli oranlar ve kurallar çerçevesinde tanımlanmakta, bu bütünlük ise Ermeni ve Avrupalı mimarların müdahaleleri ile karşılaştırmalı olarak tartışılmaktadır. Bu karşıtlıklar üzerinden kurulan değerler hiyerarşisinin ve mimarlık aktörleri arasındaki ikiliklerin metnin anlatısında nasıl işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Selimiye'nin ideal usullerinin, Nuruosmaniye'nin ise bozulmanın örneği olarak sunulması, biçimler aracılığıyla kurulan bu söylemsel süreklilik ve kopuş kurgusunu görünür kılmaktadır.

Son olarak, eserin kaleme alındığı dönemin mimarlık pratiği ile klasik dönem arasındaki benzerlikler, söylemsel süreklilik stratejileri aracılığıyla eserin kuramsal yapısına eklenmektedir. Çırağan Sarayı ve Pertevniyal Valide Sultan Camii örnekleri üzerinden eski usullerin yeniden canlandırıldığı iddiası, kaybolduğu kabul edilen "asli mimarlık" bilgisinin yeniden üretilebilirliğini meşrulaştırmaktadır. Bu yaklaşım, değişime karşı bir direnç üretirken mimarlık geleneğini zaman üstü ve evrensel bir "usûl" olarak tanımlayan temsili bir kültürel anlatıyı güçlendirmektedir. Böylece *Usûl*, mimarlık tarihine ilişkin betimleyici bir çalışma olmanın ötesinde, Osmanlı mimarlık kimliğini nostaljik ve yeniden kurucu bir söylem aracılığıyla inşa eden ideolojik bir metin olarak değerlendirilebilir.

Extended Abstract

A nostalgic architectural narrative in Ottoman: "Usûl-i mimârî-i Osmânî"

The nineteenth century for the Ottoman Empire was an era defined by a dual struggle: the necessity of modernization according to Western standards and the preservation of an authentic imperial identity. This tension found its most sophisticated architectural expression in the work titled *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî* (The Fundamentals of Ottoman Architecture), published in 1873 for the Vienna International Exposition. Commissioned by Ibrahim Edhem Pasha and executed by a diverse committee including Pietro Montani and Boghos Chachian, this monumental work was intended to represent the Ottoman state in the global arena. While often cited as a technical document or the first formal architectural history of the Ottomans, this study argues that the text serves a much deeper ideological purpose. It is analyzed here as a "nostalgic architectural narrative" that seeks to reconstruct a glorious past to stabilize a turbulent present. The research explores how the work systematically selects, idealizes, and codifies specific historical periods—primarily the 16th century—to create a defensive and restorative identity against the perceived cultural encroachment of the West.

The study anchors its analysis in two major theoretical pillars. First, it employs Svetlana Boym's conceptualization of "restorative nostalgia." Unlike reflective nostalgia, which dwells on the ambivalence of longing and loss, restorative nostalgia attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. It does not think of itself as nostalgia but as truth and tradition. *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî* functions through this restorative lens by presenting the "Classical" Ottoman period not as a bygone era, but as a perennial source of absolute architectural truth. Second, the study draws upon Uğur Tanyeli's critique of architectural historiography, specifically the "selective construction" of history. Tanyeli argues that history is often a curated collection of past fragments repurposed to serve contemporary

ideologies. By synthesizing these two perspectives, the article examines the work's discursive strategy: the intentional elevation of the Sinan era as a "Golden Age" and the simultaneous dismissal of later, "Westernized" Ottoman periods as eras of decline.

The research adopts a qualitative methodology rooted in discourse analysis and textual criticism. The primary source, *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*, is analyzed in its trilingual complexity (Ottoman Turkish, French, and German). The study moves beyond a simple reading of the text, examining the interplay between linguistic descriptions, lithographic illustrations, and technical drawings. By deconstructing the adjectives used to describe historical monuments and the specific visual framing of architectural details, the research identifies the "nostalgic markers" embedded in the work. Furthermore, the analysis places the text in a comparative framework with contemporary European architectural movements, such as the Gothic Revival, to understand the global intellectual atmosphere of the late 19th century.

A significant finding of the study is the work's radical temporal partitioning. The narrative constructs a peak in Ottoman architectural history, synonymous with the 16th century and the genius of Mimar Sinan. This period is portrayed as the embodiment of "purity," "rationality," and "proportion." In the discourse of *Usûl*, the classical era is not merely a style but a set of universal laws comparable to the Greco-Roman orders. By idealizing this specific window of time, the work creates a nostalgic standard against which all subsequent developments are judged. The baroque and rococo influences of the 18th century are characterized as "deviations" or "corruptions" caused by the loss of the original "Usûl." This selective memory serves to bypass the immediate past of the Empire, which was seen as weakened and overly influenced by Europe, in favor of a more "authentic" and powerful historical image.

The title of the work, centering on the word *Usûl* (Procedures/Fundamentals), is a strategic choice. The study argues that this term was used to coun-

teract the Orientalist perception that Islamic or Ottoman architecture was merely "decorative" or "arbitrary." By presenting Ottoman architecture as a system of rules, orders, and mathematical proportions, the authors sought to grant it the same scientific and academic status as the Western Vitruvian tradition. The nostalgic narrative here acts as a tool for systematization. The elaborate plates detailing column capitals, arches, and muqarnas are not just documentations; they are attempts to codify a "Grammar of Ornament" that had supposedly been lost. This codification allowed the Ottomans to claim that they possessed a "Classical" tradition of their own, one that was equal in sophistication to that of the West.

The article delves into the work's implicit critique of the 19th-century urban and architectural landscape. Through a nostalgic lens, the authors contrast the "organic harmony" and "spiritual integrity" of old Ottoman structures with the "characterless" and "monotonous" buildings appearing in Istanbul during the Tanzimat era. This "spatial nostalgia" laments the loss of a holistic world-view where architecture, religion, and social life were intertwined. The study highlights how the work uses descriptions of old mosques and hans to project a sense of "belonging" that was being eroded by rapid modernization and globalization. In this sense, *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî* shares a common ground with European romanticists who viewed the Middle Ages as a sanctuary from the alienation of the Industrial Revolution.

The visual components of the work—the intricate engravings and technical plates—are analyzed as active participants in the nostalgic narrative. These images do not merely illustrate the text; they amplify the "monumentality" and "timelessness" of the structures. The study notes that the drawings often strip away the contemporary decay of the buildings, presenting them in an idealized, pristine state. By utilizing the Western technique of perspective and orthographic projection to depict traditional Ottoman forms, the work performs a "modernization of the past." This visual strategy

makes the nostalgic object accessible and respectable to a Western audience while reinforcing the internal claim to a glorious heritage.

The study concludes that *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî* is a premier example of "invented tradition" in the late Ottoman period. Its nostalgia is not a passive retreat into the past, but a proactive and strategic defense mechanism. By selectively reconstructing the 16th century as a perennial "Golden Age," the Ottoman elite attempted to create a cultural shield against Western hegemony. The work provided a blueprint for an "authentic" Ottoman-Islamic modernity that could stand on equal footing with European civilization without losing its soul.

Ultimately, this nostalgic narrative laid the intellectual groundwork for the First National Architectural Movement in the early 20th century. The study demonstrates that in the Ottoman context, nostalgia was a fundamental component of the modernization process itself—a way of "looking backward to move forward." By freezing the classical past as an immutable object of desire and a source of rules, the *Usûl* transformed history into a permanent reference point for the future construction of Ottoman and, eventually, Turkish national identity. The past, as presented in the 1873 work, was not something to be left behind, but a "lost truth" to be restored and re-implemented in the modern world.

Declarations

Funding: The author declares that this research received no specific grant from any funding agency in the public, commercial, or not-for-profit sectors.

Conflicts of Interest: The author declares that there is no conflict of interest regarding the research, authorship, and/or publication of this article.

Ethical Approval: Ethics committee approval was not required for this study.

Ethics Statement: The author declares that scientific and ethical principles were followed throughout

the conduct and preparation of this study, and that all sources used are duly cited in the reference list.

AI Disclosure: The author declares that no artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. All content of the study was produced by the author in accordance with scientific research methods and academic ethical principles.

References

- Akyürek, G. (2009). Tanzimat döneminde mimarlığın değişen bilgisi: *Fenn-i Mimari*, gazeteler ve diğerleri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7(13), 93-120.
- Batur, A. (1985). Batılılaşma döneminde Osmanlı mimarlığı. İçinde M. Belge (Ed.), *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 4, ss. 1038-1067). İletişim Yayınları.
- Berman, M. (1999). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin geleceği* (F. B. Haydar, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 2001 yılında yayımlandı.)
- Civelek, Y. (2009). Mimarlık, tarihyazımı ve rasyonalite: XX. yüzyılın ilk yarısındaki modern Türk mimarisinde biçime dayalı sembolik söylem meselesi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7(13), 131-152.
- Çelik, Z. (2019). *19. yüzyılda Osmanlı başkenti: Değişen İstanbul*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Durmuş, S. (2018). Metinsel var olma biçimi olarak Osmanlı mimarlığı: Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî. İçinde M. B. Zülkar-Aydın & R. Aydın (Ed.), *Osmanlı'da mimari, sanat ve yemek kültürü* (ss. 41-60). Mahya Yayıncılık.
- Durmuş, S. (2014). *Mimarlık Düşüncesinin Retorik İnşası: Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Durmuş, S., & Kuloğlu, N. (2017). An imperial discourse: Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî. In Z. Bialas, H. Aslan, M. A. Icbay, & H. Arslan (Eds.), *Recent developments in arts* (pp. 232-242). E-Bwn.
- Durmuş, S., & Öymen Gür, Ş. (2017). Mimarlığın metinsel temsilde retorik inşası: *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*. METU Journal of the Faculty of Architecture, 34(1), 107-131. <https://doi.org/10.4305/METU.JFA.2017.1.5>
- Erkmen, A. (2006). *Mimarlık ve hafıza: Osmanlı dünyasında geçmişin yeniden üretildiği yapılar (1850-1910)* (99157) [Doktora tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Eyice, S. (2007). Nuruosmaniye Külliyesi. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 33, ss. 264-266). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ersoy, A. (2000). Architecture and the search for Ottoman origins. *Muqarnas*, 17, 85-104.
- Ersoy, A. (2015). *Architecture and the late Ottoman historical imaginary: Reconfiguring the architectural past*. Routledge.
- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. Longman.
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). Pantheon Books. (Original work published 1969)
- Göğüş, C. (2006). *19. yy. Avusturya gazeteleri ışığında Osmanlı İmparatorluğu'nun 1873 Viyana Dünya Sergisine katılımı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Hutcheon, L., & Valdés, M. J. (2000). Irony, nostalgia, and the postmodern: A dialogue. *Poligrafías: Revista de Literatura, Teoría y Cultura*, (3), 18-41.
- Kıranoglu, G. (2016). *İstanbul nostaljisinin kültürel mitolojisi 1953-1965* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Kuban, D. (2021). *Osmanlı mimarisi*. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Küçükhasköylü, N. (2011). Osman Sarayında Ermeni ressamlar: Manas ailesi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28(1), 165-181.
- Montani Efendi. (2010). Ma'lûmât-ı târihiyye. İçinde S. Soydemir & O. Doğan (Ed.), *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*. Çamlıca Basım Yayın.
- Necipoglu, G. (2007). Creation of a national genius: Sinan and the historiography of "classical" Ottoman architecture. *Muqarnas*, 24 (History and Ideology: Architectural Heritage of the "Lands of Rum"), 141-183. Brill. <https://www.istor.org/stable/25482458>
- Pugin, A. W. N. (1898). *Contrasts: Or a parallel between the noble edifices of the Middle Ages and corresponding buildings of the present*

- day; shewing the present decay of taste. Accompanied by appropriate text. Edinburgh: J. Grant. (Orijinal eser 1832 yılında yayımlandı.)
- Tanju, B. (2007). *Tereddüd ve tekerrür: Mimarlık ve kent üzerine metinler (1873-1960)*. Akın Nalça Kitapları.
- Tanyeli, U. (2015). *İstanbul'da etnodinsel çoğulluk ve Osmanlı mimarlığı (15.-19. yüzyıllar)*. Akın Nalça Kitapları.
- Tanyeli, U. (2017). *Yıkarak yapmak: Anarşist bir mimarlık kuramı için altlık*. Metis Yayınları.
- Tanyeli, U. (2023). *Mimarlık düşünmek için verimli arızalar*. Fol Kitap.
- Topal, B. N. (2023). Yaşam öyküsünün uysallığına karşı Bourdieucü "düşünümsellik": Otobiyografiler bizi niçin rahatsız etmez? *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (4), 59-70.
- Topal-Akdoğmuş, B. N. (2025). Dayısal erkeklik: Türkiye'de dayılık rolü, yumuşak gücün inşası ve icrası. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 28(2), 125-150.
- Tozoğlu, A. E. (2022). Textual manifestations of Ottoman architectural revival and the search for a national idiom in the late Ottoman period. *New Perspectives on Turkey*, 67, 105-125. <https://doi.org/10.1017/npt.2022.20>
- Yavaş, D. (2007). Pertevniyal Vâlide Sultan Külliyesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 34, ss. 241-242). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yılmaz, N. M. (2003). Osmanlının ilk mimarlık kitabı: *Usul-u Mimari-i Osmani*. *Arkitekt*, Temmuz-Ağustos(497), 12-19.