

İdeal Osmanlı Üslûbu Arayışında Üç Mimar: Montani Efendi, Kemâlettin Bey ve Vedat Bey¹

Ars Gör. Dr. Uğur TUZTAŞI*

Özet

İlk millî olarak Oryantalist mimari yaklaşımlar yoluyla Osmanlı dünyasına girmiş olan tarihselcilik, “milli üslup” meselesini de Avrupa’dan beraberinde getirmiştir. 19. yüzyılın son çeyreği, Osmanlı-Türk mimarisinde Batılı tarzda eğitim veren mimarlık ve mühendislik okullarının açılmasına koşut olarak “milli mimari” arayışlarının başladığı bir zamandır. Osmanlı-Türk mimari kuramının ilk basılı örneği olan *Usûl-i Mimârî-i Osmânî* (1873) bu zamanda ortaya çıkmış, yerli tarihsel mimari araştırmaları yabancı mimarlar eliyle de olsa bu devirde başlamıştır. Oryantalizm, her ne kadar milli mimarlık mirası düşüncesini Batılı tarzda üretim yapmaya başlayan ilk Osmanlı mimarlarının dikkatine sunmuşsa da, bir mimarlık kuramı oluşturmak yolunda ilk adımlarını atan Cumhuriyet’in mimarları, kendilerini Türk millî mimarisinin vokabülerini oryantalist öğelerden temizlemek zorunda hissetmişlerdir. Mimar Kemalettin, Mimar Vedat Tek gibi mimarların “Türk” mimarlığının özgün unsurlarını kuramsal olarak tanımlama gayreti, bu makalenin konusunu oluşturan idealleştirme olgusunu ortaya çıkarmıştır.

Anahtar Kelimeler: İdealleştirme, Millî mimari, *Usûl-i Mimârî-i Osmânî*, Montani Efendi, Kemâlettin Bey ve Vedat Bey.

In Search of Ideal Ottoman Style of Three Architect: Montani Efendi, Kemalettin Bey and Vedat Bey

Abstract

Architectural historicism, which first appeared in the Ottoman world through Orientalist tendencies, also carried itself along with the problem of “national style” from Europe. Fourth quarter of 19th century is starting time of seeking “national architecture” as a condition for opening architecture and engineering schools based on western style of education in Ottoman-Turkish architecture. “*Usul-u Mimari-i Osmani* (1873)”, an example of first published Ottoman-Turkish architecture theory, appeared at this time when regional architectural researches carried out, even if done by foreigner architectures. Although architectural Orientalism drew the attention of the first Ottoman architects practicing in Western fashion to the national architectural heritage, the architects of the Republic, who endeavored to establish a modern Turkish architectural theory, felt obliged to purge the vocabulary of the national architecture off of the Orientalist elements. The attempts of architects like Kemalettin, Vedat Tek to define the authentic elements of the Turkish architecture revealed the idealization phenomenon which constitutes the subject of this article.

Key Words: Idealization, National architecture, *Usûl-i Mimârî-i Osmânî*, Montani Efendi, architect Kemâlettin and Vedat.

¹ Bu çalışma yazarın “*Koruma ve Tarihsel Açından İdealleş[-tiril]-miş “Türk Evi”nin Arkeolojisi: Osmanlı Evinin Fragmanları ve Tipolojik Elemanları*” adlı doktora tezinin bir bölümüne dayanmaktadır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Haziran 2009. Tez danışmanı: Prof. Dr. İlgi Y. Aşkun (Restorasyon Anabilim Dalı).

* Niğde Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü.

Usûl-î Mimârî-i Osmânî' (1873) nin girişinde “Malûmat-ı Tarihçe”de, Osmanlı Hanedanının şanlı geçmişinden bahseder.² Bir Osmanlı elitinin gözünde kendi kültürünün hasletlerini temsil eden mimari, elbette ki Avrupalı bir mimarın aklındaki Oryant imgesiyle bir değildir. Öyleyse Montani Efendi'nin titiz rölövelerle hazırladığı bu kitap,³ aslında Avrupalı eklektik mimarların üretmekte oldukları mimariye karşı, ciddi, vakur bir gerçek Osmanlı Üslûbu oluşturmak, daha doğrusu “Klâsik” Osmanlı üslubunu muhafaza etmek çabası olarak da görülebilir. Bu amaç doğrultusunda, kitabın ilk defa olarak, mimarlık üzerinde Avrupalıların “antik” dönemi gibi etkisi olacak Osmanlılara ait bir antik dönem yaratmış olduğu, bu sayede yeni Osmanlı mimarisinin bu antik döneme ait klâsikleşmiş idealleri geçmişten çıkararak ilerleyeceğinin beklendiği söylenebilir. Gerçi, Montani Efendi, Osmanlı Revivalizmi konusunda çelişkili ifadelerde bulunur.⁴ Meselâ, iyi örnekler olarak gösterdiği Çırağan Sarayı ve Pertevniyal Valide Sultan Camisi, açık bir şekilde oryantalist unsurlar ihtiva etmeleri bakımından, bunların yeniden canlanan Osmanlı mimarlığına örnek olarak verilmesi Batı'daki Klâsist muhafazakârlık anlayışından uzaktır.⁵ Ancak unutmamalı ki artık bir mimarlık ocağı veya okulu bile olmayan Osmanlı Devleti için tam anlamıyla Neo-Klâsik bir üslup istemek için henüz erkendir. Nitekim, daha sonraları Alexandre Vallaury ve Raimondo D'Aronco gibi mimarların devam ettirdikleri oryantalist dile karşın, Vedat ve Kemâlettin Bey'lerin geliştirmeye çalıştıkları mimari dil, Osmanlı Klâsik üslubunu çağdaş mimari kurgularla gerçekleştirme amacıyla Usul-i Mimari-i Osmânî'nin söyleminin açtığı yolun önemli bir noktaya ulaştığını gösterir.

Osmanlı hükümetinin görevlendirmesiyle Marie de Launay, Montani Efendi, Boğos Şaşıyan Efendi ve M. Maillard'ın ortak çalışmasının ürünü olan Usûl-î Mimârî-i Osmânî, 1873'teki Viyana Uluslararası Fuarı'nın bir parçasıydı ki kitabın ve beraberindeki iki çalışmanın⁶ içerik ve söylemleri, mimari düzenleme ve sunulan objeler imparatorluğun elit kesiminin o dönemdeki kimlik ve kendini tanıtmaya çalışmasının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Osmanlı'yı yöneten elit tabakanın, hanedanın şanlı “tarihini” referans alan ve vurgulayan dahası bir ulusal kimlik oluşturma çabasının bir sunumu olarak hazırlanan Usûl-î Mimârî-i Osmânî, yeni ortaya çıkan mimarlık tarihi disiplini normlarına uygun olan “bilimsel” karakteri nedeniyle de başka bir öneme sahiptir.⁷

Ahmet Ersoy'a göre, Usûl-î Mimârî-i Osmânî, 1860'larda zaten çok üretken olan güçlü bir eğilimin toparlanmış metinsel ürünü olup, Osmanlı mimarlık tarihinin yazımındaki gelişiminde ve Türk-Osmanlı ulusal mimarisinin başlangıç evresinde kesin bir metin olarak durmaktadır.⁸ Gülsum Baydar ise, yoğun ve reformcu bir toplumsal-siyasal bağlamda ortaya çıkmış olan Usûl-î Mimârî-i Osmânî'nin, imparatorluğu oluşturan çeşitli etnik ve dinsel gruplar arasında toplumsal tutarlılık sağlamak amacıyla Osmanlı ulusçuluğunun doğduğu zamana denk düştüğünü belirtir. Ayrıca Baydar'a göre, 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı tarihi üzerinde yapılan Avrupalı bilimsel çalışmaların dolayısıyla, soykütüğüne ve kutsal onaya dayandırılmış olan geleneksel tarih yazımlarının yerine, ırka ve etnikliğe dayalı yeni bir tarih görüşünün benimsenmesi; eserin kısmen, odağı İslâm kimliğinden ulusal kimliğe kayan yeni tarih yazımını yansıtmada etkili olmuştur.⁹

² Montani Efendi, “Mâ'lumât-ı Târihçe” (Usul-i Mi'mârî-yi Osmânî, 1873). Aktaran: Bülent, Tanju, *Tereddüd ve Tekerrür - Mimarlık ve Kent Üzerine Metinler: 1873-1960*, Akın Nalça Kitapları, İstanbul, 2007, s. 15-21.

³ Usûl-î Mimârî-i Osmânî'de rölöve ve teknik çizim olmak üzere bulunan 191 adet Plâns'dan 94 tanesi P. Montani'ye, 41 tanesi Bogos Şaşıyan'a ve 39 ta-nesi Fransız Mimar E. Maillard'a aittir. Ayrıca Edirne Selimiye Camisine ait iki çizim Marie de Launay'a aittir. Kitaptaki çizimlerden 15 tanesi ise isimlidir.

⁴ Nurcan Yazıcı, “Osmanlı'nın İlk Mimarlık Kitabı: Usûl-î Mimârî-i Osmânî”, *Arkitekt Dergisi*, Sayı: 2003/4, s. 12-19.

⁵ “Usûl-î Mimârî-i Osmânî'de verilen kurallar bütünü, dönemin çağdaş yapıları için bir uygulama önerisi niteliğindedir. Ancak aynı yapıta yeni Türk mimarlığı örnekleri olarak sunulan Çırağan Sarayı ve Valide Camisi'nde antik çağrışımlı Osmanlı düzenleri, eşlik eden levhalarda gösterildiği şekliyle henüz uygulanmamıştır. Yani, klâsik ve klâsik sonrası Osmanlı mimarlığına ilişkin bazı ayrıntıların dışında, tek veya çok katlı revaklar yoktur. Buna karşılık Valide Camisi'nde yerli öğelerin, Risale'nin yansıttığı ruha uygun olarak “antikize” edildiği bir cephe düzeni vardır.” Turgut Saner, “19.Yüzyıl Yeni Türk Mimarlığında Antik Anlayış”, *Yapı Dergisi*, Sayı: 211, Haziran 1999, s. 72.

⁶ Bu çalışmalar, Osmanlı topraklarında yaşayan kadın ve erkek kıyafetlerini içeren, Osman Hamdi Bey ile Marie de Launay tarafından hazırlanmış *Les Costumes Populaires de la Turquie* ile Osmanlı Sergi komisyonu üyesi olan Dethier tarafından hazırlanan, tarihi binalar ve önemli 19.Yüzyıl Osmanlı yapılarını içeren *Le Bosphore et Constantinople* adlı kitaplardır.

⁷ Yavuz, Sezer, *The Perception of Traditional Ottoman Domestic Architecture as a Category of Historic Heritage and as a Source of Inspiration for Architectural Practice (1909-1931)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2005, s. 14.

⁸ Ahmet Ersoy, *On the Sources of the “Ottoman Renaissance:” Architectural Revival and its Discourse During the Abdülâziz Era (1861-76) (Osmanlı Rönesansı'nın Kaynakları Üzerine: Abdülâziz Döneminde Mimarlığın Yeniden Canlanması ve Söylemi (1861-76))*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Harvard University, 2000.

⁹ Gülsum Baydar, “Mimarlığın Sırtındaki Kültürel Yük”, Çev.: Yurdanur Salman, *doxa* dergisi, İstanbul, Mayıs 2006, Sayı 2, 108. Makalenin orijinal basımı için bkz. “The Cultural Burden of Architecture”, *Journal of Architectural Education*, Mayıs 2004, Cilt 57, Sayı: 4, s.19-27.

Usûl-î Mimârî-i Osmânî'nin Türk mimarlık düşüncesi açısından önemini her mimarlık ve sanat tarihçisi vurgulasa da, bu kitapta yer alan çizimlerle metinler arasındaki ilişkiye belki de Uğur Tanyeli'nin dışında vurgu yapan olmamıştır. Kısacası geçmişin mimarisine ait unsurların çizimlerle, yani rölövelerle yeniden üretilerek bunlara Batı mimarlık geleneğindeki gibi bir anlam atfedilmiş olduğu çoğunlukla göz ardı edilmiştir. Tanyeli, bu özelliği şöyle ifade etmiştir:

“Kitabın metin kesiminde ilk olarak amaç saptanır: Bunun bir tarihsel inceleme olduğunu, ancak hedefin geçmişi anlamakla sınırlı kalmadığını görürüz. Asıl erek dünün yapılarını inceleyip, çizimler aracılığıyla yeniden üretmek ve ardından onlardan bugün için de geçerli biçim örüntüleri ve dizgeleri çıkarmaktır. Kitabı hazırlayanlar bunun Batı'da özellikle Antik Mimarlık için böyle yapıldığını, yani tekil olgulardan genelgeçer kural dizgeleri ve biçim örüntülerine ulaştıran bir yöntem uygulandığını bilmektedirler. Burada da bunu yapmayı öngöreyerek, tüm Yeni Klâsik ve hatta Eklektisist mimarlıkların ardında yatan mantığı ülkeye taşımaktadırlar”¹⁰

Aslında 18. yüzyılda kısmen görülen, 19. yüzyılda ise aşikâr hâle gelen Osmanlı mimarisinin geleneksel Praksis'ten kopma sürecinin daha başından itibaren yabancı yayımlarla ilgisi olduğu düşünülmektedir. Lâle devri mimarisinde görülen Fransız etkisinde 28 Mehmet Çelebi'nin Fransa dönüşünde beraberinde getirdiği varsayılan kitapların rolü olabileceğinin düşünülmesi gibi, Batı'nın mimarlık bilgisinin Osmanlı'ya sadece uygulamacılar değil, çizimler yoluyla da geldiği - ispatlanamasa da- hissedilmektedir.¹¹ 19. yüzyılda Osmanlı başkentindeki önemli yapıların hemen hepsinin Avrupa kökenli mimarlara emanet edildiği düşünülürse, mimariyi metinler ve özellikle çizimlerle öğrenmiş ve de çizimlerle düşünen bu mimarlar eliyle geleneksel Praksis'ten kopmasının hızlandığı, bu devri ele alan mimarlık yazınının - açıkça ifade edilmesine gerek duyulmayan - ortak bir kabulü olarak düşünülebilir.¹² Bu durumda ilk kuramsal deneme olan Usul-i Mimari, geleneksel praksisin Avrupalıların getirdiği çizimler ve kuramsal düşüncelerin etkisiyle yaklaşık iki yüzyıl süren çözümlümüne cevaben ortaya çıkan bir yeniden yapılanma çabası olarak yorumlanabilir.

Usûl-î Mimârî-i Osmânî'de üç önemli kavramın ilk defa olarak Osmanlı-Türk mimarlık düşüncesine tanıtıldığını görüyoruz. Bunlardan ilki milletlere has mimarlık üslûplarının (usûl-i mi'mârî) bulunduğu; ikincisi bu mimari üslûpları belirleyen şeyin mimari bütünü oluşturan parçaların (*aksâm-ı inşâiye*) olduğu; üçüncüsü ise bu parçaların şekillenmesi ve bütüne dönüştürülmesinin belli bir zamanda tesis edilmiş ideal kuralların, yani prensiplerin (*kavâid-i esâsiye*) vasıtasıyla gerçekleştiğidir.¹³ Aslında Avrupa'da yüzyıllardır Klasik mimari söyleminin etrafında döndüğü, *style, element, order/canon/principle* gibi ana konulardır. Öte yandan kitabın dört ayrı bölümü de mimarlığın Batı'da kuramsallaştırılmasının temel araçlarını ve yöntemlerini içermektedir. Örneğin Victor Marie de Launay'ın Osmanlı mimarlık tarihini özetlediği kitabın ilk kısmında, Klasik “kuruluş, yükseliş, ve çöküş” devirleri anlatılmıştır. Eserde, 18. yüzyıl başı mimarisi, ilerleyen Osmanlı mimarisinin Batı formlarının bozucu etkisi¹⁴ içine girmesinden önceki son dönemi olarak görülürken Sultan Abdülaziz devri ise bir yeniden doğuş (Rönesans) devri olarak tanımlanmıştır.¹⁵ Montani Efendi'nin Osmanlı mimarisinin Batı etkisi altında yozlaşmasına duyduğu tepki, ilginç bir şekilde bu Batılı kavramsallaştırmayı tamamlar, çünkü Osmanlı Rönesansı, Klasik dilin muhafaza edilerek geliştirilmesi amacını taşımaktadır.

Montani Efendi'nin hazırladığı ikinci kısımdaki Osmanlı mimarisinin temel prensiplerini ortaya dökmeye yönelik çözümlenmeleri, gene Avrupa'da zuhur etmiş ideal Klâsik güzellikleri ve doğruları metin ve çizimler yoluyla çözümlenerek korumaya yönelik yaklaşımın benimsenmiş olduğunu gösterir. Kitabın sınıflamacı özelliği de Batılı mimarlık yayınlarının özelliklerine uygundur. Mesela süslemelerin sınıflandırılıp bunlara has terminolojilerin verilmesi - düğün

¹⁰ Uğur Tanyeli, “19. Yüzyıl Türkiye'sinde Mimari Bilgi Alanının Yeniden Biçimlenişi”, *19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul, 1996, s. 86.

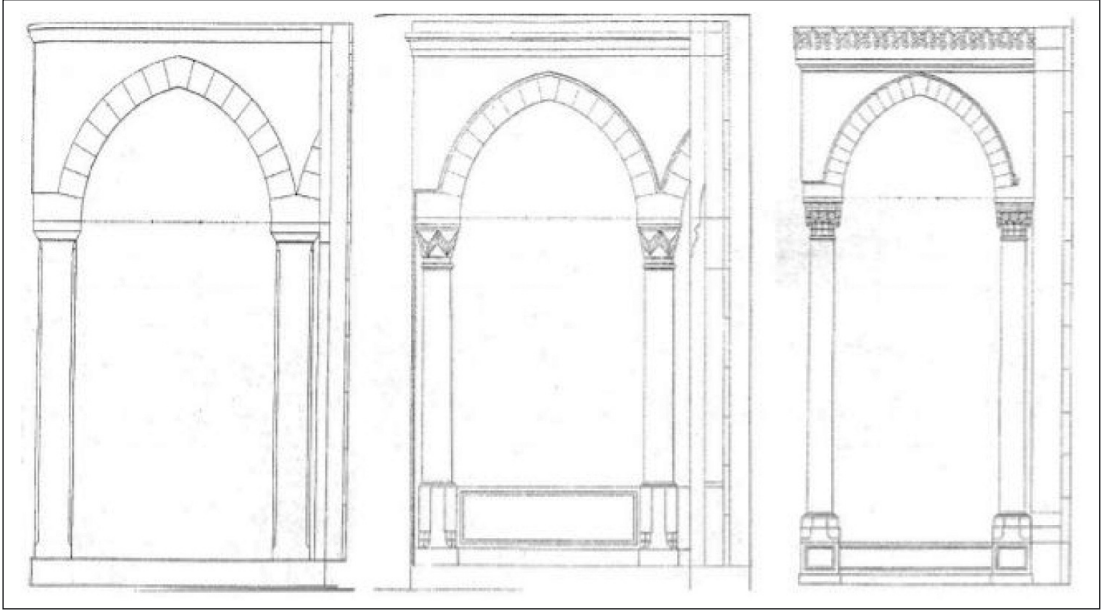
¹¹ Turgut Saner, “18. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığındaki Strüktürkırıncı Akım: Rokoko”, *Arradamento Mimarlık Dergisi*, Sayı: 2008/5, s. 110.

¹² Bülent Tanju, *1908-1946 Türkiye Mimarlığının Kavramsal Çerçevesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 1999, s. 19-20.

¹³ Montani Efendi, “Kavâid-i Mi'mâri-yi Osmânîyye Hakkında Mütâlaat” (Usûl-î Mimârî-i Osmânî, 1873). Aktaran: Bülent Tanju, a.g.e., 2007, s. 23.

¹⁴ Ersoy, a.g.e., 2000, s. 256-260.

¹⁵ Ersoy, “The Idea of Revival in Late Ottoman Architectural Discourse”, MAAN 5th International Conference, İstanbul, Haziran 2005, s. 29.



Resim 1: P. Montani tarafından belirlenen Osmanlı mimarisinin üç ayrı yöntemini (mahrutimüstevi-mücevheri) gösteren çizimler (Usul-u Mimari-i Osmanî).Yazıcı 2002: 66.

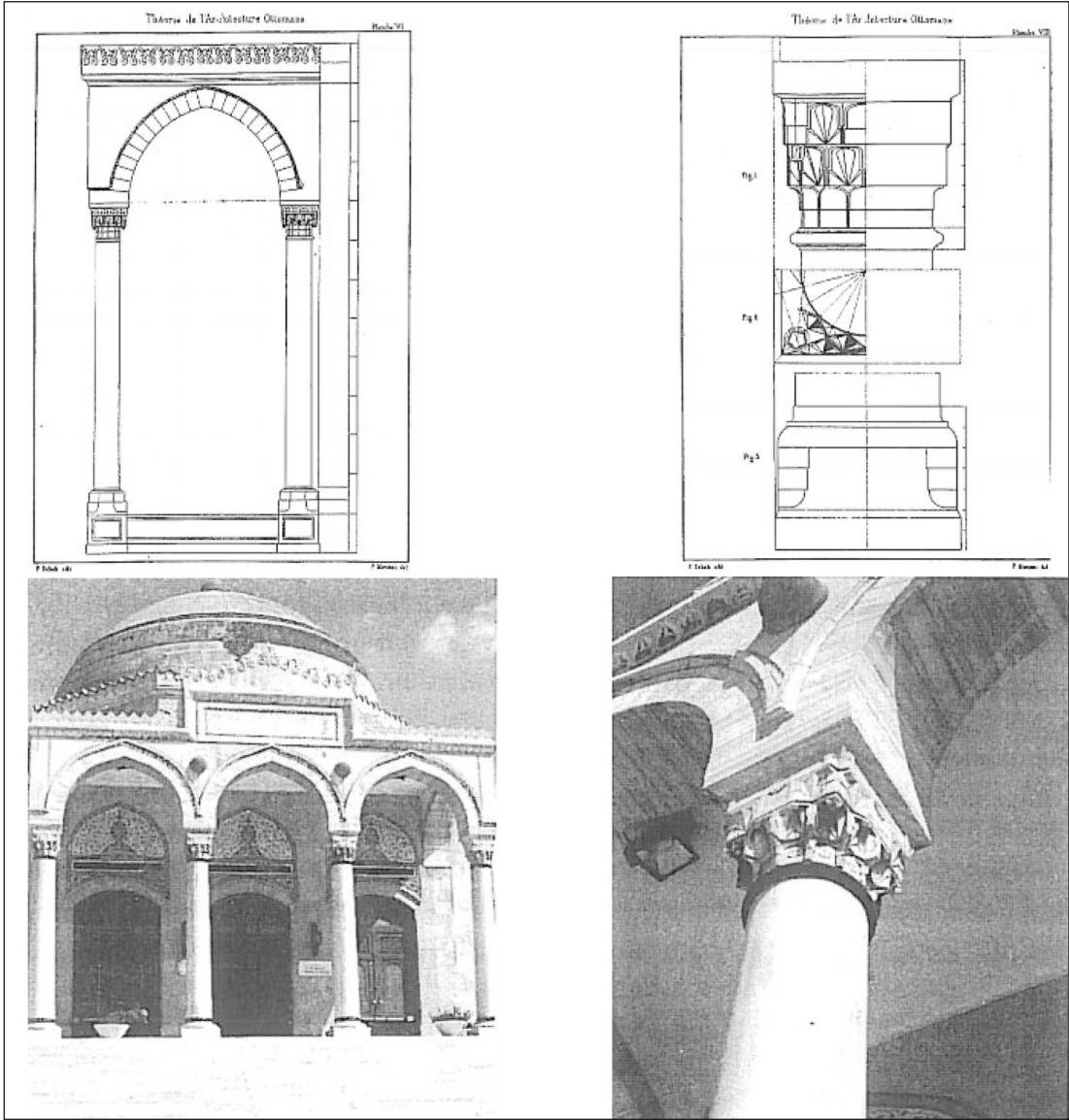
çiçeği motifi, kabak ve nohut yapraklarına benzeyen süslemeler gibi – çözümlenen ve sınıflandırılan unsurların mimari söyleme kazandırılarak tekrar kullanılabilmesi arzusunun ima eder.¹⁶ Asıl önemlisi, Vitruvius’un üç ana düzeninden ilhamla üç klasik Osmanlı düzeninin (*mahruti, müstevi ve mücevheri*) olduğunun iddia edilmesi ancak Klasik bir Osmanlı-Türk repertuar ve terminolojisi oluşturmak arzusuyla açıklanabilir (Resim 1). Nitekim Vedat Bey ve G. Mongeri’nin öğrencisi olan Arif Hikmet Koyunoğlu’nun Ankara’daki Etnografya Müzesi’nin (1925-1928) giriş portliğinin sütün, sütün başlıkları ve kemerleri sanki Usûl-i Mimârî-i ’nin *Tarz-ı Mücevheri*’yi anlatan plânşından aynen alınmış gibidir (Resim 2). Sonradan I. Millî Mimari dönemi olarak adlandırılacak bu dönemin süsleme ihtiyacının da, içerdiği yüzlerce tezyinat detayıyla Owen Jones’un *The Grammar of Ornament* (1856), August Rachinet’in *L’ornament polychrome* (1869) ya da Jules Bourgoïn’in *Les arts arabes* (1873) adlı eserleriyle “rahatlıkla boy ölçüşen bir niteliğe sahip”¹⁷ olan bu kaynak kitaptan sağlanmış olması da kuvvetle muhtemeldir. Sonuçta, Osmanlı-Türk mimarı ilk defa olarak kuramsal bir yaklaşım neticesinde ve yazılı-çizili kaynaklar yoluyla mimari üretimde bulunmaya başlamıştır ki bu bir ilktir. Geçmişin rölöveler vasıtasıyla çözümlenmesiyle desteklenen, hem “korumacı” hem de ilerici bir mimarlık, bu sayede ilk defa olarak Türkiye top- raklarında belirmiştir.

Her ne kadar Usul-i Mimari, “Klâsik” bir Osmanlı mimarisinin varlığını savunuyorduysa da, aslında tezinin Avrupa’daki muadili Klasisizm karşıtı romantik-rasyonalist yaklaşımlardır. Sibel Bozdoğan’ın da belirttiği gibi, bu yayının arkasında proto-milliyetçi bir tez vardır ve bir milletle bir mimari üslubu özdeşleştirme eğilimindedir. Hâlbuki, Klasik düşünceye has olmayan bu yaklaşım, Avrupa’da özellikle Gotik diriltmecilerce ortaya atılmıştır. Avrupa’da Ortaçağ mimarisi, özellikle Gotik, birçok milletçe ulusal bir değer olarak benimsenmiş, hattâ bu tür eserlerin kavramsal ve fizikî olarak korunmasına dahi bu şekilde başlanmıştır. Osmanlı mimarının “proto-milliyetçi” tepkisinde de Avrupalı Gotikçilerde beliren “kendi milletine ait olmayana ayıklama” isteği vardır.

“Millî Mimari Rönesansı, ilkesel olarak, Osmanlı mimarlarının bu kozmopolit üslûplar karmaşasına verdikleri vatanseverce tepkiydi. Öte yandan, kendisi de, geç on dokuzuncu yüzyılın, mimarlara verilen eğitimle kuramsal olarak yeniden üretilen aynı eklektik ve kozmopolit mimari kültürü tarafından biçimlenmişti. Osmanlı canlandırıcılığının “modernliği”nin diğer boyutu

¹⁶ Bu konuda bkz. Yazıcı, a.g.e., 2003.

¹⁷ Ersoy, a.g.e., 2005, s. 31.



Resim 2: Üstte Usûl-i Mimârî-i Osmânî'den (1873) "tarz-ı mimari-yi mücevhəri" çizimleri. Alt sol: Ankara'da Arif Hikmet Koyunoğlu'nun yaptığı Etnografya Müzesi'nin (1925-1928) giriş portiğinde tarz-ı mücevherin kullanımı. Alt sağ: Sütun başlığı detayı. Bozdoğan 2002: 38.

(birincisi, vatansever, protomilliyetçi bir bilincin doğuşudur), bu üslubun ortaya çıktığı kurumsal ve eğitimsel ortamlarla ilgiliydi. ”¹⁸

Millî Mimari Rönesansı denen düşüncenin kökeninde bulunan Usul-i Mimari, millî kimliği artık iyi ifade edemeyen “yozlaşmış” addedilen mimariye karşı duyulan tepki neticesinde ortaya çıkmıştır ve başlıca amacı Osmanlı kimliğini en iyi şekilde vurgulayacak ideal bir Klasik Osmanlı üslubunu ve bu üslubun ideal bileşenlerini tanımlamaktır.¹⁹ Modern Osmanlı düşüncesinde yeni filizlenen bu Batılı idealleştirme olgusu ancak yavaş yavaş şekillenebilecektir. Yukarıda da belirtildiği gibi, Montani Efendi Osmanlı mimarisinin yozlaşmasına karşı olmakla birlikte, buna karşın ne yapılması konusunda Osmanlı mimarisine has bazı mimari öğeler ve süslemelerin kullanılması dışında bir fikre sahip değildi. Bu sebeple Usul-i Mimari çizgisinde olan ve Millî Mimari

¹⁸ Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, s. 39.

¹⁹ Bülent Tanju'ya göre, “Toplumsal yapının bütünüyle farklı düzeylerde anlamsal ilişki kurabilen Osmanlı mimarlık pratiği, bu ilişkinin kırılmaya başladığı ve toplumsal yapının kendisini yeniden üretme gizli gücünü kaybetmeye başladığı andan itibaren, idealize edilerek farklı bir bağlamda 'yozlaşan Osmanlı klâsik mimarlığı' yorumlarının yolu açılmıştır.” Tanju, a.g.e., 1999, s. 19-20.

Rönesansı'nın başlıca yaratıcılarından olan Alexandre Vallaury bile, meselâ Düyûn-î Umûmiye İdaresi Binası (1897), Tıbbiye Mektebi Binası (1894-1903) gibi belli başlı eserlerinde, titizlikle ayarlanmış abartmaları bakımından, "egzotik Oryant" imgesini devam ettirmiştir. Sanayi-i Nefise'de hocalık yapan Vallaury gibi, Hendese-i Mülkiye'de mimarlık eğitimi veren, Millî Mimari Rönesansı'nın bir diğer önemli ismi August Jachmund'un Sirkeci Garı (1890) binası da bu tarz bir eklektisist kompozisyonudur.²⁰

Hâlbuki, Vedat Bey ve özellikle Kemâlettin Bey, "Millî Mimari"yi artık aşağılayıcı gelen bu Oryant imgesinden temizlemeye çalışacaklardır.²¹ İlginçtir, Vedat ve Kemâlettin Beyler bu ayıklamayı yaparlarken bile Usul-i Mimari'deki çizimlerden faydalanmışlardır.²² Gerçi Vedat Bey'in Sirkeci Postahane İdaresi (1909) binası da bol miktarda Klasik Batı düzen ve kompozisyonları içermektedir ama hiç değilse yerel mimariye ait referanslar Arabistan veya Hindistan'a uzanmamaktadır ve bu bakımdan millî mimari tanımında bir düzeltmeyi içerdiği söylenebilir. Onun ve Guilio Mongeri'nin Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki eğitim faaliyetleri neticesinde Millî Mimari Rönesansı'nı daha "Türke özgü" bir şekilde yorumlayacak bir kuşak yetişmiştir. İçinde Tahsin Sermet, Necmettin Emre ve Sedat Çetintaş gibi isimlerin bulunduğu bu kuşağın elinde, Kemâlettin ve Vedat Bey'lerin başlattığı Millî Mimari Rönesansı "rafine edilmiş, "Türkleştirilmiş" ve yeni bir ideolojik vurgu kazanarak cumhuriyet dönemine (yani Ankara'ya ve diğer Anadolu kentlerine) taşınmıştır". Bu sayede Osmanlı Millî Mimari Üslubu, Türk Millî Mimari Üslubu'na dönüşmüştür.²³

Osmanlı mimarisinin olgunlaşmış, gelişmiş bir Türk mimarisi olduğuna dair en kuvvetli vurguyu Ahmet Kemâlettin Bey yapmıştır. Vedat Bey'in aksine²⁴ mimari üzerine yazmayı ihmal etmemiş olan Kemâlettin Bey, Montani Efendi gibi Osmanlı-Türk mimarisinin bir takım değişmez prensiplere (*kavaid-i mimari*) sahip olduğunu ve hattâ kuramsal bir çerçevesinin (*nazariye*) olduğunu dahi belirtir:

"Asar-ı mevcudiyi (mevcut eserleri) en büyüğünden en küçüğüne kadar kaffe-i teferruatıyla mütalaa ve tetebbu ederek mesalik-i mimariyenin (mimarlık mesleğinin) kavaid ve nazariyatına daha ziyade vukuf hasıl eylemek (kavrayabilmek) ve yeni yeni usûl ve kavaide destres (muvaftak) olmak kabildir."²⁵

Ona göre bu mimarinin değişmez ilkelerini anlamak için onun mükemmel hâle ulaşmasındaki gelişimini, yani tarihi anıtları incelemek gerekir; ancak herhangi bir anıtsal yapının şeklini aynen tatbik etmek yanlıştır.²⁶ Kemâlettin Bey'in Montani Efendi'den ayrıldığı en önemli nokta da budur: Esasen kendisi Osmanlı mimarisinin değişmez ilkelerini tespit etmeyi arzularken Montani Efendi bu mimarinin ilkelerini Batı'nın ("Vignola'nın") değişmez ilkelerine, yani Vitruvius düzenlerine uydurmaya çalışmıştır.²⁷ Kemâlettin Bey'in bu değişmez ilkeleri daha çok inşa teknik ve usullerinden, yani yapı kültüründen çıkardığını vurgulamak yerinde olur. Sütunların oranları, kemerlerle birleşim şekilleri, kare kesitli yapı parçalarının dairesel biçimli yapı parçalarına geçişi, duvarların, pencere boşluklarının, kubbelerin oluşturulma ilkeleri vs. onun için Selçuklu'dan başlayarak Osmanlı'da belirginleşen ve tekâmül eden, Arap, İran ve Bizans mimari kültüründen farklı, Türk'e has bir mimari kültürünün varlığının kanıtlarıdır. Kemâlettin'in yaşadığı devirde Osmanlı-Türk mimari ve sanatının bir Arap, İran ve Bizans karışımı olduğuna,

²⁰ Bu yapıda Jasmund'un kullandığı Gotik mimariye has gül pencereleri, o dönemde Avrupa'da Gotik süslemenin kökeninde Kuzey Afrika-Arap mimarisinin olduğuna dair güçlü bir kanı olması bakımından değerlendirmek gerekir. Hatta bu düşünce Kemâlettin Bey'in mimarlık tarihi üzerine yazılarında da mevcuttur. Bkz. Tekeli; İlkin, Mimar Kemâlettin'in Yazdıkları, ŞVV Yayınları, Ankara, 1997, s. 34.

²¹ Günkut Akin'a göre anti-oryantalizm biraz daha geç başlayacaktır: *İkisi de ulusalçı olan I. ve II. Mimarlık üslupları arasındaki eşik anti-oryantalizmin başladığı yerdir. Burada Türk ama şarklı olmayan bir ulusalçı kimlik icat edilmiştir*". Akin, "Sadece Başlamış Bir Proje Olarak 1908 Romantizmi ve Vedat Tek", Afife Batur (Hızl.), *M. Vedat Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 33. Gene de Türk Millî Mimari'sine dönüşen Millî Mimari Rönesansı'nın anti-oryantalizmin nüvesini taşıdığı yadsınmaz.

²² Yazıcı, a.g.e., 2003, s.19.

²³ Sibel Bozdoğan, a.g.e., 2002, s. 47-48.

²⁴ Vedat Tek'in 1931 yılında kaleme alınmış "İstanbul ikametgâhları" ve "İstanbul'un imarı Meselesi" adlı iki kısa yazıdan başka yazılı eseri bilinmemektedir. Akin, a.g.e., 2002, s. 34.

²⁵ Tekeli; İlkin, a.g.e., 1997, s. 47.

²⁶ Tekeli; İlkin, a.g.e., 1997, s. 72.

²⁷ Tekeli; İlkin, a.g.e., 1997, s. 72-73.

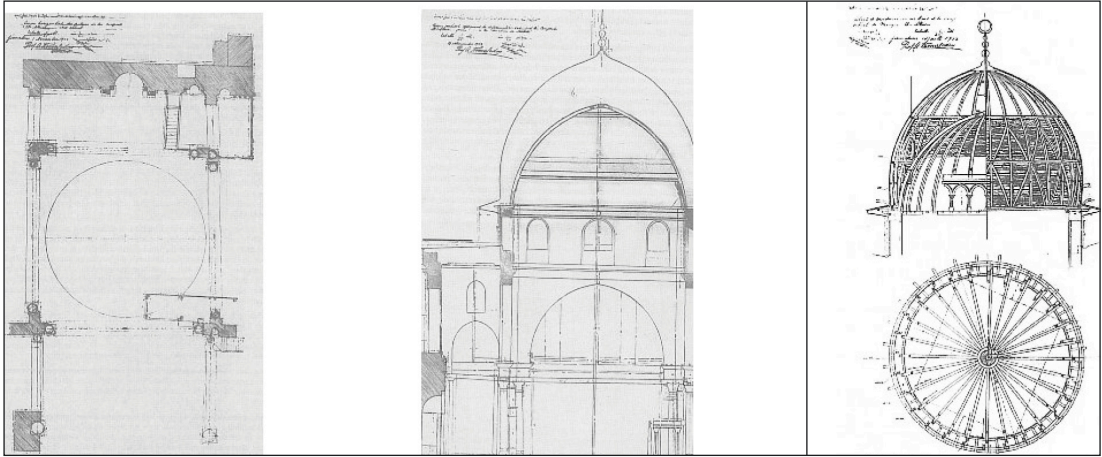


Resim 3: Mahmut Şevket Paşa Kabri. Tekeli, İlkin 1997: 288.

özgün bir tarafı olmadığına dair iddialar düşünülürse,²⁸ onun Montani Efendi'nin süslemeye aşırı vurgu yapan yaklaşımının aksine, bir nevi rasyonalist Neo-Gotikçiler gibi, mimari ilkelere daha soyut bir dizgede, yani akılcı ama güzel strüktürel kurguların soyutluğunda araması manidardır.²⁹

²⁸ Osmanlı-Türk mimarlık ve sanatını özgün bulmayanlardan biri de, Gotik rasyonalizmin başta gelen ismi Eugene-Emmanuel Viollet-le-Duc'tür. Onun bu fikrini Parvillé'nin Bursa'daki erken Osmanlı anıtlarının rölövelerini yayınladığı kitabına yazdığı önsözden öğreniyoruz. Léon Parvillé, *Architecture et décoration turques au XVe siècle*, Paris, 1874.

²⁹ Günkut Akın, Kemâlettin ve Vedat Bey'lerin romantik bir kuşağa mensup olduklarını vurgulamıştır: "*Kemâlettin Bey'in Usul-ü Mimari-i Osmani'yi eleştirirken içinde yer aldığı kuramsal konum, kuruluşundan bugüne Beaux-Arts'a yöneltilen eleştirilerin konumuyla aynıdır [...] Onun peşinde olduğu şey Semper gibi, doğanın ve kültürün maddi dünyasında, mimarlığın tekrar deneyimlenmesi için gerekli araçları bulup ortaya çıkarmaktır: iklim, yaşam koşulları, alışkanlıklar ve yapı malzemesi. Kemâlettin Bey'in bu söylemi Avrupa romantizmiyle bire bir örtüşür...*" Akın, a.g.e., 2002, s. 32.



Resim 4: Üstte Usûl-i Mimârî-i Osmânî'den (1873) "tarz-ı mimari-yi mücevheri" çizimleri. Alt sol: Ankara'da Arif Hikmet Koyunoğlu'nun yaptığı Etnografya Müzesi'nin (1925-1928) giriş portliğinde tarz-ı mücevherinin kullanımı. Alt sağ: Sütun başlığı detayı. Bozdoğan 2002: 38.

Kemâlettin Bey'in Vakıf Hanları, Harikze-degân Apartmanı, Gazi Terbiye Enstitüsü gibi çok önemli binalarında, modern ihtiyaçların doğurduğu mekânlarda Türk üslubunu gerçekleştirebilmek için bu kuramsal yaklaşıma bağlı kaldığını görüyoruz. Ancak onun tarihselci bir yaklaşımla kurgulamış olduğu bu kuramın en saf halini, işlevsel karmaşıklığı olmayan bir yapıda, Mahmut Şevket Paşa Kabri'nde (1913) buluyoruz (Resim 3). Kemâlettin Bey, Selçuklu yapılarında tek başına duran (*münferid*) sütunların olmadığını, bunun Osmanlı mimarisinde yerleşmiş olduğunu belirtmiştir.³⁰ Bu anıtın öndeki iki taşıyıcı ayağı iki sütundur ve üstünde bulunan kare kesitli kemer üzengisine mukarnaslı (*iskalaktit*) sütun başlıklarıyla bağlanırlar. Arkadaki taşıyıcılar Selçuklu ve erken Osmanlı eserlerinde olduğu gibi payelerden ibarettir. Daire kesitli kubbe, bir kare oluşturan alttaki taşıyıcı çerçeveye içte pandantif, dışta ise gene mukarnaslarla bağlanır. Süsleme ise dışarıdan çok içeriye has bir unsurdur. Kısacası bu yapı, Türk'e has mimarinin en halis özelliklerini ifade edecek şekilde tasarlanmıştır.

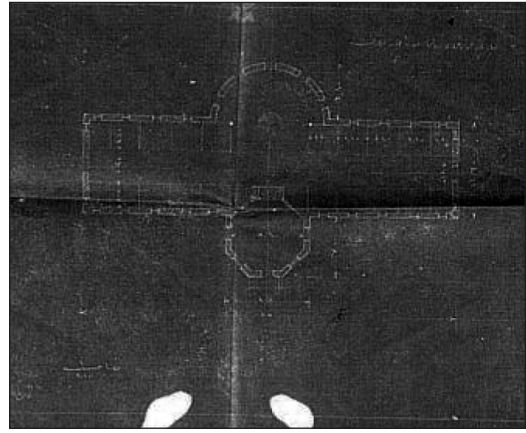
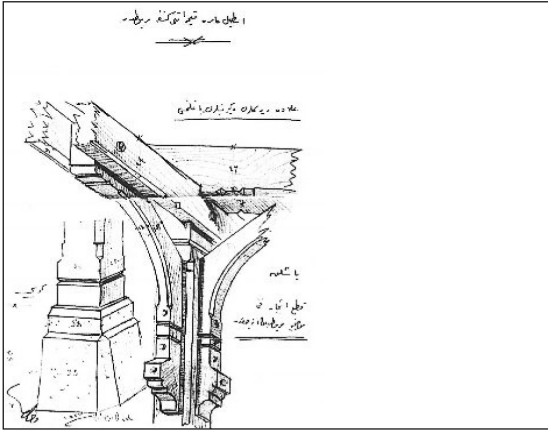
Kemâlettin Bey, 19. yüzyılın başında ortaya çıkmış, tarihselci, milliyetçi ve rasyonalist Avrupalı mimar tipine uygundur. Onun Türk üslubunun değişmez ilkelerini tespit etmek amacıyla tarihi eserleri incelemiş olduğu malumdur. O, bu eserlerin korunması gerektiğini daima vurgulamış ve hatta restorasyon faaliyetlerinde de bulunmuştur.³¹ Onun ister mimarinin ilkelerini tespit etmek, isterse bir restorasyon gerçekleştirmek için hazırladığı rölöveler (Resim 4), Batılı çözümlemeci kuramsal yaklaşımın ilk defa olarak bir Türk mimarının mimari pratiğini yönlendirmiş olduğunu ortaya koyar.³² Mimarlık tarihini bir gelişim ve tekâmül etme süreci olarak algılayıp onun ideale ulaşan noktasından itibaren temayüz eden ilkelerini tespit etmek, benimsemek ve bunları çağdaş uygulamalarda tekrar kullanarak devam ettirmek olarak yorumlayabileceğimiz bu tutum, Batılı idealleştirme olgusunun muhafaza edici yönünün son dönem Osmanlı mimarlarınca iyice kavranmış olduğunu gösterir. Bu iddiaya bir diğer delil olarak Kemâlettin Bey'in modern Batılı bir kavram olan "Tarihî Anıt" anlayışını tamamen benimsemiş olmasıdır. Kendisi çeşitli yazılarında imar hareketleri ve ilgisizlik sonucu yıkılan veya zarar gören tarihi mimari eserlerden üzüntü ve acımayla bahseder.³³ Bu bakımdan da Kemâlettin Bey'in mimari anlayışını, Viollet-le-Duc'ün kariyeriyle özdeşleştirebileceğimiz, çağdaş bir mimarının nüvesini oluşturmak adına idealleştirilen mimari unsurların özgün olarak bulunduğu eserleri korumaya, onarmaya yönelik romantik-rasyonalist yaklaşımlara denk düştüğünü söyleyebiliriz. Onun sayesinde tarihselci idealleştirme olgusunun Cumhuriyet mimarlığının söylemine de aktarıldığını söylemek abartı sayılmaz.

³⁰ Tekeli; İlkın, a.g.e., 1997, s. 47.

³¹ Kemâlettin Bey'in tamirat ve restorasyon çalışmaları şunlardır: Yeni Cami tamirâtı; Sultan Ahmet, Fatih ve Ayasofya külliye-leri; 1922-1925 yıllarında Mescid-i Aksa ve Hazreti Ömer Cami tamirâtıdır. Tekeli; İlkın, a.g.e., 1997, s. 246.

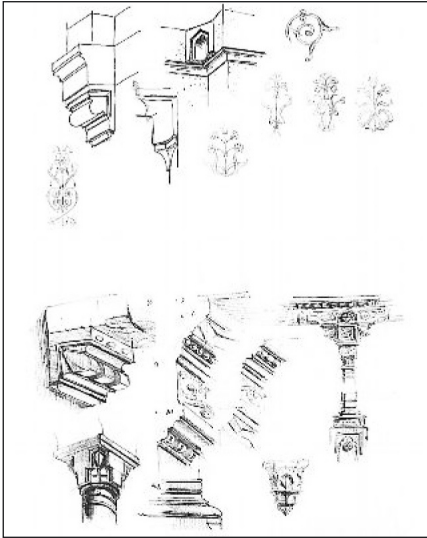
³² Kemâlettin Bey'in Mescid-i Aksa Cami'ne ait rölöveleri mevcutsa da Türk eserlerine ait rölöve ve eskizler mevcut değildir. Ancak kendisi, meselâ Kütahya'da ahşap bir caminin ölçülü çizimini yaptığından bahsediyor.. Tekeli; İlkın, a.g.e., 1997, s. 65.

³³ Bu konuda bkz. Nur Altınyıldız, *Tarihsel Çevreyi Korumanın Türkiye'ye Özgü Koşulları (İstanbul 1923-1973)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, Kasım 1997, s. 23-31.



Resim 5: Vedat Tek'in İstabl-i Amire Tamiratı keşfine ait çizim.

Resim 6: Vedat Tek'in Beylerbeyi Sarayı Ahır onarımı çizimi. Batur (haz.) 2002: 110.



Resim 7: Vedat Tek'in Postahane Binası ve ayrıntı etütleri. Batur (haz.) 2002: 90.

Öte yandan artık “kimlik” ve “üslup” meseleleri nedeniyle son derece önemli hâle gelmiş olan tarihsel mimari çözümlenmeleri -rölöve- de ancak bu tekniklerle mümkün olabilirdi. 1882'de faaliyete geçen ve Vedat Bey'in hocalık yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebi ile 1883'te faaliyete geçen ve Kemâlettin Bey'in ders verdiği Hendese-i Mülkiye Mektebi'nde plan, kesit ve görünüşün mimarlık eğitiminin en temel unsurları olarak öğretildiğini söyleyebiliriz. Öyle ki Vedat Bey'in de restorasyon çalışmaları için rölöve çalışmaları yaptığı biliniyor³⁴ (Resim 5-6). Belki de Roma'da rölöveler ve restitüsyonlar yapmış olan Ecole des Beaux-Arts eğitimli bu mimarın yaptığı binalarda bu tarz etütler yapmış olduğunu görmekteyiz (Resim 7). Kemâlettin Bey'in teknik açıdan oldukça ilerici uygulamalarında tarihselci Romantisizm'i, daha önce de bahsedildiği gibi Oryantalizm'den farklı olarak Neo-Klâsik, hatta daha da çok Neo-Gotik idealizme yakın olması bakımından bir ilktir. Her ne kadar Vedat Tek için de aynı şeyler söylenebilirse de, bu mimarın üslupsal modalara daha yakın oluşu, onun Milli Mimari tarzı yapılarını Kemâlettin Bey tarzı bir idealist Romantisizm'den ayırmaktadır. Özellikle Sirkeci Postanesi binasının eklektik yapısı göz önüne alındığında, bu mimarın Ecole des Beaux-Arts kültüründen ne kadar çok beslendiği anlaşılabilir.³⁵

³⁴ Vedat Tek'in kapsamlı restorasyon çalışmaları ve rölöveleri için bkz. Gül Cephaneçigil, “Tüm Çalışmaları”, Afife Batur (Hzl.), *M. Vedat Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 323-381.

³⁵ Günkut Akın, Vedat Tek'in tarihselciliğini Beaux-Arts cepheçiliğine bağlamaktadır: “[Julien] Guadet, Beaux Arts'da Vedat Tek'in öğrenci olarak bulunduğu döneme rastlayan 1894 yılında, Kuram ve Estetik Kürsüsü'nün başına getirilmiş ve okulun geleneksel kanonunu açıklayan dört ciltlik bir kitap yazmıştır. Eğitim amacıyla kaleme alınmış olan bu kitap açısından, tarih artık yalnızca bir üsluplar katalogudur”. Akın, a.g.e., 2002, s. 51.

Sonuç

Osmanlı İmparatorluğu'nun son zamanlarında Levanten Osmanlı mimarlarının akademik çalışmaları neticesinde doğan ve Türk mimarlarının elinde Modern Türk Cumhuriyeti'nin milli üslubuna dönüşen Milli Mimari Rönesansı, Ankara'dan başlayarak Türkiye'nin bellibaşlı kentlerine hızlı bir şekilde yayıldıktan sonra, Avrupa'daki Modern mimari hareketlerinin de etkisiyle birdenbire sönecektir. Mimari pratiği Batılı kuramlara oturtmaya yönelik bu ilk teşebbüsün başarısının yanında, bütün bu gelişmeyi tetikleyen Usul-i Mimari-i Osmanî gibi bir akademik çalışmanın bir daha gerçekleştirilmemiş olması ilginçtir. Görünen o ki bir kere meyve verdikten sonra mimari düşünceyi benzer bir kuramsal yaklaşımla etkilemeye, yönlendirmeye yönelik bir girişime gerek görülmemiş, yani kuramsal düşünce bir geleneğe dönüşmemiştir. Her ne kadar Türkiye coğrafyasındaki tarihi anıtların incelenmesi ve rölövelerinin çıkarılması giderek bir disipline dönüşmüşse de, Montani Efendi'nin yaptığı gibi bu çalışmalardan kuramsal bir temel oluşturma gayreti ihmal edilmiştir. Neticede Avrupa'dan gelen mimarların Millî Mimari Üslubu'na getirdikleri eleştirilerin karşısında, artık sadece geçmişin köhnemiş yapılarının taklidi gibi algılanacak olan yapılar olacak, onları destekleyecek metinler bulunmayacaktır. Ancak 19. yüzyılın sonunda başlayan bu kuramsal yaklaşım, Batılı mimarların çok aktif olduğu 1930 ve 1940'lardan sonra bu sefer "Türk evi" odaklı olmak üzere tekrar doğacak ve yoğun rölöve çalışmalarıyla desteklenen bir başka çözümlemeci akademik yaklaşım yeni bir "Millî Mimari" fikrinin temelini atacaktır.

Kaynaklar

Akın, Günkut, "Sadece Başlamış Bir Proje Olarak 1908 Romantizmi ve Vedat Tek", Afife Batur (haz.), *M. Vedat Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Altınıyıldız, Nur, *Tarihsel Çevreyi Korumanın Türkiye'ye Özgü Koşulları (İstanbul 1923-1973)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 1999.

Baydar, Gülsüm, "Mimarlığın Sırtındaki Kültürel Yük", Çev.: Yurdanur Salman, *doxa* dergisi, 2006, Sayı: 2, s. 100-112.

Bozdoğan, Sibel, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, Çev.: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2002.

Cephanecigil Gül, "Tüm Çalışmaları", Afife Batur (Hzl.), *M. Vedat Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

Edhem Paşa (Kom. Başkanı), *Usul-u Mimari-i Osmani/Larchitecture Ottomane/Die Ottomanische Baukunst*, İstanbul, 1873.

Ersroy, Ahmet, *On the Sources of the "Ottoman Renaissance: Architectural Revival and its Discourse During the Abdülaziz Era (1861-76)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Harvard University, 2000.

Ersroy, Ahmet, "The Idea of Revival in Late Ottoman Architectural Discourse", *MAAN 5th International Conference*, İstanbul, 2005.

Parvillèe, Léon, *Architecture et décoration turques au XVe siècle*, Paris, 1874.

Saner Turgut, "19.Yüzyıl Yeni Türk Mimarlığında Antik Anlayış", *Yapı Dergisi*, Haziran 1999, Sayı: 211, s. 71-78.

Saner, Turgut, "18. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığındaki Strüktürkırıncı Akım: Rokoko", *Arradamento Mimarlık Dergisi*, Sayı: 2008/5.

Sezer, Yavuz, *The Perception of Traditional Ottoman Domestic Architecture as a Category of Historic Heritage and as a Source of Inspiration for Architectural Practice (1909-1931)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2005, s. 14.

Tanju, Bülent, *1908-1946 Türkiye Mimarlığının Kavramsal Çerçevesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 1999.

Tanju, Bülent, *Tereddüd ve Tekerrür. Mimarlık ve Kent Üzerine Metinler: 1873-1960*, İstanbul, Akın Nalça Kitapları, 2007.

Tanyeli, Uğur, "19. Yüzyıl Türkiye'sinde Mimari Bilgi Alanının Yeniden Biçimlenişi", *19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul, 1996, s. 81-94.

Tekeli, İlhan; İlkin Selim, *Mimar Kemâlettin'in Yazdıkları*, ŞVV Yayınları, Ankara, 1997.

Yazıcı, Nurcan, "Osmanlı'nın İlk Mimarlık Kitabı: Usul-u Mimari-i Osmanî", *Arkitekt Dergisi*, Sayı: 2003/4, s. 12-19.

Yazıcı, Nurcan, *Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007.