

T.C.
İSTANBUL BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TARİH ANABİLİM DALI
TARİH BİLİM DALI

I. ULUSAL MİMARLIK AKIMI ÇERÇEVESİNDE
MİMAR VEDAT TEK
Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan
Beytullah BEREKE

İstanbul, 2025

T.C.
İSTANBUL BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TARİH ANABİLİM DALI
TARİH BİLİM DALI

**I. ULUSAL MİMARLIK AKIMI ÇERÇEVESİNDE
MİMAR VEDAT TEK**
Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan
Beytullah BEREKE

Öğrenci No
2220056007

ORCID ID
0009-0004-6748-5441

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Soner DURSUN

İstanbul, 2025

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**I. Ulusal Mimarlık Akımı Çerçevesinde Mimar Vedat Tek**” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını, patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 10/02/2025

Beytullah BEREKE

T.C.
İSTANBUL BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

10.02.2025

Enstitümüz *Tarih* Anabilim Dalı *Tarih* Programı yüksek lisans öğrencilerinden **2220056007** numaralı **Beytullah BEREKE'nin** "*İstanbul Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim – Öğretim Yönetmeliği*"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "**I. Ulusal Mimarlık Akımı Çerçevesinde Mimar Vedat Tek**" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 14/01/2025 tarih ve 2024/02 sayılı toplantısında seçilen ve Taksim yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, İstanbul Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin 29. maddesinin 3. fıkrası gereğince 45 dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında "**OYBİRLİĞİ**" ile "**KABUL**" kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 2 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi So*** DU***
(İstanbul Beykent Üniversitesi)

ÜYE
Doç. Dr. Ah*** YA***
(İstanbul Beykent Üniversitesi)

ÜYE
Prof. Dr. Yü*** ÖZ***
(Sakarya Üniversitesi)

Adı ve Soyadı : Beytullah BEREKE
Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Soner DURSUN
Derecesi ve Tarihi : Yüksek Lisans (Tezli), 2025
Alanı : Tarih
Anahtar Kelimeler : Birinci Ulusal Mimarlık Akımı, Mimar Vedat Tek,
Modernleşme, Milliyetçilik, Osmanlı-Selçuklu Motifleri

ÖZ

I. ULUSAL MİMARLIK AKIMI ÇERÇEVESİNDE MİMAR VEDAT TEK

Bu araştırma, XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başında, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş sürecinde şekillenen I. Ulusal Mimarlık Akımı çerçevesinde Mimar Vedat Tek'in eserlerini ve mimari anlayışını ele almaktadır. Çalışmada ilk olarak, dönemin siyasi ve toplumsal çalkantıları ile batılılaşma ve milliyetçilik akımlarının mimarlık ortamını nasıl etkilediği incelenmiştir. Ardından, Mimar Vedat Tek'in kısa sürede öne çıkmasını sağlayan aile-saray ilişkileri ve Paris'te aldığı Ecole des Beaux-Arts eğitiminin, onun Osmanlı-Selçuklu motiflerini çağdaş inşaat teknikleriyle bütünleştirmesine nasıl katkı sunduğu ortaya konmuştur. Büyük Postane, Defter-i Hakani, Haydarpaşa ve Moda İskeleleri, Mes'adet Hanı, Şark Nemlizade Tütün Deposu gibi çok yönlü işlevlere sahip yapılar, akımın “milli” kimlik arayışını kamu, ticaret ve ulaşım alanlarına yaymaktadır.

Sonuç olarak, Vedat Tek'in eserleri, “Osmanlı-Selçuklu mirasını çağdaş inşaat teknolojileriyle sentezleyen” anlayışın önde gelen temsilcileri arasında yer alır ve Türkiye mimarlık tarihinde “milli” kimlik inşası ile modernleşme süreçlerinin kesiştiği dönemin karakterini yansıtan özgün örnekler olarak değerlendirilebilir.

Name and Surname : Beytullah BEREKE
Supervisor : Asst. Prof. Dr. Soner DURSUN
Degree and Date : Master's Thesis, 2025
Major : History (Thesis)
Keywords : First National Architecture Movement, Mimar Vedat Tek,
Modernization, Nationalism, Ottoman-Seljuk Motifs

ABSTRACT

I. ARCHITECT VEDAT TEK WITHIN THE FRAMEWORK OF THE NATIONAL ARCHITECTURE MOVEMENT

This research deals with the works and architectural understanding of Architect Vedat Tek within the framework of the First National Architecture Movement, which was shaped during the transition from the Ottoman Empire to the Republic of Turkey in the late nineteenth and early twentieth centuries. The study first examines how the political and social upheavals of the period and the westernization and nationalism movements affected the architectural environment. Then, it reveals how the family-palace relations that brought Architect Vedat Tek to prominence in a short time and the Ecole des Beaux-Arts education he received in Paris contributed to his integration of Ottoman-Seljuk motifs with contemporary construction techniques. Multifunctional buildings such as the Büyük Post Office, Defer-i Hakani, Haydarpaşa and Moda Piers, Mes'adet Inn, Şark Nemlizada Tobacco Warehouse extend the movement's search for a “national” identity to public, commercial and transportation areas.

In conclusion, Vedat Tek's works are among the leading representatives of the movement that “synthesized the Ottoman-Seljuk heritage with contemporary construction technologies” and can be considered as unique examples that reflect the character of the period in Turkish architectural history where the processes of modernization and the construction of a “national” identity intersect.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ

ABSTRACT

TABLolar LİSTESİ iii

ŞEKİLLER LİSTESİ iv

KISALTMALAR v

GİRİŞ 1

1. VEDAT TEK'İN AİLESİ, EĞİTİMİ, KARIYERİ VE ESERLERİ

1.1. Ailesi 4

1.2. Eğitimi 5

1.3. Kariyeri 6

1.4. Eserleri 8

2. XIX. YÜZYIL OSMANLISINDA MİMARİ DEĞİŞİM

2.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Yenileşme Hareketlerinin Tarihsel Arka Planı
..... 13

2.2. XIX. Yüzyıl Osmanlı Mimari Değişimi 16

2.3. Askeri Reformların Mimariye Yansıması 18

2.4. Saray Mimarisi ve Yabancı Mimarların Etkisi 20

2.5. Sivil Mimariye Yansımalar ve Şehir Planlaması 22

2.6. Dini Mimari ve Vakıf Eserlerindeki Değişim 24

2.7. Kentsel Doku ve Kamusal Mekânın Dönüşümü 26

2.8. Batılaşdırma Politikalarının Kültürel Yansımaları 28

2.9. Dönemin Üslupları: Barok, Ampir, Neoklasik ve Eklektisizm 29

3. I. ULUSAL MİMARLIK AKIMINI ORTAYA ÇIKARAN FAKTÖRLER, ORTAYA ÇIKIŞI VE ETKİLERİ

3.1. Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Dönemlerinde Siyasi ve Ekonomik
Koşullar 32

3.2. Milliyetçilik ve Kimlik Arayışı	33
3.3. Avrupa Etkisinden “Milli Üsluba” Geçiş	35
3.4. Kurumsallaşma: Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mühendis Mektepleri	36
3.4.1. Sanayi-i Nefise Mektebi	37
3.4.2. Mühendis Mektepleri	38
3.5. Dönemin Sembolik Yapıları ve Kamu Binaları	39
3.6. Öncü Mimarlar ve Projeleri	42
3.6.1. Mimar Kemaleddin	42
3.6.2. Mimar Vedat Tek	43
3.6.3. Diğer Öncü İsimler ve Çalışmaları	45
3.7. I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın Eleştirileri ve Sonraki Gelişmeler	46
4. I. ULUSAL MİMARLIK AKIMI ÇERÇEVESİNDE MİMAR VEDAT TEK	
4.1. I. Ulusal Mimarlık Akımı’na Katkısı ve Öncü Rolü	48
4.2. Saray Çevresi ve Aile İlişkilerinin Mimariye Katkısı	49
4.3. Önemli Eserleri ve Proje Seçkisi	51
4.3.1. Kamusal Yapılar	51
4.3.1.1. Büyük Postane (Posta ve Telgraf Nezareti Binası)	52
4.3.1.2. II. Büyük Millet meclisi (Halk Fırkası Mahfeli)	55
4.3.2. Ulaşım ve Ticaret Yapıları	57
4.3.2.1. Mes’adet Hanı	57
4.3.2.2. Haydarpaşa İskelesi	60
4.3.2.3. Moda İskelesi	61
4.3.2.4. Şark Nemlizade Tütün Deposu	63
4.3.2.5. İstanbul Tapu ve Kadastro (Defter-i Hakani) Binası	64
4.3.2.6. Vedat Tek’in Evi	68
4.4. Yapı Malzemeleri ve Teknolojileri	71
4.5. Süsleme Anlayışı ve Motiflerin Analizi	72
4.6. Dönemin Eleştirileri ve Sonraki Dönemlerde Vedat Tek	74
SONUÇ	77
KAYNAKÇA	82

TABLÖLAR LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1. Vedat Tek'in Eserlerine Yönelik Yapı Listesi.....	10
---	----



ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1. Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane Görseli	19
Şekil 2. Üsküp Osmanlı Bankası	20
Şekil 3. Dolmabahçe Sarayının Eski Görünümü	21
Şekil 4. XIX. Yüzyıl Pera Galata Bölgesinden Bir Kesit	22
Şekil 5. Gedikpaşa Tiyatrosu'nun o yıllarda çizilmiş bir krokisi	23
Şekil 6. Nuruosmaniye Camii / 1890 / Sébah ve Joaillier Fotoğrafı	24
Şekil 7. Eski Galata Pera Bölgesinden Görüntüler	27
Şekil 8. Barok Mimarisi Örnek Detayları ve Beylerbeyi Sarayı	29
Şekil 9. Rokoko Mimarisi Örnekleri ve Hamidiye Sebili	30
Şekil 10. Sanayi-i Nefise Mektebi	37
Şekil 11. Mühendishane-i Bahr-i Humayun	38
Şekil 12. Büyük Postane Binası	40
Şekil 13. Haydarpaşa Vapur İskelesi (Aksan, 2014)	41
Şekil 14. Sanayi-i Nefise Mektebi	41
Şekil 15. Büyük Postane (Posta ve Telgraf Nezareti Binası)	52
Şekil 16. Posta Binası Zemin Etüdü	53
Şekil 17. Postane-i Amire İnşaatına Dair Yazışma	54
Şekil 18. II. Büyük Millet Meclisi (Halk Fırkası Mahfeli) Eski Görünümü	56
Şekil 19. Mes'adet Hanı	58
Şekil 20. Mes'adet hanına İlişkin Keşif Yazısı	59
Şekil 21. Geçmişten Günümüze Haydarpaşa Garı	60
Şekil 22. Moda iskelesi	62
Şekil 23. Şark Nemlizade Tütün Deposu	63
Şekil 24. Tapu ve Kadastro Müdürlüğü Binası Rölövesi	65
Şekil 25. Tapu ve Kadastro Binası Bugünden Görünümü	66
Şekil 26. Tapu ve Kadastro Binası Mukarnas Detayı	67
Şekil 27. Vedat Tek'in Evinin Girişi	68
Şekil 28. Vedat Tek'in Evi	69
Şekil 29. Vedat Tek'in Evinin Detay Görseli	70

KISALTMALAR

B. Postane	: Büyük Postane (Sirkeci)
Betonarme	: Çelik Donatılı Beton (Reinforced Concrete)
Ecole Des B.-A.	: Ecole Des Beaux-Arts (Paris)
H. İskelesi	: Haydarpaşa İskelesi
Kemer	: Sivri Ya Da Yuvarlak Kavisli Yapı Unsuru
M. Han	: Mes'adet Hanı
M. İskelesi	: Moda İskelesi
T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti
Tkb	: Tapu Ve Kadastro Binası (Defter-İ Hakani)
yy	: Yüzyıl

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nun XIX. yüzyıl boyunca yaşadığı siyasi ve ekonomik çalkantılar, beraberinde sanat ve mimarlık alanında da köklü dönüşümleri getirmiştir. Batılı devletlerle yoğunlaşan ilişkiler, kapitülasyonların yol açtığı ekonomik yük, iç isyanlar ve savaşlar gibi etkenler, imparatorluğun geleneksel yapısını sarsarken (Bektaş, 2020, s. 169–170), modernleşme hareketlerine de ivme kazandırmıştır. Özellikle Tanzimat Fermanı (1839) ve Islahat Fermanı (1856) sonrası dönemde, Batı'nın teknik ve sanatsal birikimini esas alan reformcu politikalar hayata geçirilmiş; askerî, idari ve toplumsal alanlarda yapılan yenilikler, doğrudan mimari anlayışa da yansımıştır (Arslan Çinko, 2020, s. 43–44).

Osmanlı mimarlığı, XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren barok ve rokoko gibi Avrupa menşeli üslupların etkisi altında kalmaya başlamışsa da (Halıcı, 2020, s. 580–583), XIX. yüzyılın ortalarından itibaren bu etki hızla artmış; büyük saraylardan (örneğin Dolmabahçe) belediye ve kamu binalarına kadar geniş bir yelpazede Avrupaî formlar ağırlık kazanmıştır (Salbacak, 2017, s. 111–112). Dönem boyunca kışlalar, okullar, hapishaneler ve hastaneler gibi askerî ve sivil yapılar, çağdaş inşaat teknikleri ve eklektik cephe kurguları ile dikkat çekmiş; bazen Art Nouveau, bazen barok, bazen de ampir unsurlarla geleneksel Osmanlı motifleri bir arada kullanılmıştır (Akbulut ve Şahin, 2024, s. 302–304). Buna karşın, XX. yüzyılın başında, Osmanlı'nın siyasi açıdan dağılmaya yüz tutması ve milliyetçilik akımlarının güç kazanması, mimarlıkta “ulusal” bir kimlik oluşturma arzusunu gündeme getirmiştir (Tuztaş, 2010, s. 98–99). Bu arzu, II. Meşrutiyet (1908) sonrasında Cumhuriyet'in ilk yıllarına değin uzanan Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın doğuşunda belirleyici olmuştur. Mimar Kemaleddin ve Mimar Vedat Tek gibi öncü mimarlar, Selçuklu-Osmanlı kökenli mimari elemanları modern inşaat teknikleriyle harmanlamış; kamu yapıları, bankalar, konaklar, postaneler, vapur iskeleleri ve eğitim binalarında “milli” bir üslup inşa etmeye çalışmışlardır (Balcı, 2022, s. 167–169). Bu süreçte Mimar Vedat Tek, özellikle İstanbul'daki Büyük Postane, Defter-i Hakani (Tapu ve Kadastro), Haydarpaşa ve Moda İskelesi gibi yapılarda ortaya koyduğu tasarım anlayışıyla öne çıkmış; klasik Osmanlı formlarını yenilikçi bir yaklaşımla yeniden yorumlamıştır. Cephe süslemelerinde çini kullanımı ve kemer formlarındaki incelik, onun sanat

eğitimi ile mimari perspektifini birleştiren özgün tarzına işaret eder (Sezgin, 2022, s. 120–123). Öte yandan “milli mimarlık” çabası, dönem içinde azımsanmayacak eleştiriye de maruz kalmış; kimileri bu üslubun yeterince özgün olmadığını, Batı’dan aktarılan eklektik unsurların “yapay bir Türk kimliği” oluşturduğunu öne sürmüştür (Tuztaşı, 2010, s. 102–104).

Bu çalışmada, XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başında Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş sürecinde gelişen mimari ortam ele alınarak, özellikle Birinci Ulusal Mimarlık Akımı ve bu akımın önde gelen isimlerinden Mimar Vedat Tek’in faaliyetleri incelenecektir. İlk bölümlerde Osmanlı’nın modernleşme adımları ile Batılılaşma etkisi altında şekillenen mimari yapının tarihi temelleri, askerî ve sivil reformların sanatsal izdüşümleri ele alınacak; sonrasında ise söz konusu akımın oluşmasında rol oynayan ideolojik, kültürel ve siyasi faktörler derinlemesine değerlendirilecektir. Son olarak, Vedat Tek örneği üzerinden Birinci Ulusal Mimarlık Akımı’nın uygulamadaki yansımaları, özgün eser incelemeleri ve güncel koruma/yeniden işlevlendirme çalışmaları çerçevesinde tartışılacaktır. Böylece, söz konusu akımın Türkiye mimarlık tarihindeki konumu ve kültürel bellekteki izleri daha açık bir perspektifle ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu araştırma aynı zamanda, Osmanlı mimari geleneğinin Batılı tekniklerle keşiştiği dönemde yaşanan yeniliklerin, sadece saray çevresindeki seçkinci bir kesimle sınırlı kalmayıp kentsel yaşamın farklı katmanlarına nasıl nüfuz ettiğini de ortaya koyacaktır. Tanzimat sonrası açılan belediye ve teknik mektepler, Sanayi-i Nefise Mektebi gibi eğitim kurumları, mimar ve mühendis yetiştirme konusunda Avrupa örneklerini benimserken, geleneksel yapıya ait değerleri de bir “milli” çerçevede canlandırmaya çabalamışlardır. Böylece, yalnızca anıtsal veya büyük ölçekli binalarda değil, vapur iskelelerinden konut projelerine kadar farklı türde yapılarda “Osmanlı-Selçuklu esintili” motiflerin çağdaş strüktür anlayışıyla nasıl bütünleştirildiği gözlemlenebilir.

Diğer yandan, Ziya Gökalp gibi düşünürlerin Türkçülük ideallerini, yönetici kadroların siyasi arayışlarını ve Mimar Kemaleddin ile Vedat Tek gibi mimarların tasarımsal gayretlerini aynı potada eriten bu dönem, ülkenin sanat-mimarlık tarihinde özgün bir konumda yer alır. Eleştiriler, eklektik olmak veya “yapay bir Türk kimliği”

inşa etmekle suçlanan akımın, aslında “modernleşme ile gelenek” arasında kurduğu köprü bakımından incelenmesi gerektiğini hatırlatır. Bu tartışmalar, hem döneme eleştirel bir perspektif sunar hem de I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın Türkiye’de ulusal mimari söylemine yaptığı kalıcı katkıyı gözler önüne serer.

Dolayısıyla bu çalışma, mimarlığın politik, kültürel ve teknik katmanlarını bir arada ele alarak, Osmanlı’nın son döneminden Cumhuriyet’e uzanan “milli üslup” arayışının derinlemesine bir profilini çizmeyi amaçlamaktadır. Dönemin baskın sanat ve mimarlık gündeminin, bürokrasiyle sarayın iç içe geçmiş yapısı ve Avrupa’daki gelişmelerin eşzamanlı takibiyle nasıl şekillendiği, Mimar Vedat Tek’in eserleri üzerinden somutlanacaktır. Bu kuramsal ve uygulamalı açılım, I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın tarihsel, ideolojik ve teknik yönlerini bütünsel bir bakışla değerlendirmeye zemin hazırlayacaktır.

1. VEDAT TEK'İN AİLESİ, EĞİTİMİ, KARIYERİ VE ESERLERİ

Bu bölümde Vedat Tek'in ailesi, eğitimi, kariyeri ve eserleri ele alınmıştır.

1.1. Ailesi

Mehmed Vedat 1 Mayıs 1873 tarihinde İstanbul'da doğdu. Babası ve Annesi, dönemin önde gelen, tanınmış ve çok özel yetenek ve ilişkileri olan kişileriydi. Babası, Giritli olarak bilinen Sırrı Paşa'dır (Batur, 2003, s. 55).

Sırrı Paşa Girit'te Salih Tosun Efendi'nin oğlu olarak 1844'te doğdu. İlim tahsiliyle mahkeme- i şer'îye kâtibi olup sonra vüzeraya divan kâtibi ve Hekim İsmail Paşa'ya damat olmuştur. 1867'de Yanya mektupçu muavini, 1868'de Aydın mektupçu muavini, 1870'te Prizren mektupçusu, 1872'de Tuna mektupçusu, 1876'da ûlâ sâniisiyle Bihke ve ardından beylerbeyi pâyesiyle İzvornik ve sonra Vidin mutasarrıflığına nail olmuş, 1878'de asker ve muhacir sevkıyatı hizmetiyle Vidin komiserliğinde ve ardından Karasi mutasarrıflığında bulunmuştur. 1879'da Trabzon, 1880'de Kastamonu, 1881'de Ankara, 1883'te Sivas, 1885'te Diyarbakır, 1888'de Adana, 1888-1889'da vezirlikle Bağdat valisi olup 1894-1895'te hastalığı dolayısıyla istifa edip İstanbul'a gelmiştir ve 11 Aralık 1895'te ölmüştür. Tedbirli, gayretli ve çalışkan olup azil yüzü görmemiştir. Şiir ve İnşası makbul, sert mizaçlı bir adamdır (Süreyya, 1996, s. 1507-1508).

Vedat Tek'in annesi Leyla Hanım ise İstanbul'da doğdu. Babası çeşitli nâzırlıklarda ve valiliklerde bulunan, İstanbul şehreminlerinden, şair, sertabîb-i şehriyârî İsmail Hakkı Paşa, annesi Nefise Hanım'dır. Okuma yazmayı babasının çevresindeki şahıslardan öğrenen Leylâ Hanım, dört yaşlarında kız kardeşi Fatma ile Sultan Abdülmecid'in kızlarından Münire Sultan'ın yanına nedime olarak verildi. Çocukluk ve ilk gençlik yılları şehzadeler ve sultanlar arasında geçti. İlk eğitimini de sarayda aldı. Bu arada piyano ve resim dersleri gördü. Abdülmecid'in ölümünün ardından babasının Girit valiliğine tayin edilmesi üzerine babasıyla beraber beş yıl kadar Hanya'da kaldı. Burada Atina Üniversitesi profesörlerinden Elizabeth Vasilaki Kontaksaki'den Fransızca ve eski Yunanca öğrendi, rüştiye mektebi hüsn-i hat hocası Kandiyeli Esad Efendi'den yazı meşketti. Ayrıca babasının maiyet memurlarından Giritli Kutbîefendizâde Sadık Efendi'den şiir ve aruz dersleri aldı, ilk şiir denemelerine

de bu dönemde başladı. Babasının ikinci İzmir valiliği sırasında (1869) vilâyet mektûbî muavini şair Selim Sırrı Efendi ile evlendi ve İstanbul'a geldi. Sırrı Efendi'nin Prizren'e mektupçu olarak tayininde 1,5 yıl kadar İstanbul'da ailesinin yanında kalmaya devam ettiyse de daha sonra Prizren'e gitti. Sırrı Paşa ile evliliği süresince (1869-1895) bazan onun mutasarrıf ve vali olarak gittiği Trabzon, Kastamonu, Ankara, Sivas gibi şehirlerde, bazan da İstanbul'da bulundu. Sırrı Paşa'nın vefatından sonra hayatını İstanbul'da devam ettirdi, bu arada sarayla olan münasebetlerini de sürdürdü. Sarayda Şefkat ve Mecidit nişanlarıyla taltif edilen Leylâ Hanım, 6 Aralık 1936 tarihinde damadı Mehmet Ali Ayni'nin Kızıltoprak'taki evinde ölmüştür (Özcan, 1979, s. 158).

Sırrı Paşa'nın kardeşi ve Vedat Tek'in amcası Nuri Paşa, Sultan Reşad döneminde saray Nazırı idi. Leyla Hanım'ın ablası, Sadrazam Kadri Paşa'nın eşi idi. Vedat Tek'in kardeşi Yusuf Razi Bey, eğitimini Paris'te Ecole Polytechnique'de yapmış bir inşaat mühendisiydi ve Mühendishane-i Hümayun'un tanınmış hocalarındandı ve İstanbul Şehreminliği'de yapmıştı. Vedat Tek'in oğlu A. Nihat Vedat Tek, Dresden Teknik Üniversitesi'nden mezun olmuş bir inşaat mühendisi, kızı Selime ise Ecole des Beaux Arts'ın resim bölümünü birincilik ile bitiren bir ressamdı. (Batur, 2003, s. 50).

Vedat Tek'in mensubu bulunduğu aile yukarıda da açıkça görülmektedir ki; Osmanlı bürokrasisi, saray, padişah ve padişah ailesiyle sağlam ilişkileri bulunan bir maiyete sahiptir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi içinde iyi yetişmiş elitist, eğitilmiş ve kültürlü bir aile görünümü vermektedir. Ailenin üyelerinin her biri ayrı öneme sahip Osmanlı bürokrat ve seçkinlerinden oluşmaktadır.

1.2. Eğitimi

Vedat Tek, Trabzon, Diyarbakır ve Girit'ten sonra iki yıl da Mekteb-i Sultani'de (Galatasaray Lisesi) okumuştur. Daha sonra Paris' teki ağabeyi Yusuf Razi (Bel)'in yanına giderek eğitimine devam etmiştir (Derviş, 1999, s. 8). Vedat Tek, Paris'te Ecole Monge lisesinde orta ve lise eğitimini gördükten sonra inşaat mühendisi olmak üzere Ecole Centrale girer, bir yandan da Acedemie Julien'deki resim ve heykel kurslarına katılır (Batur, 2003, s. 386). Nihad V. Tek, babasının matematiğe

yatkınlığına rağmen annesi Leyla (Saz) Hanım etkisiyle sanata yöneldiğini ve küçük yaştan beri etkileyici resimler çizdiğini aktarmaktadır.

Vedat Tek bu yönelimin bir sonucu olarak Ecole Des Beaux Arts'a girmek için babasının olurluğunu almak üzere, Paris'ten babasının vali olduğu Bağdat'a gitti. Fakat babasının sert muhalefetiyle karşılaşarak babası tarafından otoriter bir tavırla " (...) mektupçu bey sana bir mektup verecek, İstanbul'a gideceksin. Harbiye Nazırı seni askeri mektebe kaydettirecek" demiştir. Sırrı Paşa'nın Vedat Tek'in mimar olmak istemesini açıkça ret etmesi düşüncesinin ardında, soylu ve yüksek mevkide bulunan bir ailenin mimarlık gibi reayaya özgü bir zanaatkarlığı kabul etmeyeceğı düşüncesi vardır. Vedat Tek'in bu konudaki direniş ve annesi Leyla (Saz) Hanım'ın desteğı üzerine bu isteğini gerçekleştirmiştir. Vedat Tek 300 kişinin katıldığı Ecole Des Beaux Arts'ın giriş sınavını kazanan 9 kişi arasındadır ve ilk Türk'tür. Vedat Tek bu okulu çok iyi derece ile tamamlamış ve bu okulda sadece Fransızlara tanınan Grand Prix de Rome için bizzat hocası Prof. Moyaux'nun, Vedat Tek için dönemin Cumhurbaşkanı Sadi Carnot'ya teşebbüste bulunarak özel bir izinle bu hakkın kendisine tanınmasını sağlayarak Vedat Tek'in İtalya'da çalışmalar yapmasının önünü açmıştır (Batur, 2003, s. 56-57).

1.3. Kariyeri

Prof. Mayoux'un atölyesinden 1898 yılında çıkış belgesini alan Vedat Tek eğitimini tamamlamış bir şekilde İstanbul'a dönmüştür. Bundan sonra Vedat Tek İstanbul'a döndüğünde Sirkeci'de bir iş hanında büro açmıştır. Bu girişim çağın toplumu tarafından hayretle karşılanmıştır. Bir Türkün mimar olamayacağı saplantısı mimar Vedat'ın karşılaştığı önemli zorluklardan biri olmuştur. Çünkü o güne kadar genellikle yerli Hristiyan azınlık ile İtalyan, Fransız kökenli ithal unsurların tekelinde olan mimarlık hizmeti Türklerin beceremeyeceğı bir meslek olarak gösterilmiştir. Bu koşullamayı yok etmekte Vedat Tek'in kişisel çabasının özellikle bir etkisi olmuştur (Özkan, 1973, s. 47). Vedat Tek'in özel girişimini ne kadar sürdürdüğü bilinmese de 13 Nisan 1899 tarihinde Sanayi- i Nefise Mektebi Sanat Tarihi hocalığına ve hemen ardından 1 Haziran 1899 tarihinde de Şehremaneti Heyet- i Fenniye mimarlığına atanması söz konusu olmuştur. Serbest mimarlık deneyiminin kısalığı, bunun, Vedat

Tek'in sınıfsal konumunun alışkanlık ve kavramlarının dışında bir model olmasıyla yakından ilişkili olmalıdır (Batur, 2003, s. 63). Vedat Tek'in aldığı ilk işler Heykeltıraş İhsan Bey için Üsküdar'da ve amcası Nuri Paşa için Yeniköy'de tasarladığı yalı projeleri olmuştur (Kayaalp, 2008, s. 83). İlerleyen yıllarda İzmit Saat Kulesi (1901-1902), Kastamonu Hükümet Konağı (1902), Posta ve Telgraf Nezareti (1904-1909), Hobyar Mescidi ve Defter-i Hakani (1907-1908) işlerini almıştır (Gümüş, 2018, s. 9). Vedat Tek 1899-1909 yılları arasında yaptığı Heyet-i Fenniye Reisliği döneminde temsil kabiliyeti yüksek ve Osmanlı mimarisinin zihniyet olarak değişimini simgeleyen anıtsal ve kamusal eserler ortaya çıkarmıştır.

Vedat Tek 1908 yılına gelindiğinde Posta ve Telgraf Nezareti binası ve Defter-i Hakani binasıyla yoğun olarak ilgiliyken, aynı yılın temmuz ayında iyiden iyiye yoğunlaşan bir hareket tüm Osmanlıların hayatını değiştirecekti. II. Abdülhamit 1876'da Meşrutiyeti ilan edeceğini vaat vererek tahta çıkmıştı fakat 1877-1878 Osmanlı- Rus savaşını bahane ederek ilan edileli henüz 1 yıl bile olmayan Meşrutiyeti rafa kaldırarak istibdadı getirmişti. Nitekim Temmuz 1908'e gelindiğinde İttihat ve Terakki Cemiyeti uzun yıllardır bürokrasi ve orduda geniş şekilde istibdada karşı örgütlenmişti. Makedonya'da süren çeşitli iç çatışmaların ardından 23 Temmuz'da Makedonya'dan yağmaya başlayan telgraflarda Kanun-i Esasi'nin ilan edilmemesi durumunda tahtta değişiklik yapılacağını belirten mektupların okunduğu Nazırlar kurulu toplantısı yapılıyordu. II. Abdülhamid kan dökülmesinin önlenmesi ve yabancı devletlerin iç işlerine karışmaması gerekçesiyle Nazırlar kuruluna II. Meşrutiyetin ilan edilmesi için gereğinin yapılmasını buyurdu. Nazırlar kurulu toplantısında bir karar metni yazıldı. Bunun üzerine Makedonya'da genel müfettişliğe ve valiliklere telgraf çekildi. İstanbul gazetelerine de yayınlanmak üzere kısa bir bildiri gönderildi. Bu suretle 24 Temmuz 1908'de istibdat yönetimi son bulmuş oldu (Karal, 1996, s. 38-40). 31 Mart Vakası sonrasında tahttan indirilen II. Abdülhamid'in halefi olan ve V. Mehmed olarak tahta çıkan Mehmed Reşad Vedat Tek için yepyeni bir kariyer fırsatının kapısını açtı. Mehmed Reşad'ın tahta çıktığı gün, 27 Nisan 1909'da Eyüp Sultan'da kılıç kuşanan Mehmed Reşad, Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi'ne gelirken Saray Nazırı ve Vedat Tek'in amcası olan Nuri Paşa'yı yanına çağırarak "yeğenin Mimar Vedat Bey'e bir vaadim var, saraya vardığımızda beni karşılayanlar meydanında bulunsun" demiştir. Vedat Tek kendisine iletilen bu emri yerine getirmiş

ve 28 Nisan 1909'da Sermimarlığa atanmıştır (Batur, 2003, s. 109). Vedat Tek'in Sermimarlığa atanmasındaki etkenler annesi Leyla (Saz) Hanım'ın saraya olan yakınlığı, diğer aile üyelerinin de önemli vazifelerde bulunması ve Heyet-i Fenniye Reisliği döneminde inşa ettiği yapıların getirdiği başarılar vardır. Vedat Tek'in aile etmeninin varlığı yadsınamazdır fakat inşa ettiği eserlerinde dönemin ruhuna uygun olarak kendi yerlerini edinmeleri kendisini kanıtlamasında öncü görevi görmesini sağlamıştır.

1.4. Eserleri

Vedat Tek Sermimarlık görevine başladıktan sonra İmparatorluğun içinde bulunduğu zor ekonomik ve siyasi şartlar gereği mimarlık alanında yeni üretimlerden ziyade eski yapıları korumak, tadil etmek ve eklemeler yapmak yolunu izlemek durumunda kalmıştır (Kayaalp, 2008, s. 95). Vedat Tek bu dönemde epey kalabalık bir yapı grubunun ön keşiflerini hazırlamanın yanı sıra, bu keşiflerin uygulama aşamalarını denetler ve çeşitli idari görevler üstlenir. Bu dönemde Yıldız, Dolmabahçe ve Topkapı Sarayları ile kasırlar için yenileme ve küçük inşaat faaliyetleri icra etmiştir (Gümüş, 2018, s. 24).

Vedat Tek 28 Nisan 1909'da başladığı Sermimarlık görevinden 7 Mayıs 1914 tarihinde istifa etmiştir. Fakat devletteki görevlerine Emlak-i Hakani mimarı olarak devam etmiştir. Sultan Reşad'ın ölümü ve Vahdettin'in tahta çıkmasıyla saltanat değişimi kuralları uyarınca bu görevinden de ayrıldı. Böylece Sermimarlıkla başlayıp altı yıl süren saray mimarlığı dönemi son buldu. Bu kez Harbiye Nezareti'nde baş müşavir olarak çalışır ve ardından 29 Ağustos 1916 tarihinde Levazımat-ı Umumiye Dairesi İnşaat Şubesi Sermimarlığına atanır (Batur, 2003, s. 147). İmparatorluğun içinde olduğu savaş nedeniyle devlet eliyle yapılabilecek projelerin yapılamaması Vedat Tek'i ticaret ve konut yapıları inşa etmesi yoluna itmiştir.

1918'in sonlarında Osmanlı İmparatorluğu fiilen bütün gücünü kaybetmişti. 1918 Temmuz'unda yeni padişah, Abdülhamid'in küçük kardeşi Mehmed Vahdettin Osmanlı Tahtına geçmişti. 30 Ekim 1918'de Türk heyeti Mondros Mütarekesini imzaladı ve Jön Türk paşaları Talat, Enver ve Cemal Alman elçiliğinin gambotuyla Karadeniz'in karşı kıyısına kaçtılar. Altmış gemilik bir itilaf donanması Çanakkale

Boğazi'nin suskun topları önünden geçerek 13 Kasım'da İstanbul limanına demir attı. Şubat 1919'da İtilaf kuvvetlerinin korumasıyla Yunan Ordusu İzmir'e ayak bastı. 19 Mayıs 1919'da ise Mustafa Kemal Paşa İstanbul'dan verilen emir yerine ikili bir göreve soyundu: Bir hareket örgütlemek ve bir ordu oluşturmak. Aralık 1918'de Müdafaa-i Hukuk Cemiyetleri adı altında ilk direniş grupları kuruldu. Anadolu'dan gelen direnişe karşın İstanbul, 10 Ağustos 1920'de Sevr Anlaşması'nı imzalayarak İtilaf devletlerine boyun eğiyordu. 12 Ocak 1920'de İstanbul'da toplanan Meclis Misak-ı Milli'yi kabul etti. Bunun üzerine işgal kuvvetleri İstanbul'u tamamen kontrol altına aldılar ve Meclis dağıtıldı. Ankara'da Mustafa Kemal Paşa önderliğinde oluşturulan Meclis 23 Nisan 1920'de kuruldu. Ankara Hükümeti Mustafa Kemal Paşa önderliğinde Doğu ve Batı cephelerinde elde ettikleri başarılar sayesinde Doğu'da Ermenileri, Batı'da ise Yunanları yenerek İtilaf devletlerine karşı zafer elde ettiler ve Lozan Barış Anlaşması'nı 24 Temmuz 1923'te imzaladı. Nitekim 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet ilan edilerek yeni Türk devleti kurulmuş oldu (Lewis, 2015, s. 322-352).

Ankara'da yeni kurulan Cumhuriyetin başkent olmasından sonra, imar faaliyetlerine 1924 yılında Atatürk'ün özel daveti ile katılan Mimar Vedat Bey, ilk iş olarak Çankaya'da Gazi Köşkü'nün onarım ve ilave birimlerinin inşasını üstlenmiştir. Bu dönemdeki ilave birimlerden günümüze ulaşan en belirgin bölüm, bağ evine ilave edilen sekizgen kuledir. Ankara'daki yaşamı sırasında gerçekleştirdiği diğer bir önemli proje, II. Meclis Binası'nın inşasıdır. Başlangıçta Halk Fırkasının merkez binası olarak planlanan yapının, inşaatın biriminde Meclis Binası olması kararlaştırılmıştır. Bu yapının karşısında yer alan Ankara Palas Oteli'nin inşası ise, Mimar Vedat'ın Ankara'dan ayrılmasına sebep olacak, bazı anlaşmazlıkları da beraberinde doğurmuş, Ankara Palas'ın inşaatı devam ederken, Vedat Bey İstanbul'a dönmüştür. Bu yapı daha sonra Mimar Kemaleddin Bey tarafından tamamlanmıştır. İstanbul'a dönmesinin ardından bürosunda çalışmaya devam etmiş ve konut bölgesi olarak belirlenen, Nişantaşı ve çevresinde pek çok apartman ve özel konutların inşasını gerçekleştirmiştir. Projelerini gerçekleştirmeye devam ederken bir taraftan da Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalık görevine devam eden Vedat Tek, kendi projelerinde uyguladığı ve benimsediği görüşler çerçevesinde öğrenci yetiştirmiştir. 1927 yılında Mimar Kemaleddin Bey'in ölümü ve ardından Ankara'daki hızlı yapılaşma sürecinde, Avrupa'dan gelen mimarların etkisiyle, uluslararası üslup hızla yayılmış, çeşitli

aralıklarla 27 yıl Akademi'deki hocalık görevini sürdüren Mimar Vedat Tek, yabancı kökenli hocalarla aralarında çıkan anlaşmazlıklar sonucunda Giulio Mongeri ile atölyelerinin kapatılmasıyla istifa etmiş ve bununla birlikte I. Ulusal Mimarlık dönemi sona ermiştir. 1930'larda batı ile kültürel ilişkiler hızlanmış, her alanda olduğu gibi mimarlıkta da batılı etkiler görülmeye başlamıştır. Bu durum, batı ile olan kültür açığının hızla kapanması yolunda uygulanan hükümet politikası sonucudur. 1930'lar sonrasında yaygınlaşan apartmanlaşma, Mimar Vedat'ın inşa ettiklerinde uluslararası üslubun etkileri görülmeye ve yavaş yavaş Ulusal Mimarinin unsurları terk edilmeye başlanmıştır. Bundan sonra yaşamını yaptığı konut projeleriyle sürdürmüş olan Vedat Bey, 1942 yılında İstanbul'da hayata gözlerini yummuştur (Seçkin ve Sönmezer 2002, s. 242-249).

Aşağıdaki tabloda Vedat Tek'in eserlerine yönelik yapı listesi tablo şeklinde sunulmuştur.

Tablo 1. Vedat Tek'in Eserlerine Yönelik Yapı Listesi

Kategori	Yapı / Proje	Konum	Ek Bilgiler
Kamu Yapıtları	1. Defter-i Hakani Binası	Sultanahmet, İstanbul	Bugünkü Tapu ve Kadastro Müdürlüğü; tamamlanış yılı: 1908
	2. Büyük Postane Binası	Sirkeci, İstanbul	Mimar Vedat'ın en önemli yapısı; "Revialist" tutum, özenli ayrıntılar
	3. Dolmabahçe Sarayı Ekleri	Dolmabahçe, İstanbul	Kalorifer bacası dikkat çekici; II. Meşrutiyet dönemi baş mimarlık döneminde
	4. Haydarpaşa Vapur İskelesi	Haydarpaşa, İstanbul	Tasarım ve ilk uygulama Vedat Tek'e ait; sonradan ekler/değişiklikler
	5. Moda Vapur İskelesi	Moda, İstanbul	
	6. Deniz Yolları Acentesi	Karaköy, İstanbul	Karaköy imar planında yıktırılmış
	7. Deniz Hamamları	Karaköy, İstanbul	Karaköy Rihtımı yerinde vardı; artık mevcut değil
	8. Halk Fırkası Mahfeli Binası	Ankara (C.H.P. Merkezi)	TBMM yapısına uyarlama (Vedat Tek), sonradan ekler. Girişteki portal bunlardan biridir.
	9. Kastamonu Hükümet Konağı	Kastamonu	Proje Vedat Tek,
	10. Macar Konsoloslugu	Nişantaşı, İstanbul	—

	11. Silâh Müzesi	İstanbul	Proje Vedat Tek, uygulanmamış-tır
	12. Hipodrom ve Diğer Yapılar	Veliefendi, İstanbul	Enver Paşa projelendirdi; I. Dünya Savaşı nedeniyle uygulanamadı
	13.Karaağaç/Sütlüce Mezbahası	Sütlüce, İstanbul	—
	14. Şadiye Sultan Apartmanı	Nişantaşı, İstanbul	1971 yılında yıkılmıştır.
	15. Hobyar Mescidi	Sirkeci, İstanbul	Büyük Postane Binasının bitişiğinde bulunan kötü durumdaki mescit, Postane binasına tarafından kullanılmak üzere, uygun şartlarda yeniden yapılmıştır
	16. Zihni Paşa Camisi	Erenköy, İstanbul	—
	17. Dolmabahçe Sarayı Ek ve Onarımları	Beşiktaş, İstanbul	Vedat Tek'in Sermimarlık görevi sırasında Dolmabahçe Sarayı için yaptığı çeşitli ek ve onarımları içerir
	18. Topkapı Sarayı Onarımları	Sultanahmet, İstanbul	Vedat Tek'in Sermimarlık görevi sırasında Topkapı Sarayı için yaptığı çeşitli onarımları içerir
Konutlar	19. Yayla Apartmanı	Nişantaşı, İstanbul	Valikonağı Caddesi, Yunus Nadi Bey için
	20. Şadiye Sultan Apartmanı	Nişantaşı, İstanbul	Yol genişletme sırasında yıktırılmıştır
	21. Güneş Apartmanı	Maçka, İstanbul	—
	22. Halit Bey Apartman	Çemberlitaş, İstanbul	Çağdaş akıma uyma çabaları; köşe pencereleri, yatay-dikey sıra işçiliği
	23. Cemil Topuzlu Köşkü	Çiftelavuzlar, İstanbul	Şehremini Cemil Topuzlu Paşa için yaptırılmış; günümüzde Büyük Kulüp
	24. Enver Paşa Köşkü	Kuruçeşme, İstanbul	—
	25. Leylâ Hanım Villası	Bostancı, İstanbul	Annesi Leylâ Hanım için, yangında yok olmuştur
	26. Gazi Köşkü	Çankaya, Ankara	Bugün Gazi Müzesi, restorasyon ve ekler Vedat Tek
	27.Mimar Vedat Evi	Nişantaşı, İstanbul	Kendi konutu olarak kullanılmıştır. Kent içi açılmal bir parselde yerleştirilme bakımından mimarın ustalığı ön plandadır
	28. Halit Ziya Uşaklıgil Villası	Yeşilköy, İstanbul	—

	29. Mr. Varber Villası	Suadiye, İstanbul	“Seçmeci” ve “neoklâsik” öğelerin kullanımının açısından önem arz etmektedir
	30. Azim Apartmanı	Harbiye, İstanbul	—
	31. Pertev Apartmanı	Harbiye, İstanbul	—
	32. Halit Bey Yalısı	Yeniköy, İstanbul	—
	33. Heykeltıraş İhsan Bey Yalısı	Paşalimanı, Üsküdar	—
	34. Halit Ziya Bey Apartmanı	Çemberlitaş, İstanbul	—
Ticaret Yapıları	35. Mes’adet Hanı	Sirkeci, İstanbul	—
	36. Liman Hanı	Sirkeci, İstanbul	—
	37. Sabit Bey İşhanı	Karaköy, İstanbul	—
	38. Milli Emlâk Dükkanları	Beşiktaş, İstanbul	—
	39. Kâzım Emin Tütün Deposu	Bursa	—
	40. Nemlizade Tütün Deposu	Üsküdar, İstanbul	—
	41. Çiftlik Binası	Topkapı, İstanbul	—
	42. Muradiye Hanı	Galata, İstanbul	—
	43. Seyr-ü Sefain Acentesi Binası	Karaköy, İstanbul	1958 yılındaki Karaköy meydan düzenlemeleri sırasında yıkılmıştır.
Anıtsal Yapılar	44. İzmit Saat Kulesi	İzmit	Proje Vedat Tek, uygulama değişikliklerle başkalarınınca
	45. Tayyare Şehitleri Anıtı	Fatih, İstanbul	—

Kaynak: (Batur, A. (2003). Tarihin dönüm noktalarında bir yaşam. Ö. F. Şerifoğlu (Ed.), *M. Vedat Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar*. Yapı Kredi Yayınları; Özkan, s. (1973). *Mimar Vedat Tek. Mimarlık*, 11-12, 45-51).

2. XIX. YÜZYIL OSMANLISINDA MİMARİ DEĞİŞİM

19. yüzyıl dönemi tarihsel arka planı ve siyasal dönüşümleri, Osmanlı mimarlığının 19. yüzyıldaki sürecini yalnızca biçimsel yeniliklerle değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik anlamda da etkiledi. Batı etkisini derinlemesine benimseme veya onu seçmeci (eklektik) bir üslupla özümseme eğilimleri, mimari sahada türlü uygulamalara yol açtı. Saray çevresinden taşraya, askerî kurumlardan sivil yapılara kadar geniş bir yelpazede beliren bu değişim, imparatorluğun mimari kimliğinde belirgin bir dönüşüm dalgası yarattı. Dolayısıyla, XIX. yüzyıl Osmanlı mimari değişiminin ayrıntılı olarak incelenmesi, hem dönemin siyasal/ekonomik motivasyonlarını hem de Batılı devletlerle kurulan yoğun etkileşimin sanat ve yapı kültüründeki yansımalarını bütüncül biçimde anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

2.1. Osmanlı İmparatorluğu’nda Yenileşme Hareketlerinin Tarihsel Arka Planı

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu, kendine özgü “Osmanlı Barışı”nı (Pax Ottomana) uzun süre koruyabilmiş olsa da bu dönemde yaşanan askerî ve ekonomik sorunlar devletin geleneksel yönetim aygıtını yıpratmaya başlamıştır. Özellikle askerî yenilgiler sonrasında gelen toprak kayıpları, yalnızca “geçici bir mağlubiyet” olarak görülmemiş, aynı zamanda ekonomik gelirleri de düşürerek imparatorluğun idari kurumlarını zorlamıştır (Lewis, 2015, s. 32–53).

XVI. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu, en geniş sınırlara ulaşmış, doğuda Safevîler ve Hint coğrafyasında Portekizlilerin deniz aşırı hakimiyeti, kuzeyde Rusya’nın yükselişi ve Akdeniz’de Batılı deniz güçlerinin avantajı gibi faktörler nedeniyle yeni bir genişleme hamlesi gerçekleştiremez hale geldi. Bu jeopolitik dinamik, Osmanlı İmparatorluğu’nun fetih odaklı politikasını sınırlamış ve imparatorluğu mevcut sınırların korunması, savunma ve denge siyaseti izleme yönünde bir süre boyunca yönlendirilmiştir. Avrupa’da XVII. yüzyıldan itibaren hız kazanan teknolojik ve lojistik ilerlemeler, “Osmanlı geriliyor” klişesinden ziyade, “Avrupa’nın büyük bir atılımla ilerlediği” gerçeğinin altını çizer (Durdu, 2024, s. 134). Osmanlı yönetimi, başlangıçta bu farkın kısa süreli bir duraksama olduğunu

düşünmüşse de Karlofça Anlaşması (1699) gibi kritik antlaşmalar, devletin önlem alma ihtiyacını daha net ortaya koymuştur.

Coğrafi Keşiflerle birlikte Batılı devletler okyanus ticaret yollarına hâkim olmuş; Doğu Akdeniz Havzası, dünya ticaret ağında önemini kısmen yitirmiştir. Ayrıca Amerika kıtasından gelen büyük miktardaki altın ve gümüş, Osmanlı coğrafyasında uzun vadeli bir enflasyon süreci başlatmıştır. Osmanlılar, daha önce değerli maden kıtlığına karşı çözüm yolları geliştirmiş olsalar da ani bolluğun yarattığı parasal genişlemeye uyum sağlayamamış ve tarım, endüstri, ulaşım gibi alanlarda Avrupa'daki ilerlemeye eş düzeyde karşılık verememiştir (Lewis, 2015, s. 35–40). Bu durum, imparatorluk içinde büyüyen masrafların baskısını artırmış, iç çatışmalara ve reform ihtiyacına zemin hazırlamıştır.

Karlofça Barış Anlaşması (1699) sonrasında Osmanlı yöneticileri, Avrupa'daki teknik ve kurumsal gelişmeleri izleyerek devleti güçlendirecek reformlar yapmaya yönelmişlerdir. Lale Devri (1718–1730) ile Osmanlı, Batı'yı bilinçli biçimde örnek alma politikasını ilk kez belirgin olarak hayata geçirmiş; askerî uzmanlar davet edilmiş, kentsel altyapı ve iktisadi alanlarda yenilikler yapılmıştır (Poyraz, 2010, s. 140–145). Bu dönemde saray çevresinde gelişen “eğlence kültürü” ve Batılı misyonlarla kurulan ilişkiler, imparatorluğun geleneksel yapısını fazla sarsmadan modernleşme adımlarını başlatma çabasını yansıtır.

Osmanlı'nın Avrupa'yı model aldığı reformist yaklaşım, III. Selim döneminde (1789–1807) belirginleşmiş, ancak II. Mahmud döneminde (1808–1839) kurumsal bir boyut kazanmıştır. Örneğin Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması (1826), yeni ordu kurumlarının (Mühendishane, Tıbbiye, Harbiye) geliştirilmesi ve Tercüme Odası gibi kurumların açılması, askeri ve bürokratik yeniliklerin temelini atmıştır (Berkas, 2002, s. 184–194). Ardından, Sultan Abdülmecid döneminde yayımlanan Tanzimat Fermanı (1839) ile, vergilendirme ve askerlik gibi alanlarda kapsamlı düzenlemeler öngörülmüş; Osmanlı yönetim sistemi, Batılı hukuk ve idari prensipleri benimseme yolunda önemli bir atılım yapmıştır (Zürcher, 2016, s. 84).

Tanzimat Fermanı, ordudan bürokrasiye, eğitimden hukuka dek birçok sahada batılı kurum ve uygulamaların hayata geçirilmesine zemin hazırlamıştır. Vergi ve askerlik düzenlemelerinin yanı sıra, adli ve ekonomik düzenlemelerde de kapital

yasalar ya da farklı ticari sözleşmeler kabul edilmiştir (Poyraz, 2010, s. 142). Bu gelişmeler, Osmanlı İmparatorluğu’nu “kendi geleneksel kültür çerçevesinde” bir dizi modern kurumu barındıran karma bir sisteme doğru evriltmiş; ancak Avrupa ülkelerindeki Sanayi Devrimi’nin yarattığı hızlı yapısal dönüşüme yetişmek noktasında her zaman yeterli olmamıştır.

XIX. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, Osmanlı İmparatorluğu’ndaki batılılaşma çabaları, yalnızca ordu ve bürokrasi alanlarıyla sınırlı kalmayacak; mimarlık, şehir planlaması ve sanat gibi pek çok sahada da kendini gösterecektir. Özellikle başkent İstanbul’un mimari çehresinde, Avrupa kökenli üslup ve akımlar giderek etkili olacak; eklektisizm, canlandırmacılık, gotik, barok ve rokoko gibi tarzlar, Osmanlı klasik formlarıyla bir arada deneyimlenecektir.

Eklektisizm (Seçmecilik): Farklı tarihsel dönem ve coğrafyalara ait öğelerin bir yapıda veya eserde bir arada kullanılması. XIX. yüzyılda Osmanlı mimarisine giren barok, neoklasik, ampir ve hatta yer yer geleneksel Osmanlı unsurlarının “karması” bir cephe veya iç mekân düzeni ortaya çıkarır (Yılmaz, 2018, s. 669).

Canlandırmacılık (Revival / Neo-... akımları): Özellikle gotik, Romanesk, barok gibi geçmiş dönemlerin üsluplarını “yeniden canlandırma” anlayışı. XIX. ve XX. yüzyıl başlarında Avrupa ve Osmanlı coğrafyasında “neo-gotik,” “neo-barok” gibi akımların görüldüğü anıtsal yapılar artmıştır (Gül, 2024, s. 6).

Gotik Mimari: Ortaçağ Avrupa’sına özgü sivri kemer, kaburgalı tonoz, payanda sistemi gibi yapısal öğeleriyle tanınan üslup. Osmanlı’da doğrudan gotik biçimlenme yaygın olmasa da bazı askerî veya kilise yapılarından dönüştürülmüş binalarda göze çarpabilir (Atıcı ve İnceoğlu, 2019, s. 118.).

Barok: XVII. yüzyıl Avrupası’nda gelişen, kıvrımlı hatlar, dalgalı cepheler, abartılı süslemeler ve hareketli dış gövdelerle karakterize bir stil. Osmanlı saray mimarisinde (örneğin Dolmabahçe Sarayı), barok etkiler “Osmanlı Baroğu” diyebileceğimiz özgün bir bileşimle görülür (Halıcı ve Yurttaş, 2022, s. 3-5).

Rokoko: Barok’a göre daha hafif, ince ve zarif süslemelerle öne çıkan XVIII. yüzyıl üslubudur. Özellikle saray ve köşk iç mekânlarında, “rokoko” üslubunun zarif kabartma ve altın yaldızla birleştiği örneklerle rastlanır (Halıcı ve Yurttaş, 2022, s. 3-5).

Tezin bir sonraki bölümünde Osmanlı'nın XIX. yüzyıl mimari dönüşümleri ve I. Ulusal Mimarlık Akımı'na uzanan süreç ayrıntılı biçimde ele alınmış; bu dönemde Avrupaî formların Osmanlı'ya nasıl uyarlanmaya çalışıldığı ve geleneksel mimari mirasın hangi noktalarda devreye girdiği açıklanmıştır.

2.2. XIX. Yüzyıl Osmanlı Mimari Değişimi

XIX. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu için sadece siyasi ve ekonomik değişimlerin değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel değişimlerinde yoğun bir şekilde yaşanacağı bir dönem olmuştur. Bu değişimlerin görüldüğü alanlardan biri de mimaridir. Osmanlı mimarisi, bu dönemde hem geleneksel anlayışını koruma çabası hem de Batı varlığını sürdürme arayışı arasında denge kurmaya çalışmıştır. Modernleşme hareketlerinin hızı bu yüzyılda, mimarlık anlamında, Osmanlı süreçlerinin sürdürülmesi için önemli bir ifade alanı haline gelmiştir. Osmanlı toplumu modernleşme dönemine girmişti. Kendi yetiştirdiği kadrolar veya dışardan gelen destek kadroların bir kısmı, modernleşme ideolojisine sahip olmasalar bile gereğini yerine getiriyorlardı. Osmanlı toplumunda zevkler değişmişti; resimde, mimarlıkta, musikide gelenekselin yanında bir de yeni vardı. Bu daha çok Avrupa'dan etkilenen bir yeniydi, güçlenip yayılmadı ama eskiyi etkiledi, değiştirdi (Ortaylı, 1983, s.21). Osmanlı mimarisinin XVIII. yüzyılda başlayan değişimi hız kazanarak sürmüş ve mimari, dini kimliğinden yavaş yavaş sıyrılarak, mimarinin sivil karakteri ağırlık kazanmaya başlamıştır (Acar, 2000, s. 96).

Osmanlı mimarisini etkileyen Avrupa'da ise Fransız İhtilali ve Sanayi Devriminin de getirdiği şartlarla beraber yaşam ve çalışma koşulları ister istemez değişti. Sanatın ve zanaatkarlığın başından itibaren korunan sınırları ve bu sınırları ayakta tutan temeller yıkılmaya yüz tutmuştu. Sanayi devrimi, kaliteli zanaatkarlığın tüm geleneklerini yok etmeye başlamıştı. El işçiliğinin yerini mekanik üretim, atölyenin yerini fabrika alıyordu. Bu değişikliğin etkileri ilk önce mimaride görülmeye başladı. Kaliteli zanaatkarların azalması ve aynı zamanda üslup ve güzellik gibi kavramların garip bir şekilde öne çıkması, mimariyi neredeyse yok edecekti. Yaptırılmak istenen bir binanın tüm işlevsel şartları oluşturulduktan sonra mimardan gotik bir dış cephe ya da binanın işlevselliğinden uzak bir tasarım isteniyordu. Bu

durum geçmişin üsluplarının ne kadar iyi taklit edilirse, binaların yapılış amalarından o kadar uzaklaşılmasını getirmişti. Ortaya çıkan bu ikilik bir orta yolun bulunmasıyla sonuçlandı ve bu birbirine benzeyen çok sayıdaki binalar kentlere aidiyetlik sağlayan bir görünüme kavuştu. XIX. yüzyıl mimarlık bakımından Avrupa’da canlandırmacılığa dayalı bir dönem olmuştur. Fransız İhtilali dönemin akademik resim anlayışını da değiştiren Antik Yunan ve Roma üslupları, mimaride de kullanılmaya başlanmış, bu sayede cephelerde simetrik ve anıtsal bir görünüm elde edilmiştir (Demiriz, 2019, s. 29).

XVIII. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu’nun Batı’ya açılma dönemi olarak bilinir. Bu açılma sanılanın aksine tek yönlü olarak değil merkantilist Avrupa ülkeleri tarafından, güdümlü olarak hazırlanmaya başlanmıştı. Avrupa’nın Doğu’ya ilgisi, Doğu’nun Batı’ya açılmasını neredeyse bir yüzyıl önceden öncelemiştir bile. Bu ilgi XVII. yüzyılda genişleyen üretim ve ticaret hacminin gereksindiği yeni pazar arayışlarıyla başlamıştır. Batı’nın bu sömürgeci pazar arayışı kültürel düzeyde bir ilgiyi de peşinden getirmişti. Kültürel etki başlı başına ekonomik ve diplomatik ilişkileri bütünleyerek Doğu’yu anlama çabalarını artırdı. Doğal olarak bu, denetleme ve egemen olmanın da aracı olmaya açık kavramlar, tavırlar, algılama biçimleri ve bir söylem geliştirmiştir. Dolayısıyla Avrupa ülkelerinin Doğu siyaseti, her alanda olduğu gibi mimarlıkta da Batı’ya açılmayı çeşitli düzeylerde etkileyip yönlendirmiştir. Batı’nın Osmanlı İmparatorluğu’yla olan ticareti ve buna ilişkin tüketim mallarının - çeşitli kapitülasyon anlaşmalarıyla- imparatorluğa serbestçe girişini sağlamış, önceleri yalnız sarayda, sonra İstanbul ve İstanbul dışında bu mallara talep ve düşkünlük yaratmaya ve böylece tüketim alışkanlıklarının ve beğeni kalıplarını değiştirmeye başlamıştır. Bu bağlamda barok üslup özellikleri gösteren mimari unsurların, Osmanlı İmparatorluğu’nda uzun süre yapının kendisinden çok, yapının süslenmesi ve kullanılmasının, bunların kapı, pencere ve yazıt çerçeveleri gibi yapısal olmayan kısımlarda görülmesinin, borak anlayışının Osmanlı sanatına küçük sanatlar yoluyla girmişti. Avrupa ülkelerinin canlandırmayı ve yönlendirmeyi başardıkları Doğu ticareti bir dış etmen olarak Osmanlı kentlerinin sosyal ve ekonomik yapısını ve doğrudan doğruya mimarlığa dokunan kentsel morfolojiyi ve kentsel mekân normlarını değiştirmeye zorlamıştır (Batur, 1985, s. 1038-1039).

Osmanlı mimarisinde Klasik Osmanlı üsluplarında kopuş bu dönemde başlamış, bu durum özellikle başkent İstanbul'un silüetinde belirgin değişimlere neden olmuştur. XIX. yüzyılın Batılılaşma etkisindeki mimarlık anlayışı, Fransa'da eğitim görüp ülkeye dönüş yapan saray mimarı Balyan Ailesi ile Fransız, Alman, İtalyan ve İngiliz mimarların elinde şekillenmiştir. Bu dönemde yapılarda da Avrupa etkisi ağırlık kazanmıştır (Demiriz, 2019, s. 29).

2.3. Askeri Reformların Mimariye Yansıması

XIX. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı Devleti'nde başlayan modernleşme ve yenileşme çabalarının belki de en çarpıcı sonuçlarından biri, askerî kurumların dönüşümünde görülür. Yeni ordu düzeninin gerektirdiği tesisler, kışlalar, hastaneler ve okullar, dönemin mimari anlayışını hızla etkilemiş; Avrupa'daki askerî yapılanma örnek alınarak geleneksel Osmanlı formlarından kısmen uzaklaşıp daha batılı üsluplara yönelinmiştir. Özellikle II. Mahmud döneminde (1808–1839) Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasının ardından kurulan yeni ordu, Mühendishane, Tıbbiye ve Harbiye gibi mekteplerin gelişimine öncülük etmiştir. Bu okulların inşa ve genişleme süreçleri hem geleneksel mimari öğeler hem de dönemin Batılı tasarım prensipleriyle yoğrulmuştur (Halıcı, 2020, s. 577–580; Berkes, 2002, s. 184-194). Askerî yeniliklerin mimariye yansımalarının somut örneklerinden biri, II. Abdülhamid devrinde (1876–1909) inşa edilen Haydarpaşa Mektebi Tıbbiye-i Şahane binasıdır (Şimşek, 2020, s. 1–3). Batı kaynaklı sanat üsluplarının Hint, Mağrip ve İslam etkileriyle eklektik bir bütün oluşturduğu bu yapı, tipik bir kışla mimarisine benzeyen genel planına karşın cephe ve iç süslemelerinde dönemin “Avrupai” yaklaşımlarını yansıtır. Bu karma (eklektik) üslup, XIX. yüzyılda askerî kurumların yalnızca askerî eğitime odaklanmadığını, aynı zamanda mimari kimliğin modernleştirilmesi için de önemli bir mecra hâline geldiğini ortaya koyar (Şimşek, 2020, s. 45–47).



Şekil 1. Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane Görseli

Kaynak: <https://www.tarihi.ist/mekteb-i-tibbiye-i-sahane/>, Erişim Tarihi: 15.12.2024

Balkanlar örneğinde de askerî reformlarla bağlantılı mimari değişimlerin izleri görülür. Örneğin Üsküp'ün XIX. yüzyıl ortalarından itibaren vilayet merkezi hâline gelmesiyle birlikte inşa edilen askeri ve resmî yapılar, Osmanlı klasik tarzından daha farklı bir görüntü sunar (Bektaş, 2020, s. 169–170). Aynı şekilde Edirne ve diğer Trakya kentlerindeki askerî ve eğitim maksatlı binalarda da kışla ve okul planlarının Avrupa tipolojisine yakınlaştığı; buna karşılık cephe detaylarında kimi zaman geleneksel Osmanlı süslemelerinin korunduğu görülmüştür (Balcı, 2022, s. 168). Bu durum, Osmanlı'nın son döneminde askerî alanda “gelenek ile yeniyi” harmanlama çabasının en belirgin yansımalarından biri olarak kabul edilir.

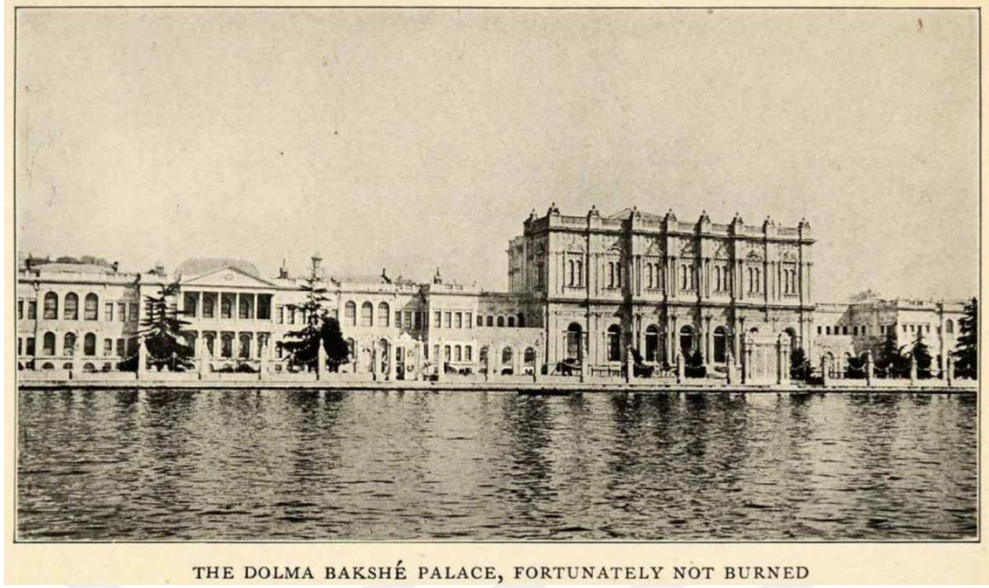


Şekil 2. Üsküp Osmanlı Bankası

Kaynak: Akt: Bektaş, 2020: 186; Stefanovski, 2000).

2.4. Saray Mimarisi ve Yabancı Mimarların Etkisi

XIX. yüzyılda Osmanlı saray mimarisi, geleneksel üsluptan önemli ölçüde farklılaşarak Batı'nın sanatsal ve teknik etkilerini daha yoğun biçimde bünyesine katmıştır. Özellikle Dolmabahçe, Beylerbeyi ve Çırağan Sarayları gibi geniş ölçekli projelerde, Avrupa'da eğitim görmüş ya da o ekollere hâkim olan yabancı ve Levanten mimarların katkısı dikkat çeker. Bu gelişme, sadece yapı malzemesi veya dekoratif detaylarda değil, aynı zamanda saray komplekslerinin mekânsal kurgusunda da köklü bir değişimi beraberinde getirmiştir. Saray mimarisindeki bu dönüşümü tetikleyen en temel etkenlerden biri, Tanzimat sonrası dönemde padişah ve yönetici elitin Batılı protokollere uygun, daha “gösterişli” ve “modern” saraylar talep etmesidir (Halıcı, 2020, s. 580–583). Bu talep, mimarî projelerde Avrupa'dan getirtilen ya da o ekollerde yetişmiş isimlerin öne çıkmasını sağlamıştır. Dolmabahçe Sarayı'nın tasarım ve uygulama sürecinde görev alan Balyan Ailesi gibi “saray mimarları” (mimar-ı hazret-i şehriyari unvanına sahip olanlar), Fransız barok ve ampir üslubunun öğelerini Osmanlı zevkiyle harmanlayarak cephe ve iç mekânlarda daha önce görülmeyen bir ihtişam sergilemişlerdir (Salbacak, 2017, s. 114).



Şekil 3. Dolmabahçe Sarayının Eski Görünümü

Kaynak: <https://www.eskiistanbul.net/4289/dolmabahce-sarayi-1923>, Erişim Tarihi: 15.12.2024

Bu yabancı veya Avrupa ekollü mimarların etkisi, saray binalarıyla da sınırlı kalmamıştır; saray çevresinde inşa edilen kasırlar, köşkler ve bahçe düzenlemeleri de modern prensiplere göre şekillenmeye başlamıştır. Örneğin Beylerbeyi Sarayı'nın peyzaj düzeninde Fransız bahçe anlayışını andıran bölümler göze çarparken, Çırağan Sarayı'nın dış cephesinde İtalyan rönesans motifleriyle Osmanlı bezeme unsurları bir arada kullanılmıştır (Salbacak, 2017, s. 114). Bu örnekler, mimarların eklektik bir yaklaşımla çalıştığını ve Osmanlı'nın köklü mimari mirasını tamamen dışlamadan Batı'da gelişen yeni stilleri saray yaşantısına uyarladığını gösterir. Öte yandan, XIX. yüzyıl saray mimarisindeki Batılı etkiler bazı çevrelerde eleştiriler de doğurmuştur. Özellikle “Osmanlı kimliğinin” zayıfladığı düşüncesini savunan gelenekçi aydınlar, bu tarz projelerin devleti kendi öz kültüründen uzaklaştırdığını iddia etmişlerdir (Halıcı, 2020, s. 585). Ancak dönem boyunca saraya ait büyük ölçekli yapılarda benimsenen eklektik üslup, sonraki yıllarda gelişecek olan I. Ulusal Mimarlık Akımı için bir karşıtlık unsuru kadar, geleneksel motiflerin modern bir yoruma kavuşturulmasında ilham kaynağı da olmuştur. Bu bakımdan XIX. yüzyıl saray mimarisi, Osmanlı sanat tarihinde önemli bir dönemeç niteliği taşıyarak hem bir geçiş hem de bir yenilenme evresi olarak tarihe geçmiştir.

2.5. Sivil Mimariye Yansımalar ve Şehir Planlaması

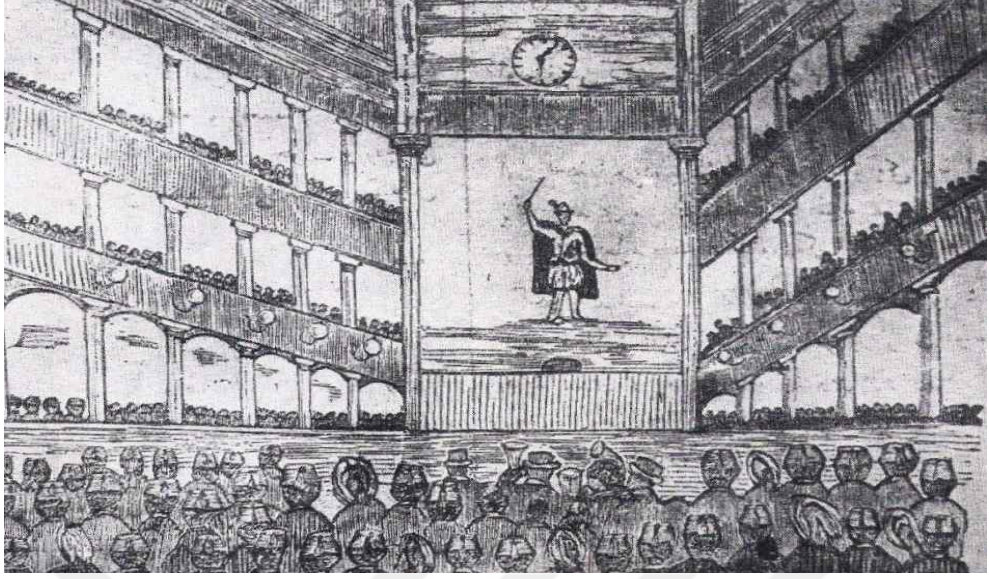
XIX. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan siyasal ve ekonomik değişimlerin yanı sıra, Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) gibi reform fermanlarının getirdiği düzenlemeler; kışla, saray ve benzeri kurumsal binalarla sınırlı kalmayıp sivil mimari ve şehir planlaması üzerinde de belirgin etkiler yaratmıştır. Başlangıçta İstanbul merkezli gözlemlenen bu dönüşüm, zamanla Osmanlı'nın diğer kentlerine yayılarak konut tipolojisinden kentsel altyapı projelerine kadar geniş bir yelpazede Batılı modelleri benimseme arzusunu yansıtmıştır (Kocadağ ve Tezcan, 2024, s. 2).



Şekil 4. XIX. Yüzyıl Pera Galata Bölgesinden Bir Kesit

Kaynak: <https://www.salt10.com/19-yuzyil-istanbulunda-pera-ve-eglence-kulturu/>, Erişim tarihi: 16.12.2024

Özellikle İstanbul örneğinde, Pera/Galata bölgesi XIX. yüzyıl boyunca modern şehirleşme girişimlerinin merkezinde yer almıştır. Liman faaliyetlerinin artması, yabancı levanten nüfusun çoğalması ve Batılı kamu binalarının inşası, bölgenin mimari kimliğini dönüştürmüştür; pasajlar, apartmanlar, tiyatro ve eğlence mekânları gibi sivil yapıların yaygınlaştığı kozmopolit bir doku oluşmuştur (Salbacak, 2017, s. 111-112). Benzer şekilde, İstanbul dışındaki şehirlerde de modernleşme vurgusu öne çıkmış; Üsküp'te kamu binaları ve ticari yapıların Avrupaî formlar taşınması bunun tipik bir örneği olmuştur (Bektaş, 2020, s. 169-170).



Şekil 5. Gedikpaşa Tiyatrosu’nun O Yıllarda Çizilmiş Bir Krokisi

Kaynak: <https://sanatkaravani.com/osmanlida-bati-tiyatrosunun-tarihi-ve-gelisimi/>, Erişim Tarihi: 16.12.2024

Osmanlı başkentinin özellikle yabancı toplulukların ağırlıklı yaşadığı Pera bölgesinde, başlangıçta opera gösterileri üzerinden gelişen tiyatro grupları ve sahneler, XIX. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla Müslüman nüfusun yoğun olduğu Suriçi bölgesine de temsilleriyle nüfuz etmeye başlar. Pera’da bu dönemin başlıca opera-tiyatro mekânı Naum Tiyatrosu olarak öne çıkarken, Suriçi’nde ise en dikkat çekici kurum ve yapı Gedikpaşa Tiyatrosu olur. Suriçi’ndeki Direklerarası semtinde yer alan mütevazı sahneler, Pera’daki tiyatrolara karşı bir alternatif oluşturma hedefiyle gelişir; bu durum, tiyatro sanatını yalnızca Pera’daki seyirciyle sınırlamayıp, Osmanlı toplumunun tamamına—kadın-erkek, çocuk, Müslüman veya Hristiyan her kesime—yayarak bu kültürel platforma erişimi sağlama arzusunu da yansıtır. Devamında, bu sade tiyatro sahnelerinin yakınında Gedikpaşa Tiyatrosu’nun kurulması ve burada on yıllık Türkçe temsiller yapma imtiyazının verilmesi, Suriçi’nin geleneksel eğlence anlayışını daha gelişmiş bir biçime dönüştüren önemli bir adım olur (Kula ve Gürbüz, 2023, s. 1). Diğer yandan, mahalle ölçeğinde gerçekleşen değişimlerde, gündelik hayata hizmet edecek yeni mekânlar (okullar, yurtlar, eğlence ve alışveriş birimleri) giderek yaygınlaşmış; örneğin Gedikpaşa’da bir dönemin tiyatro binası ilerleyen süreçte mektebe dönüştürülerek kentsel dokunun ve işlevlerin evrildiği gözlemlenmiştir (Arslan Çinko, 2020, s. 43-46). Tüm bu gelişmeler, XIX. yüzyıl sivil

mimarisinin, yalnızca estetik kaygıları değil, aynı zamanda kent-toplum ilişkisini de yeniden tanımlayan bir işlevselliğe odaklandığını göstermektedir.

2.6. Dini Mimari ve Vakıf Eserlerindeki Değişim

XIX. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı modernleşme sürecinin etkisi, cami, medrese, tekke ve türbe gibi dinî yapıların tasarım ilkelerinde ve vakıf temelli eserlerin inşa ve onarım faaliyetlerinde de kendini göstermiştir. Tanzimat sonrası reformlarla birlikte vakıf kurumlarının finansal ve idari yapısında gerçekleştirilen düzenlemeler, dinî mimarinin hem kurumsal çerçevede hem de fiziksel düzlemde dönüşüm geçirmesine neden olmuştur. Bu bağlamda, geleneksel Osmanlı cami formunun yanı sıra, barok ve ampir üsluplardan etkilenen cephe, minare ve iç süsleme öğeleri dinî mekânlarda daha sık görülmeye başlanmıştır. Örneğin, Lale Devri'yle (XVIII. yüzyıl) başlayan barok etkisi, XIX. yüzyılın ortalarında cami ve külliye yapılarında daha da belirginleşmiş; büyük vakıf gelirlerine sahip dinî kurumlar, Avrupaî tarzlarda yenileme ve ek bina projelerine girişmiştir. Camilerde klasik külliye düzeninden kısmen uzaklaşılarak, geniş avlulu ve yüksek kubbeli yapılar yerine daha gösterişli barok unsurlar taşıyan cepheler veya rokokoyu andıran iç süslemeler ön plana çıkmıştır (Halıcı, 2020, s. 589). Ayrıca vakıf kaynaklarının kullanımıyla inşa edilen mektep, şadırvan, medrese ve sıbyan mektebi gibi yapılar da süsleme ve plan bakımından XIX. yüzyılın “gelenek+Avrupaî” sentezini yansıtmıştır.



Şekil 6. Nuruosmaniye Camii / 1890 / Sébah ve Joaillier Fotoğrafi

Kaynak: <https://www.eskiistanbul.net/tag/nuruosmaniye/>, Erişim Tarihi: 17.12.2024

Bununla birlikte, dinî yapıların modern dönem şehir dokusuna uyarlanması, çoğu kez semtin estetiğini ve işlevselliğini göz önünde bulunduran müdahalelerle gelişmiştir. Örneğin, vakıf binalarına ait avlu veya bahçelerin, yeni kentsel planlamada yol genişletme veya meydan oluşturma amacıyla yenilendiği; tekke ve zaviye binalarının bazen kültürel fonksiyonlar yüklenerek yeniden düzenlendiği görülmüştür. Bu durum, geleneksel vakıf sisteminin, kent modernizasyonu çerçevesinde yeniden yorumlanması anlamına gelir. Aynı zamanda, mimarideki eklektik anlayışın dinî yapılara da nüfuz ettiğini gösterir; örneğin bazı vakıf eserlerinde Selçuklu-Osmanlı silueti korunurken, cephe ve iç mekânda dönemin Avrupaî süsleme kalıpları benimsenmiştir (Bektaş, 2020, s. 176).

Sonuç olarak, XIX. yüzyılda vakıf kurumlarındaki reformlar ve dinî mekânlara yönelik Batılılaşma eğilimi, geleneksel Osmanlı mimarisinden kısmen ayrılan yeni arayışları beraberinde getirmiştir. Aynı zamanda, cami ve külliye binalarının kent içi işlevlerine dair daha esnek yaklaşımlar hem dinî mekânın hem de vakıf yapılarının “kamusal alan” niteliğini yeniden tanımlayacak biçimde şekillenmiştir.

Geleneksel Osmanlı toplumunda, bugün “kamusal” diye tanımladığımız faaliyetler ağırlıklı olarak dinî merkezli ve cemaat temelli bir çerçevede ortaya çıkmıştır. Cami avluları, mahalle halkının ibadet dışındaki toplu etkinliklerine de ev sahipliği yaparak önemli bir sosyalleşme alanı sunmuştur. Aynı şekilde çarşılar ve hanlar, esnaf loncalarının (gedik sisteminin) merkezini oluşturmuş; ticaretin yanı sıra haberleşme, sorunların çözümü ve toplumsal iletişim işlevlerini üstlenmiştir. Tekke ve zaviyeler ise, tasavvuf çevrelerinin manevi buluşma noktaları olmakla birlikte, kapılarını pek çok farklı sosyal katmana açık tutarak “cemaatçi” bir kamusallığın örneklerini sergilemiştir (Gençer, 2017, s. 39).

XIX. yüzyıl ortalarında ilan edilen Tanzimat Fermanı (1839), idari ve hukuki reformlar getirmekle birlikte, kamusal mekânların biçimlenişini de doğrudan etkilemiştir. Yeni kurulan belediye yönetimleri (ör. Şehremaneti) ve Avrupaî tarzda yol, rıhtım, meydan düzenlemeleri, İstanbul gibi büyük kentlerde “modern kent” fikrinin benimsenmesini kolaylaştırmıştır. Böylece Pera/Beyoğlu bölgesinde pasajlar, geniş caddeler ve tiyatro binaları inşa edilirken, Osmanlı’nın klasik döneminde

mahalle-cami-çarşı eksenli kurulan kamusal ağ yapısı kısmen değişmeye başlamıştır (Salbacak, 2017, s. 114).

Tanzimat reformları, aynı zamanda gayrimüslim ve Müslüman cemaatler arasındaki hukuki farklılıkları hafifletmeyi amaçlayarak, farklı toplumsal kesimlerin benzer kamusal alanları paylaşabilmesine imkân tanımıştır. Dini mekânların yapısal dönüşümü de bu süreçte hız kazanmış; vakıf kaynaklarıyla finanse edilen cami, medrese, şadırvan gibi yapıların bakım ve onarım faaliyetlerine ilaveten, bazı avlu veya bahçelerin yeni yol ve meydanlar için düzenlendiği gözlemlenmiştir (Bektaş, 2020, s. 176).

Dinî kurumlar, Osmanlı toplumsal yaşamının merkezinde bulunmaları sebebiyle, modern kentleşme girişimlerinde de ön planda yer almaya devam etmiştir. Ancak vakıf sisteminin mali ve idari düzenlemelerle yeniden kurgulanması, bu yapılara kentsel ölçekte yeni kullanım biçimleri getirmiştir. Bazı cami avlularının kamusal toplantı veya geçit alanı hâline getirilmesi, tekke ve zaviye binalarının kültürel ve sosyal işlevler üstlenecek şekilde dönüştürülmesi bu sürecin örnekleri arasındadır. Bu dönüşüm, Osmanlı mirasıyla Batılı kent planlama anlayışının birleştiği bir çerçeve sunarak dinî mekânların “sadece ibadet yerleri” olmaktan öte, daha geniş bir toplumsal etkileşim alanı hâline gelmesine katkı sağlamıştır.

2.7. Kentsel Doku ve Kamusal Mekânın Dönüşümü

XIX. yüzyıl Osmanlı kentlerinde, artan nüfus, ticari faaliyetler ve Batılı ülkelerle yoğunlaşan diplomatik-ekonomik ilişkiler sonucu kentsel doku önemli bir dönüşüm sürecine girmiştir. Başta İstanbul olmak üzere Selanik, İzmir, Beyrut gibi büyük liman kentlerinde yol, rıhtım, meydan ve çarşı düzenlemeleri hız kazanmış; yerleşim bölgeleri geleneksel mahalle sisteminden daha planlı, Avrupalı örneklerle benzer bir yapıya evrilmiştir. Bu dönemde belediyeçilik anlayışının gelişmesi, yollarda genişletme ve düzeltme çalışmaları yapılmasını ve kamusal mekânların yeniden tanımlanmasını da beraberinde getirmiştir (Gençer, 2017, s. 33).



Şekil 7. Eski Galata Pera Bölgesinden Görüntüler

Kaynak: <https://www.oncekulttur.com/?Syf=22veMkl=895752>, Erişim Tarihi: 18.12.2024

Geleneksel Osmanlı kent kimliğinin en belirgin öğelerinden olan mahalle, çarşı ve han gibi birimler, Tanzimat sonrası modernleşme adımlarından etkilenecek yeniden düzenlenmiştir. Örneğin, İstanbul'un Beyoğlu-Pera hattında Batılı tarzda apartmanlar, pasajlar ve eğlence mekânları inşa edilirken, Galata Limanı da Avrupaî bir rıhtım görünümüne kavuşmuştur (Salbacak, 2017, s. 111–112). Sadece fiziki yapı değil, kentin sosyoekonomik yapısı da değişmiş; farklı etnik ve dini toplulukların yan yana yaşadığı bölgelerde ticaret ve hizmet sektörüne yönelik mimari yatırımlar artmıştır (Arslan Çinko, 2020, s. 44–46). Benzer şekilde Anadolu'nun bazı kentlerinde de (örneğin Bursa, Konya, Trabzon), yeni hükümet konakları, bankalar, mektepler ve kısmen de belediye hizmet binaları inşa edilerek kentin kamusal yaşantısına uygun, modern görünümlü alanlar oluşturulmuştur. Bu kamu yapılarının etrafında gelişen caddeler ve meydanlar, daha önce var olmayan yeni bir kentsel odak noktasına dönüşmüş; geleneksel çarşı ve han kesimleri ise giderek eski işlevlerini kaybetmiş ya da farklı işlevlere uyarlanmıştır (Kolay ve Çoban, 2024, s. 117).

Sonuç olarak, XIX. yüzyılda Osmanlı kenti, kamusal mekânlarda görülen yenilikçi projeler ve kentsel altyapı iyileştirmeleriyle Batılı metropollerin izlerini yansıtan bir morfolojiye bürünmüştür. Bu süreç, sadece fiziksel planlamayı değil, kent sakinlerinin yaşam tarzı ve mekân algısını da etkilemiş; modern kentsel yaşantı kalıpları, geleneksel doku içindeki dinamiklerle iç içe geçen bir bütün oluşturmuştur.

2.8. Batılılaştırma Politikalarının Kültürel Yansımaları

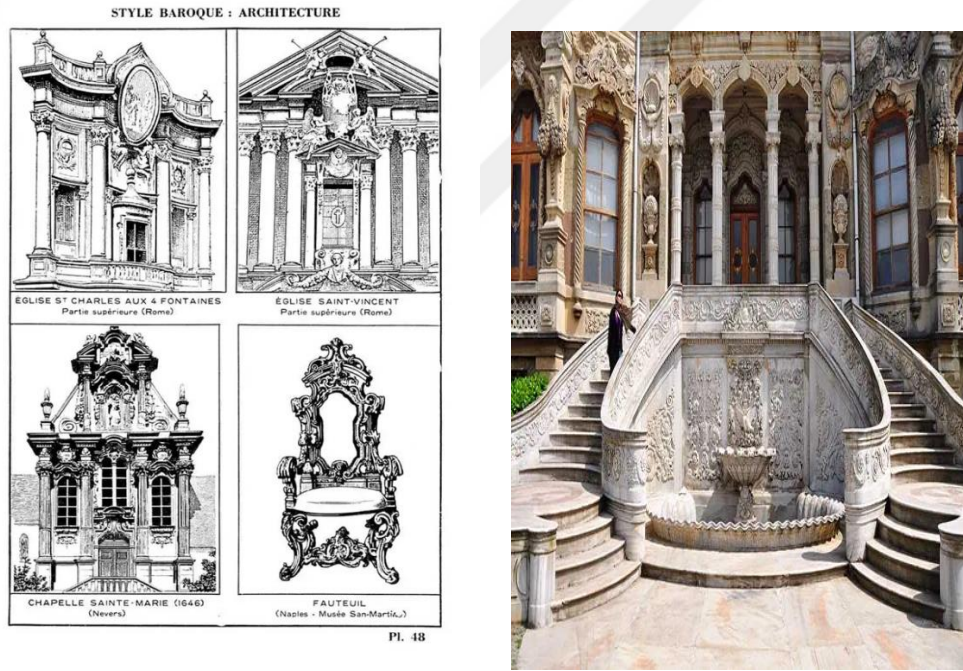
Osmanlı İmparatorluğu'nda uygulanan Batılılaştırma politikaları, devlet aygıtının kurumsal ve idarî yapılanmasını değiştirmekle kalmamış; gündelik yaşam ve kültürel alanlarda da köklü dönüşümleri tetiklemiştir. Özellikle Tanzimat sonrası dönemde Avrupa'daki sanat, müzik, moda ve edebiyat akımlarını yakından izleyen Osmanlı aydınları ve bürokratları, imparatorluk toplumunu “çağdaş” bir çerçeveye uyarlamak amacıyla çeşitli düzenlemeler hayata geçirmiştir. Bu bağlamda kıyafetten eğlence kültürüne, dil politikasından eğitim kurumlarının müfredatına kadar çok sayıda unsur, dönemin Batılı normlarına yaklaşacak şekilde yeniden ele alınmıştır (Ortaylı, 1983, s. 24). Söz konusu reformlar, saray çevresinde ve büyük kent merkezlerinde kendini daha belirgin gösterirken, taşra bölgelerinde nispeten daha sınırlı etki yaratmış; ancak yeni değer yargıları ve beğeni ölçütleri giderek geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Örneğin, Avrupa müziği ile geleneksel Osmanlı musikisinin bir arada icra edilmesi, saray konserleri ve resmigeçit törenleri gibi etkinliklerde Batı usullerinin benimsenmesi, kültürel melezlik olgusunu beslemiştir (Batur, 1985, s. 1038–1039).

Aynı şekilde, basın-yayın faaliyetlerindeki artış, tercüme odalarının kurulması ve Batılı yaşam biçimini aktaran dergilerin çoğalması sayesinde, aile yapısından giyim kuşam alışkanlıklarına kadar gündelik yaşamdaki yenilikler toplumun daha geniş kesimlerince benimsenmeye başlamıştır (Poyraz, 2010, s. 115).

Bunun yanında, İmparatorluğun çok etnisiteli ve çok dinli yapısı içinde, Batılı kültürel öğelerle yerel geleneklerin iç içe geçtiği melez formlar da ortaya çıkmıştır. Batılı güçlerle kurulan diplomatik ilişkiler, Osmanlı aydınlarının yurt dışı seyahatleri ve Avrupa üniversitelerinden dönen öğrenciler, sanat ve düşünce alanında derinleşen etkileşimi hızlandırmıştır. Sonuç olarak, XIX. yüzyılda Batılılaştırma politikalarının kültürel yansımaları, Osmanlı toplumunun gündelik hayat pratiklerinden estetik anlayışına kadar pek çok boyutta kendini göstermiş; modernleşme çabalarının toplumsal hafızada kalıcı izler bırakmasını sağlamıştır (Ortaylı, 1983, s. 12).

2.9. Dönemin Üslupları: Barok, Ampir, Neoklasik ve Eklektisizm

XIX. yüzyıl Osmanlı mimarisinde üslup çeşitlenmesi, önceki dönemlerde de gözlemlenmekte olan barok ve rokoko etkilerinin yanı sıra, ampir, neoklasik ve genel anlamda “seçmeci” (eklektik) yaklaşımların yoğunlaştığı bir sürece işaret etmektedir. Özellikle Batı Avrupa’da XVII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar sırasıyla egemen olmuş barok, rokoko, ampir (Napolyon dönemi üslubu) ve neoklasik akımlar, Osmanlı saray ve yönetici elitinin beğeni yelpazesine girerek, mimari detaylardan süsleme düzenlerine kadar geniş bir çerçevede kendini göstermiştir. Bu eğilim, özellikle III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinden başlayarak Tanzimat sonrası ıslahatlarla iyice belirginleşmiş, XIX. yüzyıl ortasından itibaren hız kazanmıştır (Dündar, 2008, s. 126).

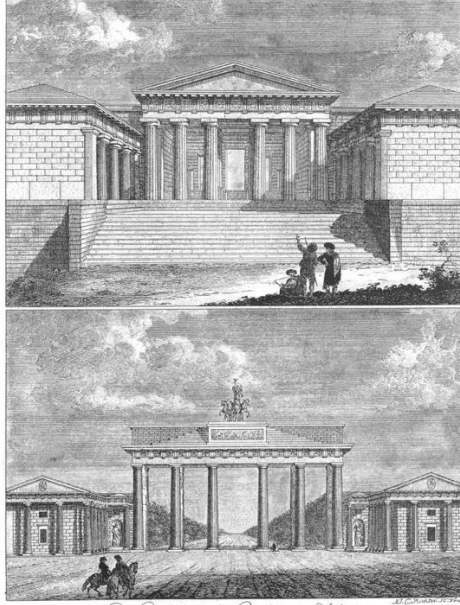


Şekil 8. Barok Mimarisi Örnek Detayları ve Beylerbeyi Sarayı

Kaynak: https://mimariterim.com/barok-mimari/#google_vignette, Erişim Tarihi: 18.12.2024

Barok, dinamik ve dalgalı cephe kurgusuyla, kıvrımlı ve hacimsel unsurlarıyla XVIII. yüzyıl Avrupa mimarisinde güçlü bir estetik anlayışı temsil ediyordu. Osmanlı’da ise bu biçimlenme, III. Ahmet (Lale Devri) devrinde ilk kez saray çevresinde kabul görmüş, XIX. yüzyılın ortalarına dek cami, çeşme ve kasır gibi yapıların detaylarında kendini hissettirmiştir. Kemer, silme ve sütun başlıklarında

Avrupa barok etkisini yansıtan motiflere sıklıkla rastlanırken; Osmanlı mirasına özgü kubbe formu, Türk rococo olarak adlandırılabilir ince kabartmalarla bütünleşip “Doğu-Barok” karakteri oluşturmuştur.



Şekil 9. Rokoko Mimarisi Örnekleri ve Hamidiye Sebili

Kaynak: <https://rokokodonemi.wordpress.com/2020/12/10/osmanli-mimarisinde-ilk-rokoko-orneklere-cesmeler/>, Erişim Tarihi: 18.12.2024

Buna karşılık ampir üslup, Napolyon dönemi Fransa’sında doğmuş klasik formların daha sade ve simetrik kullanımına dayanır. Osmanlı mimarisinde ampir özellikle II. Mahmud ve Abdülmecid dönemlerinde, saraylar ve büyük kamu yapılarının cephe düzenlerine yansımıştır. Bu yapılarda, anıtsal girişler, sütunlar, üçgen alınlıklar gibi öğeler sıkça kullanılmış; ancak Osmanlı ustaları, geleneksel kubbe ve kemer gibi biçimsel unsurları ampirin katı simetrisiyle harmanlayarak özgün kombinasyonlar üretmişlerdir (Turan, 2014, s. 11). Neoklasik eğilim ise XIX. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa çapında yeniden yükselen Antik Yunan ve Roma formlarına dönük ilgiyi yansıtır. Bu durum, Osmanlı’da da “yeniden klasikleşme” şeklinde algılanmış; özellikle dolgun sütunlar, sadeleştirilmiş korniş ve alınlıklar gibi ayrıntılarla tanımlanan neoklasik cephe anlayışı, Balyan ailesinin inşa ettiği bazı saray

ve kasırlarda kendini göstermiştir. Bazı örneklerde bu üslup, barok veya ampir detaylarla birlikte kullanılarak “ara formlar” üretilmiştir. Öte yandan, bütün bu tarzların eklektik (seçmeci) bir yaklaşımla iç içe geçtiği de sıkça görülür. Tek bir yapıda, baroktan kalma eğrisel cephe hareketleriyle ampir üslubunun sert hatları veya neoklasik sütun düzeni bir arada kullanılabilmiştir. Bu durum, mimarların ve ustaların hem Batı’dan gelen yeni stillere hem de yerel Osmanlı geleneğine bağlılığının sonucu olarak değerlendirilebilir. Saray ve çevresindeki elit mekânlarda barok, ampir ve neoklasik unsurların çoğu kez birleşmesi, Osmanlı mimarisinin bu dönemde karakteristik “eklektik” kimliğini güçlendirmiştir (Turan, 2014, s. 11).

Sonuç olarak, XIX. yüzyılda Osmanlı mimarisi, farklı Batı kaynaklı üslupların geleneksel Osmanlı formları ve süsleme anlayışıyla bir arada var olduğu, “çok katmanlı” bir yapıya bürünmüştür. Bu durum, sadece estetik çeşitliliği artırmamış; aynı zamanda Batılılaşma ideolojisinin mimarideki en somut yansımalarından birini oluşturmuştur. Böylece barok, ampir, neoklasik ve eklektisizm, Osmanlı’nın son yüzyılında görülen arayışların ve modernleşme çabalarının çok boyutlu bir ifadesi hâline gelmiştir.

3. I. ULUSAL MİMARLIK AKIMINI ORTAYA ÇIKARAN FAKTÖRLER, ORTAYA ÇIKIŞI VE ETKİLERİ

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yılları ve Cumhuriyet'in ilk dönemi arasındaki çalkantılı siyasi, sosyal ve kültürel atmosfer, Türk mimarlık tarihi açısından kritik bir dönüm noktasını işaret eder. Avrupa'dan ithal edilen eklektik üslupların, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı mimarisıyla iç içe geçmesi, mimarlık ortamında Batılılaşma ve modernleşme eğilimlerini güçlendirmiştir. Buna karşın, Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı gibi büyük buhranlar, ulusal kimlik arayışını ve “milli” bir üslup oluşturma fikrini pekiştirmiş; özellikle II. Meşrutiyet sonrası gelişen milliyetçilik dalgasıyla birlikte, mimari alanda “Osmanlı-Selçuklu mirasına dönüş” çerçevesinde yeni bir üslup tanımlama çabası doğmuştur. Mimar Kemaleddin ve Vedat Tek gibi isimlerin öncülük ettiği, çeşitli kamu binaları, konutlar ve eğitim yapılarında şekillenen bu yeni yaklaşım, geleneksel motif ve formları çağdaş inşaat teknolojileriyle harmanlayarak “Türk-Osmanlı Neo-Klasik” anlayışı içinde yeniden üretmiştir. “I. Ulusal Mimarlık Akımı” olarak tanımlanan bu dönem, bir yandan Osmanlı'nın çok katmanlı sanat birikimini koruma niyetini öne çıkarırken, öte yandan Cumhuriyet'in kuruluşu ve modern ulus-devlet oluşumuyla uyumlu bir kimlik inşa etme hedefini de taşımıştır. Bu bölümde, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nı doğuran tarihsel, ideolojik ve kültürel faktörler ele alınacak; akımın mimari karakteri ve dönemin mimarlık tarihi içindeki konumu irdelenmiştir.

3.1. Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Dönemlerinde Siyasi ve Ekonomik Koşullar

Osmanlı İmparatorluğu, XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başında derin bir dönüşüm sürecine girmiş; siyasi istikrarsızlıklar, toprak kayıpları ve ekonomik zorluklar imparatorluğun varlığını tehdit eder hâle gelmiştir (Ortaylı, 1983, s. 21). Bir yandan Avrupa devletleriyle rekabet edebilecek askerî ve idarî reformlar yapılmaya çalışılırken, diğer yandan hızla büyüyen ekonomik açmazlar ve dış borç sarmalı, devletin mali yapısını zayıflatmıştır. Kırım Savaşı (1853-1856) ve sonrasında artan dış borçlanma, Duyûn-u Umumiye'nin kurulmasıyla sonuçlanmış; böylece Osmanlı maliyesi büyük oranda yabancı güçlerin denetimine girmiştir (Akın, 2018, s. 63).

İç isyanlar, Balkan Savaşları (1912-1913) ve I. Dünya Savaşı gibi büyük çaplı çatışmalar, Osmanlı'nın toprak bütünlüğünü ciddi şekilde sarstığı gibi milliyetçilik hareketlerinin de güçlenmesine yol açmıştır. Bu milliyetçi dalga, özellikle Türkçülük akımının etkisiyle yeni bir “ulusal kimlik” oluşturma idealini doğurmuş; yönetici kadrolar, siyasal ve askerî alandaki başarısızlıkların kaynağını “kurumların çağın gereklerine uyum sağlayamamasında görmeye başlamıştır (Poyraz, 2010, s. 145–148). Giderek artan merkezîyetçilik, devlet mekanizmasının yeniden yapılandırılmasına kapı aralamış; ancak Tanzimat ve Islahat fermanlarıyla hedeflenen modernleşme adımları, bir yandan Avrupaî reformların hızlanmasını sağlarken, öte yandan geleneksel yapıya bağlı kesimlerin tepkisine yol açmıştır (Batur, 1985, s. 1038–1039).

Bütün bu çalkantılar, imparatorluğun ekonomik ve siyasi düzenini ciddi şekilde zedelemiş; ordudan bürokrasiye, belediye hizmetlerinden eğitim sistemine kadar uzanan büyük bir reform ve yeniden yapılanma ihtiyacı doğmuştur (Lewis, 2015, s. 322–352). Meşrutiyet rejimlerinin ilanı (1876 ve 1908) ise anayasal düzene geçiş denemeleriyle siyasal katılımı artırmayı hedeflemiş; fakat bu girişimler tam anlamıyla istikrar sağlayamamıştır. Yine de Balkan coğrafyasında ve Anadolu’da yükselen milliyetçilik akımları, aydınlar ve bürokratlar arasında “Osmanlılık” kimliğini aşacak yeni bir ulusal kimlik inşası fikrini perçinleyerek, Cumhuriyet’e uzanan sürecin temellerini atmıştır. Bu siyasal ve ekonomik altüst oluşlar, mimarlık dâhil olmak üzere kültürel ve sanatsal alanları da etkilemiş; özellikle II. Meşrutiyet’ten itibaren “millî” bir üsluba yönelme isteğini besleyen önemli birer dönüm noktası olmuştur (Ortaylı, 1983, s. 24).

3.2. Milliyetçilik ve Kimlik Arayışı

Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde yükselen ulusal akımlar ve milliyetçi düşünceler, imparatorluğun çok etnisiteli yapısını derinden etkileyerek yeni bir kimlik arayışını tetiklemiştir. Başlangıçta Balkanlarda ve çeşitli etnik topluluklarda ortaya çıkan milliyetçilik eğilimleri (Sırp, Yunan, Bulgar isyanları vb.), zamanla Türk aydınları arasında da “ulusal kimliği” tanımlama ve güçlendirme ihtiyacını doğurmuştur. II. Meşrutiyet’in (1908) ardından İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin iktidara gelişiyle birlikte, Osmanlıcılık ve İslamcılık düşüncelerinin yanı sıra

Türkçülük fikri de siyasal ve entelektüel düzeyde önem kazanmıştır (Şendal, 2019, s. 17). Bu süreçte öne çıkan fikir insanlarından biri Ziya Gökalp (1876–1924) olmuştur. Gökalp, Osmanlı toplumunun çok etnikli yapısı içinde Türk kimliğini merkeze alan, “hars” (kültür) ve “medeniyet” (uygarlık) ayrımıyla toplumsal dönüşümü açıklayan özgün bir kavram seti geliştirmiştir. Ona göre, Türk milleti, “hars” boyutunda geleneksel değerlere tutunurken, “medeniyet” boyutunda Batı’nın bilim ve teknolojisini benimsemelidir. Böylece Gökalp, bir yandan Türk dilinin sadeleştirilmesini ve yerli kültürel öğelerin canlandırılmasını savunurken, öte yandan ülkenin çağdaş uygarlık seviyesine ulaşabilmesi için modernleşme çabalarının devam etmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Milliyetçilik ideolojisinin güçlenmesi, II. Meşrutiyet ve Balkan Savaşları sürecinde giderek artan toprak kayıpları ve yaşanan göç dalgalarıyla daha da pekişmiştir. Özellikle Balkanlar’daki Türk nüfusun Anadolu’ya yönelen göçleri, nüfus hareketliliğini ve demografik dağılımı değiştirerek ulusal kimlik bilincini besleyen bir etken olmuştur (Ortaylı, 1983, s. 45). Aynı dönemde İttihat ve Terakki Cemiyeti, devlet yapısını merkezîyetçi ve milliyetçi esaslar doğrultusunda düzenlemiş; eğitimden basın-yayına kadar pek çok alanda “millî” unsurların öne çıkarılmasını desteklemiştir. Okullarda tarih ve edebiyat dersleri, milliyetçi bir perspektifle müfredata dahil edilirken, edebiyat ve sanat alanında da Türkçe’nin arılaştırılması, hece vezninin yaygınlaştırılması gibi uygulamalar yapılmıştır.

Bu çerçevede, imparatorluğun bütünlüğünü koruma kaygısı yerini kademeli olarak Türk ulus-devleti inşa etme idealine bırakmış; mimarlık alanı da bu idealin fiziksel ve sembolik temsili olarak görülmüştür. Milliyetçilik akımı, halk sanatlarına ve geleneksel formlara dönük ilgiyi canlandırırken, yeni inşa edilen kamu binaları ve eğitim kurumlarında Osmanlı-Selçuklu geçmişini referans alan bezeme ve tasarım öğeleri tercih edilmeye başlanmıştır. Mimar Kemaleddin ve Vedat Tek gibi mimarların, “millî üslup” olarak adlandırılacak eklektik bir Osmanlı-Selçuklu stilini çağdaş yapı teknikleriyle bütünleştirmesi, bu kimlik arayışının doğrudan yansımalarından biri olmuştur (Batur, 2003, s. 15). Bu konuda Vedat Tek’e Peyami Safa’nın atfettiği şu sözler oldukça anlamlıdır (Akt: Batur, 2003, s. 15; Safa, 1942, s. 1);

“...Tanzimattan sonra Türk olduğunu daha çok unutan mimarlığımıza kendi kendisi olmak lüzumunu hatırlatan sanatkâr...”

Sonuç olarak, imparatorluğun son yıllarındaki derin kriz ortamında, aydın ve bürokratlar arasında güçlenen Türkçülük ideolojisi, Ziya Gökalp gibi düşünürlerin etkisiyle giderek devlet politikalarına sirayet etmiş; dil, tarih ve sanat birikiminin yeniden değerlendirilerek modernleştirilmesi fikri, yeni bir ulusal kimlik inşasında belirleyici hale gelmiştir. Bu atmosfer, ilerleyen süreçte Cumhuriyet’in kuruluşuna giden yolu döşerken, I. Ulusal Mimarlık Akımı gibi hareketlerin de doğumuna zemin hazırlamıştır.

3.3. Avrupa Etkisinden “Milli Üsluba” Geçiş

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı mimarisine egemen olan Avrupaî üsluplar gerek saray mimarisinde gerekse sivil ve kamusal yapılarda “seçmeci” (eklektik) biçimde uygulanmaya başlamıştı. Bu durum, Batılı tarzlarda eğitim görmüş mimarların projelerinde barok, ampir ve neoklasik öğeleri Osmanlı klasik formlarıyla harmanlaması sonucu, İstanbul ve önemli liman kentlerinde “melez” bir mimari dilin yaygınlaşmasına yol açmıştır. Ancak bu eklektik yaklaşıma eleştirel bakan ve ulusal kimliği somutlaştıracak özgün bir üslup arayışında olan genç mimarlar, II. Meşrutiyet (1908) sonrasında güçlenen milliyetçilik ideolojisinin de etkisiyle, “milli üslup” olarak adlandırılabilen yeni bir yönelime ağırlık vermeye başlamışlardır (Poyraz, 2010, s. 145–148).

Bu geçiş sürecinde, Osmanlı-Selçuklu mimari mirasının yeniden canlandırılması temel amaç hâline gelmiştir. Özellikle Mimar Kemaleddin ve Vedat Tek gibi öncü isimler, Avrupa’da aldıkları teknik eğitimi, klasik Osmanlı ve Selçuklu formlarını modern inşaat teknolojileriyle kaynaştıracak şekilde kullanmışlardır. Örneğin, Mimar Kemaleddin’in Zeynep Hanım Konağı ve Vakıf Han projelerinde, cephelerde taş ve tuğla dizilişine geleneksel izler eklenirken; pencere kemerleri, saçak altı süslemeleri ve kubbe gibi öğeler dönemin çağdaş malzeme ve statik anlayışına uyumlu şekilde tasarlanmıştır. Benzer biçimde, Vedat Tek’in Büyük Postane ve Defter-i Hakani yapılarında da Osmanlı kemerleri, mukarnaslı sütun başlıkları gibi geleneksel detaylar, modern çelik karkas sistemleri veya betonarme teknolojisiyle birleştirilmiştir (Balci, 2022, s. 168).

“Milli Üslup” olarak adlandırılan bu eğilimde, Avrupa etkisinden tamamen kopmak yerine, Batı’dan ithal edilen teknik ve planlama anlayışının, yerel motif ve formlarla harmanlanması esas alınmıştır. Mimari süslemelerde Selçuklu yıldız motifleri, Osmanlı çini desenleri ve ebru etkili bezemeler gibi unsurlar öne çıkarılırken; cephe kompozisyonu, kitle organizasyonu ve yapısal çözümler, Avrupa’daki modern statik hesaplara ve inşaat yöntemlerine dayandırılmıştır. Böylece “milli” vurgusu, sadece tarihten devralınan estetik birikimi yeniden kullanmakla sınırlı kalmamış; aynı zamanda Osmanlı’nın modern dünyada var olma çabasına destek verecek güncel teknoloji ve kurumsal yenilikleri de bünyesine katmıştır. Bu yaklaşım, aynı zamanda, Avrupa etkisine yönelik tepkilerden beslenmekteydi. XIX. yüzyılda barok, ampir ve neoklasik üslupların çoğu kez baştan sona taklit edilerek uygulanması, kimi aydınlarca “özgün kimlik kaybı” olarak değerlendirilmiştir (Çolak ve Eraslan, 2021, s. 203-207).

I. Ulusal Mimarlık Akımı, bu eleştiriye karşı Osmanlı-Selçuklu geleneksel formlarına dönüş yaparak, “milli” olduğunu vurgularken; inşaat tekniği ve plan düzenlemesinde Batılı anlayışı göz ardı etmemiştir. Sonuç olarak, “Milli Üslup” ’un ortaya çıkışı, Avrupa etkisiyle başlayan modernleşme macerasının “milli kimlik” ekseninde yeniden yorumlanması şeklinde değerlendirilebilir. Bu akım, Cumhuriyet’in ilk yıllarına dek uzanan süreçte hükümet binaları, eğitim kurumları ve özel konut projelerinde yaygınlaşmış; Türkiye mimarlık tarihinde özgün bir köşe taşı hâline gelmiştir.

3.4. Kurumsallaşma: Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mühendis Mektepleri

I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın şekillenmesinde rol oynayan önemli etkenlerden biri de mimarlık ve mühendislik eğitiminin kurumsallaşması olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu’nda XIX. yüzyılda ivme kazanan modernleşme çabaları, sadece askerî ve idarî alanda değil, sanat ve fen bilimleri alanında da yeni eğitim kurumlarının doğmasına ortam hazırlamıştır (Berkes, 2002, s. 184–194). Bu kapsamda kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Okulu) ile çeşitli mühendis mektepleri, genç mimar ve mühendis adaylarının Batı kökenli ders içeriklerine ve modern yöntemlere erişebileceği resmî kurumsal çerçeveler işlevi görmüştür.

3.4.1. Sanayi-i Nefise Mektebi

Osman Hamdi Bey öncülüğünde 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi, Osmanlı coğrafyasında Batılı sanat eğitimi veren ilk kurumsal yapıdır. Başlangıçta resim, heykel ve mimarlık gibi alanlarda sınırlı imkânlarla hizmet veren okul, zamanla kadrosunu genişleterek çağdaş öğretim yöntemlerini uygulamaya başlamıştır (Gençel, 2024, s. 567).



Şekil 10. Sanayi-i Nefise Mektebi

Kaynak: <https://www.arkhesanat.com/mimar-sinan-guzel-sanatlar-eski-adiyla-sanayi-i-nefise-mektebini-tarihcesi-nedir/> , Erişim Tarihi: 18.12.2024

Dönemin önde gelen sanatçıları ve mimarları burada eğitmenlik yapmış; Avrupa’da akademik eğitim almış kişilerin katılımıyla okulun müfredatı “Avrupaî” bir içerik kazanmıştır. Ancak bu Avrupa merkezli programa rağmen, millî değerler ve Osmanlı sanat geleneğini yansıtmaya çabası da mevcuttu. Özellikle II. Meşrutiyet sonrasında, “milli üslup” ideallerini besleyecek bir sanat ve mimarlık bilincinin genç nesillere aktarılması amaçlanmıştır.

3.4.2. Mühendis Mektepleri

XIX. yüzyıl ortasından itibaren Osmanlı ordusunun modernleşme ihtiyacına cevap vermek amacıyla Mühendishane, Mühendishane-i Berrî-i Hümayun (Kara Mühendishanesi) ve Mühendishane-i Bahrî-i Hümayun (Deniz Mühendishanesi) gibi okullar açılmıştı (Berkes, 2002, s. 184–185). Zamanla bu okulların programları, sivil mühendislik ve bayındırlık işlerine dönük dersleri de içerecek şekilde genişletildi.



Şekil 11. Mühendishane-i Bahr-i Humayun

Kanyak: <https://dargeb.com/muhendishane-i-bahr-i-humayun/>, Erişim Tarihi: 18.12.2024

Tanzimat ve sonrasında kurulan mühendis mektepleri, teknik resim, matematik, yapı malzemeleri, jeoloji gibi alanları içeren bir eğitim modeli geliştirdi. Batı üniversitelerinde eğitim görmüş hocaların katılımıyla modern statik, dinamik, inşaat ve mimarlık bilgisi Osmanlı eğitim sistemine dâhil edildi. Bu okullarda yetişen genç mühendis ve mimarlar, XIX. yüzyıl sonunda başlayan Batılılaşma sürecini yakından takip etmiş, Fransa ve Almanya başta olmak üzere Avrupa’da hızla gelişen inşaat teknolojilerini Osmanlı coğrafyasına taşıma misyonu üstlenmiştir. Kamu binalarında, yolların ve köprülerin yapımında, liman projelerinde ve demiryolu hattı döşeme faaliyetlerinde aktif rol oynayan bu teknokrat kesim, mimarlıkta da “Osmanlı-Selçuklu mirasını modern mühendislikle buluşturma” fikrini desteklemiştir (Akyürek, 2009, s. 97).

Sonuç olarak, gerek Sanayi-i Nefise Mektebi gerekse mühendis mektepleri, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nı doğuran zeminlerden birini hazırlamıştır. Bir yandan Avrupaî sanat ve teknik eğitimi alan öğrenciler, öte yandan Osmanlı mirasına sahip çıkan anlayış, bu kurumlardaki düşünsel ve pedagojik etkileşim sayesinde “milli üslup” kavramını rafine hâle getirmiştir. Böylece, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında mimarlık alanındaki güçlü temsilciler, söz konusu kurumsallaşmanın ürünü olarak öne çıkmış; geleneksel motifleri çağdaş form ve teknolojilerle kaynaştıran bir mimarlık anlayışı, devlet politikalarıyla da desteklenerek Türkiye mimarlık tarihinde özgün bir dönem başlatmıştır.

3.5. Dönemin Sembolik Yapıları ve Kamu Binaları

I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın “milli” kimliği görünür kılma çabasının en somut örnekleri, dönemin kamusal işlevli binalarında ve anıtsal projelerinde ortaya çıkmıştır. Çoğunlukla devlet eliyle yaptırılan veya bizzat resmî kurumlara hizmet etmesi amaçlanan bu yapılar gerek mimari bezeme programları gerekse kitle organizasyonları bakımından Osmanlı-Selçuklu mirasını çağdaş malzeme ve teknolojiyle bütünleştirmeyi hedeflemiştir. Örneğin, büyük postaneler, adliye ve hükümet konakları, bakanlık binaları, okul ve üniversite yapıları gibi çeşitli kamu binaları, ulusal kimlik vurgusunun yayılması için önemli birer platform işlevi görmüştür. Bu dönemde öne çıkan iki mimar, Mimar Kemaleddin ve Vedat Tek, farklı bölge ve işlevlerdeki projeleriyle akımın sembolik temsilcileri hâline gelmiştir. Mimar Kemaleddin'in Ankara'da tasarladığı vakıf binaları, “kemerli pencere” ve “süslemeli saçak” gibi Osmanlı klasik öğelerini yalın cephe düzeniyle bütünleştirerek, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki devlet binalarına da öncülük etmiştir (Balcı, 2022, s. 170–172). Benzer şekilde, İstanbul'daki Büyük Postane ve Defter-i Hakani (Tapu ve Kadastro) binalarının mimarı Vedat Tek, cephelerde çini panolar, mukarnaslı sütun başlıkları ve kemerli pencereler kullanarak, geleneksel motifleri modern inşaat tekniklerine uyarlamıştır.



Şekil 12. Büyük Postane Binası

Kaynak: Yazar tarafından çekilmiştir.

Kamu binalarındaki bu “milli” vurgunun bir başka örneği, demiryolu istasyonları ve iskele binalarında gözlemlenebilir. Haydarpaşa ve Moda İskeleleri, dış cephelerindeki zarif mukarnaslar ve kemer formlarıyla bir yandan Osmanlı mirasını işaret ederken, diğer yandan dönemin çelik veya betonarme taşıyıcı sistemleri kullanılarak modern yapısal gereksinimleri karşılamıştır (Gümüş, 2021, s. 115–118).



Şekil 13. Haydarpaşa Vapur İskelesi (Aksan, 2014)

Kaynak: <https://www.aksan-insaat.com/11-projeler/22-haydarpasa-vapur-iskelesi/>, Erişim Tarihi: 20.12.2024

Ayrıca, büyük ölçekli belediye hizmet binaları, halk fırkası merkezleri (daha sonra meclis ya da parti binaları) gibi yapılar da I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın sembolik gücünü yansıtan başka örnekler olarak kayıtlara geçmiştir. Dönemin eğitim yapıları da benzer bir anlayışı paylaşmıştır. Özellikle Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (bugünkü Güzel Sanatlar Akademisi) bazı ek binaları ve yeni kurulan sivil okulların kampüsleri, cephe dekorasyonu ve plan organizasyonunda Selçuklu-Osmanlı örneklerine gönderme yapan unsurlar taşımaktadır.



Şekil 14. Sanayi-i Nefise Mektebi

Kaynak: <https://www.arkhesanat.com/mimar-sinan-guzel-sanatlar-eski-adiyla-sanayi-i-nefise-mektebini-tarihcesi-nedir/>, Erişim Tarihi: 21.12.2024

Devlet, okul ve üniversite binalarını, “millî” kimliği benimsetmede etkili bir mecra olarak görmüş; bu nedenle eğitim kurumlarının tasarımı, “millî” estetiği yansıtan cephe ve iç mekânlarıyla dikkat çekici örnekler sunmuştur. Öte yandan, kamu binalarının inşasında devletin malzeme, iş gücü ve finansal imkânları yaygın biçimde seferber edildiğinden, I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın üslup prensipleri hükümet politikasının da desteğini görmüştür. Bu, sadece şekilsel bir dönüşümü değil, aynı zamanda dönemin “ulus-devlet” anlayışıyla uyumlu, disiplinli ve görkemli bir mimari dilin yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir. Sonuçta, I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın sembolik yapıları ve kamu binaları, hem sanatsal açıdan Osmanlı-Selçuklu mirasını yaşatan hem de modern ulusal kimliği dışa vuran bir “millî” program işlevi üstlenmiştir (Atıcı ve Çelemoğlu, 2021, s. 192).

3.6. Öncü Mimarlar ve Projeleri

I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın biçimlenmesinde etkin rol oynayan öncü mimarlar, dönemin siyasi ve kültürel atmosferine paralel olarak, hem geleneksel Osmanlı-Selçuklu mirasını ihya eden hem de modern teknolojilere açık bir tasarım anlayışı geliştirmişlerdir. Bu yaklaşımlar, çoğu zaman devlet desteğiyle inşa edilen kamusal yapılarda ve sivil konut projelerinde kendini göstermiş; böylelikle “millî üslup” kavramının en somut karşılıkları ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede özellikle Mimar Kemaleddin ve Mimar Vedat Tek öne çıkmaktadır.

3.6.1. Mimar Kemaleddin

Dönemin en tanınmış mimarlarından Mimar Kemaleddin (1870–1927), ilk eğitimini Osmanlı askeri okullarında aldıktan sonra Berlin’de Charlottenburg Teknik Yüksek Okulu’nda mimarlık eğitimi almış; yurda döndüğünde Sanayi-i Nefise Mektebi’nde öğretim üyesi olarak çalışırken çeşitli hükümet projelerini üstlenmiştir (Balcı, 2022, s. 173). Yapılarında, Osmanlı cami, medrese ve han geleneğinden türeyen basit geometrik kütle kompozisyonlarını Avrupaî inşaat teknikleriyle birleştirmiştir. Örneğin, Ankara’daki Vakıf Apartmanları ve Gazi İlkokulu gibi yapılarda, cephe düzeninde sivri kemerler, dizginli saçaklar ve basit tezyini unsurlar

göze çarparken; yapı iskeleti çağdaş malzeme teknikleriyle oluşturulmuştur. Kemaleddin'in "Türk evi" tipolojisini geliştirme çabası, sivil konut mimarisine de yön vermiş; geleneksel ahşap ev karakterini kısmen yansıtan apartman tasarımları yaygınlaşmıştır (Garan, 2011, s. 54-60).

Kemaleddin'in Türk evi tipolojisini geliştirme çabası, sivil konut mimarisine de etkisini yansıtır. Geleneksel ahşap konut karakterini kısmen koruyan, fakat yüksek katlı ve modern bir kullanım sunan "apartman" tipini, klasik Osmanlı konut öğeleri (cumba, saçak, ahşap doğrama) ile çağın yapı teknolojilerini bir arada kullanarak yaygınlaştırmıştır. Bu sayede konut mimarisinde "yerel form ve motif" anlayışı, İstanbul'dan Ankara'ya uzanan geniş bir coğrafyada benimsenmiş; vakıf idaresi bünyesinde veya özel girişimlerle yaptırılan sivil yapılara da "milli" kimlik vurgusu taşımak mümkün olmuştur. Böylece Mimar Kemaleddin, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın mimari söylemini yalnızca devlet daireleri ve anıtsal projelerle sınırlı bırakmayıp, gündelik yaşam mekânlarına da yansıtmış; bu süreçte hem Osmanlı dönemi klasik formları hem de Avrupaî teknolojileri çağın gereksinimleri doğrultusunda yenilemiştir (Garan, 2011, s. 54-60).

3.6.2. Mimar Vedat Tek

I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın en önde gelen isimlerinden Mimar Vedat Tek (1873-1942), köklü bir Osmanlı bürokrat ailesinin ferdi olarak İstanbul'da doğmuş, ilk eğitimini Galatasaray Lisesi'nde aldıktan sonra Paris'te Ecole des Beaux-Arts'ta mimarlık öğrenimi görmüştür (Erdoğan ve Eynallı, 2015, s. 44-45). Fransız akademik sistemi çerçevesinde kazandığı tasarım ve mühendislik becerilerini, Osmanlı-Selçuklu biçim ve motifleriyle harmanlama becerisi, onu I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın "milli" üslubunu kuran mimarlar arasında özel bir konuma yerleştirmiştir. Paris dönüşü İstanbul'da kısa süreli bir serbest mimarlık deneyimi yaşayan Vedat Tek, ardından resmî görevlere atanarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (Güzel Sanatlar Akademisi) öğretmenlik ve çeşitli devlet projelerinde mimarlık yapmıştır (Sezgin, 2022, s. 114). En bilinen eserlerinden Büyük Postane (Sirkeci) ve Defter-i Hakani (Tapu ve Kadastro Binası), Osmanlı-Selçuklu mirasına ait kemer, mukarnas, sütun başlıkları, çıkmalı saçak gibi öğeleri Batılı planlama anlayışıyla kaynaştırır. Bu binaların cephe

organizasyonunda, klasik Osmanlı mimarisinde sıklıkla rastlanan kemerli pencere dizileri ve taş örgü düzenine çağdaş malzeme teknikleri (örneğin, çelik veya betonarme karkas) eşlik eder. Bu sayede, çini panolar ve ince taş süslemeler hem “milli kimlik” vurgusunu güçlendirir hem de dönemin şehir estetiğini yenilikçi bir üslupla dönüştürür (Gümüş, 2018, s. 146).

Vedat Tek, kamu binalarındaki başarısını Haydarpaşa Vapur İskelesi ve Moda İskelesi gibi ulaşım yapılarında da sürdürmüştür. Burada taşıyıcı sistemde çelik veya betonarme kullanarak güncel inşaat yöntemlerini benimsemiş; cephelerde ise Osmanlı kemer dizileri, mukarnaslı başlıklar, çini bordürler gibi geleneksel öğeleri ustalıkla yansıtmıştır. Böylece, vapur iskeleleri gibi kent yaşamının gündelik mekânları bile, “milli” üslubu halka doğrudan deneyimleme fırsatı sunan sembolik yapılara dönüşmüştür. Vedat Tek’in etkinlik alanı sadece İstanbul’la sınırlı kalmamış, Ankara’da ve diğer Anadolu kentlerinde de bakanlık binaları ve resmî kurum projeleri için tasarımlar geliştirmiş, dönemin siyasi yönetimiyle yakın ilişki içinde çalışmıştır (Garan, 2011, s. 42–44). Özellikle I. Dünya Savaşı ve sonrasında, Harbiye Nezareti’ne bağlı projelerde görev alarak askerî lojmanlar, iskele ve depolar, hatta hipodrom planlaması gibi farklı ölçek ve işlevdeki yapılarda “Türk-Osmanlı Neo-Klasik” üslubu yorumlamaya devam etmiştir (Gümüş, 2021, s. 111).

Mimar Vedat Tek, “milli üslup” kavramını sadece biçimsel bir kopyalama düzeyinde bırakmayıp, Avrupa’da edindiği statik ve konstrüksiyon bilgilerinin Osmanlı mirasıyla dengeli bir sentezini oluşturmayı hedeflemiştir. Cephe süslemesinde Osmanlı-Selçuklu motiflerini, iç mekânlarda ise fonksiyonel plan anlayışını vurgulayarak bir “geçmişle gelecek arasında köprü kurma” ideali gütmüştür. Yapılarında, dönemin bazı eleştirilerinin aksine, gösterişli cephe tasarımlarını teknik açıdan sağlam ve işlevsel planlarla bütünleştirme çabası dikkat çeker. Çıkmalı saçaklar, kemerli pencereler, kubbeli köşe birimleri gibi motifler cephede “milli” izlenim yaratırken; bina iskeletinde modern malzemelerin kullanılması, yapıları dönemin şehir dokusu ve toplumsal ihtiyaçları açısından da güncel ve kullanışlı kılar (Sezgin, 2022, s. 121–124).

Mimar Vedat Tek, I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın en güçlü temsilcilerinden biri olarak gerek büyük ölçekli kamu yapıları gerekse sivil mimarlık ürünleriyle “milli

üslubun” kurumsallaşmasına ve yaygınlaşmasına öncülük etmiştir. Onun tasarımları, Türkiye mimarlık tarihinde “Osmanlı-Selçuklu geçmişini modern yöntemlerle sentezleme” çabası bakımından kalıcı bir iz bırakmış; sonraki kuşaklara da mimaride yerel kültürel öğeleri yeniden yorumlamanın mümkün ve değerli olduğunu göstermiştir.

3.6.3. Diğer Öncü İsimler ve Çalışmaları

Mimar Kemaleddin ve Vedat Tek dışında, Osmanlı’nın son döneminde ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında “milli üslup” anlayışına katkı sunan pek çok mimar bulunmaktadır. Bunlar arasında Arif Hikmet Koyunoğlu ve Ali Talat Bey gibi isimler, özellikle Ankara’daki kamu binaları ve konut projelerinde tarihî referansları modern malzeme düzeniyle bütünleştiren yapılar inşa etmişlerdir. Bazı mimarlar ise saray mimarlığı veya askerî projelerde görev alarak, geleneksel motifleri küçük ölçekli yapılardan büyük komplekslere kadar yaymayı amaçlamıştır (Çubukçu, 2021, s. 365). Bu mimarların ortak noktası, mimarlık eğitimlerini ya Sanayi-i Nefise Mektebi gibi yeni açılan kurumsal yapılarda ya da Avrupa’da tamamlamış olmalarıdır. Böylece Batı’daki statik ve malzeme bilgisi ile Osmanlı-Selçuklu sanat geleneği arasında bir köprü kurmayı başarmışlardır. Tasarladıkları binalarda, “Türk kemeri,” “mukarnas,” “çıkmalı saçak” gibi öğeler, betonarme veya çelik karkas gibi modern taşıyıcı sistemlere entegre edilmiş; sonuçta Türkiye mimarlık tarihinde “Ulusal Mimarlık” olarak adlandırılan, özgün bir sentez üslubu ortaya çıkmıştır (Çolak ve Eraslan, 2021, s. 210).

Dolayısıyla I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın öncü mimarları ve onların projeleri, dönemin ideolojik ve kültürel gündemiyle uyumlu olarak, geleneksel motiflere sahip çıkarken modernleşmeyi de benimseyen bir mimari dil yaratmış hem devlete hem de topluma “milli” kimliği yansıtan örnekler sunmuştur. Bu yaklaşımların etkisi, Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki imar faaliyetlerine kadar uzanmış; ilerleyen dönemde daha evrensel üsluplarla etkileşim içinde, Türkiye’de mimari üretimin çeşitlenmesine zemin hazırlamıştır (Balcı, 2022, s. 171-172).

3.7. I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın Eleştirileri ve Sonraki Gelişmeler

I. Ulusal Mimarlık Akımı, özellikle 1908-1930 yılları arasında Osmanlı'nın son döneminden Cumhuriyet'in ilk yıllarına dek etkili olmuş ve “milli” kimliği yansıtan anıtsal yapılar, kamu binaları ve sivil konutlar üretmiştir. Ne var ki, bu akımın üslupsal yaklaşımı, dönemin bazı aydın ve mimarları tarafından çeşitli açılardan eleştiriye de tabi tutulmuştur (Aktaran Çubukçu, 2021, s. 370; Batur, 2006, s. 34). Kimi eleştirmenler, akımın “eklektik” yapısının Osmanlı-Selçuklu mirasını yüzeysel biçimde kopyaladığı ya da kimi detaylarda Batı mimarisinden devralınan formları yeterince özgünleştiremediği görüşündedir. Ayrıca, hızlı bir “milli üslup” arayışının sembolik değer taşıyan cephe düzenlemelerine odaklanırken, plan kurgusu ve modern fonksiyonellik gibi konuların geri planda kaldığı ifade edilmiştir. Bu eleştiriler, Erken dönem cumhuriyet mimarlığı (1930'lu yıllar) döneminde yeni bir tartışma zeminine taşınmış; Batılılaşma ve modernleşme sürecinin daha bütüncül biçimde yorumlanması gerektiğine dair görüşler, farklı üsluplarla yeni sentez arayışlarını gündeme getirmiştir. Böylece, Cumhuriyet döneminde hız kazanan modern mimari akımlar, I. Ulusal Mimarlık'ın geleneksel motif kullanımını sorgulamış; çağdaş malzeme ve yapı teknolojilerine daha çok ağırlık veren, işlevci ve yalın tasarımların yükselişi dikkat çekmiştir (Demiriz, 2019, s. 34-40). Ancak buna karşın, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın “milli kimlik” vurgusu ve Osmanlı-Selçuklu mirasına referans veren tasarım anlayışı, Türkiye mimarlık tarihinde özgün ve etkili bir dönem olarak kabul görmüştür. Dönemin yapıları ve mimarları, ilerleyen on yıllarda bile pek çok araştırmacının ilgisini çekmiş; mimari kimlik tartışmalarında “milli” kavramının yeniden yorumlanmasında sıklıkla başvurulmuş örnekler sunmuştur.

4. I. ULUSAL MİMARLIK AKIMI ÇERÇEVESİNDE MİMAR VEDAT TEK

I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın özellikle II. Meşrutiyet sonrasında kazandığı ivme, Türk-Osmanlı mimari geleneği ile çağdaş inşaat teknolojilerini bütünleştirmenin mümkün olduğunu ortaya koymuştur. Bu dönem, *Selçuklu sanatının* simgesel öğeleri ve *Osmanlı klasik mimarisinin* kemer, sütun başlığı, saçak gibi öğelerini, modern betonarme veya çelik taşıyıcı sistemlerle birleştirme çabasıyla dikkat çeker. Cephe ve plan düzeninde “ulusal” izleri yansıtan tasarımlar, aynı zamanda kullanışlı ve yenilikçi bir mekân organizasyonunu gözeterek, dönemin sosyal ve kültürel ihtiyaçlarına cevap veren binalar üretmeyi hedeflemiştir. Bu yaklaşımda *Türk üçgeni* (veya Türk kemeri) gibi Selçuklu'dan miras kalan form anlayışının güncel ifadelerle uyarlanması; geleneksel unsurlara vurgu yapan, fakat aynı zamanda işlevsellikten ödün vermeyen bir mimarlık anlayışını somutlaştırmıştır (Çolak ve Erarslan, 2021, s. 203-206).

Mimar Vedat Tek (1873–1942), bu sentezi başarıyla uygulayan, hatta akımın ana hatlarını belirleyen seçkin bir figür olarak öne çıkar. Paris'te Ecole des Beaux-Arts'ta aldığı akademik eğitimle Osmanlı-Selçuklu sanat birikimini harmanlayan Vedat Tek, tasarımlarında Türk üçgeni, sivri kemer, mukarnas gibi mimari öğeleri çelik veya betonarme gibi çağdaş malzemeyle kaynaştırmıştır. Büyük Postane, Haydarpaşa ve Moda İskelesi gibi geniş kitlelerin kullandığı kamusal mekânlarda kullandığı geleneksel cephe motifleri ve estetik kompozisyon, işlevsellik ilkesini ihmal etmeden çağın gereksinimlerine yanıt veren bir yapı bütünlüğü kurmayı amaçlamıştır (Sezgin, 2022, s. 124-128).

Bu bölümde, Mimar Vedat Tek'in hem kamusal hem de özel projelerde *Selçuklu esinlenmelerini* ne ölçüde ve nasıl kullandığı, “*milli*” olarak nitelendirilen süsleme ve bezeme tekniklerini modern inşaat teknolojisiyle nasıl sentezlediği ve bu tasarım tercihleriyle nasıl bir işlevsellik hedeflediği ayrıntılı bir şekilde incelenecektir. Ayrıca, Vedat Tek'in eserlerinde göze çarpan motiflerin, plan kurgusunun ve mekân tasarımının dönemin siyasi, kültürel ve sanatsal arka planıyla ilişkisi de değerlendirilecektir. Böylece, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın karakteristik niteliklerini Vedat Tek'in mimari pratiği üzerinden daha somut ve kapsamlı biçimde ortaya koymak amaçlanmaktadır.

4.1. I. Ulusal Mimarlık Akımı'na Katkısı ve Öncü Rolü

Mimar Vedat Tek, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında modernleşme ideolojisinin mimari alandaki tezahürlerinden biri olan I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın biçimlenmesinde oldukça belirleyici bir rol üstlenmiştir. Batı'daki akademik mimarlık eğitimiyle Osmanlı-Selçuklu sanat mirası arasında kurduğu sentez, çağdaş malzeme kullanımının millî kimlik arayışıyla bağdaştırılabileceğini göstererek dönemin mimari yaklaşımlarına önemli katkılar sunmuştur. XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başında gelişen I. Ulusal Mimarlık Akımı; uzun süredir Avrupaî üslupların taklit edilmesine yönelik eleştiriler, Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı gibi siyasal çalkantılar ve Türkçülük düşüncesinin yükselişi gibi etkenlerden beslenmiştir. Bu atmosfer içerisinde, “millî” olarak nitelenen tasarım ilkeleri, Osmanlı-Selçuklu formlarının güncel inşaat teknikleriyle bütünleşmesi fikrini içerir. Mimar Kemaleddin ve Mimar Vedat Tek, bu akımın ana ideallerini somutlaştıran projeleriyle, resmî ve sivil kurumlar nezdinde “millî üslubun” kabul görmesine öncülük etmişlerdir (Sezgin, 2022, s. 123).

Vedat Tek'in bu sürece katkısı hem büyük ölçekli kamusal binalarda hem de ulaşım ve alt yapı projelerinde, klasik Osmanlı-Selçuklu motiflerini işlevsellikten ödün vermeden kullanabilme becerisinde kendini gösterir. İstanbul'daki Büyük Postane (Sirkeci) ve Defter-i Hakani (Tapu ve Kadastro Binası) projeleri, geleneksel kemer, mukarnas, sütun başlığı ve çini gibi öğeleri modern taşıyıcı sistemlerle kaynaştırma anlayışının en belirgin örnekleridir (Gümüş, 2018, s. 8). Dönemin siyasi ve kültürel söylemiyle uyumlu bir “millî” cephe kurgusu oluşturmakla kalmayan Vedat Tek, bu yapıları aynı zamanda kent kimliğini zenginleştiren ve halka açık mekanlar hâline getirerek kamu hizmeti ile mimari kimlik arasında yeni bir bağ kurmuştur.

Vedat Tek'in vapur iskeleleri (Haydarpaşa, Moda) ve çeşitli ulaşım yapıları, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın sivil mimarlık alanındaki yansımalarını yansıtır. Geleneksel cephe işlemleri, kemerli galeriler ve çini panolar, binalara “Osmanlı” kimliği kazandırırken; iç mekân ve strüktürde kullanılan çelik veya betonarme gibi çağdaş malzemeler, dönemin teknik olanaklarını yansıtır. Bu yapılar, mimarının yalnızca anıtsal ve prestijli projelerde değil, gündelik yaşamın içerisinde (örneğin

vapurla yolculuk edilen iskelelerde) de “milli” kimliği görünür kılabileceğine dair güçlü bir örnek oluşturmuştur (Çolak ve Eraslan, 2021, s. 203).

II. Meşrutiyet sonrası ve erken Cumhuriyet döneminde devlet aygıtının çağdaşlaşma idealleri, Vedat Tek’in projelerine resmî kanallardan ilgi ve destek sağladı (Sezgin, 2022, s. 114). İmparatorluğun son yıllarında çeşitli bakanlık ve nezaretlerle çalışan, Cumhuriyet’in ilanından sonra da yeni hükümet organları için binalar tasarlayan Tek, böylelikle I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın resmî inşa programlarındaki temsil gücünü artırdı. Okullar, belediye binaları, hastaneler ve demiryolu tesislerinde de benzer “geleneksel formların modern plan anlayışıyla birleşmesi” yaklaşımı yinelenmiştir (Garan, 2011, s. 41- 43).

Vedat Tek, aynı zamanda dönemin mimari eğitiminde de etkili isimlerden biri olarak dikkat çeker. Fransız geleneğinden gelen akademik birikimini, Osmanlı-Selçuklu motifleriyle zenginleştiren tecrübesi, Sanayi-i Nefise Mektebi (sonraki Güzel Sanatlar Akademisi) ve mühendislik mekteplerindeki genç kuşak mimarları etkilemiştir. Onun “işlevsellikten taviz vermeden geleneksel motif kullanımı” ilkesi, kısa sürede “milli üslup” arayışındaki diğer tasarımcılarca da benimsenmiştir. Bütün bu nedenlerle, Vedat Tek, I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın doğuşunda ve kurumsallaşmasında bir “öncü” olarak anılır. Tasarımlarının özgünlüğü, Avrupalı teknisyen ve mimarların Osmanlı topraklarında icra ettiği eklektik yaklaşımdan ayrılırken, kendisinin Osmanlı-Selçuklu mirasına duyduğu derin ilgi, onu “milli üslubun” tanımlanışında ayrılmaz bir unsur hâline getirmiştir (Batur, 2003, s. 21-24). Bu sayede, I. Ulusal Mimarlık Akımı, kimlik ve modernizasyon arayışını dengeli şekilde yansıtan bir mimari bütünlük kazanmış; Vedat Tek de hem eserleri hem de mimarlık eğitimine katkılarıyla akımın en güçlü temsilcilerinden biri olarak mimarlık tarihimize geçmiştir.

4.2. Saray Çevresi ve Aile İlişkilerinin Mimariye Katkısı

Mimar Vedat Tek’in (1873–1942) mimari kariyeri, yalnızca aldığı Batılı eğitim veya çağdaş teknik becerileriyle değil, aynı zamanda Osmanlı saray çevresiyle olan yakın ilişkileri ve aile bağları ile de şekillenmiştir. Tek ailesinin, imparatorluğun üst düzey bürokratlarıyla ve hatta padişah ailesiyle kurduğu sıkı temaslar, Vedat Tek’in

hem erken yaşta büyük ölçekli projelere dâhil olmasını sağlamış hem de onun mimari anlayışını “Osmanlı mirasını yaşatma” yönünde etkilemiştir. Vedat Tek’in annesi Leyla (Saz) Hanım, Sultan Abdülmecid’in kızı Münire Sultan’a nedimelik yapmış; babası Giritli Sırrı Paşa ise valilik ve nazırlık gibi üst düzey makamlarda bulunmuş bir devlet adamıydı. Bu konumlar, Vedat Tek’in çocukluk ve gençlik döneminde saray ve bürokrasi çevresiyle doğrudan etkileşim kurmasına zemin hazırlamıştır. Saray protokolünün inceliklerine hâkim olan Leyla Saz, edebiyat ve müzik gibi sanatsal alanlarda da etkin olmasıyla oğlunun estetik duyarlılığını beslemiş; bu etkileşim, Vedat Tek’in ilerleyen yıllarda mimari projelerinde süsleme ve sanatsal detaya gösterdiği titizliği güçlendirmiştir (Batur, 2003, s. 49–50).

Saray çevresindeki aile bağlantıları, Vedat Tek’in kariyerinde fırsatlara dönüşmüştür. Özellikle II. Meşrutiyet sonrasındaki devlet projeleri, saray yapılarının tadilat ve onarım çalışmaları, nezaretlere bağlı inşaatlar ve kamusal binalar için açılan ihalelerde, Tek ailesinin nüfuzlu konumu devreye girerek genç mimarın hızla tanınmasını kolaylaştırmıştır. Bu sayede, Vedat Tek daha erken yaşlarda Büyük Postane ve Haydarpaşa İskelesi gibi “vitrine çıkan” projeleri üstlenme şansı bulmuş; kamu binaları ve saray mimarlığı alanında ün kazanmıştır (Gümüş, 2021, s. 111-112). Saray bağlantılarının Vedat Tek’e yalnızca kurumsal imkânlar sunmakla kalmadığı, aynı zamanda mimari vizyonunu da etkilediği söylenebilir. Padişah ailelerinin konak ve saraylarına dair süsleme beğenisi, Osmanlı klasik dönemi motiflerine bağlılığın korunması arzusu, Lale Devri’nden beri sarayda yerleşik olan “sivil mimaride sanatsal kimlik” geleneği, Vedat Tek’in milli üslup anlayışındaki Osmanlı-Selçuklu vurgusunun beslendiği kaynaklar arasındadır (Batur, 2003, s. 15-17). Özellikle cephe düzeninde çini, mukarnas ve kemer gibi öğelerin öne çıkması, Tek ailesinin saray kültürüyle teması sayesinde içselleştirilmiş bir estetik tercih olarak belirir.

Leyla Saz ve Giritli Sırrı Paşa gibi aydın bürokratların yetiştirdiği Vedat Tek, sadece sarayın protokol çevresiyle değil, Osmanlı entelektüel dünyasıyla da yoğun etkileşim içinde olmuştur. Dönemin edip, şair ve bestekârlarıyla yapılan sohbetler, müzik ve edebiyat odaklı toplantılar, Tek’in mimariye bakışında sanatın disiplinler arası niteliğini kavrama fırsatı yaratmıştır. Böylelikle “büyük hacimli ve görkemli” binaların yanında, detaylara verilen önemin de altı çizilir; bu yaklaşım, Tek’in projelerinde göze çarpan zarif süslemeler ve fonksiyonellik içinde estetik denge

amacını anlamamızı kolaylaştırır. Aile ve saray ilişkileri, Vedat Tek'in mimari faaliyetlerini olumsuz siyasi veya ekonomik koşullara rağmen sürdürmesine de imkân vermiştir. I. Dünya Savaşı, Balkan Savaşları ve imparatorluğun son yıllarındaki çalkantılı dönemde bile, Vedat Tek devlete bağlı projelerde görev almaya devam etmiş; Harbiye Nezareti gibi kurumsal yapıların inşa ve tadilatında “milli üslup” ideallerini uygulama fırsatı bulmuştur (Batur, 2003, s. 49-51). Bu süreklilik, Mimar Vedat Tek'in I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın temel taşlarından biri hâline gelmesini sağlamıştır.

Mimar Vedat Tek'in I. Ulusal Mimarlık Akımı'ndaki kritik rolünü kavramak için yalnızca Paris'teki Ecole des Beaux-Arts eğitimi veya teknik becerileri değil, saray çevresi ve aile bağları aracılığıyla edindiği sosyal ve kültürel sermayeyi de göz önüne almak gerekmektedir. Sarayın incelikli sanat zevki ve bürokrasi ağının sağladığı proje fırsatları, Vedat Tek'in henüz genç bir mimar olarak “milli” kimlik vurgusunu cesurca yansıtan kamusal yapılarına hızla başlayabilmesine ve mesleki kariyerinde istikrarla ilerlemesine hizmet etmiştir. Bu bağlamda, saray çevresi ve aile ilişkileri, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın önde gelen temsilcilerinden biri olan Vedat Tek'in mimari üretimini hem biçimsel hem de kurumsal anlamda güçlü biçimde destekleyen unsurlar olmuştur.

4.3. Önemli Eserleri ve Proje Seçkisi

Mimar Vedat Tek, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın “Osmanlı-Selçuklu mirasını modern inşaat teknikleriyle birleştirme” idealini, çok çeşitli yapılarda somutlaştırarak dönemin mimari kimliğine yön vermiştir. Aşağıda, kamusal, ticari ve ulaşım yapılarıyla restorasyon faaliyetlerini içeren önemli proje seçkisi sunulmuştur.

4.3.1. Kamusal Yapılar

Bu bölümde Vedat Tek'e ait kamusal yapılar olan Büyük Postane (Posta ve Telgraf Nezareti Binası) ve II. Büyük Millet meclisi (Halk Fırkası Mahfeli) değerlendirilmiştir.

4.3.1.1. Büyük Postane (Posta ve Telgraf Nezareti Binası)

Mimar Vedat Tek'in kamu yapıları arasında en bilinen eserlerinden biri olan Büyük Postane, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın Osmanlı-Selçuklu mirasını çağdaş inşaat teknolojileriyle harmanlama idealini somut biçimde yansıtmaktadır. Yapının 1903 yılında başlayan inşa süreci, 1909'da tamamlanarak dönemin posta ve haberleşme faaliyetlerinin ana merkezi hâline gelmiş; cephe organizasyonundan iç mekân kurgusuna kadar dönemin kimlik arayışına uygun "milli" bir estetiği vurgulamıştır (Batur, 2003, s. 75–79). Cephe tasarımında yer alan kemerli açıklıklar, mukarnas ayrıntılı sütun başlıkları ve Selçuklu-Osmanlı üslubundan esinlenen kalem işleri, binanın dış silüetine anıtsal bir nitelik kazandırmıştır. Buna karşın, cephedeki bu geleneksel formlar, dönemin betonarme ve çelik taşıyıcı sistemlerini benimseyen bir strüktür anlayışıyla bir araya getirilmiş; böylece işlevsel gereksinimleri ve statik güvenliği modern yöntemlerle çözümlenen yapının, görünürde klasik motiflere sahip olması sağlanmıştır. Özellikle ana girişteki sivri kemer düzeni ve saçak altı tezyinatı, Osmanlı mimarisinin ikonlaşmış elemanlarıyla bir "milli kimlik" mesajı sunar (Garan, 2011, s. 43).

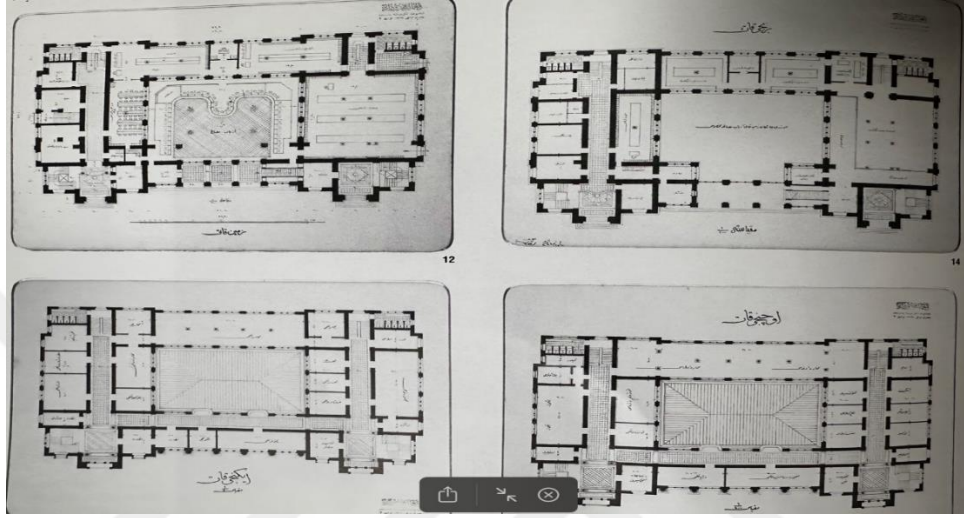


Şekil 15. Büyük Postane (Posta ve Telgraf Nezareti Binası)

Kaynak: <https://istanbulticaretgazetesi.com/haberlesmenin-tanigi>, Erişim Tarihi: 18.12.2024.

Şekil de binanın günümüzdeki durumunu ve eski kartpostal örneklerini yan yana göstermektedir. Fotoğraflar, cephe kurgusundaki tarihi motiflerin yanı sıra postane binasının kent silüetine uyumunu da ortaya koyar. Yapının inşa sürecine ve teknik altyapısına ilişkin arşiv belgeleri, Vedat Tek'in projede dönemin bürokratik ve

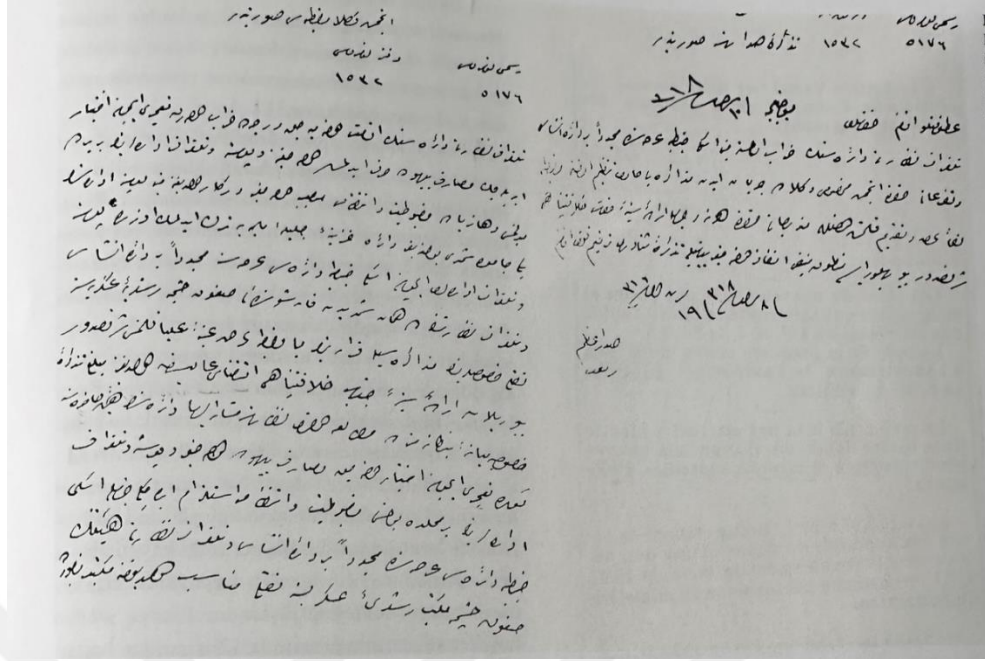
teknik gerekliliklerini nasıl gözettiğini açıklığa kavuşturur. Söz konusu belgeler arasında zeminin taşıma kapasitesine dair raporlar ve inşaatla ilgili resmî yazışmalar da yer almaktadır (Batur, 2003, s. 79). Bu tür belgeler, mimari tasarımın yalnızca cephe estetiğiyle değil, aynı zamanda çağdaş mühendislik ilkeleriyle de bütünleştiğini göstermek açısından önem taşır.



Şekil 16. Posta Binası Zemin Etüdü

Kaynak: Akt: Batur, 2003:13; İÜ Nadir Eserler Kitaplığı, Yıldız arşivi, env. No: 92 223

Şekil 16 da zeminin taşıma kapasiteleri ve olası zemin hareketlerini değerlendirerek yapının inşaat aşamasında gerekli önlemlerin alındığını ortaya koyar. Bu çalışma, binanın sağlam ve uzun ömürlü olmasına olanak tanımış, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın "gelenek + yenilik" dengesini teknik bir boyuta da taşımıştır.



Şekil 17. Postane-i Amire İnşaatına Dair Yazışma

Kaynak: Akt: Batur, 2003:79; BOA Yıldız Defterleri 9086

Şekil 17 dönemin resmî kurumları arasında geçen mektuplaşmaları içerir. Bu belgeler, projenin idari boyutu ve saray-nezaret arasındaki koordinasyon hakkında bilgi sunar. Belgelerin muhtevasında, yapı malzemesi tedarikinin nasıl organize edildiği, ne tür mimari onay süreçlerinden geçildiği ve imparatorluk bürokrasisinin “milli üslup” fikrini nasıl desteklediği görülebilir. Postane binasının iç mekân düzeninde, posta ve telgraf işlemlerini kolaylaştıracak geniş gişe alanları, yüksek tavanlı salonlar ve doğal ışığı en verimli şekilde kullanan pencere yerleşimleri ön plandadır. Ayrıca, binada kullanılan dekoratif kalem işi ve tavan süslemeleri, Osmanlı sanatının geleneksel öğelerini yansıtırken, dönemin sanat anlayışının modernist açılımlarıyla da örtüşür. Bu süslemeler, binayı işlevsel bir kamu yapısından öteye taşıyarak, kentin kültürel belleğinde yer edinen simgesel bir yapı konumuna getirir. Büyük Postane, I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın “Osmanlı-Selçuklu süsleme dilini modern konstrüksiyonla birleştirme” ilkesine dair en öne çıkan örnekler arasında sayılmaktadır (Batur, 2003, s. 76–78). Cephedeki klasik motifler ve iç mekândaki kalem işi örnekler, binanın “milli” kimliğini vurgularken; zemin etüdü ve mühendislik yaklaşımları dönemin betonarme teknolojisine hâkim, çağdaş bir yapı oluşturulduğunu

açıklar. Bu bütüncül yaklaşım, gelenek ile yeniliğin yalnızca yüzeysel değil, teknik ve estetik bir sentez biçiminde uygulanabileceğini gösterir. Böylece, Büyük Postane hem dönemin idari ihtiyaçlarına cevap veren işlevsel bir merkez olmuş, hem de I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın temel prensiplerini İstanbul'un kent dokusuna işler biçimde yansıtmıştır.

4.3.1.2. II. Büyük Millet meclisi (Halk Fırkası Mahfeli)

Mimar Vedat Tek'in Cumhuriyet dönemine uzanan projeleri arasında dikkat çeken bir diğer kamu yapısı, II. Büyük Millet Meclisi binasıdır. Başlangıçta "Halk Fırkası Mahfeli" olarak inşa edilen bu yapı, Cumhuriyet'in ilk yıllarında artan meclis ve parti faaliyetlerine mekân sağlamak amacıyla tasarlanmıştır. Bu projede, Vedat Tek, Osmanlı-Selçuklu motifleriyle modern bir plan anlayışını bir araya getirme yaklaşımını, Cumhuriyet'in erken dönemdeki siyasal ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde yeniden yorumlamıştır. Binanın cephesinde kemerli açıklıklar, geniş saçaklar ve dekoratif taş işçiliği, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın "milli üslup" karakterini yansıtırken, mekân organizasyonu özellikle toplantı salonu, parti birimleri ve komisyon odaları gibi işlevsel kurgulara uyumlu olarak düzenlenmiştir (Çolak ve Eraslan, 2021, s. 208). Bu sayede yapı hem sembolik bir anlam kazanmış hem de Cumhuriyet kurumlarının çalışma düzenine uygun bir altyapı oluşturmuştur.



Şekil 18. II. Büyük Millet Meclisi (Halk Fırkası Mahfeli) Eski Görünümü

Kanyak <https://dosim.ktb.gov.tr/TR-317215/ankara---ii-turkiye-buyuk-millet-meclisi-cumhuriyet-muzesi.html>, Erişim Tarihi: 2.1.2025

Yapının tarihî fotoğrafına bakıldığında, cephedeki çift sivri kemer dizisi ve simetrik tasarım göze çarpar; arada yer alan giriş kısmı ise binanın resmî kimliğine uygun bir anıtsallık kazandırır. Günümüzde restore edilen veya farklı fonksiyonlarla kullanılan bu meclis binası, Osmanlı mimari gelenekleri ile Cumhuriyet dönemi idari ihtiyaçlarının tek bir mimari anlatıda buluşabileceğini gösterir. Ana cephede sürdürülen taş veya tuğla örgüde, Vedat Tek’in özenli işçiliği ve Osmanlı-Selçuklu bezeme repertuarı izlenebilir; iç mekânda ise betonarme kirişler ve geniş kat holleri, dönemin ileri mühendislik anlayışına işaret eder (Sezgin, 2022, s. 125–127). II. Büyük Millet Meclisi binası, Vedat Tek’in I. Ulusal Mimarlık Akımı’nı siyasi ve kurumsal işlevlere uyarlama becerisini yansıtır. Binanın “Halk Fırkası Mahfeli” olarak planlandığı süreçte, siyasal partinin modern gereksinimleri ile “milli” kimlik vurgusu iç içe geçmiştir. Cephede ve iç mekânda uygulanan geleneksel motifler, yeni devletin yönetim mekanizmasına tarihî derinlik kazandırırken, fonksiyonel planlama da Cumhuriyet yönetiminin hızlı ve verimli karar alma ortamını sağlamıştır. Sonraki dönemde meclis binası olarak kullanılmaya başlanması, yapının “milli” üslubu devletin en üst karar organıyla ilişkilendirilerek ülkenin yeni siyasal rejimine mimari bir kimlik sunmuştur. Bu açıdan bakıldığında, II. Büyük Millet Meclisi (Halk Fırkası

Mahfeli), geleneksel formlarla çağdaş yönetim anlayışını birleştiren ve Vedat Tek'in I. Ulusal Mimarlık Akımı içindeki etkin konumunu teyit eden önemli bir anıtsal eser niteliğindedir.

4.3.2. Ulaşım ve Ticaret Yapıları

Mimar Vedat Tek'in I. Ulusal Mimarlık Akımı çerçevesindeki tasarım dili, yalnızca devlete ait büyük ölçekli yapılarda değil, kentin gündelik ticari ve ulaşım dokusunu biçimlendiren binalarda da kendini göstermiştir (Batur, 2003, s. 147-155). Özellikle liman bölgeleri, rıhtımlar, vapur iskeleleri ve iş hanları gibi ticaretin ve taşımacılığın yoğun olduğu mekânlarda, “Osmanlı-Selçuklu formlarını” modern strüktür anlayışıyla bütünleştirme yaklaşımı son derece özgün yapılar doğurmuştur. Bu projelerde cephe organizasyonu, kemer dizileri, mukarnaslı kornişler ve çini süslemeler aracılığıyla “milli” kimlik vurgusunu öne çıkarırken; bina iskeletinde betonarme veya çelik gibi dönemin ileri teknikleri kullanılarak fonksiyonellik ve dayanıklılık sağlanmıştır. Sivil-üretim ve ticaret alanlarını dönüştüren bu yaklaşım, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın kent dokusuna yaptığı etkiyi çeşitlendiren önemli bir unsurdur.

4.3.2.1. Mes'adet Hanı

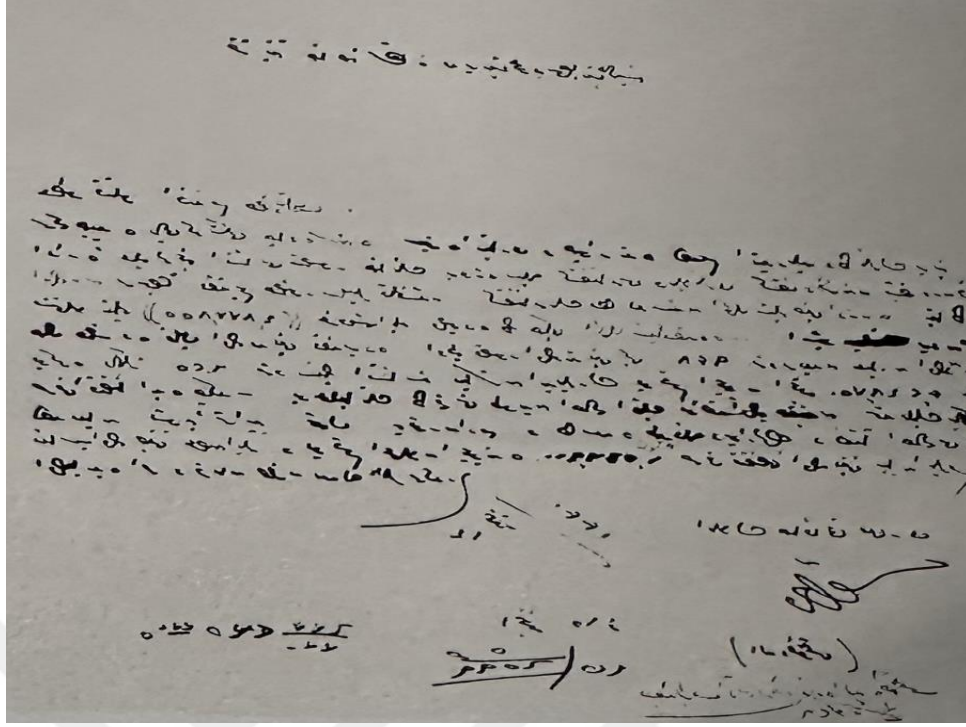
Mes'adet Hanı, Vedat Tek'in ticaret yapıları arasında özgün bir örnek olarak öne çıkar. İstanbul'un yoğun ticari bölgelerinden birinde konumlanmış olan bu yapı, cephe düzeninde barındırdığı kemerli açıklıklar, geometrik bezemeler ve çıkmalı saçak detaylarıyla I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın “milli” estetik yaklaşımını somutlaştırır (Batur, 2003, s. 149). Öte yandan han, dönemin esnaf ve iş dünyasının taleplerine cevap veren çok katlı, modern bir ticaret merkezi işlevi üstlenir.



Şekil 19. Mes'adet Hanı

Kaynak: <https://turkiyenintarihieserleri.com/?oku=4167>, Erişim Tarihi: 2.1.2025

Şekil 19'da yapının cephesinde yer alan sıra kemerler, Osmanlı-Selçuklu bezeme öğelerinin betimleyici bir uyarlamasını gözler önüne sermektedir. Binanın cephe süslemesinde gözlemlenen rozet, mukarnas frizleri ve çini kaplamalar, Osmanlı ustalığından esinlenmiş bir kalıpla modern taşıyıcı sistemin bütünleştiğini gösterir. Cephe dizaynında göze çarpan dikkat çekici nokta, kısmen taş kısmen tuğla örgü ile oluşturulmuş zemininin “milli” bezemeyi çağrıştıran motiflerle bütünleştirilmesidir. Tek, bu hanın tasarımında katlı ofis/depoya ihtiyaç duyan tüccarları, geleneksel “han” tipolojisinin modern iş anlayışına uygun bir dönüşümle buluşturmuştur. Böylece, klasik Osmanlı hanlarının iç avlulu ve revaklı düzenleri, bu yapıda daha dikey bir plana dönüştürülmüş; cephede kemerli açıklıklar ve kattaki sütunlar, işlevsellikten taviz vermeden mekâna kimlik kazandırmıştır.



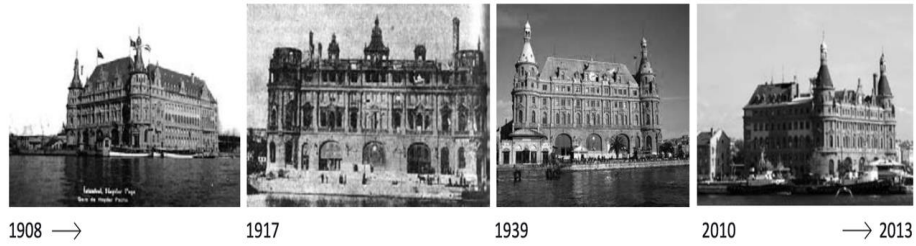
Şekil 20. Mes'adet Hanına İlişkin Keşif Yazısı

Kaynak: Akt: Batur, 2003:153; MSA

Mimari projenin malzeme ve işçilik detaylarını gün ışığına çıkaran bir belge niteliğindedir. Bu keşif yazısında, katlarda kullanılacak taş, tuğla, ahşap ve çini unsurların teknik özellikleri, maliyet kalemleri ve usta seçimleri gibi ayrıntılar yer alır. Böylece mimarın, hem “geleneksel bezeme geleneğine” hem de dönemin endüstriyel olanaklarına dair derinlikli bir kavrayışa sahip olduğu anlaşılır. Mes'adet Hanı, Mimar Vedat Tek'in I. Ulusal Mimarlık Akımı prensiplerini ticari bir yapıya taşıma noktasında örnek teşkil etmesi bakımından önemlidir. Geleneksel han tipolojisinin anımsattığı “bir arada çalışma” modeli, bu projede dikey kat planlamasıyla çözümlenmiş; cephedeki Selçuklu-Osmanlı bezeme unsurları ise çağın betonarme veya çelik teknikleriyle inşa edilmiş bir strüktürle bütünleştirilmiştir. Bu sentez, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın toplumsal yaşamın farklı katmanlarına nüfuz etmesini ve modern/ulusal kimlik vurgusunun salt yönetim binaları dışında da uygulanabileceğini göstermesi bakımından dikkate değerdir (Gümüş, 2018, s. 167- 171).

4.3.2.2. Haydarpaşa İskelesi

Mimar Vedat Tek'in ulaşım yapıları arasında en dikkat çekici örneklerden biri, Haydarpaşa İskelesi binasıdır. Bu yapı, dönemin yoğun şehir içi ulaşımının simgesi sayılabilecek vapur iskelelerinin mimari açıdan nasıl “milli” bir üsluba kavuşturulabileceğine dair çarpıcı bir örnek teşkil eder (Batur, 2003, s. 157). Taş ve ahşap malzemelerin bir arada kullanıldığı iskele cephesinde, Osmanlı mimari özellikleri belirgin şekilde öne çıkarken; binanın planlama ve yapısal mantığında, dönemin Batılı inşaat ve mühendislik tekniklerini de barındıran bir anlayış göze çarpar. Cephenin üst kısmında yer alan kemerli diziler, mukarnas biçiminde işlenmiş sütun başlıkları ve Selçuklu etkilerini andıran çini bordürler, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın “Osmanlı-Selçuklu form repertuvarını modern tekniklerle bütünleştirme” ilkesi doğrultusunda değerlendirilmiştir (Erdoğan ve Eynallı, 2015, s. 49). İç mekânın basit fakat işlevsel düzeni, vapur seferleri için bilet gişesi, bekleme alanı ve geçiş noktalarını barındırarak dönemin yolcu ulaşımı ihtiyaçlarını karşılar. Bu sayede binanın dış görünüşü “tarihî” ve “milli” vurgularla bezenirken, taşıyıcı sisteminde betonarme ya da çelik elemanlar kullanılarak sağlam ve güvenli bir yapı oluşturulmuştur (Batur, 2003, s. 157–159).



Şekil 21. Geçmişten Günümüze Haydarpaşa Garı

Kaynak: Erkan, 2013: 100

Vedat Tek, iskele binasını tasarlarken Osmanlı kamusal mimarisindeki revak ve kemer anlayışını, açık ve kapalı alanlar arasında kesintisiz bir dolaşım sağlayacak biçimde yeniden yorumlamıştır. Bu durumda, ana cephede yer alan kemerli açıklıkların iç mekânla dış alanı görsel ve fiziksel olarak bütünleştirdiği, aynı zamanda

iskelenin önünde toplanan yolcuları yönlendiren bir mekân akışı oluşturduğu görülür. Bu tasarım, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın "halkın yoğun kullandığı mekânlarda milli kimliği görünür kılma" anlayışına da karşılık gelmektedir (Sezgin, 2022, s. 129).

Haydarpaşa İskelesi, Mimar Vedat Tek'in ulaşım yapılarında "milli üslubun" uygulanabilirliğine dair inancını yansıtan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir. Bir yandan Osmanlı-Selçuklu bezemesi ile modern inşaat tekniklerini birleştiren cephe, yolcu trafiğinin yoğun olduğu bir kamusal alanın estetik değerini yükseltirken; öte yandan işlevsel kurgusuyla şehir içi deniz ulaşımının pratik gereksinimlerini karşılar (Batur, 2003, s. 157; Gümüş, 2018, s. 82). Böylece, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın salt devlet daireleri ve anıtsal projelerle sınırlı olmadığı, gündelik kent yaşantısında da "milli" kimliği topluma yansıtabildiği görülmektedir.

4.3.2.3. Moda İskelesi

Moda İskelesi, Vedat Tek'in ulaşım yapıları arasında Haydarpaşa İskelesi ile benzer ilkeleri paylaşan, fakat farklı bir kentsel bağlam içinde yükselen bir diğer önemli eserdir. 1930'lu yıllarda inşa edilmiş olan bu iskele, İstanbul'un Marmara Denizi kıyısında, Kadıköy semtinin sayfiye ve konut dokusuyla iç içe bulunur. Yapının cephe tasarımında, klasik Osmanlı üslubu ve moderne yakın yalın çizgiler dengeli bir bütün oluştururken, denize yönelik planlaması, vapur yolcularının erişimini kolaylaştırmayı amaçlar (Batur, 2003, s. 158–159; Erdoğan ve Eynallı, 2015, s. 49). İskelenin simetrik cephe düzeni ve sade fakat seçkin bezemeleri, Vedat Tek'in "milli üslup" anlayışının farklı bir yorumu olarak yorumlanabilir. Ana cephede yer alan geniş açıklıklar, gün ışığından yararlanan bekleme alanları oluşturacak şekilde tasarlanmış; kemerli pencereler ve saçak altı süslemeler, Osmanlı geleneğini çağdaş tekniklerle bütünleştirmiştir. Bu açıdan bakıldığında, Moda İskelesi, denize bakan cephesinde doğal manzarayla uyumlu, hafif ve ferah bir mekân deneyimi sunar. Yapı, iki katlı plan kurgusuyla, alt bölümde gişe ve bekleme birimlerini, üst bölümde ise yönetici ofis veya seyir alanı gibi kullanımları barındırır.



Şekil 22. Moda İskelesi

Kaynak: <https://www.arkitera.com/proje/moda-iskelesi/> , Erişim Tarihi: 02.01.2022

Şekil 22’de iskelenin su seviyesinden yükselen betonarme temeli ve cephedeki sivri kemer biçimlerini andıran pencereler gözlemlenmektedir. Ayrıca çatının geniş saçakları, iç mekâna aşırı güneş ve yağmur girişini engelleyecek şekilde konumlandırılmış, Akdeniz iklimine uyarlanmış bir tasarım kurgusuna işaret etmektedir (Batur, 2003, s. 158–159). Öte yandan, Moda İskelesi’nin inşa dönemi, Cumhuriyet’in ilk çeyreğinde kent içi ulaşımın modernleştiği bir süreçle çakışır. Belediye yönetimleri ve devlet, vapur iskelesi gibi önemli ulaşım noktalarını, sadece taşıma fonksiyonuyla değil, kentin estetiğini ve “milli kimlik” vurgusunu destekleyecek şekilde değerlendirmeye başlamıştır (Erdoğan ve Eynallı, 2015, s. 49). Vedat Tek’in bu yaklaşıma verdiği mimari cevap, Moda İskelesi’nin cephelerinde sade ama karakteristik Osmanlı detaylarını minimal bir yalınlıkla kullanmasında görülür.

Moda İskelesi, Mimar Vedat Tek’in I. Ulusal Mimarlık Akımı ekseninde geliştirdiği “Osmanlı mirası + çağdaş inşaat tekniği” bileşiminin, dönemin yaşam tarzına uygun bir ulaştırma binasında nasıl uygulandığını göstermesi bakımından değer taşır. Haydarpaşa İskelesi’nden farklı olarak daha mütevazı boyutlarda ve daha sade bir süsleme anlayışı benimseyen bu yapı, Kadıköy’ün sahil şeridinde vapur ulaşımının işlevsel ihtiyaçlarını karşılarken, estetik manada da “milli üslup” izlenimini

sürdürür (Batur, 2003, s. 158–159). Sonuçta, Moda İskelesi, İstanbul kıyı hattının gündelik kullanımına katılan, kimlikli bir mimari ürün olarak, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın kent yaşamıyla buluşmasının önemli örnekleri arasındaki yerini almıştır.

4.3.2.4. Şark Nemlizade Tütün Deposu

Mimar Vedat Tek'in ticari-üretim amacına yönelik projeleri arasında yer alan Şark Nemlizade Tütün Deposu, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın “milli” üslup öğelerinin endüstriyel bir yapıya uyarlanışını göstermesi bakımından dikkate değerdir. Tütün endüstrisi, XIX. yüzyıl sonlarından itibaren Osmanlı ekonomisinde önemli bir yer tutmuş; bu nedenle tütün işleme ve depolama için inşa edilen yapılara özenli tasarımlar uygulanması hem ekonomik hem de sembolik bir anlam kazanmıştır (Erdoğan ve Eynallı, 2015, s. 50). Depo binasının cephesinde, Vedat Tek'in karakteristik Osmanlı-Selçuklu motiflerine dayanan kemerli açıklıklar ve yatay kat kuşakları göze çarpar. Buna karşılık, iç mekân dizaynında ve taşıyıcı sistemde betonarme veya çelik kullanılmış olması, depo işlevinin gerektirdiği geniş açıklıklar ve dayanıklı strüktür ihtiyacına cevap verir (Batur, 2003, s. 167). Böylece, “geleneksel” formun dış cephede korunması ile “modern” malzeme ve statik anlayışın yapısal bütünlüğü sağlaması, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın eklektik mantığını pratik bir alana taşır.



Şekil 23. Şark Nemlizade Tütün Deposu

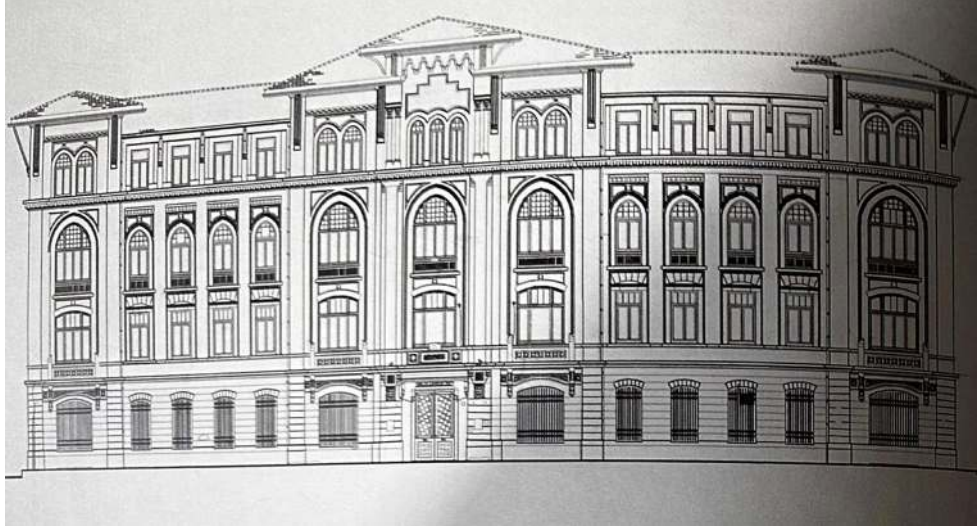
Kaynak: Yazar tarafından çekilmiştir.

Yapının konumu ve görünümü, kentsel peyzaj içinde Osmanlı mimarlığından esintiler yansıtan, ancak işlevselliği ön planda tutan bir düzenlemeyi vurgular. Tütün gibi ekonomik açıdan stratejik bir ürünün depolandığı mekânın, basit bir depo yapısından ziyade, “milli” kimliği yansıtan cephe süslemeleriyle tasarlanması, dönemin “ulusal mimariyi” geniş bir yelpazede uygulama arayışının bir parçası olarak değerlendirilebilir (Gümüş, 2018, s. 85).

Şark Nemlizade Tütün Deposu, Mimar Vedat Tek’in salt idarî veya sivil yapılarla sınırlı kalmayıp, endüstriyel işlev taşıyan binalarda da I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın “Osmanlı-Selçuklu estetiğini modern statik ve malzemelerle bütünleştirme” anlayışını uyguladığını gösterir (Erdoğan ve Eynallı, 2015, s. 50; Batur, 2003, s. 167). Bu yaklaşım, ekonomik üretim merkezlerinde dahi “milli” bir sembolizm yaratma çabası olarak okunabilir. Böylece depo gibi işlevsel binalar da dönemin kimlik, estetik ve modernleşme idealini kent dokusunun farklı yönlerinde sürdüren yapılar hâline gelir.

4.3.2.5. İstanbul Tapu ve Kadastro (Defter-i Hakani) Binası

Tapu ve Kadastro Binası, kimi kaynaklarda “Defter-i Hakani” olarak da anılan bu yapı, Mimar Vedat Tek’in I. Ulusal Mimarlık Akımı prensiplerini kurumsal ihtiyaçlarla bütünleştirdiği bir diğer çarpıcı örnektir. Söz konusu bina, Osmanlı Devleti’nin mülkiyet kayıtlarını tuttuğu ve Cumhuriyet döneminde de tapu işlemlerinin yürütüldüğü önemli bir bürokratik merkeze dönüşmüştür (Erdoğan ve Eynallı, 2015, s. 47–48). Vedat Tek, burada klasik Osmanlı/Selçuklu mimarisini yansıtan sivri kemerler, mukarnas ayrıntılar ve bezeme unsurlarıyla, dönemin betonarme-çelik sistemlerine dayalı modern konstrüksiyon yaklaşımını harmanlamıştır (Batur, 2003, s. 102).



Şekil 24. Tapu ve Kadastro Müdürlüğü Binası Rölövesi

Kaynak: Akt: Batur, 2003:102; İTÜ Mimarlık Fakültesi Arşivi, 1999-2000 Yaz Yarıyılı Rölöve Restorasyon Projesi

Şekil 24 de bahsi geçen rölöve çizimi, binanın cephe tasarımındaki katmanlı kemer düzenini ve ayrıntılı kat silmelerini açıkça ortaya koyar. Üst katlarda daha belirgin hale gelen geniş arkatlar, yapıya anıtsallık kazandırırken; zemin ve birinci katlar, memur ve arşiv birimlerinin yoğun kullanımını karşılayacak bir planla işlevsel kılınmıştır (Sezgin, 2022, s. 123–125). Bu iç mekân düzeni, dönemin yoğun dosyalama ve bürokratik işleyiş ihtiyaçlarına cevap verme kaygısını yansıtır.



Şekil 25. Tapu ve Kadastro Binası Bugünden Görünümü

Kaynak: <https://www.pausedergi.com/tag/tapu-kadastro-mudurlugu-defter-i-hakani/>, Erişim Tarihi: 2.1.202

Günümüzde de kullanılan bu binanın dış cephesindeki “Osmanlı klasiği” diyebileceğimiz süsleme repertuarı, I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın temel karakteristiğini yansıtır: kemer, rozet ve çini gibi yerel unsurlar ile batılı inşaat pratiği arasında kurulan dengeli bir sentez (Özkan, 1973, s. 48–49). Cephedeki kademeli yükselme, kat hizasındaki belirgin kornişler ve geniş pencereler, teknik açıdan havalandırma ve aydınlık ihtiyacını karşılarlarken, estetik bakımdan da binaya “milli” bir çehre kazandırır (Gümüş, 2018, s. 77–78).



Şekil 26. Tapu ve Kadastro Binası Mukarnas Detayı

Kaynak: Yazar tarafından çekilmiştir.

Tapu ve Kadastro Binası, Mimar Vedat Tek'in resmî-idarî binalarda "Osmanlı geleneğini" modern malzeme ve mekanik anlayışıyla birleştirme çabasının etkin bir yansıması olarak öne çıkar. Cephedeki formlar ve iç mekândaki planlama, dönemin hem bürokratik düzenine hem de ulus devlet kimliği inşa etme idealine cevap verir (Batur, 2003, s. 102–103). Dolayısıyla, bu yapı I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın temel ilkeleriyle örtüşen tasarımı ve uzun soluklu kullanımına rağmen süregelen kimlikli karakteriyle, Vedat Tek'in "milli üslup" adına kazandırdığı özgün örneklerden biri olarak kabul edilmektedir.

4.3.2.6. Vedat Tek'in Evi

Mimar Vedat Tek'in kendi konutu olarak tasarladığı yapı, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın sivil konut ölçeğine uyarlanması önemli bir örnek teşkil etmektedir. Çoğunlukla kamu binaları, ulaşım yapıları ve ticari projelerde gördüğümüz “milli üslup” yaklaşımı, bu kez daha küçük ölçekte, özel bir mesken programıyla bütünleşmiştir (Batur, 2003, s. 182–184). Binanın cephe tasarımında Osmanlı-Selçuklu motifleri ve kemerli pencere düzenleri belirgin şekilde öne çıkar; iç mekânda ise dönemin modern malzeme ve plan anlayışıyla evin işlevsel gereksinimleri dengeli biçimde kurgulanmıştır.



Şekil 27. Vedat Tek'in Evinin Girişi

Kaynak: Yazar tarafından çekilmiştir.



Şekil 28. Vedat Tek'in Evi

Kaynak: Yazar tarafından çekilmiştir.

Dış cephedeki zengin süsleme repertuarı, kalem işi desenler ve çini bordürlerle desteklenmiş; kubbe veya tonoz gibi anıtsal öğelerden ziyade, konuta uygun ölçekte saçak uzantıları ve sivri kemerli açıklıklar tercih edilmiştir. Bu sayede ev, çevresiyle uyumlu ölçekte bir kitle organizasyonuna sahipken, “milli kimlik” vurgusunu da güçlü biçimde yansıtır. Binanın ahşap doğramaları ve oyma işçiliği de geleneksel Türk konut mimarisinin detaylarını anımsatan incelikler barındırır. İç mekânda, aile yaşamına uygun olarak bölümlenmiş geniş salon, sofa ve odalar, dönemin Avrupaî plan şemasından beslenen ancak Osmanlı konut geleneğindeki “ortak mekân etrafında odalar” fikrini de koruyan bir anlayışı ortaya koyar. Malzeme tercihi ise dönemin betonarme taşıyıcı sistemiyle yer yer geleneksel ahşap karkas

birleşimi uygulanarak hem statik güvenlik hem de geleneksel konut estetiği sağlanmıştır. Vedat Tek'in kendi evi, mimarın “milli üslubun” sivil yaşama uyarlanmasında dahi kimlikli bir anlatı oluşturabileceğini göstermektedir.



Şekil 29. Vedat Tek'in Evinin Detay Görşeli

Kaynak: Yazar tarafından çekilmiştir.

Çoğu kez kamusal projelerde karşımıza çıkan Osmanlı-Selçuklu formlarını bu kez özel bir konut ölçeğinde kullanan Tek, binanın cephesini ve iç mekânını dönemin modern hayat tarzına uygun şekilde düzenlemiştir (Batur, 2003, s. 274-278). Bu yaklaşımla ev, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın yalnızca anıtsal veya kamusal yapılarda değil, gündelik konut dokusunda da hayat bulabileceğini ortaya koyar. “Gelenek + yenilik” diyalektiğinin böylesine ferah ve işlevsel bir sivil mekânda yansıması, Vedat Tek'in tasarımda bütüncül bir anlayış güttüğünü ve “milli” üslubu çok yönlü biçimde yorumlama becerisini pekiştirir.

4.4. Yapı Malzemeleri ve Teknolojileri

I. Ulusal Mimarlık Akımı'nda, geleneksel Osmanlı-Selçuklu motiflerinin güncel inşaat teknikleriyle sentezlenmesi, yalnızca üslup ve estetik açıdan değil, yapı malzemeleri ve mühendislik yöntemleri bakımından da önemli yenilikleri beraberinde getirmiştir. Mimar Vedat Tek ve çağdaşı diğer mimarlar, betonarme, çelik veya karkas sistemler gibi Batı'dan gelen yeni teknolojileri, yerel taş, tuğla ve ahşap gibi geleneksel malzemelerle bir araya getirerek “milli” kimliği hem biçimsel hem de yapısal boyutta somutlaştırmaya çalışmışlardır. Geleneksel Osmanlı mimarisinde öne çıkan taş ve ahşap kullanımının I. Ulusal Mimarlık Akım'ında da başat konumda olması, cephelerde görülen kemer, mukarnas, çıkmalı saçak gibi motiflerin özgün estetiğini korumak açısından gerekli görülmüştür (Batur, 2003, s. 78–80). Bununla birlikte, özellikle geniş açıklıkları veya kat yüksekliklerini gerektiren kamu binalarında, betonarme taşıyıcı elemanlar ya da çelik kolon-kiriş birleşimleri devreye girerek dönemin mekânsal ihtiyaçlarına uygun çözümler üretilmiştir. Bu sayede, dışarıdan bakıldığında Osmanlı-Selçuklu formlarını andıran cephe, içeride modern statik hesaplara ve hızla gelişen endüstriyel malzeme olanaklarına dayanan bir yapı iskeletini barındırmıştır (Gümü, 2018, s. 121-123).

Mimar Vedat Tek, kamu binalarında (Büyük Postane, Defter-i Hakani vb.) genellikle taş veya tuğla cephe örgüsünü kullanmış; cephe süslemesi ve motiflerine uygun renk ve dokuda harçlar tercih etmiş, iç mekânlarda ise betonarme döşeme plakalarıyla malzeme çeşitliliğini güçlendirmiştir (Sezgin, 2022, s. 125). Haydarpaşa ve Moda iskelelerinde olduğu gibi, suyun ve nemin etkilerine dayanıklı betonarme temeller inşa ederek, kıyı yapılarındaki zorlu koşullara cevap vermiş; üst cephelerde ise yerel taş bloklar ve çini kaplamalarla “Osmanlı zarafetini” yansıtacak uygulamalara başvurmuştur (Batur, 2003, s. 157–159). Diğer yandan, ahşap kullanımının sürdürüldüğü uygulamalarda (örneğin Vedat Tek'in konut projeleri), yapı iskeletinde kısmi betonarme takviyeler veya çelik profillerle güçlendirilmiş melez sistemler benimsenmiştir. Bu yaklaşım, geleneksel Türk ev mimarisinden gelen “ahşap doğrama” ve “cumba” gibi öğelerin çağdaş taşıyıcı mantığa uyarlanmasını mümkün kılmıştır (Erdoğan ve Eynallı, 2015, s. 49–50). Böylece, binanın dış silüetinde Osmanlı sivil mimarisine özgü incelikler korunurken, yıpratıcı iklim ve deprem koşulları dikkate alınarak daha güvenilir bir strüktür elde edilmiştir (Sezgin, 2022, s. 131–132).

I. Ulusal Mimarlık Akımı çerçevesinde kullanılan yapı malzemeleri ve teknolojileri, “milli” kimlik vurgusuna hizmet etmenin ötesinde, işlevsellik ve dayanıklılık taleplerine de dönemin şartlarında en güncel yanıtları vermeyi amaçlamıştır. Osmanlı-Selçuklu süsleme geleneği, modern statik hesaplar ve betonarme-çelik sistemler yardımıyla yeniden yorumlanmış; böylece cephelerde “tarihsel süreklilik,” strüktürde ise “çağdaş güvenlik ve konfor” öncelikleri başarıyla kaynaştırılmıştır (Gümüş, 2018, s. 76). Sonuçta, I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın oluşturduğu estetik ve teknolojik sentez, yalnızca dönemin sanat anlayışını değil, Osmanlı toplumundan Cumhuriyet Türkiye’si’ne uzanan modernleşme arayışını da yansıtan bütüncül bir yaklaşımın ifadesi hâline gelmiştir.

4.5. Süsleme Anlayışı ve Motiflerin Analizi

I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın “milli” kimlik vurgusu, en belirgin şekilde cephe ve iç mekân süslemelerinde, özellikle de motif seçiminde kendini gösterir. Mimar Vedat Tek, Osmanlı ve Selçuklu kültür mirasına ait örüntüleri, bezeme tekniklerini ve form öğelerini XIX. yüzyıl sonu–XX. yüzyıl başının modern inşaat anlayışıyla sentezleyerek, binalarına tarihsel bir derinlik kazandırmıştır (Batur, 2003, s. 80–82). Bu yaklaşımda, sanat ve zanaatın iç içe geçtiği bir üslup göze çarpar; mimar yalnızca yapısal güvenlik ve fonksiyonelliği değil, aynı zamanda “estetik kimliği” vurgulayan geleneksel unsurları da dikkate almıştır.

Mimar Vedat Tek, Osmanlı-Selçuklu repertuarından mukarnas, rûmî, palmet, zencerek gibi klasik motifleri seçerken, bu desenleri çağın inşaat teknikleriyle bütünleşebilecek şekilde uyarlamaya özen göstermiştir (Erdoğan ve Eynallı, 2015, s. 49–51). Örneğin, cephelerdeki kemer dizilerinin üst kotunda yer alan mukarnas geçişler, Selçuklu geleneğini yansıtırken; saçakların altına yerleştirilen kalem işi bordürler veya çini karolar, Osmanlı tezyinat geleneğini devam ettiren bir izlenim sunar (Özkan, 1973, s. 47). Bu dekoratif program, çoğu kez basit bir süsleme aracı olmaktan öte, I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın “tarihsel formlarla modernlik arayışı”na dair ideolojik mesajını da dışa vurmaktadır (Sezgin, 2022, s. 132).

Vedat Tek’in pek çok eserinde, cephe boyunca tekrarlanan sivri kemerli pencereler veya “Türk üçgeni” formu açıklıklar, binanın dış silüetinde güçlü bir ritim

yaratır (Gümüş, 2018, s. 75–77). Bu ritim, özellikle anıtsal yapılarda (örneğin Büyük Postane, Defter-i Hakani) girift kalem işi desenlerle zenginleştirilir. Taş ya da tuğla malzemeden yükselen cepheyi, ince kalem işi ya da kabartma rozetlerin süslediği kornişler tamamlar. Kimi durumlardaysa çini panellemeler, saçak altı veya pencere üstlerinde “milli” kimliğe vurgu yapan kompozisyonlar oluşturur (Batur, 2003, s. 79).

Çoğu kamu binasında, ana giriş holü ve merdiven kovası, dönemin sanat anlayışını yansıtan kubbemsi ya da yarım tonoz biçimli örtü sistemleri ve kalem işi nakışlarla donatılmıştır (Erdoğan ve Eynallı, 2015, s. 50). Bu bölümlerde kullanılan motifler, kapı ve pencere kemerlerine eşlik eden arabesk çizgiler veya çiçekli süsleme dizileriyle zenginleştirilir. Bazı projelerde kitabe panellerine de rastlanır; bu kitabeler, Osmanlı geleneğini yansıtan hat sanatıyla modern tipografiyi harmanlayan özgün örnekler sunar (Sezgin, 2022, s. 134).

Vedat Tek’in “mukarnas” anlayışı, klasik Selçuklu yapılardaki boyutsal derinlik hissinden kısmen farklılaşıp daha basitleştirilmiş bir kabartma tekniğiyle uygulanmıştır (Özkan, 1973, s. 46–47). Bu hem malzeme ekonomisi hem de yeni yapısal sistemlere (betonarme ya da çelik karkas) uyum sağlama gerekliliğiyle ilgilidir (Gümüş, 2018, s. 76–77). Yine de mukarnasın cephe ya da saçak altlarındaki varlığı, Selçuklu estetiğini çağrıştıran bir kimlik izlenimi kurar. Binaya yaklaşanları cezbeden bu dekorasyon anlayışı, I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın “geçmişi modern bir dille yorumlama” özelliğini öne çıkarır.

Vedat Tek’in eserlerinde izlenen süsleme anlayışı ve motif seçimi, I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın biçimsel çehresini belirleyen temel unsurlardan biri hâline gelmiştir. Bu anlayış, yalnızca cephe süslemesinde kalmayıp iç mekânlarda da farklı malzeme ve tekniklerle vücut bulmuş; bazen çini, bazen kalem işi, bazen de mukarnas gibi üç boyutlu kabartma tekniklerini kullanarak “milli” kimliği her katmanda hissettirmeyi hedeflemiştir (Batur, 2003, s. 80–82). Osmanlı-Selçuklu estetiğiyle uyumlu bu motif dağarcığı, akımın tasarımsal tutarlılığını güçlendirmiş; klasik formların yüzeysel kopyalanmasından ziyade, günün teknik gereksinimlerine ve toplumsal işlev beklentilerine uyarlanmış bütüncül bir mimari dile katkı sunmuştur. Dolayısıyla, motiflerin analizi, I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın tarihselciliği derinlikli

bir şekilde nasıl yorumladığını ve Vedat Tek'in bu yorumdaki özgün payını ortaya koyar.

4.6. Dönemin Eleştirileri ve Sonraki Dönemlerde Vedat Tek

I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın doğuşu ve gelişmesi sürecinde, "Osmanlı-Selçuklu mirasını modern inşaat teknikleriyle birleştirme" fikri genel kabul görmüş olsa da akım, dönemin mimar ve entelektüelleri arasında çeşitli eleştirilere de maruz kalmıştır. Bu eleştiriler, akımın üslup tercihindan kullanılan motiflerin fonksiyonelliğine, hatta ideolojik çerçevesine dek uzanan geniş bir yelpazede değerlendirilir (Batur, 2003, s. 205–207; Gümüş, 2018, s. 85–88).

Yüzeysel Tarihsellik ve Eklektizm Suçlaması: Bazı eleştirmenler, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın özellikle cephe süslemesinde Osmanlı-Selçuklu formlarını yüzeysel bir tutumla kullandığını savunur. Bu bakış açısına göre, akımın özünde bir "eklektik tutum" yatar; barok, neoklasik veya Art Nouveau etkileriyle karışan Osmanlı motifleri, mimari bütünlük yerine cephedeki "simgesel bir katmana" sıkışmış gibi görünür (Erdoğan ve Eynallı, 2015, s. 52–53). Eleştirinin odağında, iç mekân kurgusu veya işlevsel planlama hususunda geleneksel mimariden çok az iz bulunması ve esasında çağdaş Batılı tekniklerin konut/kamu yapılarına hâkim olması vardır.

Estetikte Tekrarcılık ve Üslupsal Aynılık: Dönemin bazı mimar ve sanat tarihçileri, I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın belirli kalıplar (kemer dizileri, mukarnas başlıklar, çini kaplamalar gibi) etrafında sıkışıp kaldığını, bu nedenle de farklı projelerde neredeyse aynı cephe dilinin tekrarlandığını ileri sürer (Sezgin, 2022, s. 135–137). Örneğin, Haydarpaşa ve Moda iskeleleri arasındaki benzerlik, ya da Büyük Postane ve Defter-i Hakani cephelerinde yer yer aynı kompozisyon şemalarının görülmesi, akımın "dönemsel kopyacılık" ithamına uğramasına sebep olmuştur.

Fonksiyon ve Dekorasyon İkilemi: Kimileri, akımın görünürde "millî" bir süsleme repertuvarına yaslanırken, binanın işlevsel gereksinimlerini ikinci planda bıraktığını iddia etmiştir. Bu eleştiriye göre, Osmanlı-Selçuklu

motiflerinin çağın betonarme karkas sistemleriyle buluşması, çoğu kez işlevsellikten taviz verilmeksizin sağlanmış olsa bile, bazı uygulamalarda iç mekân kullanımında zorluklar veya sirkülasyonda tutarsızlıklar ortaya çıkmıştır (Gümüş, 2018, s. 86–87). Özellikle “cephe öncelikli” yaklaşım, bina içinde revizyonların gerekmesiyle sonuçlanan bir pratik olarak değerlendirilmiştir.

Batılılaşma ile Çelişen “Geriye Dönüş” Arayışı: Akımın Türkçü/milliyetçi boyutunun vurgulandığı projeler, dönemin başka kesimlerinde “Avrupa ile rekabet edebilmek için tam bir Batılılaşma” arayan bürokrat ve aydınlarca eleştirilmiştir. Bu bakış açısıyla, “geçmişe dönük” unsurlarla bezenmiş cephelerin, modernitenin gerekleriyle uyumadığı öne sürülmüş; mimarların çağı yakalama kaygısıyla “tarihsel esinlenme” arasındaki dengeyi kuramadıkları iddia edilmiştir.

Elitist Bir Söylem Yaratma Riski: Bazı tarihçiler, I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın “Osmanlı-Selçuklu” yüceltisiyle, toplumun alt tabakalarının veya farklı etnik/dini grupların kültürel mirasını dışladığını öne sürmüştür. Bu eleştiriye göre, “milli üslup”, farklılıkları göz ardı eden, merkeziyetçi ve “Türk-İslam” eksenli bir ideolojik çerçeve etrafında şekillenmiştir. Mimari eserlerde görülen semboller, akımın kapsayıcılığından çok tek tipçi bir kültürel anlayışı temsil ettiği şeklinde yorumlanmıştır.

Bütün bu eleştirilere rağmen, I. Ulusal Mimarlık Akımı dönemin hızlı siyasal ve toplumsal dönüşümüyle birlikte okunmalı; Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçerken ulusal kimliği yansıtabilecek bir mimari dile duyulan gereksinimin ürünü olduğu hatırd tutulmalıdır (Batur, 2003, s. 204–207). Bazı projelerde “sığ tarihsel taklit” veya “tekdüze süsleme kalıpları” şeklinde görünen tavır, aslında mimarların çok kısa sürede pek çok kamu binası tasarlamak zorunda kalması ve dönemin ideolojik beklentilerini hızla yerine getirme çabasıyla bağlantılandırılabilir (Gümüş, 2018, s. 88). Sonraki yıllarda II. Ulusal Mimarlık Akımı ve başka modernist akımların gelişiyile, bu eleştiriler çerçevesinde I. Ulusal Mimarlık Akımı’na yönelik estetik ve işlevsel değerlendirmeler yeniden gözden geçirilmiştir. Yine de “milli” vurgunun dönemin inşaat teknolojisi ve mimari anlayışıyla kaynaşması, Türkiye mimarlığının önemli bir

basamağı olarak kabul edilir. Dolayısıyla I. Ulusal Mimarlık Akımı, eleştirilere rağmen, hem Osmanlı mirasının bir parçası olma iddiasıyla hem de yeni bir devletin ulusal kimlik arayışına cevap verme gayretiyle kalıcı izler bırakmış bir hareket olarak görülmektedir.



SONUÇ

Bu araştırma, XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başında Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne uzanan çalkantılı dönemde gelişen I. Ulusal Mimarlık Akımı çerçevesinde Mimar Vedat Tek'in yapıtlarını ve mimarlık anlayışını ele almıştır. Ele alınan tarihsel arka plan, Osmanlı'nın modernleşme çabalarının sadece askerî ve idarî alanlarda kalmayıp, mimarlık ortamına da yansıdığını; Tanzimat sonrası reformlar, yükselen milliyetçilik fikri ve yeni inşaat teknolojilerinin getirdiği olanaklarla şekillenen “milli üslup” arayışının, mimarlar ve devlet erkani nezdinde güçlü bir karşılık bulduğunu göstermiştir.

XIX. yüzyıl ortalarından itibaren batılılaşma temelli reformların hız kazanması ve II. Meşrutiyet'in ilanı (1908) birlikte güçlenen milliyetçilik düşüncesi, mimarlık da dahil olmak üzere pek çok alanda “ulusal kimlik” inşa etme arayışını doğurmuştur. Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı gibi travmatik deneyimler, Osmanlı aydınları ve bürokratları arasında Türk-Osmanlı kültürel mirasını yeniden canlandırma eğilimini perçinlemiş; Mimar Kemaleddin ve Vedat Tek gibi isimler, devlet desteğiyle “I. Ulusal Mimarlık Akımı” olarak adlandırılacak yeni bir üslup için öncü rol oynamıştır.

Fransa'da Ecole des Beaux-Arts eğitimini Osmanlı-Selçuklu form repertuarıyla birleştiren Vedat Tek, Büyük Postane, Defter-i Hakani, Haydarpaşa Vapur İskelesi, Moda İskelesi, Mes'adet Hanı gibi eserleriyle dönemin “milli” üslup anlayışını en somut biçimde ortaya koymuştur. Vedat Tek'in tasarımlarında;

- a. Cephe süslemesi (kemer, mukarnas, çini, kalem işi) ile çağdaş strüktürel teknikleri (betonarme, çelik) birleştiren bir yaklaşım,
- b. İç mekânda geniş ve kullanışlı plan kurgusu, bürokrasi ve kamusal hizmet ihtiyaçlarına yanıt vermek,
- c. Selçuklu ve Osmanlı motiflerini günün modern mimari formasyonu ile bütünleştirme anlayışı,
- d. Saray bürokrasisi ve aile çevresinden aldığı destekle, kısa sürede çok sayıda projeye imza atması,
- e. Sanayi-i Nefise Mektebi gibi kurumlardaki eğitim faaliyetleriyle, akımın gelecek kuşak mimarlarca da benimsenmesine katkıda bulunması, önemli başlıklar olarak öne çıkmıştır.

Dönem boyunca yükselen milliyetçi hissiyat, “milli üslup” üretmeyi motive ederken, Osmanlı’daki ekonomik ve teknolojik dönüşümler de mimar ve mühendisleri betonarme, çelik karkas gibi yenilikçi malzemelerle çalışma konusunda cesaretlendirmiştir. Dolayısıyla Vedat Tek, yüzeysel bir tarihi taklit yerine, tarihî motifleri çağın inşaat teknikleriyle yorumlayan bir sentetik üslup geliştirmiş; resmi dairelerden sivil konutlara, hatta endüstriyel depolara kadar çok geniş bir işlev yelpazesinde “gelenek” ve “yeniliği” buluşturmuştur.

Mimar Vedat Tek’in mimarlık kariyerinde edindiği Sermimarlık (baş mimarlık) görevi, büyük ölçekli projelere hızlı ve kapsamlı biçimde erişebilmesini sağlamış; böylece yapıtlarında Osmanlı-Selçuklu motiflerini modern inşaat teknolojileriyle sentezleyen özgün üslubunu büyük kamu binaları, saray tadilatları ve şehir altyapısı projelerine yansıtmaya imkânı bulmuştur. Bu konumu sayesinde, dönemin maddi ve bürokratik kaynaklarını kullanarak İstanbul’da Büyük Postane, Defter-i Hakani gibi anıtsal nitelikli kamu yapıları inşa etmiş, ayrıca saray bünyesindeki tadilat ve onarımlarda da sorumluluk üstlenmiştir. Geniş kapsamlı projelerdeki deneyimi, Vedat Tek’i hem teknik açıdan hem de sanat anlayışı bağlamında olgunlaştırmış; II. Meşrutiyet devrinden Cumhuriyet’e uzanan çalkantılı süreçte de hizmet vermeyi sürdürebilmesine olanak tanımıştır.

Vedat Tek’in Osmanlı yönetici kadrolarıyla kurduğu yakın ilişkiler, kendisine saray destekli projelerde avantaj sağlarken, Cumhuriyet’in ilanı sonrasında da mesleki faaliyetlerine devam edebilmesi, onun siyasi ve toplumsal değişimlere uyum gösterme becerisini ortaya koyar. Hem imparatorluk hem de erken cumhuriyet döneminin gereksinimlerini karşılayan yapılar tasarlaması, kültürel ve ideolojik geçiş dönemlerinde bile “milli” kimlik vurgusunu canlı tutan tasarım yaklaşımının benimsenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Böylece Vedat Tek, Türkiye mimarlık tarihinde, farklı rejimlerin beklentilerine cevap veren, büyük ölçekli ve özgün eserler bırakan ender mimarlardan biri olarak öne çıkmaktadır.

I. Ulusal Mimarlık Akımı, cephelerde yoğunlaşan tarihî motif kullanımını “sembolik” bulan ya da eklektizm ve kısmi yüzeysellik ile itham eden bazı mimarlar ve sanat tarihçileri tarafından eleştirilmiştir. Aynı zamanda, dönemin milliyetçi

eğilimlerinin mimarideki yansımasının toplumsal ve kültürel çeşitliliği yeterince kapsamadığı da tartışma konusu olmuştur. Buna karşın, “gelenek + modernlik” arayışına verilen bu yanıt, Osmanlı mirasının Cumhuriyet mimarlığına devredilmesi noktasında kritik bir basamak teşkil etmiş; kamu binalarının kimliğe dayalı estetik anlayışını kalıcı kılmıştır. II. Ulusal Mimarlık Akımı gibi sonraki dönem hareketlerinde bu ilk girişimlerin izleri sürülmüş; özellikle devlet ve kurumsal binaların “ulusal” vurgusunu sürdürme geleneği varlığını korumuştur.

Bu araştırma, Vedat Tek’in I. Ulusal Mimarlık Akımı kapsamındaki eserlerini, XIX. yüzyıl sonu-XX. yüzyıl başının siyasi ve sosyo-ekonomik değişimleri ekseninde inceleyerek, milli üslubun nasıl biçimlendiğini ve mimari pratiklere nasıl yansıdığını ortaya koymuştur. Çalışmadan elde edilen sonuçlar şu şekildedir;

1. Milliyetçilik fikirleri ve “tarihsel derinlik” arzusu, mimarların Osmanlı-Selçuklu motiflerini modern yapı teknikleriyle harmanlamasına yol açmıştır. Bu sentez, milli kimliği kentsel mekâna taşıyan bir “resmî dil” işlevi görmüştür.
2. Geleneksel süsleme repertuarı, betonarme ve çelik sistemler gibi çağdaş malzemelerle bütünleştirilerek, pratik kullanım ve estetik beğeni aynı anda tatmin edilmeye çalışılmıştır.
3. Saray çevresi ve aile ilişkileri, Tek’e geniş çaplı projelerde yer alma imkânı vermiş; yapıtlarında Osmanlı mirasını modern rasyonalizmle bütünleştiren özgün bir üslup geliştirilmiştir.
4. Kamu binaları, iskeleler, ticari hanlar, tütün depoları, konutlar gibi farklı tipolojilerde “milli üslup” denemeleri yapılmış; böylece akım kentin her alanına nüfuz etmiştir.
5. Eleştiriler ve ilerleyen dönemlerde modernist akımların yükselişi, I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın sınırlılıklarını açığa çıkarsa da akımın bıraktığı miras, Cumhuriyet döneminde de kurumsal kimliğin mimaride dışa vurulması bakımından belirleyici olmuştur.

Netice olarak, Mimar Vedat Tek’in Osmanlı-Selçuklu süsleme sözlüğünü çağdaş mühendislikle bağdaştıran yaklaşımı, I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın ayırt edici

vasıflarını oluşturan “tarihî formlar + modern teknoloji” bileşimini yetkin bir şekilde uyguladığını göstermektedir. Tüm eleştirilerine karşın akımın ürettiği mimari örnekler, Türkiye mimarlık tarihinin Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş sürecinde kültürel kimliğe dair kaygıların mekâna nasıl yansıdığını ortaya koyan özgün birikimi temsil eder. Bu çalışmalar, Türkiye’de ulusal mimari söyleminin sonraki aşamalara evrilmesinde hem tarihsel referans hem de ideolojik ilham kaynağı olmayı sürdürmektedir.

Bu araştırma çerçevesinde sunulacak öneriler şu şekildedir;

I. Ulusal Mimarlık Akımı kapsamında üretilen eserler, günümüz kent yaşamında hem tarihî kimliği hem de modernleşme sürecinin izlerini taşıyan önemli ipuçları barındırmaktadır. Bu yapılar, kamusal işlevlerini ya tamamen yitirmiş ya da güncel gereksinimlere uyum sağlayacak şekilde dönüştürülmüştür. Dolayısıyla, söz konusu mimari mirasın korunması ve yenilenmesinde, özgün “milli üslup” süslemeleri ile çağdaş yapı güvenliği arasında hassas bir denge gözetilmelidir. Restorasyon projelerinde, dönemin malzeme ve işçilik teknikleri ile güncel koruma ilkeleri eşgüdümlü çalıştırılmalı; cephe süslemelerini, kalem işleri ve çini öğeleri özgün hâline sadık kalacak şekilde korumak için titiz bir rölöve ve belgeleme süreci yürütülmelidir.

Mimar Vedat Tek gibi dönemin önemli mimarlarına ait projelerin büyük bölümü, Osmanlı Arşivi, Yıldız Sarayı Defterleri, belediye imar arşivleri veya üniversitelerin mimarlık fakültelerinde saklıdır. Mevcut arşiv belgelerinin dijital ortama aktarılarak daha geniş akademik camiaya açılması hem lisansüstü tez çalışmalarına hem de mimari uygulamalara yön verecektir. Bilhassa rölöve ve restorasyon analizlerinin, güncel ölçüm teknikleri (3D lazer tarama, fotogrametri vb.) ile desteklenmesi, eserlerin özgün biçiminin kapsamlı belgelenmesini ve gelecek nesillere aktarılmasını kolaylaştıracaktır.

I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın “gelenek ile çağdaş teknikleri kaynaştırma” yaklaşımı, günümüzde de “yerel kültür mirası” ile “evrensel malzeme/teknoloji” arasındaki arayışlar için ilham verici olabilir. Yeni projelerde, tarihî formların ve motiflerin sadece dekoratif unsur olarak kullanılmasından ziyade, yapı fiziği ve iklim koşullarına olumlu katkı sağlayacak şekilde tasarlanması mümkündür. Bu bakımdan,

sürdürülebilir malzeme kullanımı ve çağdaş enerji verimliliği ilkeleriyle “milli” esinli tasarımların nasıl sentezlenebileceğine dair araştırmalar teşvik edilmelidir.

Üniversitelerin mimarlık ve sanat tarihi bölümlerinde, I. Ulusal Mimarlık Akımı ve Mimar Vedat Tek üzerine ayrıntılı dersler veya seminerler düzenlenmesi, “milli” mimarlık kavramını genç tasarımcılar için daha anlaşılır kılacaktır. Bu sayede, öğrenciler hem Osmanlı-Selçuklu estetiğinin teori ve pratiğini derinlemesine kavrayabilir hem de bu geleneği modern tasarım süreçlerine nasıl entegre edebilecekleri noktasında bilinçlenebilir. Akademik araştırmaların da daha kapsamlı literatür taraması ile desteklenmesi, dönemin eleştirel yeniden yorumlanmasını sağlayacak ve yeni tasarım yaklaşımlarını doğuracaktır.

Son olarak, mimari, tarih, sanat tarihi, sosyoloji ve şehir planlaması gibi disiplinlerin ortak projeleri, I. Ulusal Mimarlık Akımı eserlerinin toplumsal bağlamını daha geniş bir perspektiften ele alabilir. Söz konusu dönemde inşa edilen binaların sadece mimari açıdan değil, aynı zamanda sosyal ve politik açıdan ne tür işlevler üstlendiğini çözümlemek; akımın cumhuriyetin ilk yıllarına ve hatta günümüze uzanan etkilerini değerlendirmeye olanak tanır. Bu tür çok disiplinli yaklaşımlar, Vedat Tek’in “milli üslup” kavramına dönük çabalarının daha eleştirel ve kapsamlı okunmasını sağlayarak, Türkiye mimarlık tarihine dair yeni yorumlar ve metodolojik zenginlikler getirecektir.

KAYNAKÇA

- Acar, G. (2000). *Tanzimat dönemi fikir ve düşünce hayatının mimari alana yansımaları* [doktora tezi]. Mimar Sinan Üniversitesi.
- Akbulut, P. ve Şahin, M. (2024). Neo-klasik dönem ve birinci ulusal mimarlık dönemi Osmanlı hapisane yapıları cephe kurgularının fraktal analiz yöntemiyle karşılaştırılması. *IDA: International Design and Art Journal*, 6(2), 302–319.
- Akın, C. (2018). İmparatorluk hazinesinin en uzun on yılı: 1853-1856 Kırım Savaşı ve Osmanlı maliyesi. *Fiscaoeconomia*, 2(3), 57–91. <https://doi.org/10.25295/fsecon.2018.03.003>.
- Akyürek, G. (2009). Tanzimat döneminde mimarlığın değişen bilgisi: fenn-i mimari, gazeteler ve diğerleri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7(13), 93–120.
- Arslan Çinko, M. (2020). Osmanlı arşiv belgeleri ışığında İstanbul/Gedikpaşa’da bir yapı adasının 19. yüzyıldan Cumhuriyet’e değişiminin irdelenmesi: “Tiyatrodan Mektebe.” *Meltem İzmir Akdeniz Akademisi Dergisi*, (7), 43–58.
- Atıcı, A. ve Çelemoğlu: (2021). Samsun/Havza’da I. ulusal mimarlık dönemi eğitim yapıları: taş mektep ve Kamlık ilkokulu. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(114), 192–219. <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.49241>.
- Atıcı, E. (2019). Yapıların algılanmasında mimari üslup rolünün kilise ve külliye üzerinden incelenmesi. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 4(9), 109–123.
- Aysel, N. R. (2020). 1 yer 4 mimar 3 yapı: yer’in tanıklığında akademi tarihi üzerine kısa Notlar. *Tasarım Kuram*, 16(31), 1–17. <https://doi.org/10.14744/tasarimkuram.2020.65668>.
- Balcı, A. (2022). Mimar Kemaleddin’in Edirne’deki birinci ulusal mimarlık dönemi yapıları. *Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (11), 167–206.

- Balcı, A. (2022). *Trakya bölgesi I. ulusal mimarlık dönemi yapıları (Edirne, Tekirdağ, Kırklareli)* [Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Batur, A. (1985). Batılılaşma döneminde Osmanlı mimarlığı, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 4: 1038- 1039). İletişim Yayınları.
- Batur, A. (2003). Tarihın dönüm noktalarında bir yaşam. Ö. F. Şerifoğlu (Ed.), *M. Vedat Tek kimliğinin izinde bir mimar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bektaş, G. (2020). Bir Rumeli kentinin modernleşmesi: Üsküp 1839–1912. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 37(1), 169–198.
- Berkes, N. (2002). Mühendishane, tıbbiye ve harp okulu. A. Erdem (Ed.), *Türkiye’de çağdaşlaşma* (s. 184-194). Yapı kredi Yayınları.
- Çolak, S. ve Erarslan, A. (2021). Birinci ulusal mimarlık dönemi konut yapıları; İstanbul örnekleri. *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 16(62), 203–226.
- Çubukçu, E. (2021). Erken Cumhuriyet dönemi mimarisinde ulusal kimlik arayışı: Ankara’daki kamu yapıları. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 9, 359–378. <https://doi.org/10.46250/kulturder.902838>.
- Demiriz, A. (2019). *Cumhuriyet mimarlığının uluslararası dönemi: 1940-1970* [Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Derviş, A. P. (1999). *Mimar Vedat Tek konutlarının işlevsel analizi* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Durdu, M. (2024). Osmanlı Devleti ile Portekiz Krallığı arasında ticari ve diplomatik ilişkilerin tesisine yönelik girişimler (1793–1843). *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 39(1), 107–144. <https://doi.org/10.18513/egetid.1425251>.
- Dündar, M. (2008). *Beylerbeyi Sarayı* [Doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Erdoğan, Ü. ve Eynallı, E. (2015). Mimar Vedat Tek. *Restorasyon Yıllığı Dergisi*, 11, 44–55.
- Erkan, Y. K. (2013). Haydarpasha tren garı: Bugün, dün ve yarın (1) – Kentin bedeninde bir yara (2). *METU JFA*, 30(1), 99–116. <https://doi.org/10.4305/METU.JFA.2013.1.6>.

- Garan, Ö. (2011). *Son dönem Osmanlı mimarisinde mimarbaşılık müessesesi ve Mimar Kemalettin okulu (1909-1927)* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Gençer, C. İ. (2017). 19. yüzyılda İzmir ve Selanik'te kentsel dönüşüm: rıhtım ve limanların inşası [Urban transformation in Smyrna and Salonica in the 19th century: construction of quays and ports]. *Meltem İzmir Akdeniz Akademisi Dergisi*, 1, 33–51. <https://doi.org/10.32325/iaad.2017.18>.
- Gül, M. (2024). Tarihî çevrede yeni tasarım: 'Tarihselcilik' ve modernin karşılığı. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, 26, 5–19.
- Gümüş, M. D. (2018). *II. Meşrutiyet Dönemi'nde saray için çalışmak: Vedat (Tek) Bey'in Sermimarlık Dönemi* [Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Gümüş, M. D. (2021). Birinci Dünya Savaşı'nda mimarlık yapmak: Vedat (Tek) Bey'in Harbiye Nezareti'ne bağlı çalışmaları. *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History*, 30, 111–143. <https://doi.org/10.26650/sty.2021.873150>.
- Halıcı, E. (2020). XVIII–XX. Yüzyılda Osmanlı sanat ortamı. *Journal of Turkish Research Institute* (69), 577–628.
- Halıcı, E. ve Yurttaş, H. (2022). Barok-rokoko üsluplarının mimari süslemedeki gücü. *Anasay*, 19, 3–28. <https://doi.org/10.33404/anasay.1056325>.
- Karal, E. Z. (1996). *Osmanlı Tarihi*. (IX. Cilt). Türk Tarih Kurumu.
- Kayaalp, N. (2008). *Pera'nın yersizyurtsuz kahramanları: Vallauri Ailesi, Edouard Lebon, Alexandre Vallauri ve M. Vedat Tek* [Yüksek Lisans Tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Kocadağ, Y., ve Tezcan, H. (2024). Beyoğlu'nun batılılaşma döneminde geçirdiği evreler / The phases that Beyoğlu experiences through during the Westernization period. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*, 10(42), 1-12.
- Kolay, E. ve Çoban, E. (2024). Government mansions and cellar buildings projected within Konya province. *Journal of Palmette*, 6, 117-147.

- Kula, S., ve Gürbüz, Z. (2023). Geç Osmanlı başkentinde Suriçi sahneleri ve Gedikpaşa tiyatrosu. *Sanat Tarihi Dergisi*, 32(1), 1-29. <https://doi.org/10.29135/std.1110773>.
- Lewis, B. (2015). *Modern Türkiye'nin doğuşu*. Arkadaş Yayınevi.
- Ortaylı, İ. (1983). *İmparatorluğun en uzun yüzyılı*. Hil Yayınları.
- Özcan, Nuri. (1979). *Leyla Saz*. İslam Ansiklopedisi (Cilt 27: 158). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özerkan, B. (2024). *Mimar Vedat Tek'in İstanbul yapılarındaki çiniler* [Yüksek Lisans Tezi], Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özkan: (1973). Mimar Vedat Tek (1873-1942). *Mimarlık*, (11-12), 45-51.
- Poyraz, E. (2010). Tanzimat'tan önce Osmanlı modernleşmesi. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 95(189), 135-158.
- Salbacak: (2017). 19. yüzyılda Pera bölgesinin mimari gelişimi ve Alman sarayı. *IJSHS*, 1(1), 111-120.
- Seçkin: ve Sönmezer: (2022) “Mimar Vedat Tek ve mimarlığı”, *Eyüpsultan Sempozyumu VI: Tebliğler*, İstanbul: 242-249.
- Sezgin, A. (2022). Mimar Vedat Tek ve eserleri. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10(1), 114-143.
- Süreyya, M. (1996), *Sicill – i Osmani* (eski yazıdan aktaran S. A. Kahraman) Cilt: 5: 1507- 1508.
- Şendal, T. (2019). II. Meşrutiyet sonrası İttihat ve Terakki Cemiyeti ve Osmanlı azınlıkları arasında yaşanan siyasi ayrılığın analizi. *AUSBD*, 2(3), 11-31.
- Şimşek, R. Ö. (2020). *19. yüzyıl batılılaşma döneminde Haydarpaşa Mektebi Tıbbiye-i Şahane binasının mimarlık ve sanat tarihi açısından önemi* [Yüksek Lisans Tezi]. Bursa Uludağ Üniversitesi.
- Tek, N. (2003). Necmettin Sahir Sılan'a mektup. *M. Vedat Tek: kimliğinin izinde bir mimar*, A. Batur (ed.) (385-395). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Turan, R. (2014). *İstanbul'da batılılaşma etkisindeki Osmanlı kâgir saraylarının bahçe kapıları* [Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tuztaş, U. (2010). İdeal Osmanlı üslûbu arayışında üç mimar: Montani Efendi, Kemâlettin Bey ve Vedat Bey. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, (2), 98–107.
- Yılmaz, L. (2018). Uluslararası neo-Bizans akımı: İstanbul mimarisine etkileri. *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(14), 663–677.
- Zürcher, E. J. (2016). Gülhane hattı. B. Akkıyal (Ed.), *Modernleşen Türkiye'nin tarihi* (s. 84). İletişim Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Aksan (2015, 12 Aralık). *Haydarpaşa Vapur İskelesi*. 20 Aralık 2024 tarihinde <https://www.aksan-inaat.com/11-projeler/22-haydarpasa-vapur-iskelesi/> adresinden edinilmiştir.
- Aktaş, B. (2021, 18 Aralık). *Mühendishane-i Bahr-i Hümayun*. 18 Aralık 2024 tarihinde <https://dargeb.com/muhendishane-i-bahr-i-humayun/> adresinden edinilmiştir.
- Arkhe Sanat, 18 Aralık 2024 tarihinde <https://www.arkhesanat.com/mimar-sinan-guzel-sanatlar-eski-adiyla-sanayi-i-nefise-mektebini-tarihcesi-nedir/> adresinden edinilmiştir.
- Arkhe Sanat. *Kurucusu Osman Hamdi Bey'den günümüze Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin eski adıyla Sanayi-i Nefise Mektebi'nin oluşum sürecini daha Yakından Tanıyalım*. 21 Aralık 2024 tarihinde <https://www.arkhesanat.com/mimar-sinan-guzel-sanatlar-eski-adiyla-sanayi-i-nefise-mektebini-tarihcesi-nedir/> adresinden edinilmiştir.
- Eski İstanbul (2018, 24 Mart). *Dolmabahçe Sarayı, 1923*. 15 Aralık 2024 tarihinde <https://www.eskiistanbul.net/4289/dolmabahce-sarayi-1923>, adresinden edinilmiştir.

- Eski İstanbul. *Nuruosmaniye cami*. 17 Aralık 2024 tarihinde <https://www.eskiistanbul.net/tag/nuruosmaniye/> adresinden edinilmiştir.
- Gaburga, K. (2021, 29 Ağustos). *Osmanlı'da batı tiyatrosunun tarihi ve gelişimi*. 16 Aralık 2024 tarihinde <https://sanatkaravani.com/osmanlida-bati-tiyatrosunun-tarihi-ve-gelisimi/> adresinden edinilmiştir.
- İstanbul Ticaret Gazetesi(2018, 27 Haziran). *Haberleşmenin tanığı*. 18 Aralık 2024 tarihinde <https://istanbulticaretgazetesi.com/haberlesmenin-tanigi> adresinden edinilmiştir.
- Kaya, İ. R. (2022, 9 Haziran). *İletişim tarihine tanıklık eden yapı: Büyük Postane*. 18 Aralık 2024 tarihinde <https://www.gzt.com/arkitekt/iletisim-tarihine-taniklik-eden-yapi-buyuk-postane-3660689> adresinden edinilmiştir.
- Mimari Terim. *Barok Mimari*. 18 Aralık 2024 tarihinde https://mimariterim.com/barok-mimari/#google_vignette adresinden edinilmiştir.
- Özel, S. ve Gürol, Y. (2020 10 Aralık). *Osmanlı mimarisinde ilk rokoko örnekleri; çeşmeler*. 10 Ocak 2025 tarihinde <https://rokokodonemi.wordpress.com/2020/12/10/osmanli-mimarisinde-ilk-rokoko-ornekleri-cesmeler/> adresinden edinilmiştir.
- Sağban, F. (2021, 18 Mayıs). *19. yüzyıl İstanbul'unda Pera ve eğlence kültürü*. 16 Aralık 2024 tarihinde <https://www.salt10.com/19-yuzyil-istanbulunda-pera-ve-eglence-kulturu/> adresinden edinilmiştir.
- Tarihi İstanbul. (2018, 30 Haziran). *Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane*. 15 Aralık 2024 tarihinde <https://www.tarihi.ist/mekteb-i-tibbiye-i-sahane/> adresinden edinilmiştir.
- Ünaldılar, V. (2016, 7 Kasım). *Eski adı "PERA" olan Beyoğlu'nda şöyle bir gezinelim*. 18 Aralık 2024 tarihinde <https://www.oncekultur.com/?Syf=22veMkl=895752> adresinden edinilmiştir.