

VALLAURI'NİN KLASİSİST CEPHELERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Alkım Doğan KILIÇ
502041101

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 8 Mayıs 2006
Tezin Savunulduğu Tarih : 19 Haziran 2006

Tez Danışmanı : Doç.Dr. Turgut SANER
Diğer Jüri Üyeleri Prof.Dr. Afife BATUR (İ.T.Ü.)
Doç.Dr. Cengiz CAN (Y.T.Ü.)

HAZİRAN 2006

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde, konunun seçilmesiyle başlayan ve tez süreci boyunca devam eden temel katkılarından ve desteğinden dolayı danışmanım Doç.Dr. Turgut Saner'e çok teşekkür ederim.

Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi'ndeki yardımlarından dolayı Nilay Hanım'a, fotoğraf konusundaki bilgilerinden faydalandığım Ami Arbel'e, uzakta olsalar da desteklerini esirgemeyen anneme, Murat'a, beni dinlemekten bıkmayan Öznur'a, bana her zaman güç ve moral veren Özgür'e ve hep yanımda hissettiğim, hep yanımda olan Kemal'e çok teşekkür ederim.

Mayıs, 2006

Alkım Doğan Kılıç

1. İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	v
ÖZET	vii
SUMMARY	viii
1. GİRİŞ	1
2. ALEXANDRE VALLAURI	4
2.1. Vallauri Ailesi	4
2.2. Vallauri'nin Mimarlık Eğitimi (1879-1882)	5
2.3. Vallauri'nin Meslek Hayatı (1883-1909)	7
3. BEAUX-ARTS KLASİZİZMİ	10
3.1. XVIII.-XIX. Yüzyıl Fransız Mimarlığı ve Beaux-Arts	10
3.2. Beaux Arts Tasarım İlkeleri	16
3.2.1. " <i>Composition</i> " (Düzenleme)	17
3.2.2. " <i>Caractere</i> " (Karakter)	20
3.2.3. Anıtsallık ve Cephe Düzeni	21
3.2.4. Antikiteye Dayanan Kurallar	24
4. VALLAURI'NİN KLASİSİST CEPHE TASARIMLARI	27
4.1. Sanayi-i Nefise Mektebi	27
4.2. Cercle d'Orient	29
4.3. Banque de Change	33
4.4. Müze-i Hümayun	36
4.5. Bank-ı Osmanî-i Şâhâne ve Tütün Rejisi	39
4.6. Pera Palas	42
4.7. Decugis Evi	45

5. KLASİSİST VALLAURI CEPHELERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ	49
5.1. Beaux-Arts	49
5.2. Üslup Çağları	51
5.2.1. Antikite	51
5.2.2. Rönesans Saray Mimarlığı	53
5.2.3. Barok Öğeler	56
5.3. Vallauri'ye Özgü Tutumlar	56
6. SONUÇ	61
KAYNAKLAR	68
EKLER	72
ÖZGEÇMİŞ	121

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 2.1 : II.Abdülhamid'in şehzadeleri için tasarlanmış köşk cephesi, (Artan 1992, 51)	5
Şekil 3.1 : Leufel'in Louvre Binası (Getty Images)	14
Şekil 3.2 : Paris Opera'sının ön cephesi (Getty Images)	15
Şekil 3.3 : Paris Opera'sının arka cephesi (Getty Images)	15
Şekil 3.4 : Percier'nin Akademileri biraraya toplayan bina projesi plan ve cephe çizimleri, 1786 <i>Grand Prix</i> birincisi (Egbert, 1980)	18
Şekil 3.5 : Charles Garnier'nin Opera planı (Colquhoun 1981, 165)	19
Şekil 3.6 : Viollet-le-Duc'ün Opera planı (Colquhoun 1981, 165)	19
Şekil 3.7 : Paris Opera'sından ön cephe detayı (Kostoff, 1995, 634)	21
Şekil 3.8 : Davioud'un geliştirdiği cephe şeması (Mead, 1995, 163)	23
Şekil 3.9 : 'Théâtre de Vaudeville' (Lemoine, 1998, 87)	23
Şekil 3.10 : Perrault'nun sütun düzenleri (Summerson, 1980,17)	24
Şekil 3.11 : Duc'ün çizimleriyle Kolosseum'un sütun düzenleri (Drexler, 1977, 167, 168, 169)	25
Şekil 3.12 : Duc'ün Kolosseum çizimi (Drexler, 1977)	52
Şekil 5.1 : Sanayi-i Nefise Mektebi'nden ve Atina Kutsal Alanı'ndan sütun başlıkları (San.Nefise Mektebi fotoğrafı: A.D. Kılıç)	53
Şekil 5.2 : 'Temple D'Antonin et Faustine' ve Osmanlı Bankası friz detayları (O. Bankası fotoğrafı: A.D. Kılıç)	57
Şekil 5.3 : Cercle d'Orient, Arkeoloji Müzesi ve Pera Palas'tan cephe ayrıntıları (Fotoğraflar: A.D. Kılıç)	58
Şekil 5.4 : Arkeoloji Müzesi ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde girişte yer alan üçlü düzenleme (Fotoğraflar: A.D. Kılıç)	59
Şekil 5.5 : Cercle d'Orient, Osmanlı Bankası, Galata Oteli ve Arkeoloji Müzesi'nden cephe ayrıntıları (Fotoğraflar: A.D. Kılıç)	
Şekil A-1 : Sanayi-i Nefise Mektebi ön cephe	73
Şekil A-2 : Sanayi-i Nefise Mektebi cephe detayı	73
Şekil A-3 : Sanayi-i Nefise Mektebi giriş birimi	74
Şekil A-4 : Sanayi-i Nefise Mektebi cephe detayı	75
Şekil A-5 : Sanayi-i Nefise Mektebi cephe detayı	76
Şekil A-6 : Sanayi-i Nefise Mektebi ön ve yan cephe	77
Şekil A-7 : Sanayi-i Nefise Mektebi yan cephesinden ayrıntı	78
Şekil B-1 : Cercle d'Orient genel görünüm	80
Şekil B-2 : Cercle d'Orient yan cephe	81
Şekil B-3 : Cercle d'Orient ön cepheden ayrıntı	82
Şekil B-4 : Cercle d'Orient ön cepheden ayrıntı	82
Şekil B-5 : Cercle d'Orient genel görünüm	83
Şekil B-6 : Cercle d'Orient yan cephe	84
Şekil B-7 : Cercle d'Orient ön cepheden ayrıntı	85

Şekil B-8	: Cercle d'Orient <i>aedicula</i> 'dan ayrıntı	86
Şekil B-9	: Cercle d'Orient frizden ayrıntı	87
Şekil C-1	: Banque de Change (Demirbank) (Coşar, 1999)	88
Şekil C-2	: Banque de Change (Demirbank) ön cephe (Eldem, 2000)	89
Şekil C-3	: Banque de Change arka ve yan cephesi	90
Şekil C-4	: Banque de Change ön cepheden ayrıntı	91
Şekil C-5	: Banque de Change ön cepheden ayrıntı	92
Şekil C-6	: Banque de Change saçaklıktan ayrıntı	93
Şekil C-7	: Banque de Change saçaklıktan ayrıntı	93
Şekil D-1	: Arkeoloji Müzesi özgün projesinden (Cezar, 1995)	95
Şekil D-2	: Arkeoloji Müzesi özgün projesinden (Cezar, 1995)	95
Şekil D-3	: Arkeoloji Müzesi genel görünüm	96
Şekil D-4	: Arkeoloji Müzesi	96
Şekil D-5	: Arkeoloji Müzesi	97
Şekil D-6	: Arkeoloji Müzesi	97
Şekil D-7	: Arkeoloji Müzesi portikosu	98
Şekil D-8	: Arkeoloji Müzesi cephe detayı	99
Şekil D-9	: Arkeoloji Müzesi iç mekanda bölümleri ayıran kapı	100
Şekil D-10	: Ağlayan Kadınlar Lahdi	101
Şekil E-1	: Osmanlı Bankası	103
Şekil E-2	: Osmanlı Bankası'nın ön cephesinden görünüş (Eldem,1995)	104
Şekil E-3	: Osmanlı Bankası cephe detayı	104
Şekil E-4	: Osmanlı Bankası 'kaide' açıklığı	105
Şekil E-5	: Osmanlı Bankası cephe detayı	106
Şekil E-6	: Osmanlı Bankası cephe detayı	106
Şekil E-7	: Osmanlı Bankası saçaklık ve friz detayı	107
Şekil E-8	: Osmanlı Bankası <i>aedicula</i> alınlığı detayı	107
Şekil F-1	: Pera Palas genel görünüm	109
Şekil F-2	: Pera Palas ön cephe	109
Şekil F-3	: Pera Palas Haliç cephesi	110
Şekil F-4	: Pera Palas	111
Şekil F-5	: Pera Palas ön cepheden ayrıntı	112
Şekil G-1	: Galata Oteli genel görünüm	114
Şekil G-2	: Galata Oteli Meşrutiyet Caddesi cephesi	115
Şekil G-3	: Galata Oteli Meşrutiyet Caddesi cephesi	116
Şekil G-4	: Galata Oteli giriş cephesi	117
Şekil G-5	: Galata Oteli Meşrutiyet Caddesi cephesindeki çıkmadan ayrıntı	118

VALLAURI'NİN KLASİSİST CEPHELERİ

ÖZET

Alexandre Vallaury, 1850-1921 yılları arasında İstanbul'da yaşamış İtalyan asıllı Levanten bir mimardır. Paris'te Ecole des Beaux-Arts'da 1878'de tamamladığı mimarlık öğreniminden sonra İstanbul'a dönmüş, şehrin çehresini etkileyen önemli uygulamalar gerçekleştirmiştir. Katkısı yapılarla sınırlı kalmamış aynı zamanda Sanayi-i Nefise Mektebi'nin mimarlık bölümünün başkanlığı ve 'Fenni Mimari' dersinin hocalığını üstlenmiştir.

Vallaury'nin mimari anlayışının şekillenmesinde, aldığı mimarlık eğitiminin yadsınamaz bir rolü olmuştur. Yaklaşık 250 yıllık bir akademik geleneğe yaslanan Ecole des Beaux-Arts, 19. yüzyılın en iyi mimarlık okulu olarak bilinmektedir. 19. yüzyılın sonlarına doğru en etkin zamanını yaşamış olan okulun mimari anlayışı etkisini Fransa dışında da sürdürmüştür. Ecole des Beaux-Arts, klasik formlara, Antik Çağ'a dayanan, simetrik ve biçimci bir plan düzenlemesini esas alan anıtsal bir mimarlığın sözcüsü olmuştur.

1883-1908 yılları arasında mimarlık uygulamalarını gerçekleştiren Vallaury bu dönemin etkili mimarlarından. Mimar, meslek yaşamının ilk yıllarında çoğunlukla Galata ve Pera'da yapılar yapmıştır. Bu yapılarda, Beaux-Arts'da aldığı disiplinin uzantısında antik öğeler içeren klasisist bir cephe anlayışı hakim olmuştur. Pera'daki Cercle d'Orient, Pera Palas, Decugis Evi, Galata'daki Osmanlı Bankası, Banque de Change ve Sultanahmet'teki Arkeoloji Müzesi ile Sanayi-i Nefise Mektebi, mimarın klasisist cephe anlayışını temsil eden başlıca yapılarındandır. Tasarımlar, Beaux-Arts'ın yatay ve düşey eksenlerle düzenlenmiş simetrik cephe kurgusu üzerine oturmaktadır. Antik Çağ'ın düzen elemanlarıyla kurgulanan kolossal ölçekteki cepheler, kaynağını Rönesans saray mimarisinden alan kaide, *piano nobile* ve *attika* ile yatay bölümlere ayrılmaktadır. Bu kolossal düzen içinde, klasik mimarinin oran bilgisiyle cepheye hareket ve ritim kazandıran ikincil ölçekte, pilaster ve sütunlarla zenginleşen pencere ve *aedicula* düzenlemeleri yer almaktadır. Bunun dışında, heykelsi etkisi yüksek Barok madalyonlar, mitolojik figürler, meanderli bezemeler de derinlik kazandıran öğeler olarak cephe kompozisyonunda yer almaktadır.

19. yüzyılın pek çok görkemli binasını yapan Vallaury, her ne kadar kaynağını geçmiş modellerden alan mimari elemanlar kullansa da bunları kişisel bir yorumla biraraya getirmiştir. Seçilen bu cephelerde, Beaux-Arts disiplini üzerine oturan, Antik Dönem, Rönesans ve Barok mimarlığı sözlüğünden alınmış mimari biçimleri, mimarın kişisel tutumuyla birleştirildiği bir tasarım yaklaşımının izleri görülmektedir. Mimarın cephe düzenlemesini bileşenlerine ayırmak, onun eklektik yaklaşımının ardındaki tasarım kurgusunu ve bu yolla mimari görüşünü anlamak adına önemli bir adım oluşturmaktadır.

CLASSICIST FACADES OF VALLAURI

SUMMARY

Alexandre Vallaury is an Italian descent Levantine architect who lived in Istanbul between 1850 and 1921. Upon concluding his education in École des Beaux-Arts, Paris at 1878, he returned to Istanbul and designed monumental buildings which changed the city's facades. His contribution was not limited with these buildings. He also served as a chair and instructed lectures at the "Sanayi-i Nefise Mektebi" (Academy of Fine Arts).

His education in Paris had an undisputable role in the formation of his architectural approach. With its 250 years of academic tradition, École des Beaux-Arts was the most popular architectural school during the 19th century. Its power was climaxed and its architectural approach was transpired beyond France particularly during the last decades of the century. École des Beaux-Arts was the representative of the monumental architecture with symmetrical and formal planning that based on Classical Architecture

Vallaury designed buildings between 1883 and 1908. He was among the most influential architects of his time in the Ottoman Empire. Majority of his early works were either in Galata or Pera. His Beaux-Arts background appears in these buildings with their Classicist facades. The Cercle d'Orient, Pera Palas, The House of Degucis in Pera, The Bank of Ottoman and Banque de Change in Galata and the Museum of Archeology and the School of Fine Arts in Sultanahmet are the major buildings that represents Classicist facades among his works. The designs are based on the symmetric facade composition arranged with the horizontal and vertical axis. Facades extend in horizontal axis with the basement, *piano nobile* and *attika* of the palace architecture of Renaissance in colossal scale. At the secondary scale, the aedicules, windows framed with the pilasters and columns introduce plasticity and rhythm to the building. The whole facade composition is enriched with Baroque cartouches, meanders and mythological figures.

Although he utilized the major elements of previous architectural styles, Vallaury exposed his own interpretation while combining them in the monumental buildings of the 19th century in Istanbul. At the facades, he integrates forms from Antiquity, Renaissance and Baroque vocabulary with guiding Beaux-Arts principles in his own design program. It is important to distinguish his facade components in order to comprehend his design approach better.

1. GİRİŞ

1.1. GİRİŞ VE ÇALIŞMANIN AMACI

Bu araştırmanın konusunu, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminin etkili mimarlarından Alexandre Vallauri'nin klasik mimarinin elemanlarıyla tasarladığı cephe düzenlemeleri oluşturmaktadır. Araştırmada, mimarın bu cephelerin arkasında yatan tasarım anlayışına dair birtakım noktaların aydınlatılması amaçlanmıştır.

1850'de bir Levanten ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Vallauri'nin kökenine dair bir takım tartışmalar bulunmaktadır. Akpolat'ın çalışmasında (Akpolat, 1991, 7) mimarın Fransız kökenli olduğu belirtilir. 'Vallauri' ve 'Vallaury' olarak soyadının iki farklı şekilde yazılmasına sebep olan kökeni konusundaki tartışmalar, Can'ın bir araştırması sonucunda (Can, 1995, 58) kesinliğe ulaşmıştır. Can, İtalyan Dışişleri Bakanlığı'dan sağlanan bir belge ile mimarın İtalyan kökenli olup isminin de aslen Alessandro Vallauri olduğunu ortaya çıkarmış, karışıklığın Vallauri'nin memleketi olan Nice'in 1860 Torino Anlaşması ile Fransa'ya geçmesinden kaynaklanmış olabileceğini belirtmiştir. Bu araştırmada da, mimarın ismi yakın tarihlerdeki yayınlarda tercih edildiği gözlenen 'Alexandre Vallauri' şeklinde kullanılmıştır.

19. yüzyılın mimari mirasına önemli katkıları olan Vallauri'nin yapıları ve mimarlık görüşleri hakkında yakın tarihe kadar ancak kısıtlı bir bilgi birikimi oluşturulmuştur. Mimarın yapıları, Tanzimat sonrası 19. yüzyıl Osmanlı Mimarlığı genel başlığı altında incelenmiştir. Akpolat'ın 1991 tarihli doktora tezi (Akpolat, 1991) mimarla ilgili ilk kapsamlı çalışmadır. Bu araştırmada mimarın öğrencilik döneminde yaptığı projelerle birlikte pek çok yapısı açığa çıkarılmış, bunların bir kısmı üzerinde ayrıntılı olarak durulmuştur. Araştırmanın sonunda ortaya çıkarılan Karaköy Akbank Binası gibi kimi yapılar ise üzerinde durulması gereken çalışma alanları yaratmaktadır. Tokatlıyan Oteli gibi kimi yapılarında ise mimarın katkısı kesinliğe kavuşturulamamıştır. Mimar, aynı

zamanda D'Aronco ile önemli yapılara katkıda bulunmuştur. İki mimarın tasarım yaklaşımlarındaki olası farklar üzerine Batur'un makalesi (Batur, 1992) eğilmektedir.

Bu araştırmaların sağladığı bilgilere rağmen Vallauri'nin yapılarının tamamı bilinmemektedir. Ortaya çıkarılmayı bekleyen yapılarının yanında, bugün var olmayan yapılarının bilgisi de eksik kalmaktadır. Bunların yanında, Vallauri'nin mimari görüşleri konusunda da ilgili literatürde bir boşluk bulunmaktadır.

Bu araştırmada, klasisist yaklaşımla ele alınmış bazı yapıları üzerinden mimarın tasarım anlayışına dair birtakım noktalar aydınlatılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, Vallauri'nin bu anlayışı temsil ettiği düşünülen 7 yapısı seçilmiştir. Mimarın aynı biçim sözlüğünü kullanmadığı gözlenen, yerel gelenekten izler taşıyan cepheleri ise bu çalışmanın dışında bırakılmıştır. Vallauri'nin mimarlığı, geldiği ekol olan Beaux-Arts disiplini göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Beaux-Arts Klasisizminin üzerine oturduğu Beaux-Arts planı da İstanbul'un sıkışık parsel düzenlemeleri sonucunda mimarın bu planı uygulama imkanı bulamayıp daha çok bir 'cephe mimarlığı'na yönelmiş olduğu düşünülerek araştırmaya dahil edilmemiştir. Düyun-u Umumiye, Beaux-Arts plan kurgusuyla tasarlanmış olsa da cephede kullanılan Osmanlı mimarlığı kaynaklı düzenlemeler nedeniyle çalışmaya katılmamıştır.

Cephelerin mimari betimlemeleri yapıyı anlamaya yönelik bir yöntem olarak seçilmiştir. Betimlemeler sonucunda Vallauri cephelerinde sık tekrarlanan tutumlar ve farklı üslup çağlarına referans veren düzenlemeler üzerinden bu cephelerle ilgili bir değerlendirme yapılmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın ilk kısmında kısaca Alexandre Vallauri'nin, çeşitli kaynaklardan derlenen yaşam öyküsüne değinilmiştir. Burada çalışma, daha çok mimarın okul yılları ile meslek hayatı üzerinde yoğunlaşmaktadır. Vallauri'nin meslek hayatı, mimarlık uygulamalarının yanısıra Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki eğitimciliğini ve bu anlamdaki katkılarını içeren bir şekilde ele alınmıştır.

İkinci kısımda, mimarın tasarım yaklaşımının biçimlendiği yer olarak görülebilecek *École des Beaux-Arts* ve temsil ettiği tasarım ilkeleri üzerinde durulmuştur. Ayrıca, okulun birlik göstermeyen iç yapısını ve dönemin mimarlık ortamıyla ilişkisini

anlamaya yardımcı olacağı düşünülerek 18. ve 19. yüzyıldaki Fransız mimarisinden söz edilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, Vallauri'nin klasik anlayışı temsil ettiği düşünülen 7 yapısının kısa tarihçeleriyle birlikte mimari betimlemeleri ve bunların değerlendirmesi yer almaktadır. Binalar kronolojik bir sırayla düzenlenmiştir. Betimlemelerde, ana cephe esas alınmıştır. Farklı bir mimari dilin yer aldığı, Osmanlı Bankası Haliç cephesi, araştırmanın dışında bırakılmıştır. Güçlü bir mimari ifadeye sahip olmadığı düşünülen cephelere ise (Osmanlı Bankası yan cepheleri gibi) değinilmemiştir. Betimlemeler önce genel kütleye yönelik ifadelerin yer aldığı, daha sonra zeminden çatıya doğru katların kendi içindeki düzenlemelerini ele alan bir kurgu içinde sunulmaya çalışılmıştır. Betimlerin arkasında yer alan değerlendirme kısmında, mimarın cephe düzenlemelerindeki mimari dili ayrıştırılmaya çalışılmış, biçimlerin kaynaklarıyla ilgili birtakım görüşlerle mimarın tasarım yaklaşımının izleri sürülmüştür.

Yapıların fotoğrafları, kurumların getirdiği birtakım sınırlamalar dahilinde, araştırma sırasında çekilmiştir. Gerektiğinde eski tarihli belge-fotoğraflar kullanılmıştır. Mimarın özgün projeleri, uygulama ile çizimlerin arasındaki farkı görmek açısından önemli bir kaynak oluşturmuştur. Sadece Osmanlı Bankası'na ve Arkeoloji Müzesi'ne ait özgün çizimlere ulaşılmıştır. Çalışmada, yapıların cephe ve plan düzenlemelerine ışık tutan rölöve çizimleri ise daha önceki araştırmalardan derlenmiştir.

Vallauri'nin mimari görüşünü anlamaya çalışmak hem mimarın yapılarını hem de dönemin düşünce atmosferini tartışmak açısından önem taşımaktadır. Bu tez çalışmasının, Vallauri'nin mimari görüşleri ve tasarım yaklaşımları konusunda bir katkı getirmesi amaçlanmıştır. Bu konudaki boşluğun gerçek anlamda doldurulması, bu yönde yapılacak, birbiri üzerine eklenen araştırmalarla mümkündür.

2. ALEXANDRE VALLAURI

Alexandre Vallauri, Levanten bir ailenin çocuğu olarak 2 Nisan 1850'de İstanbul'da dünyaya gelir. Vallauri'nin çocukluk ve gençlik dönemine ilişkin bir bilgi bulunmamaktadır. Orta öğrenimini Saint Joseph Koleji'nde yapmış olabileceği tahmin edilmektedir (Akpolat, 1991, 9). Vallauri, Beyoğlu'nun tanınmış simalarından, varlıklı bir ailenin çocuğudur. Duhani, Vallauri'nin hayatta hemen hemen her istediğine kavuşmuş biri olduğunu, yalnız çok istediği Fransız elçiliğinin resmi ünvanını elde edemediğini yazar (Duhani, 1982, 22).

Vallauri'nin kökeni yakın tarihe kadar tartışma konusu olmuştur. İtalyan kökenli olduğu Can'ın bir araştırmasında, 1911'de İstanbul'daki İtalyan elçisinin Ayasofya restorasyonu ile ilgili olarak İtalyan Dışişleri'ne gönderdiği resmi bir belge sonucu kesinlik kazanmıştır (Can, 1995, 60). Belgeye göre Nice'te doğmuş olan “Alessandro Vallauri”nin nüfus kayıtları İtalyan bürokrasisinin ağır çalışması nedeniyle kaybedilmiştir. Can, bu nüfus kaydı karışıklığının, 1860 Torino Antlaşması'nda Nice'in Fransızlara geçmesiyle ilgili olabileceği ihtimali üzerinde durur. Vallauri, ayrıca İstanbul'daki İtalyan Derneği “*Società Operaia*”ya ve İtalyan masonlarının locasına üyedir (Can, 2003).

2.1. VALLAURI AİLESİ

Vallauri ailesi hakkındaki bilgiler oldukça sınırlıdır. Vallauri ailesinin ilk üyesi, Edouard Vallauri, Fransa büyükelçisi General Horcae Sebastiani'nin maiyetinde görevli olarak 1806 yılında İstanbul'a gelmiştir. Elçinin görevinin bitiminde ülkesine dönmeyip İstanbul'da kalmayı tercih etmiştir. Sönmez, bu kişinin Vallauri'nin babası olduğunu ileri sürerken (Sönmez, 1983, 33) Akpolat, Vallauri'nin 1850'de doğduğuna dikkat çekerek bunun kuvvetli bir ihtimal olmadığını, Edouard'ın Vallauri'nin dedesi olabileceğini belirtir (Akpolat, 1991, 22). Cezar da, Vallauri'nin babasından M. Vallauri olarak bahseder. Sarayın şekerlisi olarak tanıtılan Vallauri'nin Abdülmecid tarafından

1860'da ödüllendirildiğini yazar (Cezar, 1991, 413). Duhani, Vallauri'nin babasının Hristaki Pasajı'nın yanında pastacı-şekerci dükkanının olduğunu belirtmektedir. (Duhani, 1984, 22) Vallauri'nin annesi Helene Vallauri'nin Cité de Pera'da (Çiçek Pasajı) bir pastane işlettiğine dair görüşler vardır (Akpolat, 1991, 8).

Birsel, Beyoğlu'nun 1850 yıllarındaki kahvehanelerinden söz ederken, Sahne Sokağı köşesindeki "Cafe Vallaury"yi de saymaktadır. Ayrıca, Galatasaray ile Tünel arasında cadde üzerinde "Vallaury Lokantası"nın bulunduğunu, ancak sonradan yıkılarak yerine Karlman Pasajı'nın yapıldığını yazmaktadır (Birsel, 1981, 13).

Akpolat'ın Beyoğlu St. Antoine Kilisesi'nde yaptığı araştırma sonucunda, Vallauri'nin eşi Constantia'nın 3 Kasım 1917 günü 65 yaşında öldüğü ve Feriköy Latin-Katolik Mezarlığı'na gömüldüğü belirtilmektedir. Ancak mezarlık kayıtlarında eşinin ismine rastlanmamıştır. 19. yüzyılın tanınmış pastanelerinden "Lebon"un sahipleri olan Lebon ailesi ile Vallauri ailesi arasında da bir akrabalık söz konusudur. Mezarlık kayıtlarında, Vallauri ve Lebon ailelerinin ortak aile mezarlığının F. Vallauri tarafından satın alındığı yazmaktadır (Akpolat, 1991, 7).

2.2. VALLAURI'NİN MİMARLIK EĞİTİMİ

Alexandre Vallauri, mimarlık eğitimini dönemin en iyi okulu olan École des Beaux-Arts'da tamamlamıştır. Saraylar ve Güzel Sanatlar Bakanlığı'nın okul müdürlüğüne, mimarlık eğitimi alma kararından sözeden 2 Nisan 1868 tarihli bir mektup yazar. Vallauri, 23 Nisan 1870'de ise okulun ikinci sınıfına kaydını yaptırmıştır (Akpolat, 1991, 9). Delaire, 1793-1907 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu'ndan okumaya gelen, Vallauri'nin de dahil olduğu öğrencileri "*liste par residences Turquie*" adı altında şöyle sıralamaktadır : "Farra, Pappa, Thadadjan, Vallaury, Vedat Bey, Zenop, Zipcy (Delaire, 1907, 31 - Artan, 1992, 35).

École des Beaux-Arts'ın 17. yy.dan bu yana şekillenen kendine özgü bir eğitim programı ve kuralları bulunmaktaydı. Akademiye kaydolmak için 15 ila 30 yaşları arasında olmak gerekmektedir. Kaydolduktan sonra sonra okulun giriş sınavlarına hazırlık dönemi başlıyordu. Kazananlar ikinci sınıfa geçiyorlardı. İkinci sınıfta çeşitli derslerin yanında projelerin yapıldığı mimari kompozisyon dersleri yer almaktaydı. Bu

derste, yapılan projeler arasında “*concours*” denilen aylık yarışmalar düzenlenmekteydi. Bu dönemi başarıyla tamamlayanlar birinci sınıfa geçiyordu. Birinci sınıfta okul, müze, hastane, tiyatro ve büyük konut yapıları gibi ikinci sınıftakilere göre daha karmaşık projeler verilmekteydi. Bu dönemde ağırlığı, hazırlanması gereken en az 6 eskiz ve 6 renklendirilmiş proje oluşturmaktaydı. Ayrıca birinci sınıf bitene kadar her yıl bir veya iki küçük *concours*’a katılma zorunluluğu vardı. Öğrencilerin hepsi birbiriyle rekabet içinde olan atölyelerden birine kaydolup tasarımlarını orada geliştirdi. Tüm atölyelerin başında bir mimar bulunuyordu. Birinci sınıftan sonra öğrencileri, daha önce adı *Grand Prix* olan, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren *Grand Prix de Rome* olarak değiştirilen Büyük Roma Ödülü beklemekteydi. Yarışmaya sadece Fransız vatandaşları katılabiliyordu. Kazanan kişi üç yıllığına Roma’daki Fransız Akademisi’ne gönderilmekteydi (Chafee, 1977).

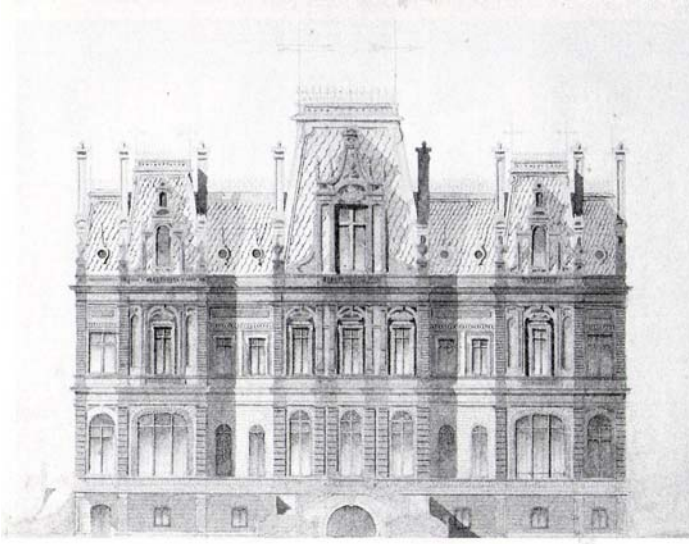
Vallauri’nin atölye hocası George-Ernest Coquart’dı. Coquart, (1831-1902) École des Beaux-Arts’da, Louis-Hippolyte Lebas’ın atölyesinde yetişmiş, 1858’de Roma Büyük Ödülü’nü kazanmıştı. 1867-1881 yılları arasında atölyesinde hocalık yapmıştı. 1888’de *Institut de France* üyeliğine seçilmişti. Antik Grek sanatından etkiler taşıyan pek çok anıt projesi gerçekleştirmiş, Samothrak’nin arkeolojik kazılarında yer almış, École’de Rönesans ve Antikite Müzelerinin yapımını üstlenmişti. Ayrıca, Atina, Napoli, Pompei ve Paestum’daki antik eserlerin suluboya resimlerini yapmıştı (Leconte, 1996, 831).

Karne notlarından oldukça başarılı bir öğrenci olduğu anlaşılan Vallauri, Kasım 1873’e kadar ikinci sınıfta kalmış, bu dönem içinde matematik, tasarı geometri, perspektif, taşçılık ve desen dersleri almıştır. Bunun yanısıra Mimari Kompozisyon dersinde beş tane proje yapmıştır. 6 Kasım 1873’te birinci sınıfa geçen Vallauri, 10 Nisan 1877 tarihine kadar 26 proje tamamlamıştır. Bunların 18 tanesini mimari projeler, geri kalanını eskizler oluşturmaktaydı (Akpolat, 1991, 10). Okuldaki ikinci yılında iki ikincilik madalyası ile ödüllendirilmiştir. Birinci sınıfta ise birincilik, ikincilik, üçüncülük madalyaları almıştır.

Vallauri’nin Paris’teki mimarlık eğitimini dışında neler yaptığına dair bir bilgi bulunmamaktadır. Akpolat, mimarın eğitimini 1879’da tamamlayarak İstanbul’a dönmüş olabileceğini öne sürmektedir (Akpolat, 1991, 12).

2.3. VALLAURI'NİN MESLEK HAYATI

Vallauri, İstanbul'a döndükten sonra ismini önce resim sergilerinde duyurmuştur. 1879-1880 yıllarında kurulduğu sanılan Elifba Sanat Kulübü'nün 1880 Eylül'ünde açılan ilk sergisinde işlerini sergilemiştir. 8 Nisan 1881'de yine aynı kulübün bir başka sergisine katılmıştır. Bu dönemde resim sergilerinde mimarların rölöve çizimleri ile projeleri sergilenmektedir. Akpolat, Topkapı Sarayı Müzesi arşivindeki gerçekleştirilmemiş proje çizimlerinin de (Şekil 2.1) bunlardan olabileceğini ileri sürer (Akpolat, 1991, 13).



Şekil 2.1 II.Abdülhamid'in şehzadeleri için tasarlanmış köşklere birinin cephesi

Resim sergilerinde Vallauri'nin başta İstanbul olmak üzere, Bursa, İzmit, Konya, Kütahya gibi kentlerde mimari anıtlarla ilgili bir araştırma yaptığı da ortaya çıkmaktadır. Bu sergiler, aynı zamanda ressam Osman Hamdi Bey'le Vallauri'nin dostluklarının ilerlemesi için bir zemin hazırlamıştır (Akpolat, 1991, 14).

Vallauri'nin inşa ettiği ilk binası Sanayi-i Nefise Mektebi olmuştur. Bundan sonra mimar 1883-1909 tarihleri arasında, mimari uygulamaları açısından en verimli dönemini yaşamıştır. Yapıları Galata, Pera, Boğaziçi, Haydarpaşa, Erenköy, Büyükdada, Eminönü, Cağaloğlu gibi İstanbul'un farklı bölgelerine yayılmıştır. Mimar, Osmanlı üst yönetimi, özellikle de Fransız finans kuruluşları ile iş çevrelerinin tek mimarı durumuna gelmiştir.

Delaire, 1896'da "*Chevalier de la Légion d'honneur*" ile ödüllendirilen Vallauri'nin Fransız Enstitüsü üyesi olduğunu söylemektedir (Delaire, 1907, 31).

Mimar, 1900'lü yıllara kadar Müze-i Hümayun, Union Française, Cercle d'Orient, 1889 Paris Fuarındaki Türk Tütün Pavyonu, Bank-ı Osmani-i Şahane ve Tütün Rejisi, Düyun-u Umumiye, Pera Palas, Union Française, Büyükkada Rum Yetimhanesi, gibi pek çok önemli projeye imzasını atar. Vallauri ayrıca Meşrutiyet Caddesi 231 numarada kendi oturacağı evi inşa etmiştir.

Vallauri, 1901 yılında Regie Delbeuf ile birlikte, Fransa elçisi M. Contans'ın desteğiyle "*Les Premiers Salons de Peinture de Constantinople*" isimli bir sanatçılar derneği kurar. Dernek, 1901, 1902 ve 1903 yıllarında olmak üzere Osmanlı, azınlık ve yabancı ressamların katıldığı üç sergi düzenler (Akpolat, 1991, 17 - Cezar, 1995). Vallauri ayrıca 1902 yılında, Haliç'in iki yakasında, Galata ve Unkapanı köprüleri arasında kalan rıhtım çalışmaları ile ilgili bir komisyonda yer almıştır (Çelik, 1993). Mimar, Savunma Bakanlığı'nın, Gümrük Bakanlığı'nın ve Tütün Rejisi'nin mimarı olarak da çalışmıştır. (Akpolat, 1991, 18).

Vallauri'nin 1900-1904 yılları arasında yaptığı yapıların çoğunu Osmanlı saray çevresi ve üst yönetim için konutlar oluşturmuştur. Afif Paşa Yalısı, Abdülmecid Efendi Köşkü, Rıdvan Paşa Köşkü, Vahdettin Köşkü bu yapılardandır. Bu dönemdeki diğer yapıları ise d'Aronco ile ortaklaşa tasarladığı Haydarpaşa Askeri Tıbbiye Mektebi ve Osman Reis Camisi'dir (Akpolat, 1991, 18). Bu geç dönem yapılarında mimar daha çok Osmanlı geleneğine dayanan biçimlerle çalışmıştır.

Vallauri, mimarlığının yanı sıra, eğitimciliğiyle de büyük katkılar sağlamıştır. 3 Mart 1883'te açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1 000 kuruş maaşla, Cezar'ın sözleriyle yağlıboya, resim ve gravür hocalarına verilenin yarısı kadar bir maaşa razı olarak, (Cezar, 1995, 188). 'Fenn-i Mimari' hocası olarak göreve başlamıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin programının École des Beaux-Arts'la benzerlikler taşıması, hazırlanmasında Vallauri'nin payının olduğuna işaret etmektedir. Okula, bugünün liselerine denk bir okul olan İdadi Mektebi'ni bitirenler ya da bir kurul huzurunda bu derecedeki programda yapılacak sınavda başarı gösterenler alınmaktaydı. (Cezar, 1983b, 2). Dört yıl olan mimari eğitimde derslerden başka ilk yıl hazırlık (prepatuar) yılı idi.

Bu sınıfta klasisist yapı ve bezeme elemanlarının desen çalışmaları yapıyordu. İkinci yılda, Grek, Grekoromen ve diğer klasik tarzlarda mimari elemanlar öğretiliyor ve atölyelerde türlü üsluplarda sütunlar, sütun başlıkları, silmeler, kornişler, korkuluklar, kafesler çizdiriliyordu. İlk projede genellikle çeşme, ev veya bahçe kapısı gibi bir konu işleniyor ve mimari çizim lavi ve gölgelerle zenginleştirilerek sunuluyordu. Üçüncü yılda Rönesans stilinde bina projelerinde çalışılıyor ve bunlar suluboya ile renklendiriliyordu. Son sınıfta Selçuk ve Osmanlı mimarisi eğitimi veriliyordu. Projeye şekil verirken fonksiyondan çok üsluba uygunluk vurgulanıyordu. Villalar, hanlar, banka binaları, postaneler proje konularını oluşturuyordu. Okulu birincilikle bitirenler bazen ikincilerle beraber Batı'ya gönderiliyordu. (Mutlu, 1983, 3 - Koyunoğlu, 1981, 2 - Nasır, 1991, 109) Sanayi-i Nefise öğrencilerinden Zeki Sayar eğitimle ilgili şöyle demektedir (Sayar, 1988, 46) :

“Mesela bir akant yaprağını, kompozit sütun başlığını çizmek mecburiyeti vardı. Onun karakterini vereceksiniz, sonra lavi ile onu boyayacaksınız, gölgelendireceksiniz. Bu bir resim kabiliyeti gerektiriyordu. Biz böyle bir klasik eğitim aldık. Klasik eğitim derken bütün üslupları öğrendik, çizdik. Bu surette nispetleri öğrendik.”

Vallauri, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki görevinden 10 Ağustos 1908'de istifa ederek ayrılmıştır. İstifa nedeni bilinmese de Cezar, Türkçülük hareketiyle gelişen olayların sonucunda Vallauri'nin istifaya zorlanmış olabileceğini öne sürmektedir. Daha sonra mektebin başına geçen Mongeri, Vallauri'nin kurduğu düzeni devam ettirir.

Cezar, Vallauri'nin bu kurumda 25 yıl boyunca mimarlığı öğreten tek kişi olmasına dikkati çekmektedir. Yazar ayrıca, günümüzde tek tük kalan, 40 sene öncesine dek çok kıymetli yapılar olarak görülen Kadıköy-Bostancı arasındaki bölge ile Boğaziçi'ndeki ahşap köşk ve konakların Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarının eserleri olduğunu ve Vallauri'nin etkisini taşıdığını belirtmektedir (Cezar, 1995, 190).

Vallauri'nin bilinen son çalışması, 1909'da düzenlenen “Abide-i Hürriyet” yarışması için hazırladığı projedir. Muzaffer Bey'in projesinin birinci seçildiği yarışmaya Kemalettin Bey, Vedat Bey, Konstantin Kırıyakidi gibi bilinen mimarlar da katılmıştır. Vallauri'nin bu tarihten sonraki hayatına dair bir bilgi bulunmamaktadır. Mimar, 1917 yılında eşini kaybettikten sonra, 1921 tarihinde vefat etmiştir. Mezarı, Feriköy Latin Mezarlığı'ndadır (Akpolat, 1991).

3. BEAUX-ARTS KLASİZİZMİ

3.1. XVIII. - XIX. YÜZYIL FRANSIZ MİMARLIĞI VE BEAUX-ARTS

17. yüzyıl, özellikle XIV. Louis dönemi, Fransa için hem siyasi hem mimari açıdan etkin bir dönem olmuştur. Paris'e diğer Avrupa şehirlerinin yanında bir ayrıcalık kazandıran Louvre, Versailles, Marly, Collège Mazarin, Invalides, Place des Victoires, Place Vendôme gibi yapıların hepsi 17. yüzyılda yapılmıştır. 18. yüzyıl Fransa'sında ise, bu dönem ulaşılamayacak bir güçte görülerek kutsallaştırılmış, bunun kaçınılmaz sonucu olarak 18. yüzyıla genel anlamda historisist bir yaklaşım hakim olmuştur. (Kalnein, 1995, 132)

18. yüzyılın ilk yarısında 'Fransız Klasizmi' olarak tanımlanabilen *Grand Siecle* mimari anlayışı fazla değişime uğramadan dönemin önemli mimarlarından Robert de Cotte ve Germain Boffrand'ın yapılarıyla etkisini sürdürmüştür (Summerson, 1986, 11). Klasik düzen, kartezyen dünya görüşü ekseninde Fransa'daki mimari eğilimlerin hep merkezinde olmuştur. Manyerizm ve Barok dönemlerde dahi Fransız mimarlığı Rönesans'ın akılcı düzeninden, geometrik rasyonalizminden pek uzaklaşmamıştır. Bu sebeple, özellikle 1730-1755 yılları arasında etkili olan Rokoko önemli bir değişikliğe işaret etmektedir. Akademi, XIV. Louis iç mekanlarının bir uzantısı olarak başlayıp bina cephelerini saran bu anti-klasik ve bezemeci anlayışın biçimsel taşkınlıklarının karşısında yer almıştır. Giderek genişleyen Rokoko karşıtı bu tavrın altında *Grand Siecle* dönemine duyulan özlem de yatmaktadır. Bu yüzden, 18. yy.ın ortasında, 17. yüzyıl mimarisine geri dönülmüş, Ange-Jacques Gabriel'in Place de la Concorde cephesi ve Soufflot'nun Saint Geneviève kolonadları, Perrault'nun Louvre cephesinin etkisiyle şekillenmiş, Etienne-Louis Boullée, iç mekanlarda 17. yüzyılın etkin mimarı J.-H. Mansart'ın mimari dilini kullanmıştır (Kalnein, 1995, 132).

Rokoko ve Fransız Klasizmi'nin yanında, etkisi sonra hissedilecek olan bir hareket de 'radikalizm felsefesi' olmuştur. Abbé de Cordemoy, 1706'da basılan *Nouveau Traité de*

toute l'Architecture kitabında Rönesans mimari geleneğindeki pilasterlerden, yarım sütunlardan, sahte alınlıklardan hatta kemerlerden uzaklaşılması gereğinden ve Yunan modeline geri dönüşten söz etmiştir (Summerson, 1986, 14). Laugier, Soufflot'nun Pantheon'u gibi klasik formlarla Gotik düzenin hafifliğini biraraya getiren düzenlemeleri överken tüm olası mimari formların başlangıç noktası olarak, mimarlığın ilkel bir kulübeyi göstermektedir. Bu kulübe tüm strüktürel ve işlevsel mantığı kapsamakta, alınlık, sütun ve saçaklık öğelerini içermektedir. Laugier'nin düşünceleri, Neoklasizm için önemli bir metin sayılmanın yanında, 19. ve 20. yy.'daki işlevsellik tartışmalarının da temelini oluşturmaktadır (Kruft, 1994a, 152-3).

Fransa'da, 17. yüzyılın tekrarlanması yanında 1720'lerden itibaren Britanya'ya hakim olan Palladyanizm'in de etkileri görülmüştür. Fransız Neoklasizmi'nin ilk mimarlarından Marie-Joseph Peyre, 1765te yayınlanan *Oeuvres d'Architecture* kitabında Palladio'dan “modern mimarların en yeteneklisi” olarak söz etmektedir. Yine de Fransız mimarisindeki Palladio etkisi, hiç bir zaman Britanya'daki kadar etkili olmamıştır. Yapılar bütünde Fransız özelliklerini taşımaya devam etmiş, Palladio mimarlığı kendini “*Serliana*”, “yivli İyon sütunu” gibi cephe detaylarında göstermiştir. Fransız Neoklasizmi'nin örneklerinden olan Ange Jacques Gabriel'in Petit Trianon'u (1762-4) Palladyanizm'den etkiler taşımaktadır (Kalnein, 1995, 133).

1740'lardan sonra, Fransız mimarlığının gelişmesinde, Roma'dan dönen burslu öğrencilerin çok büyük etkisi olmuştur. *Grand Prix*'yi kazanıp Roma'da öğrenim gören öğrenciler orada, Antik Çağ yapılarını, Michelangelo ve Bernini'nin yapıtlarını inceleyip Piranesi, Jeanne Laurent Legeay gibi sanatçılarla birarada bulunmuşlardır (Karn, 2000, 63).

Bu arada Comte de Caylus'un *Recueil des Antiquités* (1752), Winckelmann'ın *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* (1755) David Leroy'un *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758), James Stuart ve Nicholas Revett'in *Antiquities of Athens*, kitaplarıyla ve yapılan arkeolojik kazılarla birlikte Antik Dünya'ya olan ilgi artmaktadır (Summerson, 1986,76). Antik Çağ, estetik bir prototipin yanında etik bir kriter olarak da önem taşımıştır. Winckelmann Antik Çağ'ın, iyiliği, güzelliği, insanın yüceliğini ve anlamını temsil ettiğini söylemiştir (Kalnein, 1995, 132). 18.

yüzyılın son çeyreğinde Akademi'nin başına arkeolog Le Roy'nın geçmesinden sonra Paestum, Segesta, Agrigentum gibi yerlerdeki kazıların artmasıyla, bu kurum, Antik Çağ modellerine giderek daha fazla yönelmiştir (Kalnein, 1995, 215). Piranesi'nin etkisiyle, kaidesiz, basık, yivsiz Toskan sütunları, *cyclopean* duvarlar, Etrüsk mezar bezemeleri Dorikle birlikte Toskan düzeni Fransa'da yaygınlık kazanmıştır. Pevsner'e göre Tuskan ve Dorik sütunları, Rokoko döneminde görülen eğri yüzeylerin cephesindeki pilasterlerin antitezi olmuştur (Pevsner, 1990, 367).

Öte yandan, Rousseau tarafından dile getirilen yeni bir etik anlayış, doğaya karşı farklı duruş, aydınlanmacı fikirler mimarlıkta da etkisini göstermiştir. Klasik formlar olmasa da mimari düzenler ve oran bilgisi eski önceliğini yitirmiştir. Antikite, İngiltere aracılığıyla Çin, Mısır gibi 'egzotik' kültürlerle karşılaşılmasıyla da gücünü kaybetmiştir. Güzelliğin biçimleri antik dünyayla sınırlı kalmamış, bunun dışına da açılmıştır. Yüzyılın sonundaki gelişmelerin sonucunda Romantik Klasizm olarak adlandırılan bir mimari anlayış etkisini göstermeye başlamıştır. Bu dönemi, 1760lar ve 1770lerdeki klasizmden ayıran temel fark, klasik yapılara historisist bakış olmuştur. (Kalnein, 1995, 216). Yüzyılın başından itibaren yaşanan bu gelişmeler, yüzyıl sonunda '*Architecture parlante*'yi, binanın mimari elemanlar aracılığıyla işlevini yansıttığı anlayışı beraberinde getirmiştir (Kruft, 1994a, 158).

19. yüzyılda farklı mimari gelişmeler birbirine paralel ilerlemiştir. Napolyon'un mimarları Charles Percier ve Pierre-François-Leonard Fontaine, neoklasik yapılarıyla, 'İmparatorluk Stili'ni başlatmışlar, tasarladıkları cephelerle yüzyılın ikinci çeyreğinde yaygınlaşacak İtalyan Rönesansı eğiliminin ipuçlarını vermişlerdir (Hitchcock, 1987, 33). Rönesans mimarlığının bir model oluşturması ancak 19. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bunda hem incelenmemiş çok az Antik yapının kalmasının hem de o döneme karşı yeni uyanmış merakın etkisi olmuştur. Roma'daki Fransız Akademisi'ndeki öğrenciler de 15. ve 16. yüzyıl yapılarına yönelmişlerdir. Rönesans mimarlığının öğrenilmesinde ve yaygınlaşmasında öğrencilerin çizimlerinin önemli katkısı olmuştur (Collins, 1998, 98).

Kitaplarında, plan ve cepheleri Neoklasik mimarının basit geometrik şekillerine dönüştüren Durand, dönemin mimarlık teorisindeki etkili isimlerinden olmuştur. Durand, Akademi'nin kapatılmasından sonra, 1795 yılında, Napolyon tarafından kurulan

uygulamaya yönelik, mühendislik temelli *Ecole Polytechnique*'in başına getirilmiştir. (Chafee, 1977, 72).

Bourbon Hanedanı döneminde Napoleon Klasizmi'nin simgelediği şeylerden uzak kalmaya çalışılarak Fransız Klasizminin formlarını tekrarlanmıştır. Devrim nedeniyle kapatılan akademi 1819'da *École Royale des Beaux Arts* adıyla tekrar açılmıştır. Okul, ilk dönemlerinde, Le Roy'nın *École Privée d'Architecture* ve Durand'ın teknik okulu *École Polytechnique*'in temsil ettiği, birbirinden farklı yaklaşımlarından etkilenmiş, Durand'ın pragmatic tipolojisi ile Le Roy'nın Grek idealizminin arasında kalmıştır (Becherer, 1996, 520).

1830'dan sonra gelen rejim değişikliğiyle mimarlar 17. ve 18. yüzyıldaki örnekleri terketmeye başlamışlardır. Baron Isidore-Justin Severin Taylor'la, Charles Nadier'in 1820'den itibaren basılan 21 ciltlik eseri "*Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*" ve Victor Hugo'nun *Notre Dame de Paris* (1931) kitabıyla birlikte Gotik Mimari taraftarlarını tetiklemiş, Ecole'de okumayı reddetip kendi kendini yetiştiren mimar Viollet-le-Duc, 19. yüzyıldaki Neo-Gotik yaklaşımın sözcüsü olmuştur. *École des Beaux-Arts*, 1846'da Neo-Gotik eğilimle ilgili şunları demiştir:

"Günümüzde Gotik denen stilde bir kilise inşa etmek uygun mudur? Kendi özel gelenekleri, alışkanlıkları, ihtiyaçları olan bir topluma, 400 yıl geriye gidip 13. yüzyılın alışkanlıklarını bir anıtsal ifadeyle sunmak akla sığar mı? Kısaca, bizimki gibi bir ulusun kalbinde, ortaçağla artık hiç bir ortak yanı kalmamış bir medeniyetin huzurunda, tuhaf, anakronik, yeni bir toplumun bütün sisteminin ortasında bir kaza gibi duran kiliseler yapmak uygun mudur, hatta mümkün müdür, buna karar vermemiz gerek." (Lemoine, 1998, 12).

1840'lar, kamusal mimarinin öne çıktığı bir dönem olmuştur. Cephede özgün bir Rönesans Revivalizmi ve iç mekanda kullanılan demir strüktürüyle Labrouste'un *Bibliothèque Ste-Geneviève*'i, bu dönemin öne çıkan yapılarından olmuştur. 1840'ların sonunda Ecole'de Neo-Grek formunda gelen bir Romantisizmle karşılaşmıştır. Bunun ilk işaretlerine, Labrouste tarafından Paestum tapınaklarının restorasyonunda rastlanmaktadır (Levine, 1977, 393). Chalgrin'in 1840'larda ilk cildi basılan, 1857'de 3. cildiyle tamamlanan *Édifices de Rome Moderne*, akademideki mimarların Rönesans Revivalizmi alanında başvurdukları bir kaynak olmuştur (Hitchcock, 1987, 80).

19. yüzyılın ortasında III. Napolyon'la İkinci İmparatorluk dönemi başlamıştır. Etkileri Fransa'nın dışına çıkan İkinci İmparatorluk dönemi stili Napolyon'un gerek Bonaparte döneminin gerekse diğer monarşi dönemlerinin görkemini geri getirme isteğiyle şekillenmiştir. Paris'in Haussman planıyla yapılandırılması ve büyük ölçekli şehir projeleri bu dönemde gerçekleştirilmiştir. 19. yy.ın ilk yarısından itibaren Paris sokaklarında, imar kanununun da etkisiyle, birbiriyle uyumlu korniş çizgileri ve çatı formları ile yapılarda bir süreklilik gözlenmektedir. Şehir, geniş arterlere bölünmüş, Neo-Grek ve Neo-Barok düzenler ve bezemelerle yapılan binalar uzun caddeler boyunca yanyana sıralanmıştır (Lemoine, 1998, 34).



Şekil 3.1 Leufel'in Louvre Binası

İkinci İmparatorluk Dönemi mimarlığı, Romantik Klasizm'in devamıdır ve kökeninde Yüksek İtalyan Rönesansı yer almaktadır (Hitchcock, 1987, 192). Fransa'ya o zamana kadar tam olarak girememiş Barok, İkinci İmparatorluk Dönemi mimarisinin ayaklarından birini oluşturmuştur. Ayrıca 19. yüzyılın ilk yarısında terk edilen Fransız Mimarlığı formlarına başvurulmuştur. Farklı mimari dönemler dönemin görkem ve lüksüne cevap verebilen bir mimaride buluşturulmuştur. İkili sütun düzenleri, bosajlı taşlarla örülen taşkın köşe blokları ve yüksek kabartmalı, barok bezemeleriyle yeni Louvre binası; Neo-Barok etkinin vurgulandığı, İtalyan unsurların ön planda olduğu Garnier'nin Paris Opera Binası, Labrouste'un *Bibliothèque Ste-Geneviève*'i, Duc'un Palais de Justice binası; Vaudoyer'nin Romanesk, Bizans ve Erken Rönesans elemanlarını biraraya getirdiği Marseilles Katedrali dönemin en iyi örneklerindendir.



Şekil 3.2 Paris Opera'sının ön cephesi



Şekil 3.3 Paris Opera'sının arka cephesi

Grand Prix projelerinde de yaygınlaşan İkinci İmparatorluk Dönemi mimarlığı, 1880'lerde uluslararası alanda en etkili zamanını yaşayan Ecole des Beaux-Arts Mimarlığını temsil etmiştir (Egbert, 1980, 60). Fransız mimarlığına ilişkin özetlenen bu gelişmeler içinde Beaux-Arts Okulu ve onun ilkeleri mimarlığı yön verici nitelikte olmuştur.

Académie Royale d'Architecture, XIV. Louis döneminde kraliyetin denetimi altında merkezi otoriteyi güçlendireceği düşüncesiyle kurulan pek çok kraliyet akademisinden (*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, *Académie Royale de Dance*, *Académie Française*, ...vs.) biridir. Diğer sanat dallarından bağımsız olarak, sadece mimarlığa adanmış ilk okuldur. Mimaride süregelen çıraklık sistemine alternatif olarak akademik bir sistem önermiştir ve bu sistemi siyasal geçiş dönemlerindeki kesintiler haricinde üç yüz yıl boyunca sürdürmüştür.

Académie Royale d'Architecture, Başkan Colbert ve akademinin ilk müdürü olacak olan Blondel'in çabalarıyla 1671'de, kurulmuştur. Bu, Fransa'nın kültürel ve sanatsal olarak etkin olduğu bir dönemdir.. Hatta Fransız sanatının İtalyan sanatıyla boy ölçüştüğü zaman olarak da değerlendirilir (Berger, 1997). Bu dönemde, XIV. Louis'nin ihtişam ve gösteriş arayışları, vekili Colbert'in de katkısıyla görkemli bir mimariyi yaratmıştır. Louvre'un yenilenmesi, Place Vendôme (Place Louis-le-Grand) ve Place des Victoires gibi meydanlar, Invalides, Observatoire binaları ve Versailles Sarayı bu dönemde inşa edilmiştir.

Akademi, mimari hareketlilik açısından verimli bu dönemde Vitruvius, Alberti, Palladio gibi isimlerin okunduğu, mimari görüşlerin tartışıldığı haftalık toplantılara

tanık olmuştur. Umut vaat eden akademi öğrencileri Roma'daki Fransız Akademisi'nde 3 yıl eğitime gönderilmekte ve bu öğrenciler kariyerlerine kraliyet mimarı olarak başlamaktadır (Berger, 1997).

Aydınlanma döneminin ardından gelen 1789 Fransız İhtilali ile ülkede yeni bir siyasi döneme girilmiştir. *Académie Royale d'Architecture*, 1793'te, monarşinin temsilcisi oldukları gerekçesiyle diğer kraliyet akademileri ile birlikte *Convention Nationale* tarafından kapatılmıştır. 1795'de *Convention* tarafından, tüm kapatılmış akademiler *Institute National des Sciences et des Arts* adı altında biraraya toplanmıştır. Bu ad, 1806'da *Institute de France* olarak değiştirilmiştir.

1819 yılında *Académie Royale d'Architecture*'un mirasını devralan *École Royale des Beaux-Arts* kurulmuştur. Ecole, özellikle 19. yy.ın ikinci yarısı ve 20. yy.ın ilk yarısındaki etkisini dünyanın farklı köşelerinde hissettiren bir okul olmuştur. Bu yıllar boyunca *École des Beaux Arts* mezunları sadece Fransa'da değil, sömürge devletlerinden Brezilya'ya ve Rusya'ya, Macaristan'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne kadar pek çok yerde binalarıyla varlık göstermiş ve ortaya çıkan mimari 'Beaux-Arts Mimarisi' olarak tanımlanmıştır.

Birinci Dünya Savaşı ve ardından İkinci Dünya Savaşı ile gelen 5 yıllık Nazi kuşatmasının getirdiği güçlüklerle rağmen öğrenci sayısı artmıştır. Ancak Ecole önceki zamanlardaki gücünü yitirmiştir. 1968 Mayıs'ında Paris Üniversitesi'nde başlayan öğrenci gösterilerinin ardından 6 Aralık 1968'de de Gaulle ve dönemin kültür bakanı André Malraux tarafından yayınlanan bir kararname ile *École des Beaux Arts*'ın öğretme yetkisi elinden alınmıştır. Üç yüzyıllık akademik gelenek sona ermiştir (Zantern, 1977, 109).

3.2. BEAUX-ARTS TASARIM İLKELERİ

Académie Royale d'Architecture'ün ilk başkanı olan François Blondel, 31 Aralık 1671'de yapılan ilk toplantıda akademinin ilk görevinin mimarlığın kurallarını araştırmak, ikincisinin de bu kurallara dayanan bir doktrin ortaya koyup onu öğretmek olduğunu söyler (Egbert, 1980).

Beş sütun düzeni, Roma Çağı'nın metinleri ve yapıtları, İtalya Rönesansı bu evrensel ilkelerin bulunmasında kaynak olarak kullanılacaktı. Akademinin kurulmasından sonra

gelişen tartışmanın odağında klasik mimarinin doğrudan kullanımı ile rasyonel kullanımı arasındaki fark yatıyordu. ‘Doğrudan’ olanda, Antik formların mutlak biçimler olarak kullanılması, ‘rasyonel’ olanda ise bunların kavramsal olarak yer alması ve binanın ihtiyaçlarına göre uygulanması söz konusuydu (Summerson, 1986). Akademi, kapatılana kadar daha katı klasizm ile daha kişisel, romantik ve barok eğilimler arasındaki çekişme sürmüştür.

3.2.1. ‘*Composition*’ (Düzenleme)

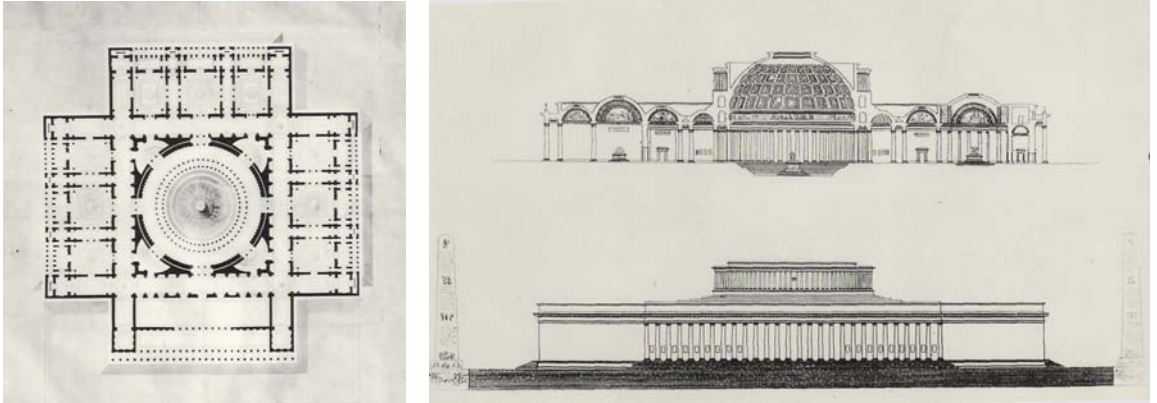
‘*Composition*’ (düzenleme), Fransız akademik sisteminin tasarımıdaki en temel kavramıdır ve binanın tümünün plan, kesit ve görünüşte bir araya gelen üç boyutlu varlığını temsil etmektedir. *Composition* kavramı 19. yy.ın ikinci yarısından itibaren kullanılmaya başlamıştır. Terminolojideki değişikliğe göre yüzyılın başında bölme, parçalarına ayırma olarak görülen bu kavram yüzyılın ikinci yarısında birleşme, birleştirmeye dönüşmüştür (Zantern, 1977, 112). Colquhoun, Beaux-Arts *compositionu* ile senfoni arasında bir benzerlik kurar: İkisinin de içerdikleri karmaşıklık, önceden düzenlenen kodların aracılığıyla denetlenebilmektedir. İkisi de güçlü bir idealizmle ve soyutlamayla nitelendirilir. İkisi de büyük grup parçalarıdır (Colquhoun, 1981, 168).

Başarılı bir *composition* için öngörülen, kullanıcının hiçbir yönlendirmeye gerek duymadan bina içinde yolunu bulabilmesidir. Bu yüzden, tasarımlar, odaların törensel veya fonksiyonel önemlerine göre hiyerarşik düzenlemeleri, geçiş yerlerinin ve dolaşımın iyi düzenlenmesi ve eksenlerin ve karşı eksenlerin, görünüşte, planda ve kesitte, öne taşırılmış kütleler, vs. ile vurgulanmasını içerirdi (Turner, 1995).

Compositionla birlikte önem kazanan bir diğer kavram da *parti* olmuştur. Georges Gromort:”...Parti nin görevi parçaları birbirine bağlamaktır, onları uygulanabilir kılmak, bir bütünde birleştirmektir...Yaklaşık olarak, binanın görünüşünü belirleyen, parçalar arasındaki ağıncıncı biraraya getirilmesidir“der (Zantern, 1977, 115). Gromort’un 1946’da kullandığı *parti* yerine *École des Beaux Arts*’ın ilk başkanı Quatremère de Quincy *conception*’u kullanmıştır. Quatremère, *première idée*, başlangıç fikrinden sözederken, Gromort seçimlerden sözeder. Gromort’un tasarımın hareket noktası olarak ortaya koyduğu ‘seçim’, Ecole’ün yüzyıl sonuna doğru benimsediği eklektik yaklaşımın ipuçlarını verir. Zantern, Ecole’ün *compositon*’u birinci sıraya koymasının nedenini,

hangi seçim yapılırsa yapılsın, ortaya çıkarılan mimari bir sisteme inanmaya bağlar. Bu ‘stillerin savaşının’ kurumsallaşmasından ve belli bir *composition* sisteminin esnekliğine duyulan güvenden ötürü Guadet, 1900lerde *École*’ü ‘dünyanın en liberal okulu’ olarak tanımlayacaktır (Zantern, 1977,115). Bu nedenle Beaux-Arts’ın bir stili mi yoksa bir tekniği mi ifade ettiği tartışmaya açık bir konudur. Beaux Arts tasarımı, her ne kadar monolitik bir yapıya sahip değilse de genellenebilecek birtakım ortaklıklar bulmak mümkündür. Beaux-Arts eğitiminin uygulamaya *composition* kavramının girdiği 19. yüzyılın ortalarından sonra, Beaux-Arts mimarlığı da daha eklektik ve serbest bir yaklaşım içine girmiştir.

Beaux-Arts mimarlığında plan, hem mekanın kavramsallaştırılmasında hem de denetiminde kurucu ögedir. Colquhoun, Beaux-Arts planını, insanın dünya ile kurduğu ilişkiyi simgeleyen mekansal örgütlenmenin bugüne dek varlığını sürdüren yasaları olarak tanımlar (Colquhoun, 1981, 168). Roma mimarlığından alınan eksene dayalı genellikle çapraz eksenli düzenlemeler ve biçimci bir plan anlayışı Beaux-Arts projelerinin en ayırtedici özelliklerindendir. (Şekil 3.4)



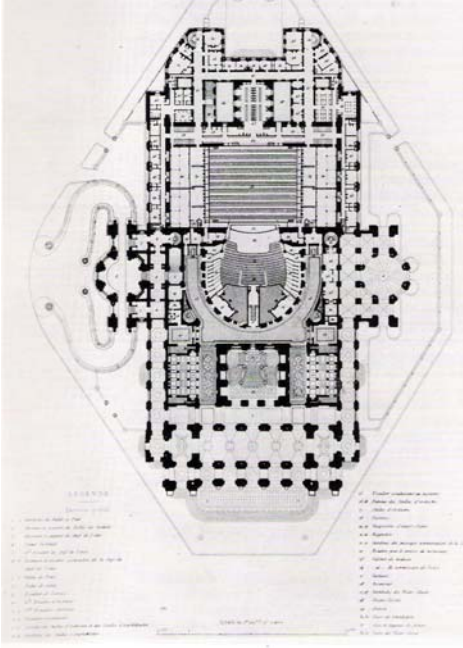
Şekil 3.4 Percier'nin Akademileri biraraya toplayan bina projesi plan ve cephe çizimleri, 1786 *Grand Prix* birincisi

Grand Prix projeleri çoğunlukla avlu gibi bir ya da daha çok ortak mekan etrafında şekillenir. Genellikle de ortak mekanlar, Caracalla hamamları ya da Constantin Bazilikası'nda olduğu gibi iki ana aksın dik açıyla kesiştileri yerde olur. Eksen, merkezi mekanın, boşluğun tam ortasından geçerek tüm düzenlemeyi ikiye ayırır. ‘Eksen’ tanımı sadece planda boşluğun ortasından geçen bir çizgiyi değil aynı zamanda kompozisyonu

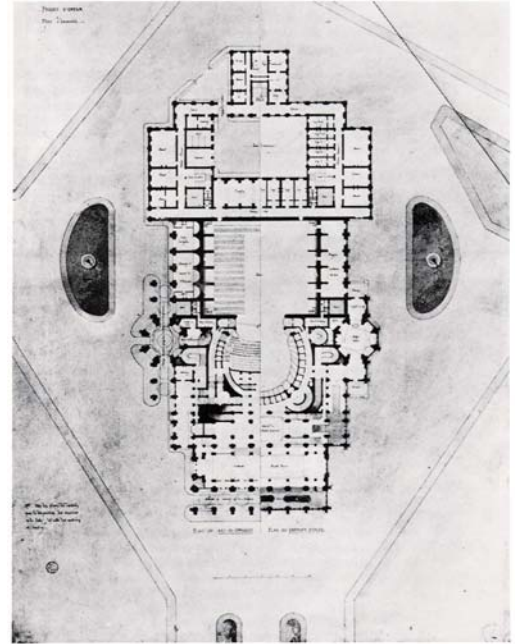
tam ortasından ikiye bölen bir çizgiyi tanımlar. Cephede de planda olduğu gibi doluluklar ve boşluklar eksenin iki tarafında da birbirinin aynı olur.

Eksensel düzenleme Beaux Arts tasarımının özelliklerinden biridir. Özellikle 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında çok büyük öneme sahip olur. Julian Guadet mimarlık teorisi derslerinde: “Eksen, bir tasarımın anahtarıdır ve düzenlemenin anahtarı olacaktır...Bir mimari projede her şeyden önce eksenlerin yardımıyla ilerlenir” diyecektir (Egbert, 1980).

Eksensel kompozisyonlar çok karmaşık ve büyük projelerde dahi çok basit ve okunabilir geometrik bir şema ile çözülür. Bu kolay okunabilirlik ve kesinlik çizimlerde de çok büyük önem taşır. Bunun sonucu olarak, şemalar ne kadar karmaşık ve yüklü olursa olsun, sade geometrik kesinliğe sahip mekan örgütlenmeleriyle kolay algılanmaktadır. Paris Operası yarışmasının galibi Charles Garnier ile ikinci gelen Viollet-le-Duc’un plan şemalarına bakıldığında Beaux Arts planının kolay okunabilirliği ve netliği hemen görülür. (Şekil 3.5, şekil 3.6)



Şekil 3.5 Charles Garnier'nin Opera planı.



Şekil 3.6 Viollet-le-Duc'un Opera planı

3.2.2. ‘*Caractere*’ (Karakter)

Beaux-Arts eğitiminde, programın gerekliliklerinin mantıksal düzenlenmesi ve yapıya uygun bir karakterin olması, yapının stilistik ve strüktürel ifadesinden daha fazla vurgulanmıştır (Turner, 96).

1880’lerde bir öğrenci şöyle demektedir: “Okul, plan şemasına ayrı bir önem veriyor. Her plan, proporsiyon ve simetri kuralları ışığında, binanın kendine özgü gerekliliklerine uygun bir şekilde tasarlanıyor, binanın görünüşü de bunun sonucunda şekilleniyor. Tasarımdaki temel nokta, her binanın kendine özgü kullanımının sonucunda bir karakterinin olmasıdır (Chafee, 1977, 97).”

Akademide iki ayrı karakter tanımı üzerinde durulmuştur. En çok konuşulan anlamıyla karakter, Vitruvius’un ‘*decorum*’ olarak belirttiği, yapının işlevine uygun bir dış görünüşü olması gerektiğini yansıtır.

Boffrand *Livre d’Architecture*’da (1745) şöyle yazar: “Farklı binalar, planlamalarıyla, strüktürleriyle, bezeme şekilleriyle izleyiciye amacını söylemekle yükümlüdür. Eğer söylemiyorsa, ifadeleriyle, olmaları gereken arasında bir karşıtlık var demektir (Egbert, 1980, 130).” Bu tanımda *architecture parlante*’ye doğru giden bir açılım bulmak mümkündür. J.-F. Blondel tanımı, kaynağı olan *decorum*’dan iyice kopararak “Yapılarımızın antik, gotik ya da modern mimariye benzemesi, hoş giden bir etki bırakmasının ve türüne uygun bir karakterde olmasının yanında çok az önem taşır. Ayrıca karakter, binanın sadece dışının uyumunda değil içiyle dışının birbiriyle uyumunda da aranmalıdır. Dışardaki bezeme, iç mekanla yakın bir ilişki içinde olmalıdır” der (Egbert, 1980, 132). Bu, 18. yy.ın sonuna doğru ve 19. yüzyılın başında Romantik Klasizm’e uygun düşen ekspresyonist yaklaşımına denk düşer.

1771-77 arasında basılan *Cours d’Architecture* kitabında Blondel, anıtsal yapıların, tek bir katta, farklı yükseklikteki mekanlarla çözülmesini önerir. Daha sonra Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer: “Bir anıtın duvarları sadece onun doğal örtüsüdür. Heykeli saran dökümlü kıyafeti (drapery) heykel için ne ise binanın örtüsü de bina için odur.” der. 1871’de de Charles Garnier, dış kütlelerin, iç düzenlemeyi yansıtmalarının temel bir kural olduğuna dikkati çeker (Zantern, 1977, 118).

Beaux-Arts sisteminde bu şartların çözümü simetrik bir düzenleme içinde, geometrik saflığı bozulmamış bir form içinde başarmak gerekmektedir ki bu hiç de kolay değildir. 19. yy.da pek çok Grand Prix projesinde, özel mekanların dışarda farklı strüktürle ifade edildiklerine rastlanır (Zantern, 1977).

3.2.3. Anıtsallık ve Cephe



Şekil 3.7 Paris Opera'sından ön cephe detayı

Binaların arasında da bir hiyerarşi vardır. En üstte anıtsal binalar durur. Bunlar, kilise, devlet veya kraliyet için yapılmış binalardır, evrenselliği ve kalıcılığı temsil ederler.

Roma ve Rönesans zamanından seçilen yapıların malzemelerinin ve yapım tekniklerinin anıtsallığı en iyi şekilde yansıttıkları düşünülüyordu. O yüzden anıtsallık sadece taş duvardan, özellikle de kesme taş bir duvardan yapılmış bir duvar yüzeyi ile sağlanabileceği fikri yaygındı.

1865 yılına kadar kazanan ya da yayınlanan hiç bir Grand Prix projesi, anıtsallık taşımadığı ileri sürülerek, demiri görünür biçimde veya temel strüktür malzemesi olarak kullanmamıştır. 1863te Ecole binasındaki avlunun demir ve cam örtü ile Duban tarafından örtülmesi sonraki projeleri bu açıdan yumuşatmıştır (Egbert, 1980).

Dönemin mimarlarından Duban ve Labrouste demiri saklamadan 19. yy.ın ikinci yarısında kullanmaya başlarlar. Yine de demir kolonlar, korint başlıklarla ve Roma kemerleri ve kubbeleriyle kullanılır.

Ecole des Beaux-Arts'da Quatremère'in ayrılmasından sonra (1843), Roma döneminin baskın olduğu Antikite anlayışı, yerini Rönesans'ın öne çıktığı bir anlayışa bırakmıştır.

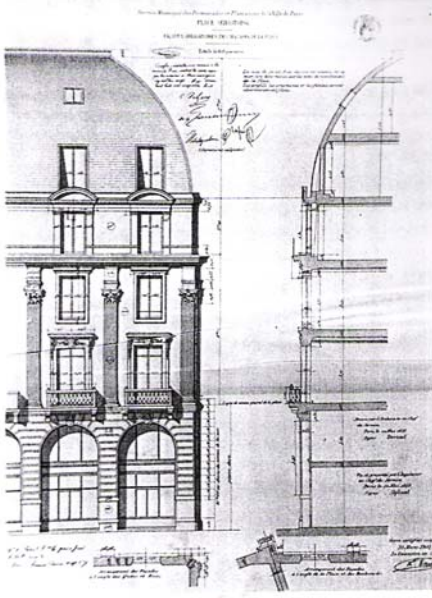
Ayrıca, Rönesans dönemi stili resmi olarak da 19. yüzyıla en çok uyan stil olarak açıklanmıştır (Kruft, 1994). Summerson, Rönesans'ın asıl başarısının katı bir Roma mimarisini taklit etmekten çok, antikitenin mimari gramerinin tekrar yapılandırılması olduğunu söyler. Rönesans mimarisinde sütunların arasındaki boşluk yapıların *tempo*'sunu oluşturur. İkili kolonlar, aralıklı yerleştirilmiş ikili sütunlar, dar-geniş-dar aralıklarla yerleştirilen sütunlar ve bunun gibi çeşitlemeler binanın ritmini belirleyen, binayı konuşturan elemanlardır (Summerson, 1980).

Daha önce terkedilen, cephelerin yarım daire sütunları, pilasterleri, aediculalarla bir ifade kazanan Rönesans cepheleri tekrar görülmeye başlanır. Mansart'ın Place des Victoires, Place Louis le Grand (Place Vendome) cephelerinde olduğu gibi, birden çok katı kolossal sütunlarla bağlayan düzen, Fransız kamu mimarisine farklı bir anıtsallık ölçeğini taşımıştır. 19.yüzyılın ortasında tekrar keşfedilen bu düzen, Paris'in kentsel dokusuna damgasını vurur (Mead, 1995). Arkadlı bir kaide, onun üzerine oturan, birden çok katın birleştiren kolossal sütunlar ve en üstte kesintisiz devam eden bir saçaklıkla anıtsal cepheler yaratılır.

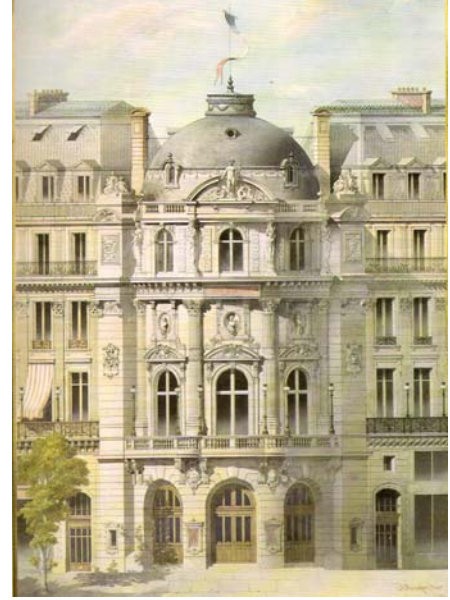
Rönesans saray mimarisinden alınan bu şemada kaide kısmı, rustik taş bloklarla üst kısımdan farklılaştırılır. Rustikanın mimaride kullanılışı, taşın pürüzlü, düzgün olmayan yüzeyinin sanatsal bir niteliğinin olduğu farkedilmesinden sonra başlar. Taşın kaba dokusu, hem *piano nobile* ile kaide arasındaki bir kontrast yaratmakta, hem de *piano nobile*'nin kaide kısmı tarafından taşındığını vurgulamak için bir araç olmaktadır.

Alt kısmın masif görüntüsüne karşılık, *piano nobile*, pilasterlerle, heykeller, kabartmalar ve bezemelerle detaylandırılmış, bu bölümün 'asıl kat' olduğu vurgulanmıştır. (Kimi zaman, bu şema Fransız klasik mimarisinin beş parçalı düzenlemesine uyarlanır. Ortadaki ve köşedeki kütleler *pavillon*larla vurgulanır. Aradaki kütlelerde ise *loggia* düzenlemesi görülür.)

1856-58 yılları arasında, Gabriel Davioud *Place Saint-Michel*'i çevreleyen binalar için uygulaması zorunlu bir cephe şeması geliştirir. Buna göre, rustik bloklardan oluşan arkadlı zemin kat, onun üzerinde Korint başlıklı, dev pilasterlerle birbirine bağlanmış iki ana kat, onun üzerinde de daha alçak tutulmuş çatı katı yer alır. Bina bir Mansart çatıyla sonlanır. Bu şema, uygulandıktan sonra Paris'te hızla yayılır (Mead, 1995). (Şekil 3.8, 3.9)



Şekil 3.8 Davioud'un geliştirdiği cephe şeması



Şekil 3.9 'Théâtre de Vaudeville'

Garnier'nin Opera binası ön cephesinde de köşedeki alınlıklı kütlelerin, Perrault'nun Louvre cephesinde olduğu gibi, öne taşınılarak alınlıklı farklılaştırıldığı ve bunların arasında da ikili sütunlardan oluşan bir kolonadın yer aldığı görülür.

Cephedeki hiyerarşik kurgu, piano nobile'nin kendi içinde de bulunur. İki farklı ölçeğin kullanıldığı *piano nobile*'de ana düzenin içinde daha küçük bir ölçekte bir mimari kurgu yer alır. Bunu en iyi örnekleyen, cephelerde *aediculanın* kullanımıdır. *Aedicula*, Hellenistik ve Roma mimarlığında sunaklarda kullanılmıştır. Baalbek'te (MS.2 yılında) hem sunakta heykellerin konduğu yer olarak hem de tapınağın kendisinde kullanılmıştır. İtalyan Rönesansı'nda tekrar ortaya çıkan bu biçim, Summerson'a göre bir yapıda insan ölçeğini dev ölçekle uyumlu hale getirir (Summerson, 1948).

Cephede bezemenin, sadece 'dekoratif' olmaktan yanında yapının karakterine uygun bir sembolizmi de içermektedir. Garnier, Opera Binası'na ilişkin yaptığı açıklamalarda şöyle demektedir (Zantern, 1977, 278):

"Dekorasyonda hangi stili veya düzeni uyguladığıma gelince, ilhamdan başka bir kılavuz yoktur ve hep onlardan biri olarak kalacaktır. Bezeme sanatı, sabit kurallara dayandırılmayacak kadar bağımsızlığı ve serbestliği içerir. "

Girlandlar, madalyonlar, girlandlar, bezenmiş silmeler, meanderler, yüksek kabartmalar, alegorik figürler, akroterler, binanın köşelerini vurgulayan *quoin*ler, Beaux-Arts cephelerinde karşılaşılan başlıca bezeme elemanları olmuştur. Alegorik figürler özellikle

aedicula alınlığında, meanderli bantlar kat aralarında, madalyonlar ve girlandlar attika katında kullanılmıştır. Alegorik figürlerin, binanın işlevi ile uyum içerisinde olmasına özen gösterilmiştir.

3.2.4. Antikiteye dayanan kurallar



Şekil 3.10 Perrault'nun sütun düzenleri

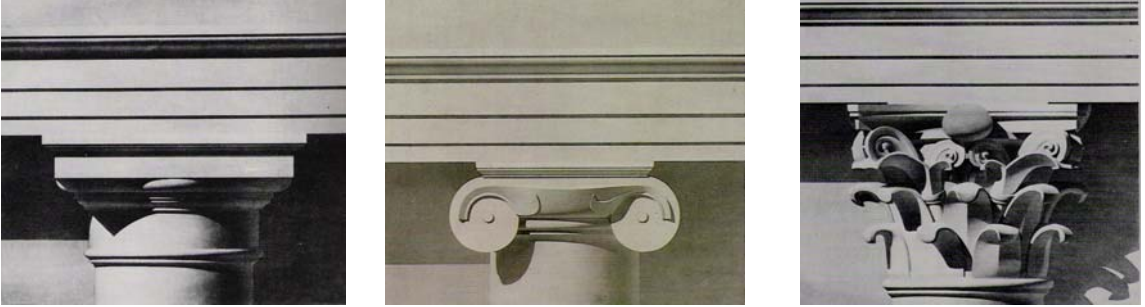
Académie Royale d'Architecture'ün başından beri savunduğu 'iyi mimarlık' yapının bir takım belirlenmiş kurallara dayanarak biçimlenmesidir.

Fransız akademik geleneği her zaman önceki döneme ait, özellikle de 'klasik' olarak nitelendirilen örnekleri izleme eğiliminde olmuştur. Mimaride ise bu, gerek Antikite, gerekse Rönesans, ve hatta Fransız akademik geleneğinin önceki temsilcileri olmuştur. Roma ve İtalyan Rönesansı örnekleri, Antik Yunan'dan çok daha önemli bir rol oynamıştır. Antik Yunan mimarlığı 18. yy.ın ikinci yarısına dek Batı Avrupa'da hiç bilinmemekteydi.

Geçmişten seçilmiş örneklerin birebir taklit edilmesinden çok en iyi özelliklerin bir araya getirilip, en doğru şekilde kullanılması ve bunun için de pek çok klasik örneğin çalışılması önemle vurgulanmıştır. Yalnız bazı zamanlarda belli yapıları veya mimari elemanları birebir alma, kopyalama eğilimi baş göstermiştir. Bu da daha çok akademinin dış etkilere maruz kaldığı zamanlarda olmuştur. Bu yaklaşım, özünde klasik bir yaklaşım değildir. Daha çok romantik bir bakış açısını içerir (Egbert 1980).

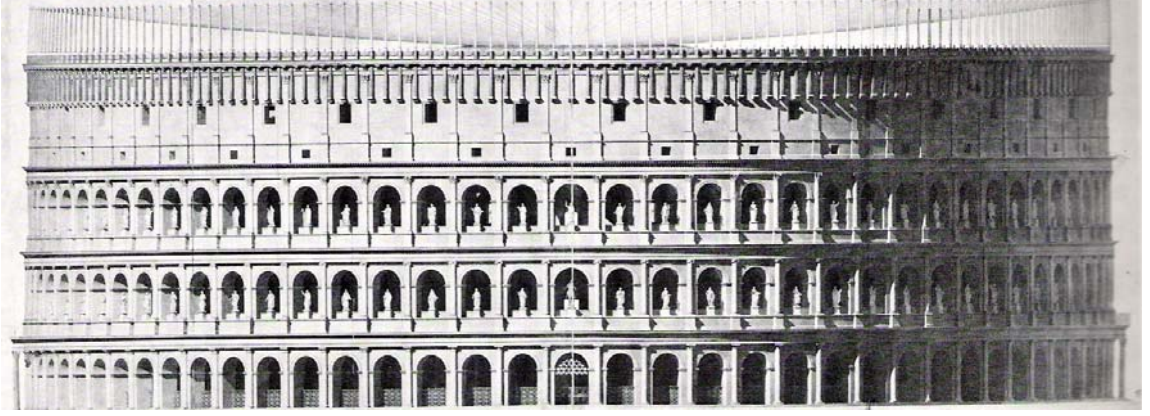
Simetri antik mimarinin önemli kavramlarından. Antik Yunanlılar ve Vitruvius için *symmetria*, parçaların birbiriyle ve bütünle olan uyumlu ilişkisi idi. Perrault ise simetriyi sol taraftaki parçanın sağ tarafla, alttaki parçanın üstle, öndekinin arkadaki ile olan ilişkisi olarak tanımlar. Bu tanımlarda sözü edilen aslında proporsiyon anlamına daha yakındır. Beaux Arts mimarlığında ise tam bir simetri, kompozisyondaki bütünlüğün olabilecek en üst seviyesi olarak görülüyordu. Büyük Ödül yarışmasının başlamasından 175 yıl sonraya dek, katı simetri ve plandaki sarsılmaz bütünlük tüm kazanan projelerde kendini göstermiştir. Asimetrik bir proje ile ödül almak 1897 yılına kadar mümkün olmamıştır.

Klasik mimaride, proporsiyonlar ve düzenler bir yapının karakterinin ifadesinde temel öneme sahiptir. Düzenler ilk kez Vitruvius tarafından tanımlanır. Onlara, kurallara dayanan, simgesel anlamlarının verilmesi ise Yüksek Rönesans Döneminde, Serlio tarafından olur. Ayrıca hangi düzenlerin nerede kullanılması gerektiğini yazar (Summerson, 1980).



3.11 Duc'un çizimleriyle Kolosseum'un sütun düzenleri

Palais de Justice'i yapan Louis Duc 1850lerde "Düzenler olmadan anıtlar ne olurdu? der ve Düzenlerin, mimariyi sadece bir konstrüksiyon olmaktan çıkarıp farklılaştırdığını, ona poetik bir anlam verdiğini söyler (Drexler, 1977, 428). Duc, Roma eğitimini sırasında Colosseum'u inceler. (Şekil 3.11, 3.12) Colosseum, Rönesans'ta en çok yararlanılan biçim kaynaklarından biridir. Roma'nın grameri, pilasterlardaki düzen cephede yeralır. Bu antik düzenler binanın cephesine tutturulmuş, taşıyıcı olmayan dekoratif süslerden çok, onun dilini oluşturan birer ifade araçlarıdır (Summerson, 1980).



3.12 Duc'ün Kolosseum çizimi

Duc, detayların, 17. ve 18. yüzyılda düşünüldüğü gibi katı ve sabit olmadığını farkeder. Duc'ın arkadaşı Léonce Reynaud, 1835'de *Encyclopédie Nouvelle*'de Colosseum'la ilgili şunları yazar (Zantern, 1977, 166):

“Düzenler, binanın kullanımına, boyutuna, yapıldığı malzemesine göre sağlamlık ve sadelikle ele alınmış. Bunu sonucunda, Dorik düzen triglifsiz, İyonik düzen alışılmış spiral kıvrımı olmadan, Korint sütun başlıkları yaprakları ayrıntılı işlenmeden, vb. kullanılmış...Bu, antikitenin sanatçıların nasıl kullanmaları gerektiğini bildiği serbestliğin ve kullanıma göre ‘düzen’lerin farklılaştırılarak uygulanmasındaki aklın, dikkate değer bir belgesidir.”

Akademi düzenlerle ilgili farklı yaklaşımlara sahne olmuştur. Duc, anıtları düzenler olmadan hayal edemezken, Boullée, düzenlere karşı çıkarak, yapının karakterinin, binanın kütlesi gibi başka birtakım mimari elemanlarla vurgulanması gerektiğini söylemiştir. Katı bir klasikçi olan Quatremère ise Yunan tapınağının, ‘ilkel kulübeye’ en yakın olmasından ideal güzelliği temsil ettiğine inanarak Dorik düzenin en çok karaktere sahip olan düzen olduğunu söyler (Zantern, 1977, 191). Toskan Düzeni de, özellikle 18. yy.ın ikinci yarısında kaidesiz, yivsiz, düz Toskan sütunun yapılarda tercih edilen bir düzen olmuştur.

VALLAURI'NİN KLASİSİST CEPHE TASARIMLARI

4.1. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ

Bina, Topkapı Sarayı'nın dış avlusunun kuzeyinde, Arkeoloji Müzesi ile Çinili Köşk'ün yerleştiği düzlükte yer alır. "Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane" 19. yüzyılda, köklü bir mimari eğitim anlayışının gerekliliği üzerine Osman Hamdi Bey tarafından kurulmuştur. Osman Hamdi Bey, 1 Ocak 1882'de Müze Müdürlüğü'ne atanmasının ardından 1 Ocak 1882'de Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğü görevini de üstlenmiştir. Yeni kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi, Ticaret Nezareti'ne bağlı olacak, resim, heykel, mimarlık ve hakkâklık (gravür) sınıflarını barındıracaktı (Cezar, 1983b, 7). Osman Hamdi Bey, hemen bir okul yaptırmak için hazırlıklara girişmiştir. Okulun, müzenin yanında olmasının uygun olacağını düşünmüş, müzenin batısındaki boş alanın kullanılması için izin almıştır. Bina o alanda, yine Vallauri tarafından tasarlanıp inşa edilmiştir. (Batur, 1993a, 447). Bir yıldan kısa sürede bitirilen yapı, Osman Hamdi'nin okul müdürlüğüne getirilmesinden 14 ay sonra 2 Mart 1883'te törenle öğretime başlamıştır. (Cezar, 1983a, 26). Sadece beş atölyeyi barındırabilen ilk binanın yetmeyeceği düşünülerek Vallauri tarafından üç atölye ile bir sergi salonunu içeren bir genişletme projesi hazırlanmıştır. 1888'de sunulan projenin yapımı ancak 1892'de tamamlanmıştır. 1911'de iki binanın arasına dört oda içeren bir bölüm daha eklenmiştir (Batur, 1993a, 447-8).

1916 yılında, Sanayi-i Nefise Mektebi Cağaloğlu'ndaki yeni binasına taşınmış, eski bina ise Müze-i Hümayun'un bir parçası haline gelmiştir. 1970'de Nezih Eldem tarafından yapılan onarım ve düzenleme ile Eski Şark Eserleri Müzesi olarak yeniden açılmıştır. (Batur, 1993a, 448).

Binanın kuzeybatı tarafındaki, merdivenli diğer ekinin ne zaman yapıldığı araştırmada kesinleştirilememiştir. Toplanan bilgilerden Nezih Eldem tarafından yapılma olasılığı ortaya çıkmaktadır. Ama Nezih Eldem'in projesinden 'onarım ve düzenleme' olarak bahsedilmesi bu ihtimali zayıflatmaktadır. İstanbul Ansiklopedisi'nde ve Cezar'ın

‘Güzel Sanatlar Eğitiminde 100. Yıl’ kitabında yer alan, binanın 20. yüzyıl başındaki fotoğrafında ise bu ek görünmemektedir.

Tek katlı yapı, kısmen yer üstünde bulunan bir bodrum kat üzerinde yükselmektedir. 1883 tarihli ilk binada, yükseltilmiş bir zemin katı ile attika denilebilecek kısım yer alır. Attika, yapıda bir sahne dekoru gibi yükselmektedir, arkası boştur.

Yapının tam ortasında yer alan yüksek merdivenlerle doğrudan birinci kata ulaşılır. Zeminde iki yana doğru bir kavisle açılan merdivenin ulaştığı sahanlıkta, iki yüksek pilasterle vurgulanan giriş birimi bulunmaktadır. Pilasterler arasında yer alan üç yüksek açıklıkta giriş kapıları ve onların üzerinde tepe pencereleri sıralanır.

Cephede, giriş kısmının iki yanında, yivli pilasterlerle eşit parçaya bölünmüş üçer birim vardır. Pilasterler arasında cephe yüzeyi geriye çekilerek bir derinlik sağlanmıştır. Bu bölümün ortasında basık kemerli pencereler, bu açıklıkların üstünde de küçük konsol taşlarına oturan birer silme yer alır. Silmelerin üzerinde, ortada yüksek kabartma tekniğiyle yapılmış birer Medusa figürü bulunur. Bu figürü, ortası yuvarlatılmış, yanları dikkörtgene tamamlanmış profiller çevrelemektedir.

Pilasterler yukarda, cephe boyunca devam eden alçak bir arşitrav, bir friz ve onun üstünde yer alan bir kornişe bağlanır. Attika, bu saçaklık elemanlarının üzerinde yer alır. Bu kısımda, pilasterlerin üzerine karşılık gelen yivli ve kompozit başlıklı, ikili küçük pilasterler, bunlar arasında da yan kenarları yuvarlatılmış kartuşlar (*tabula ansata*) yer alır. Giriş biriminin üstünde bu alan, birimin uzunluğu boyunca bir kartuşla değerlendirilerek diğer birimlerdekinden farklı bir vurgu kazanmıştır. Cephe, ikili küçük pilasterlerin üzerinde sıralanan dış frizli bir korniş ve *modillion*’lu bir saçak ile sonlanmaktadır.

Vallauri’nin ikinci aşamada, 1888’de tasarladığı proje, eski binaya göre daha farklı bir tarzdadır. Eğim kullanılarak zemin kat yükseltilmiştir. Bina’nın doğu cephesinde, bodrum katında, yapının ortasında, üçlü bir pencere grubu görülür. Bu pencere grupları birbirinden, düz ve basık pilasterlerle ayrılmıştır. Pilasterler, cephe boyunca dolaşan yalın bir arşitravı ve zemin katı tamamlayan saçığı taşımaktadır. Üst katta, aşağıdaki açıklıklara karşılık gelecek şekilde cephe yüzeyi içeriye çekilmiştir. Bu yüzeyi iki yanda tüm cephe boyunca devam eden birer yüksek pilaster sınırlamaktadır.

İçeriye çekilmiş yüzey iki yatay parçaya ayrılmıştır. Alt kısımda, İyon düzeninde *tetrastilos* bir tapınak cephesi düzenlemesi görülür. Tapınak cephesinde, bodrum kattaki pilasterlerin ekseninde, sütun bileziğiyle köşeli kaideler üzerinde oturan İyon düzeninde, yivli, dörtte üç daire kesitli sütunlar yer alır. Sütunların üzerinde sıralanan yalın bir friz ve korniş, sütunlarla birlikte tapınağın üçgen alınlığını taşır. Alınlık, mahyada bir tam, köşelerde birer yarım palmet motiflerinden oluşan akroterlerle sonlanır. Tapınak mimarlığı anlayışıyla tasarlanmış bölümün üst tarafında ise alınlığın üzerinden başlayan büyük, dikdörtgen pencereler yer alır. Onun üzerinde yükselen parapetle cephe son bulur.

İkinci aşamada yapılan bu binanın batı ve güney kısmında da doğu kısmındaki aynı cephe düzenlemesi yer alır. Dört yüksek pilasterin eşit aralıklara böldüğü cephede, aynı düzenleme üçer kez tekrarlanır. Tek fark, güney cephesinde alınlıklı düzenlemenin sütunları arasına yerleştirilmiş yüksek kaideler ve onların üzerinde yer alan heykellerdir. Doğu ve batı cephesinde de özgün durumda aynı düzenlemenin olma olasılığı vardır. Hepsinde sütunlar arasında kalan kısım heykellerin durduğu kaide yüksekliklerine kadar, sarı taştan olup, bunun üzerinde kalan kısım beyaza boyanmış, adeta heykeller için bir arka plan oluşturması amaçlanmıştır.

Üçüncü aşamada yapılan bina, ilk iki binanın arasında inşa edilmiştir. Bu kısım, cephede ilk binanın bir uzantısı gibi yer almaktadır. İlk binada, cepheyi bölen yivli pilasterli düzenleme iki bina arasında 3 birim olarak tekrarlanır. Birimlerden, ikinci binaya yaslanmış olanı diğerlerine göre daha geniş tutulmuştur. İlk binada zemin katı sonlandıran saçaklık bu kısım üzerinde de devam ederek cephedeki sürekliliği korur.

4.2. CERCLE D'ORIENT

Cercle d'Orient, Beyoğlu'nda, İstiklal Caddesi'nin Yeşilçam Sokağı ile kesiştiği köşede yer alır. Bina, 1884 yılında, Cercle d'Orient Kulübü için inşa edilmiştir. Cercle d'Orient, çoğunluğu Levanten, azınlık ya da yabancı uyrukluların oluşturduğu, 1882'te kurulmuş bir kulüptür. Kulüpte, 1912 yılına kadar İran, Rusya, Fransa, İtalya, Avusturya-Macaristan ve Almanya büyükelçileri başkanlık yapmıştır. Birinci Dünya Savaşı sırasında kulübün üyeleri arasındaki anlaşmazlık kulüp faaliyetlerini bir süre için yavaşlatmıştır. Mütareke yıllarında (1918-1923) kulüp, işgal kuvvetlerinden üst düzey

subayların uğradığı bir yer olmuştur (Üsdiken, 1993, 409). Duhani, bu kulüple ilgili şunları yazar (Duhani, 1982,69) :

“Cercle d’Orient, içeri girmek için parola bilmenin zorunlu olduğu eski bir senaki (mahfel) idi. Yönetim Kurulu Başkanı bir büyükelçiydi, üyeleri ise diplomatlar ya da yüksek kademedeki erkan oluştuyordu. Bir Türk için buraya girmeye cesaret etmek, Yıldız’ın katı kurallarına meydan okumak demektir; “Polis”, kapitülasyon ilkelerinin geçerli olduğu bu kulübe girenleri gözlüyordu. Yalnız vezirler, bir eleme işleminden geçirilmeden Cercle d’Orient’a kabul edilirlerdi.”

1944’de yılında rejim değişikliğinin de etkisiyle Fransızca ismi değiştirilerek ‘Büyük Kulüp’ olarak anılmaya başlamıştır (Koloğlu, 2005). 1959’da daha çok yazın kullanılmak üzere Çiftehavuzlar’da yeni bir şubesi açılmış, üyelerin kış aylarında da burayı tercih etmeleri üzerine Büyük Kulüp 1971’de İstiklal Caddesi üzerindeki yerinden taşınmıştır (Üsdiken, 1993, 409).

Önce İpek Sineması olup sonra onarılarak Yeni Tiyatro olarak kullanılan yerde çıkan bir yangın ve daha sonra 1970’li yıllarda hazır giyim mağazası olarak kullanılan bölümde çıkan bir başka yangın yapının üst katlarında kısmi hasara yol açmıştır. 1990’da yapının cephesi İstanbul Büyükşehir Belediyesi’nin talebi üzerine temizlenmiştir. Yapının mülkiyeti şu anda Emekli Sandığı’na aittir (Can, 1993c, 409-10). Bugün Emek Pasajı olarak anılan yapının üst kısımları halen metruk durumdadır.

Dört katlı bir köşe binası olarak tasarlanmış yapı, İstiklal Caddesi üzerinde yaklaşık 45 metre uzunluğunda geniş bir cepheye sahiptir. Daha dar olan diğer cephe, Yeşilçam Sokağı’nın üzerindedir. İki cephe boyunca uzanan kornişler, yapıyı kaide kısmı, orta kısım ve *attika* kısmı olmak üzere üç yatay parçaya bölmektedir. Kaide kısmı, zemin ve birinci katı, orta kısım ise ikinci ve üçüncü katı içine alır.

Boydan boya yapıyı saran balkon parapetleri yatay bölünme etkisini güçlendiren bir mimari eleman olarak kullanılmıştır. Düşeyde ise ikinci ve üçüncü katı birbirine bağlayan pilasterlerle cephe bir ritim kazanarak ortada giriş ekseni ve bu eksene göre simetrik sıralanan beşer birime bölünmektedir. Yeşilçam Sokağı cephesi, giriş cephesiyle süreklilik gösterecek şekilde tasarlanmıştır. Bu cephede de üç birim yer almaktadır. Pencere düzenlemeleri her katta farklı bir mimari karakter taşımaktadır.

Kaide kısmı, zemin kata dükkânların yerleştirilmesi ile birtakım değişiklikler geçirmiş, özgün halini kaybetmiştir. Yine de, zemin kat ile birinci katı ayıran silme, ayırt edilebilmektedir. Yapının kaide kısmını ayrı bir yapı olarak okumak mümkündür. İkinci katın balkon korkuluğu dizisi (balustrad), kaide kısmını sonlandıran bir kornişe dönüştürülmüştür.

Yapıda girişin yer aldığı orta birim, diğer birimlerden daha geniş tutulmuştur. Bu kısmı, kaideler üzerinde yer alan yarım daire kesitli, yivli, Toskan başlıklı birer sütun ve bu sütunların taşıdığı bir kemer oluşturur. Kemer, eş merkezli, iç içe geçmiş yay şeklindeki profillere sahiptir. Bu profiller, ortada kilit taşı, kenarlarda da dörder kemer taşı ile eşit aralıklarla bölünür. Kemerin dışında kalan üçgen boşlukların kenarları kompozisyonu dikdörtgene tamamlayacak şekilde derinleştirilerek belirginleştirilmiştir. Zemin kattaki değişiklikler nedeniyle giriş kısmı da özgün halini korumamaktadır. Şu anda, girişin sadece bir yanında kemeri taşıyan bir sütun görülmektedir. Zemin katta, yan birimlerdeki özgün cephe özelliklerini içeren herhangi bir veriye rastlanmamıştır.

Birinci kat, zemin kattan iki *fascialı* bir kornişle ayrılır ve belirgin şekilde daha alçaktır. Bu katta, birimler arasında, pilasterler ve pilasterlere yapışık çeyrek daire kesitli, Kompozit başlıklı yivli sütunlar yer alır. Pilasterlerin üzerinde, bitkisel kıvrımlı kartuşlar cephenin ritmini güçlendirir. Pilasterler arasında, kenarları profille çevrelenen dikdörtgen pencereler bulunmaktadır. Pencerelerin üstünde ve altında kalan kısımları silmelerle dışa taşırılıp belirginleştirilmiştir. Pilasterlere yapışık sütunlar, pencerelerin iki yanında, yarım daire kesitli olarak tekrarlanır. Birinci katta, pilasterlerin ve sütunların üzerinde, cephe boyunca bir silme ile friz yer alır. Friz kısmının üzerinde yer alan arşitrav aracılığıyla kaide kısmı, orta kısımdan ayrılır.

Yapının orta kısmında, iki kat boyunca yükselen Korint başlıklı, yivli, yarım daire kesitli sütunlar yer alır. Sütunların arasında ikinci ve üçüncü kat pencereleri sıralanır. İki cephe boyunca devam eden balkon parapetleri, yüksek sütunların ve ikinci katın *aedicula* pilasterlerinin altlarında dışarıya taşar, kaide işlevi görür. Böylece tüm kompozisyon bir bütünlük kazanır.

İkinci kat pencereleri, basık bir kemerle sonlanır. Pencereler dikdörtgene tamamlanacak şekilde profillerle belirginleştirilmiştir. Pencerelerin önünde, silme üzerinde, taştan

balkon parapeti yükselir. Parapetin bittiği yerden geçen bir silme, tüm cepheyi kuşatır ve yarım sütunların altında sütun kaidesi işlevi görür.

İkinci katın basık kemerle sonlanan uzun pencerelerinde bezeme açısından zengin bir *aedicula* yer alır. *Aedicula*, Toskan başlıklı pilasterlerle, basık kemerli, ortası kırık bir alınlıktan oluşur. Alınlık kemeri, her iki yanda da kırıldığı noktalardan içe doğru kıvrılır. Bu kıvrımın ortasında birer rozet bulunur. *Aedicula*’nın alınlık tablasının ortasında İyon başlıklı, yivli iki küçük sütun yükselerek üçüncü kat balkon silmesinin altına dek uzanır. Sütunlar altta, pencere kemerinin kilit taşında bulunan küçük bir madalyonla desteklenir. Sütunların alt kısmına yaslanmış, birbirine göre ayna simetrisinde, birer Grifon yer alır. Sütunların arasında, istiridye kabuğu biçiminde örtüsü olan yarım daire kesitli bir niş bulunur. Bütün bu detaylarla tamamlanan pencere düzenlemesi giriş birimi hariç tüm birimlerde ve yan cephede tekrarlanır.

İkinci katın giriş biriminde, dört konsolla desteklenen bir balkon yer alır. Balkon korkuluğu, ikinci katın kaide silmesinin devamı olarak balkon çıkmasının çevresini dolaşır. Balkon *soffit*inde, konsollar arasında yer alan iç içe geçmiş dairelerden oluşan kabartmalar bulunur. Balkonun arkasında geniş bir pencere yer alır. Pencere, iki yanında yükselen pilasterlerin bağlandığı basık bir kemerle sonlanır. Kemerin ortasında Satyr figürü yer alır, bunun iki yanında birer figür üst katın silmesinin altına dek yükselir. Pencere kenarındaki pilasterlerin yanında, daha büyük ölçekte yarım daire kesitli, kompozit başlıklı sütunlar yükselir. Başlıkların abaküs kısmının ortasında birer figür bulunur. Başlıkların ve Satyr kabartmasının üstünde üç *fascialı* bir arşitrav ile kıvrım dal kabartmalarıyla bezenmiş bir friz yer alır. Bu bezemeli friz, kenarlarda, üçüncü katın silmesi ile birleşerek adeta ikinci bir başlık görünümü yaratan aslan başı figürü ile sınırlanmıştır.

İki kat boyunca yükselen sütunlar arasında devam eden meanderli bir bant ikinci katla üçüncü katı birbirinden ayırır. Üçüncü katın balkon silmeleri bu bandın üzerinde yer alır ve altta birbirine bitişik ikişer konsolla desteklenir. Silmenin üzerine üçüncü katın balkon parapeti oturur. Parapetin kenarları, aynı zamanda üçüncü kat pencerelerini çevreleyen *aedicula*’nın kaidesi işlevini görür. Kaideler üzerinde yükselen İyon başlıklı pilasterler, pencere üstündeki silmeye (arşitrav) bağlanır. Silmenin üstünde, kenarlarda

bir kaide üzerinde yükseltilmiş vazo kabartmaları, ortada ise alınlık kemeri ile onu taşıyan küçük konsollar bulunur. Alınlık kemerinin ortasında, bir aslan kafası, alt kısmındaki alanda ise bir rozet yer alır. Alınlık düzenlemesi birer volütüle zemine bağlanır.

Üçüncü katın orta biriminde, dört *fascialı* bir silme üstünde yükselen bir kaide yer alır. Bu kaidenin iki yanında pilasterlerle pencereler çevrenir ve bir silmeye bağlanır. Pilasterler arasında yer alan bölüm, yarım daire kesitli, kompozit başlıklı iki sütunla üç eşit pencere aralığına bölünmüştür. Üçüncü kat, boydan boya bir arşitrav ve bezemeli bir friz ile sonlandırılmıştır. Bu katman, üçüncü kat pencerelerinin alınlığını da içine alan frizin bir parçasıdır. İki kat boyunca yükselen sütunların üzerinde kare çerçeveler içine alınmış çiçek kabartması, yanlarda da dikdörtgen çerçeveler içine alınmış kabartmalar yer alır.

Orta birimde ise, iki yanı bitkisel bezemeli konsollarla sınırlandırılmış geniş bir bezeme bandından oluşan friz yer alır. Bu bandın ortasında Satyr figürü ve yanlarda birer Grifon kabartması bulunur. Bu katmanı bir dişli friz ve modilyon bloklarını andıran taş konsollarla desteklenen bir korniş izler. Cephe, bu kornişin üzerinde yer alan parapetlerle tamamlanır.

4.3. BANQUE DE CHANGE

Banque de Change, bugünkü HSBC binası, Karaköy'de, Bankalar Caddesi'nde, Kamondo Merdivenleri'nin yanında yer alır. Binanın mimarının Alexandre Vallauri olduğu Akpolat tarafından tespit edilmiş, ancak yapılış tarihiyle ilgili kesin bir bilgi verilmemiştir (Akpolat, 1991, 118).

Üzerinde kitabesi bulunmasından dolayı binanın, *Société Ottomane de Change et des Valeurs* (Şirket-i Osmaniye-i Kambiyo ve Esham) için yapılmış olduğu kabul edilmektedir (Eldem, 2000, 226). Borsa işlemlerinde uzmanlaşan bu şirket, G.Koronios, P.M.Klados, P. Kamaras A.J.F.Barker ve Eugenide isimli bankerler tarafından 1872 yılında kurulmuştur (Minoglou, 2002). Fakat bina daha yeni tarihlidir. 1875 tarihli Gavand planında arsası boş görünmektedir. Buna karşın 1895 tarihli R.Huber tarafından yapılan kent haritasında bina gösterilmiştir (Akpolat, 1991, 118) Bina, 1890'da

Vallauri'nin Osmanlı Bankası projesinde çizmiş olduğu planda da görünmektedir. Bu nedenle yapım tarihi 1875-1890 arasında olmalıdır. Eldem, binanın inşaat tarihi olarak 1880'leri önermektedir. Bina, *Société Ottomane de Change et des Valeurs*'ün 1901-1902 yıllarındaki tasfiyesine kadar bu şirket tarafından kullanılmış, 1903'ten 1940'lara kadar İngiliz Konsoloslugu olarak hizmet vermiştir. 1950'lerde Şalom Pessah ve Mehmet Bülent Sirmen'in Şimşek Elektrik Şirketi ile, Sadi Berketer ve arkadaşları tarafından 1953 yılında kurulan Türk Ekspres Bank bu binada bir arada bulunmuştur (Eldem, 2000, 226). 1959 yılında Demirbank tarafından satın alınan bina, 7 Eylül 1988'e kadar bu bankanın genel müdürlük binası olarak kullanılmıştır. Bu tarihten sonra, banka Karaköy Şubesi olarak hizmet vermiştir (Coşar, 1999, 81). 1999 yılında restore edilen bina (Eldem, 2000, 226) bugün HSBC Bankası'nın Karaköy Şubesi olarak kullanılmaktadır.

Eğimli bir arsa üzerinde inşa edilen yapı, dört katlı olarak tasarlanmıştır. Beşinci kat yapıya sonradan ilave edilmiştir. Yapı, bir köşe bina olup Kamondo Merdivenleri'nin yanında yükselir. Arka cephede, kot farkından dolayı zemin ve birinci kat yol seviyesinden aşağıda kalmaktadır. Yapı, boydan boya dolaşan geniş bir kat silmesi aracılığıyla kaide ve üst kısım olmak üzere iki bölüme ayrılmıştır. Kaide, zemin ve birinci katı, üst kısım ise birbirine yüksek pilasterlerle birbirine bağlanan ikinci ve üçüncü katı içine alır. 1959 yılına ait bir çizimle kıyaslandığında yapının zemin kat görünüşünde birtakım değişiklikler göze çarpmaktadır. 1959 yılındaki halinin özgün olup olmadığı bilinmese de o çizime göre yapının kaide kısmı rustika ile bütünlük içinde ele alınmıştır. Yapının her katında, farklı bir pencere düzenlemesi cepheler boyunca devam eder. Köşesinin yumuşatılması, yapıya Bankalar Caddesi'ndeki diğer yapılardan farklı bir karakter kazandırmaktadır.

1959 yılındaki çizime göre, zemin katta cephe boyunca yan yana üç geniş açıklık sıralanmıştır. Kuzeybatıdaki açıklıkta giriş, diğer açıklıklarda ise yere kadar inen pencereler yer alır.

Birinci kat, bosajlı, dikdörtgen taşlardan oluşan iki pilasterle üç kısma ayrılmıştır. Pilaster yüzeyindeki taşlar, girintili çıkıntılı dokusuyla yüzeydeki bosajlı taşlardan farklılaştırılmıştır. Yanlarda profille çevrelenmiş, uzun, dikdörtgen birer pencere, ortada, pilasterlerin arasında, İyon başlıklı pilasterlerle, ortası geniş olmak üzere üçe bölünmüş

bir açıklık yer alır. Bu açıklığın altındaki dikdörtgen levhada *Société Ottomane de Change et des Valeurs* yazısı bulunmaktadır. Kaide kısmı, pencerelerin üzerindeki kilit taşları haricinde üç cephede kesintisiz olarak devam eden meanderli şerit ve onun üzerinde yer alan bezemeli bir başka şeritle sonlanır.

Yapının kaide kısmı ile üst kısmı, üç cephe boyunca dolaşan kalın bir profille ayrılır. Arka cephe, bu profilin üstüne oturur, sadece bir giriş kapısıyla kesintiye uğrar. Üst kısımda, pencereleri sınırlayan yüksek pilasterler ve onların arasında yer alan almaşık ince ve kalın şeritlerle sıvanmış duvar dokusu ikinci ve üçüncü kat arasında bir sürekliliği sağlamaktadır. Pilasterlerle, onlar arasında kalan ikinci ve üçüncü kat pencerelerinin oluşturduğu birim, cepheyi üçe bölen orta ve yan eksenlerde ve diğer cephelerde tekrarlanır.

Yüksek pilasterler arasında kalan iki katın pencerelerinde birbirinden farklı düzenlemeler görülür. İkinci katın pencereleri, yanyana sıralanmış Kompozit başlıklı, yivli sütunlar ve yarım pilasterlerle sınırlanmaktadır. Pencereler, ortasında konsol biçiminde bir kilit taşı bulunan, yarım daire bir kemerle sonlanır. İkinci kat pencere sütunlarının üzerinde yer alan arşitrav, eşit aralıklarla dört rozetin bulunduğu bir friz ve dişli friz içeren bir korniş sırasıyla üçüncü katın pencere eteğine geçilir. Bunun üzerinde üçüncü katın uzun, dikdörtgen pencereleri yükselir. Pencereler yan taraflarda ve üstte profillerle çevrelenmiştir. *Sopra Porta*'da bezemeli bir bant yer alır. Bu bandın iki yanında bulunan konsollar üstteki pencere saçağını taşır.

Pencere saçağı, iki kat boyunca yükselen pilasterlerin üzerinde taşıdığı düzen elemanlarına bağlanır. Friz kısmında, pencerelerin üst hizasında dikdörtgen çerçeveler içinde simetrik yerleştirilmiş palmet bezemeleri bulunur. Friz kısmının üzerinde dişli frizli bir korniş ve onun üzerinde yer alan geniş bir saçakla bina sonlanır.

1959 tarihli çizimde binanın saçağı *modillion*'lu olarak gösterilmiş ve yüksek pilasterlerin üzerinde bezemeli, ikili konsollarla desteklenmiştir. Bu düzenleme arka ve yan cephelerde görülmektedir. Ön cephede konsol çiftleri sadece köşede yer almakta, *modillion*'lar bulunmamaktadır. Fakat, cephedeki izler, 1959 yılındaki çizimin öngördüğü düzenlemeyi doğrular niteliktedir.

4.4. MÜZE-İ HÜMAYUN

Müze-i Hümayun, bugünkü adıyla İstanbul Arkeoloji Müzesi, Sultanahmet'te, Topkapı Sarayı'nın dış avlusunun kuzeyinde, Çinili Köşk ve Sanayi-i Nefise Müzesi (Eski Şark Eserleri Müzesi) yapılarının bulunduğu alanda yer alır.

11 Eylül 1881'de Müze-i Hümayun'un yönetimine Osman Hamdi Bey getirilmiştir. Osman Hamdi, 1874 nizamnamesini değiştirerek 1884'te yurtdışına çıkan eski eserlerin devlet malı sayılarak yurt dışına çıkarılmasını önleyen yeni bir Âsar-ı Atika Nizamnamesi çıkartmıştır. Nizamname, saray tarafından yapılan müdahaleler sonucunda her ne kadar eserlerin yurtdışına çıkmasını tamamen önleyemese de en azından birtakım eserlerin ülkede kalmasını sağlamıştır (Pasinli, 1992, 149).

1887-1888 yılları arasında yapılan Sayda (Sidon) kazılarında “İskender Lahdi” ve “Ağlayan Kadınlar Lahdi”nin de aralarında olduğu yirmiye yakın lahdin bulunmasının ardından bir binanın gerekli olduğu düşünülmüştür. Osman Hamdi Bey, bunun üzerine Vallauri'ye bir müze binası planı çizdirerek, 26 Temmuz 1887 tarihinde tezkereyle birlikte Maarif Vekâleti'ne göndermiştir (Cezar, 1995, 257). Çabaları sonuç vermiş ve müzenin yapımına başlanmıştır.

Yapı üç aşamada inşa edilmiştir: İlk aşamada yapının, kuzeybatı-güneybatı doğrultusunda uzanan kısmının bir bölümü yapılmıştır. Tek portikolu, 61x13 m.lik bir dikdörtgen olarak inşa edilmiştir. Yapı, sütunlu girişinin ekseni, Çinili Köşk'ün orta birimine karşılık gelecek şekilde yerleştirilmiştir (Batur, 1993b, 310). Tek katlı olarak başlanan yapıya, yapımı sırasında verilen bir kararla ikinci bir kat eklenmiştir. Yapının 13 Haziran 1891'de, “Lahitler Müzesi” adıyla açılışı yapılmıştır (Pasinli, 1992, 152).

Mevcut müze yapısının yeterli olmaması nedeni ile yapıya bir ek yapılmış, böylece yapının bugünkü kuzeybatı kanadı inşa edilmiştir. 1 Eylül 1898'de başlanan yapının, 7 Kasım 1903'te açılışı yapılmıştır. Yine Vallauri'nin tasarladığı bu kısmın yapım çalışmalarına, ressam ve mimar Philippe Bello da katılmıştır (Cezar, 1995, 268).

Üçüncü aşamada ise yapının diğer kanadı ve bir dik açı ile ilk binaya bağlanan kısmı yapılmıştır. 1 Eylül 1904'te temeli atılan yapı, Nisan 1907'de tamamlanmıştır. Vallauri'nin tasarladığı yapı, mimar Edhem Bey tarafından inşa edilmiştir (Cezar, 1995, 274). Bu aşamalar sonunda ortaya, yaklaşık 192 m. uzunluğunda, 9.000 m²'lik bir alanı

kaplayan yapı çıkmıştır. Bu müze yapısı Âsar-ı Atika Müzesi adını almıştır. Müze, 1984 yılında arka cephesine yapılan bir ekle genişletilmiştir (Batur, 1993b, 310 - Pasinli, 1992, 150).

Müze, ana yapı ve kanatlarla birlikte bir ön avluyu üç koldan sarmaktadır. Kesme küfeki taşından iki katlı olarak inşa edilmiştir. Avlu cephesi, kanatlar farklı zamanlarda inşa edilmiş olsa da uyum ve süreklilik içindedir.

Yapı, kalın bir taş profil ile dikdörtgen kesme taş dizisinden oluşmuş bir kaide üzerinde oturur. Bu kaide, boydan boya dolaşarak binanın ana kütesi ile yan kanatları birbirine bağlar. Bunun üzerinde yer alan zemin kat, cephede üst kata göre daha yüksek tutulmuştur. Taş profilin üstüne oturan ve iki kat boyunca devam eden yüksek pilasterler avlu cephesini birimlere bölmekte ve katlar arasındaki sürekliliği sağlamaktadır.

Ana kısımda geniş mermer merdivenlerle ulaşılan, öne taşırılmış, *tetrastilos-prostylos* tapınak cephesine sahip iki portiko yer alır. Hem girişlerin vurgulanıp hem de uzun cephede bir hareketliliğin sağlandığı bu düzenlemede, Attik kaideler üzerinde yükselen Akantus yapraklı başlıklara sahip sütunlar yer alır. İki kat boyunca devam eden sütunlar, alçak bir arşitrav, friz ve onun üstündeki üçgen alınlığı taşımaktadır. Alınlıkta, palmet motifi taşıyan bir mahya akroteri, kenarlarda da yarım palmet motiflerini içeren birer köşe akroteri bulunur. Frizde bronz harflerle kufi üslupta yazılmış ‘Âsar -ı Atika Müzesi’ yazısı yer alır. Alınlığın iç yüzeyinde, *tympanonda*, ise II. Abdülhamid’in tuğrası bulunur. (Pasinli, 1992, 150). ‘*Façade Principale*’ adı altında çizilen özgün projede bu yüksek friz kısmı sütunların üzerine karşılık gelen vazo kabartmaları ve aralarında yer alan girlandlarla değerlendirilmiştir. Bu çizimde farklı bir cephe düzenlemesi söz konusudur. Bina, alçak tutulmuş bodrum kat ve yüksek bir zemin kat olarak ele alınmış, bir kat daha eklenen portikolu kısım cephede öne çıkarak daha anıtsal bir ifade kazanmıştır.

Yapıyı bölen yüksek pilasterler, girişteki sütunların arkasında tekrarlanır. *Antemion* dizisinin oluşturduğu bir başlık düzenlemesiyle sonlanan pilasterler cephe yüzeyinden oldukça fazla miktarda öne doğru taşmaktadır. Bunların arasında üçer büyük kapı, üzerinde de ikinci katın pencereleri sıralanır. Giriş portikosundaki *soffit* üçlü bir düzenlemeyle değerlendirilmiştir. Giriş cephesinde, iki portikonun arasında ve binanın

doğu kısmında beşer, batı kısmında yüksek pilasterlerle sınırlanan dört birim yer alır. Yan kanatta, pilasterlerin arasında, cephe önünde, bir kaide üzerine konmuş heykeller yer alır.

Her birim iki katın dikdörtgen pencereleriyle bu pencereleri sınırlayan Attik kaideli ve İyon başlıklı, yivli, yarım daire kesitinde yüksek sütunlardan oluşur. Sütun başlıklarının bitiminde, pilasterle sütunlar arasında meanderli bir bant yer alır. Bu sütunlar, üzerlerinde yer alan akantus yapraklı bezemeleri olan birer konsolla, sütunlar arasında uzanan bir saçağı taşımaktadır. Zemin katın uzun, dikdörtgen pencereleriyle birinci katın daha alçak tutulmuş pencereleri birbirinden zemin kat pencerelerinin üzerindeki korniş ve birinci katın pencere eteği ile ayrılmaktadır. Pencere eteği küçük pilasterlerle beş birime bölünerek değerlendirilmiştir..

Her birimde, aynı cephe düzenlemesi söz konusudur. Yalnız yapının kuzeydoğu ve güneybatı kanadındaki kısımlarda birimlerin ritmi farklılık gösterir. İki tarafta da, açıklıklar arasında bir yerine ikili pilasterler kullanılmıştır. Bu düzenlemeyle, pilasterlerle pencereleri çevreleyen yarım sütunlar arasındaki mesafe azalmıştır. Yarım daire kesitli sütunlarla pilasterler arasındaki meanderli bant ve onun üzerindeki profil yine kullanılmış, hatta ikili pilasterler arasında da devam ettirilmiştir. Ayrıca heykeller bu düzenlemede, iki pilaster arasında, kesme taş dizisinin üzerine yerleştirilen bir kaide üstünde yer almıştır.

Müzenin kuzeydoğu kanadında altı birim yer alır. Bu kısımda, eğimden yararlanılarak giriş seviyesi de kullanılmış, buraya bir kat yerleştirilmiştir. Cephenin ana cephe ile birleşen ucu ve diğer ucu farklı ele alınmıştır. Köşe kısmında ikili pilasterle sonlanan cephe, diğer uçta yarım sütunlu birimin ardından gelen tek pilasterle sonlanır.

Güneybatı kanadında ise dört birim yer alır. Bu kısımda cephe simetriktir. Her iki tarafta da ikili pilasterlerle sonlanır. Bu kanadın Sanayi-i Nefise Mektebi karşısında yer alan kısa cephesinde cephe daha sade bir düzenlemeyle ele alınmıştır. Kenarlar köşe pilasterleriyle vurgulanmış, ortaya ise bir birim yerleştirilmiştir. Cephenin geri kalanı, alt kısımda devam eden kesme taşlı taban ile üst kısımdaki meanderli bant dışında yalın bırakılmıştır.

Yapıyı cephe boyunca yer alan pilasterlerin ve ikinci kat pencere saçağının üzerinde yer alan alçak bir arşitrav ile iki sıra taştan oluşan yüksek bir friz dolaşır. Onun üzerinde, dişli friz sırasına sahip bir korniş yer alır. Yapıyı saran saçaklık elemanlarıyla ana kütle ve kanatlar birbirine bağlanarak cephe düzeni tamamlanır.

4.5. BANK-I OSMANÎ-İ ŞÂHÂNE ve TÛTÛN REJÎSÎ

Bina, Bankalar Caddesi'nde (eski adıyla Voyvoda Caddesi), Kamondo Merdivenleri'nin karşısında yer alır.

1830'lardan itibaren Glavani Han'ın bulunduğu arsa, 1890 yılında Reji İdaresi ve Bank-ı Osmanî-i Şâhâne tarafından Anna Glavani'nin varislerinden 15.000 liraya satın alınmıştır. Buraya, bu iki kurumun yeni genel müdürlüklerinin inşa edilmesi kararlaştırılmıştır (Yıldıran, 1993, 43). Proje, Mimar Alexandre Vallauri'ye sipariş edilmiştir. Osmanlı Bankası arşivlerinde 4 Eylül 1890 tarihli ve mimarın imzasını taşıyan ön cephe çizimleri ve kat planları yer almaktadır. Bankaya ayrılan bölümün inşaatı 1892'de tamamlanmış, bina, 27 Mayıs 1892 günü törenle açılmıştır (Eldem, 1997, 133).

Tütün Rejisi tarafından kullanılan kısım, 1899 yılında tamamlanmıştır (Çelik, 1998, 103). 1925 yılına kadar bu şirketin elinde kalmış, aynı yılın haziran ayında Reji'ye Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti tarafından el konulması ile birlikte, Tütün İnhisarı İdaresi'ne devredilmiştir. 1934 yılında T.C. Merkez Bankası tarafından 400.000 lira karşılığında satın alınmasından bu yana bankanın İstanbul Şubesi olarak kullanılmaktadır (Eldem, 2000, 96).

Bank-ı Osmanî-i Şâhâne, Cumhuriyet'in ilanından sonra, yeni rejime uygun olarak 'Osmanlı Bankası' adını almıştır. Osmanlı Bankası'na ait kısım, 1998 yılına kadar genel müdürlük binası olarak kullanılmıştır. 1996 yılının haziran ayında, Garanti Bankası'na ait Clover Investments tarafından satın alınarak Doğuş Grubu'na katılmıştır. 2001 yılının Ağustos ayında Doğuş Grubu bünyesindeki Körfezbank ile birleşen Osmanlı Bankası, 16 aralık 2001'de Garanti Bankası'nın bünyesine dahil olmuştur. Bugün bina, Garanti Bankası'nı, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi'ni ve Osmanlı Bankası Müzesi'ni barındırmaktadır (Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2002).

Yapı, birbirini tekrarlayan iki bölümden oluşur. İlk inşa edildiğinde bodrum katlarla birlikte altı kat olan binaya 1986 yılında bir kat daha eklenmiştir. Yapının ön cephesi ile Haliç’e bakan, yerel mimariye referans veren elemanlarla zenginleştirilmiş arka cephesi iki ayrı yaklaşımla tasarlanmıştır. Binanın ön cephesinde görülen anıtsallık yan cephelerde aynı etkiyi taşımamaktadır.

Ön cephe, kaide, orta kısım ve *attika* olmak üzere üç ana parçaya bölünmüştür. Kaide kısmı, birinci bodrum katı ile galerili zemin katını; orta kısım birinci ve ikinci katı; *attika* ise üçüncü katı içine alır. Kaideyle orta kısım eşit yükseklikte tutulmuştur. Kat yükseklikleri zemin kattan attikaya doğru giderek azalır.

Yataylığı vurgulu bir kütleyle sahip yapıdaki düşey etki, kaide kısmındaki açıklıklar ve orta kısımda iki kat boyunca yükselen pilasterlerle sağlanmaktadır. İki yapının beraberliği, her ne kadar simetrik bir düzenleme üzerine kurulsun da Merkez Bankası kısmında simetri bir miktar bozulmaktadır. Burada, girişle, onun yanında yer alan açıklık arasındaki boşajlı alan daha dar tutulmuş, simetrideki bu sapma üst katları da etkilemiştir.

Kaide kısmı, kalın bir taş profili ile kaide eteği üzerinde oturur. Bu kısım, birinci bodrum katı da kapsayacak rustik taş örgüsüyle ile cephenin geri kalanından farklılaştırılmıştır. Birinci bodrum katı, zemin kattan, açıklık aralarında geri çekilip diğer kısımlarda öne taşan bir silmeyle ayrılır. Bu silmenin altında kalan kısımda boşajlı, yüzeyi girintili çıkıntılı, büyük dikdörtgen taşlar sıralanır. Silmenin üst kısmında ise üstüste bir büyük bir küçük almaşık dizi şeklinde, düzgün yüzeyli taşlar yer alır. Bodrum kattaki taş dokusu, zemin katta, kenarlarda tekrarlanmaktadır.

Kaide kısmında, yapının orta eksenine göre simetrik düzen içinde altı büyük açıklık sıralanır. Açıklıklar, kilit taşına “S” profilli bir konsol yerleştirilmiş, boşajlı taşlardan oluşmuş düz bir kemerle sonlanır. Ortada bulunan iki açıklıkta, doğu ve batı bölümlerine girişi sağlayan iki ayrı kapı yer alır. Diğer dört açıklık da birbirinden kat silmesiyle ayrılan zemin ve bodrum katlarının pencerelerini barındırır. Pencereler üçlü bir düzenleme içinde ele alınmıştır. Bodrum katın şebekeli, yalın söveli basık pencerelerinin üzerinde zemin katın iki kısımda ele alınmış pencereleri yükselmektedir. Daha yüksek ele alınmış alt kısım, kare kesitli, Toskan Dor’unu andıran düzende iki pilasterle

bölünür. Bu pilasterleri bağlayan bir kornişin üzerine, üst kısmın pencerelerini ayıran Kompozit başlıklı, yarım daire kesitli sütunlar oturur. Giriş birimlerinde, üst kısmın pencere ve sütunları, ahşap kapılar ve tepe pencereleri üzerinde tekrarlanmaktadır. Sütunlar, gösterişli ahşap konsollarla desteklenmektedir.

Birinci ve ikinci katları içine alan orta kısım, cephe boyunca kesintisiz devam ederek kaideyi sonlandıran iki *fascialı* bir korniş üzerine oturur. Bu kısım, mimari elemanlar açısından daha zengin bir anlayışla ele alınmıştır. Kornişin üzerine oturan pilasterler ve sütunlardan oluşan cephe elemanları, taşkın volumetrik formlarda kullanılmış, bunlar arasında yer alan pencere yüzeyi ise daha geride yer almıştır.

Kenarlarda, dışarı taşırılmış, iki kat boyunca yükselen geniş köşe pilasterleri yer alır. Pilasterler, alt kısmını bir akantus yaprağı dizisinin dolaştığı yalın bir başlık düzenlemesiyle sonlanır. Pilasterler arasında, daha aşağıdaki açıklıklara karşılık gelecek şekilde, 6 birim sıralanır. Birimler iki yanda katları birbirine bağlayan Korint başlıklı, yüksek sütunlarla sınırlanır. İki kat, birinci katın üzerine oturan alçak bir arşitrav, friz ve dişli frizli bir kornişten oluşan saçaklıkla ve onun üzerinde yer alan ikinci katın pencere eteğiyle birbirinden ayrılır.

Birimlerde pencereler yüksek sütunlara yapışık yarım pilasterlerle sınırlanır. İki katı ayıran saçaklık birinci kat pilasterlerinin başlıklarında dışarı taşırılıp vurgulanmıştır. Birimlerde ortadaki geniş, yanlardaki daha dar olmak üzere üçlü pencere düzenlemesi yer alır. Birinci katta, ortadaki pencerede İyon başlıklı, dörtte üç daire kesitli sütunlardan oluşan *aedicula* düzenlemesi görülür. Sütun başlıklarının üzerinde öne doğru taşarak başlıkları dolaşan saçaklık elemanları ve üçgen bir alınlıkla *aedicula* tamamlanır. Frizde, sütunların ekseninde, kabartma aslan başları yer alır. Alınlık, ortasında düzen elemanlarının kesilmesiyle kırık bir alınlığa dönüştürülmüştür. Friz ve *tympanon*'un birleşmesiyle oluşan alan, zengin bezemelerle değerlendirilmiştir. Ortada, üzerinde bir aslan motifinin, kenarlarda da kükreyen aslan kabartmalarının bulunduğu bir madalyon yer alır. Yanlarda ise ortasında vazoların bulunduğu yüksek kabartmalı girlandlar görülür. Birinci kata göre daha alçak tutulmuş ikinci katın pencereleri, pencere eteğine oturan pilasterlerle üç bölüme ayırır. Pilasterler, bir madalyonun üzerinde yükselen kıvrımlı bir konsolla katı sonlandıran düzen elemanlarına bağlanır.

Birimlerin arasında kalan bölümler, birimlerdeki gibi yüksek sütunlara yapışık yarım pilasterlerle sınırlanmıştır. Arada ise kat pencereleri yer almaktadır. Yüksek sütunlara bağlanan saçaklık burada da iki katı birbirinden ayırmaktadır. İkinci kat pencere etekliği burada balkon balustradına dönüştürülmüştür.

Binanın aynı zamanda simetri eksenini oluşturan orta ekseninde ise iki yüksek sütunun yanyana gelmesiyle cephenin geri kalanından farklı bir cephe düzenlemesi söz konusudur.

Yapının orta kısmı, ikinci kat üzerinde kesintisiz devam eden yüksek bir arşitrav ile sonlanır. Arşitravın üzerinde, *attikayı* içine alan, kolossal düzeni sürdüren anıtsal boyutlarda bir friz kısmı yer alır. Friz, birimlerle sürekliliği sağlayan bir şekilde sıralanan bezeme alanları ve pencere düzenlemeleriyle değerlendirilmiştir. Birimlerin üzerinde, Korint başlıklı 4 küçük sütun ve sütunlarla birbirinden ayrılan dar, uzun pencereler yer alır. Birimler arasında kalan yerlerin üstü, yapının kenarlarında bezeme alanları olarak değerlendirilmiştir. Bezeme alanları, frizin alt ve üst kısımlarında taşıyılarak vurgulanmış, arada kalan cephe yüzeyine bezemeler yerleştirilmiştir. Yapının kenarlarında Grifon ve dolamadallar, orta ekseninde ise girland ve ortasında vazolar bulunan girland kabartması yer almaktadır. Diğer bezeme alanlarında, ortada vazolar kabartmasıyla sırt sırta vermiş Grifonlar görülmektedir.

Friz kısmı, küçük sütunları birbirine bağlayan ve cephe boyunca kesintisiz devam eden bir kornişle tamamlanır. Onun üzerinde, konsol dizisinden ve dişli frizden oluşan yüksek bir kornişin taşıdığı saçakla yapı sonlanmaktadır.

4.6. PERA PALAS

Pera Palas Oteli, Tepebaşı'nda, Meşrutiyet Caddesi üzerinde yer alır. Binanın tarihçesine ilişkin farklı görüşler öne sürülmüştür. Üsdiken, Paris gazetesi Figaro'nun 14 Eylül 1892 tarihli bir haberine dayanarak, otelin 23 Eylül 1892'de hizmete başladığını, binanın Vallauri tarafından değil, Wagons & Lits'in mimarı Henri Duray tarafından yapıldığını öne sürer (Üsdiken, 1999). Çelik Gülersoy belgelerden yola çıkarak, 1892'de arsada otelin boş olduğunu, otelin bitiriliş yılının 1896 olduğunu yazar. Binanın mimarından ise söz etmez (Gülersoy, 1993, 135).

Nur Akın ise, *Le Moniteur Oriental*'da yer alan haberlerden alıntılarla tarihçeye ışık tutmuştur. Gazetede 13 Haziran 1893 tarihinde çıkan bir haberde, M. Esseyan'a ait Tepebaşı Belediye Bahçesi'nin yanına büyük bir otel yapılması düşünüldüğü ve Avrupa'dan sermayedar arandığı yazmaktadır. 18 Kasım 1892 tarihinde yine *Le Moniteur Oriental*'da "Sabah" gazetesinden alınma bir haber, Esseyan Kardeşler'in belediyeye her yıl beş yüz Türk Lirası ödeyerek yaptırmakta olduğu otellerinin Tepebaşı Bahçesi'ne bakabilmesi ve bir kapıyla bu bahçeye açılabilmesini sağlamaya çalıştıklarını ve teklifin incelenmekte olduğunu bildirmektedir. 4 Aralık 1893'te aynı gazetede, Alexandre Vallauri ve Henri Duray tarafından Kabristan Sokak (Meşrutiyet Caddesi) üzerinde yapılmakta olan Uluslararası Büyük Otel'in içinin ve çatısının tamamlandığı yazılmakta ve bu projedeki başarısı için Vallauri kutlanmaktadır. Ayrıca Wagons-Lits Şirketi'nin, oteli yirmibeş yıllık bir süre için kiraladığı belirtilmektedir (Akın, 1998, 252, 254).

1915'te Pera Palas'ın işletmesi Mersinli Bodossaki Anastassiadis'e verilmiştir. İşgal yıllarında yaşanan karışıklıkların ardından 16 Nisan 1923'te, otelin mülkiyeti 485.000 lira bedelle Hazine adına tescil edilmiştir. 1928'de Suriye eşrafından Misbah Muhayyeş, otelin işletmesini devralmıştır. Muhayyeş, kendi ismiyle bir vakıf kurarak, otelin gelirini Dar-ül Aceze, Dar-üş Şafaka, Verem Savaş Derneği'ne bırakmıştır. Muhayyeş'in 1954'te ölümünden sonra, 1954-1974 yılları arasında, Pera Palas vakfı temsilen Muhayyeş'in yeğenleri Cemil ve Ferit Muhayyeş tarafından işletilmiştir. 1978 sonlarında Hasan Süzer, otelin %60'ı bulan hisselerini 1982'de de diğer hisselerini almıştır (Gülersoy, 1993, 130). Bina halen otel olarak kullanılmaktadır.

Pera Palas, eğimli bir arsa üzerinde yer alan, ikisi bodrum kattan oluşan dokuz katlı, tek kütleli bir yapıdır. Yapının dört cephesi de birbirinden farklı düzenlenmiştir. Köşeler bosajlı olarak belirginleştirilmiştir. Yapıdaki yatay bölümlenme fazla vurgulanmamış olsa da kat kornişleriyle üç bölüme ayrılmıştır. Kaide kısmı zemin katını, orta kısım birinci, ikinci ve üçüncü katı, attika kısmı ise dördüncü katı içine almaktadır. Yapıda, bu dört kat üstünde yükselen *mansart* çatıyla örtülü iki kat daha vardır. Cephe, balkonlarla, yapının köşesinde saçak altına kadar tırmanan bosajlı taşlar düşey etkiyi güçlendirip, katları birbirine bağlamıştır.

Yapının girişinin olduğu doğu cephesinde, kaide kısmını zemin kat oluşturur. Zemin katta bir kaide üzerine oturan, yan yana dizilmiş kemerli açıklıklar yapıyı 11 birime böler. Kemer ayakları, ortası pahlanmış, bosajlı, büyük bloklarla örülmüştür. Kemer ayaklarının bitimi dışa taşırılarak vurgulanmıştır. Kemerlerin arasında yer alan üst kat balkonlarını destekleyen gösterişli konsollar aynı zamanda cephenin ritmini güçlendiren elemanlar olarak kullanılmıştır. Ortadaki üç kemer açıklığından giriş sağlanır. Bu açıklıklar, büyük ahşap kapılar ve onun üzerinde, diğerlerine göre daha alt seviyeden başlayan tepe pencereleriyle farklılaştırılmıştır. Yapının şimdiki halinde yandaki iki kapı iptal edilmiş, pencereye dönüştürülmüştür. Ortadaki kapının üzerinde, yapıldığı dönemi yansıtan, demir ve camdan yapılmış geniş bir giriş saçağı yer alır.

Zemin kattan bir girişle ayrılan orta kısım, birinci, ikinci ve üçüncü katı içine alır. Zemin kattaki kemer ayaklarının ekseninde, birinci ve ikinci katlar boyunca devam eden yüksek pilasterlerle iki kat arasında süreklilik sağlanır. Pilasterler arasında, bir niş içinde yer alan, kenarları profille belirginleştirilmiş kapalı balkonların ve yalın pencerelerin dönüşümlü dizisi yer alır. Birinci kat pencereleri ve pencere eteği profillerle belirginleştirilmiştir. İkinci kat pencerelerinden S kıvrımlı konsollarla desteklenen pencere saçağı ile ayrılır. İkinci kat pencereleri sadece dikdörtgen bir açıklık olarak yalın bir şekilde tasarlanmıştır.

Üçüncü katta, açık ve kapalı balkon dizisi dönüşümlü olarak sıralanır. Alt katlardaki balkon pilasterlerinin ekseninde yer alan kapalı balkonlar, İyon başlıklı sütunlar ve köşe pilasterlerinden oluşan bir düzenleme ile cephede düşey etkiyi devam ettirmektedir. Alt kattaki pencerelerin ekseninde yer alan, altta konsollarla desteklenen açık balkonlar, balkon kapısının üzerindeki konsol biçimindeki kilit taşı hariç, sade biçimde ele alınmıştır.

Attika katı olan dördüncü kat, balkonlarda kesintiye uğrayarak yapıyı baştan başa dolaşan, köşelerde taşırılarak belirginleştirilen bir kat korniş ve meanderli bir bant ile diğer üç kattan ayrılır. Bu katta, giriş cephesinin eksenleri hizasında yine dönüşümlü olarak pencere ve açık balkon dizisi sıralanır. Kapalı balkonların ekseninde yer alan dördüncü kat balkonlarının parapetleri, orta kısımda pilasterlerle güçlendirilen düşeyliği sonlandırır.

Pencere ve balkon açıklıkları gerek boyutlarıyla gerekse açıklık kenarlarında yer alan pilasterlerle aynı şekilde ele alınmıştır. Pilasterlerin üzerinde kat kornişi ile dışlı bir friz yer alır. Onun üzerinde, *modillion* bloklarının desteklediği bir saçakla dördüncü kat sonlanır. Bu saçak sadece yapının doğu ve batı cephelerinde yer alır, cephenin köşesini sararak taş blokların bittiği yere kadar diğer cephelerde devam eder.

Bu saçığın üstünde, *mansart* çatısı ve cephenin eksenlerinin hizasında açılmış on bir adet yuvarlak pencereyle altıncı kat yer alır. Pencereleler, yarım daire bir kemerle çevrelenir. Yedinci katta alt kattaki pencerelerin ekseninde yer alan çatı pencereleri ve eğimli bir çatıyla yapı sonlanır.

Yapının kuzey ve güney cephesi sekiz birime ayrılmıştır. Her iki cephede de balkon ve pencereler, simetrik bir şekilde düzenlenmiştir. Giriş cephesindeki, yüksek pilasterli balkon ve onun üzerinde yer alan İyon başlıklı sütunlardan oluşan düzenleme, kuzey cephesinin merkezinde yanyana iki birim olarak tekrarlanmıştır.

Haliç'e bakan batı cephesinde, kot farkından dolayı zemin kat iki bodrum katın üzerinde yükselir. Burada, zemin katta ikili konsolllar üzerine oturan bir çıkma ve balkon grupları yer alır. Üst katlarda, balkonlar cephede boydan boya devam etmektedir. Cephe simetrik olmayan bir kurguyla tasarlanmıştır.

4.7. DECUGIS EVİ

Decugis Evi, Beyoğlu'nda, Şişhane Meydanı'nda, Meşrutiyet Caddesi ile Nergis Sokağı'nın kesiştiği köşede yer alır. Meşrutiyet Caddesi'ne bakan cephesinde, zemin katı kuzey penceresinin kilit taşında yazan tarihten yapının 1895 yılında yapıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca binanın köşesinde, birinci kat döşemesi seviyesindeki taşta "A. Vallauri ARTE" yazmaktadır. Yapı, Levanten Decugis ailesi için inşa edilmiştir. Hipolit Decugis, Pera Caddesi 437 numaradaki ticarethanesinde değerli antika porselenler ve kristaller satan bir ticaret adamıdır. Yapı, 15x10m.lik bir alanda, Meşrutiyet Caddesi'nden girilen ve mobilya satış mağazası olarak kullanılan bodrum kat üzerinde üç kat olarak inşa edilmiştir (Can, 1993b, 14). Decugis bu evde 1942 yılındaki son günlerine kadar oturmuştur. Feriköy'deki Latin Katolik Mezarlığı'na gömülmüştür. (Duhani 1982, 13). Yapı, Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek

Kurulu tarafından 1987 yılında tescillenmiş, aynı yıl onarılarak Galata Oteli adıyla kullanıma açılmıştır (Akpolat, 1991, 90). Bugün Galata Antik Oteli adı altında kullanılmaktadır.

Bir köşe binası olan Decugis Evi dört katlı olarak tasarlanmış, yapıya sonradan iki kat daha eklenmiştir. Yapının Nergis Sokağı'na ve Meşrutiyet Caddesi'ne bakan iki cephesi vardır. Giriş Nergis Sokağı'nın üzerindedir. Diğer cephede, kot farkından dolayı bir kat kazanılarak yol seviyesinde, özel mimari bir ifade taşımayan bodrum katı yer almaktadır.

Tasarım, kaide kısmı ve bir üst kısımdan oluşur. Kaide kısmı zemin katını, üst kısım ise birinci ve ikinci katı içine alır. Rustik taş örgüsüyle ele alınmış kaide kısmı, yapıyı sararak iki cephede de devam eden, dikdörtgen taş dizilerinden oluşmuş, geniş bir silmenin üzerine oturur. Kaidenin sade ele alınmış mimari elemanları ve rustik taş dokusuna karşılık üst kısmın daha detaylandırılmış ve sıvalı cephe yüzeyi bu iki kısım arasındaki kontrastı vurgulamaktadır.

Yapının giriş cephesindeki rustikada, taşların ortası düz bir yüzey olarak bırakılmıştır. Aynı uygulama yapının taşırılarak belirginleştirilmiş köşesinde ve diğer cephenin ortasındaki taş yüzeylerinde tekrarlanmıştır. Meşrutiyet Caddesi üzerindeki cephede kullanılan taşlar, girintili çıkıntılı bir dokuyla farklılaştırılmıştır.

Giriş cephesinin zemin katında yapının doğu kenarına daha yakın konumlanmış giriş kapısı, yarlarda da asimetrik yerleştirilmiş fransız balkonu olarak da tanımlanabilecek birer pencere görülür. Pencereler, kat silmesinin üzerinde başlar ve giriş kapısında olduğu gibi, ortasında kilit taşı bulunan basık bir kemerle sonlanır. Aynı pencereler, zemin katın diğer cephesinde de tekrarlanır.

Zemin katı sonlandıran, bir korniş ve taş dizisinden oluşan geniş silme üst kısmı taşıyan bir kaideye dönüşmüştür. Binanın köşelerinde ve Meşrutiyet Caddesi cephesinin ortasında yer alan yüksek pilasterlerle birinci ve ikinci kat arasındaki süreklilik sağlanmıştır. Yapının ortasında yer alan pilasterler üç parçalı bir düzenlemeyle ele alınmıştır. Ortadaki geniş pilasterde akantus yaprağı sırası ile yivlerden oluşan bir başlık düzenlemesi yer alır. Yarlarda ise üzerinde korint başlıklı yivli, yarım pilasterler yer

alır. Bu düzenleme, yapının kenarlarına bir pilaster ve ona yapışık yivli, yarım pilaster olarak uyarlanmıştır.

Meşrutiyet Caddesi cephesi, güney kısmında, zemin kat penceresinin ekseninde yer alan ve iki kat boyunca yükselen çıkma ile farklı bir karakter kazanmıştır. Çıkmanın cephe yüzeyiyle buluştuğu köşelerde yivli, Korint başlıklı yüksek pilasterler tekrarlanmaktadır. Pencere, hem iki ayrı cephede hem de iki ayrı katta birbirinden farklılaştırılmıştır. Giriş kısmı Rönesans cephe düzenini yansıtırken, Meşrutiyet Caddesi cephesinde aynı düzen Barok bezemeler ve rozetlerle desteklenmiştir.

Giriş cephesinin birinci katında üçgen alınlıklı *aedicula* ile çevrelenmiş uzun, dikdörtgen iki pencere yer alır. *Aedicula* alınlığı, taş dizisi üzerinde yükselen kompozit başlıklı, yarım daire kesitli sütunlarla taşınır. Sütunların kaideleri, silmenin taşırılmasıyla belirginleştirilmiş, kaideler arasında kalan kısımlar derzli taşlarla farklılaştırılmıştır. Sütun başlıklarının üzerinde bir arşitrav ve friz sıralanır. *Sopra porta*'da yer alan friz kısmında ortada dikdörtgen bir tabla, kenarlarda ise simetrik düzende bezemeler yer alır. başlıkların bitiminde yer alan *gutta*'lı konsolların taşıdığı kornişin üstüne *aedicula*'nın üçgen alınlığı oturur. Ortasında daire şeklinde bir profilin yer aldığı *tympanum*'u geriye çekilmiş olan alınlık, palmet desenli bir akroterle sonlanır.

İkinci kat pencereleri konsollarla desteklenen birer silme ile altta ve üstte sınırlandırılmıştır. Üsttekinin daha derin tutularak öne çıkartıldığı bu iki silme, pencerelerin iki yanında yer alan taş profillerle bağlanarak pencere düzenlemesi tamamlanmıştır. Alt kattaki *sopra porta*'da yer alan bezeme burada da tekrarlanmıştır.

Meşrutiyet Caddesi cephesinin kuzeyindeki alanda birinci ve ikinci kat pencerelerinin olduğu kısım iki kat boyunca geriye çekilmiştir. Birinci kat pencereleri kemerli bir alınlık ve onu taşıyan pilasterlerden oluşmuş bir *aedicula* ile çevrelenmiştir. Köşelerde, Toskan başlıklı yarım pilasterler bulunur. *Aedicula* kemerinin ortasında, kenarlarında bitkisel bezemelerin olduğu iri bir kartuş yer alır. Kemerin *tympanum*'u geriye çekilerek taş profilli şebeke ile kaplanmıştır. Kemerin üzerinde yer alan meanderli bir bant ve dişli frizli bir kornişle ikinci katın pencere eteğine geçiş sağlanır. İkinci kat pencereleri üçgen alınlıklı bir *aedicula* ile ve köşelerde İyon başlıklı, yivli yarım pilasterlerle

sınırlanmıştır. *Tympanum*'u birinci kattaki gibi geriye çekilip taş profilli şebeke ile değerlendirilen alınlık, palmet motifli bir akroterle sonlanır.

Cephenin diğer kısmında çıkma, yoğun bir bezeme anlayışıyla ele alınarak cephedeki vurgusu desteklenmiştir. Çıkma, kenarlarda bitkisel bezemeli iki iri konsolun üzerinde taşınır, *soffit*inde ise yanyana üç rozet kabartması sıralanır. Çıkmanın kaidesini oluşturan taş dizisi üzerinde İyon başlıklı, iki köşe pilasteri yükselir. Bunlar arasında, kemerli bir *aedicula*yla çevrelenen bir pencere ile pencerenin iki yanında sıralanan Toskan başlıklı bir tam ve bir yarım pilaster yer alır. *Aedicula* kemerinin *tympanum* yüzeyi farklı bir taş dokusuyla değerlendirilmiştir. Kemerin üstündeki üçgen boşluklar profillerle belirginleştirilmiş, ortasına da Barok bir rozet yerleştirilmiştir. Köşe sütunlarının üzerinde alçak bir arşitrav, friz ve dişli frizli bir korniş sırasıyla çıkmanın birinci katı sonlanır. Friz, meanderli bir bantla ve yanlarda kabartma taş profiliyle değerlendirilmiştir. İkinci kat, birinci katın saçaklığının üzerinde yer alan bir kaide üzerinde yükselir. Kompozit başlıklı köşe pilasteri bu kaide üzerine oturur. İyon başlıklı, yivli, bir tam, bir yarım pilaster, alt kattaki gibi köşe pilasterlerinin yanında sıralanmıştır. Pencere, üçgen alınlıklı bir *aedicula* ile çevrelenmiştir. Geriye çekilen *tympanum*, çıkmanın alt katındaki taş dokusuyla değerlendirilmiştir. Alınlıkta palmet motifli bir mahya akroteri yer alır. Köşe akroterleri olarak bir kaide üzerine oturan, sırtları birbirine dönük Grifon kabartmaları kullanılmıştır. Grifonların yanında bitkisel bezemelere ek olarak, yine birbirine simetrik konumlanan birer küçük rozet bulunur.

Cephenin, pencereler, çıkma ve pilasterler dışında kalan yüzeyinin sadeliği kat silmesinin altında tekrarlanan üç rozet kabartmasıyla kırılmıştır. Çevresini yumurta-ok bezemeli bir profilin dolaştığı rozet, kenarında kıvrımdallar bulunan yüksek kabartma tekniğiyle yapılmış bir aslan başıyla sonlanır. Rozetin iki yanında yivli küçük plasterler ve bu pilasterlerin üzerine oturan birer vazo kabartması bulunur. Pilasterlerin –daha çok başlığa benzeyen- alt kısmında birer üzüm salkımı yer alır. Bu salkımlar birer dalla, rozetin altında akantus yapraklarından oluşan bir kabartmaya bağlanır.

Yüksek plasterlerin üzerine binen, iki cepheyi de kuşatan kat silmesinin üzerine oturan bir dişli friz oturur. Onun üzerinde yer alan üç *fascialı* bir kornişten oluşan saçakla yapı sonlanır.

5. KLASİSİST VALLAURI CEPHELERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Cephe elemanlarının doğru tanımlanıp uygun bağlamlara yerleştirilmesi cephenin arkasında yatan tasarım anlayışını anlamak açısından önem taşımaktadır. Klasisist Vallauri cephelerindeki mimari yaklaşımları genel bir sınıflama ile Beaux-Arts disiplini çerçevesinde, üslup çağlarına ve mimarın kişisel tutumlarına göre incelemek mümkündür. Üslup çağları, Antikite, Rönesans ve Barok dönemlerinden cephelere aktarılan mimari ifadelerin /elemanların ışığında incelenmiştir. Üslup çağlarının dışında mimarın kişisel tutumundan kaynaklanan cephe düzenlemeleri ayrı bir başlık altında ele alınmıştır. Burada mimarın sıklıkla tekrarladığı gözlenen cephe düzenlemelerinden yola çıkılmıştır.

5.1. BEAUX-ARTS

Vallauri'nin klasisist yapılarıyla Beaux-Arts mimarisi arasında ilişki kurmadan önce aranacak ortak yanların birebir bir eşleşmeye tabi tutulamayacağını kabul etmek gerekir. Öncelikle 19. yüzyıl Paris'i ile 19. yüzyıl İstanbul'unu gözönüne getirmek faydalı olabilir. Paris'te mimarlık tartışmaları 17. yüzyıldan bu yana 'halkın' dahil olduğu bir alandır. İstanbul, 19. yüzyılda yeni yapı tipleriyle ve biçimleriyle görüntüsü değişen bir kenttir. Ancak hem dönemin Haussmann bulvarlarıyla donatılmış Paris'inden çok farklıdır hem de farklı bir mimari gelenek üzerine oturmaktadır. Ölçeğin yanı sıra yapıların kent içindeki yoğunluğu da bir fark yaratır. Ayrıca yapıların şehirle kurduğu ilişki açısından gerek Paris Operası'nda gerekse Duban'ın *École des Beaux-Arts* binasında yaratılan kentsel mekanla yapının kurduğu ilişkinin gücünü Vallauri yapılarında bulmak çok kolay olmayacaktır.

Beaux-Arts eğitilmiş Antoine Bouvard 20. yüzyıl başında İstanbul için bir nazım planı hazırlamıştır. Çelik, projenin hiçbir topografik ve sosyal yaşamla ilgili veriden yararlanmamasını eleştirir (Çelik, 1998). Bouvard'ın bu projeyi İstanbul'a gelmeden yaptığı da düşünülürse Çelik'e hak vermemek zordur. Öte yandan dönemin

İstanbul’unda, Beaux-Arts disipliniyle yapılacak bulvarların ve görkemli meydanların şehre yabancı olması belki de kaçınılmazdır.

Kentsel alanlardaki farklılıklar yapıların ölçeğine de kaçınılmaz olarak yansımaktadır. Vallauri’nin 1896’da inşa ettiği Bank-ı Osmanî-i Şâhâne İstanbul’un en büyük binası olarak bilinmekteydi (Çelik, 1998). İki imparatorluğun sarayları karşılaştırıldığında dahi aynı ölçek farkı ile karşılaşılacaktır. Ölçeğin yanısıra Paris yapıları, daha taşkın, bezemelerde daha sınırsız, heykel açısından daha zengin olarak İstanbul yapılarından ayrılmaktadır. İşçiliklerin de payını düşünmek gerekir. Hitchcock, Fransız ustaların, Avrupa’nın her yerinde, Fransız mimarisinin pek sızamadığı İngiltere’de bile aranan kişiler olduklarından söz eder (Hitchcock, 1987).

Vallauri, II. Abdülhamid’in şehzadeleri için hazırladığı projelerinin birinde köşelerin ve orta birimin dışarı taşırılarak öne çıkarıldığı ve yapının vurgulu bir mansart çatıyla sonlandırıldığı, simetrik bir cephe anlayışı ile karşılaşılır. Beaux-Arts mimarisine doğrudan referans veren bu model, Vallauri’nin gelmiş olduğu disipline bağlılığını da örneklemektedir. (Şekil 2.1) Vallauri’nin uygulamaya geçirdiği yapılarında Beaux-Arts mimarisinin etkileri daha çok eksenler, simetri ve anıtsallık gibi temel ilkeler düzeyinde kendini göstermiştir.

Eksenler, Beaux-Arts mimarlığındaki önemini Vallauri’nin klasisist cephelerinde de sürdürmüştür. Cephe boyunca yer alan eksenler yapının iç mekanlarının bir uzantısı olarak cepheye taşınmış, cephenin sağlam örgüsünün temel elemanlarından olmuştur. Eksenler sayesinde yapı kolay algılanabilir ve okunabilir olmaktadır. Bu da Beaux-Arts mimarisinin önemli ilkelerinden sayılmaktadır. Yapıların, genellikle yüksek pilasterler ya da sütunlarla eksenlerinin vurgulandığı, bunların aynı zamanda yapının cephesine bir ritim kazandırdığı görülmektedir. Cephelerde yatay ve düşey eksenler boyunca vurgulanan bir hareket ve süreklilik hakimdir. Yapıda yer alan diğer düzenlemeler ve bezeme alanları bu eksenlerle uyum içinde ele alınmıştır.

Vallauri yapıları, simetrik bir plan ve cephe anlayışı ile tasarlanmıştır. Cercle d’Orient, Osmanlı Bankası ve hatta eklerle oluşan Arkeoloji Müzesi’nin cephelerinde kimi yerlerde simetride görülen sapmalar tasarımın uygulama sırasında değiştiğini akla getirecek niteliktedir. Osmanlı Bankası cephesinin özgün çiziminde cephede simetrik bir

kurğu görülmektedir. Bu simetrik cephe anlayışı, kullanılan Rönesans saray modeliyle de birlikte anıtsal bir ölçeği de beraberinde getirmiştir. Vallauri, Beaux-Arts mimarisinin önemli ilkelerinden biri olan anıtsallığı yapılarına uygulamıştır. Bu gerek kolossal düzen, dev sütunlar / pilasterler ve saçaklık elemanlarıyla gerekse büyük taş bloklarından oluşan malzemelerle cepheye taşınmıştır. Mimar, bu anıtsallığı sadece tek bir cephede, ana cephede yaratmakla yetinmiştir. Osmanlı Bankası buna güzel bir örnek teşkil etmektedir. Ön cephede yer alan görkemli cephe anlayışı yan cephelerde oldukça zayıf bir mimari ifadeye yerini bırakmıştır. Ön cephedeki gösterişli saçaklık elemanlarının ve kat kornişlerinin yan tarafta devam etmeyip kesilmesi binanın görkemli ön cephesinin taşıdığı güçlü mimari ifadeye de gölge düşürmektedir. Osmanlı Bankası'nın tam karşısında yer alan Banque de Change'da ise bu durum tam tersidir. Bina, bütünsellik gösteren bir tasarım anlayışıyla ele alınmıştır. Saçaklık elemanları ve kaide ile *piano nobile*'yi birbirinden ayıran kalın profil üç cephe boyunca binayı sarmaktadır. Cepheler arasında, pencere düzenlemelerinde de aynı tutarlılık dikkati çekmektedir.

Vallauri, kamu binalarından özel konutlara dek çeşitlilik gösteren pek çok farklı bina tasarlamıştır. Beaux-Arts mimarlığı tarafından vurgulanan, her yapının bir karakterinin olması ilkesi Vallauri yapılarında da görülmektedir. Osmanlı Bankası binası ve Arkeoloji Müzesi binaları mimari ve dekoratif öğeler ile stilistik normlara uyan bir bütünlük taşır (Batur, 1992, 152). Osmanlı Bankası'nın iki farklı cephe yorumu, Paris Opera binasındaki iki farklı yorumu akla getirmektedir. Yapımı, Vallauri'nin Paris'te olduğu zamanla çakışan bir bina olmasından dolayı o dönemde yarattığı ilgiden Vallauri'nin de payını alması kaçınılmazdı. Bu yüzden en çok etkilendiği binalardan biri olduğunu varsaymak yanlış olmaz. Garnier, Opera'nın ön yüzünde kullandığı İtalyan Rönesansı etkisi yerini arka cephede Fransız Klasizminin geleneksel mimarisine bırakır. Vallauri de arka cephede Osmanlı mimarisine göndermede bulunmaktadır.

Cercle d'Orient binası da zengin bezemeleriyle ve mitolojik Satyr figürleriyle bir banka cephesinden çok bir kulüp binasına uygundur. Osmanlı Bankası'nın girişinde, karşılıklı yer alan rölyeflerde ticaret temasının işlendiği görülmektedir. Arkeoloji Müzesi o dönemde Batı'da yaygın olarak müze mimarlığına atfedilen Neoklasik bir tarzda yapılmıştır. Yapının biçimlenişinde kazılarda çıkarılan görkemli lahitlerin de etkisi

olmuştur (Can, 1993a). Yapı, içinde bulundurduğu eserlerle uyum içinde ve cephesinden müze binası olduğunu hissettirecek biçimde tasarlanmıştır. Vallauri'nin bu çalışmada ele alınmayan geleneksel mimariye göndermede bulunduğu yapılarında da 'karakter'den söz etmek mümkündür. Özellikle Afif Ahmet Paşa Yalısı ve Rıdvan Paşa Konağı'nda simetrik ve kapalı planlarına rağmen iç mekanların dışarıya farklı kütlelerle taşarak dışardan algılandıkları görülmektedir.

5.2 ÜSLUP ÇAĞLARI

5.2.1. Antikite

Vallauri'nin, Antik Çağ'a referans veren cephe öğelerini, düzen elemanları, tapınak mimarisi ve bezemeler ana başlıkları altında incelemek mümkündür.

Antikitenin düzen elemanları cephelerdeki mimari ifadeyi ve hiyerarşiyi destekleyen bir nitelikte kullanılmıştır. Bir başka deyişle düzenler, Vitruvius tarafından tanımlanan ve sonra Serlio klasik geleneğin kanonu haline gelen mimari dil aracılığıyla cephedeki ifadeyi güçlendiren elemanlar olmuştur. Dor üslubunun güçlü ve yalın biçimiyle İyon üslubunun zarafeti ve Korint üslubunun zenginliği aynı cephede farklı düzenlemelerle buluşmuştur. Vallauri yapılarında Toskan / Dor düzeninin kullanıldığı yerler, klasik anlayışın uzantısında genellikle kaide kısmı ile sınırlı kalmıştır. Basık, yalın sütunlar kaidenin dayanıklılığını desteklemiştir. Cephe içindeki ikincil ölçekte Vallauri genelde İyon düzenini tercih etmiştir. Kolossal düzende ise hem Cercle d'Orient, hem de Osmanlı Bankası'nda gösterişli Korint sütunlar yer almaktadır.

Vallauri ayrıca farklı düzenlemelerin yer aldığı başlıklar kullanmıştır. Bunlardan biri, akantus yaprağı dizisinin üzerinde sıralanan yivlerle oluşan başlık düzenlemesidir. Bu başlık hem Banque de Change hem de Decugis Evi'nde kolossal düzenin başlıkları olarak kullanılmıştır. Arkeoloji Müzesi'nde ise antemion dizisinden oluşmuş bir başlık düzenlemesine rastlanmaktadır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin giriş cephesinde yer alan pilaster başlıklarının Priene'de, Athena Kutsal Alanı'ndaki başlıkla olan benzerliği, Vallauri'nin antik eserleri biçim kaynağı olarak kullanmış olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. (Şekil 5.1)



Şekil 5.1 Sanayi-i Nefise Mektebi'nden ve Atina Kutsal Alanı'ndan sütun başlıkları

Tapınak mimarisi en büyük ölçekte cepheyi saran ve diğer düzenlemeleri içinde barındıran bir tasarımda kullanılmıştır. Yapı, rustik bloklardan oluşan bir kaide üzerinde yükseltilerek dev boyutlu sütunlarla / pilasterlerle arşitrav, friz ve kornişin sıralandığı bir saçaklığa bağlanmaktadır. Antik mimarinin düzen elemanlarından oluşan saçaklık, ayrıca dişli friz, *modillion* sırası veya daha büyük konsollarla zenginleştirilmiştir. Friz, Vallauri yapılarında öne çıkarılan bir cephe elemanıdır. Burası, yoğun bir bezeme alanı olarak değerlendirilmiş ve cephedeki vurgusu arttırılmıştır. Osmanlı Bankası'nda ve Cercle d'Orient'da yer alan yüksek friz, eksenlerle bütünlük içindeki zengin bezeme düzenlemeleriyle yapının bitişini güçlendiren bir mimari eleman olarak kullanılmıştır.

Cephenin tamamında düzen elemanlarıyla yaratılan kurgunun yanısıra, cephede öne çıkarılmak istenen kimi yerlerde doğrudan tapınak mimarisi tasarımı kullanılmıştır. Arkeoloji Müzesi'nin iki ana girişinde merdivenlerle yükseltilmiş bir platformda, Korint düzeninde sütunların taşıdığı üçgen alınlıklı birer *tetrastilos-prostylos* tapınak cephesi yer almaktadır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yan ve arka cephesinde sütunlarının üzerinde yükselen üçgen alınlıklı bir başka tapınak düzenlemesi, duvar nişleri içine yerleştirilmiştir.

Vallauri, Osmanlı Bankası için hazırladığı cephe çiziminde, tapınak cephesi düzenlemesini iki ayrı ölçekte kullanmıştır. Bunlardan biri, yüksek sütunlar üzerinde yer alan, mahyada bir palmet motif, yanalarda da Grifon motiflerinden akroterlerin olduğu görkemli bir alınlığı taşıyan düzenlemedir. Diğeri de, ikinci kat pencerelerini sınırlayan üçgen alınlıklı *aedicula*'dır. *Aedicula* düzenlemeleri, *aedicula* sütunları ve pilasterlerinin taşıdığı arşitrav, friz ve korniş sırasından oluşan saçaklık elemanları ve onun üzerine

oturan alınlık, antik tapınak cephesini küçültülmüş bir ölçekle cepheye taşımaktadır Vallauri, tapınak cephesinin taşıdığı güçlü mimari ifadenin farkındadır ve bunu sık sık cephe hiyerarşisini oluşturmak için kullanmıştır.

Akroterler, meanderli bezemeler, konsollarda volütler, vazolar, akantus yaprağı ve palmet motifleri, masklar ve kıvrımdallar Vallauri cephelerinde antik mimari bezeme vokabülerinden alınan öğelerdir. Mitolojik öğeler de Vallauri bezemelerinde sıklıkla kullanılır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde medusa başları, Cercle d'Orient'da Satyr başları, Decugis Evi'nde, Osmanlı Bankası'nda ve yine Cercle d'Orient'da yer alan Grifon figürleri bunlara örnek teşkil etmektedir. Bezeme elemanları çoğunlukla friz kısmında ve alınlıkların iç yüzeylerinde kullanılmıştır. Cephenin tamamlandığı saçaklığın friz kısmı özellikle Osmanlı Bankası ve Cercle d'Orient'da yoğun bir bezeme programı ile ele alınmıştır. Osmanlı Bankası'nda attika katını içine alan bu kısım cephe eksenleriyle süreklilik göstererek Antikite'nin bezeme elemanlarından vazolar, girlandlar ve Grifonlardan oluşmuş kompozisyonlarla değerlendirilmiştir. Cercle d'Orient'da ise aslan maskları, vazolar ve rozetler yer almaktadır. Banque de Change'da friz kısmı benzer bir şekilde ele alınmış, üç cephe boyunca devam etmiştir. Diğer iki yapıya göre daha gösterişsiz bir bezeme anlayışıyla ele alınan bu yapıda ikili konsollar ve cepheye taşıdıkları ritim öne çıkmaktadır. Arkeoloji Müzesi'nde yine geniş bir friz kullanılmış fakat bu kısım yalın bırakılarak daha farklı bir etki yaratılmıştır. Vallauri, *sopra porta* kısmını da bir bezeme alanı olarak değerlendirmiştir. Meanderli bantlar yatay etkiyi güçlendirmesinin yanı sıra cephe yüzeyini bölmek amacıyla da kullanılmıştır. Cercle d'Orient'da bu bezeme elemanı *piano nobile*'nin iki katını birbirinden ayırmakta iken Arkeoloji Müzesi'nde sütun başlıklarının, Decugis Evi'ndeki çıkmada birinci katın bitimini vurgulamaktadır. Banque de Change'da ise daha büyük bir ölçekte, üç cephe boyunca devam edip kaide kısmını *piano nobile*'den ayırmaktadır. Vallauri, Antikite'ye referans veren bezeme elemanlarını cephenin ritmini destekleyen ve eksenlerle bir süreklilik gösterecek nitelikte kullanmıştır. Antikite'den gelen tüm bu referanslar belli bir sistem dahilinde cephelere aktarılmıştır.



Şekil 5.2 ‘Temple D’Antonin et Faustine’ ve Osmanlı Bankası friz detayları

5.2.2. Rönesans Saray Mimarlığı

Vallauri’nin klasisist cephe kurgusu, kaynağını Rönesans saraylarından almaktadır. Bu tercihi pek çok nedene bağlamak mümkündür. Collins, Rönesans Canlandırmacılığı’nın tüm diğer canlandırmacı akımlar arasında özellikle şehir ölçeğinde en yaygın model olduğuna dikkati çekerken bunu Rönesans mimarlığının uyarlanmaya en müsait biçim dilini taşımasına bağlar (Collins, 1998, 99). Neo-Grek modeller, yapının inşa edileceği alandan kanonik düzenlemelere dek pek çok şartı dayatmaktadır. Rönesans Canlandırmacılığı, mimarın seçmesine, kendi buluş ve düzenlemelerine, farklı bina tiplerine göre farklı mimari ve bezeme uygulamalarına izin vermektedir. Bunun yanı sıra biçimsiz parsellere uygulanabilen bir model sunmaktadır. Neo-Rönesans mimari, Neo-Grek ve Neo-Romen mimariyle aynı tektonik düzenlemeleri kullansa da uyarlamalara daha açıktır. Dolayısıyla dönemin mimarisiyle daha uyumlu olabilmektedir. Sıkışık alanlarda anıtsal bir mimari yaratma çabası ve daha serbest bir dil kullanma isteği Vallauri’yi bu mimarlığa iten nedenlerden olabilir. Mimar, erken Rönesans döneminin sade üsluptaki örneklerinden çok Geç Rönesans dönemindeki Bramante ve Raffaello’nun tasarımlarında sıkça rastlanan, duvar yüzeyinin sütunlar, rustik bloklar, balkonlar, yoğun kabartmalar ve bezemelerle değerlendirildiği örnekleri model olarak almıştır.

Vallauri yapılarında, üçlü ya da ikili bölünmelerle cephe yatay kısımlara ayrılmıştır. Cephede, kaide, *piano nobile* ve *attika*'dan oluşan bir hiyerarşi gözlemlenmektedir. Kaide yere oturan ve 'taşıyan' kısımdır, *piano nobile* ise 'asıl kat'tır. Mimari ifade açısından kaidenin dayanıklılığı, *piano nobile*'nin soyluluğu temsil etmesi gerekmektedir. Bu yüzden ilkinde taş bloklardan oluşan daha monolitik bir etki, ikincisinde ise farklı düzenlemelerin ve ölçeklerin içiçe geçtiği daha ayrıntılı bir düzenleme söz konusudur. Bunun yanısıra, katların yüksekliğinin attikaya doğru giderek azalması, kaide ve *piano nobile*'nin yüksekliklerinin aynı tutulması Vallauri yapılarında da uygulanmaya çalışılmış, saray mimarisine referans veren tutumlardandır. Osmanlı Bankası'nda, bu tam anlamıyla yansıtılmaktadır.

Rönesans saray mimarisinde kaide kısmına rustik doku ile güçlü bir mimari ifade kazandırılmıştır. Serlio, rustikanın doğayı; sütunlar, başlıklar, kornişler ve alınlıkların oluşturduğu diğer cephe elemanlarının ise insan eliyle yapılanı temsil ettiğini öne sürmektedir. Serlio, bu ikisinin birlikteliğinin çok güçlü bir ifadeyi ortaya çıkardığını söylemektedir (Ackerman, 1994, 521).

Vallauri cephelerinde rustikanın zengin dokusundan ve kaideye taşıdığı güçlü ifadeden yararlanılmıştır. Osmanlı Bankası'nda cephedeki anıtsal ifadede büyük taş bloklarından oluşan rustik dokunun katkısı yadsınamaz. Yapının *rustikalı* alt kısmı, saray mimarisinde olduğu gibi kaide olarak düşünülüp *piano nobile*yi taşıyan kısım olduğu vurgulanmış, dolayısıyla dayanıklılığı gösterilmiştir. Vallauri cephelerinde rustikanın da kendi içinde farklılaştığı, kaide bölümünün anlatımını zenginleştirdiği görülür. Örneğin Osmanlı Bankası'nda farklılaşan rustika, bodrum katı ve açıklık kenarlarını vurgulamış, cephenin kendi düzenlemesiyle bütünlük içinde kullanılmıştır. Decugis Evi'nde ise giriş ve Meşrutiyet Caddesi cephesinin rustikası birbirinden farklılaştırılmış, köşelerde ve eksenlerde de dışarı taşırılarak belirginleştirilmiştir.

Yapının kaide kısmı kadar, köşeleri de önem kazanmış, yine güçlendirilmiş kısımlar olarak yapıdaki sağlamlık etkisine görsel bir katkıda bulunmuştur. Yapıların hepsinde köşeler taşırılarak vurgulanmıştır. Pera Palas'ta köşelerde rustika farklı bir dokuyla devam etmektedir. Köşe pilasteri de yapının kenarlarını vurgulayan ve dayanıklılık algısını güçlendiren bir cephe elemanıdır.

Farklı ölçekte düzenlemelerin birarada kullanılması Geç Rönesans Dönemi'nde Michelangelo ile ortaya çıkan bir cephe kurgusudur. Yerden veya bir kaide üzerinde, iki ya da daha çok katı birbirine bağlayarak yükselen dev boyutlu sütunlar/pilasterler yapıyı antik tapınak mimarisinden gelen anıtsal bir ölçeğe taşırlar. Bunun yanısıra her katın kendi düzenlemesiyle ikincil bir ölçek de bu ana ölçeğin içinde yer alır. (Summerson, 1980, 58). İki ölçeğin içiçe geçtiği bu cephe kurgusu Vallauri yapılarında da kullanılır. Cephede, en önde okunan bir ana düzen ve bunun arkasında okunan daha küçük düzenler yer alır. Ana düzende yüksek sütunlar ve sütunların üzerinde, bunların oranlarına uygun bir saçaklık yer alır. Cercle d'Orient'da iki kat boyunca yükselen sütunlar, bu sütunlar arasında yer alan *aedicula*'nın sütunları bu sütunların taşıdığı alınlığın ortasındaki İyon sütunları cepheye içiçe üç ayrı ölçek taşımaktadır. Giderek küçülen bu düzenleme aynı zamanda taşıyıcı olandan daha bezemeci olana doğru da bir sıralama izler. Her birimin kendi başına bir ifadesi olduğu gibi diğer birimlerle de cephede bütünsellik içinde yer alır.

Vallauri cephelerinde pencereler de mimari bir ifadeyle ele alınmıştır. Kaidenin sövesiz, yalın pencerelerine karşılık, üst kısmın pencerelerinde sütun düzenleriyle, *aedicula*'yla zenginleştirilmiş bir düzenleme görülür. *Piano nobile*'nin daha çok ilk katında yer alan *aedicula* düzenlemelerinin yanında pencereler altta ve / veya üstte, konsollar üzerinde taşınan birer pencere silmesi ile sınırlandırılarak da değerlendirilmiştir. Rönesans mimarisinde her katın birbirinden farklılık gösteren pencere düzenlemesine Vallauri yapılarında da rastlanır. Bir katın pencere düzenlemesinin her cephede farklılaşmasının yanında Cercle d'Orient, Sanayi-i Nefise ve Arkeoloji Müzesi'nde aynı pencere düzeninin diğer cephelere de taşındığı görülmektedir. Banque de Change'da aynı pencere düzenlemesi üç cephe boyunca devam etmektedir.

5.2.3. Barok Ögeler

Vallauri yapılarında kütleden kaynaklanan bir Barok etkiden söz etmek zordur. Bankalar Caddesi'ndeki Hazeran Han, kıvrımlı saçaklıklarıyla, mimarın Barok etkilerini en çok taşıyan yapısı olabilir. Vallauri'nin Barok mimariden aktardığı daha çok bezeme ögesi olarak kullanılan kartuşlar, S kıvrımlı ve bezemeli konsollar ve deniz kabuğu şeklinde bezemelerdir. Özellikle Cercle d'Orient'da yer alan kartuşlar yapının anıtsallığını

destekleyecek boyutlarda ve yoğunlukta cepheye taşınmış, cephenin ritmini belirleyen elemanlardan olmuştur.

Manyerist dönemde erken Rönesans'ın katı kurallarını reddeden daha sonra Barok dönemde de sürdürülen çözülmenin etkilerini Vallauri'nin bazı cephe düzenlemelerinde de bulmak mümkündür. Bunlardan biri pencere düzenlemelerinde karşılaşılan kırık alınlıklardır. Cercle d'Orient'da *aedicula*'nın alınlık kemeri, her iki yanda da kırıldığı noktalardan içe doğru kıvrılır. Osmanlı Bankası'nda ise *aedicula* alınlığı, *aedicula* sütunlarının üzerine oturan saçaklık elemanlarının kesilmesiyle kırık bir alınlığa dönüştürülmüştür. Her iki uygulamada da *tympanon* alınlığının üzerine oturduğu saçaklık elemanlarından olan frizle birleşmiş ve burası bir bezeme alanı olarak kullanılmıştır. Bir başka serbest düzenleme de sütun başlıklarında kendini göstermektedir. Başlıklarda Arkeoloji Müzesi ve Decugis Evi'ndeki yüksek pilasterlerde görüldüğü gibi akantus yaprağı dizisinin üzerinde sıralanan yivlerden oluşan farklı düzenlemelere gidildiği gibi bir sütun başlığının üzerinde yer alan ikinci bir başlıkla klasik olmayan bir tutum izlendiği de olmuştur. Bu şemada genellikle ilk başlık klasik düzen başlıklarından olmuş, ikinci başlık görünümü ise çoğunlukla aslan başlarıyla sağlanmıştır.

5.3. VALLAURI'YE ÖZGÜ TUTUMLAR

Vallauri cephelerinin tasarım kurgusu, Beaux-Arts disiplini üzerine oturan, Antik Dönem, Rönesans ve Barok mimarlığı sözlüğünden alınmış biçimlerin mimarın kişisel tutumuyla birleşmesiyle tamamlanmaktadır.

Vallauri'nin klasisist cephelerinde genellikle üçlü düzenlemelere dayanan bir tasarım anlayışı öne çıkar. Osmanlı Bankası'nda hem kaide kısmındaki açıklıklar hem de *piano nobile*'de yüksek sütunlar arasında kalan alanlar sütun veya pilasterlerle üçe bölünmüştür. Böylece cephede kaide kısmında başlayıp *piano nobile*'de devam eden vurgulu bir üçlü bölünme yer almaktadır. Banque de Change'da *Société Ottomane* levhasının üzerinde yer alan pencerelerde de İyon başlıklı pilasterlerle üçe bölünen bir düzenleme yer almaktadır. Üçlü düzenleme sadece pencerelerde değil, girişlerde de kullanılmıştır. Arkeoloji Müzesi'nin giriş düzenlemesinde, *tetrastilos* tapınak cephesinin yer aldığı portikonun uzantısında yan yana sıralanmış üçer kapı yer alır (Şekil 5.3). Bu kapıların üzerinde yer alan ikinci katın pencereleri ile üçlü giriş düzenlemesi

tamamlanmaktadır. Giriş saçağının tavanında bu düzenleme ile süreklilik içinde olan yine üçlü bir *soffit* düzenlemesi yer almaktadır. Pera Palas'ın özgün girişleri de üç kapılı olarak tasarlanmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin giriş kapılarında da üçlü bir düzenleme göze çarpmaktadır. Uygulanmamış olsa da bir eskiz çiziminde, Arkeoloji Müzesi'nde bölümleri birbirinden ayıran kapıların Korint başlıklı iki sütunla üçe bölünen açıklıklar olarak tasarlandığı görülür. Bu tasarım anlayışı Roma'nın anıtsal kapılarının, zafer taklarının üçlü sistemini akla getirmektedir. Kapı ve pencerelerin yanı sıra, Decugis Evi'ndeki çıkma ve Cercle d'Orient'daki balkonda *soffit*ler üçlü bir düzenlemeyle değerlendirilmiştir. Bu cephe kurgusuna Vallauri'nin bu tez kapsamına alınmayan Doğulu-yerel motifler içeren yapılarında da rastlanmaktadır. Ceylan, Afif Paşa Yalısı ve Osman Reis Camisi'de bu üçlü sistemlere dayanan cephe bölünmelerinden söz etmektedir (Ceylan, 1993, 52). Yine de 19. yüzyıl mimarlığı bağlamındaki üçlü düzenlemenin kaynağı klasik mimarlıktır.



Şekil 5.3 Arkeoloji Müzesi ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde girişte yer alan üçlü düzenleme

Vallauri'nin kendine özgü tasarımları cephedeki üslup çağlarına referans veren tasarım kurgusuyla bir bütünlük içinde ele alınmıştır. Cephelerde pencere düzenlemeleri yapıdaki Rönesans saray mimarisine referans veren hiyerarşik kurguyu destekler niteliktedir. Kaide kısmının yalın, gösterişsiz pencereleriyle *piano nobile*'nin mimari ifadesi zenginleştirilmiş pencereleri zıtlık içindedir. Yaygın olarak kullanılan uzun, dikdörtgen pencerelerin ifadesi Antik mimari sözlüğünden alınan cephe elemanlarıyla zenginleştirilmiştir.

Cephede Rönesans saray mimarisinden aktarılan kaide ve *piano nobile* içindeki hiyerarşinin yanısıra *piano nobile*'nin kendi içinde başka bir hiyerarşi tanımlanmıştır. Yapılarda *piano nobile* kısmının ilk katındaki pencerelerin vurgulandığı bir cephe kurgusu göze çarpmaktadır. Bu tutum, Rönesans döneminde kaidenin üst katının asıl kat olmasının uzantısında gelişmiş bir şema olabilir. Bu hiyerarşi, kaidenin üstündeki ilk katta yer alan *aedicula* düzenlemeleri, *aedicula* alınlıklarındaki gösterişli bezemeler, pencereleri sınırlayan sütun/pilaster çeşitlemeleri gibi zenginleştirilmiş mimari ifadelerle desteklenmektedir. Osmanlı Bankası'nda bu katta pencereler, üçgen alınlıklı birer *aedicula* ile çevrelenmektedir. *Aedicula* alınlığı ise yüksek kabartmalı girlandların ve aslan figürleri ve madalyondan oluşan zengin bir bezeme ile değerlendirilmiş, cephede öne çıkan bir düzenlemeyi tamamlamıştır. Galata Otel'i'nin giriş cephesinde de benzer bir şekilde sadece *piano nobile*'nin ilk katında *aedicula* düzenlemesi görülmektedir. İkinci katın pencereleri birer silme ile altta ve üstte sınırlandırılırken ilk kat pencerelerinde Korint başlıklı yarım sütunların üstüne oturan üçgen alınlıklı bir *aedicula* düzenlemesi yer almaktadır. Banque de Change'da *piano nobile*'nin ilk katında pencereler, pencerelerin iki yanında sıralanmış Kompozit başlıklı, yivli sütunlar, yarım pilasterler ve bunların üzerinde sıralanmış düzen elemanlarıyla üst kattakine göre daha zengin bir mimari ifade barındırmaktadır. Sanayi-i Nefise'de ise yan cephede kaidenin üstündeki ilk katta yer alan tapınak cephesi, bu katın tasarımdaki vurgusunu destekler niteliktedir. Küçültülmüş ölçekte bir tapınak cephesi, Vallauri'nin cephe hiyerarşisini kurmakta kullandığı mimari ifadelerden biri olmuştur.

Sütun düzenlerinin tekrarlanmasıyla oluşan bir şemaya pencere düzenlemelerinde sıkça rastlanır. Pencereleri sınırlayan sütun ya da pilasterlerin çeyrek sütun ya da pilaster olarak tekrarlanmasıyla oluşan bu dokuda genellikle yivli ve İyon başlıklı düzen elemanları kullanılmıştır. Vallauri bu tekrarlar hem cephede bir ritm yaratmış, hem de farklı boyutlardaki sütun/pilaster çeşitlemeleriyle cepheye bir zenginlik katmıştır. Cercle d'Orient'da, birinci katta pencere kenarlarında yarım daire kesitli ve çeyrek daire kesitli Korint başlıklı yivli sütunlar sıralanmıştır. Çeyrek daire kesitli sütunlar geniş pilasterlere pencere düzenlemesini sınırlandıran bir nitelikte kullanılmıştır. Decugis Evi'ndeki çıkmanın ilk katında pencerenin iki yanında Toskan başlıklı bir tam ve bir yarım pilaster sıralanırken ikinci katta aynı düzenleme İyon başlıklı, yivli pilasterlerle tekrarlanmıştır.

Burada da yarım pilasterler çıkmanın köşe sütunlarına bitişik olarak yer almaktadır. Banque de Change’da aynı uygulamaya *piano nobile*’deki ilk katın pencerelerinde rastlanmaktadır. Burada yarım daire kesitli, Korint başlıklı yivli sütunlarla, Korint başlıklı, yivsiz yarım pilasterler kullanılmıştır.

Vallauri cephelerinde kullanımı yaygın bir başka tutum da alt kısmın yüksek, üst kısmın ise daha alçak ve bölümlenmiş olduğu iki parçalı bir düzenlemedir. Bu düzenlemede alt kısmı tek ya da üst kısma göre daha az parçalı bir açıklık belirlemektedir. Bu açıklığın üzerinde yer alan kısımda ise alt kısma göre belirgin bir şekilde daha alçak ve parçalanmış bir düzenleme görülür. Üst kısım neredeyse bir *attika* katı gibi alt kısmın üzerinde yer almaktadır.



Şekil 5.4 Cercle d’Orient, Arkeoloji Müzesi ve Pera Palas’tan cephe ayrıntıları

Bu düzenlemenin örneğine Pera Palas’ın birinci, ikinci ve üçüncü katını birarada bulunduran balkon nişi düzenlemesinde rastlanır. Birinci ve ikinci kat pilasterlerle balkon nişinin içinde alt kısma karşılık gelirken, bunların üzerinde yer alan üçüncü kat düzenlemenin üst kısmındaki ‘*attika*’yı oluşturur. Üst kısımda, köşe pilasterleri ve onların yanında yer alan İyon başlıklı sütunlarla parçalanmıştır. Bu düzenleme, üç katta da cephenin dışına taşırılmış ve bir bütünlük içinde ele alınmıştır. Osmanlı Bankası’nda *piano nobile*’de yüksek sütunların arasında üçlü bir düzenlemeyle ele alınan kısım ile onun üzerinde yer alan beş parçaya bölünmüş ve daha alçak *attika* kısmı da aynı uygulamanın bir uzantısıdır. Cercle d’Orient’da yapının orta biriminde birinci ve ikinci

kat cepheleri aynı tutumla ele alınmıştır. Alt kısım tek parçalı ve daha yüksek tutulmuş bir açıklık iken üst kısımda İyon başlıklı sütunlarla üçe bölünmüş ve daha alçak bir düzenleme yer almaktadır. Bu tutuma sadece cephelerde değil iç mekanlarda da rastlanabilmektedir. Arkeoloji Müzesi'nin iç mekanında bölümleri birbirinden ayıran kapılarda tek parçalı alt kısım ve onun üzerinde bir *attika* gibi yer alan üçe bölünmüş kısım yer almaktadır (Şekil 5.4).

Yaygın olarak kullanılan bir başka şema *aedicula* alınlıklarının değerlendirilmesinde göze çarpar. Burada *aedicula* sütunlarının üzerinde arşitrav, friz ve kornişten oluşan düzen elemanları yer almakta, bunun üzerine de *aedicula* alınlığı oturmaktadır. Cephelerde görülen yaygın bir tutum, friz kısmının ele alınmasında ortaya çıkar. Bu kısmın kenarlarında, sütunların üzerine karşılık gelecek şekilde yüksek kabartmalı birer motif yer almakta ve neredeyse ikinci bir başlık görünümü sunmaktadır. Bu başlığın üzerine alınlık elemanları veya saçaklığın düzen elemanları oturmakta ve ikinci başlık vurgusunu güçlendirmektedir. Başlıkların arası ise bezemelerle değerlendirilmiştir.



Şekil 5.5 Cercle d'Orient, Osmanlı Bankası, Galata Otel ve Arkeoloji Müzesi'nden cephe ayrıntıları

Cercle d'Orient'da kırık alınlığın ortasında İyon başlıklı, yivli iki sütun ve bunlara yaslanmış birer grifon figürü yer almakta, bu alan kenarlarda sütun başlığını andıran bir düzenleme ile sınırlandırılmaktadır. Osmanlı Bankası'nda alınlığın ortasındaki alan aslan başları ve bir madalyonla değerlendirilirken *aedicula* sütunlarının başlığının

üzerinde, ikinci bir başlık görünümünde aslan başları yer almaktadır. Banque de Change ve Arkeoloji Müzesi'nde ikinci başlık bir konsol görünümündedir (Şekil 5.5).

Vallauri cephelerinde, yatay ve düşey elemanların birarada kullanılmasıyla desteklenen bir gerilim hakim olmuştur. Cepheyi bölen kornişler, saçaklık elemanları, balkon balustradları ve meanderli bantlarla vurgulanan yatay harekete karşılık köşe pilasterleri, yüksek sütunlar, uzun, dikdörtgen pencereler ve pencereleri sınırlayan sütunlarla düşey bir hareket tanımlanmıştır. Bu iki hareketin birbirine geçen örgüsü cephede bütünsel bir algı yaratmaktadır. Bu bütünsellik cephe elemanları /düzenlemeleri arasında yaratılan zıtlıkla da desteklenmektedir. Kaide kısmı ile üst kısım, yivli sütunlarla düz pilasterler, sıvalı duvar yüzeyi ile taş dokusu, kaidenin yalın pencereleriyle üst kısmın aediculalı pencereleri arasında bir kontrast yaratılmıştır. Üst katın alınlıklarında barok bezemelerin içiçe geçtiği, aediculalı pencereleriyle 'kaide'nin sade detayları ve etkileyici ağırlıklarıyla sıralanan pencereleri arasında bir karşıtlık bulunmaktadır. Cephedeki en vurgulu karşıtlık kaide ile *piano nobile* arasındadır. Bu iki yüzey arasında yeterli bir uzaklık bırakılması da kontrastın algılanması açısından önem taşımaktadır. Cepheyi bölen geniş kornişler bu uzaklığı belirleyen elemanlardır. Banque de Change'da bu yüzey oldukça kalın bir profille bosajlı taşlardan oluşmuş kaide ile *piano nobile* kısmını birbirinden ayırmıştır. Üç cephe boyunca devam eden bu profil arka cephede kot farkından dolayı *piano nobile*'nin üzerine oturduğu bir kaideye dönüşmüştür. Vallauri cephelerinde bir cephe elemanın birden fazla görsel işlev yüklenmesine oldukça sık rastlanmaktadır. Cercle d'Orient'da iki cephe boyunca dolaşan balkon balustradları aynı zamanda yüksek sütunların ve aedícula sütunlarının üzerine oturduğu bir kaideye dönüşmektedir. Decugis Evi'nde aynı duruma kaide kısmının üzerine oturan ve kaideyi *piano nobile*'den ayırarak iki cephede de devam eden taş dizisinde rastlanmaktadır. Bu dizi, kaideyi sonlandıran bir kısım olabildiği gibi aynı zamanda *piano nobile*'deki köşe pilasterlerinin ve aedícula sütunlarının üzerine oturduğu bir 'kaide'ye dönüşmüştür.

Vallauri cephelerinde katı bir Rönesans modeline bağlı kalınmamış, Klasik Rönesans'tan ayrılan mimari düzenlemeler kullanılmıştır. Barok kartuşlar ve kırık alınlıklarla cepheler, Klasik Rönesans modelinin daha serbest bir uyarlamasına dönüşmüştür. Bu açıdan, Manyerist dönemdeki çözülmeye ortak bir yaklaşım görülmektedir. Yalnız, bu yaklaşım Manyerist dönemde Giulio Romano'nun ve

Michelangelo'nun cephelerindeki tektonik olmayan düzenlemelerini içermeyen, daha ihtiyatlı bir serbestliktir. Romano'nun cepheyi saran rustikaları, yerleri değiştirilmiş düzen elemanları Vallauri'nin neomanyerist tutumlarının dışında kalmaktadır. Vallauri cephelerinde, düzen elemanlarının kanonik kullanımının dışına çıkılmamıştır. Cephe tektonik kurguya aykırı düşmeyen bir şekilde tasarlanmış, taşıyan-taşınan ilişkisi korunmuştur. Çıkmalar, balkonlar, pencere silmeleri konsollar üzerine oturmakta, aedícula alınlığı sütunlarla desteklenmekte, dev sütunlar / pilasterler saçaklığı taşımakta ve tüm düzenleme bir kaide üzerine oturmaktadır. Vallauri, klasisist anlayışta yaptığı yapılarında mimarinin 'ilkel kulübe'sinde dahi kendini gösteren bu temel ilkeye bağlı kalmıştır, tüm serbestlikleri kendi tasarım disipliniyle sınırlandırarak belli bir program dahilinde cephelerini oluşturmuştur.

SONUÇ

Alexandre Vallauri, 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında İstanbul'da pek çok binasıyla şehrin değişen çehresinde katkısı olan bir mimardır. Paris'te dönemin en gözde mimarlık okulu olan École des Beaux-Arts'da almış olduğu eğitim tasarımlarında etkili olmuştur. 1895'lere kadar yaptığı yapılarda, klasisist bir çizgi izlemiş, daha sonraki yapılarında yine Beaux –Arts disipliniyle şekillenen plan kurgusu ile Osmanlı mimarlığı cephe düzenlemelerini buluşturmuştur. Bu araştırmada Vallauri'nin klasisist cephelerindeki düzenlemeleri ve tasarım anlayışı ele alınmıştır.

Beaux-Arts eğitimi, mimarın cephe düzenlemelerindeki yaklaşımı anlamak için, önemli bir başlangıç noktasıdır. École eğitiminin, öğrencinin tasarım düşüncelerini şekillendireceği açıktır. Vallauri'nin okuduğu döneme denk düşen 19. yüzyılın ikinci yarısında, yüzyılın ilk yarısındaki katı klasisizmden farklı, daha serbest bir mimari yaklaşım görülür. Bu dönemin temsili binası kabul edilen Garnier'nin Operası, Klasik mimarlığın biçim sözlüğünden alınmış elemanları, İtalyan Rönesansı formlarıyla ve Fransa'nın uzun süre direnç gösterdiği Barok öğelerle buluşturmaktadır.

Vallauri'nin erken dönemlerinde tasarladığı klasisist cephelerin, aldığı eğitimin güçlü etkisinin sonucu olduğu düşünülebilir. Vallauri cephelerindeki Beaux-Arts etkilerinden söz etmeden önce üzerinde durulması gereken bir konu mimarlık uygulamaları açısından Paris ve İstanbul'da görülen farklardır. 19. yüzyılda Haussmann Planı ile kentsel dönüşümlerin yaşandığı, bulvarlar ağı ile donatılmış Paris, İstanbul'a göre farklı bir kentsel ölçek sunmaktadır. Öte yandan İstanbul'un dar sokakları, sıkışık parsel düzenlemeleri yapılara da yansımakta, mimara kendi ölçeğini sunmaktadır. Ölçek farkının yanısıra köklü bir klasisizm geleneğinin uzantısındaki Paris'te 'taşkın' ve ifadeli biçimlerle, gösterişli bezeme ve heykellerle, usta işçiliklerle daha yetkin örnekler ortaya çıkmıştır. Bu yüzden, Vallauri'nin klasisist yapıları, şehrin o dönemdeki ölçeğinde anıtsallık taşısa da Paris yapılarıyla yan yana düşünüldüğünde oldukça mütevazı kalmaktadır. Vallauri'nin daha çok "cephe mimarlığı"na yönelmesinin ardında yatan da dar parsellerde planlamayı serbestçe gerçekleştirememiş olmasıdır.

Vallauri'nin yapılarını bu bağlamda Beaux-Arts disiplininin İstanbul'daki uyarlaması olarak değerlendirmek anlamlıdır. Mimarın yapılarındaki Beaux-Arts etkisi kendini

yatay ve düşey eksenler üzerine oturan simetrik cephe kurgusunda göstermektedir. Eksenler cepheye taşınmakta ve cephenin ritmini belirlemektedir. Bu eksenler boyunca yer alan düzenlemelerle cephede hareketlilik sağlanmaktadır. Yapının mimari bir karakter taşıması gerekliliği bir başka önemli Beaux-Arts ilkesidir. Vallauri, klasisist yapılarında bu ilkeye de bağlı kalmıştır, yapıların yüzünü binanın kullanım amacına göre şekillendirmiştir. Örneğin Osmanlı Bankası, bir bankanın taşıması gereken güçlü ve sarsılmaz niteliğini destekleyecek şekilde tasarlanmış, Arkeoloji Müzesi'nde dönemin müze yapılarında görülen ve içinde sergilenen eserleri en iyi şekilde temsil ettiği düşünülen Neoklasik bir mimari izlenmiştir.

Klasisist Vallauri cepheleri Beaux-Arts temeli üzerinde, farklı üslup çağlarına ait düzenlemelerle şekillenmiştir. Yapılarda görülen en temel cephe kurgusu, Rönesans saray mimarlığından alınan, cephenin kornişlerle kaide, *piano nobile* ve *attika* olarak yatay parçalara bölüldüğü düzenlemedir. Cephedeki yatay vurguyu yaratan bu düzenlemede düşey etki köşe pilasterleri ve yüksek sütunlarla desteklenmektedir. Yapıda ilk olarak okunan, Antik çağın mimari elemanlarını içeren kolossal bir düzen ve onun arkasında yer alan daha küçük ölçekteki ikincil düzendir. Bu yatay ve düşey örgü, yapıya hem anıtsallık hem de 'monolitik' bir karakter kazandırmaktadır. Vallauri, bu sağlam örgünün içinde, cephedeki birtakım düzenlemeler, bezemeler ve Barok motiflerle hareket ve zenginlik yaratmıştır. Meander motifleri, girlandlar, mitolojik figürler, akroterler, rozetler, grifonlar, Barok kartuşlar mimarın sözlüğünde tekrarlanan bezeme elemanlarıdır. Bu elemanlar çoğunlukla alınlıklarda ya da '*sopra porta*'da yer almıştır. Ama Vallauri'nin bezemeleri etkili bir şekilde kullandığı temel alan, saçaklıkta yer alan geniş frizler olmuştur. Bunun en iyi örneklerine Osmanlı Bankası ve Cercle d'Orient'da rastlanmaktadır. Yaratılan bezeme alanları, cephedeki eksenlerle süreklilik ve uyum içindedir.

Klasisist Vallauri cephelerinde, Rönesans ve Antik Çağ'ın kaynaklık ettiği pek çok mimari elemanla kurulan hiyerarşi bir başka ayırdedici özelliktir. Rönesans saray mimarlığındaki kaide ve *piano nobile* arasındaki hiyerarşi Vallauri cephelerinde de kaidenin rustik dokusu ve sadeliği ve *piano nobile*'nin sıvalı yüzeyi ve zengin mimari elemanlarıyla vurgulanmıştır. Bu hiyerarşi Antik Çağ'ın düzen elemanlarıyla desteklenmiş, kaidede basık, yivsiz Toskan/Dor düzeni, *piano nobile*de İyon ve Korint

düzenleri kullanılmıştır. Vallauri *piano nobilenin* kendi içinde de bir hiyerarşi yaratmış ve bunun alt kısmını mimari elemanlarla ve düzenlemelerle daha vurgulu bir şekilde sunmuştur. Bu vurguyu, *aedicula*’lı pencere düzenlemeleriyle, yanyana sıralanan sütun ve pilaster çeşitlemeleriyle desteklemiştir. *Aedicula*, mimarın tasarımlarında önemli bir cephe elemanıdır. Vallauri, tapınak cephesinin taşıdığı mimari ifadenin gücünün farkındadır ve bu ifadeyi cephe düzenlemesinde, özellikle vurgulamak istediği yerlerde kullanmıştır. Bu tapınak düzenlemesini Sanayi-i Nefise’nin yan ve arka cephelerinde cephe bölümlerinin içine yerleştirmiştir. Arkeoloji Müzesi’nde uzun monolitik cephenin *tetrastlos-prostylos* tapınak cephesinin yer aldığı giriş portikosuyla dışarı taşıdığı güçlü bir mimari ifade yaratmıştır. Vallauri tapınak cephesi düzenlemesini ayrıca, Osmanlı Bankası için hazırladığı cephe çiziminde, yüksek sütunlar üzerinde kullanmıştır.

Farklı üslup çağlarının kaynaklık ettiği cephe elemanları, mimarın kişisel tutumundan ortaya çıkan düzenlemelerle cephede yer almaktadır. Bu düzenlemelerden biri cephedeki üçlü bölünmelerdir. Örneğin, Osmanlı Bankası’nda hem kaideye hem *piano nobile*’de üst üste binen açıklıklarda düşey eksenler boyunca süreklilik gösteren bir üçlü bölünme yer almaktadır. Bunun yanısıra girişlerin, çıkma, balkon ve giriş *soffit*lerinin hep üçlü bir düzenleme içinde ele alındığı görülür. Bunun yanısıra, cephede bir bütünlük içinde ele alınmış, iki parçalı bir başka düzenleme de sıklıkla rastlanan bir şemadır. Bu düzenlemede daha yüksek alt kısım tek parçalı bir açıklık olarak yer alır. Bunun üzerine daha alçak ve parçalanmış bir başka düzenleme oturur. Vallauri’nin düzenlemelerindeki önemli bir tutum da cephedeki tektonik ifadeye bağlılık olmuştur. Bu bağlamda mimar, taşıyan-taşınan ilişkisinde klasik geleneğin kurallarıyla hareket etmiştir.

Vallauri, kaynağını geçmiş modellerden alan mimari elemanları kişisel bir yorumla klasisist cephelerinde biraraya getirmiştir. Eklektik yaklaşımın mimara tanıdığı serbest alanın sınırlarını belirleyen mimarın kendi tasarım disiplini olmuştur. Cephelerde, Beaux-Arts disiplini üzerine oturan, Antik Çağ, Rönesans ve Barok sözlüğünden alınmış mimari biçimler bu disiplin içinde biraraya gelmiştir. Mimarın klasisist cephe düzenlemesini bileşenlerine ayırmak, Vallauri’nin tasarım yaklaşımını kavramak açısından önemlidir. Ancak bu yolda yapılan ve birbiri üzerine eklenen araştırmalar sonucunda Vallauri’nin mimari görüşlerinden söz etmek ve onun 19. yüzyıl Osmanlı uygulamalarına yansıttığı mimari kimliğini yakından anlamak mümkün olacaktır.

KAYNAKLAR

Ackerman, J., 1994, “The Tuscan / Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture”, *Distance Points : essays in theory and Renaissance art and architecture Press*, MIT Press, Chicago.

Akın, N., 1998. 19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera, Literatür Yayıncılık, İstanbul.

Akpolat, M. S., 1991. Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury, yayımlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Artan, T., 1992. “Topkapı Sarayı Arşivi’ndeki Bir Grup Mimari Çizimin Düşündürdükleri”, Topkapı Sarayı Müzesi, Yıllık s.5, 7-57.

Batur, A., 1992. 19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Bir Stilistik Karşılaştırma Denemesi: A. Vallaury / R. D’Aronco, Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Batur, A., 1993a. “Sanayi-i Nefise Mektebi Binaları”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, VI, Kültür Bakanlığı ve Türk Tarih Vakfı Yayını, İstanbul, 447-448.

Batur, A., 1993b. “Arkeoloji Müzeleri Binası”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, I, Kültür Bakanlığı ve Türk Tarih Vakfı Yayını, İstanbul, 310-311.

Becherer, R., 1996. “French Architecture 1814-1914”, The Dictionary of Art, Turner, J. (ed.), Grove, New York, v.4, 519-525.

Berger, R.W., 1997. A Royal Passion / Louis XIV as Patron of Architecture, Cambridge University Press, Cambridge.

Birsel, S., 1983. Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Can, C., 1993a. İstanbul’da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları, yayımlanmamış tez, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Can, C., 1993b. “Decugis Evi”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 3, Kültür Bakanlığı ve Türk Tarih Vakfı Yayını, İstanbul, 14.

Can, C., 1993c. “Cercle d’Orient / Mimari”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 2, Kültür Bakanlığı ve Türk Tarih Vakfı Yayını, İstanbul, 409-10.

Can, C., 1995. “Levantine Architects in Post Tanzimat İstanbul”, *Istanbul Tra Il XIX e Il XX Secolo / 27-28 Novembre*, Instituto Italiano di Cultural, İstanbul.

Can, C., 2003. Alexander Vallaury Voyvoda Caddesi Toplantıları /10Aralık, http://www.obarsiv.com/guncel_vct_2003_cengizc.html.

Ceylan, O., 1993. “Mimar Alexandre Vallaury ve İki Yapısı”, *Yapı*, 140, 43-55.

- Cezar, M.**, 1983a. “Yüzyıllık Bir Sanat Eğitim Kurumu”, *Yapı*, **48**, 25-28.
- Cezar, M.**, 1983b. Güzel Sanatlar Eğitiminde 100. Yıl, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, İstanbul.
- Cezar, M.**, 1991. XIX. Yüzyıl Beyoğlu’su, Ak Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları, No:55, İstanbul.
- Cezar, M.**, 1995. Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Chafee, R.**, 1977. The Teaching Of Architecture at the Ecole des Beaux-Arts, *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, 61-111, ed. Drexler, A., MIT Press, New York.
- Collins, P.**, 1998. Changing ideals in modern architecture 1750-1950, McGill-Queen's University Press, Montreal
- Colquhoun, A.**, 1981. The Beaux-Arts Plan, *Essays in Architectural Criticism*, 161-169, The MIT Press, London.
- Coşar, N.**, 1999. Geçmişten Geleceğe Demirbank, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Cret, P.**, 1908. Ecole des Beaux Arts: What Its Architectural Teaching Means, *Architectural Review*, XXIII, Jan-June 1908, 367-371.
- Çelik, Z.**, 1986. The remaking of Istanbul : portrait of an Ottoman city in the nineteenth century, University of California Press, Berkeley
- Çelik, Z.**, 1998. 19.Yüzyıl Osmanlı Başkenti /Değişen İstanbul, yay. haz. Anadol, A., Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Delaire, E.**, 1907. Les Architectes Eleves de L’ecole des Beaux-Arts, Librairie de la Construction Moderne, Paris.
- Drexler, A.**, 1977. The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts, MIT Press, New York.
- Duhani, S. N.**, 1982. Eski İnsanlar, Eski Evler: 19. Yüzyılda Beyoğlu’nun Sosyal Topoğrafyası, çev. Süreya, C., Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul.
- Egbert, D. D.**, 1980. The Beaux Arts Tradition in French Architecture, Princeton University Press, Princeton.
- Eldem, E.**, 1997. 135 Yıllık Bir Hazine / Osmanlı Bankası Arşivinde Tarihten İzler, Osmanlı Bankası, İstanbul.
- Eldem, E.**, 2000. Bankalar Caddesi / Osmanlı’dan Günümüze Voyvoda Caddesi, Osmanlı Bankası Bankacılık ve Finans Tarihi Araştırma ve Belgeleme Merkezi, İstanbul.
- Gournay, I.**, 1996. “Beaux-Arts Style”, *The Dictionary of Art*, Turner, J. (ed.), Grove, New York, v.3, 464-65.
- Gülersoy, Ç.**, 1993. Tepebaşı / Bir Meydan Savaşı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul.

- Hitchcock, H. R.**, 1987. *Architecture of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Yale University Press, New Haven.
- Kalnein, von W.**, 1995. *Architecture of France in the Eighteenth Century*, Yale University Press, London.
- Karn, G. P.**, 2000. Neoclassical and Romantic Architecture in France, *Neoklassicism and Romanticism*, 62-104, Könemann, Cologne.
- Koloğlu, O.**, Cercle d'Orient'dan Büyük Kulübe, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- Koyunoğlu, A.H.**, 1981. "En Dinç Mimardan En Genç Mimara", *Mimarlık*, **163**, 2.
- Kruft, H.W.**, 1994a. Relativist Architectural Aesthetics, The Enlightenment and Revolutionary Architecture, *A History of Architectural Theory From Vitruvius to the Present*, 141-165, Princeton Architectural Press, New York.
- Kruft, H.W.**, 1994b. Nineteenth Century France and the Ecole des Beaux-Arts, *A History of Architectural Theory From Vitruvius to the Present*, 272-290, Princeton Architectural Press, New York.
- Leconte, M.L.C.**, 1996. "George-Ernest Coquart", The Dictionary of Art, Turner, J. (ed.), Grove, New York, v.2, 831.
- Levine, N.**, 1977. The Romantic Idea of Architectural Legitimacy: Henri Labrouste and The Neo-Grec, *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, 325-417, ed. Drexler, A., MIT Press, New York.
- Lemoine, B.** 1998. *Architecture in France, 1800-1900*, Harry N. Abrams, New York.
- Mead, C.**, 1995. Urban Contingency and the Problem of Representation in Second Empire Paris, *JSAH*, 54:2, 138-175.
- Minoglou, Ioanna P.** 2002. Ethnic minority groups in international banking: Greek Diaspora banks of Constantinople and Ottoman, <http://www.rothenburg-unz.de/greekbankers.htm>, Athens University.
- Mutlu, A.**, 1983. Yüz Yıllık Mimarlık Eğitimi, *Yapı*, **49**, 24-8.
- Nasır, A.**, 1991. Türk Mimarlığı'nda Yabancı Mimarlar, yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi**, 2002. <http://www.obarsiv.com/ob-tarih.html>
- Pasinli, A.**, 1992. "Osman Hamdi Bey'in Müzecilik Yönü ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri", 1. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildirileri, yay. haz. Z. Rona, MSÜ Yayınları, 147-152, İstanbul.
- Pevsner, N.**, 1990. *An Outline of European Architecture*, Penguin Books, London.
- Sayar, Z.**, 1988. "Çizdiğini İnşa Etmeyen Bir Mimar Tasavvur Edemiyorum.", *Mimarlık*, **230**, 46.
- Sönmez, Z.**, 1983. XIX. Yüzyıl Sonlarında Türkiye'de Mimar Sorunu ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin İlk Mimarlık Hocası Alexandre Vallauri, *Yapı*, **52**, 33-34.

- Summerson, J.**, 1986, *The Architecture of the Eighteenth Century*, Thames and Hudson Ltd., London.
- Summerson, J.**, 1980, *The Classical Language of Architecture*, Thames and Hudson Ltd., London.
- Summerson, J.**, 1948. *Heavenly Mansions / An Interpretation of Gothic, Heavenly Mansions*, 135-159, Charles Scribner's Sons, London.
- Üsdiken, B.** 1993. "Cercle d'Orient", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 2, Kültür Bakanlığı ve Türk Tarih Vakfı Yayını, İstanbul, 409.
- Üsdiken, B.**, 1999. *Pera'dan Beyoğlu'na 1840-1955*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.
- Yıldiran, N.**,1993. "Dış Borçlanmada 33 Yıllık Birliktelik ve Doğu-Batı Ekseninde Bir İkiz Bina: Tütün Rejisi ve Bank-ı Osmani-i Şahane", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, derl. Rona, Z., İstanbul Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s.41-53
- Yavuz, Y., Özkan, S.**, 1985. "Osmanlı Mimarlığı'nın Son Yılları", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, 4. cilt, İstanbul.
- Zantern, D. van**, 1977. *Architectural Composition at the Ecole des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier*, *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, 111-324, ed. Drexler, A., MIT Press, New York.

EK - A



Şekil A-1



Şekil A-2



Şekil A-3



Şekil A-4



Şekil A-5



Şekil A-6



Şekil A-7

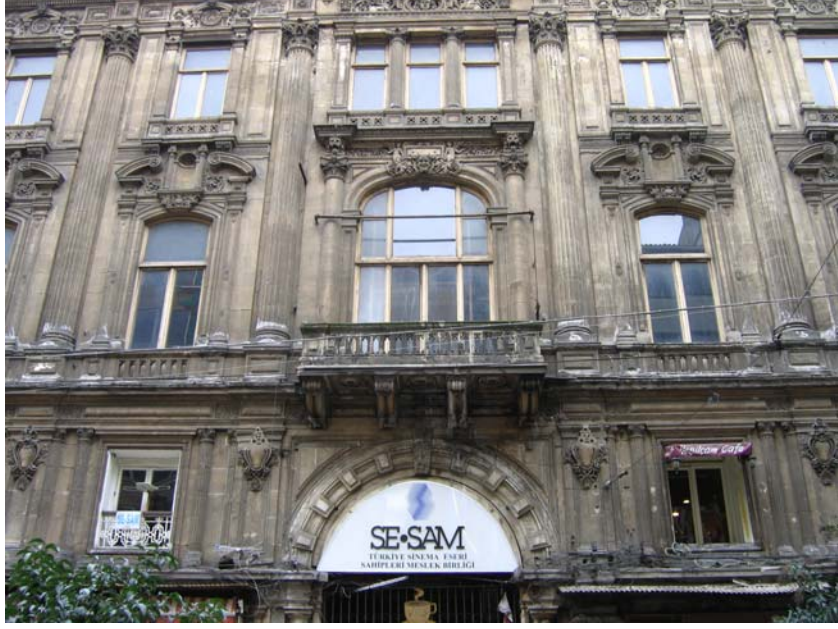
EK - B



Şekil B-1



Şekil B-2



Şekil B-3



Şekil B-4



Şekil B-5



Şekil B-6



Şekil B-7



Şekil B-8



Şekil B-9

EK - C



Şekil C-1



Şekil C-2



Şekil C-3



Şekil C-4



Şekil C-5

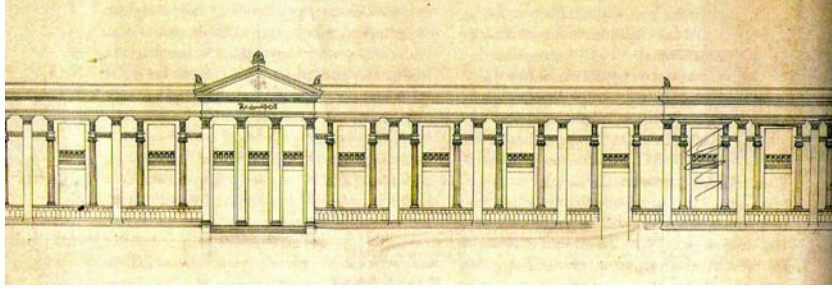


Şekil C-6

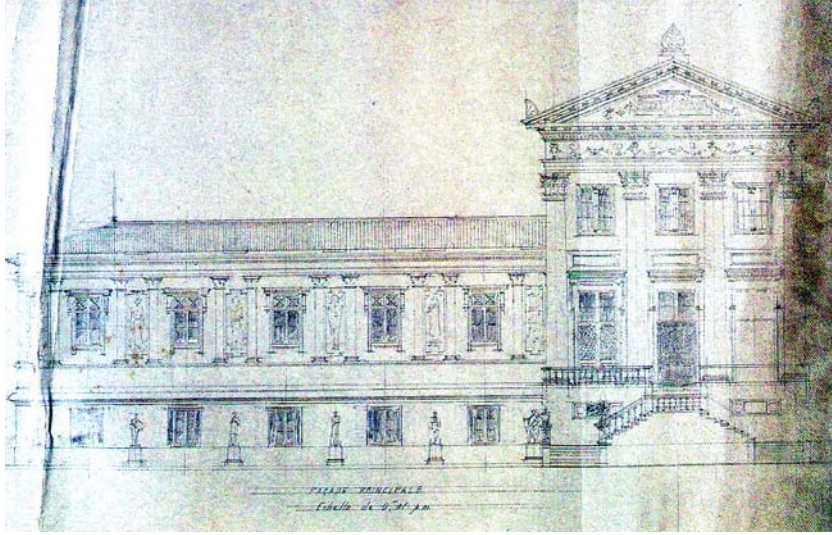


Şekil C-7

EK - D



Şekil D-1



Şekil D-2



Şekil D-3



Şekil D-4



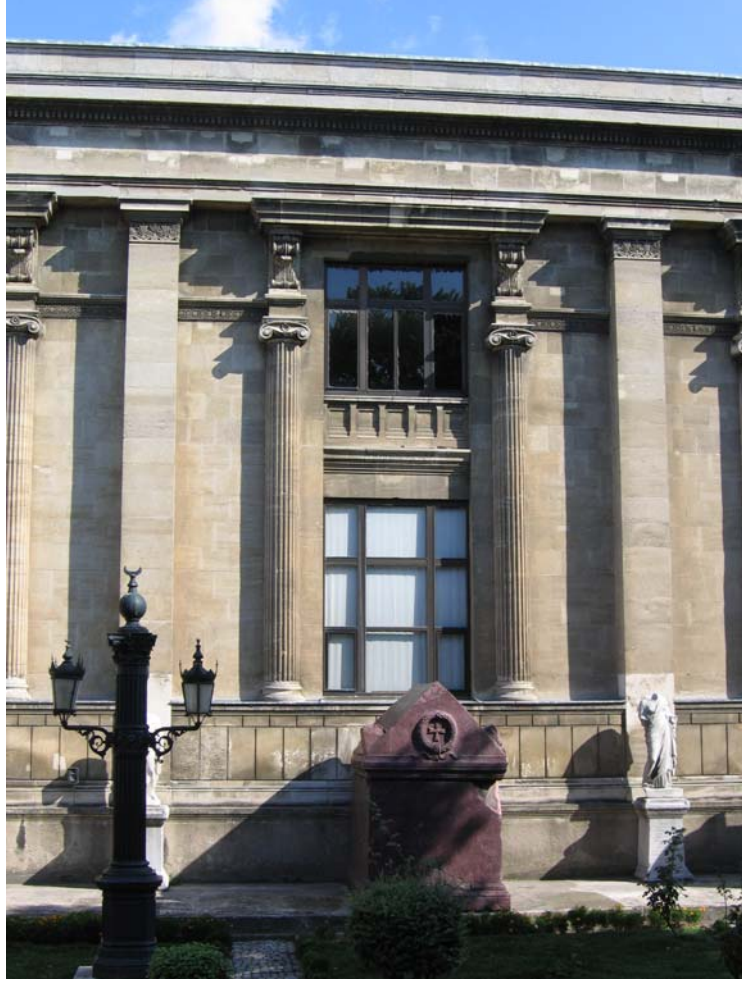
Şekil D-5



Şekil D-6



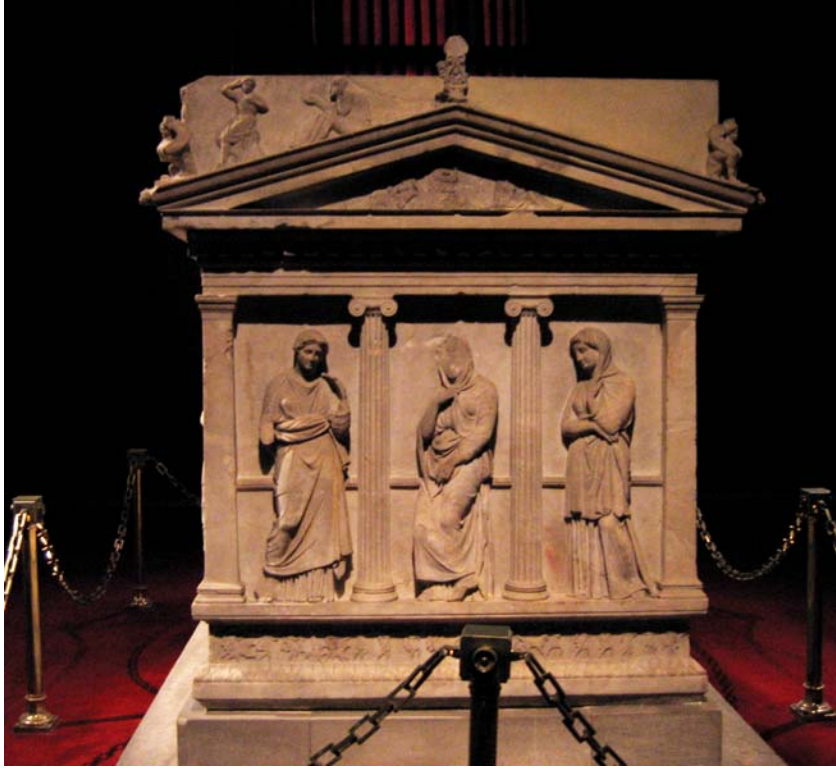
Şekil D-7



Şekil D-8



Şekil D-9



Şekil D-10

EK - E



Şekil E-1



Şekil E-2



Şekil E-3



Şekil E-4



Şekil E-5



Şekil E-6



Şekil E-7



Şekil E-8

EK - F



Şekil F-1



Şekil F-2



Şekil F-3



Şekil F-4



Şekil F-5

EK - G



Şekil G-1



Şekil G-2



Şekil G-3



Şekil G-4



Şekil G-5

EK - H

SÖZLÜK

Aedicula: Küçültülmüş bir ölçekte tapınak mimarisi özellikleri taşıyan, sütunlarla sınırlandırılmış küçük niş.

Lavi: Çini mürekkebi ile yapılan bir boyama tekniği.

Mansart çatı: İki farklı eğim yüzeyine sahip, alt kısmının üst kısmına göre daha dik olduğu bir çatı türü.

Piano nobile: Rönesans Saray mimarisinde zemin katın üstünde yer alan “asıl kat”.

Rustika: Bosajlı taşlardan, büyük taş bloklarından oluşan duvar örgüsü.

Sopra Porta: Mimaride kapının veya pencerenin üzerinde yer alan, çoğunlukla bir silme ile sınırlandırılmış kısma verilen ad.

Soffit: Kiriş, kemer, merdiven ya da çıkma gibi bir yapı elemanının alt kısmı.

Tetrastlos tapınak: Ön cephesinde dört sütunun bulunduğu tapınak çeşidi.

Tympanum: Bir alınlığın iki eğik kenarı veya kemeri ile alttaki yatay kaidesinin çevrelediği üçgen veya yarım daire bölüm.

ÖZGEÇMİŞ

Alkım Doğan Kılıç, 1973 İstanbul doğumludur. Lisans öğrenimini, 1997 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde tamamlamıştır. 1998-2004 yılları arasında Kanada'nın Toronto şehrinde The Planning House ve Whitney-Bailey Architects firmalarında mimar olarak çalışmıştır. 2004 yılının güz döneminde İTÜ Mimarlık Bölümü, Mimarlık Tarihi kürsüsünde yüksek lisansa başlamıştır ve halen yüksek lisans öğrencisidir. Aynı zamanda Doğan-Egmont Yayınevi'nde editörlük yapmaktadır.