

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**BEAUX ARTS KÖKENLİ BİR MİMAR OLARAK ALEXANDRE
VALLAURY’NİN MESLEK PRATİĞİ VE EĞİTİMCİLİĞİ AÇISINDAN
KARİYERİNİN İRDELENMESİ**

DOKTORA TEZİ

Seda KULA SAY

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

EKİM 2014

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**BEAUX ARTS KÖKENLİ BİR MİMAR OLARAK ALEXANDRE
VALLAURY’NİN MESLEK PRATİĞİ VE EĞİTİMCİLİĞİ AÇISINDAN
KARİYERİNİN İRDELENMESİ**

DOKTORA TEZİ

**Seda KULA SAY
(502072104)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Afife BATUR

EKİM 2014

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502072104 numaralı Doktora Öğrencisi **Seda KULA SAY**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **“BEAUX ARTS KÖKENLİ BİR MİMAR OLARAK ALEXANDRE VALLAURY’NİN MESLEK PRATİĞİ VE EĞİTİMCİLİĞİ AÇISINDAN KARIYERİNİN İRDELENMESİ”** başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Afife BATUR**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof.Dr.Turgut SANER**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof.Dr.Paolo Girardelli
Boğaziçi Üniversitesi

Prof.Dr.Cengiz CAN
Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç.Dr.İpek AKPINAR
İstanbul Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : **15 Temmuz 2014**
Savunma Tarihi : **20 Ekim 2014**

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasını gerçekleştirirken pek çok kişi ve kuruluşun katkısı oldu. Başta tüm süreç boyunca beni motive eden ve araştırmalarımı destekleyen danışmanım Prof.Dr.Afife Batur'a teşekkürü bir borç bilirim. Kendisi sadece doktora tezim bağlamında değil, her zaman, mimarlık ve tarihi konusundaki tükenmez heyecanını bana da aşılayarak, bilimsel çalışma yapmam için beni teşvik etmiş, çabalarına değer vermiş ve yol göstermiştir.

Son üç yıldır eleştiri ve teşvikleriyle bana yol gösteren, tez içeriği ile ilgili yayın yapmama vesile olan tez izleme komitesi üyeleri Prof.Dr.Turgut Saner ve Doç.Dr.Paolo Girardelli'ye çok teşekkür ederim. Ayrıca araştırma sürecimde özellikle yurtdışı araştırmalarım ve saha çalışmalarım bana destek veren, vakit ayıran ve teşvik eden Prof.Dr.Vilma Hastaoglou-Martinidis, Dr.Savvas Tsilenis ve Prof.Eleni Fessas-Emmanouil'e minnettarım.

Özellikle arşiv araştırmaları bağlamında İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi uzmanı Havva Koç, T.C.Başbakanlık Osmanlı Arşivi uzmanı Fuat Recep, Paris Ecole des Beaux Arts idaresi ve kütüphanesi çalışanları, Paris Yirminci Yüzyıl Mimarlık Müzesi arşivi ve Fransa Ulusal Arşivi çalışanlarının, St.Maria Drapéris kilisesi rahibi Père Ruben ile St.Pierre kilisesi rahibi Lorenzo Piretto'nun, Vatikan arşiv belgeleirne erişmemi sağlayan Dr.Rinaldo Marmara'nın büyük yardımlarını gördüm. Benimle araştırmasına dair bilgi ve belgeler paylaşan Levantine-Heritage ekibinden araştırmacı Marie-Anne Marandet, kendi tez araştırmasına dair belge ve bilgileri benimle paylaşan Prof.Dr.Fatma Ürekli, kişisel fotoğraf arşivinden fotoğraflar sağlayan Prof.Dr.Kutgün Eyüpgiller, kişisel evrak ve görsel arşivinden bilgiler veren Prof.Dr.Emre Dölen, tezime önemli katkılar sağlamıştır. Tümüne müteşekkirim.

Ayrıca tüm bu süreçte beni yalnız bırakmayan ailem ve dostlarıma, arşiv röprodüksiyon çekimlerimi yapmama destek veren Elif Erim'e, Yunanca'dan çevirilerimi yapan Gülay Ertekin'e, Almanca'dan çevirilerimi yapan Dr.Ayfer Fındık'a, nihayet tezimin son sürecinde kontrollerimi ve düzeltmelerimi yapan, görüşlerini esirgemeyen Dr.Ayşe Hilal Uğurlu ve Selva Suman'a teşekkür ediyorum; iyi ki varlar.

Temmuz 2014

Seda Kula Say

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	viii
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xxv
SUMMARY	xxvii
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Amacı	2
1.2 Yapılan Araştırmalar	2
1.3 Hipotez	4
1.4 Tez İçeriği Hakkında Notlar	6
2. VALLAURY’NİN KİMLİĞİ	11
2.1. Kökenleri, Ailesi ve Tabiyeti	11
2.2. Eğitim Hayatı	20
2.3. Çeşitli Tarihlerdeki Adresleri	22
2.4. Devlet Görevleri ve Aldığı Nişanlar	23
2.5. Sosyal Hayatı ve Üyelikleri, Seyahatleri.....	26
2.6. Vallaurý’nin Kimliğine Dair Değerlendirme	29
3. BEAUX ARTS OKULU’NUN İNCELENMESİ.....	33
3.1 Beaux Arts Mimarlık Eğitimi Prensipleri ve Mimari Tasarım Kriterleri.....	34
3.1.1 Ecole des Beaux Arts Mimarlık Okulu’nun gelişimi.....	34
3.1.2 École des Beaux Arts Mimarlık bölümü kuralları ve eğitimde arkeolojik çalışmaların önemi	40
3.1.3 École des Beaux Arts’da mimari tasarım kriterleri.....	47
3.1.4 Mimaride ondokuzuncu yüzyılın bellibaşlı yenilikçi kişileri ve akımları ile Beaux Arts mimari tasarım kriterlerine katkıları	57
3.1.5 Eklektizm ve Beaux Arts tasarım ilkelerine etki ve katkıları	66
3.2 École des Beaux Arts Kampüsünün Biçimlenişi.....	74
3.3 Vallaurý’nin Öğrenciliği Sırasında (1868-1879) Beaux Arts Okulu ve Devam Ettiği Ernest Coquart Atölyesi	79
3.4 1868-1880 Yıllarında Paris’teki Kentsel Dönüşüm ve Mimari Faaliyetler	86
4. ONDOKUZUNCU YÜZYIL SONU- YİRMİNCİ YÜZYIL BAŞINDA OSMANLI DÜNYASINDA GEÇERLİ ŞARTLARIN MİMARLIKTAKİ YANSIMALARI.....	97
4.1 Osmanlı İmparatorluğu’nun Bellibaşlı Liman Kentlerinde Yoğun Altyapı Yatırımları, Kapsamlı İmar ve Şehircilik Faaliyetleri ile Bunlara Bağlı Yeni Teknoloji Gereksinimleri	97
4.2 İstanbul’da Dönemin Çoğulcu Ortamı, farklı patron profilleri ve mimari program ve tarz olarak çeşitlenen talepler.....	101

4.3 Abdülaziz Döneminden Devralınarak Devam Ettirilen Kültür Politikası ve Osman Hamdi Bey	103
4.4 Mimarlar Arası ve Mühendisler Arası İlişkiler : Rekabet ve İşbirliği.....	109
4.5 1909 Devrimi.....	113
5.VALLAURY YAPILARI İLE BEAUX ARTS KAVRAM VE KRİTERLERİNE GÖRE ANALİZLERİ.....	115
5.1 Sanayi-i Nefise ve Müze-i Hümayun Kampüsü	118
5.1.1 Sanayi-i Nefise ve Müze-i Hümayun kampüsünün Beaux Arts ilkelerine göre incelenmesi.....	123
5.2 Cercle d'Orient Kulübü	141
5.2.1 Cercle d'Orient Kulübü binasının Beaux Arts ilkelerine göre incelenmesi	142
5.3 Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi Genel Müdürlükleri.....	156
5.3.1 Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi Genel Müdürlükleri binasının Beaux Arts ilkelerine göre incelenmesi.....	162
5.4 Pera Palas Oteli.....	174
5.4.1 Pera Palas Oteli binasının Beaux Arts ilkelerine göre incelenmesi	174
5.5 Düyun-u Umumiye (İstanbul Erkek Lisesi) binası	196
5.5.1 Düyun-u Umumiye (İstanbul Erkek Lisesi) binasının Beaux Arts ilkelerine göre incelenmesi.....	196
5.6 Prinkipo Palas (Büyükkada Rum Yetimhanesi) binası.....	221
5.6.1 Prinkipo Palas (Büyükkada Rum Yetimhanesi) binasının Beaux Arts ilkelerine göre incelenmesi.....	225
5.7 Haydarpaşa Tıbbiye-i Şahane Binası.....	240
5.7.1 Haydarpaşa Tıbbiye-i Şahane binasının Beaux Arts ilkelerine göre incelenmesi.....	242
5.8 Selanik ve Eminönü Gümrük Binaları.....	276
5.8.1 Selanik ve Eminönü gümrük binalarının Beaux Arts ilkelerine göre incelenmesi.....	279
5.9 Değerlendirme : Vallaury Yapılarında Beaux Arts İzleri.....	292
5.9.1 Vallaury yapılarında benimsenen genel Beaux Arts kavramları ve tasarım kriterleri	293
5.9.2 Vallaury yapılarında genel teknik özellikler	295
5.9.3 Vallaury'nin tarihsel ve coğrafi mimari referanslar repertuarı	299
5.9.4 Vallaury yapılarında gözlemlenen politik tutum.....	303
6. VALLAURY'NİN EĞİTİMCİ OLARAK OSMANLI-TÜRK MİMARLIK DÜNYASINA KATKILARI VE ECOLE DES BEAUX ARTS'DAN AKTARIMLARI	309
6.1 Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu ve İlk Yılları	309
6.2 Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Vallaury'nin Öğrencileri ve İlk Mimarlık Mezunları.....	325
6.3 İlk Sanayi-i Nefise Mektebi Mimarlık Mezunlarının Binaları Albümü	339
6.4 İlk Mezunların Yapılarında Vallaury / Beaux Arts Tasarım Anlayışının, Mimari Öge Dağarcığının İzleri	368
7. SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	379
KAYNAKLAR.....	385
EKLER.....	397
ÖZGEÇMİŞ.....	457

KISALTMALAR

B.A.H.	: Béton Armé Hennebique
BOA	: T.C.Başbakanlık Osmanlı Arşivi, İstanbul
CAA	: Le Centre d'Archives d'Architecture du XXe siècle, Paris
DAI	: Deutsches Archäologisches Institut
İAMEYA	: İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivi
KTVKK	: Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu
MSGSÜ	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
YTB	: Yunanistan Teknik Bürosu

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge A.1 : Kronolojik Vallaury yapıları tablosu.....	399
Çizelge B.1 : Vallaury'nin mimari referanslar sözlüğü tablosu. (SIKLIK sütununda A....C değerleri ile en sık kullanılanı en az sık kullanılanı dek sınıflama yapılmış; 1.MM sütunu ile 1.Milli Mimari yapılarında benzerlerine rastlanan öğeler işaretlenmiştir; FR sütunu ile Fransız mimarisine gönderme yaptığı düşünülen öğeler işaretlenmiştir.). ..	405
Çizelge C.1 : Sanayi-i Nefise Mimarlık Bölümü'nden Vallaury'nin görevde olduğu süre içinde yetişen mimarlar ve tespit edilebilen yapıları tablosu. ..	415

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

- Şekil 2.1 :** Francesco Vallauri'nin 1842'de İzmir'de Sardinya Konsolosluğu'ndaki kaydı (Sardinya Konsolosluğu , İzmir, 1842). 12
- Şekil 2.2:** 'Alexander Vallauri' için kilise vaftiz kaydı. 13
- Şekil 2.3 :** Pietro Vallauri'nin ve ailesinin 1849'da İstanbul'a geldiğini belirten 1896 tarihli evlilik kaydı (İstanbul Vatikan Apostolik Kilisesi, t.y.)..... 14
- Şekil 2.4 :** Osmanlı tebası Vallauri'nin Ecole des Beaux Arts'a kabul edildiğini gösteren belge (ANF AJ/52/384, t.y.). 18
- Şekil 2.5 :** 1878 yılında Ernest Coquart atölyesini toplu halde gösteren fotoğraf (Délaire, 1907, s 123). 22
- Şekil 2.6 :** 1885 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğretmen ve öğrencileri. Vallauri'nin ön sırada soldan ikinci olduğu sanılmaktadır («1885'te Sanayi-i Nefise kadrosu», 1885). 24
- Şekil 2.7 :** Diğer Cercle d'Orient üyeleri arasında Vallauri'i gösteren karikatürü (Koloğlu, 2005, s 64). 27
- Şekil 2.8 :** Muhabir üyeliğe seçilen Alexandre Vallauri'nin Institut de France'a el yazısı ile beyanı (Institut de France üye dosyaları, t.y.)..... 28
- Şekil 3.1 :** Henri Labrouste'un Paestum Neptün Tapınağı için yaptığı rölöve projesi, aynı tapınak için restorasyon projesinin uzunlamasına kesidi ve portik restorasyonu projesinin uzunlamasına kesidi (Bressani, 2012, s 91). 38
- Şekil 3.2 :** Loviot'nun Atina'daki Parthenon için restorasyon projesinden görünüş ve detay (Van Zanten, 1977a, s 300). 46
- Şekil 3.3 :** Bénard'ın 1867'de Güzel Sanatlar Sergi Sarayı konulu Grand Prix birinciliğini kazanan projesinden plan (Van Zanten, 1977a, s 240)..... 54
- Şekil 3.4 :** Sainte-Genéviève Kitaplığı'nın Paris Mimarlık Müzesi daimi sergisinde yeralan ve kesidini gösteren maketi. 59
- Şekil 3.5 :** Viollet-le-Duc'un Entretiens sur l'architecture başlıklı eserinde yeralan kubbeli salon tasarımı (Van Zanten, 1977b, s 227). 63
- Şekil 3.6 :** Garnier tasarımı Paris Opera binasında büyük merdiven (Van Zanten, 1977a, s 274). 65
- Şekil 3.7 :** Julien Guadet'in Marcellus tiyatrosu portığı ile Roma'daki Farnese Sarayı avlusu portığı karşılaştırması. Épron bunu eklektizmde mimarın isteğine göre serbest ölçekleme yapmasına örnek vermektedir (Épron, 1997, s 181). 73
- Şekil 3.8 :** École des Beaux Arts kampüsü : A binası : “Couvent des Petits Augustins” manastır binası, ki 1816'da A.Lenoir'in müzesini barındırıyordu. B binası : 1820'de François Debret tarafından tasarlanan “Le batiment des Loges”. C binası : 1820'de François Debret tarafından başlanan; Felix Duban tarafından tamamlanan “Palais des Etudes” binası. D binası : 1858-1862 arasında Felix Duban tarafından tamamlanan ve nehir tarafına bakan sergi binası (salle Melpomene ve salle Foch) yaptı. E binası : 1884'te yan parselde bulunan Hotel de

Chimay da satın alma/kamulaştırma ile okul binaları arasına katıldı. (Adda, 2000).....	74
Şekil 3.9 : Duban'ın Ecoles des Beaux Arts kampüsüne ilişkin çizimleri (Duban, 1837).....	76
Şekil 3.10 : École des Beaux Arts Tören Salonu ve Delareche'un duvar resmi.	77
Şekil 3.11 : École des Beaux Arts kampusu tamamlandığında Bonapart sokağındaki girişten görünümü. Bahçe duvarı boyunca semir parmaklık, arkasında Gaillon kemeri ve en arkada da yeni Palais des Études binası görünmektedir («Ecole Imperiale des Beaux Arts-1850», 1850).	78
Şekil 3.12 : Palais des Études giriş cephesi.	79
Şekil 3.13 : Coquart'ın Palais des Études avlusu için yeniden düzenleme ve örtü projesi çizimi (Coquart, 1871).	85
Şekil 3.14 : Haussman döneminde Paris'te ana aksların düzenlenmesini gösteren şema (Moncan, 2009, s 39).	86
Şekil 3.15 : Paris'te Haussman'ın düzenlemeleri sonrası standartlaşan apartman organizasyonu (Moncan, 2009, ss 188–189).	88
Şekil 3.16 : Baltard'ın tasarımı olan Paris Hal binaları kompleksi (Drexler, 1977, s 421).	89
Şekil 3.17 : Dufieux'nün 1842 tarihli Ecole de Dessin binası (Dufieux, 2012).	91
Şekil 3.18 : Jardin des Plantes içinde Galérie de Géologie binası.	91
Şekil 3.19 : Jardin des Plantes Galérie de Zoologie dış cephe.	92
Şekil 3.20 : Jardin des Plantes Galérie de Zoologie iç strüktür.	92
Şekil 3.21 : Crédit Lyonnais Bankası dış cephe.	93
Şekil 3.22 : Crédit Lyonnais Bankası heliks merdiven.....	93
Şekil 3.23 : Société Générale Bankası («Société Générale», 2012).	94
Şekil 3.24 : Birinci Belediye Dairesi , çan kulesi ve Saite-Gérmain-l'Auxerrois kilisesi.	94
Şekil 3.25 : Paris Birinci Belediye Dairesi merdiveni.	95
Şekil 5.1 : Bu bölümde incelenen Vallauray yapılarının güncel Selanik ve 1914 tarihli İstanbul ve haritaları üstünde yerleri (Erkan-ı Harbiye,1914)... ..	117
Şekil 5.2 : Sanayi-i Nefise Mektebi ve Müze-i Hümayun birinci faza ait tarihsiz vaziyet planı. Arkasında okunamayan Osmanlıca notlar ve Fransızca "Planche de situation chëz Musée Impërial" ibaresi yer almaktadır ("İAMEYA 77-G3/R1/4",t.y.).	118
Şekil 5.3 : Sanayi-i Nefise Mektebi ve Müze-i Hümayun'un vaziyet planı, yapılan ekler ve her bir bölümün işlevine dair notlar içeren levha ("İAMEYA 86-G3/R1/13",t.y.).	119
Şekil 5.4 : Müze ek binası için Vallauray imzalı ve 1899 tarihli alternatif plan ve görünüş çizimleri ("İAMEYA 56-G2/R4/24",1899).....	120
Şekil 5.5 : Müze ek binası için Vallauray imzalı ve 1899 tarihli alternatif plan önerileri ("İAMEYA 41-G2/R4/9",1899).	120
Şekil 5.6 : Müze-i Hümayun'un henüz sadece ilk fazının gerçekleşmiş olduğu döneme ait bir fotoğrafı ("No:24 Musée Impërial",t.y.).	121
Şekil 5.7 : Müze binasının 'Terasa çıkan merdivenin etüdü' ibareli çizimi ("İAMEYA 161-G5-R2-1" ,t.y.).	121
Şekil 5.8 : Müze çizimleri arasında bulunan volta döşeme detayı gösterir bir eskiz : "Dessin a la moitié de l'execution" ibaresi okunmaktadır ("İAMEYA 113-G4/R1/4" ,t.y.).	122
Şekil 5.9 : Müze projeleri arasında bulunan üçüncü faza ait demir donatılarda putrel deliklerinin yerini gösterir krokiler ("İAMEYA 92-G3-R3-4" ,t.y.). ..	122

Şekil 5.10 : Müzenin ilk fazının girişinden Çinili Köşk'e doğru görünüm.	124
Şekil 5.11 : Müze-i Hümayun ikinci ek giriş kısmı.....	125
Şekil 5.12 : Günümüzde İslam Eserleri Müzesi işlevi taşıyan Sanayi-i Nefise Mektebi binası.....	126
Şekil 5.13 : Müze-i Hümayun 1.ek kısmında merdiven holü.	127
Şekil 5.14 : Müze-i Hümayun 1.ek yapısının görünüşü ("Müze-i Hümayun Birinci Ek Görünüş").	128
Şekil 5.15 : Müze birinci ekte kütüphaneye çıkan merdiven sahanlığından detay.	129
Şekil 5.16 : Müze giriş cephesi düzenlemesi.....	129
Şekil 5.17 : Müze çizimlerinden detay eskizleri ("İAMEYA 157-G5/R1/23").	129
Şekil 5.18 : Müze çizimlerinden detay eskizleri("İAMEYA 158-G5/R1/24").	130
Şekil 5.19 : Müze çizimlerinden bir eskiz ("İAMEYA 16-G2/R2/3")......	130
Şekil 5.20 : Müze cephesinden bir pilastıra ait detay.	131
Şekil 5.21 : Müze giriş portiğinden detay.....	131
Şekil 5.22 : Müze birinci ek inşa halindeyken çekilmiş bir fotoğraf ("Müze-i Hümayun Birinci Ek İnşa Halindeyken İç Görünüş").	132
Şekil 5.23 : Müze cephesinden pencere düzeni detayı.	133
Şekil 5.24 : Müze giriş holünden salonlara geçiş.	133
Şekil 5.25 : Müze eskizleri arasında yeralan "arka cephedeki merkez motif / Motif Central de la façade postérieure" ibareli çizim ("İAMEYA 159- G5/R1/25").....	134
Şekil 5.26 : Müze çizimleri arasında yeralan merdiven parmaklığı etüdü ("İAMEYA 143-G5/R1/9").	135
Şekil 5.27 : Müze binası birinci ekten merdiven detayı.	135
Şekil 5.28 : Müze binası birinci kısım ana girişteki merdivenin parmaklığı.....	135
Şekil 5.29 : Müze binası birinci kısım ana girişteki merdiven.	136
Şekil 5.30 : Müze ikinci kısım üst kattaki konsol çiftlerinden bir örnek.....	136
Şekil 5.31 : Müze çizimleri arasında ayaralan konsollara dair etütler ("İAMEYA 205- G6/R1/7").....	136
Şekil 5.32 : Müze ikinci ekinde cephe detayları ("İAMEYA 87-G3/R2/1").	137
Şekil 5.33 : Müze birinci ek binasında merdiven sahanlığı.....	137
Şekil 5.34 : Sanayi Nefise Mektebi ek salonunun cephesi.	138
Şekil 5.35 : Müze-i Hümayun Kütüphanesi.	139
Şekil 5.36 : Muhtemelen Müze-i Hümayun ikinci ek projesi için yapılmış çizimde işaretlenmiş eski yapılar ("İAMEYA 78-G3/R1/5").	140
Şekil 5.37 : Cercle d'Orient bloğu vaziyet planı (KTVKK 2013a).	143
Şekil 5.38 : Cercle d'Orient binası giriş kat planı (KTVKK 2013a).....	143
Şekil 5.39 : Cercle d'Orient binası giriş üstü ara kat planı (KTVKK 2013a).	143
Şekil 5.40 : Cercle d'Orient birinci kat planı (KTVKK 2013a).....	144
Şekil 5.41 : Cercle D'Orient İstiklal Caddesi'ne dik I-I kesit (KTVKK 2013a).	144
Şekil 5.42 : Cercle d'Orient İstiklal Caddesi'ne dik II-II kesit (KTVKK 2013a). ...	144
Şekil 5.43 : Cercle d'Orient binası ön cephesi (KTVKK 2013a).....	145
Şekil 5.44 : Cercle d'Orient binası yan cephe (KTVKK 2013a).	145
Şekil 5.45 : Cercle d'Orient binası yıkılmadan kısa süre önceki durumu.....	146
Şekil 5.46 : Cercle d'Orient ön cepheden detay.....	147
Şekil 5.47 : Cercle d'Orient ön cepheden detay.....	148
Şekil 5.48 : Cercle d'Orient binası giriş cephesi.....	149
Şekil 5.49 : Cercle d'Orient kapı detayı (Eyüpgiller 2010).	149
Şekil 5.50 : Cercle d'Orient üst kat ve çatı katı cephesinden detay.	150
Şekil 5.51 : Cercle d'Orient iç kapı detayı (Eyüpgiller 2010).	151

Şekil 5.52 : Cercle d'Orient üst kat tavan bezemesi (Eyüpgiller 2010).	151
Şekil 5.53 : Cercle d'Orient iç duvar bezemeleri (Eyüpgiller 2010).....	151
Şekil 5.54 : Cercle d'Orient ön cepheden pilastırlar arasında pencere modülü.	152
Şekil 5.55 : Cercle d'Orient ön cephesinde aslan, melek ve şeytan başları vb. ile bezeli pencere.....	152
Şekil 5.56 : Cercle d'Orient koridor içi ahşap bölmelere örnek (Eyüpgiller 2010).	153
Şekil 5.57 : Cercle d'Orient üst kata merdiven holü tonozlu tavanı (Eyüpgiller 2010).	153
Şekil 5.58 : Cercle d'Orient asansör kapısı (Eyüpgiller 2010).....	154
Şekil 5.59 : Cercle d'Orient merdiven parmaklığı detayı.....	155
Şekil 5.60 : Osmanlı Bankası ve Reji idaresi binası için Vallaury imzalı vaziyet planı (“LA24032 Osmanlı Bankası İçin Proje” 1890).	156
Şekil 5.61 : Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi binası için Vallaury imzalı cephe çizimi (“LA24032 Osmanlı Bankası İçin Proje” 1890).	157
Şekil 5.62 : Osmanlı Bankası binası için Vallaury imzalı kat planları (“LA24032 Osmanlı Bankası İçin Proje” 1890).	157
Şekil 5.63 : Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi binasının deniz cephesi (“Yeni İnşa Olunub Resmi Kışadı İcra Edilen Osmanlı Bankası Ve Reji İdaresinin Binası” 1892).	158
Şekil 5.64 : Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi binasının sokak cephesi (“Osmanlı Bankasıyla Reji İdaresi Binasının Sokak Cephesi” 1892).	158
Şekil 5.65 : Osmanlı Bankası binası birinci bodrum kat planı (KTVKK 2010a).	159
Şekil 5.66 : Osmanlı Bankası binası giriş kat planı (KTVKK 2010a).	159
Şekil 5.67 : Osmanlı Bankası binası birinci kat planı (KTVKK 2010a).	160
Şekil 5.68 : Osmanlı Bankası binası ikinci kat planı (KTVKK 2010a).	160
Şekil 5.69 : Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi binası giriş cephesi (KTVKK 2010a).	160
Şekil 5.70 : Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi binası deniz cephesi (KTVKK 2010a).	161
Şekil 5.71 : Osmanlı Bankası binası doğu cephesi (KTVKK 2010a).	161
Şekil 5.72 : Osmanlı Bankası binası düşey sirkülasyonu gösteren 1-1 kesit (KTVKK 2010a).	161
Şekil 5.73 : 1894 tarihli bir fotoğrafta Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi binasının sokak cephesi ve terası (Iranian 1895).	162
Şekil 5.74 : Osmanlı Bankası iç ışıklık ve galerilerinden bir görünüm.	163
Şekil 5.75 : Osmanlı Bankası kara tarafı giriş katı cephesi.	164
Şekil 5.76 : Osmanlı Bankası giriş cephesi.....	164
Şekil 5.77 : Osmanlı Bankası giriş holündeki merdivenler.	165
Şekil 5.78 : Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi binası deniz cephesinden detay.....	166
Şekil 5.79 : Osmanlı Bankası giriş cephesinden detay.	166
Şekil 5.80 : Osmanlı Bankası binası iç galerilerden görünüm.....	167
Şekil 5.81 : Osmanlı Bankası binası deniz cephesinden detay.	168
Şekil 5.82 : Osmanlı Bankası binası deniz cephesindeki çıkmayı gösteren detay. .	169
Şekil 5.83 : Osmanlı Bankası deniz cephesindeki büyük konsolları gösteren detay.	169
Şekil 5.84 : Osmanlı Bankası iç galerisinden detay.....	169
Şekil 5.85 : Osmanlı Bankası büyük merdiveni.	170
Şekil 5.86 : Osmanlı Bankası binası iç bezemelerinden detay.	171
Şekil 5.87 : Osmanlı Bankası giriş holü.	172
Şekil 5.88 : Tepebaşı'nda Pera Palas oteli.....	174

Şekil 5.89 : Pera Palas oteli zemin kat planı (Pera Palas oteli yönetimi 2010).	175
Şekil 5.90 : Pera Palas oteli alt giriş katı planı (Pera Palas oteli yönetimi 2010)....	175
Şekil 5.91 : Pera Palas oteli birinci kat planı (Pera Palas oteli yönetimi 2010).	176
Şekil 5.92 : Pera Palas oteli dördüncü kat planı (Pera Palas oteli yönetimi 2010)..	176
Şekil 5.93 : Pera Palas oteli giriş cephesi rölövesi (KTVKK 2013b).....	177
Şekil 5.94 : Pera Palas oteli deniz cephesi rölövesi (KTVKK 2013b).....	177
Şekil 5.95 : Pera Palas otelinin Tepebaşı meydanına bakan yan cephesi (KTVKK 2013b).	178
Şekil 5.96 : Pera Palas otelinin sokak tarafındaki yan cephesi rölövesi (KTVKK 2013b).	178
Şekil 5.97 : Pera Palas oteli boyuna kesit (KTVKK 2013b).	179
Şekil 5.98 : Pera Palas oteli giriş katındaki oryantalist tarzda düzenlenmiş hol.	179
Şekil 5.99 : Pera Palas oteli giriş cephesinden bir görünüm.	180
Şekil 5.100 : Pera Palas otelinin restorasyon öncesi çatı katlarının görünümü (KTVKK 2013b).	181
Şekil 5.101 : Pera Palas oteli ana giriş holü.....	182
Şekil 5.102 : Pera Palas lobisindeki filgözlü kubbeler.	183
Şekil 5.103 : Pera Palas oteli içi aydınlık boşluğu ve galeriler.	183
Şekil 5.104 : Pera Palas giriş kat ana merdiven holü.....	184
Şekil 5.105 : Pera Palas pencere düzeni.	185
Şekil 5.106 : Pera Palas deniz cephesindeki konsol çiftleri.....	186
Şekil 5.107 : Pera Palas zemin katında ana lobiden yan salona geçiş detayı.	187
Şekil 5.108 : Pera Palas'ta ana lobiden basık kemerli kapılarla geçilen yemek salonu.	187
Şekil 5.109 : Pera Palas çatı katı cephesinden detay.	188
Şekil 5.110 : Pera Palas ana lobiden detay.	188
Şekil 5.111 : Pera Palas giriş holündeki kapı üstü çini pano ve duvar saati.....	188
Şekil 5.112 : Pera Palas giriş kat salonlarından birindeki duvar bezemesi.	189
Şekil 5.113 : Pera Palas iç mekan bezemelerine örnek.	189
Şekil 5.114 : Pera Palas giriş cephesinden detay.....	189
Şekil 5.115 : Pera Palas cephesinde kullanılan konsollardan örnek.....	189
Şekil 5.116 : Pera Palas meydan cephesinde kullanılmış farklı sütun başlıkları ve cephe bezeme öğeleri.	190
Şekil 5.117 : Pera Palas'ta kullanılan volta döşeme ve üzerini örten bağdadi tavan kaplaması (KTVKK 2013b).	191
Şekil 5.118 : Pera Palas ana merdiven ve asansör boşluğundaki demir strüktür.....	191
Şekil 5.119 : Pera Palas ana lobisine ait ahşap kubbeler ve detayları (KTVKK 2013b).....	192
Şekil 5.120 : Pera Palas'ta cephe konsollarının restorasyonuna dair görüntüler (KTVKK 2013b).	192
Şekil 5.121 : Pera Palas'ta zemin katta kullanılmış demir profiller (KTVKK 2013b).	193
Şekil 5.122 : Pera Palas iç mekan bezemesinde stucco kullanımı.....	193
Şekil 5.123 : Pera Palas salonlarında vitray kullanımı.	194
Şekil 5.124 : Pera Palas asansörü.	194
Şekil 5.125 : Pera Palas ana merdiveninin parmaklıkları.	194
Şekil 5.126 : Pera Palas balkon parmaklıklarından birinin detayı.....	195
Şekil 5.127 : Pera Palas deniz cephesinde tekrarlı konsollar ve balkonlar.....	195
Şekil 5.128 : Düyun-u Umumiye binası (İstanbul Erkek Lisesi 2012).....	196
Şekil 5.129 : Düyun-u Umumiye binası birinci bodrum kat planı (KTVKK 2012).197	

Şekil 5.130 : Düyun-u Umumiye binası zemin kat planı (KTVKK 2012).	197
Şekil 5.131 : Düyun-u Umumiye binası ikinci kat planı (KTVKK 2012).	197
Şekil 5.132 : Düyun-u Umumiye binası ikinci kat planı (KTVKK 2012).	198
Şekil 5.133 : Düyun-u Umumiye binası çatı kat planı (KTVKK 2012).	198
Şekil 5.134 : Düyun-u Umumiye binası ön cephesi (KTVKK 2012).	198
Şekil 5.135 : Düyun-u Umumiye binası deniz cephesi (KTVKK 2012).	199
Şekil 5.136 : Düyun-u Umumiye binası doğu cephesi (KTVKK 2012).	199
Şekil 5.137 : Düyun-u Umumiye binası batı cephesi (KTVKK 2012).	199
Şekil 5.138 : Düyun-u Umumiye binası boyuna kesit (KTVKK 2012).	199
Şekil 5.139 : Düyun-u Umumiye binası ana girişi.	200
Şekil 5.140 : Düyun-u Umumiye binası giriş holü ve merdivenleri.	201
Şekil 5.141 : Düyun-u Umumiye binası koridor üzeri ışıklıklar.	202
Şekil 5.142 : Düyun-u Umumiye binası deniz tarafında müstakil girişi olan tahminen seans odası.	202
Şekil 5.143 : Düyun-u Umumiye binası koridordan ve ışıklıklardan görünüm.	203
Şekil 5.144 : Düyun-u Umumiye binasında çatı dairelerine çıkan sarmal merdiven.	204
Şekil 5.145 : Düyun-u Umumiye binası deniz cephesinden detay.	205
Şekil 5.146 : Düyun-u Umumiye binasının bahçe kapılarından biri ve arkada onunla aynı aksta olmayan ana giriş kapısı.	205
Şekil 5.147 : Düyun-u Umumiye binası üst kat pencere düzeni.	206
Şekil 5.148 : Düyun-u Umumiye binası taç kapı üstünde yeralan profil, saçak ve diğer mimari öğeler.	206
Şekil 5.149 : Düyun-u Umumiye giriş cephesindeki büyük konsol taşları.	207
Şekil 5.150 : Düyun-u Umumiye giriş kapısının yandan görünümü.	207
Şekil 5.151 : Bir onyedinci yüzyıl Osmanlı yapısı olan Yeni Cami'nin Hünkar Kasrı'nda kemer, konsol, saçak ve eliböğründeler.	208
Şekil 5.152 : Abdülmecit Efendi Köşkü girişi üstündeki balkon , saçığı ve konsolları.	208
Şekil 5.153 : Bir Vallaury tasarımı olan Eminönü'nde Yeni Cami'nin hemen arkasında yeralan Osmanlı Bankası şubesi.	209
Şekil 5.154 : Düyun-u Umumiye binası yan cephesi.	209
Şekil 5.155 : Düyun-u Umumiye binasında kütlelerin eklemelenmesi.	210
Şekil 5.156 : Düyun-u Umumiye binasında altıgen ve ortogonal kütlelerin eklemelenmesi.	210
Şekil 5.157 : Düyun-u Umumiye binasında iki uçtaki ayrıık çokgen kütlelerin içten düşey sirkülasyonla ana kütleyle bağlanması.	211
Şekil 5.158 : Düyun-u Umumiye binası giriş holü ve ana merdiven.	211
Şekil 5.159 : Düyun-u Umumiye binası cephesinde sıkça kullanılan tekrarlı ve dilimli konsol taşları.	212
Şekil 5.160 : Düyun-u Umumiye binası Şeref Salonu ahşap çatısında örneği görülen tekrarlı ahşap konsollar.	212
Şekil 5.161 : Düyun-u Umumiye binası merdiven holünde sütun başlık düzeni ve taş parmaklık örneği.	213
Şekil 5.162 : Düyun-u Umumiye binasında ahşap sütun örneği.	213
Şekil 5.163 : Düyun-u Umumiye binası cephesinde köşe taşları ve farklılaşan duvar dokusuna örnek.	214
Şekil 5.164 : Düyun-u Umumiye binası bahçe duvarı kabartma bezemesi.	214
Şekil 5.165 : Düyun-u Umumiye binası deniz cephesindeki cihannüma.	215

Şekil 5.166 : Düyun-u Umumiye binası çatı katındaki odaların saçakları ve eliböğünde detayı.	215
Şekil 5.167 : Düyun-u Umumiye binası çatı katındaki odaların saçak ve balkonları.	215
Şekil 5.168 : Düyun-u Umumiye binası ana merdiveni üstündeki kubbede filgözleri.	216
Şekil 5.169 : Düyun-u Umumiye binası ana merdiven holünde renkli vitray cam ve çini kullanımı.	216
Şekil 5.170 : Düyun-u Umumiye binası pencere sövesinde farklı kemer biçimi ve kemer taşında gülbezek.	216
Şekil 5.171 : Düyun-u Umumiye bina cephesinde çift sıra pencereler ve vurgulu söveleri.	217
Şekil 5.172 : Düyun-u Umumiye binasında üçlü pencere grupları.	217
Şekil 5.173 : Düyun-u Umumiye binasında aydınlık boşluğu parmaklıkları.	218
Şekil 5.174 : Düyun-u Umumiye binasında ferforje merdiven korkulukları. Arkeoloji Müzesi'ndekilerle benzerlikleri dikkat çekicidir.	218
Şekil 5.175 : Düyun-u Umumiye binası deniz cephesi.	218
Şekil 5.176 : Düyun-u Umumiye binası bacalarından bir örnek.	219
Şekil 5.177 : Düyun-u Umumiye binası bacalarından bir örnek.	219
Şekil 5.178 : Büyüka'da Prinkipo Palas binasının deniz tarafından genel görünümü.	221
Şekil 5.179 : Prinkipo Palas vaziyet planı (KTVKK 2010b).	222
Şekil 5.180 : Prinkipo Palas zemin kat planı (KTVKK 2010b).	222
Şekil 5.181 : Prinkipo Palas birinci kat planı (KTVKK 2010b).	223
Şekil 5.182 : Prinkipo Palas üçüncü kat planı (KTVKK 2010b).	223
Şekil 5.183 : Prinkipo Palas çatı kat planı (KTVKK 2010b).	223
Şekil 5.184 : Prinkipo Palas giriş cephesi (KTVKK 2010b).	223
Şekil 5.185 : Prinkipo Palas deniz cephesi (KTVKK 2010b).	224
Şekil 5.186 : Prinkipo Palas sol yan görünüş (KTVKK 2010b).	224
Şekil 5.187 : Prinkipo Palas sağ yan görünüş (KTVKK 2010b).	224
Şekil 5.188 : Prinkipo Palas BB kesidi (KTVKK 2010b).	224
Şekil 5.189 : Prinkipo Palas kara tarafındaki sundurmalı giriş kapısı.	226
Şekil 5.190 : Prinkipo Palas deniz tarafındaki giriş.	226
Şekil 5.191 : Prinkipo Palas kara tarafı cephesinden bir detay.	227
Şekil 5.192 : Prinkipo Palas aydınlık boşluğu.	228
Şekil 5.193 : Prinkipo Palas giriş holünden bir görünüm.	228
Şekil 5.194 : Prinkipo Palas oda katlarında ana merdiven holünden bir görünüm.	228
Şekil 5.195 : Prinkipo Palas tiyatro salonu sahneye doğru görünüm.	229
Şekil 5.196 : Prinkipo Palas tiyatro salonunda sahneden girişe doğru görünüm. ...	229
Şekil 5.197 : Prinkipo Palas tiyatro salonundan bir görünüm.	230
Şekil 5.198 : Prinkipo Palas cephesinde konsol ve çıkma kombinasyonuna örnek.	231
Şekil 5.199 : Prinkipo Palas yandan görünüm.	231
Şekil 5.200 : Prinkipo Palas saçak detayı.	233
Şekil 5.201 : Prinkipo Palas'tan çıkma ve ahşap konsol örneği.	233
Şekil 5.202 : Prinkipo Palas'ta loca detayı.	234
Şekil 5.203 : Prinkipo Palas'ta tekrarlı bindirilmiş konsollar.	234
Şekil 5.204 : Prinkipo Palas tiyatrosunda ahşap taşıyıcıların detayı.	234
Şekil 5.205 : Prinkipo Palas balkonunda yıldız perforeli ahşap korkuluklar.	235
Şekil 5.206 : Prinkipo Palas tiyatrosundaki ahşap balkon korkulukları.	236
Şekil 5.207 : Prinkipo Palas deniz cephesindeki veranda.	236

Şekil 5.208 : Prinkipo Palas ana merdiveni.	237
Şekil 5.209 : Prinkipo Palas bahçe tarafındaki girişin merdiveni.	237
Şekil 5.210 : Prinkipo Palas'ta kapı bezemesi olarak şebeke.	238
Şekil 5.211 : Prinkipo Palas tiyatrosunda alçı bezeme.	238
Şekil 5.212 : Haydarpaşa için öngörülen tıp kompleksinin vaziyet planı (Rieder 1904, 2:1–32).	240
Şekil 5.213 : Tıp Mektebi'nin planı (Rieder 1904, 2:1–32).	241
Şekil 5.214 : Tıp Mektebi'nin rumi 19 Ağustos 1318-miladi 1 Eylül 1902 tarihli kara cephesi çizimi (“Haydarpaşa Lisesi Dosyası”).	241
Şekil 5.215 : Rieder'in kitabında arka cephe olarak ifade edilen Haydarpaşa Tıp Mektebi kara tarafı cephesi (Rieder 1904).	241
Şekil 5.216 : Tıp Mektebi'nin rumi 19 Ağustos 1318-miladi 1 Eylül 1902 tarihli deniz cephesi çizimi (“Haydarpaşa Lisesi Dosyası”).	242
Şekil 5.217 : Rieder'in kitabında ön cephe olarak ifade edilen Haydarpaşa Tıp Mektebi deniz cephesi (Rieder 1904).	242
Şekil 5.218 : Haydarpaşa Tıp Mektebi ardında yeralacak hastanenin rumi 19 Ağustos 1318-miladi 1 Eylül 1902 tarihli kara cephesi çizimi (“Haydarpaşa Lisesi Dosyası”).	242
Şekil 5.219 : Haydarpaşa Tıp Okulu cephelerinde pencere düzeni.	244
Şekil 5.220 : Tıbbiye'nin uçtaki bloğunun cephesi ve pencere düzeni.	245
Şekil 5.221 : Tıbbiye'nin tören holünde hünkar dairesine çıkış merdiveni.	245
Şekil 5.222 : Tıbbiye hünkar dairesi tören holünde tonozlu üstyapı.	246
Şekil 5.223 : Tıbbiye'de koridorları birleştiren çokgen köşe hollerden biri.	247
Şekil 5.224 : Tıbbiye'nin avluya açılan büyük pencereleri.	248
Şekil 5.225 : Tıbbiye'de gezilebilir çatı ve birimlere giriş.	248
Şekil 5.226 : Tıbbiye kara tarafı girişleir önündeki kolonadlı koridor.	249
Şekil 5.227 : Tıbbiye'de deniz tarafında cami olan kısmın cephesi.	250
Şekil 5.228 : Tıbbiye avlusundan bir görünüm.	250
Şekil 5.229 : Tıbbiye kara tarafı bahçesi peyzaj düzenlemesi.	251
Şekil 5.230 : Tıbbiye avlusu simetri eksen.	251
Şekil 5.231 : Tıbbiye'deki köşe bloklarından bir örnek.	252
Şekil 5.232 : Tıbbiye'de çatı katı cephesi.	252
Şekil 5.233 : Tıbbiye'de bir fakülte üst katından aynı birimin alt kat koridoruna bakış.	253
Şekil 5.234 : Tıbbiye'de WC-lavabo bloğunun Uzak Doğu tarzındaki çatısı.	253
Şekil 5.235 : Tıbbiye'deki soğan kubbelerden biri.	253
Şekil 5.236 : Tıbbiye çatısında eğrisel kalkan duvar ve yıldız perforeli parapet.	254
Şekil 5.237 : Tıbbiye'de yıldız perforeli parapetli kule.	254
Şekil 5.238 : Tıbbiye binası cephesindeki konsol taşları.	254
Şekil 5.239 : Tıbbiye deniz cephesindeki büyük boyutlu ve tekrarlı konsol taşları.	255
Şekil 5.240 : Tıbbiye binası saçak altındaki ahşap tekrarlı konsollar.	255
Şekil 5.241 : Tıbbiye binası hünkar dairesindeki tekrarlı ahşap konsollar.	255
Şekil 5.242 : Tıbbiye binasındaki metal konsollar.	255
Şekil 5.243 : Tıbbiye deniz cephesinde saçağa ait ince demir destekler.	256
Şekil 5.244 : Tıbbiye çatı katından ahşap parmaklık detayı.	256
Şekil 5.245 : Tıbbiye binası içinden ahşap doğrama örnekleri.	257
Şekil 5.246 : Tıbbiye binası deniz kanadındaki saatli ikiz kuleciklerden biri.	257
Şekil 5.247 : Tıbbiye binası pencereler ve konsol içlerinde kafesli bezeme.	257
Şekil 5.248 : Tıbbiye binası cephesinden farklı taş dizilimi ve renklere sahip duvar dokusu örneği.	258

Şekil 5.249 : Tıbbiye binası deniz cephesinde farklı pencere söveleri ve duvar dokusuna örnek.....	258
Şekil 5.250 : Tıbbiye binası büyük köşe anfiden bir görünüm.....	259
Şekil 5.251 : Tıbbiye binası mescid kısmından bir görünüm.	259
Şekil 5.252 : Tıbbiye binası mescid kısmı çevresel koridorlarından bir görünüm..	259
Şekil 5.253 : Tıbbiye binası eğrisel kalkan duvarlarından biri.....	260
Şekil 5.254 : Tıbbiye binası eğrisel saçaklarından biri.....	260
Şekil 5.255 : Tıbbiye hollerinden birinde ahşap bölme.....	260
Şekil 5.256 : Tıbbiye binası hünkar dairesi önündeki merdiven holü.	261
Şekil 5.257 : Tıbbiye binası bodrum katında halen kütüphane olan kısım.....	261
Şekil 5.258 : Tıbbiye inası sütun başlıklarından bir örnek.	262
Şekil 5.259 : Tıbbiye binası kara cephesinden detay.....	262
Şekil 5.260 : Tıbbiye'nin kimin fakülte hollerinde halen gözlemlenebilen vitray cam kullanımı.....	262
Şekil 5.261 : Tıbbiye cephesinde köşe taşları kullanımı.	263
Şekil 5.262 : Tıbbiye içinde kullanılmış mozaik taşlarına örnek.	263
Şekil 5.263 : Tıbbiye binasında kalemişleri.	263
Şekil 5.264 : Tıbbiye'nin deniz tarafındaki kapısının merdivenleri.....	264
Şekil 5.265 : Tıbbiye'nin mescit üst katındaki parmaklıkları.	264
Şekil 5.266 : Tıbbiye deniz kanadının ortasında katlara çıkan merdiven.....	265
Şekil 5.267 : Tıbbiye'nin kara tarafındaki girişi ve hünkar dairesine çıkan merdivenler.....	265
Şekil 5.268 : Tıbbiye'nin kara tarafındaki giriş holünden hünkar dairesine çıkan merdivenleri.....	265
Şekil 5.269 : Tıbbiye'nin kara tarafındaki girişinde merdiven başının detayı.	266
Şekil 5.270 : Tıbbiye binasında katlara göre farklılaşan pencere düzenleri ve üçlü gruplamalara örnek.....	266
Şekil 5.271 : Tıbbiye binası pencere gruplamalarına örnek.	267
Şekil 5.272 : Tıbbiye binası çatı katında farklı pencere gruplamalarına örnek.....	267
Şekil 5.273 : Tıbbiye binası kara tarafı giriş bloğundaki cephe düzeni.....	268
Şekil 5.274 : Tıbbiye binası hünkar dairesi iç düzenlemesi.	268
Şekil 5.275 : Tıbbiye binasında volta döşemeler.....	270
Şekil 5.276 : Tıbbiye binası bodrum katından bir görünüm.....	271
Şekil 5.277 : Tıbbiye deniz cephesinde dökme demir büyük kemerler.....	271
Şekil 5.278 : Tıbbiye binasında demir çatı strüktürü.....	272
Şekil 5.279 : Tıbbiye binasında volta döşeme ve demir köşebentler.	272
Şekil 5.280 : Tıbbiye binasında önyapım dökme demir merdivenler.....	272
Şekil 5.281 : Tıbbiye kara tarafı giriş tören salonu merdiveninden detay.....	273
Şekil 5.282 : Tıbbiye deniz tarafı kanadın ortasındaki demir merdivenden detay..	273
Şekil 5.283 : Tıbbiye binası deniz tarafında demir-taş bağlantı detayı.	274
Şekil 5.284 : Tıbbiye çatı katında demir profil bağlantı detayı.	274
Şekil 5.285 : Tıbbiye binası taş kolon-dökme demir merdiven bağlantı detayı.	274
Şekil 5.286 : Tıbbiye deniz kanadı ana merdiveni detayı.....	275
Şekil 5.287 : Tıbbiye binasında kulalnılan demir köşebentlere bir örnek.	275
Şekil 5.288 : Selanik Gümrük binası kara cephesi.	276
Şekil 5.289 : Eminönü gümrük binası deniz cephesi (“D-DAI-IST-R26459”).....	276
Şekil 5.290 : Eminönü gümrüğü giriş holünün görünümü (“D-DAI-IST-R26458”).	279
Şekil 5.291 : Selanik gümrüğü için hazırlanmış 1908 tarihli Vallaury imzalı plan (“BAH-3-1910-08813” 1910).	280

Şekil 5.292 : Selanik gümrüğü için hazırlanmış 1911 tarihli Vallaury imzalı ikinci kat planı.	280
Şekil 5.293 : Selanik gümrüğü için yapılmış 1908 tarihli Vallaury imzalı kesit çizimleri ("BAH-3-1910-08813" 1910).	281
Şekil 5.294 : Selanik gümrüğü için yapılmış 1908 tarihli Vallaury imzalı deniz cephesi çizimi ("BAH-3-1910-08813" 1910).....	281
Şekil 5.295 : Selanik gümrüğü için yapılmış 1911 tarihli Vallaury imzalı deniz cephesi çizimi ("BAH-3-1910-08813" 1910).....	282
Şekil 5.296 : Selanik gümrüğü için yapılmış 1911 tarihli Vallaury imzalı görünüşler ("BAH-3-1910-08813" 1910).....	282
Şekil 5.297 : Selanik gümrüğü için yapılmış 1911 tarihli Vallaury imzalı kesit çizimleri ("BAH-3-1910-08813" 1910).	282
Şekil 5.298 : Eminönü gümrük binası planları ("BAH-76-IFA-1180").	284
Şekil 5.299 : Eminönü gümrüğü için kesit. Cepheler daha sonra değiştirilmiştir ("BAH-76-IFA-1180").	284
Şekil 5.300 : Pervititch haritasında Eminönü gümrüğünün planı (Pervititch and Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı 2000, 145–146).	285
Şekil 5.301 : Eminönü gümrüğünün kara tarafındaki giriş cephesi (Hamdi 1929, 134).	285
Şekil 5.302 : Selanik gümrüğü içindeki atrium ve galeriler arası eğrisel planlı köprüler.....	286
Şekil 5.303 : Selanik gümrüğü deniz cephesi.	287
Şekil 5.304 : Selanik gümrüğünde tekrarlanan üç kat yüksekliğindeki birim düzenleme.	288
Şekil 5.305 : Selanik gümrüğü çatı penceresinden detay.	288
Şekil 5.306 : Selanik gümrüğü cephesinden detay.	288
Şekil 5.307 : Selanik gümrüğü cephesinden detay.	289
Şekil 5.308 : Selanik gümrüğü cephesinden detay.	289
Şekil 5.309 : Selanik gümrüğü cephesinden bir görünüm.	290
Şekil 5.310 : Selanik gümrüğü çatısında yer alan göz pencereler.	290
Şekil 5.311 : Selanik gümrüğü iki ucundaki üçgen alınlıklı cepheye sahip birimlerden biri.	291
Şekil 5.312 : Vallaury ve d'Aronco'nun birlikte hazırladıkları demir strüktürlü Kapalıçarşı restorasyon çizimleri (Barillari ve Schaufelberger 1997)..	297
Şekil 5.313 : İzmir gümrüğü için hazırlanmış Vallaury imzalı demir çatı strüktürü çizimleri («BOA Y..PRK.TNF 8-54» 1906).	298
Şekil 6.1: Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1893 yılı sergisinden mimarlık şubesi levhaları («Sanayi-i Nefise Mektebi», 1893)..	326
Şekil 6.2 : Fotiadis'in Heybeliada Aya Triada Manastırı ve Ruhban Okulu (1895-1896) için cephe çizimi (Colonas, 2005, s 26).	339
Şekil 6.3 : Fotiadis'in Beyoğlu Turnacıbaşı Sokak'taki Zoğrafyon Lisesi için cephe çizimi (Colonas, 2005, s 24).	340
Şekil 6.4 : 1905'te yapılmış olan İstiklal Caddesi'nde Şişmanoğlu Konağı (Colonas, 2005, s 63).	340
Şekil 6.5 : Beyoğlu'nda Panayia Rum Vakfı'nın sahibi olduğu apartman («Perikles Fotiyadis arşivi», t.y.).	341
Şekil 6.6 : Beyoğlu Aya Triada Rum Ortodoks kilisesi avlusunda Evgenideon Aşevi-1907 (Colonas, 2005, s 39).	341
Şekil 6.7 : Fotiadis'in Balıklı Rum Hastanesi'nde klinik binaları cephe çizimlerinden («Perikles Fotiyadis arşivi», t.y.).	342

Şekil 6.8 : Kumkapı'da Aya Kiryaki Rum Ortodoks kilisesi (1892-1923) («Perikles Fotiyadis arşivi», t.y.).....	342
Şekil 6.9 : Bay Yiannopoulos için Casino planı (1897) («Perikles Fotiyadis arşivi», t.y.).	343
Şekil 6.10 : İstiklal caddesinde Baron Testa apartmanı (Colonas, 2005, s 62).	343
Şekil 6.11 : Büyükkada'da Sabountzakakis evi (1904) (Colonas, 2005, s 88).	344
Şekil 6.12 : Büyükkada Azaryan köşkü (1885-1890) (Colonas, 2005, s 33).	344
Şekil 6.13 : 1905'te tamamlanmış olan İstanbul Kadıköy Aya Triada Kilisesi.	345
Şekil 6.14 : Siraselviler caddesi no: 89 Ananiadis apartmanı (Colonas, 2005, s 68).	346
Şekil 6.15 : Bursa İpekçilik İstasyonu (Raymund,1911).	346
Şekil 6.16 : Siraselviler caddesi apartman (Colonas, 2005, s 178).	347
Şekil 6.17 : Psaltis'in Edirne'de inşa ettiği okullardan biri Edirne Lisesi olmalıdır (Edirne Lisesi-Foto Sabri Gürer, t.y.).	348
Şekil 6.18 : Psaltis'in inşa ettiği okul binası Dedeoğlu İdadisi (1898-1908) olmalıdır- BOA MF.MKT 420-50 (Demirel, 2014).	348
Şekil 6.19 : Mesadet Han (B.A.H., 1913).	349
Şekil 6.20 : Selanik Hotel Imperial.	350
Şekil 6.21 : Betonarme villa projeleri («BAH-76-IFA-1385», t.y.).	350
Şekil 6.22 : Vlassiades ile Siraselviler Liva sokak No:7.	351
Şekil 6.23 : Faracci ile Siraselviler Abdullah sokak No:4 Hurşit Bey apartmanı. ..	352
Şekil 6.24 : Göztepe Köşkü (1907) (Konuralp, 2010, ss 6–9).	353
Şekil 6.25 : Fatih Belediye Dairesi binası (Fatih Şehremaneti -fotoğraf, t.y.).	354
Şekil 6.26 : Georgiadis ve Ayverdi ile Elhamra Han (1922).	355
Şekil 6.27 : Makasdar ve Sauvegeot ile Çapa Dar-ül Muallimat binası (1912) (Darülmualimat fotoğraf, t.y.).	355
Şekil 6.28 : Şişhane Frej apartmanı (Colonas, 2005, s 40).	356
Şekil 6.29 : İstiklal caddesi 401-403 Ravunna (Ar) apartmanı (Colonas, 2005, s 59).	357
Şekil 6.30 : Yeniçarşı Caddesi Vernudakis apartmanı.	357
Şekil 6.31 : Boyacıköy'de İoakeimion Erkek Okulu (Colonas, 2005, kapak).	358
Şekil 6.32 : Eminönü Aşirefendi caddesi Türkiye Hanı (Colonas, 2005, s 49).	358
Şekil 6.33 : Peçilas, Püsküllü ve Adamantidis'in ortak Beyoğlu Telgraf sokağı 'Pera Ladies' Sisterhood for the Relief of the Poor' binası (1908).	359
Şekil 6.34 : Beyoğlu Asmalımescit sokak No:19-21 Önay apartmanı.	360
Şekil 6.35 : Büyükkada iskelesi (Kuruyazıcı ve diğ., 2011, s 101).	360
Şekil 6.36 : Kumkapı Panagia Elpida Kilisesi (Colonas, 2005, s 35).	361
Şekil 6.37 : Nouridjian ile Sirkeci Büyük Postane karşısındaki bina.	362
Şekil 6.38 : Nouridjian ile Selanik Düyun-u Umumiye binası (1906) (Selanik Düyun-u Umumiye İdaresi fotoğraf, t.y.).	363
Şekil 6.39 : Edhem Bey'in Nouridjian'la beraber yaptığı Valikonağı caddesi No:77 («Valikonağı caddesi no:77 bina fotoğrafı», t.y.).	363
Şekil 6.40 : Büyükkada Seimiris evi (Kuruyazıcı ve diğerleri, 2011, s 111).	364
Şekil 6.41 : 1896 tarihli bir cephe eskizi («Nikolaos Zoubulidis arşivi», t.y.).	364
Şekil 6.42 : Konya Amber Bey Mescidi (Amber Reis Mesciti - fotoğraf, t.y.).	365
Şekil 6.43 : Beyrut Orosdi Back mağazası (Beyrut Orosdi Bak mağazası fotoğrafı, t.y.).	366
Şekil 6.44 : Rizos apartmanı (Colonas, 2005, s 69).	366
Şekil 6.45 : İzmir Milli Kütüphane ve sinema (İzmir Milli Kütüphane- foto, t.y.).	367
Şekil 6.46 : Gümüşsuyu Marmara apartmanı.	367

BEAUX ARTS KÖKENLİ BİR MİMAR OLARAK ALEXANDRE VALLAURY’NİN MESLEK PRATİĞİ VE EĞİTİMCİLİĞİ AÇISINDAN KARIYERİNİN İRDELENMESİ

ÖZET

Ondokuzuncu yüzyıl sonu Osmanlı mimarlığının önemli bir figürü olan mimar Alexandre Vallaury (1850-1921), günümüze dek sınırlı sayıda bilimsel araştırmaya konu olmuştur. Halen kullanımda olan çok sayıda prestijli yapının mimarı olan Vallaury, Osmanlı Devleti’nin son yıllarında, özellikle başkent İstanbul’da, azımsanmayacak nitelik ve nicelikte mimari üretim yapmıştır. Ülkenin formel anlamda ilk mimarlık ve sanat okulu olan “Sanayi-i Nefise Mektebi”nin kurucu eğitimci kadrosunda yer alarak uzun yıllar burada mimarlık eğitimi veren mimar, bu çok yönlü kariyerinin yanı sıra aile kökeni ve uluslararası ilişkileriyle de araştırmaya değer ilginç bir karakterdir.

Vallaury’nin aktif mesleki kariyerini sürdürdüğü iki Meşrutiyet arası yaklaşık otuz yıl, Türk mimarlığında ve özellikle başkent İstanbul’da çok farklı mimari akımların denenip uygulanabildiği ve gerek kentsel yaşam gerekse mimari uygulamalar anlamında çoğulcu ve liberal bir atmosferin hakim olduğu bir geçiş dönemidir. Bu süreç aynı zamanda, yeni yapı teknolojileri, yeni yapı programları ve yapı sektöründe uzman işgücüne büyük talebin olduğu yoğun bir imar ve kentsel gelişim dönemi olmasıyla da farklıdır. Vallaury bu dönemde aktif mesleki ve eğitimci kariyeriyle ülke mimarlığını etkileyen ve özellikle eğitimci rolüyle bir sonraki döneme geçişi hazırlayan figürlerden biri olarak dikkati çekmektedir.

Vallaury’i bu role hazırlayan eğitim ve çevresel etkilere bakıldığında ise ilk gençliğinin on yılını geçirdiği Paris ve ciddi bir eğitim aldığı dönemin dünya çapında etkin bir kuruluşu olan École des Beaux Arts öne çıkmaktadır. Paris bu dönemde önemli kentsel dönüşümlere, büyük dünya sergilerine ve yeni teknoloji uygulamalarına sahne olmaktaydı. École des Beaux Arts ise 1830’larda ülkedeki gelişime paralel olarak geçirdiği çalkantılar ve sonrasında okul bünyesinden çıkan güçlü kuramcılarının diskurlarına sahip çıkarak Avrupa ve dünya mimarlığının yönlendirilmesinde söz sahibi olmaya devam etmekte ve özellikle Vallaury’nin öğrenciliği döneminde eklektizmi benimseyen bir kuruluş olarak ortaya çıkmaktadır. On yıldan fazla süren Beaux Arts eğitimi, Paris görgüsü ve özellikle politik tutum, teknik yeterlik ve tarihsel referans saçıyağında uzlaşmacı çözümler hedefleyen eklektizm diskurunun etkisi, Vallaury’nin mimar altyapısını oluşturmada sn derece önemli rol oynamıştır. Mimar, az sayıda Beaux Arts referanslı mimardan biri ve bu altyapıya ve uzlaşmacı eklektizm anlayışına sahip bir uzman kişi olarak İstanbul’a dönüşünde, kısa sürede Osmanlılık-Türklük idealine uygun olarak toplumsal anlamda kapsayıcı ve kavrayıcı kültür politikalarını oluşturmaya çalışan Osman Hamdi Bey ekibinde kendine yer bulmuştur. Entelektüel anlamda güçlü bir söyleme sahip olan Osman Hamdi Bey, gerek Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Beaux Arts modeline göre kuruluşunda yaptıkları işbirliği, gerekse almasına vesile olduğu

kamu ve özel kişi ve kuruluşlara ait yapı projeleri bağlamında Vallaury'nin mesleki kariyerinde ikinci en önemli etki olmuş olmalıdır.

Bu şekilde başlayan itibarlı kariyeri boyunca çok sayıda projeye imza atan ve çok sayıda öğrenci yetiştiren Vallaury, Osmanlı-Türk mimarlığında Beaux Arts Okulu'nun bellibaşlı temsilcisi olmuştur. Ülke mimarlığının bu önemli geçiş döneminde sözkonusu Beaux Arts altyapısıyla hem mimarlık pratiği hem de eğitimine dikkate değer katkı ve etkiler yapmıştır. Bu nedenle bu çalışmada Vallaury'nin kariyeri ve tasarım anlayışının, bir Beaux Arts okulu temsilcisi olarak Osmanlı-Türk mimarlığına yaptığı katkılar ve etkiler yönünden ele alınması benimsenmiştir.

Bu amaçla, öncelikle Vallaury'nin tasarım anlayışını oluşturan bileşenler, etkileyen faktörler ortaya konmuştur. Bu çerçevede öncelikle, mimarın aile kökeni, tabiyeti, ilişkileri, devlet görevleri gibi biyografik veriler incelenmiştir. Sonrasında, dönemin mimari faaliyet üzerinde etkili olan sosyo-ekonomik şartları ile Osman Hamdi Bey - Vallaury ilişkisi irdelenmiş ve mimarın yetişmesinde en önemli ve sistemli etken olarak o dönemde geçerli olan Beaux Arts Okulu mimari tasarım ilkeleri ayrıntılı şekilde incelenerek mimarın tasarım davranışı için değerlendirme ölçütleri oluşturacak şekilde maddeler halinde ortaya konulmuştur. Bu amaçla gerek yerli ve yabancı literatür taraması, gerekse arşiv araştırmalarından faydalanılmış; aynı zamanda Paris'te Ecole des Beaux Arts kampüsü ve dönem binalarında saha çalışması yapılmıştır.

Sonraki adımda yine önceki bilimsel çalışmalar, arşiv taramaları ve literatür taramaları yoluyla belirlenen Vallaury yapılarından karşılaştırma ve analize baz oluşturacak bir seçki oluşturulmuştur. Bu seçki dahilindeki yapılar için gerek sahada gerekse arşivlerde yoğun çalışmalar yapılarak binalar Beaux Arts tasarım ilkelerine göre analiz edilmiş ve her biri için Vallaury'nin tasarımsal tercihleri de tespit edilmeye çalışılmıştır. Nihayetinde ayrı ayrı sonuçlar bir araya getirilerek Vallaury'nin tasarım davranışı, Beaux Arts ilkelerinin sonuç ürünlerindeki ağırlığı değerlendirilmiş ayrıca mimarın kariyeri boyunca oluşturduğu ve farklı tarihsel referansların ağırlıkta olduğu tasarım sözlüğü bina analizler yoluyla derlenmeye çalışılmıştır.

Vallaury'nin ülke mimarlığına katkısının bir başka ve önemli boyutu olan Sanayi-i Nefise Mektebi mimarlık eğitimi de ayrı bir başlık altında incelenerek, ulaşılabilen kısıtlı kaynaklar çerçevesinde mimarın uyguladığı eğitimin niteliği ve sonuçları, okul müfredat ve kuralları, yapılan projelerin konuları, ilk mezunların mimari faaliyetler çerçevesinde ortaya konulmaya çalışılmıştır.

ALEXANDRE VALLAURY, AN ARCHITECT WITH BEAUX ARTS BACKGROUND : HIS CAREER AS AN ARCHITECT AND A PROFESSOR

SUMMARY

Architect Alexandre Vallaury (1850-1921), an important figure of late nineteenth century Ottoman architecture, has so far been subject of a limited number of scientific researches. He had carried out a significant number of outstanding projects, authored numerous prestigious buildings in late Ottoman cities, mainly in Istanbul. The already impressive number of known Vallaury buildings increases continually, as new archive documents are being unearthed. He also had been among the founder professors of Imperial School of Fine Arts, a pioneering Ottoman academy, which introduced the country the formal education in architecture and fine arts. Vallaury taught here for twenty-five years, graduating many young architects who responded to the growing demand for expert workforce in architecture with many projects. Apart from this multi faceted career, Vallaury who is an Ottoman levantine born in Istanbul, is an interesting character with intricate family roots and international relations.

As is, the thirty active years of Vallaury's career between 1879-1909 correspond with the intermediate period between the two Ottoman constitutions. In terms of urban life and architecture, especially in Istanbul, it was a interval of transition when a pluralist, tolerant, liberal atmosphere reigned and many different styles were implemented. Moreover it was a time when urban development was at its peak in Istanbul and other port cities, with a soaring demand for new building technology, materials and programmes as well as architectural and engineering expertise. Vallaury, who carried out a very active professional and academic career in this period stands out as an architecture in key positions contributing greatly to the country's architectural activities and owing to his professorship one who provided guidance to new architects for transition to the new century.

Not surprisingly, the background that had prepared Vallaury for this role included familial and environmental impacts on his life as well as his architectural education, where the name of École des Beaux Arts stands out as the most renowned and successful school of arts and architecture of its time. The education of Vallaury correspond to a time when the school, having overcome the chaotic times and disputes of 1830s with reforms and strong architectural discourses impacting European and world architecture, enjoyed a worldwide success and reputation. Sticking partly to its traditional values and the composition concept developed to perfection over many years, the school then mostly favored eclecticism, the trend of the era that compromised political, technical and historical concerns of users. These years also saw Paris transforming greatly due to Haussman's urban operations and witnessing the latest developments in building technology and material owing to world exhibitions.

As such Vallaury's more than a decade long education in École des Beaux Arts and his visual experiences of Paris, as well as the strong impact of eclecticism were the

factors that shaped his architectural identity. Being among the few to have completed his education in École des Beaux Arts, and as a professional equipped with the compromising culture of eclecticism, he swiftly found a place in the team of Osman Hamdi Bey, who had been working on building up comprehensive and all-embracing cultural policies that would favor the Ottoman-Turkish nationalistic ideal.

Osman Hamdi Bey, also an old student of École des Beaux Arts, was no wonder an intellectual with an influential discours, not to overlook the fact that he introduced Vallaury to influential circles of the Ottoman bureaucracy. Hence, keeping in mind the cooperation they performed in founding the Ottoman Imperial School of Fine Arts modelled according to École des Beaux Arts, as well as the commissions Vallaury received and finalised owing to Osman Hamdi Bey's references, he must have been the second most important impact next to Beaux Arts education in building up a architectural identity.

Following, Vallaury, having thus led such a honorable career, during which he authored many successful projects and graduated many architects, was the foremost representative of École des Beaux Arts in Ottoman-Turkish architecture. In this respect, his performance as a practicing architect and a professor must have reflected his Beaux Arts background, that is his contribution to Ottoman-Turkish architecture must have been shaped by the concepts and principles he acquired all along his long Beaux Arts experience. Therefore this thesis aims to assess and analyse Vallaury's contribution to Ottoman-Turkish architecture in terms of Beaux Arts design concepts and principles and as the most important representative of this school in Turkey.

With this objective, this study first focuses on the components, factors that must have shaped Vallaury's notion of design. In this context, biographical data such as his familial roots and relations, nationalistic affiliations, work positions, memberships, etc were first brought to light. In parallel, the socio-economical conditions that probably played an important role on his career as well as the details of his relation with Osman Hamdi Bey were assessed. This part of the analysis depends mainly on primary sources such as official records and correspondence. In this step, the very rigorous archival research was complemented by a fortunate meeting with a close relative of Vallaury, who provided this research with valuable concrete data, especially about his life after 1909. Hence here, as unbiased as possible a picture of the underlying factors shaping Vallaury's career, was drawn. This picture finally enables us to pinpoint his affiliations, tendencies and goals in life.

As for the late nineteenth century conditions creating the demand for architecture, normally a research subject on its own, they were andled and focused upon according to the degree they interfered with Vallaury's activities. This evaluation is based upon some primary archival sources as well as several literature survey. Apparently the both the fast development of port cities and the fast development of building technologies determined at the time the setting for most eastern mediterranean urban activity, alongside some indigenous factors specific to country. A brief evaluation of these conditions determining architectural and urban activity in Ottoman Turkey are presented in forth chapter of this thesis.

Last but not least, and with the aid of both primary sources and numerous former relevant scientific researches, were analysed the history and design principles of École des Beaux Arts. In this quest of analysing such a longlasting and dynamic design school, the efforts were focused on the post-1830 period, which naturally had set the valid atmosphere for Vallaury's education. The archival research and

literature survey was also accompanied by onsite building analyses as well. Regarding Beaux Arts design concepts and principles as the most systematic factor behind Vallaury's design behaviour demanded the creation of a set of criteria against which Vallaury buildings could be assessed. Hence the thorough analysis of Beaux Arts architecture was finalised by producing a concrete itemised list of Beaux Arts design concepts and principles valid for last half of the nineteenth century. This list contained both general Beaux Arts concepts, as well as principles of Labrouste, le-Duc and Garnier discourses, as well as those of eclecticism, since these were to shape Beaux Arts education in late nineteenth century. The study treats visual experience of Paris as part of Beaux Arts education, so this part of the study is complemented by the general characteristics and major buildings of urban transformations in Paris at this time. The creation of École des Beaux Arts campus is also treated with separate attention as it was a model for the Imperial School of Fine Arts in Istanbul.

Next step is the formation of a list of Vallaury buildings that is to be subject of assessment based on the itemised Beaux Arts criteria set prepared. The full list of Vallaury buildings is provided as an annex. This list for comparison is drawn from among this comprehensive table, to include those buildings whose authorship by Vallaury can be verified. The buildings were also chosen to evenly span his career and buildings of different function were preferred for analysis.

This list, sorted by date, includes :

- 1.The Imperial School of Fine Arts and the Museum, in the garden of the Topkapı Palace in Istanbul
- 2.Cercle d'Orient Social Club, on Istiklal Street in Pera or Beyoğlu, Istanbul
- 3.The Headquarters of Ottoman Bank and Tobacco Régie, on Voyvoda Street , the finance center of Galata, Istanbul
- 4.Pera Palas Hotel, at Tepebaşı quarter of Pera/Beyoğlu.
- 5.The Headquarters of Administration of Public Debts, at Cağaloğlu, near the Istanbul Prefecture.
- 6.Prinkipo Palas Hotel,
- 7.The Imperial School of Medicine at Haydarpaşa, on Asian side of İstanbul, between the Selimiye barracks and the Haydarpaşa port and railway station
- 8.The Customs Houses of Thessaloniki and Eminönü, on the ports of Thessaloniki and Eminönü respectively.

The first item in this list treats the two buildings as a unity as they comprise the cultural campus created based on the model of École des Beaux Arts in Paris.As for the last item, it includes “sister” customs house buildings designed after probably similar concerns and one in Thessaloniki is the only Vallaury building outside Istanbul to be analysed by this study.

The understanding of these eight items, called for on-site analysis and archival research in parallel. The data compiled for each building was evaluated according to Beaux Arts design principles separately and also individual design preferences by Vallaury were also noted down for each building. The separate works done for each building were then compared to find out common and differing characteristics and to determine to which degree Vallaury adopted Beaux Arts principles along different

stages of his career. These separate analyses were then combined to a single report that was to reflect all these findings in order. As is, Vallaury's design behaviour is accompanied by his effort to compile or create his own, characteristic vocabulary of architectural elements, especially with historical references. So the findings from the analyses of this list were collected to form a table of Vallaury's design vocabulary which is presented also as an annex.

Vallaury's professorship in Imperial School of Fine Arts is no wonder another important dimension of his career. The efforts to analyse these years were accompanied by heavy archival research. This thesis also aimed to unearth the first twenty-five years' course schedule, student projects, names of students and their works after graduation. At this point archival records proved to be partially inaccessible, as most were either destroyed by fires or not allowed to researchers. So though one objective was to put forward how and with which subjects the design studios were carried out in Imperial School of Fine Arts, very few findings were unearthed to be commented on. Similarly the matching of graduate names with realised buildings proved to be a strenuous task as most official records did not include surnames, however quite a number of graduates and their works could be found out. These findings and their assessments are included in the seventh chapter of this work.

Conclusively, this work analyses the impact of Beaux Arts education in Vallaury's works and attempts to put forward how his design behaviour evolved under this influence. Vallaury being a most prominent figure in late nineteenth century Ottoman architecture, this study treating this major aspect of his career and productions also tries to put forward clues as to which direction and under which influences Ottoman-Turkish architecture proceeded in the coming twentieth century. No wonder, the revelation of new archival documents, as well as buildings by Vallaury or his students would help make further comments on the subject. This would also shed further light on how architectural education was shaped in Turkey. The treatment of this period's architecture as being influenced by Beaux Arts principles calls for other new areas of research which could not be handled in the limited time schedule of this thesis. These new research areas could include comparison of Beaux Arts graduates and implementations in neighboring old world centers such as Egypt, Greece or Persia as compared to those in Istanbul. The parallel execution of architectural and archaeological studies in Ottoman Turkey would also be a concern for further research, considering the *École des Beaux Arts* model and the combined function of museum and school in Imperial School of Fine Arts.

1. GİRİŞ

Alexandre Vallaury (1850-1921), İstanbul doğumlu olup İtalyan-Rum asıllı Levanten bir aileye mensuptur. 1868 -1876 yılları arası Paris'te École des Beaux Arts Mimarlık bölümünde okumuş olan Vallaury, İstanbul'a dönüşünde çizimleriyle bazı sergilere katılmasının ardından, Osman Hamdi Bey ile çalışmaya başlamıştır. İlk önemli yapıları, o dönem Osman Hamdi Bey'in çabalarıyla açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin binası (1882) ve ardından aynı ekip içinde tasarımını yaptığı ama mali sorunlar nedeniyle geç bir tarihte inşa edilebilen Müze-i Hümayun (1891) olmuştur. Vallaury, ayrıca 1883'ten itibaren Sanayi-i Nefise Mektebi Mimarlık şubesinde fenn-i mimari muallimi olarak çalışmıştır. Bu şekilde başlayan profesyonel kariyeri, sonraki yıllarda Cercle d'Orient kulübü, Düyun-u Umumiye Genel Müdürlüğü, Pera Palas Oteli, Büyükkada Rum Yetimhanesi, Osmanlı Bankası, Selanik ve Eminönü Gümrük binaları gibi çok sayıda prestijli projeye devam etmiştir . 1889 Paris sergisinde Tütün Rejisi pavyonunu hazırlamıştır. Öte yandan Rüsumat Nezareti'nin mimarı olarak uzun yıllar çalışmıştır. Vallaury, 1908'de Sanayi-i Nefise'den, 1909'dan sonra da ülkeden ayrılmıştır. Osmanlı Devleti dışında mimari faaliyeti hakkında bilgiye ulaşılammıştır.

Alexandre Vallaury, İstanbul'da faaliyet gösteren mimarlar içinde École des Beaux Arts'da mimarlık okumuş, önemli bir kentsel dönüşüm sürecinde Paris'te yaşamış ve bu eğitim ve görgünün kazanımlarına kariyerinin sonuna dek katma değer getirmiş az sayıdaki meslek adamından biridir. Çağdaşları arasında, hem nitelik ve nicelik açısından dikkate değer projeler gerçekleştirmesi, hem de Sanayi-i Nefise Mektebi Mimari şubesinde yirmibeş yıl boyunca tek mimari proje atölyesi yürütücüsü olarak onlarca mimar yetiştirmiş olmasıyla öne çıkmaktadır. Uzun Beaux Arts ve Paris deneyimi Vallaury'nin mimar kimliğini biçimlendiren temel bileşendir. İstanbul'a dönüşünden itibaren ise, bir devlet politikası olarak yeni Türk ve Osmanlı sanatını formüle etmek ve onu icra edecek mimar ve sanatçılar yetiştirmek amacını güden yine Beaux Arts eğitilmiş bir ressam ve arkeolog olan Osman Hamdi Bey ekibi içinde yer alması Vallaury'nin mesleki çizgisini belirleyen ikinci belirgin etkidir. Mesleki

Çalışma sürecinde ise, doğduğu kent İstanbul'un o döneme özgü çoğulcu atmosferi ve Levanten bir İstanbullu olarak çokkültürlü kişisel altyapısının oluşturduğu arka plana ek olarak, yeni Osmanlıcılık, panislamizm, milliyetçilik gibi siyasi akımların ve özellikle payitaht ve liman kentlerinde geçerli olan büyük çaplı imar ve modernizasyon faaliyetinin etkilerini kuşkusuz yaşamıştır.

1.1 Tezin Amacı

Bu tez çalışmasının ana amaçları, Beaux Arts Okulu'nun 19.yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda en önemli temsilcisi konumundaki Alexandre Vallaury'nin başta Beaux Arts geleneği olmak üzere farklı etkiler altında sergilediği mimari tavrının çeşitli yapılarının analizi yoluyla ortaya konması ile mimar ve eğitimci olarak kariyerinin ondokuzuncu yüzyıl sonu- yirminci yüzyıl başı Osmanlı mimari atmosferine etkisinin özellikle Beaux Arts görgüsü bağlamında irdelenmesidir.

1.2 Yapılan Araştırmalar

Tez alışması sırasında incelenmiş olan ve doğrudan ve dolaylı olarak Vallaury ve Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilişkili çalışmalar şunlardır :

AKPOLAT, Mustafa,1991. "Fransız Kökenli levanten Mimar Alexandre Vallaury/ French Originated Levantine Architect Alexandre Vallaury". Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

BATUR, Afife, 1993. "Ondokuzuncu Yüzyıl Sonu İstanbul Mimarlığında bir Stilistik Karşılaştırma Denemesi: A.Vallaury-R.D'Aronco / A Stylistic Comparison in Late Nineteenth Century Istanbul Architecture : A.Vallaury-R.D'Aronco", in Osman Hamdi Bey ve dönemi, Sempozyum 17-18 Aralık 1992, Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi – Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul

CAN, Cengiz, 1993. "İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları / Western and levanten architects in 19 th century Istanbul and problems in conservation of their buildings". Doktora Tezi, İstanbul : Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

CEYLAN, Oğuz, 1995. "Alexandre Vallaury ve İki Yapısı / Alexandre Vallaury and His Two Buildings", Yeni Tıp Tarihi Araştırmaları; Vol.1 ss.172-81.

ÇEVİK, Umut, 2001. “Alexandre Vallauri ve Yapıları Üzerine Bir Araştırma / A Research dedicated to Alexandre Vallauri and his construction projects”. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul : Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

DOĞAN KILIÇ Alkım, 2006. “Vallauri Cephelelerinde Klasizm / Classicist facades of Vallauri”. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul : İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

ERSOY, Ahmet. 2000. “On the Sources of the ‘Ottoman Renaissance’: ‘Architectural Revival and Its Discourse During the Abdülaziz Era (1861-1876)’”. Doktora Tezi, Harvard University Graduate School of Arts and Sciences, Cambridge, Mass.

KARAKAYA, Ebru, 2006. “Türk Mimarlığı’nda Sanayi-i Nefise Mektebi / Güzel Sanatlar Akademisi’nin Yeri ve Restorasyon Alanına Katkıları (1883-1960)”, MSGSÜ SBE Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

KAYAALP, Nilay, 2008. “Pera’nın yersiz yurtsuz kahramanları: Vallauri ailesi, Edouard Lebon, Alexandre Vallauri ve M. Vedad Tek / Deterritorialized actors of Pera: Vallauri family, Edouard Lebon, Alexandre Vallauri and M. Vedad Tek”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul : Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

NASIR, Ayşe, 1991. ”Türk Mimarlığı’nda Yabancı Mimarlar / Foreign architects within the context of Turkish architecture”. Doktora Tezi, İstanbul : İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

ÖZKURT, M.Çağlayan, 2005. “Düyun-u Umumiye İstanbul merkez binasının Tanzimat sonrası Osmanlı mimarlığı bağlamında değerlendirilmesi / Evaluating the İstanbul central building of Public Debts administration with respect to Ottoman architecture after Tanzimat period”. Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÜREKLİ, Fatma, 1997. “Sanayi-i Nefise Mektebinin Kuruluşu ve Türk Eğitim Tarihindeki Yeri”. Doktora Tezi, İstanbul : İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bu bilimsel çalışmaların içinde AKPOLAT tezi başta olmak üzere birçoğu, Vallaury yapılarının yapım hikayeleri, fiziksel biçimlenişleri hakkında somut bilgiler sağlayan kaynaklar olurken, aynı zamanda sözkonusu yapılar hakkında daha detaylı araştırma

yapabilmek için ipuçları sunmuştur. Bu liste içerisinde yeralan BATUR, CAN ve NASIR çalışmaları mimarlar arası ilişkiler hakkında ipuçları sağlarken, DOĞAN KILIÇ tezi yapı analizi için bir model örneği oluşturmuştur. ERSOY tezinden, Vallaury’i benimseyen ve üzerinde önemli bir ikinci etki olan Osmanlı sanat ve mimarlık ortamı hakkında önemli bilgi ve yorumlar edinilirken, ÜREKLİ tezi ise Sanayi-i Nefise Mektebi kuruluşu, işleyişi ve öğrencileri hakkında bellibaşlı kaynağı oluşturmuştur.

Bunlar dışında yerli ve yabancı kütüphanelerde kaynak taraması yapılmıştır.

Yerli ve yabancı arşiv taramaları : T.C.Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Fransız Ulusal Arşivi, İ.H.Konyalı Kütüphanesi, İstanbul Koruma Kurulları arşivleri, Selanik Koruma Kurulu arşivleri, İstanbul Arkeoloji Müzesi Kitaplığı arşivleri, Paris École des Beaux Arts arşivleri, MSGSÜ arşivleri, Atina Benaki Müzesi, Atina Küçük Asya Araştırmaları Merkezi arşivleri, Yunan Mimarlar Odası arşivleri, Institut de France arşivlerinde, İstanbul’daki çeşitli kilise ve mezarlık kayıt arşivlerinde tarama yapılmıştır ve bu tez çalışmasında birincil kaynak olarak değerlendirilen çok sayıda belge ve kayda ulaşılmıştır.

Alan çalışmaları : Vallaury’nin mimarlığını temsil ettiği düşünülen ve ulaşılabilen yapıları seçilerek ve ilgili kuruluşlardan izin alınarak, bu yapılar yerinde incelenmiş ve fotoğrafla görsel tespitler yapılmıştır. Daha az kapsamlı olmak üzere, benzer bir çalışma başta Paris’teki École des Beaux Arts kampüsü ve Paris’te o dönemde inşa edilmiş belli başlı müze, opera, banka, apartman, belediye vb. binalarda da yürütülmüştür; bu bağlamda Paris Mimarlık Müzesi daimi sergisinden de faydalanılmıştır.

1.3 Hipotez

Bu çalışmanın hipotezi iki olgu üstüne kuruludur. Bunlardan ilki Vallaury’nin, Paris École des Beaux Arts’da tüm derslerini ve bellibaşlı bir atölyede projelerini başarıyla tamamladığı uzun öğrenim yıllarının ardından İstanbul’a dönüşünde edindiği ve uzun yıllar sürdürdüğü konumu itibarıyla hem mimari pratik, hem de eğitimcilik açısından Beaux Arts’ın ülkedeki bellibaşlı temsilcisi olma özelliğidir. İkincisi ise şehircilik ve mimarlık adına önemli bir değişim, dönüşüm dönemi sayılabilecek ondokuzuncu yüzyıl sonunda faaliyet gösteren, döneminin az sayıdaki yetkin ve eğitimli

mimarından biri oluşudur. Vallaury'nin sözkonusu anahtar konumu ve kapsamlı faaliyeti, kilit devlet kurumlarındaki görevlerini, çok sayıda kamu ve özel yapının müellifliğini, başkenti tahrip eden 1894 depremi sonrası kentsel düzenin yeniden kurulmasında aldığı görevleri ve nihayet Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki uzun süreli fenn-i mimari muallimliği dolayısıyla, bir sonraki dönem ülkede faal olacak çok sayıda mimar yetiştirmiş olmasını içermektedir.

Bu çerçevede, Vallaury'nin mimar ve eğitimci olarak uzun ve verimli kariyerinde en önemli ve sistemli etkinin, dönemin bellibaşlı mimarlık okulu olan École des Beaux Arts'da aldığı eğitim ve Paris'te geçirdiği öğrenim yılları boyu edindiği görsel tecrübe ve görgüler olduğu, dolayısıyla yapılarının Beaux Arts sistematığına bağlı olması gerektiği fikri, bu çalışmayı şekillendiren hipotez olmuştur. Tez sürecinde Vallaury ve yapılarını ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ni konu alan ve yukarıda bir listesi verilen bilimsel çalışmalardan özellikle yapılar ve kurumlarla ilgili somut bilgiler açısından faydalanılmıştır. Hipoteze bağlı olarak, dönemin mimari atmosferinin oluşmasında uzun süreli etkileri olduğu anlaşılan Vallaury mimarlığının okunması ve değerlendirilmesinde ana amaç, bütün Vallaury yapılarının tüm yönleriyle irdelenmesinden çok, yapıldıkları tarih, fonksiyonları ve banileri açısından olabildiğince homojen yayılımda bir bina seçkisi üstünden, Vallaury mimarlığının Beaux Arts tasarım ilkeleriyle ne ölçüde örtüştüğünü, mimarın döneminde dünya çapında kabul görmüş bu tasarım anlayışını Osmanlı-Türk mimarlık ortamına ne ölçüde taşıdığını tartışmaktır. Bu noktada Beaux Arts tasarım anlayışının da birkaç yüzyıllık sürekliliği içinde evrilen bir kavram olduğu gözönüne alınarak, özellikle Vallaury'nin etkin olduğu dönemde geçerli olan tasarım kriterlerinin belirlenip, onlar üzerinden yapı analizlerinin yapılmasına çalışılmıştır.

Öte yandan Vallaury, yetiştirdiği öğrenciler yoluyla ülke mimarlığı üstündeki etkisi kendi mimarlık kariyerinin sınırları dışına da taşmış bir mimardır. Dolayısıyla, tezin bir diğer amacı, ulaşılabilen sınırlı veriler çerçevesinde de olsa, École des Beaux Arts modelinde kurgulandığı bilinen Sanayi-i Nefise Mektebi'nin mimarlık bölümünün hedeflerini ve Vallaury atölyesinde çalışarak mezun olmuş mimarların yaptıkları işlerden bir seçkiyi de sunarak, Vallaury'nin öğrencilerine Beaux Arts'dan aktarımları konusunda bir fikir oluşturabilmektir.

Hem Vallaury'nin hem de öğrencilerinin oldukça aktif olan kariyerleri gözönüne alındığında Osmanlı İmparatorluğu'nun son kırk yılı boyunca ve Cumhuriyet'in ilk

dönemlerinde mimaride Vallaury etkisinin sürdüğünü düşünmek yanlış olmaz. Vallaury mimarisi, Tanzimat sonrası Osmanlı mimarlığı ile 1.Milli Mimari dönemi arasında önemli bir köprü görevi görmüştür. Çalışma, bu bağlamda Vallaury kimliğinde, geç Osmanlı mimarlığındaki Beaux Arts etkilerini de ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1.4 Tez İçeriği Hakkında Notlar

Alexandre Vallaury’i konu alan ve bu çalışmada yararlanılan öncül bilimsel çalışmalarda genelde mimarın mimari tavrına ve yapılarına dair analizlerin genelde mimar ve binanın bulunduğu/inşa edildiği an ve ortam üzerinden yapıldığı ve Vallaury’e ilişkin mimari olguların öncesi ve sonrası hakkında ikincil kaynaklar üzerinden ve kısıtlı bir bağlam çalışmasıyla yetinildiği, bu genelde statik yaklaşım dolayısıyla Vallaury mimarlığının süreç içindeki yerinin yeterince algılanamadığı gözlemlenmiştir. Halbuki, kanımızca Vallaury, uzun mimar ve eğitimci kariyerinin ve gerçekleştirdiği çok sayıdaki eserinin de gösterdiği gibi, dikkate değer bir altyapıya sahip ve uzun soluklu etkiler yapmış bir mimardır. Bu bakımdan daha geniş bir tarihsel ve coğrafi bağlam içinde ele alınmayı hak etmektedir. Vallaury’nin kariyeri kadar, bu bağlamın da birincil kaynaklarla desteklenmesi kuşkusuz, Vallaury’nin içinde önemli bir yer kapladığı bu resmin daha sağlıklı oluşturulabilmesi için gereklidir. Zaman içinde özellikle erişilebilirliği artan arşiv belgeleri de bu çalışma kapsamında bu olanağı sunmuştur.

Bu bakımlardan, bu tez çalışması kapsamında, temel aldığı hipotez çerçevesinde yapı örnekleri ve tasarım özellikleri incelenen Alexandre Vallaury mimarlığı, bir yandan da, hem altyapısı ve uygulandığı ortamın özellikleri, hem de kendinden önceki ve kendinden sonra gelen Osmanlı-Türk mimarlık ortamıyla bağlantıları açısından irdelenmiştir. Benzer şekilde Vallaury’nin mimari tavrının en önemli bileşeni olarak değerlendirilen Beaux Arts Okulu da, hem mimarın eserlerini incelemek için gerekli belligbaşı sistemli tasarım kavramları, hem de gelişim süreci bakımından Osmanlı-Türk mimarlık ortamının değişimiyle paralellikler kurulabilecek bir model olarak ele alınmış ve ayrıntılı şekilde incelenmiştir.

Benzer bir anlayışla tezin yardımcı ve asıl, tüm bölümlerinde birincil kaynak kullanımına aynı derecede önem verilmiştir.

Ayrıca binalar ve kullanılan yapı öğeleri bağlamında kariyeri boyunca mimarın geliştirdiği mimari tavrın bir anatomisini çıkarma denemesine de yer almaktadır.

Bu yaklaşımlarla hazırlanan bu çalışmada:

Giriş bölümünü takibeden ikinci bölümde Vallaury'nin başta ismi olmak üzere kökenleri, ailesi ve sosyal ilişkileri hakkında ayrıntılı ve belgelere dayalı bilgiler sunularak, mimarın Levanten kimliği tanıtılmaya çalışılmaktadır. Aile fertleri faaliyetleri bağlamında dipnotlarla da desteklenerek oldukça detaylı tutulan bu anlatı, mimarın temel biyografik verilerinin yanısıra ailesi ve çevresine ilişkin somut ve yorumsuz bilgileri de içermesi bakımından, mimarın kimliğinin altyapısını ve mimarisinin arka planını oluşturan dönemin kozmopolit ortamının niteliğini de sergilemektedir.

Üçüncü bölüm, Vallaury'nin mesleki kariyerini biçimlendiren en önemli unsur olarak kabul edilen École des Beaux Arts'daki mimarlık eğitiminin niteliği, zaman içinde geçirdiği değişimler ve Vallaury'nin eğitim aldığı sırada okulun mimarlık bölümünün ve Paris'in eklektik mimarlık gündemi hakkında ayrıntılı bir metindir. Beaux Arts Okulu kuruluşu ve yaşadığı değişimler, birçok bilimsel çalışmada ele alınmış ve birincil kaynaklar kullanılarak detaylı şekilde incelenmiş konulardır. Bu çalışmada büyük ölçüde, daha önce Beaux Arts Okulu üstüne yapılmış bu bilimsel incelemeler ikincil kaynak olarak kullanılarak ve Fransız ulusal arşivlerindeki okul bülteni, öğrenci ve öğretim üyesi kayıtları ile desteklenerek kapsamlı bir derleme oluşturulması yoluna gidilmiştir. İkincil kaynak olarak, özellikle okuldaki Roma konkuru ve diğer proje değerlendirme kayıtlarını birincil kaynak olarak temel alan ve bu konkur değerlendirmelerini görselleriyle beraber sunan yazarların çalışmaları tercih edilmiştir. Bu bölümde Beaux Arts Okulu mimarlık eğitimi hakkında oluşturulan bu derlemenin bu denli geniş tutulmasının nedeni, Beaux Arts Okulu ve mimari tasarım anlayışının birkaç yüzyıllık geçmişine ve bu süreçte geçirdiği değişimlere dikkat çekmek, Vallaury mimarlığının, okulun özellikle yerli mimarlık tarihi yazınımda daha fazla tanınıp bilinen dogmatik tavrının hakim olduğu dönemdeki değil, 1830'lardan itibaren geçirdiği reformlar sonrası geçerli olan tasarım anlayışına göre değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktır. Bu bölümde yer verilen Beaux Arts Okulu'nun kuruluş, reform süreçleri ve bunlarda rol oynayan içsel ve dışsal faktörler, işleyişi, müfredatı, tasarım anlayışı ve proje değerlendirme şekli ve kampüs oluşumu hakkındaki detaylı bilgiler, aynı zamanda altıncı bölümün

konusunu oluşturulan Sanayi-i Nefise Mektebi mimarlık eğitimi, bu eğitimde Beaux Arts okulunun etkisi ve Vallaury'nin bu bağlamdaki rolünün değerlendirilmesi için de gerekli ön bilgiyi sağlamaktadır. Yine bu bölümde ikincil kaynaklar yardımıyla açıklanan Beaux Arts okulundaki reform süreci, eklektizmin ortaya çıkışı ile bu dönemlerde Paris'te yaşanan imar faaliyetlerini hazırlayan faktörler, çalışmanın dördüncü bölümünde açıklanan ve ondokuzuncu yüzyıl sonunda Osmanlı mimarlık ortamını etkileyen olguların kaynak ve sonuçlarının değerlendirilebilmesi açısından bir referans oluşturmaktadır. Öte yandan üçüncü bölümün asıl amacı mimarlıkta Vallaury dönemi için geçerli olmuş olması gereken Beaux Arts kriterlerini maddeler halinde ortaya konmaktadır ki, bunlar beşinci bölümdeki yapı analizlerinin dayandığı kriterlerdir.

Dördüncü bölüm, Vallaury ve mimarlığı üstünde Beaux Arts deneyiminin yanısıra etkili olduğu düşünülen başlıca yerel ve dönemsel olguları irdelemektedir. Bu bölüm, sadece genel bir tarihsel / dönemsel bağlam incelemesi olmaktan öte, Vallaury'nin Beaux Arts kökenli mimarlık görgü ve bilgisini uygulayabilmesi için elverişli bir ortam sağlayan, bir başka deyişle eklektik mimarinin şartlarını hazırlayan faktörleri ortaya koymayı amaçlar. Bu bakımdan tezin ikinci ve üçüncü bölümü tamamlar niteliktedir.

Beşinci bölüm, Vallaury yapıları arasından mimarı en iyi tanıttacağı düşünülen bir seçkinin incelenmesidir. Seçki oluşturulurken her bina için Vallaury'nin müellifliğini destekleyen birincil kaynakların varlığı ön şart olurken, mimarın uzun kariyerinin farklı dönemlerine tarihlenen, olabildiğince değişik işlevlere sahip ve coğrafi olarak farklı alanlara dağılmış yapıların seçilmesi hedeflenmiştir. Bu bölümde belgelere dayanılarak her yapının künyesi verilmekte, çeşitli görseller yardımıyla mimari özellikleri tanıtılarak, yapılar ayrı ayrı ele alınmaktadır. Bu analizlerde her yapı bağlamında genel tanımlamalar yapılmak ve Vallaury'nin dikkat çeken bazı kişisel mimari tercihlerine değinilmekle beraber, ana amaç yapıların üçüncü bölümde maddeleştirilmiş olan “Beaux Arts” tasarım özelliklerine göre değerlendirilmesidir. Böylece tezin ana amacı doğrultusunda, önceki bölümlerde Vallaury'nin mimari tavrının dayandığı ilkeler ve etkileşim içinde olduğu olgular açıklanmış ve bir kriterler dizisi olarak tariflenmişken, beşinci bölümde Vallaury mimarisi, somut örnekler üzerinden ve dönemin Beaux Arts mimarlığını tarifleyen tanımlı kriterler yardımıyla değerlendirilmektedir. Bu bölümün son kısmında ise, yapılan tüm bina

analizleri tasniflenerek, Beaux Arts tasarım kriterleri bağlamında Vallaury mimarlığının genel özellikleri ortaya konmaktadır. Böylece ortaya konan sonuçlar, Ek B'deki kapsamlı tabloyla da desteklenmektedir.

Altıncı bölüm ise, Vallaury'nin Beaux Arts mimarlık altyapısını fenn-i mimari muallimi olarak mimarlık eğitimi ortamına ne ölçüde taşıdığını irdelemektedir. Bu bölümde, Osman Hamdi Bey ekibi içinde kuruluş çalışmaları içinde yer aldığı ve yirmibeş yıl boyunca çalıştığı Sanayi-i Nefise Mektebi'nin biçimlenişi, amaçları, mimari bölümünün işleyişi hakkında bilgiler verilerek, ilk yıllarında yetiştirdiği mimarlar ve eserlerinden bir seçkiyi tanıtmaya yoluyla, Vallaury'nin mimarlık eğitimine ve yeni nesil mimarların faaliyetine olan katkıları hakkında fikir vermek amaçlanmaktadır.

Böylece bu çalışmanın ilk dört bölümü, ayrıntılı analizler için ön bilgilerin derlenmesi ve gerekli referans noktalarının hazırlanması amaçlı iken, beşinci ve altıncı bölümler sırasıyla Vallaury'nin kariyeri boyunca önce meslek pratiği ve ardından eğitim anlamında Beaux Arts Okulu altyapısını nasıl kullandığını ve Beaux Arts tasarım davranışını osmanlı mimarlık dünyasına nasıl taşıdığını inceleyen, yorumlayan ve formüle edilen problematiği sonuçlara ulaştıran kısımlardır.

Yedinci bölüm ise beşinci ve altıncı bölümde ulaşılan sonuçları özetleyerek, bu çalışmanın başka hangi yönlerde geliştirilebileceğini tartışmaktadır.

Çalışmanın Ekler bölümünde ise Vallaury'nin tespit edilebilen yapıları, Vallaury'nin mimari öge repertuarı, Sanayi-i Nefise Mektebi Mimarlık Bölümü'nden ilk yirmibeş yılda yetişen mimarlar ile tespit edilebilen eserlerinin tablolar halinde dökümleri yer almakta ve çalışmada kullanılan orijinal belgelerin bellibaşlılarının görselleri sunulmaktadır.

2. VALLAURY’NİN KİMLİĞİ

Bu bölümde Alexandre Vallaurý’nin ailevi ve biyografik verileri dolayısıyla kimliği, genelde birincil kaynaklara dayanarak ve yorumsuz olarak verilmeye çalışılmıştır. Mimarın yetiştiği ortam ve özellikle İstanbul’daki mimarlığının arka planını oluşturan atmosferi tanıtmak anlamında işlevsel olduğu düşüncesiyle, özellikle aile üyeleriyle ilgili kimi bilgiler detaylı tutulmuş ve dipnotlarla desteklenmiştir.

2.1 Kökenleri, Ailesi ve Tabiyeti

Alexandre Vallaurý 2 Nisan 1850’de İstanbul’da doğmuştur¹. İsmi kimi kayıtlarda İtalyanca olarak Vallauri, kimi kayıtlarda Fransızca olarak Vallaurý şeklinde görünmektedir. Osmanlıca belgelerde ise والورى olarak yazılmaktadır. Bu farklılık ailenin kökenine ait soru işaretleri doğurur. Daha ileriki tarihlerde üye olacağı İstanbul’daki 1887-88 yılı Società Operaia kayıt defterlerinde² 123 numara ile kayıtlı mimar Alessandro Vallauri’nin üye kaydının ‘patria’ yani memleket hanesinde Torino yazılı olması ailenin İtalya’nın Torino eyaleti ile bir ilişkisi olduğunu gösterir³.

Gerçekten de İzmir’e göç etmiş olan Vallaurý’nin babası Francesco Vallauri, henüz İtalya’nın birleşik bir ülke olmadığı 1842’de İzmir’de Sardinia Konsolosluğu’na kayıt yaptıırken, 11 Mart 1800 tarihinde Torino yakınlarındaki Pinerolo’da doğduğunu beyan etmiştir (Sardinia Konsolosluğu , İzmir, 1842) (bkz.Şekil 2.1).

¹ Fransız Ulusal arşivlerinde AJ/52/384 kodlu mikrofişteki Alexandre Vallaurý öğrenci dosyasında doğum tarihi ve yeri 2 Nisan 1850 İstanbul olarak kayıtlıdır (ANF AJ/52/384, t.y.). Institut de France arşivlerindeki 9.12.1899 tarihli ve Vallauri imzalı başvuru belgesinde 21 Nisan 1850’de doğduğu beyanı vardır. (Institut de France toplantı tutanakları, 1899). Fakat Fransız Konsolosluğu’na göre de 15 Mart 1850 doğumludur (Consulat Général de France, 1987).

² (Società Operaia üye kayıtları, t.y.)

³ Fransa’nın Côte d’Azur bölgesinde Vallauris adlı bir bölge bulunmaktadır; ve Nice’den itibaren tüm bu alan 1860 yılında halkoylamasıyla ve Fransa’nın İtalyan birliği kurulmasına askeri yardım yapması karşılığı İtalya’dan Fransa’ya geçmiştir. Ailenin bu bölgeyle ilişkisi olduğuna dair bir kanıt olmamakla beraber bu da bir ihtimaldir.

Cuneo	Nome e Cognome		Professione	Epoca della Nascita
	Nome	Cognome		
740	Vassallo	Marino de' Giorgi	Vino	1792
741	"	Domusio	"	18. 3. 1818
742	"	Antonia	"	7. 3. 1820
743	"	Margherita	"	15. 3. 1823
744	Vassallo	Marino de' fu Giorgio	Vino	1798
745	Vassallo	Giuseppe de' fu Giorgio	"	1. 4. 1816
746	"	Maria de' Linderi, moglie	"	1. 8. 1820
747	"	Antonia	"	20. 3. 1839
748	"	Margherita	"	18. 3. 1840
749	Vallauri	Francesco de' fu Giuseppe	"	11. 4. 1841

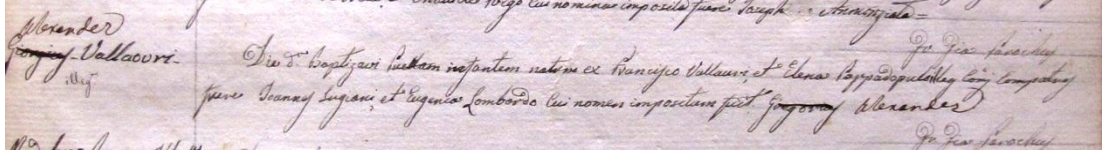
Şekil 2.1 : Francesco Vallauri'nin 1842'de İzmir'de Sardinya Konsolosluğu'ndaki kaydı (Sardinya Konsolosluğu , İzmir, 1842).

Daha sonraları İstanbul'da İtalyan Konsolosluğu'na kayıt olurken verdiği beyanı ise Cuneo yakınlarındaki Chiusa di Pesio'da doğduğu şeklindedir ki, bu yörede Vallauri çok sık rastlanan bir soyadıdır (İtalyan Konsolosluğu, t.y.). Francesco Vallauri bu tarihte Torino'lu Anna Musante ile evlidir (Vallauri, 2012)(Marandet, 2012)⁴. İzmir'e geldiğinde ise Hélène Moro Papadopulo ile tanışmış ve kendisi ile ölümüne dek süren beraberliğinden Pietro (1842 İzmir-16.1.1905 İstanbul), Victoria (1844 doğumlu) , Alexander (1850 doğumlu) , Edouard (1851 doğumlu) , Élise ve Henry adında çocukları olmuştur⁵. Ancak Anna Musante ile evliliği devam ettiği için

⁴ Aile hakkında, Alexandre Vallauri'nin erkek kardeşinin torunu Gilberto Vallauri ile ve aile soyağacı hakkında ilgili resmi kurumlar nezdinde kapsamlı araştırmalar yapmakta olan 'Levantine Heritage' ekibinden Mme. Marie-Anne Marandet ile yapılan görüşmelerden , ailenin kökenleri ve bireyleri hakkında bu çalışmada da sunulan Sardinya ve İtalyan konsolosluğundaki Francesco Vallauri kayıtlarının kopyalarına da dayanan detaylı bilgiler edinilebilmiştir. Vallauri-Musante çiftinin bilinen çocukları 1834 doğumlu Caroline, ve yaklaşık olarak 1840 doğumlu Francesco'dur. Caroline'in İstanbul'a geldiği, babasının çırağı olup daha sonra kendi pastanesini açacak olan 1828 Fransa doğumlu Louis Lebon ile İstanbul'da 29 Kasım 1856'da evlendiği ve 28 Kasım 1893'te İstanbul'da vefat ederek Feriköy Latin Katolik Mezarlığı'nda aile kabrine gömüldüğü bilinmektedir (Feriköy Latin Katolik Mezarlığı, t.y.).

⁵ Mimarın kardeşlerinden Pietro, 1889'da İstanbul'a gelmiş olan Ida Kocher'le 1896'da İstanbul'da evlenmiştir (İstanbul Vatikan Apostolik Kilisesi, t.y.). Pietro 16 Ocak 1905'te İstanbul'da ölmüş ve Feriköy'deki aile kabrine gömülmüştür (Feriköy Latin Katolik Mezarlığı, t.y.). Eşi Ida da, 1906'da İstanbul'da ölmüş ve 21 Eylül'de Vallauri aile kabrine gömülmüştür. Victorine, 1876'da yerleştiği New York'ta, Henri 1912 civarında Port-Said'de , Edouard da 1915'te Port-Said'de vefat etmiştir (Vallauri, 2012).

çocuklar gayrimeşru sayılır. Vaftiz kaydındaki adıyla 'Alexander Vallaouri' de kilise defterlerinde gayrimeşru olarak kayıtlıdır (İstanbul St.Antoine kilisesi, 1850) (bkz.Şekil 2.2) .



Şekil 2.2: 'Alexander Vallaouri' için kilise vaftiz kaydı.

Vallaury'nin baba adı kilise kayıtlarında Francisci olarak görülmektedir (St.Maria Drapéris, 1883). Mezarlıkta da François Vallaouri adına kaydedilmiş aile kabri vardır⁶ (Feriköy Latin Katolik Mezarlığı, t.y.). Vatikan Apostolik veya Vicariato Apostolico kilisesi kayıtlarında, Alexandre'nin ağabeyi Pietro Vallaouri'nin Francesco Vallaouri ile Elena Moro'nun oğlu olduğu, 1842'de doğduğu ve İzmir'de vaftiz edildiği, İstanbul'a 1849'da geldiği görülür (İstanbul Vatikan Apostolik Kilisesi, t.y.) (bkz.Şekil 2.3). 19 Eylül 1849 tarihli bir gazete ilanı da bu tarihte François Vallaouri'nin Beyoğlu'ndaki şekerçi dükkanını yeni açtığını bildirmektedir(Journal de Constantinople-Echo de l'Orient, 1849)⁷. Bu son iki kayıt Alexandre'nin doğumundan bir yıl önce ailesinin İzmir'den İstanbul'a gelmiş olduğunu ortaya koymaktadır⁸.

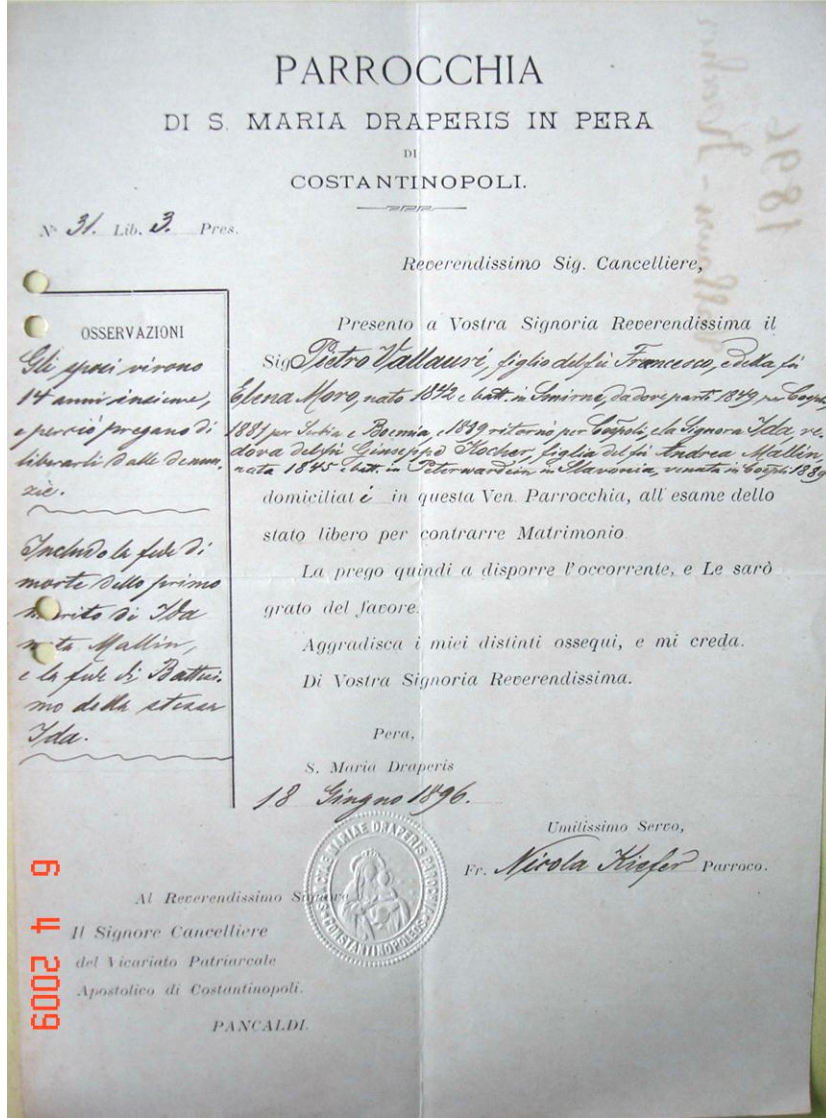
Baba Francesco -veya bazı kayıtlarda geçtiği şekliyle François- Vallaouri'nin işletmesi hakkında çok sayıda belge bulunmaktadır. Abdülmecid dönemine denk gelen 27.8.1858 tarihli bir irade ile “şekerlemeci Françesko Valori'nin görülen

⁶ Feriköy Latin Katolik Mezarlığı Carré Saint Joseph'de 9 numaralı François Vallaouri aile kabrine defnedilenler ve tarihleri sıra ile şunlardır: Alfred Vallaouri – çocuk- 22.10.1867; François Vallaury – yetişkin – 3.12.1867; Paul Piphar – çocuk – 1.2.1868; Benoit Piphar – yetişkin – 18.1.1871; François Wilson – çocuk – 18.5.1878; Caroline Lebon – yetişkin – 28.11.1893; Pierre Vallaouri – yetişkin – 17.1.1905; Ida Vallaouri – yetişkin – 21.9.1906; Josephine Blanchong – yetişkin – 13.12.1909; Edouard Lebon – yetişkin – 2.5.1911; Henri Blanchong – yetişkin – 18.8.1922; Jules Wilson – 74 yaşında – 17.1.1950; Josephine Wilson ve Maria Nelly Wilson – yaş belirtilmemiş – 12.5.1954; Hélène Wilson – 75 yaşında – 19.5.1956; Alexandra Della Sudda – 76 yaşında – 4.11.1977; Virginie (Della Sudda) Kaptan – 72 yaşında – 12.1.1998.

⁷ İlanda, M.François Vallaouri'nin Büyük Pera Caddesi'nde İngiltere Oteli'nin tam karşısında şekerleme, likör, yabancı şaraplar, konserve, şuruplar, tuzlu et, çikolata, drajeler ile nikah ve vaftizler için Paris'ten “cartonnage”lar satılan mağazasını açtığı ilan edilmektedir. M.Vallaouri'nin ayrıca yemekler, balolar, suareler için tatlı, “pièces montées”, dondurma, pasta ve şekerleme tabakları siparişi de aldığı belirtilmektedir.

⁸ İzmir'deki kilise kayıtlarının çoğunlukla yangınlarla yokolmuş olması burada araştırma yapmayı zorlaştıran bir etken olmuştur. İzmir'de günümüzde de oldukça faal olan Levanten topluluk ve özellikle İzmir'li Levanten aileler ile St.Joseph Lisesi öğrencileri hakkında oldukça bilgi sahibi olan Pierre Caporal, Vallaouri veya Moro aileleri hakkında bilgi sahibi değildir.

hizmetine mükafat olarak dükkanı üzerine şekerlemeci-i şehriyari yazdırılması” buyurulmuştur (“BOA İ.HR 159-8463,” 1858).



Şekil 2.3 : Pietro Vallauri’nin ve ailesinin 1849’da İstanbul’a geldiğini belirten 1896 tarihli evlilik kaydı (İstanbul Vatikan Apostolik Kilisesi, t.y.).

1859 ve 1861 tarihlerinde Ali Paşa’ya yolladığı dilekçelerinde François Vallauri, çeşitli davetler için⁹ saraya hazırladığı siparişlerin ücreti ödenmediği için alacaklılar karşısında güç durumda kaldığını ve kalabalık ailesine bakmakta zorlandığını belirterek ödemelerin bir an önce yapılmasını rica etmektedir (“BOA HR.TO 431-15,” 1859) ve (“BOA HR.TO 436-41,” 1861). Bunlardan François Vallauri’nin

⁹ Söz konusu borçlar, Bavyera Prensi’ne verilen yemek, prenseslerin evlendirilmesi, Braban Dük’ü için verilen resepsiyon, sultanın tiyatrosunda yapılan ikram, ve sultanın tekne gezintisi için hazırlanan ikramlar ile ilgilidir.

işinde oldukça başarılı olduğu¹⁰ ve sarayın beğenisini kazandığı fakat maddi durumunun çok iyi olmadığı anlaşılmaktadır. Naum-Duhani, Tiyatro (veya daha sonraki adıyla Sahne) sokağıyla bir aç yaparak konumlanmış Ermeni Katolik Azarian ailesinin evinin altında Vallauray'nin pastanesi olduğunu yazmaktadır¹¹. Birsel ise, 1850'li yıllarda Sahne Sokağı köşesinde elçilik görevlileriyle Rum ve Ermeni zenginlerinin geldiği Café Vallauray'nin bulunduğunu, ve Galatasaray ile Tünel arasında cadde üzerinde Tanzimat edebiyatçılarınin rağbet ettiği bir Vallauray Lokantası olduğunu, sonradan bunun yıkılarak yerine Karlman Pasajı'nın yapıldığını belirtir¹².

Baba François Vallauray, 2 Aralık 1867'de İstanbul'da ölmüştür ve ilgili kilise kaydında ölürken bir cenaze töreniyle onurlandırılmadığı ve Latin Mezarlığının kutsanmamış bir köşesinde gömüldüğü ibaresi bulunur¹³. Fakat mezarlık kayıtlarında kendisinin 3 Aralık 1867'de aile mezarlığına defnedildiği yazılıdır (Feriköy Latin Katolik Mezarlığı, t.y.).

François Vallauray'nin ölümünden sonra da aile işi devam ettirilmiştir. Ocak 1875'teki Tünel'in açılış töreninde verilen ziyafette konuklara bizzat M.Vallauray'nin servis yaptığı bilinmektedir (Akpolat, 1991, s. 8). Bu kişi o tarihte Società Operaia kayıtlarında mesleği 'cafetier', yani kahveci olarak geçen ağabey Pietro olabilir (Società Operaia üye kayıtları, t.y.). 1868 yılına ait yıllıklarda da P.Vallauri ve kumpanyasının, "*Beyoğlu Büyük caddede numero 366*"da şekerçi olarak faaliyette olduğu görülür ("Confiseurs," 1868). Kaldı ki, bu tarihte diğer kardeşlerden

¹⁰ Akın, 7.11.1864 tarihli Journal de Constantinople'da Pera Caddesi üstündeki üç ünlü pastanenin adlarının verildiğini, bunların St.Maria kilisesi karşısındaki Balzer, Naum Tiyatrosu karşısındaki Benclian ve St.Antoine kilisesi karşısındaki Vallauray olduğunu aktarmaktadır. (Akın, 1998, s. 262)

¹¹ Lebon'un burada yardımcı olarak işe başladıktan sonra patronun kızıyla evlendiğini ve işini "Quatre-Rues" / Dörtyol'a taşıyarak büyüttüğünü belirtir (Naum-Duhani, 1947, s. 82).

¹² Dönemin tanınmış pastanelerinden Lebon'un kurucusu Bay Lebon'un Sahne sokağı köşesindeki pastanede François Vallauri yanında çırak olarak işe başladığını, sonra ustasının kızıyla evlenerek Şark Pasajı'nda Trémas bakkal dükkanını satın aldığını, orada Café-Restaurant de Saint Petersburg adıyla yemek de yenilen bir kahve açtığını anlatır. Bay Lebon işlerini ilerlettikten sonra Şark Pasajı'nın bitişiğinde cadde üzerindeki dükkana yerleşmiş ve bu yeni yere kendi adını vermiştir (Birsel, 1993, s. 12).

¹³ Kilise kaydında "*...honoribus funeris jure meritoque privatus migravit e vita et sepultus est in cimiterio latino in loco non benedicto.*" şeklinde Latince bir ifade vardır (İstanbul St.Antoine kilisesi, 1867).

Alexander ve Edouardo¹⁴, sırasıyla mimarlık ve hukuk okumak üzere Paris'te bulunuyorlardı (Vallauri, 2012) ve (Marandet, Kişisel görüşme, 2012). 28.7.1875 tarihli bir gazete haberinde Pera'da meydana gelen büyük bir yangında Vallauri evi ve mağazasının yandığı ve önemli maddi zarar olduğu belirtilmektedir (L'incendie de la Grande Rue de Péra, 1875, July 28)¹⁵. Bu olayın hemen ardından kardeşlerden Victorine ve Edouardo, Philadelphia'da Osmanlı pavyonunu açmak üzere A.B.D.'ye gitmiştir¹⁶. 1876'da Philadelphia Uluslararası Sergisinde Osmanlı pavyonunu Ludovic isimli bir tüccarla beraber tüccar Mösyö Vallauri açmış görünmektedir (Perkins, 1976). Resmi belgelerde ise sözkonusu sergide Osmanlı pavyonundaki 'Café Turc'ü işleten kişilerden birinin adı da Victorine Vallauri olarak geçmektedir ("BOA HR.SYS 68-13," 1876). Victorine Vallauri'nin¹⁷ daha sonra en az bir kez

¹⁴ Görüşme yapılan Edouardo Vallauri'nin torunu Gilberto Vallauri, babasının ve amcasının eğitim hayatı üstüne az şey bilmektedir, ama Edouardo'yu Paris'e babasının yolladığını ve Edouardo'nun maddeten büyük sıkıntı içinde olunan bir dönemde Marsilya'da bulunup, babasının arkadaşı bir tüccarın yardımıyla İstanbul'a dönebildiğini anlattığını hatırlamaktadır (Vallauri, 2012).

¹⁵ "L'incendie de la Grande Rue de Péra" başlıklı haberde Cuma akşamı sekizbuçukta çıkan yangında üç saat içinde pek çok binanın yandığı, Fransız elçiliğinin köşesinde çalışan pompalarla Vallauri evine epeyce su sıkıldığı ve ev sahiplerinin evden epeyce mobilya kurtararak elçilik bahçesine taşıyabildiği yazılıdır. Gazete, Café Vallauri'nin yanında ayakta kalmış bir duvar parçasının tehlikeli olduğunu ve belediye tarafından yıkılması gerektiğini hatırlatmaktadır. Gazete ayrıca Onnik Mısırlıoğlu'nun kavındaki yaklaşık 75000 frank değerindeki şarabın kurtulduğunu ama yan komşu şekerçi Vallauri'nin kavının tümüyle yok olduğunu ve M.Vallauri'nin yaklaşık 70000 frank zarar ettiğini yazmaktadır .

¹⁶ 25.3.1876'da Labrador gemisiyle Fransa le Havre'dan binip Philadelphia,Pennsylvania'da inen Türk yolculardan üçünün isimleri ve kimlik bilgileri şöyledir: Victorine Vallauri, 32 yaşlarında, kadın ve doğum tarihi 1844 civarı - Edouard Vallauri, 28 yaşlarında, erkek ve doğum tarihi 1848 civarı - Alice Vallauri 3 yaşlarında kız çocuğu ve doğum tarihi 1873 civarı (National Archives, Washington, D.C., t.y.).

¹⁷ Victorine Vallauri'nin hayatına dair başka detaylar da bilinmektedir.8 Mayıs 1862'de İstanbul'da St.Antoine kilisesinde evlendiği Jean Baptiste Caporal'dan, 2 Ağustos 1862 doğumlu Alexandre Alfred Caporale adlı bir oğlu olmuştur – mezarlık kayıtlarında 22 Ekim 1867'de, baba Francesco Vallauri'den hemen önce ve çocukken öldüğü belirtilen Alfred Vallauri olması mümkündür-. 1873 kilise defterlerinde ise 1872 Eylül'ünde Paul Willame ve Victoria Vallauri'nin kızı olarak doğmuş olan Pauline Irma Willame'nin vaftiz kaydı mevcuttur; fakat ilgili yerde ebeveynin evli olup olmadığına göre, doğumun meşru mu ("ex legitim. conj.") gayrimeşru mu ("ex illeg. conj.") olduğunun belirtildiği dair alan boş bırakılmıştır. Victorine İtalyan pasaportuyla A.B.D.'ye gittiğinde yanında olan üç yaşlarındaki Belçika pasaportlu kız çocuğu Alice ile Pauline Irma aynı kişi olmalıdır. Victorine'in kızının daha sonraki yıllarda Lillian adıyla anılması sözkonusudur. Bu üç isme ait doğum tarihi hep 1872-3 olduğu için aynı çocuk olması çok mümkündür (Marandet, Kişisel görüşme, 2012). Öte yandan, Dönem belgelerinde rastlanan Vallauri soyadına sahip bir başka kişi de küçük adını bilmediğimiz fakat Osmanlı Devleti'nin St.Petersburg'daki baş dragomanlığını yapmış, Atina'dan olduğu belirtilen M.Vallauri'dir ve kızı Lillian Vallauri'nin 1897'de Walter Fry adlı bir Amerikalı avukat ile evlenmiş ve New Jersey'de yaşayıp ölmüş olduğu anlaşılmaktadır(Fox-Davies, 1929, s. 730). Fry'in akrabalarından alınan bilgiye göre de, 1872 veya 1873 İstanbul veya Atina doğumlu Lillian'ın annesi Victoria veya Victorine'dir; 1870'lerde A.B.D.'ye yerleşmişlerdir(Ransome, Kişisel

İtalya-Pennsylvania arasında seyahat ettiği ve New York'ta yerleşip Türk kahvesi, tütün ve benzeri ürünler satan bir dükkan açtığı ve uzun yıllar burada yaşadığı anlaşılmaktadır¹⁸. Edouardo ise 1888 yılı civarında A.B.D.'yi terkederek önce İstanbul'a dönmüş, ardından da Port-Said'e yerleşmiştir (Vallauri, 2012). Öte yandan Akın, İstanbul'daki aile işinin devamına ilişkin olarak, Şubat 1881'de anne Hélène Vallauri'nin Pera Caddesi üstündeki Hristaki Pasajı'nın köşesinde yeni bir pastane işlettiğini belirtir ki, bu yangından sonra taşınılan mekan olabilir (Akın, 1998, s. 263). 1881 Indicateur Oriental yıllığında Hélène Vallauri, 'restaurateur' listesinde ve Grande Rue de Péra adresiyle yer almaktadır (*Indicateur Ottoman - 1881*, 1881). 1885 yıllığında ise 'café' bölümünde Hélène Vallauri, Grande Rue de Péra 196 adresinde görünmektedir¹⁹. Akın, 7.1.1891 tarihli Le Moniteur Oriental'de çıkan ölüm ilanına dayanarak Hélène Vallauri'nin ölümünü tarihlendirmektedir²⁰ (Akın, 1998, s. 263).

Kilise kayıtlarına göre, Alexandre Vallauri, 25.11.1883'te İstanbul St.Maria Drapéris kilisesinde Maria Constantia Scuro²¹ ile evlenmiştir. Gelinin babasının adı Demetrius Scuro'dur. Nikah şahitleri Matthaeo Scuro ve Antonio Scuro'dur (St.Maria Drapéris, 1883)²². Çiftin 1888 yılı civarında Antoine²³ adlı bir çocukları olmuş ve 31 Mayıs 1901'de boşanmışlardır. Kilise kayıtlarından, Constantia'nın 3 Kasım 1917'de İstanbul'da öldüğü ve Feriköy Latin Katolik Mezarlığı'na gömüldüğü görülmektedir

görüşme, 2009). Bu durumda Victorine'in kızını, Vallauri soyadlı akrabalarından veya erkek kardeşlerinden biri nüfusuna geçirmiş olmalıdır.

¹⁸ Mrs.Victorine Vallauri'nin 11.8.1886'da 42 yaşında iken La Bourgogne gemisi ile İtalya'dan New York'a gittiği yolculuk kayıtlarında görülmektedir, (National Archives, Washington, D.C., t.y.-b) 1879 tarihli kent rehberinde Victorine Vallauri'nin dükkan kaydı ve şu ilanı yer almaktadır:"V.Vallauri. Direct Importation of Turkish Tobacco, cigarettes, Turkish pipes and smokers' articles, wholesale and retail, No:1191 Broadway, between 28th and 29th streets, New York

¹⁹ Bu tarihlerde anne Helena için Moro değil Vallauri soyadının kullanılması dikkat çekicidir.

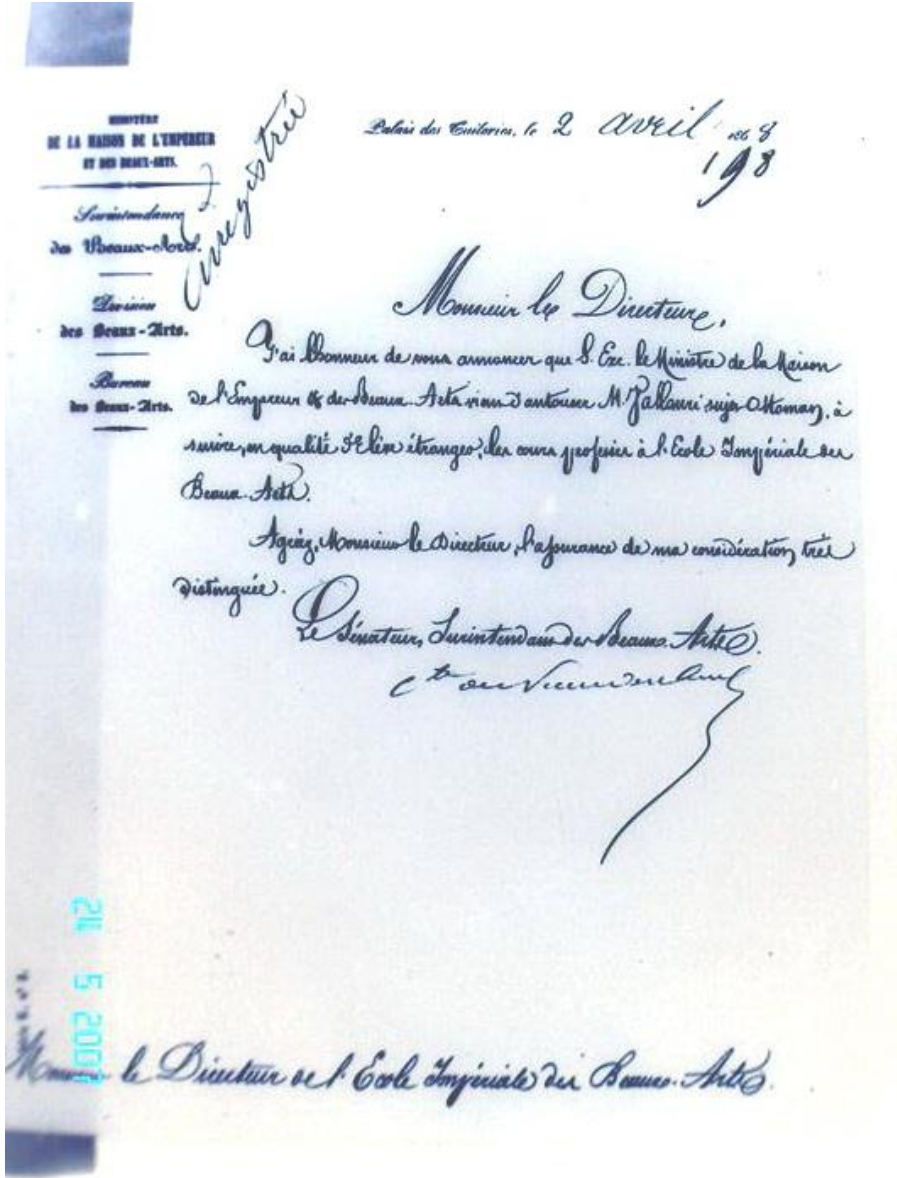
²⁰ Helena Moro, Feriköy aile mezarlığında gömülü değildir.

²¹ Constance Scuro 1852 civarı İstanbul'da doğmuştur; baba adı Demetrio Scuro ve anne adı Agnese Alberti'dir. Constance veya Constanzia Rum katoliktir ve ailesi Ege adalarından Tinos'lu olup tahminen Venedik-İtalyan kökenlidir (Marandet, Kişisel görüşme, 2012) .

²² 1891 yıllıklarında Pera Kılıç caddesi 13'te oturan A.Scuro bir yerde mimar, bir yerde ise "aide architect" olarak görünmektedir. (*Annuaire Orientale - 1891*, 1891)

²³ Sözlü bir bilgi olarak Alexandre Vallauri'nin Sanayi-i Nefise Mektebi'nde okumuş olan bir mimar oğlu olduğu bilgisi vardır fakat belgelerle doğrulanmamıştır (Birgili, Kişisel görüşme, 2010). Antoine Vallauri'nin 1922'de Yunanistan'a gittiği bilinmektedir. Scuro ailesinden gelen ve 1925'lerde kendisiyle Atina'da görüşmüş olan bayan Simone Constantinides, elinden tüm mal varlığının alındığına dair şikayet ettiğini belirtmiştir (Marandet, Kişisel görüşme, 2012).

(St.Antoine kilisesi, 2009). Alexandre Vallauri ikinci evliliğini 26 Ekim 1901'de Marie Mathilde Chavin adlı 1862 İstanbul doğumlu Fransız tebası bir bayanla yapmıştır (Marandet, 2012). 13.2.1918 tarihli bir Osmanlı arşiv belgesinden François adında bir oğlu daha olduğu anlaşılmaktadır²⁴.



Şekil 2.4 : Osmanlı tebası Vallauri'nin Ecole des Beaux Arts'a kabul edildiğini gösteren belge (ANF AJ/52/384, t.y.).

²⁴ Bu belgedeki liste metni şöyledir: “Aleksandr Valori veya Velagori; Mari Valori veya Velagori; Fransuva veled-i Aleksandr, Valori veya Velagori; Fransuva Reço; Fransuva İskuro; Vasil ... veya Mitropulos; Puza Minolis Efendi Kiryazi.” Üç nokta ile ifade edilen kısımlar okunamamıştır. (“BOA DH.EUM.ECB 15-31,” 1918)

Alexandre Vallauri'nin tabiyeti tartışmalı bir konu olmuştur; değişik tarih yazımlarında İtalyan veya Fransız tabiyetinde olduğu belirtilmektedir. Bu konuda erişilebilen en eski belge kendisinin Paris'te École des Beaux Arts Mimarlık şubesindeki öğrenci dosyasında bulunan 2.4.1868 tarihli 'Surintendant des Beaux Arts' imzalı okul müdürüne yazılmış resmi mektuptur. Burada Osmanlı tebası Vallauri'nin mesleki dersleri takip edebileceği yazılıdır (ANF AJ/52/384, t.y.)²⁵ (bkz.Şekil 2.4).

İstanbul'daki 1887-88 yılı Società Operaia kayıt defterlerinde 123 numara ile kayıtlı mimar 'Alessandro Vallauri'nin memleket hanesinde Torino yazılı olması ailenin İtalya'nın Torino eyaleti ile bir ilişkisi olduğunu gösterir (Società Operaia üye kayıtları, t.y.)²⁶; fakat bu İtalyan tabiyetinde olduğuna dair bir kanıt değildir. Ayrıca, 6.7.1896 tarihli bir Osmanlı devlet arşiv belgesinde Fransız olduğu ifade edilmektedir²⁷. İstanbul Fransız Konsolosluğu'nun Gilberto Vallauri'ye hitaben yazdığı bir açıklama mektubunda, mimarın Fransız tabiyetine geçişi sürecinin, 10 Nisan 1897 tarihli bir iradeyle başladığı belirtilmektedir (Consulat General de France, 1987)²⁸. Bu tabiyet değişikliğiyle beraber 'Alexander Vallauri' olarak kullandığı ismini 'Alexandre Vallauri' şeklinde kullanmaya başlamıştır. Gerek Fransız Konsolosluğu gerekse Gilberto Vallauri ifadelerine göre bu tabiyet değişikliğinin kabulünde mimarın Fransız devleti ve İstanbul'daki Fransız varlığı için yaptığı mimari işler rol oynamıştır; özellikle bu amaçla Feriköy'deki Latin-Katolik

²⁵ Bu tarihte Vallauri adını kullanmaktaydı. Okul kaydında tabiyet konusu önemlidir; zira eğer Fransız tabiyetinde olsa çok önemli Roma konkuruna katılmak hakkına sahip olacak ve farklı bir öğrenci statüsünde olacaktı.

²⁶ Società Operaia arşivlerine göre Ocak 1883'te Alessandro Vallauri, sadece İtalyan kökenlilerin üye olabildiği derneğe Dr.Gabuzzi'nin referansı ile ve 123 numaralı üye olarak kabul edilmiştir. 1883-1885 arası üye kaydında "*patria*" hanesinde Costantinopoli yazarken 1886-1887 kaydında bu "*di qui Torino*" olarak düzeltilmiş ve üyelik statüsü Eylül 1886'dan itibaren "*socio perpetuo*" yani daimi üye olarak değiştirilmiştir. Üye kaydı 1895'e dek bu şekilde devam eder. Fakat 1895'ten sonra Vallauri derneğin üye kayıt defterinde yer almamaktadır (Società Operaia üye kayıtları, t.y.).

²⁷ "Fransız Mösyö Aleksander Valvori'nin, Mabeyn-i Hümayun Baskatibi merhum Süreyya Pasa'dan matlubu olan meblağın terekasinden tesviyesi. (Mesihat)" ("BOA BEO 806-60440," 1896)

²⁸ 24.4.1902 tarihli bir Osmanlı arşivi belgesinde de Vallauri'den yabancı tabiyetli bir kişi olarak sözedilmektedir ("BOA MF.MKT 622-61," 1902). 6.9.1908 tarihinde de belgelerde Fransız tebası olarak adı geçmektedir ("BOA DH.MKT 1291-14," 1908). 26.11.1908'de de Fransız tebası olarak anılır ("BOA DH.MKT 2670-33," 1908). 13.2.1918 tarihli belgede de kendisi ve yakınlarının ikamet tezkeresi almalarıyla ilgili bir kayıt vardır ki, bu da yabancı uyruklularla ilgili bir işlemdir ("BOA DH.EUM.ECB 15-31," 1918).

mezarlığının mimarlık işlerini üstlendiği belirtilmektedir(Consulat General de France, 1987) (Vallauri, 2012).

Vallaury, uzun ve verimli bir mesleki kariyerin ardından, 1909 civarında İstanbul'u terkederek eşiyle beraber Fransa'nın güneyinde parfüm endüstrisi ile ünlü Grasse kasabasına yerleşmiştir (Consulat General de France, 1987)(Vallauri, 2012). Gilberto Vallauri'nin ifadesine göre 1909 yılında babası, dedesi Edouardo ile İzmir ve İstanbul'u ziyaret ettiği zaman, sadece halası Élise İstanbul'daydı; amcası Alexandre ise bir süredir Büyükkada'daki evinde emekli hayatı yaşamaktaydı (Vallauri, 2012). Her durumda bu gidişin 1909'da kesin olmayıp peyderpey gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Çünkü 1909 Ekim'inde İstanbul'da bilinen son mimari işi olan Eminönü Gümrük binası (bkz. Bölüm 5) açılışında bulunduktan sonra da, bir süre resmi belgelerde adına rastlanmaktadır²⁹. Grasse'da eşiyle beraber oturduğu, son adresi olan ve bugün Villa Alex olarak anılan Boulevard Emile Zola no.14 adresindeki evi, müstemilat ve arazisini kadastro kayıtlarına göre 1918 yılında satın almıştır (Saiko, Kişisel görüşme, 2013). Bu sırada sağlığının iyi olmadığına dair söylentiler vardır³⁰ (Vallauri, 2012). 2 Mayıs 1921'de Grasse'da vefat etmiş olan Alexandre Vallauri, Sainte-Brigitte mezarlığında gömülüdür (Vallauri, 2012). Institut de France Mimarlık bölümünün 21 Mayıs 1921 Cumartesi günü toplantısında Vallauri'nin ölüm haberi de gündem maddesidir³¹. Ayrıca bu vefat ve toplantı gündemi, ilgili yayın organlarında da yer almıştır³².

2.2 Eğitim Hayatı

Alexandre Vallauri'nin çocukluk ve ilk gençlik yıllarında nerede eğitim aldığına dair bir bilgi yoktur. İstanbul'da dönemin Fransızca öğreten kurumlarından bellibaşlısı

²⁹ Selanik gümrük binası inşaatı 1912'ye dek sürmüştür. Mimarın buradaki görevini devam ettirdiği anlaşılmaktadır; 1911 tarihli mavi baskı çizimlerinde mimar Vallauri imzası vardır (Kula Say, 2011). Ayrıca, örneğin 1910 tarihinde parlamento olarak düzenlenmesi için Çırağan Sarayı restorasyon komisyonuna davet edilmiştir ("BOA DH.İD..83-4," 1910).

³⁰ Fakat öte yandan Nisan 1910'da René adlı, Nisan 1911'de Narval adlı teknesiyle M.Vallauri'nin Monaco'daki motorlu tekne sergi ve konkurlarına katıldığı dikkat çekmektedir("Le Meeting de Monaco," 1910) ("Le Huitieme Meeting de Monaco," 1911).

³¹ 21.5.1921 toplantı tutanağında şu ifade yer almaktadır: "*Un faire part de la mort de M.Vallauri correspondant de la Section d'Architecture*", (Institut de France toplantı tutanakları, 1921)

³² "*M.Injalbert, président, rend un dernier hommage, a la mémoire de M.Vallauri, de Constantinople, correspondant pour la section d'architecture*", ("Informations a l'Institut," 1921).

olan St.Joseph Lisesi kayıtlarında adına rastlanmamıştır. Paris'teki Osmanlı lisesinde de kaydı görünmemektedir. Fakat mimarın kardeşinin torunu Gilberto Vallauri, tüm ailenin Pera'da İtalyan kilisesi olarak bilinen St.Maria Drap ris kilisesine devam etmekle beraber, hepsinin de çok akıcı şekilde Fransızca konuştuğunu, dedesi Edouardo ile kardeşleri Alexandre, Victorine ve diğerlerinin aralarında her zaman ve özellikle Fransızca dilinde konuştuklarını ve yazı tuklarını babasının kendisine aktarmış olduğu anılarından ve ailenin mektuplarından bildiğini belirtmiştir (Vallauri, 2012). Paris'te  cole des Beaux Arts Mimarlık  ubesindeki   renci dosyasında bulunan 24.1868 tarihli 'Surintendant des Beaux Arts' imzalı okul müdürüne yazılmış resm  mektupta Osmanlı tebası Vallauri'nin mesleki dersleri takip edebileceği yazılıdır (ANF AJ/52/384, t.y.). 23.4.1870'te ikinci sınıfa kabul edilmiştir. 1868'den itibaren okul binası dışında faaliyet gösteren, bellibaşlı özel ve ücretli atölyelerden biri olan ve Grand Prix sahibi Ernest Coquart'ın 'ma tre' veya popüler deyişle 'patron' olduğu atölyenin öğrencisidir ki bu, babasını kaybetmesinden sadece dört ay sonrasına rastlar. Pinon, Vallauri'nin 1870'de Paris'teki adresinin "414, rue Saint-Honor " olduğunu belirtmektedir (Pinon, 2005).

1873 yılına kadar ikinci sınıf derslerini mansiyon ve madalyalar alarak tamamlamış; Kasım 1873'te birinci yani üst sınıfa kabul edilmiştir.1873-1877 arasında çok sayıda eskiz ve projeyi tamamlamış; kimisinden madalya ve mansiyon kazanmıştır. Okul kayıtlarından ve bültenlerinden en geç 1877 yılında okulda proje faaliyetinde bulunduğunu biliyoruz. Yabancı   renci statüsünde olduğu için Vallauri'nin Grand Prix de Rome konkuruna katılma hakkı yoktu. Okula girdiği dönemde diploma konkurları başlamış olmakla beraber fazla  nemsenmiyordu ve Vallauri'nin de okuldaki en az dokuz yıllık çalışması sonunda diploma almaya çalışmadığını görüyoruz.

Aynı atölyeden meslektaşı olan D laire'in okul mezunları ile ilgili yazdığı kitapta Vallauri maddesinde  u bilgiler yer alır (D laire, 1907): "...1850  stanbul doğumludur. 1870'in ilk döneminde okula kabul edilmiştir. Coquart'ın öğrencisidir.  kinci sınıfta iki madalya almıştır. 1873'te birinci sınıfa kabul edilmiştir. Birinci sınıfta bir madalyası vardır."(bkz. ekil 2.5). Aynı kitaptaki 1878 tarihli bir atölye fotoğrafında Vallauri de yer almaktadır; bu durumda en az 1878'e dek Paris'ten ayrılmadığı çıkarımında bulunabiliriz. Gerek okul bültenlerinden gerekse

Vallaury'nin öğrenci dosyasından, Vallaury'nin ciddi bir eğitim aldığı, gerekli ders ve projeleri tamamladığını görüyoruz (ANF AJ/52/384, t.y.)³³.



Şekil 2.5 : 1878 yılında Ernest Coquart atölyesini toplu halde gösteren fotoğraf (Délair, 1907, s. 123).

2.3 Çeşitli Tarihlerdeki Adresleri

Pinon, Vallaury'nin 1870'de Paris'teki adresinin "414, rue Saint-Honoré" olduğunu belirtmektedir (Pinon, 2005).

1881 Indicateur Oriental yıllığında Vallauri veya Vallaury, mimarlar arasında görünmemekle beraber Hélène Vallauri, 'restaurateur' listesinde ve Grande Rue de Péra adresiyle yer almaktadır (Indicateur Ottoman - 1881, 1881). 1885'te ise mimarlar listesinde Vallauri adıyla Grande Rue de Péra 196 adresiyle yer alır. Aynı yılda 'café' bölümünde Hélène Vallauri de aynı adreste görünmektedir (Indicateur Ottoman - 1885, 1885). 1891 yıllığında Vallauri adıyla Sıraselvi caddesi 51, Pera

³³ Bu dönemde Türkiye'den aynı kuruma ve Paris'teki diğer bazı eğitim kurumlarına giden pek çok mimarlık öğrencisinin ders ve projelerini tamamlamadığı; fakat bu şekilde de mimar olarak ülkeye dönerek faal olduğu bilinmektedir. École des Beaux Arts'da mimarlık eğitimi alan çok sayıda yabancı asıllı öğrencinin ya ücretsiz olan okul atölyelerine veya genelde daha az zorlayıcı olan ve zaten yabancı oldukları için katılamayacakları Roma konkurunda iddia sahibi olmayan özel atölyelere kaydolmalarına rağmen, Osmanlı tebası Vallaury'nin çalıştığı Coquart atölyesi, özel ve Roma konkurunda yarışan öğrencileri de içeren bir atölyedir.

adresinde görülür. Mimar, ‘chef du bureau des constructions à la régie des tabacs’ olarak tanıtılmıştır (*Annuaire Orientale* - 1891, 1891). 1893-1894 yıllığında Vallauri adıyla ve Pervuzağa sokak 110, Pera’da görünmektedir. Ticaret odasına kayıtlı olduğu belirtilmiştir. Mimarlar listesinde³⁴. 1898’de de Mimarlar listesinde Vallauri adıyla kaydedilmiş ve adresi yine Pervuzağa sokak 110, Pera’dır (*Annuaire Orientale* - 1898, 1898). 9.12.1899’da Institut de France’a beyan ettiği adresi 119 Bozahane sokağı’dır (Institut de France üye dosyaları, t.y.). 1903’te mimarlar listesinde Vallauri olarak yer alır ve adresi Sıraselvi caddesi 9, Pera’dır³⁵.

6.9.1908 tarihli arşiv belgesinde vergi borcu olduğu belirtilen Büyükağa’daki evi Cakomo çıkmazı’nda görünmektedir. Aynı belgede mimarın evinin de Taksim civarında Doğruyol’da olduğu belirtilmektedir³⁶. 1910 yıllığında mimarlar listesinde Vallauri adıyla Kabristan caddesi 35 Pera’da görünmektedir (*Annuaire Orientale* - 1910, 1910). Duhani de Meşrutiyet caddesi veya eski adıyla Kabristan caddesi 231’deki Yenidünya apartmanının ki, 1896’da mimarın inşa ettiği Union Française binasının bitişiğindedir, zamanında Vallauri’nin konutu olduğunu belirtmektedir (Naum-Duhani, 1947).

2.4 Devlet Görevleri ve Aldığı Nişanlar

Vallauri’nin, bilindiği kadarıyla İstanbul’da ilk olarak Sanayi-i Nefise Mektebi’nin inşasıyla başlayan mimarlık kariyeri, uzun yıllar ve büyük projelerle devam etmiş (bkz. Ek A), bu süreçte pek çok devlet görevlerinde bulunmuş ve çeşitli vesilelerle taltif edilmiştir.

İstanbul’a dönüşünden kısa bir süre sonra 1882’de Sanayi Nefise Mektebi’nin ilk kadrosunda fenn-i mimari muallimi olmuştur(Cezar, 1983, s. 11) (bkz.Şekil 2.6).

³⁴ Aynı yılda kayıtlı H.Wilson ise Bozahane caddesi 119, Pera’da görünmekte ve “surveillant technique au service de A.Vallauri” olarak tanımlanmaktadır ki, Wilson adı Feriköy mezarlığında Vallauri aile mezarlığında gömülü kişilerin arasında da vardır. (*Annuaire Orientale* - 1893-1894, 1894)

³⁵ Aynı yılda Madame Vallauri’nin adresi ise Sıraselvi caddesi 119 Pera olarak belirtilmiştir. Rejide memur olduğu belirtilen Pierre Vallauri’nin adresi ise Çukurçeşme sokak 5 Pera’dır. (*Annuaire Oriental* - 1903, 1903)

³⁶ Beyoğlu’nda Taksim civarında Doğruyol’da mukim Fransa tebeasından Aleksandros Valuri kalfanın Büyükağa’da tasarrufunda olan haneden biriken vergi borçlarını ödemekten imtina ettiği, tanzim edilen ihbarnamenin mensup olduğu konsolato vasıtasıyla kendisine tebliğ edilmek üzere gönderildiği (“BOA DH.MKT 1291-14,” 1908).

11.8.1887’de müze binasının yapılması sırasında da Sanayi-i Nefise Mektebi muallimi olarak anılmaktadır³⁷. 10.9.1889’da Rüsumat Emaneti Mimarı olmuştur³⁸. 8.11.1890 tarihinde Rüsumat Emaneti mimarı olarak anılmaktadır³⁹.



Şekil 2.6 : 1885 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğretmen ve öğrencileri. Vallauri'nin ön sırada soldan ikinci olduğu sanılmaktadır ("1885'te Sanayi-i Nefise kadrosu," 1885).

1891 yıllığında Vallauri adıyla Sıraselvi caddesi 51, Pera adresindeyken mimar, burada 'chef du bureau des constructions à la régie des tabacs' yani Tütün rejisi İdaresi'nin inşaat bürosu şefi olarak tanıtılmıştır(*Annuaire Orientale* - 1891, 1891).

19.8.1894'te askeri binaların tamiri işinde çalışmaktadır⁴⁰. 14.6.1898'de İnşaat-ı askeriye mimarı olarak anılmaktadır⁴¹.

³⁷ "Sayda'dan Muze-i Humayun için getirilen bazı büyük ve ağır mezar taşları için Sanayi-i Nefise Mektebi Hocası Valuri Efendi'nin tersim ettiği planın kıs gelmeden tatbik edilerek gerekli binanın yapılması" ("BOA MF.MKT 149-21," 1892)

³⁸ "Rüsumat Emaneti Mimarlığı'nın zamm-ı maaşla Valveri Kalfa'ya verilmesi" ("BOA İ.DH..1154-90240," 1889).

³⁹ "Nafia Muhendisi Leclerc, Ebniye-i Aliyye Müfettişi Rasmus ve Rusumat Emaneti Mimarı Vallauri'in gümrük antrepolarına ait hususların müzakaresi için toplanacak komisyona gelmelerinin tebliği" ("BOA DH.MKT 1779-33," 1890)

Aynı atölyeden meslektaşı olan Délaire'in okul mezunları ile ilgili yazdığı kitabın Vallaury maddesinde 1896'da mimarın Chevalier Légion d'Honneur nişanı aldığı belirtilmektedir⁴² (Délaire, 1907, s. 418,419). Fransız tabiyetine geçmeden bir süre önce Fransız Devleti'ne hizmetlerinden ötürü bu nişana layık görüldüğü Fransız Konsolosluğu'nca da ifade edilmiştir (Consulat General de France, 1987)⁴³.

1899'da Doğu'daki Fransız mezarlıklarının “*conservateur*”ü gibi bir yöneticilik görevini üstlenmiştir ki, bu görev Fransız tabiyetine geçişini kolaylaştıracaktır(Consulat General de France, 1987).

24.4.1902'de Mekteb-i Sanayi muallimidir⁴⁴.

26.11.1908'de Sanayi-i Nefise Mektebi, Daire-i Askeriye ve Tophane-i Amire'de devlet memurlukları vardır⁴⁵. 23.1.1909'da halen Sanayi-i Nefise Mektebi mimarı olarak anılmaktadır⁴⁶.

11.7.1894'te üçüncü rütbeden nişan-ı Osmani kazanmıştır⁴⁷. 24.10.1894'te yine bir taltif sözkonusudur⁴⁸. 14.6.1898'de ikinci rütbeden nişan-ı Osmani kazanmıştır (“BOA İ.TAL 139-1316 M071,” 1898). 23.9.1902'de de taltif edilmiştir⁴⁹.

⁴⁰ “*Hareket-i arzdan zarar gören askeri binaların tamiri işinde bulunan Mimar Valuri ile Dranko'nun memuriyetleri devamı müddeti ve kendilerine maaş tahsisi münasib olacağı*” (“BOA Y.MTV 102-120,” 1894)

⁴¹ “*İnşaat-ı askeriyye mimarı Valöri'ye tebdilen ikinci rütbeden Nişan-ı Osmani itası hakkında tezkire-i maruza-i Seraskeri üzerine şerefsadır olan irade-i seniyye*” (“BOA İ.TAL 139-1316 M071,” 1898)

⁴² Délaire'in kitabına göre ayrıca Vallaury'nin bir mansiyonu ve beş yabancı nişanı vardır. Bu kitaba göre, yaptığı binalar Osmanlı İmparatorluk Bankası, Serkldoryan, Vagon-lits şirketi oteli, İmparatorluk Müzesi, Fransız Kulübü, Tokatlıyan Oteli, Tıp Okulu, Klinik, Değişim Bankası, İstanbul'da villalar ve oteller, Anadolu'da demiryolu binaları, 1889 Uluslararası sergisinin Tütün Rejisi pavyonudur. Güzel Sanatlar Okulu Mimarlık profesörüdür. Savaş Bakanlığı'nın, gümrüklerin, tütün rejisinin mimarıdır. Osmanlı Devleti'nin mimarıdır. İstanbul'da mimarlık yapmaktadır (Délaire, 1907).

⁴³ Aynı ifade mimarın kendisinin Institut de France'a beyanatında da olmasına rağmen, Vallaury'nin Légion d'Honneur nişanına ilişkin ilgili kurum arşivlerinde hiçbir kayıt bulunmamaktadır (Institut de France toplantı tutanakları, 1899).

⁴⁴ “*Memleketine gitmesine izin verilen Mekteb-i Sanayi Muallimi Mösyö Valori'nin birikmiş maaşlarının verilmesi için Müze-i Hümayun Müdüriyeti'nce gereğinin yapılması*” (“BOA MF.MKT 622-61,” 1902)

⁴⁵ “*Fransız tebeasından Aleksandros Valori Kalfa'nın Buyukada'daki evinin vergi borcunu, Sanayi-i Nefise Mektebi, Daire-i Askeriye ve Tophane-i Amire'deki memuriyetine ait alacağından odayeceğının Fransa Sefareti'nden bildirildiği*” (“BOA DH.MKT 2670-33,” 1908)

⁴⁶ “*Sanayi-i Nefise Mektebi Mimarı Aleksandır Valuri'nin sahip olduğu haneye ait vergi borcunun müterakim maaş alacağından mahsubu*” (“BOA MF.MKT 1095-9,” 1909)

2.5 Sosyal Hayatı ve Üyelikleri, Seyahatleri

Vallaury'nin kariyerinin başlangıcında Osman Hamdi Bey'in kültürel projeleri içinde yer aldığı ve genç bir mimar olarak önce Sanayi-i Nefise Mektebi daha sonra da Müze-i Hümayun gibi büyük projeleri gerçekleştirebilmesinde bu konumunun büyük önem taşıdığı açıktır. Vallaury ile Osman Hamdi'nin École des Beaux Arts'daki eğitimleri süre olarak tam örtüşmese de Paris'te tanışmış olmaları mümkündür. Ayrıca Vallaury'nin henüz isim yapmamış genç bir mimar olmasına karşın, İstanbul'da sayıca çok da fazla olmayan École des Beaux Arts mezunu mimarlardan olup, Osman Hamdi Bey'le aynı ekolde yetişmiş olması, kendisinin bu önemli projelerin müellifi olarak seçilmesinde rol oynamış olsa gerektir.

Vallaury'nin adı o günlerin gazetelerinde Osman Hamdi Bey ile beraber, 1880 ve 1881 yıllarında organize edilen Elifba Kulübü sergilerinde geçmektedir. Elifba Kulübü bu yıllarda kurulmuş bir güzel sanatlar kulübüdür; hem Türk ve Osmanlı tebası gayrimüslimler, hem de yabancılar arasından kadın ve erkek üyeleri vardır. 1880 Eylül'ündeki sergi Tarabya'daki Rum Kız Okulu'nda açılmıştır⁵⁰. Bu resim sergisine dair bir gazete haberinde⁵¹ Vallaury'nin adı da dikkat çeken katılımcı sanatçılar arasında sayılmış ve hakkında “*Mösyö Valori'nin asar-ı mimariye resimlerine dair tafsilat verebilse idik bahtiyar olurduk. Fakat bunun için bize verilmiş olanlardan ziyade sahifeler lazımdır*” denilmiştir (Cezar, 1995b, s. 520). Vallaury, Elifba Kulübü'nün 8 Nisan 1881'de Tepebaşı'nda Belediye Bahçesi içindeki köşkte açılan ikinci ve daha geniş katılımlı ikinci sergisine de katılmıştır. Osman Hamdi Bey de aynı sergilerin katılımcıları arasındadır (Cezar, 1995b, s. 437).

⁴⁷ “*Mimar Mösyö Valöri'ye tebdilen üçüncü rütbeden nişan-ı Osmani ihsanı*” (“BOA İ..TAL 57-1312 M 37,” 1894)

⁴⁸ “*Mimar Valori'nin taltifi hakkında Seraskerlik tahriratu*” (“BOA Y.MTV 107-26,” 1894)

⁴⁹ “*Mösyö Valori ile sairenin taltifleri*” (“BOA İ..TAL 285-1320 C 102,” 1902)

⁵⁰ Organizasyonunu Mavrokordato isimli bir Rum yapmakla beraber, İngiliz sefareti papazı Washington da sergi ile ciddi şekilde ilgilenmişti. Katılımcı sanatçılar arasında Osmanlı tebasından Osman Hamdi Bey, Prenses Nazlı Hanım, Kırkor Köçeoğlu, Bogos Şaşıyan gibi kişilerin yanı sıra yabancı sanatçılar da vardır. Köçeoğlu ve Şaşıyan Elbise-i Osmaniye adlı eserde birlikte, Şaşıyan da “*Usul-ü Mimari-i Osmani*” adlı eserdeki planşlar için mimar Montani ile birlikte çalışmış olan tanınmış isimlerdir (Cezar, 1995a, s. 436).

⁵¹ 1880 Elifba Kulübü sergisine dair yazı, Osmanlı dergisinin 11 Şevval 1297 (16 Eylül 1880) tarihli 14 nolu sayısında yer almaktadır (Cezar, 1995a, s. 436).

Cercle d'Orient Kulübü lokali ve Abraham Paşa'nın dairesini içeren binayı inşa etmiş olan Vallaury'nin adı kulüp üye kayıtları arasında bulunamadıysa da burası ile ilişkisinin devamlı olduğu anlaşılmaktadır; 1905-1907 arasında Pierre Loti maiyetindeki Mısır kökenli bir subay olan Hassan tarafından yapılmış olan ve kulüp üye ve müdavimlerini betimleyen bir dizi karikatür arasında Vallaury karikatürü de yer almaktadır (Koloğlu, 2005, s. 47)(Koloğlu, 2005) (bkz.Şekil 2.7).

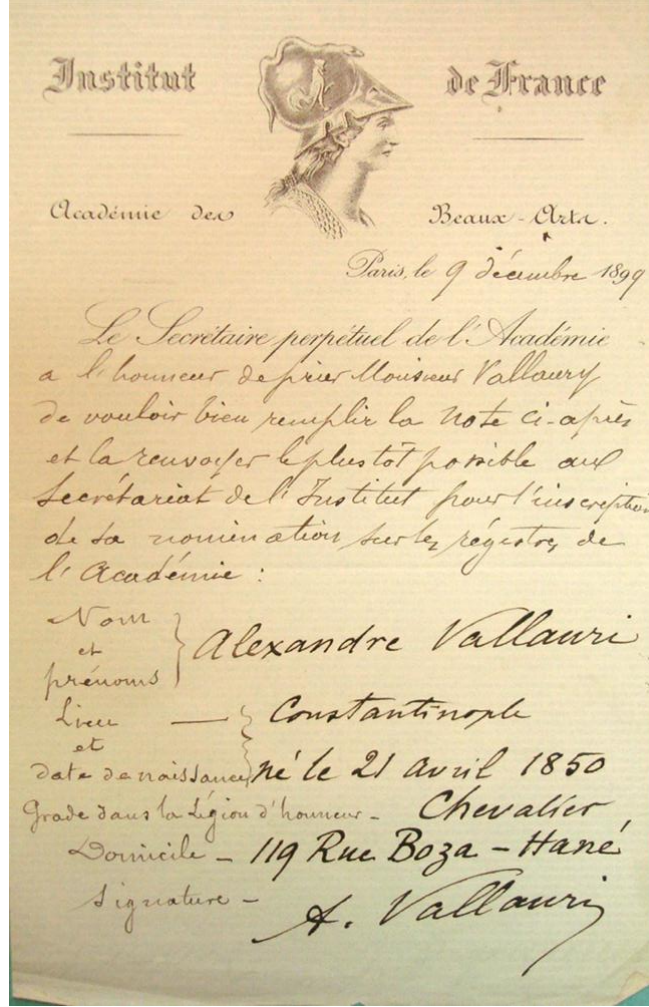


Şekil 2.7 : Diğer Cercle d'Orient üyeleri arasında Vallaury'i gösteren karikatürü (Koloğlu, 2005, s. 64).

Alexandre Vallaury, 9 Aralık 1899'da yapılan ve eğitimi sırasındaki atölye hocaları Coquart dahil birçok École des Beaux Arts mensubunun hazır bulunduğu enstitü toplantısında, vefat etmiş olan İtalyan M.Vespignani'nin yerine, üç aday arasından 29 oyla Institut de France Mimarlık Bölümü muhabir üyeliğine seçilmiştir (Institut de France toplantı tutanakları, 1899) (bkz.Şekil 2.8).

Dönemin Stamboul, La Turquie, Levant Herald, Moniteur Oriental gibi çeşitli gazetelerinde hakkında çıkan haberlere ve katıldığı yazılan toplantılara bakarak, Vallaury'nin İstanbul'un seçkin ve entelektüel çevrelerinde tanınmış ve itibarlı, sanat çevrelerinde ve ilgili derneklerde faal bir kişi olduğu görülmektedir. 1901'den itibaren birkaç yıl 'Salon de Constantinople' İstanbul resim sergileri için Alexandre Vallaury'nin Régis Delbeuf ile organizasyon yaptığı görülmektedir (Thalasso, 1906).

26.11.1904'te Société Littéraire de Constantinople derneğinde yapılan bir konferansta Delbeuf, André Chenier'in İstanbul'daki kökenlerine değinirken, yazarın İstanbul'da doğduğu eve çakmak için Mösyö Vallauri tarafından beyaz mermerden tasarlanıp, evin birinci kat hizasında iki pencerenin arasına yerleştirilen plakada “*André Chénier naquit dans cette maison, le 30 Octobre 1762*” yazılı olduğundan bahsetmektedir (Delbeuf, 1904).



Şekil 2.8 : Muhabir üyeliğe seçilen Alexandre Vallauri'nin Institut de France'a el yazısı ile beyanı (Institut de France üye dosyaları, t.y.).

1904 itibarıyla dönemin bellibaşlı kültür derneklerinden Helen Edebiyat Derneği'ne de üyedir (“Ellinikos Filologos Syllogos Konstantinupaleos Bülteni,” 1904). Ayrıca annesi Hélène Papadopulo Moro'nun büyük olasılıkla Rum kökenli bir Katolik oluşu, kendisinin Rum cemaati için üretilecek mimari projelerin danışmanlığı ve jüri üyeliğinde bulunması (Colonas, 2005, s. 23,21), annesinin öldüğü sıralarda, 1890 yılların civarında Şişli'deki Rum mezarlığı içinde bir şapel inşa etmesi (Colonas, 2005, s. 25) ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çok sayıda Rum öğrencisi olması

nedeniyle Rum cemaati ve dernekleriyle sürekli ilişki içinde olduğu çıkarımı yapılabilir.

Arşiv belgelerinden 1902’de Fransa’ya, 1904’te ‘memleketine’ izinle gittiği anlaşılmaktadır (“BOA MF.MKT 622-61,” 1902). 21.8.1904 tarihli bir belgede de Paris seyahatinden bahsedilmektedir⁵². Ayrıca 1889 tarihindeki Paris Uluslararası sergisinde Tütün Rejisi pavyonunu tasarlamış olması nedeniyle bir veya birkaç kez Paris’e gitmiş olabilir.

2.6 Vallauri’nin Kimliğine Dair Değerlendirme

Bu bölümün ilk kısımlarında bir dökümü verilen Vallauri’nin kökenlerine dair bilgiler ve biyografik veriler, özelde mimarın kimliğinin altyapısı ve genelde de o dönem İstanbul’unda bir Levantenin yaşam şartları hakkında ipuçları vermektedir. Bunlar değerlendirildiğinde Vallauri’nin kimliğine dair şu noktalar dikkati çekmektedir:

- Mimarın çokuluslu kökenlere ve ilişkilere sahip bir ailesi vardır. Genel olarak İstanbul’da içinde yaşadığı sosyal çevrenin de mensuplarının farklı köken, din ve dilleriyle benzer çeşitlilikte bir profili olduğunu söylemek mümkündür. Fakat Vallauri ailesinin üyelerinin etraflarındaki diğer Levanten ailelere nazaran çok daha sıradışı ilişkilere ve hayat çizgilerine sahip olduğu gözlemlenmektedir⁵³.
- Mimar, gençliğinden itibaren, olasılıkla ailenin de bir tercihi olarak, Fransa ve Fransız dili, kültürü ile gittikçe kuvvetlenen bir ilişki içinde olmuştur. Öyle ki, kariyerinin zirvesinde bulunuyorken ve tahminen halen Osmanlı tabiyetindeyken, ciddi çabalar göstererek Fransız tabiyetine geçmiş, sonrasında da emeklilik hayatını Fransa’da geçirmeyi tercih etmiştir.

⁵² “Bazı özel işleri için Paris’e gideceği haberi alınan Mimar Mösyö Valoriye’ye Fransa’daki kör, dilsiz ve sağırlara ait müesseseler hakkında tahkikat yapılarak neticesini komisyona bildirmesi hususunda yapılan teklif, kendisi tarafından kabul edildiğinden müracaatı vukuunda kendisine gerekli yardımın yapılması Paris Sefaret-i Seniyyesi ile Avrupa’da bu gibi müesseseler ait programları göndermeleri hakkında Paris, Berlin, Roma ve Brüksel Sefaret-i seniyyelerine de tebligat yapılması” (Hariciye). (“BOA BEO 2394-179482,” 1904)

⁵³ Dönemin diğer Levanten ailelerini de incelemekte olan Levantine Heritage grubu araştırmacıları ile yapılan görüşmelerde , Vallauri ailesinin çağdaşı Levanten ailelerle karşılaştırıldığında ortaya çıkan sıradışı profili hakkında fikir birliği oluşmuştur (Marandet, Kişisel görüşme, 2012).

- Vallauray, eğitim için uzun yıllar Paris’te yaşamış ve École des Beaux Arts’da, yoğun ve ciddi bir mimarlık eğitimi almış, bellibaşlı bir atölyede çalışarak tüm ders ve projelerini tamamlamıştır. Dolayısıyla dönemin dünyaca ünlü bu kurumunda aldığı sağlam mimarlık eğitimi sırasında olasılıkla Beaux Arts okulu ve mimarlık çevresinde belli bir tanınırlığa da sahip olmuştur.
- Tüm mimari kariyerini sürdüreceği İstanbul’a dönüşünde ya da çok kısa bir süre sonra, ülkenin kültür kurumlarının oluşturulması adına önemli işlere imza atan ‘Osman Hamdi Bey ekibi’ne dahil olmuştur ki, Osman Hamdi Bey ile yer yer hiyerarşik bir düzende yer yer işbirliği şeklinde gerçekleşen ortak çalışması, Osman Hamdi Bey’in 1910’daki vefatına kadar devam edecektir.
- Vallauray, Osmanlı Devleti içinde oldukça itibarlı ve verimli bir meslek hayatına sahip olmuş, takdir görmüştür. Mimar, bu saygınlığıyla uyumlu olarak da meslek hayatı boyunca çok sayıda önemli projeye imza atmıştır (bkz. Ek_A).

Tüm bu resim içinde, Vallauray’nin mimarın kariyerini biçimlendiren temel bileşenler de kendini belli etmektedir. Çalışmanın bundan sonraki kısımlarında, bu bileşenlerin tek tek ve etkileşimli olarak mimarın kariyerini nasıl biçimlediği tartışılacaktır.

Bu çerçevede, Vallauray’e mimar kimliğini kazandıran başlıca sistemli etkinin Paris Beaux Arts Okulu’nda aldığı mimarlık eğitimi ve Paris kentinde edindiği mimari görgü olduğu açıktır. İstanbul’a dönüşünden sonra da, Fransız Enstitüsü üyeliği, seyahatler, sergi katılımı gibi vesileler ile süren ve nihayet tabiyet değişikliği ile kalıcı hale gelen Fransa ve Beaux Arts mimari çevreleriyle güçlü ilişkisi, bu temel etkinin tüm meslek yaşamına yayılan bir ağırlığı olduğunu duyumsatmaktadır. Bu bakımdan, mimarın mesleki tercihleri ve tasarım anlayışını değerlendirebilmek için, çalışmanın bir sonraki bölümünde Beaux Arts Okulu’ndaki mimarlık eğitimin niteliği ve Beaux Arts okulunda öğretilen mimari tasarım kavram ve kriterleri irdelenecek, aynı dönemde Beaux Arts Okulu mensuplarının da katkısıyla Paris’te yaşanan büyük çaplı mimarlık ve şehircilik faaliyetleri incelenecektir (bkz.Bölüm 3).

Belgeler ışığında incelenmiş olan Vallauray’nin özgeçmişinin bir ölçüde yansıttığı, dönem İstanbul’unun ve Osmanlı Devleti’nin kendine özgü şartlarının,

sosyal çevresinin niteliğinin, mimarın nitelik ve nicelik olarak üst düzeyde seyrettiği bilinen kariyeri boyunca, Beaux Arts altyapısıyla ne ölçüde örtüştüğü, hangi olumlu veya olumsuz etkileri yaptığı ise Vallaurý'nin mimari tasarım davranışını çözümlemenin bir başka önemli boyutunu oluşturmaktadır. Bu şartlar çalışmanın ayrı bir bölümünde ele alınmaktadır (bkz. Bölüm 4).

Vallaurý'nin özgeçmişine bakarak, büyük ölçüde İstanbul'da geçirdiği kariyerindeki ikinci sistemli etkinin ise yine Beaux Arts Okulu kökenli bir ressam, arkeolog ve entelektüel ve döneminde ülkenin kültür politikalarının oluşmasında büyük rol sahibi bir kişi olan Osman Hamdi Bey'le, özellikle yeni kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi çerçevesindeki ortak çalışmaları olduğu söylenebilir. Vallaurý'e eğitimci mimar kimliği de kazandıran bu işbirliği ile İstanbul'da bu okul bünyesinde verilen mimarlık eğitiminin niteliği ise çalışma içinde ayrı bir bölüm olarak ele alınacaktır (bkz. Bölüm 6).

3. BEAUX ARTS OKULU'NUN İNCELENMESİ

Vallaury'nin Paris'te mimarlık eğitimi aldığı sırada (1868-1880), politik arka plan da göz önünde tutulmak kaydıyla , Beaux Arts Okulu'nda ve Paris'te çok dikkate değer mimari faaliyetlerin olduğu bir gerçektir. Burada politik arka plan ile kastedilen, bu dönemin, Fransa'da 1789 devriminden beri süregelen oldukça çalkantılı bir politik sürecin bir tür istikrar kazandığı III.Napoleon ve ikinci imparatorluk döneminin sonu ve ardından gelen üçüncü cumhuriyet döneminin başına karşılık geldiğidir. Politik hareketliliğe paralel olarak Fransız sosyal sınıfları ve toplumsal hayatı da önemli değişim geçirmiş, toplumun beklenti ve özlemleri farklılaşmıştır. Bunlara koşut olarak, özellikle Avrupa ulusları arasında yarışın hızlandığı ve yeni geliştirilen teknolojilerin ve bu arada yapı teknolojilerinin de bu yarışta öne geçmenin bir aracı olduğu da bir gerçektir. Uluslararası sergiler bu olgunun birer göstergesi olmuştur.

Bu dönemde de halen geçerliliğini sürdürmekte olan klasik Beaux Arts mimari tasarım prensiplerinin yanı sıra, 1830'lardan itibaren okuldaki değişimlerde etkili olan üç ismin, yani Labrouste, Viollet-le-Duc ve Garnier'nin diskurları ile değişen toplumsal ve ekonomik yapının ve teknolojik gelişmeler, özellikle yüzyılın ikinci yarısından itibaren dikte ettiği uzlaşma kültürünün düşünce hayatı ve sanattaki ifadesi olan eklektizm, Vallaury ve dönemdaşı mimarlık öğrencilerinin aldığı eğitime yansımış olmalıdır.

Yine tam bu döneme karşılık gelen III.Napoléon-Haussmann işbirliğiyle Paris kentinin bütünüyle dönüştürülmesi süreci ve bu bağlamda inşa edilen yapılar, son derece önem kazanan ve uluslararası arenada bir güç gösterisi haline gelen sergiler için yine bu yıllarda -özellikle 1867 ve 1878- Paris'te gerçekleştirilen ileri teknoloji ürünü sergi yapıları kompleksi , İstanbul'dan gelen çok genç bir mimar adayı için şüphesiz oldukça öğretici ve etkileyicidir.

Tüm bunlardan anlaşılacağı gibi, Beaux Arts Okulu, durağan olmayan ve 1671'deki kuruluşundan itibaren evrimler geçirmiş bir eğitim ve mimari tasarım anlayışına sahip olmuştur. Bu nedenle Beaux Arts mimari tasarım anlayışı, çevresel faktörler de

gözüde edilmeden, okulun geçirdiği evreler ve bunların sonucunda Vallaurý'nin de eğitim gördüğü ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ulaşmış olduğu tasarım kavram ve kriterleri bakımından incelenecektir. Ayrıca ileride İstanbul'da kurulacak Sanayi-i Nefise Mektebi'nde model alındığı bilinen (bkz. Bölüm 6) okul kuralları, müfredat ve yönetmeliği açıklanacaktır.

Burada özellikle Beaux Arts Okulu kuruluşu, işleyişı ve geçirdiği evreler ile ilgili olarak, daha önce Beaux Arts Okulu üstüne birincil kaynaklar kullanılarak yapılmış bilimsel incelemelerdeki somut bilgilerin değerlendirilmesi ve bu bilgilerin Fransız ulusal arşivlerinden temin edilen okul bülteni, öğrenci ve öğretim üyesi kayıtları ile desteklenerek, bu konuda kapsamlı bir derleme oluşturulması yoluna gidilmiştir. Bu derlemede okula ilişkin yorumsuz, somut bilgilerin bir araya getirilebilmesi amacıyla ikincil kaynak olarak, özellikle okuldaki Roma konkuru ve diğer proje değerlendirme kayıtlarını doğrudan kaynak olarak kullanan ve bu konkur değerlendirmelerini görselleriyle beraber sunan az sayıdaki yazarın çalışmaları tercih edilmiştir. Derleme özellikle kapsamlı tutularak, Beaux Arts Okulu ve mimari tasarım anlayışının birkaç yüzyıllık geçmişı boyunca geçirdiği değişimlere dikkat çekmek, okulun söyleminin genelde tanınıp bilinen onsekizinci yüzyıl dogmatik tavrıyla sınırlı olmadığını ifade ederek, özellikle Vallaurý mimarlığının, okulun 1830'lardan itibaren geçirdiği reformlar sonrası geçerli olan tasarım anlayışına göre değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamak amaçlanmaktadır. Ayrıca sunulan bilgilerin nihayetinde Vallaurý mimarlığında rol oynamış olması beklenen Beaux Arts Okulu mimari tasarım söylemlerine dair anahtar özellik ve kavramlar maddeleştirilerek daha sonraki bölümlerde ele alınacak Vallaurý yapıları seçkisinin değerlendirilebileceği bir kriterler dizisi ortaya konulmaktadır.

3.1 Beaux Arts Mimarlık Eğitimi Prensipleri ve Mimari Tasarım Kriterleri

3.1.1 École des Beaux Arts Mimarlık Okulu'nun gelişimi

Özellikle ondokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başı Fransız ve dünya mimarlığında büyük ağırlığa sahip olan École des Beaux Arts Mimarlık Okulu'nun tarihsel gelişimi genelde üç dönemde ele alınmaktadır (Drexler, 1977, ss. 13–60) (Van Zanten, 1977a, s. 111).

1666-1789 arası kuruluş ve kurumlaşma dönemidir. Okulun temeli, 1666'da kurulmuş olan Académie de France à Rome ile 1671'de kurulan Académie Royale d'Architecture'e dayanır¹. Dersler herkese açıktı ama sadece seçilen belli kişiler 'élève' (öğrenci) olabiliyordu. Akademide işin sadece felsefesi, teorisi öğretiliyordu. 'Élève', tasarımı, yani çizmeyi Rönesans'tan beri olageldiği şekilde ustasının atölyesinde öğreniyordu. 1686'ya dek ilk hoca ve müdür François Blondel önderliğinde akademinin amacı ve yöntemi, mimarlığın evrensel kurallarını, prensiplerini ortaya koymak ve bu yolda beş ana düzen ile Roma dönemi ve İtalyan Rönesansı'nın ana eserleri ve anıtsal binalarını temel almak olarak belirlendi. Blondel klasik modellerin sonsuz geçerliliğine inanıyordu. Estetiğin hiç değişmeyen mutlak değerler üzerine kurulu olması esastı; geçicilik makbul olmayan bir kavramdı. 1762'de müdür olan Jacques-François Blondel döneminde ise – ki kendisi 1743'te Paris'te ilk bağımsız mimarlık okulunu kurmuştu – bu ilk akademi politikasını oluşturan klasik modellere Rokoko hariç Fransız klasik mimari geleneği de katılmıştı. Ayrıca mantıklı düşünmeyi öğrenmek için klasiklerin çalışılması, ama değişen zaman, insan ve malzemeye göre yeni mimarinin yaratılması da öngörülüyordu. Güzellik ve estetiğin değişken olduğu, mutlak olmadığı kabul edilmekle beraber, yine de uzun zaman içinde benimsenen fikirlerden türetilbildiği düşünülüyordu. Özetle, onsekizinci yüzyılın ilk yarısında akademideki temel tartışma konusu beş düzen ve her birinin ideal ölçülerini tanımlama problemi idi; fakat güzelliğin mutlak olup olmadığına karar verilemediği için bu başarılamamıştı. Öte yandan bu dönemde planlama ve yapı teknikleri fazla önem taşımıyordu. Onsekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise teoriye olan ilgi azalırken fizik, matematik, kimya ve yapı teknikleri ile malzeme bilgisi önem kazandı; Gotik mimariye ve onun yapı mantığına ilgi arttı. Ayrıca Yunan harabelerine ve bu anlamda klasik stile ilgi doğdu. İlki 1720'de düzenlenen yıllık yarışmanın ödülü ise, önce bir madalya iken, 1725'ten itibaren kazanan mimarlar arasından kralın veya bakanın seçtikleri,

¹ XIV.Louis'nin bakanı Colbert tarafından ileri sanat çalışmalarını hedefleyen Académie de France à Rome 1666'da kuruldu. Yine Colbert, 1671'de kralın seçtiği mimarların bilgilerini paylaştığı ve haftada iki gün mimarlık teorisi dersleri verilen bir okul olan Académie Royale d'Architecture'ü ve onun yanı sıra da Académie Royale de Peinture et de Sculpture'ü kurdu. Amaç, kralın kontrolü dışında kalan Ortaçağ yapı loncalarına bir darbe vurmak olduğu kadar krala tabi mimar, ressam ve heykeltıraşlara cemiyet içinde zanaatkarlıktan entelektüellik seviyesine yükselme imkanı vermektir. Akademi kısmen özerkti; yani üyelere birisi ölünce akademi yeni üye için üç isim belirleyip son tercihi yapması için krala bildiriyordu (Chafée, 1977, s. 61).

Roma'daki akademide çalışmaya gönderilmeye başlandılar; burada üç yıl boyunca antik eserlerin resimlerini ve kendi tasarımlarını yapmaları istendi. Zaman içinde akademi sayıca büyümekle beraber kurum yapısı ve politikası olarak 1789'a dek fazla bir değişiklik sözkonusu olmamıştır (Chafée, 1977, ss. 61–65).

1789'dan 1860'lara dek olan dönem, değişim ve reform süreci oldu. 1789 devrimi sırasında tüm kraliyet akademileri kapatıldıysa da, mimarlık akademisi baskı ve çatışmaların odağında değildi². 1793'te sadece bir hafta kapalı kalan mimarlık okulu acil ihtiyaç bulunduğu kararı ile David, Leroy ve Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer idaresinde Resim ve Mimarlık Okulu olarak tekrar açıldı. Aynı yıllarda başka okullar³ da kurulduysa da en önemli mimarlık okulu yine Leroy'un yönettiği okul oldu; 'L'École Spéciale de l'Architecture' adını alarak resim ve heykel okuluyla birleşti ve tek bir sanat okulu halini aldı. 1795'te kurulan 144 üyeli "Institut National des Sciences et des Arts"ın ilk işlevlerinden biri ise artık lağvedilmiş olan 'Commune des Arts'ın yerine Prix de Rome ödülü sahiplerini kararlaştırıp ilan etmektir (Chafée, 1977, ss. 66–73).

1793-1802 arasında David Leroy idaresindeki mimarlık okulu Louvre'da bulunuyordu ve 37 öğrencisi vardı. Yıllık programa göre, De Machy, Maudit, Rieux perspektif, matematik ve 'stéréotomie' veya taş oymacılığı teknikleri öğretiyordu. Leroy ise da haftada bir gün mimarlık tarihi, düzenler, antik çağ binaları, Vitruvius, Palladio, Scamozzi, Vignola ve benzeri konularda dersler veriyor, Yunan Dorik mimarisini tanıtıyordu. Her ay değerlendirilen öğrenci tasarımları jüri tarafından madalya ile ödüllendiriliyordu. Grand Prix için çalışma ve yarışmaya ise 1797'de

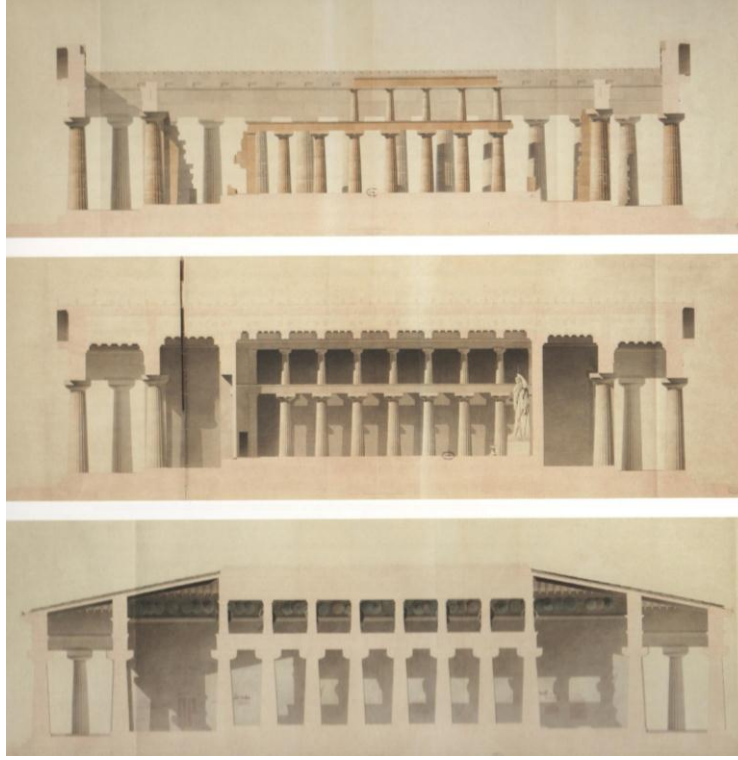
² Bu dönemde Fransa'da sanatın diktatörü olarak anılan ve Commune des Arts'ı kuran David'in tüm bu gelişmelerde inisiyatif kullanması sözkonusu idi ve David'in mimarlarla arası hep iyi olmuştu. Özellikle de 1754-55'te Grand Prix 'pensionnaire'i olarak Atina'ya gidip buradaki eserleri çizip yayınlamış ve Yunan mimarisi hakkında farkındalık yaratmış olan Leroy ile güçlü bir iletişimi vardı. Zaten David de 1780'lerde Barok ve Rokoko'yu bir yana bırakıp stil ve konu olarak neoklasığe yönelmişti (Chafée, 1977, s. 66).

³ Aynı yıllarda kurulan "École Polytechnique"de Jean-Nicholas-Louis Durand (1760-1834) mimarlık dersleri vermekteydi. Burası mimarlık okulu değildi. 1794'te kurulan "École Centrale des Travaux Publics" ise mimarlık ağırlıklı bir okuldu. Durand neoklasik mimarlığın basit geometrik biçimlerinden oluşan plan ve görünüşlerin kolayca doksan derecelik açıyla kesişen çizgilerden oturan bir ızgara plana oturduğunu fark etmişti. Böyle bir temsil yöntemi de bir tür composition önerisiydi. Fakat 1795'teki bir kararla bu okul da mühendis yetiştiren daha çok askeri amaçlı bir politeknik okula dönüştürüldü (Chafée, 1977, s. 73).

başlandı; 1793-1796 arası ara verildi. Eskisi gibi öğrenciler çizim ve tasarımı atölyede öğreniyordu ve bu dönemin en önemli atölyesi Percier'inki idi. Birkaç kez taşınan ve artık 'École Royale et Spéciale des Beaux-Arts' adını taşıyan okula, nihayet 1816'da arkeolog Lenoir idaresinde müze olarak düzenlenmiş eski Couvent des Petits Augustins ve arazisi tahsis edildi ve bugün de kullanılan yeni okul binası buraya yapıldı (Chafée, 1977, ss. 73-78).

Okulda farklı fikirlerin ortaya çıkması, buna bağlı ortaya çıkan tartışmalar, 1863 reformu olarak bilinen olayla sonuçlanmıştır. Yaklaşık 35 yıl süren bu uzlaşmazlık sürecinin başlangıcı, Roma ödülü sahibi ve Roma pansiyoneri olan Henri Labrouste ve Felix Duban'ın 1829'da dördüncü yıl 'envois'sı olarak Paris'e yolladıkları bir Protestan kilisesi projesi ile Paestum'daki Yunan tapınaklarının restorasyonu projeleridir (bkz. Şekil 3.1). Okulun ve akademinin benimsemiş olduğu klasik doktrine aykırı olan bu projeler Paris'te büyük tepki doğurmuş ve Roma'daki Fransız okulunun desteğine rağmen Paris'te bu genç mimarlara adeta savaş açılmıştır. 1830'da Labrouste Paris'e dönerek, Vaudoyer ve Lebas'nın memnun olmayan öğrencilerinin talebiyle bir atölye açtı. Duban da döndüğünde, Debret'ten ayrılan öğrencilerle başka bir atölye başlattı⁴. Labrouste atölyesi 26 yıl boyunca Akademi'nin köktencililiğine karşı en önemli muhalefet oldu. Fakat Labrouste'un öğrencilerine asla Grand Prix kazandırılmadı ve Labrouste'a yıllarca hiçbir devlet projesinde iş verilmedi. Yıllar sonra ilk işi St.Genéviève kütüphanesi oldu ve bununla büyük bir ün kazandı. 1856'da atölyesini kapatan Labrouste, daha muhafazakar meslektaşlarına göre çok daha geç bir yaşta, 66'sında ve 1867'de enstitünün üyesi olabildi. Eski atölyesindeki onbeş öğrenci ise Viollet-le-Duc'ten yeni patron olmasını istediler (Chafée, 1977, ss. 97-100).

⁴ O yaz Labrouste ve Duban, öğrencilerin de desteğiyle hükümetten mimarlık eğitime dair değişiklik isteyen dilekçeler hazırladılar. İstekleri özetle, Grand Prix de Rome'un tüm nitelikli öğrencilere açık olması, öğrencilerin jüriye katılabilmesi, projelerin jüri kararından hem önce hem sonra sergilenmesi, 'Conseil des Bâtiments Civils'in yetkisinin estetik olmayan, sadece teknik konularla sınırlı olması, kamu işlerinin sadece eğitilmiş mimarlara ihale edilmesi ve bir mimara aynı anda sadece tek bir devlet ihalesinin verilmesi idi. 1831'deki bu deneme Akademi'de büyük tepki aldı ve başarısız oldu. Labrouste'a karşı cephe alındı (Chafée, 1977, ss. 99-101).



Şekil 3.1 : Henri Labrouste'un Paestum Neptün Tapınağı için yaptığı rölöve projesi, aynı tapınak için restorasyon projesinin uzunlamasına kesidi ve portik restorasyonu projesinin uzunlamasına kesidi (Bressani, 2012, s. 91).

Viollet le Duc'ün gerçekte École des Beaux Arts veya enstitü ile ilişkisi yoktu. Fransız ortaçağ mimarisiyle ilgiliydi. Tarihi Eserler Genel Müfettişi Prosper Mérimée'ye yakınlığı sayesinde kilise restorasyonlarına başladı; ardından Mérimée'nin yardımcısı oldu. Fransız Gotik geleneğinin ondokuzuncu yüzyıl mimarlığının temeli olması gerektiğini, 1854-1868 arası yaptığı yayınlarında savundu ama Akademi'yle çelişti. Kraliçe Eugénie'ye yakınlığı sayesinde ikinci imparatorluk döneminde 1863'te hükümete bir rapor sunarak École des Beaux Arts'da 1863 reformu adı verilen bir dizi değişiklik yapılmasını sağladı. Bu değişiklikler, okul müdürünün artık Akademi'ye değil bakanlığa bağlı olması, okul içinde resmi atölyeler açılması, klasik geleneğe tutuculukla bağlı eski profesörlerin tasfiyesi, okula kabul yaşının 25'e indirilmesi, Grand Prix ikincilik ödülünün kaldırılması, Grand Prix programını artık Conseil Supérieur de l'Enseignement'ın hazırlaması, Grand Prix bursunun beş yıldan dört yıla inmesi ve ilk yılının Roma'da, iki yılının başka bir yerde geçirilmesi, Roma Akademisi'nin de bakanlığa bağlanması olarak özetlenebilir. Bu reformun amacı, okulu ve Roma akademisini enstitü kontrolünden çıkarıp hükümet kontrolüne almaktı. Çok tepki çekmesine ve Napoléon'un bazı tavizler vermesine rağmen yine de uygulandı. Lesueur, Lebas, Jay

gibi kimi eski hocalar çıkarıldı, yeni resmi atölyeler açıldı; bunlar adeta son dönemde okulda belirgin şekilde çatışan üç ana düşünceyi temsil etmekteydi. Atölye patronlarından Constant Dufeux, Labrouste'un Neogrek düşüncesini izliyordu; Alexis Paccard, Lebas'nın öğrencisiydi ve klasik ekolün temsilcisiydi; Laisné ise Viollet-le-Duc ekolünden ve Gotik savunucusuydu. Bunlardan başka farklı derslere Pasteur, Millet gibi yeni hocalar getirilmişti. Viollet-le-Duc de Sanat ve Estetik Tarihi profesörü olarak atandı. Fakat büyük heyecan yaratan ilk dersinden itibaren Viollet-le-Duc beğenilmedi ve öğrenciler tarafından protesto edildi, etkisiz oldu. O başarısız olunca Conseil Supérieur de l'Enseignement kontrolü tamamen eline aldı ve reformlar yavaş yavaş etkisizleşti; öyle ki 1874'e dek hemen her şey eski haline dönmüştü (Chafée, 1977, ss. 101–105).

1870'ler ve sonrası ise, okulun başarısının zirvesinde olduğu, tüm dünyadan başarılı öğrencilerin burada öğrenim görmek için geldiği ve mimarlıkta bir Beaux Arts sisteminin tüm dünyada kabul gördüğü dönem olmuştur. 1863 Reformunun kalıcı olan birkaç değişikliği şunlar oldu: Özel atölyeler eskisi gibi devam etmekle beraber resmi atölyeler kalıcı oldu. Bu atölyeleri öğrenci değil okul yönetiyordu ve patronunu da okul atıyordu. Seçmeli derslerin sayısı arttırıldı. 1867'de fazla tartışılmadan diploma kurumu ortaya çıktıysa da, yirmi yıl kadar kimse tarafından fazla ciddiye alınmadı. Ama sonuçta en önemli değişiklik bu oldu. 1887'de devlet, yaşayan tüm Grand Prix sahiplerine diploma verince ve diploma için ayrı bir konkur düzenlemeye başlayınca, D.P.L.G. kısaltmasıyla anılan diploma, mimarlık eğitiminde bir amaç haline geldi. Bunun dışında 1869'da okula hazırlık atölyeleri açıldı; fakat bunlar da asıl 1880'lerde önem kazandılar. Yine 1880'lerde ödül sayısı arttı (Chafée, 1977, ss. 105–111). Van Zanten'e göre, 1870'lerin başında gelen diploma kurumu, hazırlık atölyeleri, artan ödüller ve artan özellikle yabancı öğrenci sayısı, okuldaki samimiyetin kaybının başlangıcı sayılmalıdır (Van Zanten, 1977a, s. 111). Fakat üçüncü cumhuriyet dönemine karşılık gelen 1871 yılı ile 1914'te 1.Dünya Savaşı'nın başlaması arası dönem okulun altın dönemidir denebilir. Bu dönemde klasik gelenek atölyelerde halen çok güçlü olsa da, örneğin Viollet-le-Duc'ün diskuru da önyargısızca okunabilmekteydi; öğrenciler bu teorileri klasisizmle örtüştürme çabası içindeydiler. Öte yandan bu dönemde okulun prestiji çok yüksekti ve buradan yetişen mimarlar dünya çapında bina üretmekteydiler (Chafée, 1977, s. 106).

3.1.2 École Des Beaux Arts Mimarlık bölümü kuralları ve eğitimde arkeolojik çalışmaların önemi

École de Beaux Arts içinde mimarlık şubesinin 1823'te tanımlanmış olan ve kısmi değişikliklerle yirminci yüzyıl ortalarına dek geçerli olan, diğer şubelerden ayrı kuralları, kadrosu ve müfredatı bulunmaktaydı. Okuldaki mimarlık eğitimi süreci şu şekilde özetlenebilir: 15-30 yaş arası 'aspirant' veya adayların bir atölyeye ve okula kabulü, 2.sınıf, 1.sınıf, ve 'Grand Prix' yarışması. 'Aspirant' yani aday kişi okulun kitaplığını kullanabilir, derslere girebilir, okul programlarını izleyip tasarım yapabilir ve okuldaki müzeye ait eserlerin eskizini yapabilirdi. Okula kabul edilmek için aspirant olarak bir hazırlık süreci geçirmek, bir atölyeye katılmak, matematik, geometri, mimari tasarım ile, 1864'ten itibaren tarih ve 1867'den itibaren de çizim konulu sözlü ve yazılı sınavları⁵ geçmek gerekliydi. Sınavı geçen 'élève' yani öğrenci olur ve 2.sınıfa başlardı. Parasız olan okul yerli veya yabancı, 15 ila 30 yaş arası herkese açıktı (Chafée, 1977, ss. 79–82).

2.sınıf eğitimi konuklar ve isteğe bağlı derslerden oluşmaktaydı. Derslere devam zorunlu değildi ve sadece bilimsel konulu derslerin sınavı vardı. Öğrenci tasarımları ise 'concours d'émulation' denilen yarışmalarla değerlendirilirdi. Bunların çoğu mimari kompozisyon veya tasarım konukları şeklindeydi; sonucu ya eskiz veya 'projet rendu' yani proje teslimi şeklinde alınırdı. Teori profesörü bu konukların programlarını yazdığı için mimari şubesinin en önemli mevkisi bu idi. Eskizlerde 12 saatlik çalışma sonunda tek bir çizim, proje tesliminde ise iki ay sonunda teslim edilen üç büyük boy çizim istenirdi. 2.sınıfın sıklıkla tekrarlanan proje teslim konuları küçük bir okul binası, toplantı salonu, küçük bir tren istasyonu, vb., eskiz konuları ise genelde proje teslimi istenen bina tasarımının bir kısmı şeklinde olurdu; örneğin küçük bir kamu binasının cephesi, küçük bir ev veya köy çeşmesi gibi konular verilirdi. 1876'dan itibaren 'Éléments Analytiques' adlı bir konkur daha başlatıldı. Dor, İyon, Korent öğelerinin incelendiği bu konkurun amacı öğrenciyi klasik mimariye ısındırmaktı. Çünkü halen klasik mimarinin hem mimari oranlar hem de bezeme öğelerinin kaynağı olduğu düşünülüyordu (Chafée, 1977, ss. 79–83).

⁵ Kabul sınavları yılda bir iken 1865'ten sonra yılda iki oldu. 1820'de yılda 37 öğrenci alınıyorken bu sayı 1890'da 97 idi. Aday kişi 30 yaşına kadar, istediği kadar kez okula giriş sınavına girebilirdi. Bu sınavlara hazırlık ortalama iki yıl sürerdi (Chafée, 1977, ss. 79–82).

2.sınıfta ikinci önemli ders yapı idi. Yapı için 1823-1863 arası yıllarda taş, demir, ahşap ve bir de genel yapı için olmak üzere her biri dörder ay süreli dört konkur düzenlenirdi. 1.sınıfa çıkabilmek için bunların her birinden ‘credit’ yani iyi not almak şarttı; ayrıca matematik, perspektif ve mimari tasarım konkurlarının da çoğundan credit almak gerekiyordu. Kasım 1867’den sonra yapı konkursu üç ay süren tek bir konkura indi; ama matematik, tasarı geometri ve stéréotomie yani taş oymacılığı teknikleri bilgisi ön şart oldu. Yüzyıl sonunda ise ikinci sınıf öğrencisi, yazılı ve çizim çalışmaları, sınavları, matematik, tasarı geometri, stéréotomie ve perspektif konkurları ile yapı sınav ve konkurundan oluşan bilimsel çalışmaları tamamlamak için en az bir yıl uğraşırdı. Yapı konkurunda binanın yapımını gösteren ve taş, demir, ahşap detayları ile statik hesapları gösteren en az 12 çizim gerekirdi. 2.sınıfta bir başka önemli konkur da klasik bezeme ve insan vücudu çizimlerinin yapıldığı desen⁶ idi (Chafée, 1977, s. 83).

Mimari tasarım konkurları konu tesliminden değerlendirmesine özel bir olaydı. Okulda öğrenci kalabilmek için yılda bir iki konkur almak gerekirdi. Konkurlar ‘valeur’ ile puanlanırdı. Ayrıca ödüller de vardı, ki bunlar madalya veya mansiyonlardı. Belli bir puan toplayınca, ki genelde en az ikişer tane kabul edilmiş projet rendu ve eskizden sonra, 1.sınıfa geçilebilirdi. Bu iki ila dört yıllık bir süreçti. Fakat birinci sınıfa geçemeyip okulu terk edenler de Fransa içinde veya dışında, Beaux Arts Okulu’nun eski öğrencisi sıfatıyla pek çok başka mimardan daha fazla itibar ve iş imkanı sahibi olurdu (Chafée, 1977, ss. 84,85).

1.sınıf ders programı 2.sınıfinki gibiydi. Ama her yıl çok önemli olan altı eskiz ve altı projet rendu konkursu ilan edilirdi. 30 yaşına dek öğrenci bunlardan istediği kadarına katılabiliyordu. Bunların programları okul, müze, tiyatro, konak gibi konulardı ve 2.sınıfinkilere göre daha karmaşıktı. Eskizler de daha büyük bir binanın

⁶ 1883’te Desen konkursu, “L’Enseignement simultanée des trois arts” adı altında üçe ayrıldı; bunlar bezeme çizimi, insan vücudu çizimi ve bezemenin alçak rölyef olarak modelajı idi. Resim ve Heykel şubelerinde de buna paralel konkurlar eklendi. 1883’te ayrıca mimarlık tarihi konkursu da eklendi; bunda genelde bir yapının bir veya iki çizimi istenirdi. 1880 ve 1890’larda bu genelde antik Yunan veya Roma yapısyken yirminciüzyılda ya Ortaçağ veya Rönesans Fransa’sından seçilir oldu (Chafée, 1977, s. 83,84).

bir parçası veya saat kulesi, butik gibi özel amaçlı küçük bir bina için verilirdi⁷. 1.sınıf öğrencileri için ayrıca yıllık olarak para ödüllü büyük konkurular düzenlenirdi ki, bunların en eskisi 1857'den beri açılan ve mimari bağlamda bezemeyi konu alan Rougevin konkuruydu. 1881'den sonra buna Godeboeuf konkuru eklendi; bu konkur, asansör kabini tasarımı gibi özel amaçlı mimari tasarımlarla ilgiliydi. 1.sınıf öğrencilerinin her yıl en az bir veya iki büyük konkura katılmaları istenirdi (Chafée, 1977, s. 85).

Okulun son aşaması 'Grand Prix de Rome' veya Büyük Roma Ödülü denilen sadece 15 ila 30 yaşındaki Fransız vatandaşlarına açık bir yarışmaydı⁸. Grand Prix de Rome üç etaplı bir konkurdu: Mart ayında adaylar 'en loge' yani kendilerine ayrılan çalışma alanlarında 12 saatlik bir eskiz çizimi yaparlardı. Bunlar arasından seçilen 30 kişi için bir hafta içinde ikinci ve bu kez 24 saatlik en loge bir eskiz çizimi oturumu düzenlenirdi. Bunun hemen ardından seçilen 8 kişi – ki 1864'ten sonra bu sayı 10 olmuştur – Temmuz sonuna dek sürecektir asıl yarışmaya kabul edilirdi. Program genelde anıtsal bir bina olurdu; müze, bakımevi, üniversite, yüksek okul, elçilik, katedral gibi. Yarışma süresince her yarışmacının atölyesinde bir yarışma çizim ekibi oluşurdu. Sonuçta Académie des Beaux Arts üyesi sekiz mimar, birinci, ikinci ve üçüncü ödüllere layık projelere karar verir ve bu karar tüm Akademiye duyurulur, ardından tüm Akademi üyelerince tekrar oylanır ve son karar Akademi tarafından ilan edilirdi. Kazanan yılın en önemli mimarı olur ve antikite dersleri almak üzere dört-beş yıllığına Roma'daki Fransız Akademisi'ne bursla yollanırdı. Yurda dönüşte genelde devlet mimarı olur ve önemli anıtsal kamu yapılarının müellifi olma şansını elde ederdi. Okulda ders verir ve profesör olur, kendisine sıra gelirse hayat boyu sürdürülen Akademi'nin mimari bölümüne üyelik görevine seçilebilirdi. Roma ödülünü kazanan çoğu kişi bu ödülü uzun yıllar uğraşarak elde etmişti. Ödülün umudunu kesenler de artık okulu tamamlamış olarak mesleklerini dışarıda sürdürmeye başladılar (Chafée, 1977, ss. 86–88).

⁷ 1883'ten sonra 1.sınıf müfredatına insan vücudu çizimi, bezeme modelajı, mimarlık tarihi gibi konkurular eklendi (Chafée, 1977, s. 85).

⁸ Kazanana ün ve prestij getiren, kazanan projenin sergilendiği ve yayınlandığı bu yarışma toplumda da büyük ilgi uyandırıyor. Katılımcılar okuldan olmak zorunda değildi ama ödülü alanlar genelde okul öğrencileri olmuştur (Chafée, 1977, s. 84,85).

Atölyeler, okul dışında tasarım öğretilen birer stüdyo idi. Çünkü okul derslerinde tasarım öğretilmezdi. Her öğrenci bir atölyeye kaydolar veya bazen o atölyenin ücretli çalışanı da olabilirdi. Çok sayıda atölye olsa da öğrencilerin çoğu birkaç atölyeye gruplanmıştı. Bu büyük atölyeler özel mimarlık okulları gibiydi. Atölyelerde hem tecrübeli patron-mimarın rehberliği alınır hem de öğrenciler arasında bilgi paylaşımı imkanı olurdu. Patron atölyeye haftada iki veya üç kez gelirdi. Bazı patronlar Grand Prix sahibiydi ki, Fransız asıllı öğrenciler genelde onların atölyelerini tercih ederdi. Özel olan bu atölyeleri öğrenciler işletir, kirayı öder, yakıtını ve aydınlatmasını temin eder, patrona ücret öderdi. 1863'ten itibaren okul içinde 'atelier officiel' veya resmi atölyeler açıldı ki, bunların patronlarını devlet atayıp, ödeme yapıyor ve öğrenciler bu atölyelerde çalışmak için herhangi bir ücret ödemiordu. Özel atölyelerde ise, bir patron atölyesini kapatırken yerine kimin patron olacağını bildirirdi; veya o bildirmezse öğrenciler belli bir kişinin patron olmasını isterdi. Sonuç olarak resmi veya özel tüm atölyeler birbirleriyle rekabet halindeydi (Chafée, 1977, ss. 88–94).

1869-1870 ders yılında mimarlık bölümünde proje dersleri dışında alınan dersler şunlardır : Mimarlık Tarihi, Matematik, Tasarı geometri, Stéréotomi, Fizik-Kimya-Jeoloji, Yapı-Yönetim ve Muhasebe, Perspektif, Temel Matematik ("Bulletin de L'École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts Année Scolaire 1869-1870," 1869). 1875-1876 ders yılında ise programa ortak alınan genel tarih, dessin ornamental, art décoratif derslerinin eklendiği görülür ("Bulletin de L'École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts Année Scolaire 1875-1876," 1875).

Mimarlık bölümü için açılan, yine üç yıllık Mimarlık Tarihi ve Mimarlık Kuramı derslerinin arkeoloji ile içiçe olduğu anlaşılmaktadır. 1869-1872 arası üç okul yılı için Albert Lenoir tarafından yapılan mimarlık tarihi dersi programı bunu yansıtır niteliktedir. Birinci yıl : Halkların Doğu Kökenleri (ilkel konstrüksiyonlar; yapı malzemelerinin kullanımı; uygulaması; sivil, askeri, dini yapılar olarak mimarının kısımları) ; Doğu Mimarlığı (Mısır, Fenike, kutsal topraklar, Babil, Asur, Med ve Pers, Hint ve Bergama, İzmir, Limni, Eritrea, Efes dahil Yunan mimarlıkları) ("Bulletin de L'École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts Année Scolaire 1869-1870," 1869). İkinci yıl : Antik İtalya'da Batı Sanatı (Orta İtalya'nın Coğrafyası; Yapı malzeme ve sistemleri, Raseno, Tyrhéum, Tusci, Etrüsk, vb. mimarisi; Latinler ve Romalılar) ("Bulletin de L'École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts Année

Scolaire 1870-1871,” 1870). Üçüncü yıl : Hristiyan Sanatı (Latin stili; Bizans stili; Roma stili; Gotik stili); Rönesans (İtalyan rönesansı; Fransız rönesansı) (“Bulletin de L’École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts Année Scolaire 1871-1872,” 1871). 1872-1873 okul yılında Lesueur tarafından düzenlenmiş Mimarlık Kuramı dersi içeriği ise şöyle düzenlenmiştir.1.ders : Giriş (Genel kavramlar; ilkel milletlerin antikitesi; Çin, Meksika, Hindistan; kitap : Nuh Tufanı’ndan önce sanat tarihi); 2. ve 3. Dersler (Mısır medeniyeti, antikitesi, sanatının kökenleri); 4. ve 5.dersler (ilkel düzenler ve ahşap konstrüksiyon); 6.ders (labirentler ve obeliskler); 7.ders (Mısır mimarisi kuramı); 8.ders (mumyalar ve büyük tapınaklar); 9. ve 10. Dersler (Etrüsk ve Toskan düzenleri) (“Bulletin de L’École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts Année Scolaire 1872-1873,” 1872). Bunun dışında 1880’lerde doğrudan mimarlar için Arkeoloji dersi ve buna bağlı yılda iki konkur da açıldığı anlaşılmaktadır (Guédy, 1899, s. 198).

Eskiz ve proje teslim ödevleri ve konkurlar gözönüne alındığında da sınav ve ödevler için arkeolojik bilgiler mutlaka gerekmektedir. Giriş konkurunda, örneğin korent düzeninde olması ve tüm oranları ve detaylarıyla Yunan tarzında çizilmesi istenen bir “Portik kolon aralıkları”, Roma veya Tivoli’de görülen yuvarlak tapınakların aynısı bir “Tapınak”, “Yunan Dorik Düzeninin bir Etüdü”, “Dor ve Korint Düzeninin Kolon aralıkları” gibi doğrudan Yunan ve Roma arkeolojik alanlarının mimari bilgisinin aktarılması istenen projeler veya konu tanımı farklı olsa da çizimlerinde belli bir antik düzenin kullanılması istenen projeler çizilmesi istenmektedir (Guédy, 1899, ss. 16–29). Birinci ve ikinci sınıf konkurlarında ve ödüllü konkurlarda da bu konular devam eder . Grand Prix kazananların kazandığı Roma ödülü ve eğitimin içeriğinde de bir arkeoloji dersi bulunur (Guédy, 1899, s. 136). Buraya giden öğrencilerin ilk yılda Roma ve Orta İtalya’daki antik eserlerin detaylarını çalışıp kesitler içeren çizimlerini yollamaları istenir. İkinci yılda hem İtalya’daki antik eserlerin, hem de Rönesans eserlerinin çalışılıp, seçilen bir ögenin hem mevcut halinin rölövesinin, hem de restorasyon projesinin çizilip yollanması gerekir. Üçüncü yılda İtalya, Sicilya veya Yunanistan’dan antik bir eserin detayları çalışılmalı, binanın tümü veya bir kısmının mevcut halini gösteren rölövesi çizilmelidir; ayrıca aynı yıl Ortaçağ veya Rönesans’tan bir anıtın iç veya dış bezeme detaylarının da çalışılması istenir. Dördüncü yıl İtalya, Sicilya veya Yunanistan’da bir antik eser veya eserler kompleksinin bütün ve detaylar olarak hem mevcut durum rölövesi hem

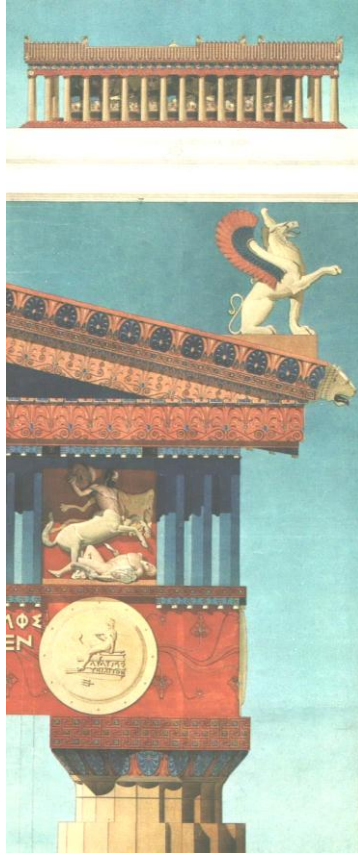
de restorasyon projesi yapılması istenir; bunlar tarihsel açıklama ve raporlarıyla beraber hazırlanıp yolların ve tüm proje devletin malı olur (Gu  dy, 1899, ss. 439–440).

Mimarlık bölümünün müfredatındaki ve konkurlarındaki yeri ve arkeolojik çalışmaların Beaux Arts mimarlık eēitimindeki azımsanmayacak aēırlıēıyla baēlantılı olarak arkeolojinin, okulun ve Beaux Arts mimarlıēının zaman içinde ge irdiēi evrelerde önemli rol oynadıēı görülür. Arkeoloji-mimari ilişkisinin niteliēi farklı şekillerde yorumlanabilmektedir:

Ondokuzuncu yüzyıl sonunda  cole des Beaux Arts’da eēitim gören A.B.D.’li mimar ve akademisyen Paul Crete’e göre, Akademi’nin kuruluş döneminde etkili olan Rönesans ve Roma canlandırmacılıēı taraftarı olan isimler bir taraftan teorik olarak antikiteyi hiç eleştirmeden kopyalamayı savunurken, öte yandan çok yetkin meslek adamları, mimar ve şehirciler olarak pratik gereklilikler karşısında Roma ögelerini tasarımdan çıkarmakta tereddüt etmeyebiliyorlardı; kısacası bu arkeolojik verilere katı şekilde baēlı görünen teoriden , saēduyulu tavizler verilebiliyordu. Fakat onsekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Piranesi romantizminin etkisiyle katı ve uzlaşmaz bir neoklasisizm hakim oldu ki, bu yeni akademisyenler arkeolojinin kölesi olmuş, güncel gerekliliklerle ilgisi olmayan şekilde antik formları sadeleştirmeye ve hayali bir m kemelliēe ulaşmaya çalışıyorlardı. Crete, gerek 1830’larda Labrouste’un başını  ektiēi ve yeni form, malzeme ve bezeme ögeleri öngören reform hareketinin neogrek denilen tarzla, gerekse Viollet-le-Duc’un diskurunun, neogotik ögelere takılıp kalması nedeniyle yozlařtıēını söylemekte ve bunun en önemli nedeni olarak, arkeolojinin, sanatın doēal gelişimine müdahale etmesine izin verilmesini göstermektedir (Crete, 1941).

Civelek ise, Beaux Arts mimarlıēının yönelişlerini, arkeolojik verilere bakışının “antik fragman” dan “tarihi fragman”a deēiřmesiyle ilişkilendirir. Civelek tezindeki bakışı özetlemek gerekirse, onsekizinci yüzyılın ilk yarısında Piranesi etkisiyle ve romantik bir yaklaşımla arkeolojik kalıntıları etüt eden mimarın amacı, antik dünyada bulunma hissi yaratan mekanlar yaratabilmektir. Civelek, bu romantik bakış a ısının yaklaşık bir yüzyıl içinde yavaş yavaş ve doēallıkla arkeolojik bütünleri parçalara ayırıp etüt ederek, bu parçaların doēru composition ilkeleriyle bütünleştirilmesi ve antik mimarinin restitüe edilmesi amacına evrildiēini belirtir ki, bu mimariyi otonom kılmaya başlamıştır. Öyle ki, 1836 Labrouste ile başlayan

reform hareketinde ise bununla da yetinilmiyordu; bu yeni görüşe göre antik fragmanların orijinal ölçek ve geometrileri mimar tarafından yorumlanabilmek kaydıyla, mimari öğelere dönüştürülmesi ve yeni bir mimariyi yaratmak için doğru composition ilkelerine ve mimarın tercihlerine göre bir araya getirilmesi sözkonusuydu. Bu noktada antik fragman, mimarının tarihsel bağlamını oluşturacak tarihi fragmana dönüşmüş oluyordu (Civelek, 2005, ss. 33,87,415). Böylece arkeolojinin mimarlık için amaç olmaktan çıkıp araç haline gelmiş olması sözkonusuydu ki, bu, mimaride neoklasisizmden eklektizme geçişin arka planını oluşturmaktaydı. Bu görüş ile uyumlu olarak örneğin 1872’de Doğal Tarih Müzesi konulu Roma konkurunu kazanan Louis Bernier’nin 1877’de gönderdiği Halikarnas konulu ve 1874’te Teoloji, Edebiyat ve Fen Bilimleri Fakültesi konulu Roma konkurunu kazanan Benoit Loviot’nun 1879-1881 arası gönderdiği Parthenon konulu çalışmaları (bkz.Şekil 3.2) aslına sadık rölöveler olmaktan çok, bazı yorumlar da içeren restorasyon çalışmaları olarak değerlendirilmektedir (*Paris Rome Athenes Le Voyage en Grece des Architectes Français Aux XIXe et XXe Siecles - Catalogue d’exhibition 12 Mars-18 Juin 1982 ENSBA Paris*, t.y., ss.246,230).



Şekil 3.2 : Loviot'nun Atina'daki Parthenon için restorasyon projesinden görünüş ve detay (Van Zanten, 1977a, s. 300).

3.1.3 École des Beaux Arts'da mimari tasarım kriterleri

Beaux Arts Okulu, çoğunlukla ya klasizmin ekolü olarak, ya da onsekizinci yüzyılın neoklasizminden ilham alan bir akademizmin ifadesi olarak düşünülür. Ama bu bölümde açıklandığı gibi aslında zaman içinde dönüşümler, değişimler geçirmiş bir yapıdır. Bu nedenle, tek dönemini ele alarak tarif etmek yeterli değildir.

Okulun kuruluş evresinde, antik mimariyi tek referans olarak benimseyen ve mimarlığı iktidar gücüyle dikte eden bir yapısı varken, devrimde bu pozisyonunu kaybetmesiyle beraber kurum olarak kendinin ve mimarın rolünün önemini ispat için farklı arayışlara girmiştir. Fakat tüm bu tartışmaların ve uzlaşmaların, mevcut Beaux Arts mimari tasarım kavramlarını silip onları yepyeni kavramlarla ikame etmek değil, onlara yeni kriterler ve öncelikler eklemek suretiyle zenginleştirmek gibi bir sonucu olmuştur. Kısacası Beaux Arts mimari okulunun ilkesel bir sürekliliği olmuştur ve Beaux Arts mimari tasarım ilkelerinin varlığı ve sürekliliği sözkonusudur. Bu ilkelerin niteliği hakkındaki birincil kaynaklar, profesörlerin kaleme aldıkları mimarlık kitapları ve özellikle devlet arşivlerinde günümüze dek korunmuş olan Prix de Rome konkuru programları ve jüri eleştirileridir. Gerek birincil, gerekse bunları değerlendiren çok sayıdaki ikincil kaynaklar incelendiğinde, Beaux Arts mimari tasarım ilkelerinin sistematığına dair belli saptamalarda bulunulabilmektedir.

Farklı dönemlerde farklı öneme sahip olmakla beraber Beaux Arts okulundaki mimari tasarımda dört ana kavramın belirleyici olduğunu söylemek mümkündür: 'Parti', 'Caractère' ve 'Composition' ve 'Économie'. Bunlar, okulun tarihsel gelişimi içinde , yer yer öncelik sıraları ve tabi oldukları değerlendirme kriterleri değişse de , tasarım sürecinde hep varolması istenen kavramlar olagelmıştır⁹.

Çözülmesi gereken mimari program ile beraber, Parti, Caractère ve Économie, sonuç ürün niteliğindeki Composition'u besleyen girdilerdir. Tasarım sürecini de bu dördü arasındaki ilişki belirler. Bu süreç , belki ilk başlarda bu kavramların, en doğru Composition'u hedefleyen, adım adım ve tek yönlü doğrusal tipte ilişkisiyle

⁹ Sözkonusu kavramlar, bu çalışmada incelenip kaynak alınan Beaux Arts okulu hakkındaki ayrıntılı bilimsel çalışmalarda detaylı şekilde ele alındığı gibi ,Fransız Devlet arşivlerinde ulaşılabilen Roma konkuruna katılan projelere ilişkin jüri raporlarındaki kritiklere baz olduğu gözlemlenen kavram ve kriterlerdir.

tanımlanmıştı. Veya başka bir deyişle, ondokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğine dek tasarım sürecinde kavramlararası diyalektik bir ilişki sözkonusu değildir. Ama bu durum gerçekten kısa sürmüştür. Giderek ve özellikle ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yerleşen eklektik düşünce tarzının da etkisiyle, bu dört kavram arasındaki akış doğrusallıktan çıkıp gidişli-gelişli ve paralel bir yapı kazanmıştır. Çünkü proje programı bu dörtlü şemaya oturtulurken, mimarın veya mimar adayının çeşitli kriterlere tabi olan bu dört kavram arasında bazı uzlaşmalar yapması ve sonuç ürünü ifade edecek en optimal ‘composition’a böyle ulaşması sözkonusudur.

Okulun atölye sistemi ve konkur değerlendirmeleri bağlamında yapılan usta-öğrenci arası veya ustalararası tartışma ve eleştiriler bu yapıyı ortaya çıkarmış, geliştirmiş ve bu eğitim sistemi sonuçta coğrafya ve kültürden bağımsız olarak uygulanabilen bir tasarım yöntemi ve genelgeçer bir composition kavramını üretmiş olmakla övünebilmiştir; öyle ki, ondokuzuncu yüzyıl sonunda École des Beaux Arts ve mezunlarının yaygın bir coğrafyada kazandığı uluslararası ün ve başarılar ile gerçekleştirdikleri prestijli yapıların çokluğu göz önüne alındığında “okul, tasarım kavramlarını ve metodolojisini evrenselleştirebilmiştir”, sonucuna varılmaktadır.

Bu dört ana kavramı kısaca tariflemek gerekirse:

PARTI : Tasarımcının, tasarımın başında parçaların kavramsal yerleştirmelerine dair verdiği kararlar ve yaptığı tercihlerdir. Okulda bu tercihler öğretilmez; fakat atölyelerde öğrenciye bir dizi teori ve kanaat sunulur. Öğrencinin kendi tercihlerini bunların ışığında oluşturması ve bunların sayesinde kendi özgün mimari düşüncesini ortaya koyması sözkonusudur. Jüri eleştirilerinde partinin ve bunun sonucunda ortaya çıkan mimari düşüncenin orijinalliği aranır. Yüzyılın başında Quincy de Quatremère, mimarlık sözlüğünde parti kavramı yerine ‘conception’ terimini kullanmıştır ki, bunun diğerinden farkı projeye dair ilk fikri ifade etmesidir. Yüzyıl sonunda ise Gromort, “*parti, müzikal kompozisyonlardaki ilham ögesine benzer, yerleştirmeleri, taslağı ve öğelerin önem sıralamasını belirler*” demektedir. Parti veya tercih, okulun yüzyıl sonuna doğru gelişen eklektik pozisyonunu ifade etmesi bakımından da önemlidir (Van Zanten, 1977a, ss. 112–115).

CARACTÈRE : Beaux Arts sisteminde binanın hem genel anlamda işlevsel olması, hem de ne tür bina olduğunun bir bakışta anlaşılabilmesi esastır. Rondelet ise bezemeyi de yapı tipi ile ilişkili düşünmek gerektiğini belirterek caractère

kavramıyla ilişkilendirmiştir(Van Zanten, 1977a, s. 275). Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında *caractère* konusu gittikçe kesinleşmiştir. Belli mekanların kesin, işlevsel ve ilk bakışta anlaşılır formlara sahip olması istenmiştir(Van Zanten, 1977a, s. 124). Özellikle Prix de Rome projelerinin jüri eleştirilerinde üzerinde durulan en önemli konulardan biri *caractère* idi (Van Zanten, 1977a, s. 162).

Onsekizinci yüzyıl boyunca geçerli olan klasik mimari kavramlara göre *caractère* kavramının temelinde antik düzenlerin oran ve detayları yatar. Ve bu, uzun süre mutlak bir kural olagelmıştır. Onsekizinci yüzyıl sonunda Boullée kolonlar ve klasik düzenlerin ve oranların önemini yadsıyarak bina kütlelerinin kendilerinin mimarinin öğelerini oluşturduğunu ve bunların da bir düzen oluşturabilmeleri için kesinlikle birbirine karşılık gelen bir şablon içinde simetrik olarak yerleştirilmeleri gerektiğini söylemiştir. *Caractère*'in binanın ışık ve gölgede ve farklı mevsimlerde yarattığı toptan izlenime ve görsel etkilere karşılık gelen 'tableau' kavramıyla ifade bulunduğunu savunmuştur ki, tableau kavramı daha önce de kullanılıyordu ve daha sonra da örneğin Vaudoyer tarafından mimari ifade, tableau yaratılması olarak tanımlanmıştır. Kısacası, iç ve dış mekanın mimari ifadesinde resimsi bir etki de aranılıyordu. Özellikle anıtsal mimaride sanatın ağırlık kazanması gerektiği ve görsel imgede yapıyı oluşturan malzemenin unutulurken, mimarın tıpkı bir ressam gibi gözlemci kişinin duygularına hitap etmesi ve tasarımının farklı ışık ve doğal etkiler altında binanın işlevine ilişkin doğru izlenimi yaratması isteniyordu(Van Zanten, 1977a, s. 159).

Özellikle Grand Prix projelerinin jüri eleştirilerinde üzerinde durulan en önemli iki kriter *disposition* ve *caractère* idi. *Caractère*'in ifadesi için kullanılan bir başka terim ise 'marche' idi. Bu da, belli bir düzeni devam ettirme tutumu olarak tanımlanabilir. Resimde marche kompozisyon bağlamında ışık ve gölgedeki figürler, gruplar, kütlelerin ve resimdeki yüzey dizilerinin sunumunun nasıl birbirini takip ettiğini ve nasıl birbirine bağlandığını gösteren düzendir. Resimdeki marche *espas* dizisiyle, derinlik duygusunun nasıl sunulduğuyla ilgilidir. Mimariye uygulandığında ise, bina incelendiğinde, içinde dolaşıldığında veya mekanların birbiri içine akışı bakımından irdelendiğinde yaşanan tecrübeyi, alınan izlenimi ifade eder. Eleştiride projenin marche'ı basit veya ihtişamlı olarak yorumlanabilir (Van Zanten, 1977a, s. 162).

ÉCONOMIE : Onsekizinci yüzyılın sonunda, özellikle Percier ve Fontaine'in benimsettiği İtalyan Rönesans'ına ait estetik değerlerle ilgilidir. Napoléon'un gözdesi

olan ve emperyal prestij stilinde çalışan mimarlar Charles Percier (1764-1838) ve Pierre-François-Léonard Fontaine (1762-1853)'ın fikirleri 1786-1792 arası kaldıkları İtalya'da şekillenmişti ve özellikle yüksek ve geç Rönesans Roma'sı üzerineydi. Antikite ve Rönesans arası ilişkiyi irdelerken özellikle Rönesans'taki 'utilité', 'caractère', 'bon goût', 'économie' gibi çağdaş estetik değerleri vurgulamaktaydılar. Mimarinin amacını en basit olanaklar ve gereçlerle en büyük etkiyi yaratmak olarak tanımlıyor ve Ledoux gibi en basit bir evin de, en büyük bir sarayın da aynı mimari çabayı gerektirdiğini söylüyorlardı¹⁰. En basit olanaklar ve gereçlerle en büyük etkiyi yaratmak ; bu amaçla basit bir ev için de, büyük bir saray için de aynı mimari çabayı harcamak olarak tanımlanabilir. Bu çaba güzellik ve giderek ihtişamla ilişkilendirilmiştir. Ondokuzuncu yüzyıl başında Durand ise économie'yi 'symétrie', 'régularité' ve 'simplicité' kavramlarıyla ilişkilendirir (Kruft, 1994, s. 274).

COMPOSITION: Fransız akademik sistemine göre 'composition', mimari tasarımın temelini oluşturur ve mimari düşüncenin sunumuyla ilgilidir. Composition, binanın üç boyutlu ve kendi içinde bütünlüğe sahip bir obje olarak tasarımı ve bunun plan, kesit ve görünüşlerde algılanabilmesini ifade etmekteydi. Özellikle ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında kullanılan bu terim, aslında kendisinin öncülü olan iki diğer terimden türetilmişti: 'distribution' ve 'disposition'. Ondokuzuncu yüzyıl başındaki kitaplarda bu terimlerin anlamı parçaları düzenlemek, belli bir düzen içinde yerleştirmek olarak ifade edilirken, composition kavramı da çok sayıda parçadan bir bütün oluşturmak olarak tanımlanıyordu. Böylece yüzyıl başında mimari tasarımda yapının parçalara ayrılıp, bu parçaların uygun bir düzende yerleştirilmesi konuşulurken, yüzyıl sonuna doğru oturan composition kavramında bu yerleştirmelerin tutarlı bir bütün oluşturması üzerinde durulmuştur¹¹.

¹⁰ "...Rönesans yapılarının olduğu gibi taklidini değil, Fransız iklim, malzeme ve estetik tercihlerine uyarlanması gerektiğini söylüyorlardı. Erken Hristiyan bazilikasına da dikkat çekiyorlardı. En büyük başarıyı iç mekan dekorasyonunda kazandılar ki, temel prensipleri mimari strüktür ve dekorasyon formlarını etkileşim içinde ele almaktı. Antikiteye Mısır sanatını da dahil ettiler. 1801 ve 1812 tarihli Recueil des décorations intérieures adlı döneminin en önemli "pattern-book" niteliğindeki eserlerinde iç mekan dekorasyonunda modanın değil her mobilya parçasının işlevine uygun kullanışlılığa sahip olmasının temel olduğunu belirttiler. Bina strüktürünü ise tamamen örtülmeden güzelleştirilmesi gereken bir insan iskeletine benzettiler; strüktür ve dekorasyon arasında da sıkı bir ilişki olmalıydı" (Kruft, 1994, s. 276).

¹¹ Reynaud "Traité d'Architecture" adlı kitabında bir örnekle şu açıklamayı yapmaktaydı: "Bir apartman dairesi, eğer onu oluşturan odalar işlevlerine en uygun düzende yerleştirildiyse iyi dağıtılmış

Beaux Arts composition'u başta detaylardan çok kütlelerle ilgilidir; bu kütleleri mekanları içeren kaplar olarak ele alır. Grand Prix'lerde de perspektif çizimleri yasak olmakla beraber projeler her zaman hareket eden, dolaşan bakış açısıyla ele alınır. Bir Beaux Arts binası sonuçta bu mekanların içinde dolaşıldığında yarattığı izlenimle ve caractère kavramıyla da ilişkili olarak, içeriden dışarı doğru ve tümüyle tamamlanmış, bitmiş olarak tasarlanır ve değerlendirilir (Van Zanten, 1977a, s. 185). Yüzyıl sonunda Gromort, Beaux Arts okulunun projelerde her türlü stil tercihine açık olduğunu, çünkü her tercih için geçerli olabilen bir mimari sunum yöntemi geliştirip, ki bu compositiondur, öğrencilerine bunu öğrettiğini ifade eder¹².

Beaux Arts tasarım ilkelerinin ilk bileşeni bu dört kavramdan oluşan çerçeve ise, ikincisi de bu kavramlara uygulanan kriterlerdir. Bu kriterler, mimari tasarım sürecinde, mimari programın her bir kavram bağlamında yorumlanıp sonuçta bir composition olarak şekillenmesini belirlerler. Aynı zamanda dört ana kavram arasındaki ilişki ve etkileşim ile uzlaşma gereksinimi de Beaux Arts okulunun gelişimi boyunca içeriği ve önceliği değiştiği anlaşılan bu kriterlerin varlığı ile ilgilidir. Bu kriterleri maddeler halinde ele alırsak:

SAF, GEOMETRİK FORMLAR : Kullanılmaları genel bir tercihtir.

İŞLEK VE KOLAY OKUNABİLİR PLAN : Genelgeçer bir kriterdir.

ÖLÇEK SORUNU VE ORAN SEÇİMİ : Zaman içinde değişmiş kriterlerin başında gelir. Onsekizinci yüzyıl boyunca benimsenen, ideale ulaşmak adına antik düzenlere sadakat fikrine uygun olarak, antik düzenlere ilişkin oranların kullanımı mutlak bir kural olmuştur (Van Zanten, 1977a, s. 159). Onsekizinci yüzyıl sonu-ondokuzuncu

(distribué) sayılır. Ama eğer inşa alanının tüm avantajları kullanılmadan ve odaların bir veya birkaçı gereken şekil ve boyutlar verilmeden, duvar ve açıklıklar işlekliği basitleştirecek yerde zorlaştıracak şekilde tasarım yapıldıysa ve nihayet iç mekanın “composition” u tatmin edici bir düzenlemeyle dışarıda da kendini göstermiyorsa bu kötü dağıtılmış (disposé) bir yapıdır” (Van Zanten, 1977a, ss. 112–115).

¹²“... Gromort parti ve composition kavramlarını şu şekilde karşılaştırır: “Planın oluşturulmasında , özellikle de başlangıçta parti, composition pure'den daha önemlidir. Bu ikincisi daha çok öğelerin uyarlanması ile ilgiliyken, parti, müzikal kompozisyonlardaki ilham ögesi benzeri, yerleştirmeyi ve öğelerin önem sıralamasını belirler. “Composition pure” işlevsellik adına bağlamak ve bir bütün haline getirmekle uğraşır. Farklı bölümlere, yani odalara, kitaplıklara, oditoryumlara, vb. ulaştırmak amacıyla “circulation” adıyla andığımız vestibule, merdiven, açık veya kapalı avlular, koridorlar ağını yaratır. Binanın dış görünümünü belirleyen de bu ağın az veya çok zerafetle bağlanmış (articulation) olmasıdır.” Kısacası composition, mimari düşüncenin sunumuyla ilgiliyken, bu fikirlerin üretilmesi partiye, yani tercihlere bağlıdır “(Van Zanten, 1977a, ss. 112–115).

yüzyıl başında bu fikre üç önemli itiraz gelmiştir: Boullée, Durand ve Rondelet. Boullée, kolonlar ve klasik düzen oranlarının önemini yadsıyarak bina kütlelerinin mimarlığın asıl ögesi olması gerektiğini savunur (Van Zanten, 1977a, s. 159). Durand ise klasik düzenleri kullansa da onların insan bedeninin oranlarıyla ilişkisini reddeder (Van Zanten, 1977a, s. 193). Rondelet de benzer şekilde gerek bina maliyeti gerekse strüktür üzerine yaptığı çalışmalarında antik düzenler ve onların insan bedenine uygunluğu yerine geometrik kuralları öne çıkarır (Van Zanten, 1977a, s. 275). Bu yeni söylemler, bilimsel gelişmeler ve 1799'da kabul edilen metrik sistem ile paraleldir. Fakat yüzyıl sonundaki bu dikkate değer muhalefete rağmen, özellikle de etkili konumdaki Quatremère de Quincy'nin Yunan ve Dor tapınaklarına yaptığı ideallik vurgusuyla, antik düzenlere ilişkin oranların tercihi 1830'lara kadar geçerliliğini korumuştur¹³. Henri Labrousse ile, klasik düzene başkaldırı olarak adlandırabileceğimiz şekilde başlayan ve eklektizme uzanan süreçte ise klasik düzen oranları önemini yitirerek ölçek ve oranın amaçla ilişkili olması ve mimarın inisiyatifi ile belirlenen tanımlı bir ögeye referansla yapının ölçeklenebilmesi kriterleri geçerli olmuştur.

SİMETRİK PLANLAMA : Düzen, estetik ve économie adına her dönemde benimsenmiş bir kriterdir.

EKSENLERE OTURTULAN ŞEMALAR kullanılması öteden beri yerleşik bir kriter olmakla beraber, özellikle Durand tarafından mimari öğelerin sentezinin çerçevesini oluşturulacak şekilde kullanılmış ve composition kavramının merkezine alınmış ki, Durand son derece pragmatik ve her türlü duygusal ve simgesel vurgudan uzak

¹³ "...ondokuzuncu yüzyıl başında klasik mimarının en önemli ve etkili savunucusu olan ve Akademi'nin permanent sekreteri ve 1816-1839 arası Beaux Arts okulunun profesörü, Prix de Rome konularında ve seçimlerinde en sorumlu kişi olan Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy'e (1755-1849) göre mimarının modeli basit kulübeydi ve temel ögesi de klasik düzendi. Quatremère, mimariyi, gücü yettiğinde yaratabildiği duygulanımlar yoluyla entelektüel fikirleri veya doğayla ve işleviyle uyum halindeki formuyla her bir binanın kendine ait özelliklerini algılanabilir kılmaya yarayan bir ifade ve sunum ortamı olarak kabul ettiği, mimari etkilenmelere ilişkin ikinci bir evrenin varlığını inkar etmiyordu. Ama bu, daha ulvi ve "ideal" bir evrene kıyasla "relative" yani göreliydi ve ne kadar iyi de olsa sonuçta taklitti. Bu bakış açısıyla ideal güzelliğe en yakın mimari form Yunan tapınağıydı; çünkü ilkel kulübeye en yakın olan oydu. Yunan tapınakları arasında da bunu en iyi başaran, caractère açısından ideale en yakın Dor düzenindeki tapınak en yüksek mimari paradigmayı oluşturuyordu. Diğer tüm mimari faaliyet bu paradigmaya müdahale, de bulundukça inişe geçiyordu. Örneğin Roma mimarisinde bu ideal kaybolmaya ve karışmaya başladığından Yunan mimarisine göre makbul sayılmazdı. Yeni mimari de, mimarının bu evrensel ve ölümsüz paradigmasını takip ettiği sürece başarılı olabilirdi" (Levine, 1977, s. 358).

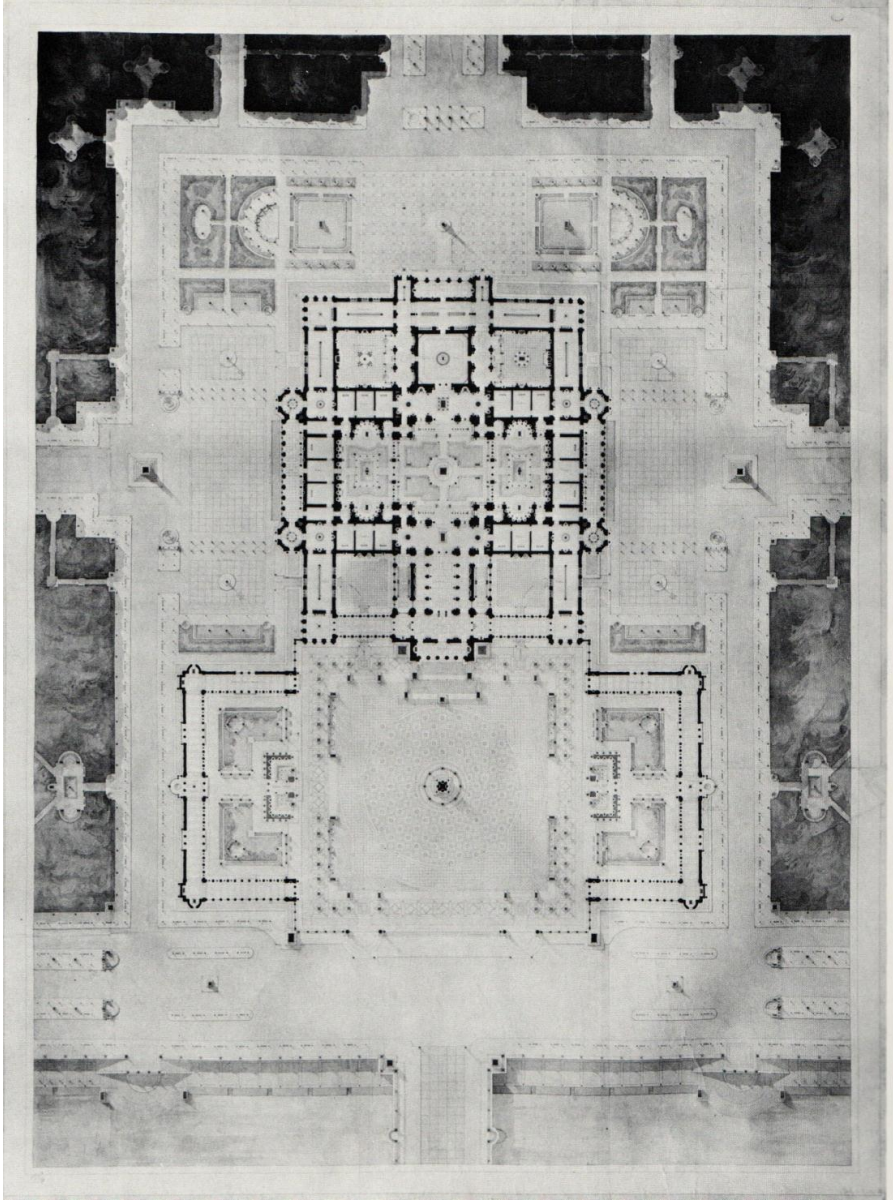
tasarım yaklaşımına rağmen composition kavramına uzun yıllar geçerli olacak en sistematik yaklaşımı getirmiş kişi olarak anılmaktadır (Kruft, 1994, s. 274).

İKİ EKSENLİ SİMETRİK PLANLAMA : Önceki iki kriterin devamı olarak, özellikle Prix de Rome projelerinde planda iç içe geçmiş çakışan dikdörtgenler olarak ifade edilen, iki eksenli simetrik planlamalar zaman içinde kurallaşmıştır (Van Zanten, 1977a, s. 124).

MODÜLERLİK VE DİK AÇILI GRİDE YERLEŞME : Dikdörtgenlere indirgenmiş mekanlar, grid ve eksenel yerleştirmeler, onsekizinci yüzyıl boyunca da kullanılmış olmakla beraber ondokuzuncu yüzyıl başında Durand'ın composition'a pragmatik yaklaşımıyla iyice yerleşmiştir. Kavramsal düşünmenin, eskizde sayılar ve kodlamalar kullanmanın, mevcut binaları taklitten kaçınmanın önemini vurgulayan Durand'ın yöntemi, tarihi ve geleneksel mimariyi bir dizi öge olarak ayrıştırıp analiz ederek, sonra bunları modüler bir gride ve kolonlar, duvarlar, düz tavanlar ve kubbe/tonozlardan oluşan temel bir sözlüğe yeniden yerleştirerek tekrar eksensel kalıplara göre sentezlerini oluşturmaktı (Van Zanten, 1977a, s. 193). Durand'a göre mimari, yatay ve dikeylerle onların kombinasyonlarından oluşur; yani başlangıç noktası mimari mekan değil plan ve görünüştür; bunların birleşimi hacmi ortaya çıkarmaktadır. Perspektif çizimleri ve suluboya desenleri reddeder. Bu yatay ve dikeylerle yerleştirme gereklerine göre sonsuz sayıda alternatif yaratılabilir ve Durand'a göre mekan ve oran kavramları öncelikli değildir. Fikirleri neredeyse prefabrikasyonun yolunu açacak standartlaşmayı öngörür (Kruft, 1994, s. 274).

İŞLEVSEL SİRKÜLASYON : Farklı bölümlere, yani odalara, kitaplıklara, oditoryumlara, vb. ulaştıran ve holler, merdivenler, açık veya kapalı avlularla, koridorlardan oluşan sirkülasyon ağı işlevsel ve basit olmalı; mekanlar birbiri içine kolaylıkla akmalıdır (Van Zanten, 1977a, ss. 112–115).

ESTETİK ARTİKÜLASYON : Özellikle sirkülasyon ağı binanın dış görünümünü de büyük ölçüde etkiler. Bu nedenle bu ağın öğelerinin zarafetle eklenmiş ('articulation') olması beklenir (Van Zanten, 1977a, ss. 112–115).



Şekil 3.3 : B nard'ın 1867'de Güzel Sanatlar Sergi Sarayı konulu Grand Prix birinciliğini kazanan projesinden plan (Van Zanten, 1977a, s. 240).

ÇAKIŞAN EKSEN S STEMİNDE “PAVILLION” T P  DÜZENLEME, MEKANLAR ARASI AKIŞ İLE CEPHE VE PLANDA “MOUVEMENT” : Güzel Sanatlar sergileri için sergi sarayı konulu 1867 Grand Prix'sinde kazanan B nard tasarımıyla, ‘pavillion tarzı’ olarak adlandırılabilir bir tasarım kriteri de ön plana  kmı tır. Bu projenin 1860-1861'deki Garnier'in Op ra projesini model aldığı da söylenbilir. B nard projesinde, binanın kütlesini karşıt dikey ve yatay hacimlere b leebilmek için pavyonlar kullanılmıştır. Planda mekanların aradaki kolonlu geçirgen bölümlenmeler nedeniyle birbirinin içine akmasının yanı sıra, pavyon kullanımı da bir hareket (‘mouvement’) izlenimi yaratmaktaydı. Bu durum, projenin

tarihi stili ne olursa olsun 1860'ların Grand Prix projelerine barok bir özellik katmıştır. Bénard pavyonlarını genişletip, kanatlarını kısaltmıştı; öyle ki sonunda binası, form olarak tek bir tipin çeşitli varyasyonlarına indirgenmiş tutarlı bir blok formu dizisine dönüşmüştü (bkz.Şekil 3.3). Pavyonlar binanın esasını oluşturmaktaydı. Daha önce baskın olan kanatlar ise yarı-açık kolonlu arayüzler sayesinde belirsizleşmişti (Van Zanten, 1977a, ss. 252–253).

ANITSALLIK : Économie'nin bir parçası olarak etkileyici estetik, sıklıkla ihtişam olarak yorumlanmıştır. Prix de Rome projelerinin hemen hepsinde gözlemlenen bu nitelik, özellikle 1860'lardan sonra büyük ve özellikle anıtsal düzenlemelerde ifadesini bulmuştur(Van Zanten, 1977a, s. 234).

TARİHSEL REFERANSLARIN KULLANIMI : Binayı tarihsel referanslar içeren öğelerle biçimlemek genelgeçer bir talep ve yöntem olmakla beraber, bu, en çok yorumlanan ve Beaux Arts'daki değişimlerden en çok etkilenen ikinci kriterdir. Akademinin başından itibaren özellikle model alınan Roma mimarisine onsekizinci yüzyıl sonunda İtalyan Rönesans mimarlığı ve Rönesans saray mimarisi öğeleri eklenmiştir (Kruft, 1994, s. 272). Rönesans saray mimarisi aslında burada da açıklanan pek çok Beaux Arts mimari tasarım kriterine ilham vermiştir. Roma pansiyonerliği, arkeolojik çalışmalar da bu ilkenin doğal bir sonucu ve bu prensibi besleyen tarihi referanslar arşivini oluşturmanın bir yolu olmuştur. Kısıtlı da olsa, ortaçağ Fransız mimarlığı da bu tarihi referanslara arasında yer almıştır. Aslında bu dönemde tarihsel referanstan öte, bu tarihsel modellerin taklidi sözkonusudur; composition'da özgünlük, “yeni” bir bütün oluşturma fikri belirginleşmemiştir. Ondokuzuncu yüzyıl başında ise Roma'dan çok daha saf ve ideal evrene yakın görülen Yunan mimarisi ve Dor tapınakları, özellikle Quatremère de Quincy'nin oldukça fanatik tutumuyla, bu referanslar arasında başı çekmiştir(Levine, 1977, s. 358).

Fakat 1830'lara kadar bu tarihi referanslar konusu, hep belli dönem ve coğrafyaya özgü mimarinin tartışılmaz, yorumlanmaz bir paradigma olarak ele alınması şeklinde olmuştur. Bu dönemde ise başta Labrouste ile başlayan sorgulama döneminde tarihsel referanslar, çok daha geniş bir coğrafya ve süreyi kapsayacak şekilde ele alınmaya ve doğrudan taklit edilmesi gereken değil yeni bütünler oluşturmak üzere sentezlenmesi gereken öğeler olarak ele alınmıştır.

Bu kavramlar ve kriterler sisteminde belki de biraz göz ardı edilen veya mühendislere bırakılan ve ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına dek bilinçli mimari tercihler yapılmayan alanlar strüktür ve malzemenin kullanımına ilişkin olmuştur. Bu bağlamda Beaux Arts ve akademinin erken dönemlerine ait kayda değer bir görüş, İtalyan Rönesans mimarisinden büyük ölçüde etkilenmiş olan Percier ve Fontaine'in 1801 ve 1812 tarihli 'Recueil des Décorations Intérieures' adlı döneminin en önemli katalog niteliğindeki eserlerinde bina strüktürünü tamamen örtülmeden güzelleştirilmesi gereken bir insan iskeletine benzeterek, strüktür ve dekorasyon arasında da sıkı bir ilişki olması gerektiğini savunmalarıdır (Kruft, 1994, s. 276). Malzeme ve demir strüktür konusunda ise yine bu dönemlerde École Polytechnique kökenli Rondelet'nin önemli çalışmaları bulunmaktadır¹⁴. Ondokuzuncu yüzyıl başında Dubut da (1797 Grand Prix) İtalyan saray mimarisine referansla işlevselliği öne çıkararak bir yapının dış bezemesinin caractère'e göre değil plan düzenine ve kullanılan malzemenin doğasına göre tasarlanmasını savunuyordu (Kruft, 1994, s. 272,273). Benzer şekilde Durand da formun malzeme özelliklerine bağlı olarak oluşturulduğunu söylemiştir¹⁵.

¹⁴ "...École Polytechnique kurucularından ve 1799 sonrası École des Beaux Arts'da stéréotomie yani taşoymacılık ve yapı dersleri vermiş olan Jean-Baptiste Rondelet'nin (1734-1829) görüşleri de Durand'a yakındır. Blondel ve Boullée'nin öğrencisi olan Rondelet 1783-84 yıllarında İtalya'da bulunmuştur. Beş ciltlik "Traité théorique et pratique de l'art de bâtir" adlı eserinin ilk cildinde Durand gibi "distribution", "construction" ve "économie"nin önemini vurgular ama ayrıca ihtişam da arar ve bezemede "qui doivent être analogues au genre de l'édifice" veya eserin doğasına uygun olma şartı arar. Rondelet malzemeyi ve yapı tekniklerini diğer ciltlerde ayrıntılı incelemiştir ve demir strüktürlerin sistematik analizini ilk yapan kişidir. Ayrıca yeni kabul edilen metre ölçü birimini de baz alarak bina maliyeti çıkarmak için yeni bir yöntem önerir (Van Zanten, 1977a, s. 275).

¹⁵ "... Akademinin çok katı ve "doğal modellerin taklidi"ne dayalı mimari düşüncesine en radikal eleştiri ve katkı ise, yüzyıl başında Boullée'nin öğrencisi ve 1779 ve 1780'de bir müze ve üçgen bir arsada bir kolej tasarımıyla iki kez ikinci Roma ödülünü kazanmış olan, École Polytechnique mimarlık hocası (1795-1830 arası) ve Akademi üyesi Jean-Nicolas-Louis Durand'dan (1760-1834) gelmişti: Durand mimarinin doğal modelin bir taklidi olduğuna inanmıyor ve mimari formların kabulünde en önemli kriterin belirlenen mekanların en işlevsel şekilde çevrelenmesi olduğunu belirtiyordu. Durand mimarinin başka amaçlara hizmet etmediğini ve sadece mekanların düzenlemesi olduğunu söylüyordu. Kavramsal düşünmenin, eskizde sayılar ve kodlamalar kullanmanın, mevcut binaları taklitten kaçınmanın önemi üstünde duruyordu. Yöntemi tarihi ve geleneksel mimariyi bir dizi öge olarak ayrıştırıp incelemektir ki, bunları - yani sundurmalar, verandalar, vestibule, odalar, merdivenler, galeriler, avlular, vb. - her türlü duygusal veya simgesel vurgudan uzak, sırf fiziksel varlıklar olarak ele alıyordu. Sonra bunları modüler bir gride ve kolonlar, duvarlar, düz tavanlar ve kubbe/tonozlardan oluşan temel bir sözlüğe yeniden yerleştirerek tekrar eksensel kalıplara göre sentezlerini oluşturuyor ve böylece tutarlı bütünlere ulaşıyordu. Durand bu teknikleri kodlayıp sistematikleştirerek composition kavramının merkezine almıştı. Bir bakıma Durand, pragmatik bakış açısıyla, composition kavramına, ileride Beaux Arts okulunun uluslararasılaşmasına hizmet edecek sistemsal yaklaşımı getirmişti. Durand'a göre mimari, yatay ve dikeylerle onların

Özellikle Grand Prix tasarımları üstüne yapılan eleştiriler incelendiğinde, burada incelenen tasarım ilkeleri arasında bazı ilişkilerin önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Bunları maddeler halinde özetlemek gerekirse:

- Özellikle erken dönem Grand Prix projelerinde hissedilen en önemli zorluklardan biri, istenen iki eksenli simetrik planlama ile doğrusal yerleştirmeye sahip composition arasındaki çelişkidir. Kısacası, tasarımlarda tercih edilen saf geometrik kalıplar ile işlevin gerektirdiği duruma göre değişen ve işlevin ifadesi için gereken distorsiyonlar arasındaki uyumsuzluğun giderilmesi beklenmektedir (Van Zanten, 1977a, s. 124).
- İki eksenli simetrik planlama hedefi - işleve göre doğrusal yerleştirmelere gereksinim duyulması
- Tercih edilen temel geometrik biçimler – işlevsellik ve “caractère” amaçlı distorsiyonlar
- Dışarıdan doğru karakterin anlaşılabilmesi için kütlelerin doğru artikülasyonu olması istenir ve artikülasyonda estetik beklenir.
- Öğeler için doğru oran seçimi ve estetik – anıtsallık gereksinimi
- İhtişamlı bir ‘marche’ veya istenen ‘tableau’ için içten dışa doğru “composition”

3.1.4 Mimaride ondokuzuncu yüzyılın bellibaşlı yenilikçi kişileri ve akımları ile Beaux Arts mimari tasarım kriterlerine katkıları

Genelde akademinin antik düzene bağlılığına karşı muhalefet ve gerek oran ve tarihsel referanslar konularına yeni yaklaşımlar, gerekse strüktür ve malzeme kullanımına ilişkin önemli fikirler 1830’lardan sonra ortaya çıkmıştır. 1820’lerin sonralarından itibaren antik mimaride binaların boyanmış olup olmadığıyla ilgili ortaya çıkan polikromi tartışmasının tarafları, Romantik Klasisist ve Rasyonalist Neogrek olarak adlandırılan iki gruba evrilecekti ki, bu grubun temsilcisi

kombinasyonlarından oluşur; yani başlangıç noktası mimari mekan değil plan ve görünüşdür; bunların birleşimi hacmi ortaya çıkarmaktadır. Perspektif çizimleri ve suluboya desenleri reddeder. (Kruft, 1994, s. 274).

Labrouste'un ve ondan daha sonra gelen ve daha da rasyonalist olan Viollet-le-Duc'un fikirleri, o güne dek geçerli olan Beaux Arts mimari tasarım ilkelerine önemli eleştiri ve katkılar yapmıştır (Kruft, 1994, s. 278).

Henri LABROUSTE, Felix DUBAN, Louis Le DUC, Léon VAUDOYER, HITTORFF ve Romantik Rasyonalistler / Neogrek Akım

Labrouste olayı bir bakıma 1830'ların Fransa'sında diğer sanatları ve düşünceleri de etkileyen Romantik akımın mimarideki yansıması olarak algılanabilir. Grand Prix sahibi ve Roma'da pensionnaire olan Labrouste ve Duban'ın 1829'da dördüncü yıl envois'sı olarak yolladıkları, sırasıyla Paestum tapınakları rekonstrüksiyon projesi ve bir Protestan kilisesi projesi, klasikçi akademisyenler, özellikle de Quatremère tarafından kabul edilemez bulundu ve Labrouste ile akademi arasında bir savaşın başlamasına neden oldu. Henri Labrouste, Felix Duban, Louis Vaudoyer ve Louis Duc, Roma'da bulundukları sırada yeni ve rasyonalist bir bina kavramı geliştirmişlerdi ve dönüşte tepkilere rağmen, Paris'te ve École des Beaux Arts'da da bunun savunucusu oldular (Van Zanten, 1977a, s. 196). Katı klasik kuralların benimsendiği akademi ve Percier, Baltard, Vaudoyer, Lebas, Lesueur gibi onsekizinci yüzyıl neoklasisizmi savunucuları karşısında Labrouste ve takipçileri klasik idealizmi reddettiler¹⁶. Mimarileri rasyonel ifadeci karaktere sahipti. Mimari eleştirilerde önce “romantik” veya “rasyonalist”, 1860'larda da “neogrek” olarak adlandırıldılar. Neogrek olarak adlandırılmalarının nedeni , ilk akla geldiği gibi Yunan mimarisine ilişkin formları yeni düzenlemeler içinde kullanma eğilimiyle değil, muhalif, rasyonel ve strüktürü vurgulayan söylemlerine ilişkin ilk karşı çıkışlarını, eski Yunan mimarisine ait çalışmalarda radikal bir şekilde ortaya koymuş

¹⁶ Romantik Rasyonalistler ve Labrouste mimarlığının erken Tanzimat döneminden itibaren özellikle Fransa'ya yollanmış öğrenciler yoluyla Osmanlı mimarlık dünyasında da tanındığı bilinmektedir. Nigoğos Balyan'ın Henri Labrouste ile profesör-öğrenci ilişkisi içinde olduğunu, üzerinde yeni inşa edilmekte olan Dolmabahçe Sarayı'nın James Robertson tarafından 1855'te çekilmiş bir fotoğrafı ve Henri Labrouste'a hitaben “hommage respectueux de son élève” ibaresi ile Nigoğos Balyan imzası bulunan kartpostal ortaya koymaktadır (*Académie d'Architecture Catalogue des Collections 1750-1900*, t.y., s. 266) . Nigoğos Balyan 1859'daki erken ölümüne dek Dolmabahçe Sarayı giriş kapısı ve muahede salonu, Ortaköy Camii, İhlamur Kasrı gibi Osmanlı mimarisinin erken eklektik örneklerini inşa edecektir. Benzer şekilde 1850'lerde İstanbul'da faal olmuş mimarlar Melik ve Bilezikçi'nin de sırasıyla Labrouste ve Duban'ın öğrencileri olduğu, Bilezikçi'nin 1855 Uluslararası sergisi mimari çizimler seksiyonunda İstanbul ve Bursa'dan mimari eser çizimleriyle Osmanlı Devleti'ni temsil ettiği bilinmektedir (St Laurent, Beatrice, 1986).

olmalarıyla ilgilidir. Labrouste'un 1849'da tamamlayabildiği Sainte-Gen vi ve kütüphanesi binası, bu akımın en önemli  rneği oldu (Levine, 1977, s. 329).



Şekil 3.4 : Sainte-Gen vi ve Kitaplığı'nın Paris Mimarlık Müzesi daimi sergisinde yeralan ve kesidini gösteren maketi.

Sainte-Gen vi ve gayet yalın ve rasyonel bir strüktür d r (bkz. ekil 3.4). Labrouste'un bu yapıda okuma odasının i  strüktüründe demir  er veveyi açığa çıkarması, destekleri ve desteklenen ögeleri rasyonel bir şekilde birbirinden ayırması ve ta  cepheler için kullandığı dolgu ögelerinin niteliği, çoğu tarih inin bu binada klasik ihtiyaç fikrinin reddi kadar mühendis estetiği olarak adlandırılabilen bir öngörüyü de algılamasına neden oldu. Labrouste'un 1830'da ifadesi  u şekildedir: *“ ğrenciler ilk yapı prensiplerini öğrenir öğrenmez, onlara yapının/strüktürün kendisinden mantıklı ve ifadeci bir bezeme türetmeleri gerektiğini söylerim. Onlara sürekli sanatın her şeyi güzelleştirmeye kadir olduğunu anlatırım”* (Levine, 1977, s. 325). Labrouste, binaları mevcut yerel yapı malzemelerine ve yine mevcut işlevsel, tarihi ve kültürel şartların etkilerine verilen bölgesel bir karşılık, bir yanıt olarak görüyordu ki, bu da klasik kuralların iptalini gerektirirdi (Kruft, 1994, s. 279).

Neogrek'in Fransız mimarlık eğitimi ve pratiğinin klasisizmin kısıtlayıcı kurallarından kurtulması için bir vesile olduğuna inanılıyordu. Neogrek d  uncenin klasisizme itirazı  u noktalarda toplanıyordu: Belli bir stil veya tiplerin özel formlarında jenerik anlamların barındırılması kabul edilmiyordu. Biçimlerin daha kapsamlı bir kaynağı olması bakımından gerçek tarih, ideal doğaya tercih ediliyordu.

Tarihin mitolojik değil daha sistematik bir incelemesi öngörülüyordu. Sonuçta neogrek mimarlar strüktür prensipleri ile bezeme biçimlerini ilk defa birbirinden ayırdılar. Bezeme formlarının yapı malzeme ve yöntemlerinden ve program isterlerinden rasyonel olarak türetilmesini istemekle neogrek mimarlar görünüş ve gerçek arasındaki farkı da vurgulamış oldular. Sonuç olarak klasisistlerin tersine tasarımı yapının/strüktürün bezenmesi olarak gördüler. Böylece fikirlerin artık sonsuza dek geçerli formlar yoluyla canlandırılmayacağına dair önemli idrakine, yeni bir ifade sentaksıyla yanıt verdiler (Levine, 1977, ss. 331–332).

Labrouste mimarlığı, mekanların şekillendirilmesi ve görünüşlerin *caractère*'inden çok "ossature" yani iskeletten; onun nasıl dengelenip, sonra da nasıl giydirildiğinden bahsediyordu. Neogrek tasarımın temel özellikleri şöyle sıralanabilir: çok büyük köşeli formlar, stilize ve oyma bezeme, kısmen sözlü hikayelerden aktarılmış sahnelerden, kısmen ilkel semboller ve kısmen de yapı malzemesinin bezemesel kullanımından oluşan bir bezeme sözlüğü ve aynı zamanda hem Mısırlı, Suriyeli ve Bizanslı olabilen bir tarz. Neogrek üretimlerin, her kısmının sırayla ve ayrı ayrı ele alınarak okunması gerekliydi (Van Zanten, 1977a, s. 208). Çünkü neogrek tipi ifadecilik, mimarın belirlediği formun kendi kendini anlatmasını değil, toplum tarafından okunmasını öngörüyordu (Levine, 1977, s. 408).

Romantik akımın ve neogrek mimarlığın École des Beaux Arts öğrenci projelerindeki en önemli etkisi, vurgunun çevrelenen mekandan çevreleyen strüktürel organizmaya kayması olmuştu. Görkemli bir *marche* yaratmak değil, birbirinden tamamen ayrı kısımların birleştirilmesi önem kazanmıştı. Mimari planlar da strüktürün yatay kesitleriyle birebir aynıydı (Van Zanten, 1977a, s. 231). Neogrek diskurun okulda, özellikle de concours d'émulation uygulamalarındaki yansımaları klasik düzenlerin azaltılması, taş yapı birleşim yerlerinde daha gerçekçi strüktürel birleşimler kullanılması, ortaya çıkarılan strüktüre uygun şekilde açıklık sayısının azaltılması ve strüktüre entegre mimari öğeler üstünde çok daha geniş bir repertuar içinden seçilmiş bezemesel formlara yer verilmesi olarak gösterilebilir (Levine, 1977, s. 403).

Romantik-rasyonalist ve neo-grek akımın Beaux Arts mimari tasarım kriterlerine etkileri şu şekilde özetlenebilir:

- 'Caractère'in, ihtişamlı 'marche'in önemi azalmıştır.

- Vurgu, çevrelenen mekandan strüktürel organizmaya kaymıştır.
- ‘Composition’ için önerilen : iskelet (‘ossature’), onun dengelenmesi (‘équilibrée’) ve giydirilmesi (‘habillée’)
- Strüktür ve birleşim yerleri/artikülasyonun strüktürel anlamda gerçekçi olmasının önemi artarken planlar strüktürün yatay kesitleriyle tıpatıp aynıdır.
- Klasik düzenlere uyum önemsizleşmiştir.
- Strüktürün giydirilmesinde kullanılan bezeme sözlüğü ve kullanılan tarihsel referans repertuarı tüm tarihi içerecek şekilde genişlemiştir. Göreli olarak Rönesans mimarlığına antik mimarlıktan daha fazla referans vardır.
- Çok büyük ve köşeli formlar kullanılır.
- Stilize ve oyma bezeme. Kısmen anlatılardan alıntı sahneler, kısmen ilkel semboller ve kısmen de yapı malzemesinin bezemesel kullanımından oluşan bir bezeme sözlüğü

Quincy’nin istifası ve Labrouste’un tekrar itibar kazanmasından sonra dahi École des Beaux Arts dogmatik tavrını korumuştur. Ama vurgu, Roma açısından Antikite’ye bakıştan Rönesans temelli yaklaşıma kaymıştır ki, aslında bu Labrouste ve Hittorff’un çalışmalarının da merkezindeki anlayıştır. 1843’ten itibaren büyüyen tartışmalar ise ortak noktaları rasyonalizm olsa da iki zıt grup ortaya çıkarmıştır: Biri yani Gotikçiler, Gotik’i Romantik anlayışla yorumlarken gittikçe rasyonalist bir yaklaşıma evrilmiş; diğeri yani Klasistler ise Rönesans temelli eklektizme kaymıştır. Aralarındaki bellibaşlı tartışma konusu ise Gotik mimari prensiplerinin mi, Rönesansınkilerin mi ondokuzuncu yüzyıl gereksinimlerine en iyi cevap vereceğidir (Kruft, 1994, s. 281).

Viollet-LE-DUC Rasyonalist – Gotik Akım

Strüktür hakkındaki Labrouste söylemini iyice uç noktalara götüren ve neogotik akımın önderi olan Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) diğerlerinin tersine 13.yüzyıl ortası Gotik tarzının sanatsal başarının zirvesi, Rönesans’ın ise iniş dönemi olduğunu düşünüyordu. Ondokuzuncu yüzyılın karakteristik mimari mekanlarını taş ve demir kombinasyonu ile oluşturmayı hedefledi (Van Zanten, 1977a, s. 204). Style ‘ı, bir idealin bir prensibe dayanan gösterimi olarak tanımladı (Van Zanten, 1977a, s. 207). Viollet-le-Duc’e göre mimarlık bir sanat formu

giydirilmiş olan strüktürdür. Klasik düzenler, bezemeler ve onun strüktürü doğrudan kullanılmayıp, bunun yerine binanın ifade etmesi gereken fikirle ilişkili olmak kaydıyla, malzeme ve yapım yöntemlerinin gerçek özelliklerinin analizinden türetilmelidir. Viollet-le-Duc bunu Ortaçağ'ın hayran olduğu Gotik yapılarını inceleyerek başarmak istegindeydi. Yine ona göre sanat bir fikre verilen formdur ve sanatçı da bu formu yaratma yoluyla bu fikri etrafındakilere aktarabilen kişidir. (Levine, 1977, s. 327).

Viollet-le-Duc mimarlık dünyasının son büyük teorisyeni olarak tanımlanmıştır. Beaux Arts'da okumamıştır. Diğerlerinin tersine onüçüncü yüzyılın ortası, Gotik tarzının sanatsal başarının zirvesi, Rönesans'ın ise iniş dönemi olduğunu düşünür. Mimarlık kavramını teknik, formel ve en önemlisi sosyal ve tarihi bağlamda ele alır. Mimarlığı belli bir sosyal yapının doğrudan ifadesi olarak görür. Fransız Gotiğinin ulusal anlamda ele alınması gerektiğini ve hem bir ulusun ruhunu hem de bir birlik prensibi ve düz ve mantıklı bir yol ifade ettiğini belirtir. Amacı Gotik stili taklit etmek değil, rasyonel prensiplerini soyutlaştırarak böylece modern teknolojik gelişmenin aslında Gotik'in devamı olduğunu ortaya koymaktır. Gotik'e moral bir değer de atayarak, onun gerçek prensip olduğunu, Yunan mimarlığının ise modern uygarlığa çok uzak ve yabancı olduğunu söyler; tabii bu Beaux Arts Okulu'na ciddi bir başkaldırı ve dışarıdan muhalefettir (Kruft, 1994, ss. 282–283).

Viollet-le-Duc'e göre tüm maddeler bir eşkenar üçgen sistemine göre inşa edilebilir. İyi mimariyi belirleyen mükemmel geometrik biçimler eşkenar üçgen ve piramittir. Bu teorisini Gotik mimari tarzıyla temellendiren Viollet-le-Duc daha sonra bunu detaylandırarak bu kuramın Yunan, Roma, Bizans gibi tüm geçmiş mimari tarzlar için geçerli olduğunu öne sürmüştür¹⁷ (St Laurent, Beatrice, 1986).

¹⁷ Viollet-le-Duc teorisinden etkilenen Fransız mimarlardan Léon Parvillée Tanzimat döneminde İstanbul ve özellikle deprem hasarı sonrası Bursa'da çalışmıştır. Osmanlı eserlerini inceleyen mimar, Bursa'daki bellibaşlı Ortaçağ eserlerinin geometrisini Viollet-le-Duc sistematüğinde çözümlerken , Osmanlı mimarisini bu metodolojiyle tanımlama ve yeniden üretme çabasına girmiş ve çabaları Osmanlı Devleti'nce takdir görmüştür. Parvillée benzer bir çalışmayı 1867 Uluslar arası Paris sergisindeki Osmanlı pavyonu için de tekrarlamıştır (St Laurent, Beatrice, 1986). Bu anlamda Viollet-le-Duc diskurunun Tanzimat döneminden itibaren Osmanlı dünyasında da tanındığını ve Osmanlı mimarisinin kuramını Batılı kurallara göre yazmak çabasında bir yöntem olarak kullanıldığını söylemek mümkündür.

Entretiens sur l'architecture isimli eseri mimarlık tarihi, teorisi ve tipolojisinin bir birleşimidir (bkz.Şekil 3.5). Teknolojik gelişmeye inancı Gotik'i en rasyonel stil olarak benimsemesine yol açmıştır ve ayrıca yeni yapım sistemleri ve yeni yapı malzemelerine hep açık olmuştur. Demir strüktürler için yeni kurallar ve estetik önermiştir (Kruft, 1994, s. 284).

- Struktür birincil öneme sahiptir; gotik en rasyonel stildir.

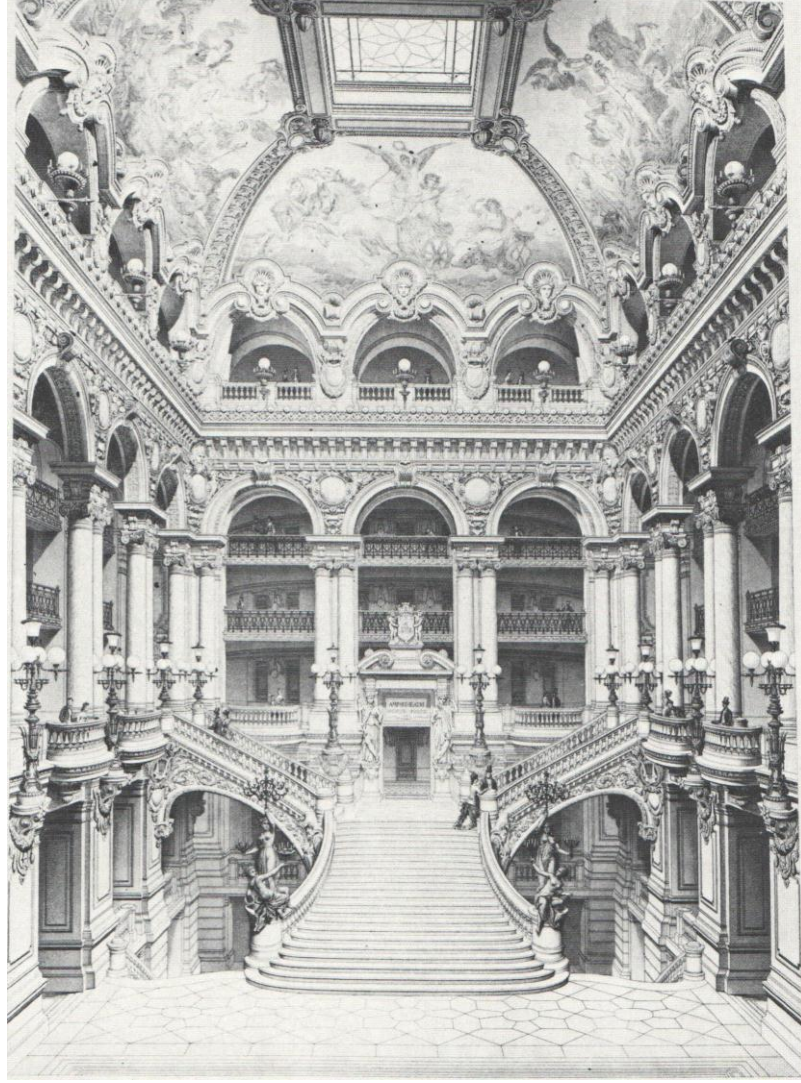
- Sanat bir fikre verilen formdur; stil ise bir idealin bir prensibe dayalı gösterimidir. Buna karşılık, mimari ise giydirilmiş strüktürdür.
- Gotik tarihsel referans sözlüğünde başta yeralır
- Taş ve demir kombinasyonları önem kazanmıştır
- Demir strüktürün estetiği gündeme gelmiştir
- Yeni yapım sistemleri, yeni malzemeler ve gelişen teknolojiye açık bir mimarlık önerilmektedir.
- Yöntem olarak composition için program hazırlanıp strüktür seçildikten sonra kullanılacak malzemeleri, yapısal özelliklerini de göz önüne alarak ögelere dönüştürmek gerekir. Bu ögelerin formları, ögelerin gücü ve işlevini en doğru şekilde ve birbirleriyle uyum ve birlik içinde ifade edebilmelidir. Bu ögeler arası uyum için ölçek, oranlar ve bezemenin işlevle ve malzemeyle ilişkisini, ve yine bezemenin içerdiği anlamı kapsayan bir tasarım kriteri oluşturulmalıdır.

Charles GARNIER

Bu dönemde gerek okul üretiminin, gerekse Paris'in yeni yüzünün oluşmasında Charles Garnier (1825-1898) ve Opera binası çok etkili olmuştur. 1862-1875 arasında devam eden bu proje için faal olan Garnier ajansında 33000 kadar çizim üretilmiş ve Grand Prix adayları da hep bu ajansta çalışmıştır (Van Zanten, 1977a, s. 254). Opera projesinin belki de en önemli yanı, caddeden tiyatro locasına kadar uzanan anıtsal karakterdeki hareket rotasıdır. Projede iki tane merdiven kullanılmıştır. Törenselleşen ilki, binanın mekanlarını bodrumdan çatı katına kadar bağlar (bkz.Şekil 3.6). İşlevsel olan diğeri ise iki yanda ve yeterince geniş alanlar halindedir ve seyirciye kendi 'Veronesque tableau'sunu sunar. Aynı opera binası yarışması için Viollet-le-Duc'un hazırladığı projede ise ne anıtsal bir hareket yolu ne de farklı boyut ve biçimlerde merdivenler vardır; düşey sirkülasyon dardır ve köşelerde toplanmıştır (Van Zanten, 1977, s 272).

Garnier 'le Théâtre' adlı eserinde şu prensipleri belirtmiştir: Dış hacimler, iç hacimleri mükemmel şekilde ifade etmelidir. Labrouste ve Viollet-le-Duc'un tersine Garnier, strüktürü yorumlamaz. Bezeme, düzenler ve stil açısından tek kılavuz mimarın ilhamı ve iradesi olmalıdır. Zaten bezeme sanatı o denli bağımsız ve serbest

karakterlidir ki, onu sabit kurallara bağlamak imkansızdır. Garnier hacimlerini uygun gördüğü şekilde giydirdiğini belirtmiş, Labrouste'un edebi sembolleri veya Viollet-le-Duc'un strüktürel geometrisi yerine sahne mimarisini tercih etmiştir. Mimariyi bir gösterinin katılımcısı ve sahnesi gibi kullanmıştır (Van Zanten, 1977a, ss. 278–279).



Şekil 3.6 : Garnier tasarımı Paris Opera binasında büyük merdiven (Van Zanten, 1977a, s. 274).

Belli tarihi formlara dair bezeme sözlüğünü seçtiğini, çünkü bunları opera faaliyetine uygun bulduğunu belirtmiştir. Garnier'nin mimarisi ne klasik ne de romantiktir; ama bir sistemi vardır: o da Gromort'un ifade ettiği şekliyle composition'un sistemidir. Operanın objektif gerçeklerini ziyaretçiye dengeli ve düzenli bir hızda sunabilmek için Garnier binanın şekliyle oynamış, onu yumuşatıp bezemiş ve yeniden kompoze etmiştir. Tüm bunların özeti, romantiklerin hiç beğenmediği büyük merdivendedir;

burası dışarıdan görülmez ama izleyicinin görsel tecrübesi için özenle hazırlanmış olan iç mekanın sunumunu tamamen kontrol eder.

Garnier'nin mimarisinin tasarım kriterlerine katkıları şu şekilde özetlenebilir:

- Anıtsal hareket rotası ve anıtsal merdiven
- Çok önem verilen tableau ve marche
- Dış cephe ve iç mekan ilişkisi mükemmel olmalı
- Strüktür yorumlanmamalı
- Çok geniş bezeme ve tarihsel referans repertuarı
- Oranlama ve bezeme seçimi mimarın inisiyatif ve sağduyusuna bağlıdır

3.1.5 Eklektizm ve Beaux Arts tasarım ilkelerine etki ve katkıları

Épron, felsefede eklektizmin kurucusu olan Victor Cousin'dan alınma bir ifade olan 'Le Beau, le Vrai, l'Utile' sloganının, Constant-Dufeux tarafından Société Central des Architects'in mottosu haline getirildiğini ve César Daly'nin mimaride eklektizmi bu formülle tariflediğini aktarır (Épron, 1997, s. 11). Épron'a göre:

“Pragmatik, somut ve modern olan eklektizmle historicizmi karıştırmamak gerekir. Historicizm, tarih boyu stilistik bir sınıflamanın objesi olmuş bir eserler bütününe öğelerinin başka bir sentez halinde rekonstitüe edilmesi ve bu rekonstitüsyonun modern bir yapıya uygulanarak ona bu stilin duygu, değer ve anlamını kazandırması ile ilgilidir. Historicizm, politik ve kültürel projelere bağlı sosyal temsiliyetleri destekleyebilmek için tarihi temsiliyetler inşa eder. Eklektizm ise farklıdır; amacı pastiche yoluyla modern bir eseri tarihsel bir konstrüksiyona bağlamak değil, onu bugünün, bu anın konjonktüründe konumlamaktır. Historicizm ve eklektizm, mimarlık tarihinde inşa edilecek mimari eserlerin formlarını empoze edecek güçte mimari bir doktrinin bulunmadığı bir dönemde ortaya çıkmıştır”(Épron, 1997, s. 12).

Yapı işlerinde öteden beri varolan ve onsekizinci yüzyılda artık bir tekel haline gelmiş olan marangoz ve taşçı loncalarının gücünü kırmak isteyen XIV.Louis, yapı işlerini düzenlemek için, Surintendance des Bâtiments ve L'Académie d'Architecture kurumlarını oluşturdu. Bundan itibaren, yapım işlerinin kurallarını kralın kurumlarının dikte ettiği mimarlık teorisi belirledi ve buna paralel olarak da bu teori Latince veya İtalyanca yazılı belgelere dayanan otantik bir bilgi birikimi oluşturdu.

Böylece loncalar yerine krala bağlı, okumuş eğitimli kişiler güç kazandı ve zanaatkarlardan ayrı bir mimarlık meslek sınıfı ortaya çıktı. Kralın mimarları olan Académie d'Architecture üyelerinin mimarlık teorisini üretip, onu iktidar sahibinin tercih ve şartlarına uyarlamaları ve bu şekilde ilan etmeleri söz konusu oldu. Akademi ayrıca teknik kişileri ve yapı inşa süreçlerini yenileyip, istenen düzene sokabilmek için mimarlık eğitimi verme sorumluluğunu da yüklendi. Eklektizm bu düzenin zafiyete uğramasıyla gündeme geldi. Fransız devriminden sonra, artık teorinin hakimiyetini garanti edecek bir akademi veya akademisyenlere iktidarın güvencesini verecek bir Surintendance des Batiments ve hatta kralın tercihlerine uygun mimarlık teorisi üretecek akademisyenler dahi kalmamıştı. Kısacası ondokuzuncu yüzyıl başında mimarların, artık mimarlık kurallarına, teorisine veya mimari zevk prensiplerine dayanarak otorite sahibi olmaları mümkün değildi. Artık mimarınin amaç ve araçlarını tartışmak ve bu zor tartışmada yer yer pozisyon kaybetmek durumundaydılar; çünkü bu tartışma aynı zamanda politik ve sosyal bir proje geliştirme inisiyatifi edinmek ile ilgiliydi ve yer yer politikacı ve teknisyenlerin muhalefeti söz konusuydu. Ayrıca devrimden sonra Akademi okulunun eski öğrencileri olan mimarlar tek vücut olamadılar ve yapı süreçlerini kontrol etme stratejileri konusunda farklı görüşlere ayrıldılar. Mimarlık tartışmasında artık herkesin bir sözü vardı; her argüman mübahı ve politikayla belli bir uzlaşma içindeki bir inşa sürecine hakim olabilmek için mimarlığın 'doğru'yu söylemesi ve geçerli düzen ve gerçeklik içinde yer alması gerekiyordu. (Épron, 1997, ss. 13–15).

Épron, eklektizmi mimarın artık bir kurumu olmadığı, teorisi kalmadığı ve politik iktidarın himayesinden mahrum olduğu bir dönemde, artık tartışma özgürlüğü sahibi olmuş bir toplum için proje üretmekten sorumlu olduğu bir zamanda kendi kendine ayakta kalma çabasının sonucu olarak değerlendirir. Özetle eklektizm, mimarın bu tartışmalara katılıp , varlığını kabul ettirebilmek için seçtiği yoldur ve bu tartışmalar teknik, tarih ve politika üstüne olmuştur¹⁸ .

Teknik Tartışma (Épron, 1997, ss. 92–140): Mimarların yapım sürecinde otoritelerini tesis edebilmek için her şeyden önce teknik konularda üstünlüklerini

¹⁸ Bu çalışma boyunca da Épron'un bu bakış açısı benimsenerek, eklektizm etkisinde bir mimar olduğu tespiti yapılan Vallauri'nin kariyeri, söz konusu teknik, politik ve tarihsel tartışmalar açısından irdelenecektir.

ortaya koymaları gerekliydi. Mimari proje, farklı teknik özelliklere sahip parçaların bir araya getirilmesi ile ilgilidir; mimarın şantiyede bu farklılıkları koordine edebilmesi, bunun için de hem teknikleri bilmesi, hem de onları amaca uygun nasıl kullanacağını bilecek kadar özümsemiş olması gerekir. Akademi döneminden beri zaman zaman gündeme gelen bu konu , tartışmanın tüm taraflara açık olduğu bu dönemde aciliyet kazanmıştı. Aslında 1806'dan beri École des Beaux Arts yapı derslerinde bu konu şöyle ortaya konmuştu : *“yapı öğelerini birleştirebilmek; yapıyı strüktürel, fonksiyonel ve dekoratif öğelerinin arasında doğru bir ilişkinin tanımı doğrultusunda kompoze etmek ve mimarların inşaatın koordinatörleri olabilmeleri için yapı dersini mimari proje pratiğiyle ilişkilendirmek.”* Bu amaçla mimarların mühendisinkinden farklı bir özel teknik bilgi tanımlaması gerekliydi. Bu bağlamda karşılaşılan ve çözülmesi gereken sorunlar şunlardı:

- Mimar yapı maliyetinin değerlendirilmesinde söz sahibi olmalıdır. Maliyet tahmini yapabilmelidir. Böylece malzeme sağlayıcılar nezdinde özgür ve müşteri nezdinde de güvenilir olabilirler.
- Yapının strüktürü, stabilitesi ve bu stabilitenin şartlarını bir model, prensip veya teoriye indirgeyip onu tasarımın kılavuzu yapmak ve ekonomik ve “solide” bir proje üretebilmek gerekir. Mimarlar malzeme ve maliyet hesabı bilgisinin yanı sıra , bu strüktürel temsil arayışının nedeni olan strüktürü, tasarım konseptine entegre etme kabiliyetini kazanmalıdır. Buna paralel olarak da, yapının çizimi hem strüktürü hem de işlevsel organizasyonu ifade etmelidir.

Bu konuların çözümü için ondokuzuncu yüzyıl mimarları ayrı kollardan gotik ve klasiğe yöneldi. Bilimsel gelişmeler mimarlık teorilerini yetersiz kılmıştı ve bir yapı teorisine ihtiyaç vardı. Ayrıca mimarlık teorisi de artık sadece doğru oranların bilimi olarak kalamazdı; deneyim ve mantık yürütmenin sonucu olması, farklı sanat kombinasyonlarını içerebilmesi ve matematik ve fizik prensipleri üstüne kurulu olması gerekiyordu. Teori projenin mantığını ortaya koymalıydı.

Viollet-le-Duc'un bunlara yanıtı, Gotik yapıların analiziyle ulaştığı temsil yöntemi olmuştur. Le Duc bu temsil yönteminin projeyi düşünmek için en uygun ve kullanışlı yöntem olması ve gerçeğin ifadesi olması gerektiğini söyler. Böylece Akademi'nin Roma mimarlığına sadakat adına göz ardı ettiği tüm referansları ve bu arada Gotik

ortaçağ yapılarından çıkardığı referansları anlatır. Amacı “modern mimariyi şekillendirmek adına uygun bir düşünce modeli kurmak”tır.

Viollet-le-Duc demir kullanımını da savunur. Eklektizm de yeni teknolojilerin icadını ve öğrenilmesini destekler: “*La composition en architecture est un domaine d’investigation qui n’a pas d’autres limites que celles de la construction*”. Böylece Composition, distribution, proportion, caractère gibi proje kriterlerine projenin konstrüktif sistemi ifade edip etmediği de katılır.

Ancak sonuç olarak teknik eklektizm sadece yapının tarifıyla ilgili değildir; ayrıca mimarları inşa işini bir bütün olarak düşünmeye zorlar; yapı daha inşa edilmeden denge açısından görmeye ve öğelerinin birbiriyle nasıl bir etkileşim içinde olacağını hissetmeye zorlar.

Tarih Tartışması (Épron, 1997, ss. 141–190) : Durumlarını sorgulayan ve proje detayında tekniğin yerini tartışan mimarların ilk yaptığı şey, pozisyonlarını sağlama almak için mimarlık tarihinde kendilerine bir dayanak noktası aramak olmuştur. Uzun süredir, mimari prensiplerin kaynaklandığı düşünülen Yunan ve Roma ağırlıklı arkeoloji ve tarihle sınırlı kalınırken, bunun yetersizliğinin anlaşılması üzerine, artık mimarlar tarihe daha geniş açıdan tüm referanslarını kapsayacak şekilde bakmaya başlamışlardır. Fakat bu referanslar rastgele ve olduğu gibi kullanılmadı. Amaç yeni bir mutlak ve kusursuz form ve model icat etmek de değildi. İstenen mimari programa karşılık gelecek ve onun tercihlerini haklı çıkaracak şekilde tarihi referansları dönüştürüp uyarlama işini başarmaktı.

Eklektizmde tarihi referanslara ve mimariyi neyin oluşturacağına – elemanlar, kornişler, ‘moulure’ler, ‘modeles de percement’, ritim öğeleri veya destekler – dair tartışmalar stille değil projenin özüyle ilgilidir. Şu sorulara yanıt bulunmaya çalışılır: Projenin şartlarına göre hangi öğelerle çalışılmalı? Bütünüyle dönüşüm içinde olan bir toplumda mimarının programını ve rolünü nasıl tanımlamalı?

Sonuçta iki temel hedef vardır: Mimarın nasıl yapı yapılabileceğini ve niçin yapı yapıldığını söyleyebilmesi. Bu durumda hiçbir teori veya doktrin belirleyici olamaz. Mimarlık tümüyle yüzleşip bunları aşabilmelidir; ki bu yüzleşme sırasında da mimar modern toplumun sorularına tatminkar yanıtlar verebilmelidir. Sonuçta eklektizm, mimarların proje üstüne , mimarlık tarihine nasıl kayıt düşebilecekleri üstüne ve nasıl dönem şartlarına adapte olabilecekleri üstüne bir tartışmadır.

Hem historisizm hem de eklektizm tarihe referans verip kullandıkları için karıştırılabilir. Eklektizm historisizmden farklıdır. Şöyle ki eklektizm tarih içindeki sistemleri analiz edip içlerinden bazı öğeleri, güzellik arayışı da dahil olmak üzere birleştirerek modern bir mimari oluşturmaktır. Tarih tartışması iki yönlüdür: önce referansların oluşum ve dönüşümünü içeren referans tartışması, sonra da bir kompozisyon prensibi arayışı ve mimaride bir metod geliştirme.

Aslında 1840’larda neoklasisizmin bittiği anlaşılmıştı. Mimari zevk artık bir oran veya oransal kurala değil izleyicinin ruh hali, duygusuna bağlıdır. Bu arada mimarlar da projeleri etkisini görebildikleri mevcut eserlerle karşılaştırmaya başladılar. Böylece projede referansın rolü ortaya çıktı. Klasik dönemde proje ancak akademinin izin verdiği sınırlar içinde ve onun belirlediği sözlüğe referans verebilirdi. Ama ondokuzuncu yüzyıl başında referans, projeleri karşılaştırma ve değerlendirme kriterleri oluşturma görevi oldu; böylece artık bir mimari paradigma değil mimari bir tartışmanın dayanağı idi.

Okulda Mimarlık Tarihi dersinde öğrencilere profesörce seçilen binaların; ki genelde İtalyan Rönesansı’na ait olurlardı, çalışması ödev verilir; bunlar tanıtılırdı. Öğrencinin bundan proje için bir referans sözlüğü yaratması beklenirdi. Ama bu mutlak bir sözlük olmazdı; örneklerin sözkonusu projenin şartlarına göre analiz edilip , ona göre parçalara ayrılıp, projeye özel bir sözlük geliştirmek gerekirdi. Çünkü amaç programa göre yapılacak yeni yapının tarihte asla aynı bağlam ve tarzda tarifi olmamasıydı. Dekorasyon ve bezeme için de bu geçerliydi, bunun için ayrıca doğal referanslar da kullanılmıştır. Eklektizmde bezeme binaya entegredir, ona takılan bir süs değildir. Kompozisyon kavramı da yapı, strüktür, yerleştirmeler ve bezemenin bütünleşik ve tutarlı olmasını ifade eder. Eklektizm malzeme bilgisi, bezeme deseni ve mimari tercihleri birleştirir; bu bir stil egzersizi değildir. Amaç bu öğeleri uzlaştırıp kombine etmek ve yeniden yaratmaktır.

Referansların nasıl olması gerektiği konusunda ayrışmalar da tüm eklektik mimarlar, mimarın işinin yüzyılın ihtiyaçlarını ifade etmek olduğunda hemfikirdi. Nihayet tarihten kopmadan bir geçiş dönemi mimarisi yaratılması; gelenek ve yeni değerler arası ve sanat ve teknolojik gelişim arası bir bağ kurulması sonucuna varıldı. 1880’lerde eklektizm bu yönüyle iyice olgunlaştı ve uluslararasılaştı.

Sanat ve gelişim, bilim ve tarih, gelenek ve yenilik arasındaki diyalektik hem modernitenin hem de eklektizmin karakteristiği oldu. Eklektizm tarihi keşfettiği ölçüde yeni zamanlarında habercisiydi. Composition bu çelişkili duruma bir yanıt oluşturdu ve zor bir pazarlığın sonucuydu. Fedakarlık, uzlaşma ve vazgeçmeler içermekteydi. Amaç farklı yollardan birini seçmek değil, hepsini uzlaştırmaktır; zıtlıkları azaltmak, böylece onları düzeltip yeniden tanımlamaktır. Bunun için önce çelişen bütünler ayrıştırılırlar, sonra farklı ve daha az çelişen şekilde yeniden kompoze edilirler. Composition ile beraber gelen harmonie, denge ve adalet kavramları bir uzlaşma, anlaşma fikrini ifade eder. Tasarlanacak yapı sürekli değişim/dönüşüm içindeki referanslar bütününden seçilmiş farklı teknik veya dekoratif öğelerden oluşan bir kompozisyonudur. Proje kendi içinde tutarlı bir bütün olmalı ve tesadüfen bir araya gelmiş öğelerin kolajı olmamalıdır.; öyle ki hiçbir tek öğe kendi kendine yetmemeli, tersine her biri kompozisyonun merkezini oluşturan ve projenin varoluş nedenini ifade eden bir öğeyi desteklemelidir.

Eklektizmde bağlam ve ona bağlı ölçek meselesi, genelde en büyük hareket serbestisini taşıyan genel çerçeveyi seçmek şeklinde oldu. Çıkmalar, yarım daire planlı çıkma pencereler, nişler gibi çevreyle ilişki kuran öğeler sevildi. Hiçbir referans klasisizmdeki gibi orijinal ölçeğinde kullanılmak zorunda değildi. Eklektikler tanınan veya bilinen bir öğeye referansla yapıyı ölçeklendirdiler. Yani ya gerçek büyüklüğünü gösterdiler ya da ilüzyon yaparak olduğundan büyük veya küçük gösterdiler; bunu da referans ögesinin boyutlarıyla oynayarak yaptılar (Épron, 1997, s. 181).

Politik Tartışma (Épron, 1997, ss. 191–257) : Mimar böylece, amacı toplumu organize etmek olan politik bir tartışmaya girmiştir. Ondokuzuncu yüzyıl eklektizminin arka planındaki sosyal reform projesi dayanışmalar ve sürekli pazarlıklar yoluyla çatışan güçler arasında bir denge ve uyum kurma isteğidir. Sosyal reformculuk ve mimari eklektizm arasındaki ilişki bu ortak uzlaşma arayışından kaynaklanır. Eklektizm bir pozisyonun diğerine üstün gelmesini kabul etmez; ikisinin uzlaşma noktalarını arar. Bu da tartışmayı zorunlu kılar. Felsefi eklektizmden aldıkları derslere sadık kalan eklektizmin mimarları, kendilerini sürekli bir pazarlık pozisyonunda konumlandırır.

Eklektizm mimarisinin programı politik bir projedir ve amacı ayağını yere basmak, pratik ve verimli olmaktır. Anahtar kavramı ‘composition’dur. Farklı bütünlerle ait

öğeleri uyumlu şekilde kompoze etmekle ilgilidir. Eklektik mimarlar için temel olan bu composition terimi proje pratiği ve okul eğitiminde bir kavrama karşılık gelir.

Mimaride eklektizmin 1830'larda Labrouste olayıyla başladığı kabul edilebilir. Bu açılım Temmuz Monarşisi'nin kurucularının politik projesi ile uyumluydu, zira onlar hem Restorasyon hem Devrim'i reddediyor ve gelenek ile modernite arasında uzlaşma çözümleri arıyorlardı. Bu politik proje de, mimaride eklektizm de, yüzyıl sonunda ikinci imparatorluk sonrası cumhuriyete taşındı. Meslek örgütleri seçmen sayısına paralel olarak büyüdü ve tartışma değişmeden önce taşranın bakış açısını, sonra da mühendis ve inşaat teknisyenlerininkini dikkate almak durumunda kaldı.

Teknik, tarih ve politika tartışmalarına koşturuk olarak, École des Beaux Arts'ın ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde eklektik mimariye kaydığı pek çok yazarın söylemidir. Épron 1830'lardan itibaren okulun eklektik mimariyi yaratan ve hem ulusal hem uluslararası düzlemde sürdüren bir kurum olduğunu savunmakta ve bu söylemini dönemin teknik, tarihselci ve politik tartışmalarına ve okulun bunları uzlaşmacı bir composition düşüncesi içinde çözümlemesine dayandırmaktadır¹⁹.

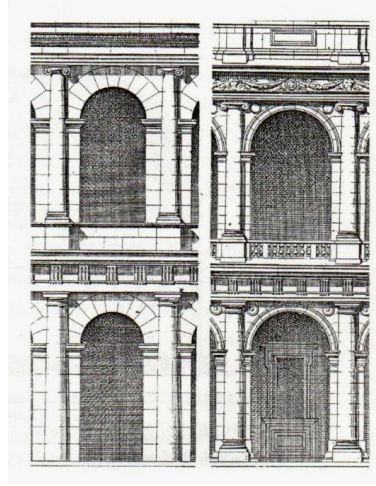
Eklektizmin bir eğitim kurumu olarak Beaux Arts okulu içindeki yansıması da okulun mimarinin sürekli ve mutlak prensiplerinin tartışıldığı bir yer olmaktan çıkıp, bunun yerine doktrinin sürekli tartışıldığı bir sistem geliştirmesi şeklindedir. Bu sistemin üç ana ögesi de (i) Seçtikleri usta etrafında toplanan öğrencilerin kurduğu belli atölyeler, (ii) Concours d'émulation yoluyla öğrencileri yarıştıran bu atölyeler arası sürekli bir yüzleşme ortamının yaratılması, ve (iii) Projeler yoluyla, ki jüride yani bu patro veya ustaların genel meclisinde projeler değerlendirilmektedir, patron veya ustalar arası yüzleşme ortamının yaratılıp beslenmesidir (Épron, 1997, s. 23).

École de Beaux Arts, öğrenci ve ustaları arasında kurumlaşmış bir yarışma ortamı sunarak eklektizmi beslemiştir. Tartışma okul içinde patron ve öğrenciler arasındaydı; okul dışında ise Viollet-le-Duc ve De Baudot gibi okul temsilcilerini kapsadı. Okulun atölyeleri ve okula tepki olarak kurulan okullar ayrılmaz bir sistem

¹⁹ Bu uzlaşmacılığın bir göstergesi de mimarların okulda aralarında politika konuşmayı yasaklamış olmalarıydı. Hatta "Pas de politique à l'atelier" sloganı uzun süre okulun duvarında asılı kalmıştı (Épron, 1997, s. 21).

oluşturarak mimaride eklektizmi başlattılar. Atölye ve konkur yapısı nedeniyle okul eğitimi de öğrenci ve ustalar arası sürekli bir tartışma, rekabet ve nihayet uzlaşmaya dayanmaktadır (Épron, 1997, s. 80).

Okulun eklektizmdeki önemli rolünü, Garnier 1886'da bir cümlesiyle açıklıkla ifade etmektedir: *“Artık her döneme ve her bölgeye ait mimari, okulumuzda değerlendirilip kullanımına karar verilebiliyor; amaç bir stili kabul veya red değildir; yeter ki kompozisyonun karakteri öngörülen esere iyi uygulanabilsin”* (Épron, 1997, s. 185).



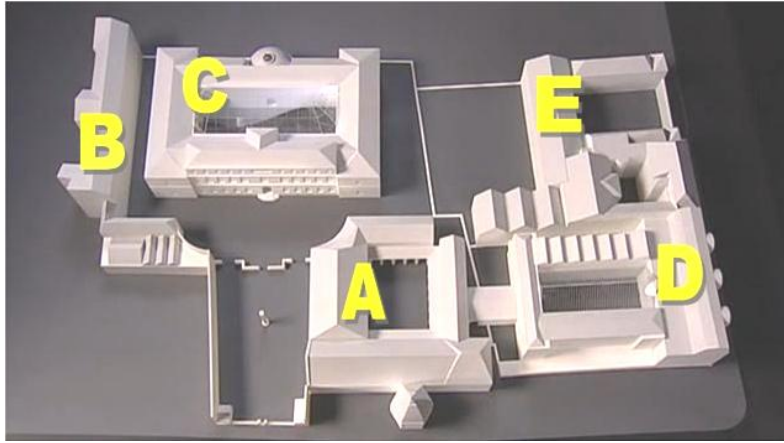
Şekil 3.7 : Julien Guadet'in Marcellus tiyatrosu portığı ile Roma'daki Farnese Sarayı avlusu portığı karşılaştırması. Épron bunu eklektizmde mimarın isteğine göre serbest ölçekleme yapmasına örnek vermektedir (Épron, 1997, s. 181).

Eklektizmin tasarıma getirdiklerini maddeler halinde özetlemek gerekirse:

- Strüktür vurgusu artmıştır. Proje konstrüktif sistemi ifade etmektedir.
- Çok daha geniş bir tarihi referans repertuarı ve mimarın projeye uygun olanlarını seçip birleştirmesi söz konusudur.
- Bezeme süs gibi değil, yapıya entegre olarak tasarlanıp uygulanmaktadır.
- Tanınan/bilinen bir ögeye referansla yapı serbest şekilde ölçeklenir (bkz.Şekil 3.7). Viollet-le-Duc, ölçek, ölçü sistemi, ve bezemenin amaçla ilişkili olması ve bir “signification”a sahip olması gerektiğini belirtir.
- Kompozisyonun proje üstünde söz sahibi mercileri uzlaştırması, her bir isterin az-çok tatmin edilmesi gereklidir.

3.2 École des Beaux Arts Kampüsünün Biçimlenişi

Günümüzde halen faal olan, Paris’in sol yakasında ve Louvre Müzesi’nin karşısında, Saint-Germain-des-Prés semtinde yeralan ve Bonaparte sokağı ile Malaquais sokağı arasında iki hektarı aşkın bir arsaya yayılan École des Beaux Arts için (bkz.Şekil 3.8) bina yapım süreci şu şekilde özetlenebilir: 1802’de Percier ve Fontaine yönetiminde, Paris’in sol yakasında idari-eğitim yapıları kompleksi projesi başlatılmıştır. 1812’de Gisors, Poyet ve Damesme tasarımı ile yapının temel taşı konmuş ama iki ay sonra Napoléon’un kente dönüşü ile bu inşaat yarım kalmıştır. Bu arada arsa içinde bulunan eski Couvent des Petits Augustins adlı manastır yapısı arkeolog Lenoir idaresinde müze olarak düzenlenmişken, 1816’da “École Royale et Spéciale des Beaux-Arts” adını almıştır. Nihayet yeni okul binasına 1820’de François Debret tasarımıyla başlandıysa da, ancak 1832’de Jacques Félix Duban tarafından devralınarak tamamlanmış; okulun buraya tam olarak taşınması ise 1839’a dek sürmüştür. Okulun avlularında Lenoir’ın müzesinden kalanlar sergilenmekteydi. 1858-1862 arası bunlara yine Duban’ın tasarımı olan Melpomène ve Foch salonlarını içeren yeni sergi binası eklenmiş; daha sonra 1884’te ise yan parseldeki Hôtel de Chimay de okul binaları arasına katılmıştır (Chafée, 1977, s. 78). Son olarak da 1945’te bunlara Auguste Perret tarafından tasarlanmış üç katlı atölye binası eklenmiştir (École nationale supérieure des beaux-arts, (t.y.)).



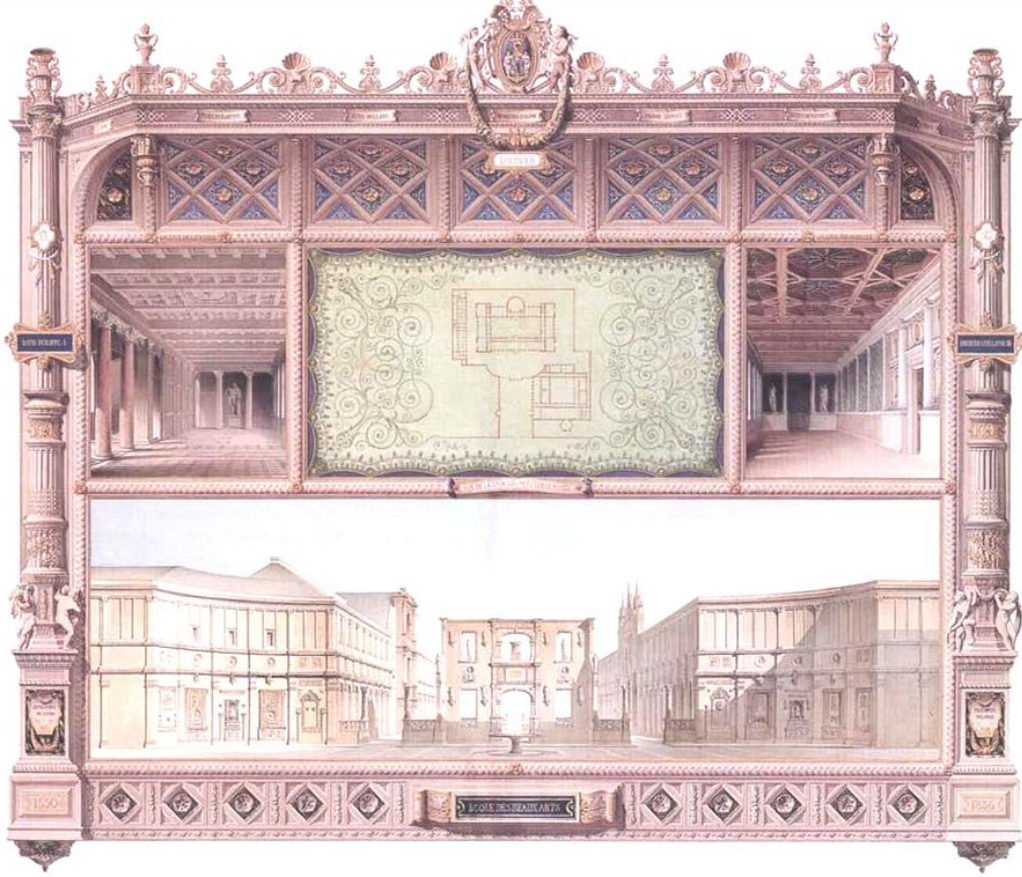
Şekil 3.8 : École des Beaux Arts kampüsü : A binası : “Couvent des Petits Augustins” manastır binası ki, 1816’da A.Lenoir’in müzesini barındırıyordu. B binası : 1820’de François Debret tarafından tasarlanan “Le Bâtiment des Loges”. C binası : 1820’de François Debret tarafından başlanan; Félix Duban tarafından tamamlanan “Palais des Études” binası. D binası : 1858-1862 arasında Félix Duban tarafından tamamlanan ve nehir tarafına bakan sergi binası (salle Melpomène ve salle Foch) yapıldı. E binası : 1884’te yan parselde bulunan Hôtel de Chimay de satın alma veya kamulaştırma ile okul binaları arasına katıldı. (Adda, 2000).

Bu süreçte okul binasının nihai durumunu belirleyici en önemli gelişme 1830 devrimin itici gücüyle bina yapım sorumluluğunun, henüz Roma okulundan dönmüş ve Labrouste ekibinin bellibaşlı üyelerinden olan, aynı zamanda Debret'nin öğrencisi ve kayınbiraderi Félix Duban'a verilmesi olmuştur. Bu sırada Debret'nin önerdiği okul binalarından sadece 'Bâtiment des Loges' tamamlanmış, ana bina olan 'Palais des Études'e ise yeni başlanmıştı. Okul arsasının giriş kısmında yer alan Petits-Augustins manastırı²⁰ ve önündeki avlu ve giriş bölümü zaten 1795'ten itibaren Alexandre Lenoir tarafından yapılan düzenlemelerle 1789 devrimi kargaşasından kurtarılabilen Fransız eserleri için bir müzeye dönüştürülmüş ve burada Fransa'nın çeşitli yerlerinden gelen, genelde ortaçağa ait eser ve mimari parçalar biriktirilmeye başlanmış bulunuyordu (Van Zanten, 1978). Alanın okula verilmeye karar verilmesiyle müze kapatıldıysa da, müzeye ait eserler burada bulunmaya devam ediyordu. Sonuçta 1830 itibarıyla derslik ve atölyeler çok küçük hacimlerde barınmaya çalışırken, tüm kampüs şantiye alanı ve müze parçalarının işgali altında olduğundan, projenin acilen tamamlanması gerekiyordu. Duban'ı bu yeni görevinde teftiş işi de Labrouste'a verilmiştir (Adda, 2000). Duban'ın ilk orijinal çizimlerine erişilememiş olmakla beraber, daha sonraki çizim ve yazışmalardan Debret'nin projesinde önemli değişiklikler yaptığı ve bu değişiklikleri genelde klasisist ve ileri yaştaki mimarların yer aldığı Conseil des Bâtiments Civils'de oluşan muhalefete karşı kuvvetle savunduğu ve büyük ölçüde gerçekleştirmeyi başardığı anlaşılmaktadır. Bu bakımdan yeni okul binası, yeni romantizmin tutucu akademizme başkaldırısını da simgelemektedir (Adda, 2000).

Duban da, halefi Debret gibi idari kısımları, sınıfları yeniden düzenlediği manastır binasına, konukları da Debret'nin yaptığı Loge'a alıp, ana binayı resim, heykel ve mimari çizimler için müze salonları, kütüphane ve tören holüne ayırıyor; ama bunu yaparken binayı küçük hacimlere bölmek yerine, kesintisiz birkaç büyük alana ayırıyor ve Debret'nin ortaya tasarladığı kubbeli büyük mekanın yerine bir üstü açık iç avlu yerleştiriyordu. Duban tüm mekanı bir bütün olarak ele almakta ve kütleler arasındaki avlu mekanlarına özel bir önem atfetmekteydi (bkz.Şekil 3.9). Okul

²⁰ Bu alandaki en eski bina olan manastırın şapelinde daha öncesinde de Kraliçe Margot ve Kraliçe Catherine de Médicis tarafından Paris'in ilk resim koleksiyonlarından biri oluşturulmuş durumdaydı (wikipédia, 2014).

kampüsünü bir eğitim mekanından çok bir mimarlık müzesi gibi tasarlamıştı ve aslında buradan kaldırılması istenen Lenoir müzesi parçaları, özellikle de Anet şatosundan getirilmiş parçalar ile Gaillon kemeri ve bunların ön avlular içinde konumlandırılması Duban'ın tasarımı için büyük önem taşıyordu (Van Zanten, 1978).



Şekil 3.9 : Duban'ın École des Beaux Arts kampüsüne ilişkin çizimleri (Duban, 1837).

Duban, École des Beaux Arts kampüsünde, Lenoir'ın müzesinden kalan mimari parçaları da kullanarak, giriş avlusundan itibaren tören salonuna dek uzanan düz aks boyunca bir mimarlık tarihinden tablolar gezintisi tasarlamıştır²¹. Arada kemer, kapı, hol gibi elemanlarla bölümlendirdiği bu hat kesintisiz birbiri içine akarak tören salonuna ulaşır (bkz.Şekil 3.10). Bu tasarımın, özellikle, modern mimarlığın, tarihsel

²¹ Fransız Ulusal Arşivi'nde bulunan Duban'ın Conseil des Bâtiments Civils'e hitaben yazdığı beyanda "...ana avluda beğenilere ve etüde açık olarak şunlar sunulmaktadır: soldaki cephede Gotik sanatından fragmanlar, dipte 12.Louis döneminden (1498-1515) ve sağda da 2.Henri (1547-1559) döneminden mimari formlar sunulmaktadır ki, ulusal mimarlığımızın özetidir" ifadeleri yer almaktadır (Van Zanten, 1978, s. 164)

mimari öğelerin evrimiyle; tarihten beri üst üste gelen öğelerin üstüne her dönemin kendi katkısını koymasıyla ortaya çıktığına dair Beaux Arts Okulu görüşünü yansıtmaya çalışılmıştır. Tören salonu da yine dairesel duvarı kaplayan, tüm zamanların çeşitli sanatçı ve mimarlarının bulunduğu ve ressam Paul Delaroche'un burası için hazırlamış olduğu, özel bir tabloyla sahneyi karşılamaktadır; öyle ki burada yapılan ödül törenleri adeta bu kişilerin tanıklığıyla yapılmaktadır²² (Van Zanten, 1978). Özellikle giriş avlusuyla ikinci avlu arasında ve ana binanın tam önünde yer alan Gaillon kemeri²³ ile ana binanın çatı katının projede kalması, büyük tartışmalara rağmen sağlanmıştır²⁴ (Van Zanten, 1978) (bkz.Şekil 3.11).



Şekil 3.10 : École des Beaux Arts Tören Salonu ve Delaroche'un duvar resmi.

²² Duban'ın dostu olan Delaroche bu tabloda tarihselleştirmeyi daha da vurgulamakta ve kişilerle ifade ederek daha da güçlendirmektedir (Van Zanten, 1978, s. 171).

²³ Büyük tartışmalar sonucu yerinde ve iki ön avlu arasında kalması kabul edilen Gaillon kemeri 1977'de yerinden kaldırılarak Gaillon Belediyesi'ne iade edilmiştir (Van Zanten, 1978)

²⁴ Duban'ın okul binasını Victor Hugo'nun 1831-2 arasında yazdığı Notre Dame de Paris eserinin karakterize ettiği büyük romantik anıt gibi tasarladığı ve tasarımının Hugo'nun "yüzyılların ürünü, yaparı belirsiz bir eser... zaman mimardır, kişiler ise taş ustası " ifadesini yansıttığı yorumu yapılır (Van Zanten, 1978).



Şekil 3.11 : École des Beaux Arts kampusu tamamlandığında Bonapart sokağındaki girişten görünümü. Bahçe duvarı boyunca demir parmaklık, arkasında Gaillon kemeri ve en arkada da yeni Palais des Études binası görünmektedir (“École Imperiale des Beaux Arts-1850,” 1850).

Ana bina olan Palais des Études, bir Rönesans sarayı cephesine ve iç avlusuna sahiptir. Köşedeki daha alçak kare bloklar dışında, yatayda veya düşeyde kütle hareketleri söz konusu değildir. Yan cepheler ise Debret tasarımıdaki gibi her katta tek tip pencere ve köşede belirgin taşlı kesme taş duvar dokusu ile daha ampir bir tarz izlemektedir. Çok ışıklı bir binadır, fakat dışa değil içe avluya dönük bir yaşantı vardır bu binada. İlk bakışta saray veya müze görüntüsü hakimdir. Amaç da zaten budur; mimarlık okulunun tarihsel referansların tümüyle sergilendiği, evriminin gösterildiği bir mekanlar dizisi olarak tasarlanması öngörülmüştür. Marche’ı bu tarihi anıtlar dizisi oluşturmaktadır. Mekanlar arası bir hiyerarşi söz konusu değildir ama en önemli mekanın ana aksın sonlandığı tören salonu olduğu açıkça bellidir. Burası adeta binanın ağırlık merkezi gibidir. Dış cephe daha ağır ve ihtişamlı bir görüntü verirken (bkz.Şekil 3.12), içteki ışıklı avlu, çok farklı malzemelerle oluşturulmuş

duvar dokusu ve çok renkli bezeme, çok daha renkli, eğlenceli, hafif ve hoş bir atmosfer yaratır²⁵.



Şekil 3.12 : Palais des Études giriş cephesi.

Böylece yeni École des Beaux Arts okul kampüsü, döneminin çok önemli bir başka yapısı olan Garnier tasarımı Opera binası ile birlikte Paris'te eklektizmin bellibaşlı simge yapılarından olmuştur.

3.3 Vallaury'nin Öğrenciliği Sırasında (1868-1879) Beaux Arts Okulu ve Devam Ettiği Ernest Coquart Atölyesi

Labrouste ve Viollet-le-Duc'ün güçlü söylemlerine ve tarihsel referanslarda Roma mimarisinden Rönesans'a ve yer yer de Gotik'e doğru kaymaların gerçekleşmesine rağmen, ondokuzuncu yüzyıl ortasında Beaux Arts okulunun hakim tasarım tavrı temelde halen dogmatik olarak değerlendirilmektedir. Değişim 1860'lardan itibaren okulun resmi atölyelerinin, okulda belirgin şekilde çatışan üç ana düşünceyi temsil etmeye başlamasıyla kensini göstermiştir. Atölye patronlarından Constant Dufeux, Labrouste'un neogrek düşüncesini izliyordu; Alexis Paccard, Lebas'nın öğrencisiydi ve klasik ekolün temsilcisiydi; Laisné ise Viollet-le-Duc ekolünden ve Gotik savunucusuydu. Bunlara paralel olarak Labrouste ve Viollet-le-Duc'un etkileri yer yer Prix de Rome konkur programlarında ve daha da çok concours d'émulation

²⁵ İç avlu orijinalde üstü açıkken daha sonraki yıllarda Ernest Coquart tarafından yapılan projeyle üstü cam bir örtü ile örtülmüş ve müze olarak yeniden düzenlenmiştir.

konkurlarında da hissediliyordu. Yine de, 1860'lı yılların Grand Prix kazananları hep konservatif atölyelerdendi: Jules André, Alexis Paccard, Charles Questel, Hippolyte Lebas atölyeleri gibi. Fakat bu projelerde de pek çok yenilik bulunmaktaydı. Bu da 1862-1875 arası Charles Garnier'in Opera binasının çalışıldığı ajansın varlığı ile açıklanmaktadır. Bu dönemde bu ajansta 33000 kadar çizim üretilmiş ve Grand Prix adayları da hep bu ajansta çalışmıştır (Van Zanten, 1977a, s. 254). Opera binası, Vallaury'nin Paris'te yaşadığı yıllarda da en çok heyecan yaratan mimari projeydi. Pek çok öğrenci gibi Vallaury'nin de az veya çok Garnier ajansında çalışmış olması uzak bir olasılık değildir. 1860'larda pek çok mimarı ve Grand Prix adayını etkileyen Garnier'nin École des Beaux Arts'daki sadık takipçisi ise Jules André'dir. Kendisinin Jardin des Plantes'taki Galerie de Zoologie yapısı (1872-1885) da bu görüşe örnektir (Van Zanten, 1977a, s. 286). Garnier, aslında akademinin dogmatik düşüncelerinden farklı uygulamalar yapsa da, Labrouste ve Viollet-le-Duc'un hazırladığı zemin üzerinde hareket etmesi ve onlardan daha az anarşist bir tavra sahip oluşuyla, konservatiflere de çok zıt gelmeyen bir isim olmuş olmalıdır.

Öte yandan “Zengin bir bankerin Paris'teki evi” konulu 1866 Grand Prix konkurunun, Labrouste, Duban ve Viollet-le-Duc'un yarışma programları yoluyla akademinin yöntemlerini değiştirme çabalarının en bellibaşlı örneği olduğu düşünülmektedir. Aslında 1864-1871 arası Grand Prix jürilerinin çoğu konservatif ve liberal kesime dikkatlice paylaştırılmıştır ve sonuç programlarda da her iki kesime hitap eden özellikler yerliyordu; ancak 1866 programı gerek arsanın asimetrikliği, gerekse konutun mu ofislerin mi daha önemli olduğu gibi bir dizi tartışmaya yol açacak programı nedeniyle liberal ve rasyonalist düşüncenin daha kolay proje üretebileceği bir ortam sağliyordu. Fakat ödülü muhafazakar taraftan Pascal kazanmıştır. Bu dönemde muhafazakar görüşe yakın yeni nesil bir öğrenci grubunun yetiştiği ve bunların anıtsal tasarıma yeni bir soluk verdiği görülmüştür (Van Zanten, 1977a, s. 242). Zaten 1860'lardan itibaren Grand Prix'lerde büyük ve özellikle anıtsal düzenlemeler çok önem kazanmıştır. Ayrıca, planda iç içe geçmiş çakışan dikdörtgen düzenlemeleri bir paradigma haline gelmiştir; 1867 Grand Prix'sinde kazanan Bénard tasarımıyla ‘pavillion style’ olarak adlandırılabilcek bir tasarım özelliği de ön plana çıkmıştır. Bu projenin 1860-1861'deki Garnier'nin Opera projesini model aldığı da söylenebilir (Van Zanten, 1977a, ss. 252–253).

1868 yılında atölyeye kaydolan Alexandre Vallauray'nin öğrenciliği boyunca açık olan resmi atölyeler şunlardı: Constant Dufeux atölyesi (1863-1871), Laisné atölyesi (1863-1879), Jules André atölyesi (1867-1890) (Drexler, 1977, s. 500,501). Atölyelerin her birinde farklı görüşler hakimdi²⁶. Daha önce de ifade edildiği gibi Constant Dufeux, Labrouste'un Neogrek düşüncesini izliyordu; Laisné ise Viollet-le-Duc ekolünden ve Gotik savunucusuydu. Jules André, Garnier'nin takipçisiydi ama klasikçilere de çok uzak olmayan bir isimdi. Kısacası bu dönemde klasik gelenek atölyelerde halen çok güçlüydü; ama örneğin Viollet-le-Duc'un diskuru da önyargısızca okunabilmekteydi; öğrenciler bu teorileri klasisizmle örtüştürme çabası içindeydiler.

Genelde concours d'émulation projeleri pratik ve makul, Grand Prix projeleriye²⁷ çok iddialı görünse de, 1860'lar sonrası dönemde emperyalizmin doruk noktasına çıkması ile Haussmann ve III.Napoléon işbirliğinin çok cüretkar projelere olanak vermesi sonucu, toplumun bina inşa etme gereksinimi akademi ve Grand Prix programlarıyla örtüştü. Öyle ki 1860 sonrası Grand Prix sahiplerinden çoğu (Émile Bénard, Paul Nénnot, Victor Laloux, Charles Louis Girault, Tony Garnier) gerçekten de Grand Prix projelerindekiler kadar ihtişamlı binalar inşa edebildiler (Berkeley'de California Üniversitesi kampüsü, Cenevre'de Milletler Topluluğu binası, d'Orsay Garı, Petit Palais, Lyon'da kamu binaları). Öte yandan akademi, o dönemde bilinçsizce de olsa mimarının ciddi bir rakibi olmaya başlayan şehirciliği de öğretmeye başlamıştı. Grand Prix bu bağlamda da çok önem kazanmıştı. Bu

²⁶ Örneğin Jules André'nin ilk önceliği sirkülasyondur; sirkülasyona yeterli özen gösterilirse bir programın gerekliliklerini mimari kütle ve boşlukların dengeli bir bütünü haline getirmek mümkün olurdu. André'nin öğrencisi olan Laloux ise plan organizasyonuna odaklanıyordu; ancak dengeli ve doğru oranlı düzenlenmiş parçaların anlamlı bir bütün oluşturmayı sağlayacağını düşünüyordu. Fakat genelde tüm patronların diskurlarında plan ve caractère'e atfedilen önem öne çıkıyordu. 1880'lerdeki bir öğrencinin ifadesine göre her plan, amaçlanan belli binanın gerekliliklerine göre hazırlanır ve oran ve simetriye en çok önem verilerek oluşturulur; böyle olunca görünüşler de doğal olarak ortaya çıkardı. Tüm tasarımlarda prensip her binanın, kullanım alanının doğal bir uzantısı olarak kendi karakterinin olmasıydı (Chafée, 1977, s. 96,97).

²⁷ 1860-1880 arası Roma konkuru konuları ve sonuçlarından bazıları şunlardır : 1863'te "Bir Vali Konağındaki Ana Merdiven" konulu Roma konkurunu Emmanuel Brune, 1864'te "Alplerde bir Yaşlılar Yurdu" konulu Roma konkurunu Julien Guadet, 1866'da "Paris'te Zengin Bir Bankerin Konağı" konulu Roma konkurunu Garnier atölyesinden Jean Louis Pascal, 1867'de "Güzel Sanatlar Sergisi için bir Sergi Sarayı" konulu Roma konkurunu Garnier atölyesinden Emile Bénard, 1877'de "Bir Başkent için Bir Bilim Merkezi" konulu Roma konkurunu Paul-Henri Nénnot kazanmışlardır (Drexler, 1977, ss. 521-523).

dönemde okulun prestiji çok yüksekti ve buradan yetişen mimarlar dünya çapında bina üretmekteydiler (Van Zanten, 1977).

Alexandre Vallaury'nin École Impériale et Spéciale de Beaux Arts Mimarlık Bölümü'ndeki öğrenci kaydında "Türk" ve 2 Nisan 1850 İstanbul doğumlu olup, M.Coquart'ın öğrencisi olduğu ibaresi yer almaktadır²⁸ (ANF AJ/52/384, t.y.). 23 Nisan 1870'de, yani 1868'de ilk kayıt olmasından iki yıl sonra ikinci sınıfa kabul edilmiş ve bu sınıfta 1870-1873 arasında Desen, Taş oymacılığı, Matematik ve Yapı derslerinde ikişer puan değerli mansiyon ile Tasarı Geometri ve Perspektif derslerinde üçer puanlı madalya almış; Mimari Kompozisyon eskiz ve proje teslimlerinde dört kez birer puanlık ikinci mansiyona ve bir kez de iki puanlık birinci mansiyona layık görülerek 6 Kasım 1873'te birinci sınıfa geçmeye hak kazanmıştır.

²⁸ Okunamayan bazı kelimeler nokta ile işaretlenmiş olarak, Vallaury'nin okul kaydının detayı aşağıdaki şekildedir:

23 Avril 1870 Admission En 2e Classe

1.7.1870 Dessin- Mention, Valeur:2 ; 29.9.1871 Stéréotomie – Mention, Valeur:2 ; 7.12.1871 Mathématique – Mention , Valeur:2 ; 6.6.1872 Géometrie Descriptive – Médaille, Valeur:3; 5.8.1872 Perspective-Médaille, Valeur:3; 7.11.1872 Compositions D'Architecture Sur Rendus Et Sur Esquisses-2e Ment.R.,Valeur:1; 30.12.1872 Compositions D'Architecture Sur Rendus Et Sur Esquisses-2e Ment.R.,Valeur:1; ; 3.1873 Compositions D'Architecture Sur Rendus Et Sur Esquisses-2e Ment.R.,Valeur:1; 8.5.1873 Compositions D'Architecture Sur Rendus Et Sur Esquisses-1er Ment.R., Valeur:2; 5.8.1873 Construction-1er Mention, Valeur:2; 6.11.1873 Compositions D'Architecture Sur Rendus Et Sur Esquisses-2e Ment.R.,Valeur:1

6.11.1873 Passé En 1er Classe ; Entrée En Première Classe Le 6 Novembre 1873

2.4.1874 Bourse et Tribunal De Commerce -2e Médaille R – 2; ?7.7.1874 Halle Au Blé Pour – 1er Ment. R. – 1; 5.8.1875 Un Cimetière – 1er Ment.R. – 1; 2.12?.1873 Un Dépôt de Chevaux Et Talons – Projet Rendu; 7.2.1874 La Décoration d'une Voûte ?Calotte Sur 4 Pendentives – Projet Rendu (Concours Rougevin); 3.??1874 Un Château D'eaux Dans Les Bains Publics – Projet Rendu; 5.5.1874 Une Porte De Cimetière – Esquisse; 30.6.1874 Une Panorama – Esquisse; 4.8.1874 Une Académie ou Athéneum Pour Une Ville De 1er Ordre Dans Le Midi de la France – Projet Rendu; 1.12.1874 Un Théâtre Destiné à la Représentation d'une ... Grand Spectacle – Projet Rendu; 5.1.1875 Une Salle Au Billiard – Esquisse; 2.2.1875 Un Hospice Pour Les Viellards Des 2 ... - Projet Rendu; 13.2.1875 Une Cheminée Monumentale Pour Le Grand Salon De Réception D'un Ministre A La Marine - Projet Rendu (Concours Rougevin); 2.3.1875 La Clôture D'une Chapelle Latérale Dans Une Église Cathédrale – Esquisse; 4.4.1875 Une Salle Des Séances A L'Institut De France – Projet Rendu; 4.5.1875 Un Réfectoire – Esquisse; 5.8.1875 Un Palais Pour La Faculté Des Sciences – Rendu; 5.10.1875 Une Banque De France – Rendu; 2.11.1875 Un Temple A ... - Esquisse; 7.12.1875 Un Temple Protestant – Projet Rendu; 12.2.1876 Une Maison De ... - Projet Rendu; 22.2.1876 Un Catafalque - Projet Rendu (Concours Rougevin); 7.3.1876 La ...cation D'une Salle De Festival – Esquisse; 8.8.1876 Des Bains Publics - Rendu; 9.10.1876 La Distribution d'un Hôtel .. Un Terrain Irrégulier – Rendu; 10.4.1877 Un Grand Éscalier Pour Une Bibliothèque Nationale Dans Une Capitale - Rendu (ANF AJ/52/384, t.y.).

1874-1877 arasında “Bir mezarlık kapısı”, “Bir panorama”, “Bir bilardo salonu”, “Bir katedralin yan şapellerinden birinin bölmesi”, “Bir okul kafeteryası”, “Bir tapınak”, “Bir festival salonunun detayı” konulu eskizler hazırlamıştır. Ayrıca “Bir at deposu”, “Halk Hamamlarında bir su deposu”, “Güney Fransa’da birinci sınıf bir kentte bir akademi veya bilim merkezi”, “Büyük bir seyirci topluluğu karşısında performans yapmaya uygun bir Tiyatro”, “Yaşlılar Yurdu”, “Fransız Enstitüsü için Toplantı Salonu”, “Fen Bilimleri Fakültesi binası”, “Bir Fransız Bankası”, “ Bir Protestan Kilisesi”, “Bir konut “, “Halk Hamamları”, “Düzensiz Biçimli bir Arsada bir Otel”, “Bir Başkentteki Ulusal Kütüphane için Büyük Merdiven” konulu proje çalışmaları teslim etmiştir. Ayrıca yine bu dönemde “Borsa ve Ticaret Mahkemesi Binası” konulu projesiyle iki puanlı ikinci madalya ile “Buğday Silosu” ve “Bir Mezarlık” konulu projeleriyle birer puanlı birinci mansiyonlar kazanmıştır. 1874, 1875 ve 1876 yıllarında sırasıyla “Dört Pandantifli Bir Kubbe Bezemesi”, “Denizcilik Bakanlığı’nın Resepsiyon Salonu için Anıtsal bir Şömine” ve “Bir Katafalk” konulu projeleri ile bezeme konulu Rougevin Konkuru’na katılmıştır.

Vallaury okulda özel bir atölye olan Coquart atölyesine (1867–1882) kaydolmuştu (ANF AJ/52/384, t.y.). Coquart atölyesindeki tartışmalara ve ustanın görüşlerine dair yazılı bir kaynağa sahip değiliz²⁹.

1831-1902 yılları arası yaşamış olan Parisli mimar Georges Ernest Coquart , 1847’de 16 yaşında École des Beaux Arts’a kabul edilerek Hippolyte Lebas atölyesinde çalışmıştır. Beş kez Roma konkuruna katılan Coquart, 1853’te ikincilik ödülü almış; 1855’te bölüm ödülü almış; 1858’de ise Deniz askeri gazileri yurdu projesiyle Roma ödülünü kazanmış ve 1863’e dek Roma’da pansiyoner olarak çalışmıştır. Fakat, sağlık sorunları nedeniyle fazla sayıda çalışma üretememiştir. Yine de İtalya ve Yunanistan’da Paestum, Pompei, Agrigente ve Atina’daki antik anıtları resmettiği bilinmektedir. 1865’te sergi madalyası almıştır.1866’da Semadirek adasında

²⁹ Fakat atölyesinin açılış şekli bu konuda bir ipucu oluşturabilir: “... 1856’da Henri Labrouste öğrencilerine patronluğu bıraktığını ilan etmişti. Ama yerine kimin geçeceği konusunda tereddütlüydü Öğrencilerin çoğu Jules André’yi önerdi ve Labrouste da istemeyerek kabul etti. Ondan daha da isteksiz olan bazı öğrenciler Viollet-le-Duc’e giderek ondan patronları olmasını istediler, o da kabul etti. Bu arada 1867’de okul André’yi okuldaki resmi atölyelerden birinin patronluğuna atadı; o da kendi özel atölyesini kapadı. Öğrencilerinin çoğu onunla resmi atölyeye taşındı ama gelmek istemeyen bazıları Coquart’tan bir atölye açmasını istediler, o da kabul etti. Coquart atölyesi bu şekilde 1867’de açıldı. ”(Chafée, 1977, s. 95).

arkeolojik ve epigrafik çalışmaları yürütmüş; ardından Paris'e dönerek 1867'de Beaux Arts mimarlık öğrencileri için özel atölyesini açmıştır. 1871'de Batiments Civils kurumunda devlet mimarı olarak çalışmıştır. 1874-1875 yıllarında Conseil Général des Bâtiments Civils'in üyeliğini yapmıştır. 11.7.1875'te vefat eden Lambert yerine Lavalley'in idari mimarı olmuş ve Lavalley şapelini inşa etmiştir. 1871'e dek Yüksek Mahkeme binası inşaatının birinci kontrolörü olarak çalışmış; Duban'ın ölümünden sonra, 1871'den itibaren ise École des Beaux Arts'ın sorumlu mimarı olmuştur. 1872-1873 yıllarında okulun orta avlusunun cam bir örtü ile kapatılması ve avlunun düzenlenmesi ile 1874-1878'te şapel ve bitişiğindeki koridorda Rönesans müzesi düzenlenmesi ; ardından Hotel Chimay'ın düzenlenmesi ve burada atölyeler hazırlanması Coquart'ın sorumluluğunda gerçekleştirilmiştir. Coquart hastalıkları nedeniyle çok faal bir mimar olmamıştır. Père-Lachaise mezarlığındaki General Clément Thomas et Lecomte mezar anıtları ile Pascal ile beraber yaptığı Regnault anıtı, 1879-1897 arası inşa ettiği Yüksek Mahkeme Büyük Salonu, 1890'da Edmond Délaire ile beraber inşa ettiği Épinay Lisesi binası müellifi olduğu bellibaşlı yapılarıdır. 1883'te Temel Mimarlık Profesörü olarak École des Beaux Arts'da göreve başlamış, 19.5.1888'den itibaren Enstitü üyesi olmuştur. Chevalier de Légion d'Honneur nişanı sahibidir. Paris kenti mimarlık jürisi üyesi ve Sacré-Cœur konkuru jüri üyesidir. (ANF AJ52/460, t.y.) (Georges-Ernest-Coquart, (t.y.)) (Leniaud, 2003). Öte yandan Coquart atölyesinin Roma konkurlarında başarılı olduğu bilinmektedir. Örneğin 1867'den itibaren Coquart ve Lacroix atölyelerine kayıtlı olan Benoit Loviot 1874'te Teoloji, Edebiyat ve Fen Bilimleri Fakültesi konulu Roma konkurunda birinci olarak Roma pansiyoneri olmuş ve ardından Atina'da Parthénon üstüne çalışmıştır (*Paris Rome Athenes Le Voyage en Grece des Architectes Français Aux XIXe et XXe Siecles - Catalogue d'exhibition 12 Mars-18 Juin 1982 ENSBA Paris*, t.y., s. 230).

École des Beaux Arts binasının restorasyonu, ek binalar işi ve avlunun cam strüktürle örtülmesi ile müzenin yeniden düzenlenmesi (bkz.Şekil 3.13), 1871-1890 arasına ve Vallauray'nin okul yıllarına denk gelmektedir. Bu nedenle diğer Coquart atölyesi öğrencileriyle beraber Vallauray'nin de bu konuda çalışmış olması mümkündür. Coquart'ın okul avlusu için yaptığı demir strüktür ve cam örtüsü, gerek strüktürün ve eklemlesmesinin estetiği, gerekse bu strüktürün olanakları içinde kullanılan tarihsel referanslar, bezemeler ve canlı renkler açısından dikkate değerdir.



Şekil 3.13 : Coquart'ın Palais des Études avlusu için yeniden düzenleme ve örtü projesi çizimi (Coquart, 1871).

Öte yandan 1866'da Semadirek'te Gustave Deville ile birlikte Fransız devleti tarafından arkeolojik kazı ve rölöveler yapmakla görevlendirilmiş olan Coquart'ın adına, daha geç yılların bu konuyla ilgili resmi belgelerinde de rastlanmaktadır (Pinon, 2005, s. 76). Zira kazıda buluntular kaybolmuş ve Osmanlı Devleti'ne iade edilmemesine ilişkin problemler çıkmıştır. BOA'da sözkonusu kazıya ilişkin 1890'lı yıllara kadar gelen yazışmalar bulunmaktadır³⁰. Coquart'ın burada ne kadar çalıştığı, arkeolog veya müze müdürü olarak Osman Hamdi Bey'in, Coquart'ın Osmanlı tebası bir öğrencisi olarak da Vallaur'y'nin bu konuya dahil olup olmadığı konusunda bir bilgiye henüz ulaşılamamış olmakla birlikte, olasılık dahilindedir.

³⁰ BOA'da Semadirek kazılarıyla ilgili olarak şu belgeler bulunmaktadır:

İ..HR 17050, tarih:1891, 1866'da Semadirek adasında bulunan ve sandıklar içinde saklanan asar-ı atıkanın bir bölümünün kaybolduğu, diğerlerinin Fransa'ya naklinin istendiği

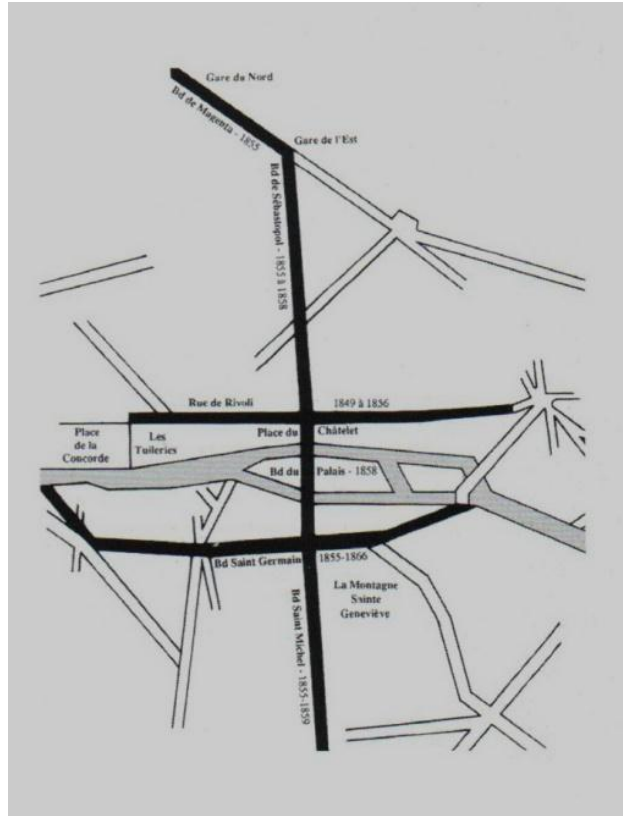
MF.MKT 131 40, tarih: 27 S 1309, Semadirek adasında hafriyat yapan Mösyö Şampevazu'nun Dedeagaç Gümrüğü'ne teslim ettiği beş asar-ı atıkanın Müze-i Hümayun'a gönderilmesi gereğinin Rüsumat Emaneti'ne bildirildiği

İ..MMS 122 5236, tarih: 23 S 1308, Semadirek adasından aşırılmakta olan asar-ı atıkaya dair.

MF.MKT 28 70, tarih: 3 Ca 1292, Semadirek ceziresinde asar-ı atika arayan cemaatin ruhsat süresi dolduğundan yeniden ruhsat verilmesi

3.4 1868-1880 Yıllarında Paris'teki Kentsel Dönüşüm ve Mimari Faaliyetler

1852’de III.Napoléon, Georges-Eugène Haussmann’ı Seine valiliğine atamış ve Haussmann, imparatorun isteğiyle o sırada kentsel yaşam kalitesi oldukça düşük olan Paris’te hem kent hem bina ölçeğinde çok kapsamlı, çok iddialı bir dizi rehabilitasyon projesine girişmişti.



Şekil 3.14 : Haussmann döneminde Paris'te ana aksların düzenlenmesini gösteren şema (Moncan, 2009, s. 39).

Taşrada büyük desteği bulunan ama Paris’te aynı derecede sevilmeyen III.Napoléon, böylece Paris’i adeta bir şantiye haline getirdi. 1852-1867 arasında iki etap halinde alınan kararlarla büyük ölçüde tamamlanmış olan bu kentsel dönüşüm, ilk defa kentin bir bütün olarak planlandığı ve hem fakir hem de zengin mahallelerin aynı özenle ele alındığı bir süreç özelliğindedir. Bu çerçevede kentin 1/5000 master planları yapıldı. Mevcut garlar iyileştirildi; yeni garlar yapıldı ve tüm garlar yeni ve geniş yollarla birbirine bağlandı. Ulaşım için nehrin iki yakasında da Doğu-Batı eksenlerinde yeni yollar açıldı; bunlar Kuzey-Güney eksenindeki iki yeni bulvarı dik açıyla kesiyordu. Meydan ve yeşil alanların kente düzenli şekilde dağıtılması amaçlandı ve yeni meydanlar oluşturuldu. Eski yapılar kısmen yıkıldı; korunanların

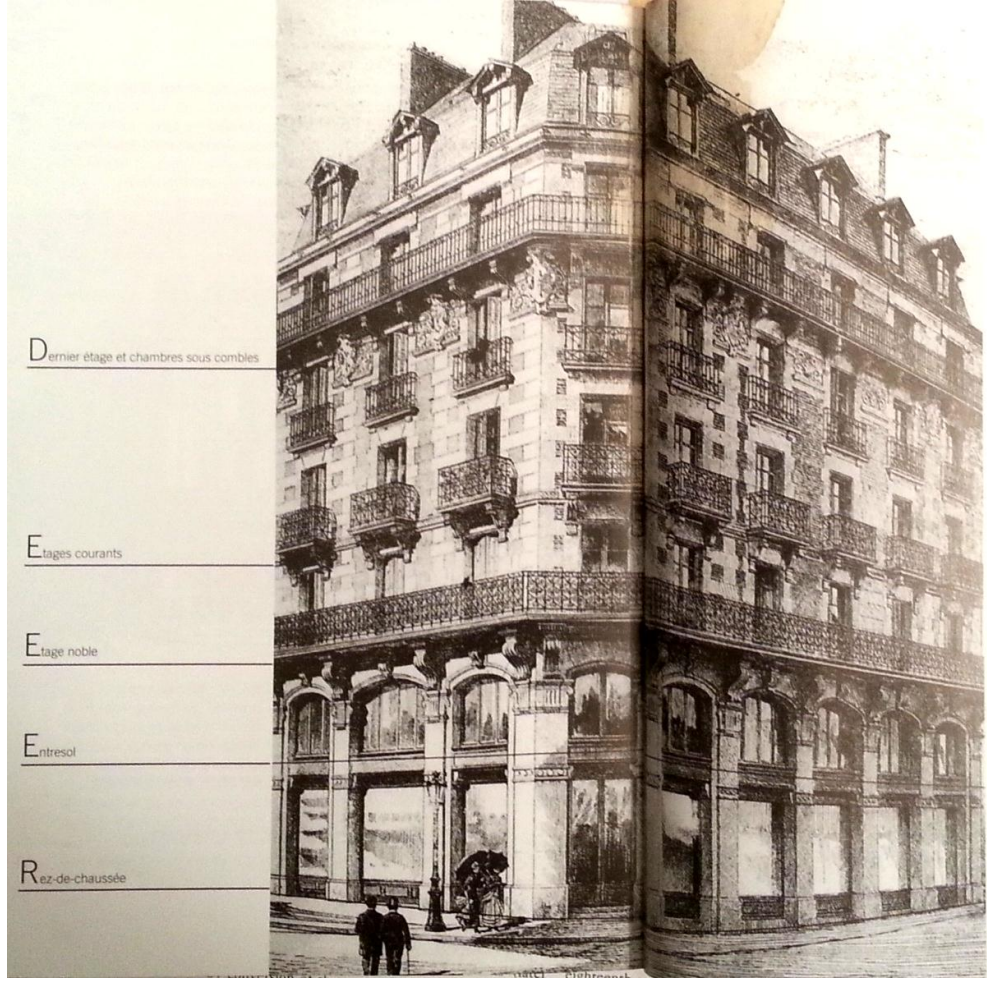
çevresi, kente yeni perspektifler kazandıracak şekilde düzenlendi. Kentin altyapısı modernize edildi. Bu arada ilk olarak Fourier tarafından ortaya çıkarılmış olan phalanstère adlı işçi sitelerinin bir örneği de Paris'te yapıldı³¹. Böylece 1868'e gelindiğinde kentin çehresi büyük ölçüde değişmiş bulunuyordu (Moncan, 2009, ss. 27–38) (bkz.Şekil 3.14).

1867'de sunulup, 1869'da oylanarak üçüncü etap kentsel düzenleme kararları ise Paris'lilerin büyük muhalefetiyle karşılaştı ve Haussmann'ın sonunu getirdi. Hatta bu kararların 1870'de ikinci imparatorluğun yıkılmasında dahi etkili olduğu düşünülmektedir. Fakat bu düzenlemelerden, daha sonraki üçüncü cumhuriyet döneminde de vazgeçilmemiş ve birçok cadde ve meydanla beraber Opéra binasının, Champs-Élysées bahçelerinin, Gare du Nord bağlantı yollarının, Haussmann Bulvarı'nın uzatılmasının ve Trocadéro meydanının projelerini içeren bu son paket, üçüncü cumhuriyet döneminde 1875-1927 arasında tamamlanmıştır (Moncan, 2009, ss. 62–64).

1855 sirkülerinden itibaren Paris'te bir adaya ait her evin aynı cephe düzenine sahip olması; balkonlar, kornişler ve çatıların olabildiğince benzer olması bir kural olmuştur. Bellibaşlı kamu yapılarının karşısında belli yüksekliği aşan yapı yapılması yasaklanmıştır. Cephelerde kesme taş ve korniş, balkon ve pencerelerde taşma profilli bezemeler standart olmuştur. Paris burjuvazisinin yeni yaşam şeklini oluşturan apartman binalarının cephelerinde balkon dili denebilecek bir hiyerarşik sistem uygulaması vardı (bkz.Şekil 3.15). Apartman kendi başına değil, içinde bulunduğu adaya göre biçim ve bezemeye sahipti. Apartman katlarında da biri ev sahibinin özel hayatına, ikincisi dış dünyayla ilişkisine ve üçüncüsü hizmetlilere ait olmak üzere üç kısım sözkonusu idi; genelde iki sirkülasyon gerekiyordu. Bu

³¹ Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısından itibaren Fransa'da ortaya çıkan Fransız ütopyacı sosyalist düşüncesi mimarlığı ve şehir planlamacılığını da etkilemiştir. Bunların en önemlisi Charles Fourier'dir (1722-1837); kendi sosyal modeline uygun mimari ve kentsel tasarımlar hakkında somut fikirler üretmiştir. Fourier sosyal uyumu yansıtan üniter bir mimari (architecture unitaire) öngörür. Altıncı “garantiste” kent projesinde dik açılı gridi değil neo-Rönesans radyal planı tercih eder. Farklı sosyal donatı fonksiyonlarını uzun örtülü arkadlar yoluyla birleştirir. Yine büyük ölçekli sosyal konutlarını veya phalanstèreleri Versailles veya Escorial sarayı benzeri mutlakçı modellere oturtur. Onun ölümünden sonra sanayici Jean-Baptiste-André Godin (1817-1888), Guise kasabasında (1859) gerçekleştirmiştir ki, burası konut, sosyal donatılar ve fabrikayı içermektedir (Kruft, 1994, ss. 286–287).

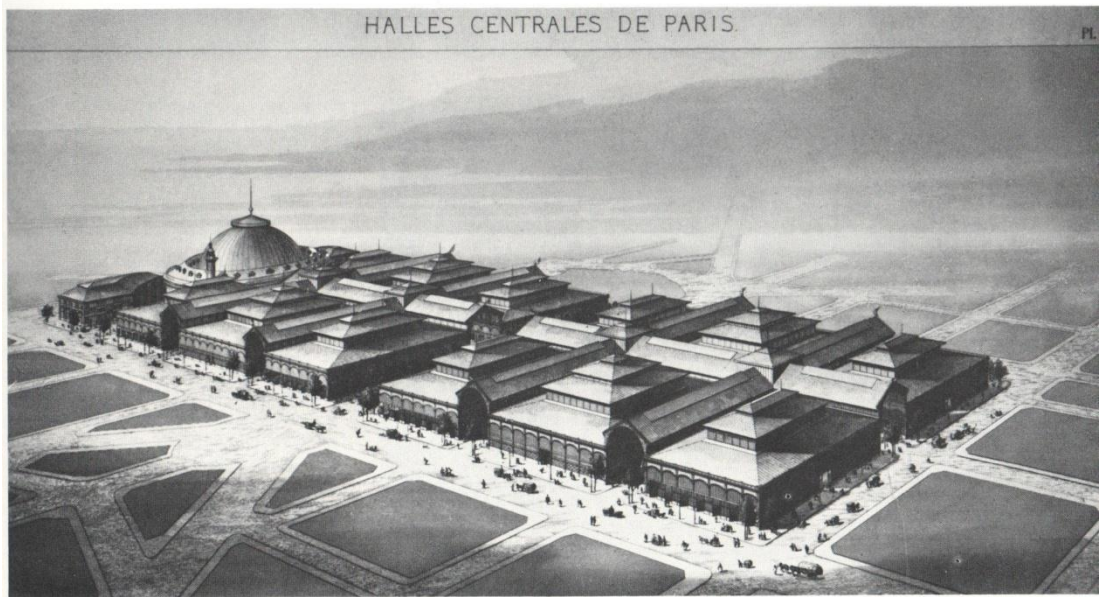
standartlaşma ve cadde üstündeki apartman dizileri, gerek Viollet-le-Duc, gerekse Garnier tarafından tenkid edilmiştir (Moncan, 2009, s. 141).



Şekil 3.15 : Paris’te Haussmann’ın düzenlemeleri sonrası standartlaşan apartman organizasyonu (Moncan, 2009, ss. 188–189).

Paris’teki bu büyük kentsel dönüşüm sürecinin bir parçası olarak çok sayıda kamu binası inşa edilmiştir. Belediye binalarına ağırlık verilmiş; 1,2,3,4,7 ve 12. Daire binaları yeni yapılmış, birçok diğeri de genişletilmiştir. Yeni garlar yapılmıştır. Hal binaları yeniden inşa edilmiştir. Châtelet meydanındaki Le Châtelet tiyatrosu ve Le Théâtre Lyrique, La Gaîté, Le Vaudeville ve Le Panorama tiyatroları gibi önemli kültür binalarının yanı sıra yeni Opera binası yapılmıştır. Hotel-Dieu hastanesi tamamlanmış; çok sayıda kilise inşa edilmiştir. Her mahallede yeni okullar yapılmış; mevcut liseler yenilenmiştir. Quartier Latin’de yeni bir Tıp Fakültesi inşa edilmiştir. Nihayet 1867 ve 1878 Uluslararası sergileri için önemli sergi yapıları inşa edilmiştir (Moncan, 2009, ss. 89–132).

Haussmann aslında gerek Akademi'nin, gerekse École des Beaux Arts'ın toplum ihtiyaçlarının çok gerisinde kaldığını düşünüyordu. Bu nedenle de mimarlardan çok mühendislerle çalışmayı yeğledi. Ama birkaç mimar, buna istisna olmuştu: Garnier, Baltard, Davioud ve bir ölçüde de Hittorff (Moncan, 2009, s. 141). Bu dönemde Paris'te inşa edilmiş dikkati çeken kamu yapıları, mimarları ve inşa tarihleri şunlardır: Les Halles (Baltard, 1852-1870), Saint-Augustin kilisesi (Baltard, 1860-1868), Le Châtelet tiyatrosu (Davioud, 1860-1862), Le Théâtre Lyrique (Davioud, 1860-1862), Gare du Nord (Hittorff, 1861-1865), Palais du Trocadéro (Davioud-Bourdais, 1876-1878), Salle de Harlay-Palais de Justice (Louis Duc- 1852-1869), Bibliothèque Nationale (H.Labrouste, 1854-1875), St-Michel Çeşmesi (Davioud, 1860), Opéra (Garnier, 1862-1875). Gerek 1867, gerekse 1878 uluslararası sergileri için Champs de Mars'ın düzenlenmesi ve sergi yapıları, Galérie des Machines'den başlayarak sergi yapıları ve Palais de Trocadéro da bu dönemin en önemli yapıları arasında yer alır. Yine bu dönemde finans sektörünün büyük bankalarının, perakende sektörünün oldukça görkemli ve özellikle demir strüktüre yer veren ofis, idari merkez ve mağaza binaları inşa ettirmeleri söz konusudur.



Şekil 3.16 : Baltard'ın tasarımı olan Paris Hal binaları kompleksi (Drexler, 1977, s. 421).

Tüm bu mimarlık-şehircilik faaliyeti içinde, yeni Paris'in yaratılmasında ve özellikle kamu binalarının üretilmesinde, özellikle iki özelliği sağlayan mimarın seçildiğini görüyoruz:

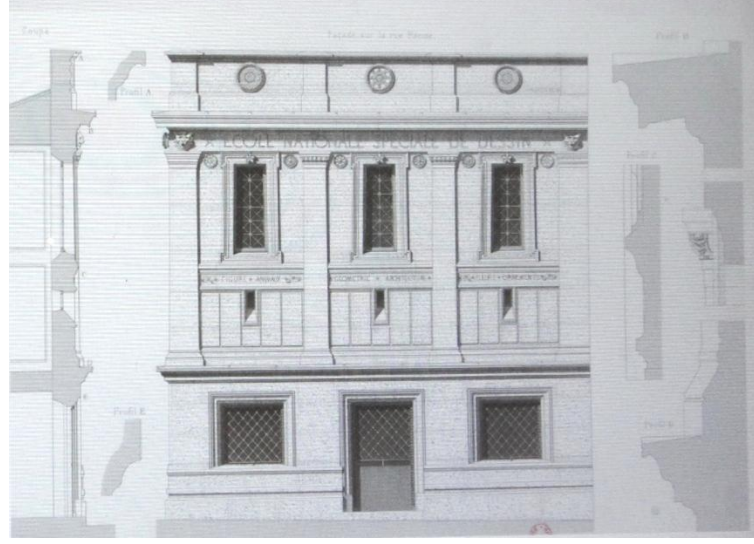
Bunların ilki yoğun olarak demir strüktür kullanılması; yapıların sadece mimarların değil mühendislerin de ürünü olmasıdır. Demir strüktür önceleri sadece iç mekanda çıplak, taş veya başka malzeme veya bezemeyle giydirilmemiş olarak görünmektedir. Saint-Augustin kilisesi, Bibliothèque Nationale, hatta Gare du Nord bu duruma örnektir. Demir strüktürün tümüyle ve hem içeriden hem dışarıdan gösterildiği yapılar başında ise Les Halles gelmektedir. Burası için üretilmiş olan birkaç ön projeden mimarın strüktürü gösterme konusunda çok daha çekimser davrandığı anlaşılmaktadır; Les Halles binası imparatorun ısrarı ve teşviki ile sonunda kocaman şemsiyeler (vastes parapluies) oluşturacak şekilde tasarlanmış ve uygulanmıştır. Sergi yapıları da uluslararası teknoloji savaşının ve Fransızların sergi konusunu nasıl ulusal bir mesele olarak ele aldıklarının bir göstergesi olarak, mühendisliğin ve yapıda demir strüktürün özellikle gösterildiği, çok büyük boyutlu yapılar olarak inşa edilmiştir (Moncan, 2009, s. 89) (bkz.Şekil 3.16). Özellikle Londra Crystal Palace örneğinin ve İngilizlerle olan rekabetin, yapılarda demir strüktürü kullanma isteğini artırdığı düşünülebilir. Daha geç yıllardaki 1889 sergisinde inşa edilen Eiffel kulesi bu isteğin son noktasını oluşturacaktır.

İkinci aranan özellik ise, geniş bir tarih aralığına yayılan tarihi referansların serbestçe kullanılmasıdır. Başta dönemin simgesi haline gelmiş olan Opéra binası olmak üzere, yukarıda geçen hemen tüm yapılarda ve demir strüktürün yoğun olarak kullanıldığı ve giydirilmeden gösterildiği yapılarda da, bezemelerde bu özellik sözkonusudur.

Böylece ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Paris'te devlet eliyle gerçekleştirilen kentsel/mimari dönüşümü bir bütün olarak ele aldığımızda, daha önce genel karakteri ile özetlediğimiz ve ortaya çıkışını Fransa'da değişen toplum yapısı ve gereksinimleriyle açıkladığımız eklektizmin, devlet katında da kabul görüp benimsendiği ve yaşanan toplumsal ve politik değişimlere uygun uzlaşmacı çözümler üretmesi bakımından desteklendiği ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışma kapsamında buraya kadar anılan Paris'teki mimari değişikliklerin yanı sıra özellikle Vallaury'nin İstanbul'daki mesleki kariyeri sırasında müellifi olduğu banka, ofis, müze, okul gibi yapılarla program bakımından örtüşen ve kendisine model olmuş olabileceği düşünülen, Paris'te 1830 sonrasına tarihlenen dikkat çekici bazı yapılar incelenmiştir. Çoğu yine Beaux Arts okulundan mimarlar tarafından gerçekleştirilmiş olan bu yapılar, mimarları ve yapım tarihleri şunlardır: École de Dessin - 1842 – Constant Dufeux (bkz.Şekil 3.17) ; Jardin des Plantes Galerie de

Géologie–1830’larda yine R.De Fleury (bkz.Şekil 3.18); Jardin des Plantes Galerie de Zoologie – 1877-1889 – Jules André (bkz.Şekil 3.19 ve Şekil 3.20); Crédit Lyonnais - 1878 – W.Bouwens van der Boijen (bkz.Şekil 3.21 ve Şekil 3.22); Société Générale - 1906-1912 – Jacques Hermant (bkz.Şekil 3.23); Birinci Belediye Dairesi – 1858-1860 – Jacques Hittorff (bkz.Şekil 3.24 ve Şekil 3.25).



Şekil 3.17 : Dufaux'nün 1842 tarihli École de Dessin binası (Ecole de Dessin, 2012).



Şekil 3.18 : Jardin des Plantes içinde Galerie de Géologie binası.

Çoğu eklektik karakterdeki bu yapılar, bu bölümde özetlenmiş olan Beaux Arts tasarım ilkeleri bağlamında değerlendirildiğinde şu özellikleri dikkati çekmektedir:

Özellikle Galérie de Zoologie ve Crédit Lyonnais binasında gözlemlendiği gibi simetri, ihtişam ve anıtsallık ortak özelliktir. Örneğin Crédit Lyonnais’nin anıtsal ve ihtişamlı binası güç, güven simgesi bir kuruma ait olduğu bilgisini bir bakışta

vermektedir. Özellikle demir-cam strüktürün kullanıldığı mekanların da sayesinde bu tip binalarda girişi takip eden holler, ışığın da kullanılmasıyla etkileyici marche sunarlar; mekanların birbirine akışı etkileyici tablolar şeklindedir.



Şekil 3.19 : Jardin des Plantes Galerie de Zoologie dış cephe.



Şekil 3.20 : Jardin des Plantes Galerie de Zoologie iç strüktür.



Şekil 3.21 : Crédit Lyonnais Bankası dış cephe.



Şekil 3.22 : Crédit Lyonnais Bankası heliks merdiven.



Şekil 3.23 : Soci t  G n rale Bankası (*La Structure Mise en Lumiere Labrouste* (1801-1875), 2012).

 cole de Dessin, Cr dit Lyonnais, Galerie de Zoologie binalarında gözlemlenebileceği gibi genelde saf geometrik formlar kullanılmıştır ve çoğunlukla da köşeli formlar tercih edilmiştir. Tümünde işlek ve kolay okunan planlar sözkonusudur; Birinci Belediye Dairesi buna istisna sayılabilir.



Şekil 3.24 : Birinci Belediye Dairesi ,  an kulesi ve Saite-G rmain-l'Auxerrois kilisesi.

Plan ve cephede simetrik planlamaya mutlaka uyulmaktadır. Birinci Belediye Dairesi binası buna istisna gibi gözükse de, aslında o da bitişiğindeki Saint-Gérmain-l'Auxerrois katedrali kütlesiyle çan kulesine göre simetrik tasarlanmış ve yolun karşısındaki Louvre Palais Royale girişiyle çan kulesi aynı aksta kalacak şekilde bir düzenleme yapılmıştır.



Şekil 3.25 : Paris Birinci Belediye Dairesi merdiveni.

Antik öğelere referansla ölçeklendirme sözkonusu değildir. Buna Galerie de Géologie istisna gözükmemektedir. Esasen bu bina İstanbul'da Vallauray'nin tasarlayacağı ilk binalardan olan Müze-i Hümayun'a kütle ve cephe düzeni anlamında benzerliğiyle dikkati çekmektedir. Belli ve tanınan bir mimari öğenin kullanılması birçok örnekte rastlanan bir durumdur: Crédit Lyonnais cephesinde Louvre saatli kulesinin kullanılması; Birinci Belediye Dairesi'nin Saint-Gérmain-l'Auxerrois katedraline referans vermesi buna örnektir. Genel olarak ölçek ve oranlama mimarın inisiyatifinde olup, antik oranlara bağlı değildir.

Tüm binalarda işlevsel sirkülasyon olanakları sözkonusudur. Crédit Lyonnais'deki çift çıkışlı heliks merdiven ile Birinci Belediye Dairesi'ndeki anıtsal merdiven özellikle dikkat çekicidir.

Tarihsel referans sözlüğü oldukça geniş tutulmaktadır ve aynı yapıda farklı tarih kesitlerinden tarihsel referansların ve yorumlarının kullanılması sıkça rastlanan bir durumdur. Özellikle Crédit Lyonnais ve Galerie de Zoologie'de izlenebildiği üzere, çok geniş bir tarih ve hatta coğrafya kesidinden referans repertuarı sözkonusudur.

Strüktür büyük önem taşımaktadır. Demir strüktür, demir-cam kombinasyonları popülerdir ve Crédit Lyonnais, Societe Générale ve Galerie de Zoologie örneklerinde çok belirgin olduğu üzere demir strüktürde yorumlar, bezemeler mevcuttur. Bunun yanı sıra taş duvarlarda da pilaster ve silmelerin ve bunların yorumlanmış versiyonlarının cephe düzenini belirlemesi sözkonusudur, ki burada da ölçek kesinlikle mimarın inisiyatifinde görünmektedir.

Tableau ve marche oldukça önemli görünmektedir; aslında demir strüktürün gelişmesi hem strüktürü hem marche'ı ön plana çıkarmanın imkanını sunmuş gibidir. Yine buna bağlı olarak özellikle Crédit Lyonnais'de dikkat çekici örneklerini gördüğümüz anıtsal hareket rotaları ve özellikle merdivenler dikkati çekmektedir.

Bezemeler genelde yapıya entegre, işlevsel mimari öğeler şeklindedir. Crédit Lyonnais ve Galerie de Zoologie'de gözlemlenebileceği gibi stilize ve oyma veya kabartma bezeme, anlatılardan sahneler, semboller, yazılar kullanımı çok yaygındır.

4. ONDOKUZUNCU YÜZYIL SONU- YİRMİNCİ YÜZYIL BAŞINDA OSMANLI DÜNYASINDA GEÇERLİ ŞARTLARIN MİMARLIKTAKİ YANSIMALARI

Ondokuzuncu yüzyıl sonu – yirminci yüzyıl başında Osmanlı dünyasının bazı özel şartlar içeren dinamik atmosferi özellikle payitahtta etkili olurken, ülke pek çok alanda ciddi değişimler yaşamıştır. Bu bölümde, her biri ayrı bir çalışma konusu olacak denli kapsamlı bir içeriğe sahip olan ve daha geniş bir bağlamda sayıları artırılabilir olan bu şartların, mimarlık ile etkileşim halinde olduğu düşünülen bir altkümesine maddeler halinde değinilmektedir. Özellikle 1880’lerin başı itibarıyla Mimaride yeni teknolojilerin kullanımı, tarihte konumlanabilecek yeni bir Türk mimari tarzı yaratılması, farklı kullanıcı taleplerini karşılayacak optimal mimari tasarımların yapılması gibi beklentiler yaratan bu şartlar, aynı zamanda Beaux Arts temelli eklettik mimari tasarım anlayışının uygulanması için de uygun bir zemin hazırlamaktadır. Bu noktada ortamın Vallaury’nin donanımına sahip birinin yoğun mimari ve akademik etkinliğini talep ve kabul eder nitelikte olduğu yorumu yapılabilir. Süreç içinde bu gerçekleşmiş ve sözkonusu şartların sürekliliği içinde Vallaury , Beaux Arts kökenli tasarım anlayışıyla bu şartlara dair beklentilere az ya da çok çözümler üretebilmiştir.

4.1 Osmanlı İmparatorluğu’nun Bellibaşlı Liman Kentlerinde Yoğun Altyapı Yatırımları, Kapsamlı İmar ve Şehircilik Faaliyetleri ile Bunlara Bağlı Yeni Teknoloji Gereksinimleri

Doğu Akdeniz’deki Osmanlı kentlerinde ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle rıhtım ve liman altyapılarıyla ilişkili büyük kentsel dönüşümler yaşanmıştır. İzmir, Selanik, Beyrut ve nihayet bu gelişmeleri en geç tamamlayan başkent İstanbul bu kentlerin başlıcalarıdır. Erken Tanzimat döneminden itibaren

başlayan¹ bu dönüşümün temelinde, uluslararası filoların hızla buharlı gemilerle donatılması sonucu, 1850’lerden itibaren Osmanlı denizcilik filolarını bu değişime uydurmak ve bunun sonucu olarak da limanları modernize etmek çabası yatmaktadır (Downes, 2007, s. 5,6). Kaldı ki, yirminci yüzyıla kadar ticarete hız ve düşük maliyetleri nedeniyle denizyolları karayollarına tercih edilmiştir (Keyder, Özveren, ve Quataert, 1993). Öte yandan, denizyolları ticaretinin gereği olarak uluslararası norm ve yönetmeliklere uyabilmek bir yana, gerek uluslararası platformda Osmanlı kentlerinin modernliğini göstermek, gerekse özellikle taşra liman kentlerinde taşra nüfusuna devletin gücünü ve modernliğini ispat ve otoritesini sağlamlaştırmak için, Osmanlı Devleti reformlar ve altyapı çalışmalarına girişmiştir (Downes, 2007, s. 46). Böylece Osmanlı liman kentleri ve deniz kıyıları, Osmanlı’nın Avrupa’yla entegrasyonunu, o dönemde büyük önem taşıyan denizcilik teknolojisi ve ticareti yoluyla gösteren vitrin alanlar olarak değerlendirilmiş ve buralarda yeni, modern, şık ve zengin bir kent yaşantısı için gerekli donatılar inşa edilmiştir². Liman kentlerinin ve limanların modernizasyonunun kuşkusuz kaçakçılığı önleyip, liman trafiğini kontrol edebilmek, gümrük ve liman gelirlerini artırmak gibi devlet açısından hayati önemde sonuçları olmuştur (Downes, 2007, ss. 64–67).

Liman kentlerinin dönüşümünün ikinci fazı, 1870’lerde Osmanlı ekonomisi üstündeki İngiliz hegemonyasının sona erdiği ve dünya ekonomik düzeninin, güç kaybeden eski moda imparatorlukların kaynaklarını paylaşmaya çalışan rakip güçlerin çatışan çıkarları üzerine kurulduğu zamana denk gelir. Bunun sonucu olarak da, Osmanlı liman kentleri, 1875 moratoryumuna rağmen, özellikle koloniyel kentlere göre, yabancı sermaye için cazip bir ekonomik duruma gelmiş ve zenginleşmiştir (Tabak, 2009). Bu yaklaşık elli yıllık zaman diliminde, milliyetçi ideoloji gelişip, yönetim kadroları içinde Türk milliyetçiliği yükselene dek, bu liman

¹ Esasen daha 1840’larda sultan Abdülmecid’in emriyle mimar W.J.Smith ve G.Fossati’nin Haliç köprüsü civarındaki yangın yerlerini yeniden düzenlemeleri ve burası için rıhtım, gümrük binası ve mağaza planları hazırlayıp saraya sundukları bilinmektedir (“BOA A.MKT 20/10,” 1845) (Journal de Constantinople, 1848). İzmir limanında ilk rıhtım inşa ve düzenleme çalışmaları da 1850’lerde başlamıştır (Zandi-Sayek, 2012, s. 119).

² Milliyetçilik akımlarının tepe noktasıyla kesişen ve liman kentlerinin altın çağı olarak nitelendirilebilecek bu dönem ve liman kentlerinde başlattığı zengin ve modern hayat tarzı, belki de bilinçli bir seçimin sonucu olarak, milliyetçi akımların bu kentlerdeki etkisini bir süreliğine geciktirmiş veya azaltmıştır (Keyder, Özveren, ve Quataert, 1993).

kentleri uluslararası ticaretle entegre olmuş, burjuva sınıfı gelişmiş, hatta burjuvaların ticari karakteri üretime doğru kayarak ve uluslararası ilişkilerden bağımsızlaşarak işçi sınıfının ve kapitalizmin gelişmesine yol açmıştır (Keyder ve diğ., 1993)³.

Tüm bu yerel ve uluslararası etkenlerin sonucu olarak ortaya çıkan modern kent yaşamının ve ticari potansiyelin gereği olarak , kozmopolit liman kentlerinin yeni ulaşım olanakları ve kapsamlı yapılarla donatılması gerekiyordu. 1880’de Nafia Nazırı Hasan Fehmi Paşa tarafından hazırlanan raporda ülkede yapılması gerekli çok büyük yatırımların dökümü çıkarılmış, bunların gerçekleştirilmesi için özkaynakları yetersiz olan devlet, Düyun-u Umumiye’yi kurup, imtiyaz sistemini başlatarak yabancı sermayeye yeşil ışık yakmıştır (Geyikdağı, 2008, s. 201). En önemli ihtiyacı oluşturan rıhtım ve liman inşaat ve modernizasyonu ile demiryolu yapımı işlerini almak için 1870’lerden itibaren Avrupalı firmalar ve onların taşeronları yarışma içinde olmuşlardır. İngiliz ve Almanlar demiryolu imtiyazları için mücadele ederken, Fransızlar uzun süreli imtiyaz anlaşmaları ile liman işlerini tekellerine aldılar (Hastaoglou-Martinidis, 2010)⁴.

Dönüşümlerde, eski surların yıkılarak kentin geleneksel sınırlarının dışına taşması ile oluşan yeni kentsel bölgelerin, odak noktasını oluşturan limanın belirlediği kurallara göre konumlanması, fonksiyonlarına göre konut, idare, finans, ticaret ve üretim bölgelerinin düzenlenmesi sözkonusudur. Bu bağlamda su kıyıları da genelde, yeniden finans ve ticaret hizmetlerinin yanısıra konut ve rekreasyon yapılarına da yer verebilecek şekilde düzenlenmektedir (Hastaoglou-Martinidis, 2010). Başkent İstanbul özelinde baktığımızda bu liman merkezli kapsamlı ve hızlı imar hareketi sonunda Haliç’in iki yakasında liman, rıhtım ve gümrük tesislerinin yapıldığını, Galata’nın bir finans ve ticaret, Pera’nın konut, turizm ve eğlence merkezine dönüştüğünü, tarihi yarımada da yol ve meydan düzenlemeleri yapıldığını,

³ Driessen, imparatorluklar, kıtalar, ticaret blokları ve ulusdevletler arasında ilişki kuran liman kentlerin, küreselleşmenin başladığı ve yeni bir dünya ekonomik sisteminin doğuşunda önemli rol oynayan ortamları oluşturduğuna işaret eder (Driessen, 2005).

⁴ Bu altyapı ve imar projelerinde öteden beri Müslüman tebanın Avrupa ile arayüzü niteliğindeki levanten ve azınlık nüfus önemli rol oynamış; Tanzimat’la gelen mal ve servet üzerindeki devlet güvencelerine bu yeni iş olanakları eklenince, denebilir ki, azınlık ve levantenler altın çağını yaşamıştır.

gayrimüslim cemaat kurumları ve üretim tesislerine yakın yerlerde orta sınıf için sıraev tipolojisinde toplu konutlar içeren mahallelerin oluştuğunu, ulaşım olanakları ve sayfiye kavramının gelişimi ile Kadıköy, Boğaziçi ve Adalar'da konut, turizm ve eğlenceye yönelik yapılaşmanın başladığını görüyoruz. Böylece özellikle 1890'lı yılların inşaat piyasası için altın yıllar olduğunu söyleyebiliriz.

Sözkonusu kapsamlı projeler çok sayıda uzman mimar ve mühendisin işgücünü gerektirmekteydi. Yeni teknolojilerin kullanılması ise sadece bir kullanıcı talebi değil, bir zorunluluktur; çünkü özellikle rıhtım projelerinde karşılaşılan zayıf zemin problemi için yaratıcı çözümler gerekiyordu. Özellikle 1894'teki yıkıcı İstanbul depremiyle artan strüktürel kaygılar yeni malzeme ve inşaat tekniklerinin incelenmesine yol açtı. Öte yandan Osmanlı kentinde eski bir sorun olan yangına karşı dayanıklılık da projelerin canalıcı noktalarından birini oluşturuyordu. Yeni binaların, yaratılmak istenen modern Osmanlı kenti imgesi ile uyumlu olması istenmekteydi. Tüm bunların yanısıra açılan ihalelerde uygulanan yöntem münakasa idi ve maliyetleri düşürmek büyük önem taşıyordu. Bu noktada bir diğer önemli gelişme de betonarmenin hızlı yükselişi olmuştur. Fransız Hennebique betonarme sistemlerinin yirminci yüzyıl başından itibaren birçok binada uygulandığı bilinmektedir (B.A.H., 1913).

Osmanlı liman kentlerindeki dönüşümün, Vallaury'nin İstanbul'a dönüşü ertesinde yoğunlaşması sözkonusudur. Böyle bir ortamda, dünyaca ünlü École des Beaux Arts gibi bir okulda mimari eğitimi almış Levanten bir mimar olan Vallaury için büyük ve yoğun iş olanakları olduğu açıktır. 1890'lardan itibaren gerek yabancı mimar ve mühendisler, gerekse Sanayi-i Nefise Mektebi Mimarlık bölümünün ve Mühendishane'nin mezunlarının işgücüne katılmasıyla rekabet arttıysa da, II.Meşrutiyet'in ilanına dek, hem devlet sektörü hem de özel sektör nezdinde mimar ve mühendislere büyük talep olduğu açıktır. Yeni teknoloji ve malzemeye olan talep nedeniyle de bu mimar ve mühendislerin, özellikle yabancı firmalarla temsilcilik ve tedarikçilik ilişkisi içine girmesi sözkonusudur. Sonuç olarak gerek uzman işgücüne talebin fazlalığı ve sermaye sahibi işveren çeşitliliği, gerekse mimari tasarımın yanısıra malzeme tedarik eden ve teknoloji sağlayan yabancı şirketlerin yerel temsilciliği ve danışmanlığı gibi farklı iş olanaklarının da varlığı nedeniyle, mimar ve mühendislerin özellikle 1890'lı yıllarda ekonomik olarak oldukça özgür olduğunu söylemek mümkündür.

4.2 İstanbul'da Dönemin Çoğulcu Ortamı, farklı patron profilleri ve mimari program ve tarz olarak çeşitlenen talepler

İstanbul'un ondokuzuncu yüzyıl sonundaki çokkültürlü ortamı, çok çeşitli mimarlık akımlarının pratiğinin yapılmasına olanak sağlamıştır. Özellikle yüzyıl sonuna doğru kentte neoklasik, neorönesans, oryantalist, Osmanlı rönesansı tarzı, Art-Nouveau, historisist ve eklektik tarzda yapıların bir arada bulunması, eş zamanlı inşa edilmesi ve kabul görmesi sözkonusudur. Daha sonra, II.Meşrutiyet'le beraber bu çeşitlilik yerini, tarihsel canlandırmacı 1.Milli Mimari akımına terkedecektir.

Bu çeşitliliği yaratan nedenlerden biri, bina yaptıran ve kullanan kişilerin farklı eğilimleriyle ilgili olmalıdır. Bu dönemde gerçekten de çok çeşitli patron profilleri ve talepleri sözkonusudur. 1880'lere gelindiğinde, Tanzimat sonrası dönemde çeşitlenen baniler arasında, devletin ve sultanın yanısıra, Avrupalı kişi ve kuruluşlar, Mısır veya Ortadoğu kökenli sermaye sahipleri, Osmanlı tebası olan veya farklı ülkelerin himayesine girmiş levantenler ve azınlıklar ile lüks tüketim alışkanlığı geliştirmiş yüksek gelirli yerli bürokratlar ve devlet erkânı önemli yer tutar. Kısacası, özellikle İstanbul'un kozmopolit kimliğinin bu son dönemde inşaat piyasasında ve mimaride de olanca yoğunluğuyla kendini hissettirmesi sözkonusudur. Bu çerçevede, yerli tüccar ve sermaye sahiplerinin gittikçe azalan güçleri ve özgürlükleriyle paralel olarak, inşaat piyasasındaki yerleri de sınırlı kalmış olmalıdır. Buna karşılık çeşitli imtiyazlar karşılığı ülkeye gelen yabancı sermaye sahibi kişi ve kuruluşlar ile bankalar inşaat piyasasını oldukça canlandırmıştır. İkinci bir Maliye Bakanlığı hatta bazen devlet içinde ayrı bir devlet olarak tanımlanan Düyun-u Umumiye İdaresi ile Tütün Rejisi de bina yaptıran önemli kuruluşlardır.

Konut mimarisi yapıyı yaptıranının eğilimlerini en çok yansıtan bir alandır. Avrupalıların neoklasik ve Art-Nouveau tarzını, Rumların ise eski Yunan mimarisini çağrıştıran tarzları⁵ tercih etmeleri sözkonusudur. Panislamist görüşte olan kimi bürokratların oryantalist, Avrupalı yaşam tarzını benimseyen Müslüman tebanın neoklasik veya Art Nouveau tarzını tercih etmiş olmaları olasıdır. Konut yapıları özellikle bezemede ve tahminen sahibinin beğenisine uygun olarak çok farklı tarzları

⁵ Rum banilerin ve mimarların bu tercihi, özellikle cemaate ait okul, kiraevi, akar gibi binalarda daha da kuvvetle hissedilmektedir.

yansıtabilmektedir. Bu dönemde konutlar da eskisi gibi klasik, orta sofalı, eyvanlı ahşap yapılar olmaktan çıkmış; özellikle üst düzey bürokratların konutlarında Avrupai tarz yaşam ve protokol kurallarına uygun yapı programları uygulanmaya başlanmıştır. Bu konutlarda kagir sistem de gittikçe daha fazla kullanılmıştır. Farklı bir yaşam tarzı ve tipoloji öngören ilk apartmanlar da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Öte yandan banliyölerin bu dönemde gelişmesiyle, yüzyıl sonuna doğru Boğaziçi'nin yanı sıra Kadıköy ve Adalar'da da önemli sayıda konut üretildiği bilinmektedir. Ahşabın halen geçerli olduğu sayfiye konutlarında bahçe ve dış mekanla ilişkili ve oldukça ayrıntılı yapı programları uygulanmıştır. Kamusal yapılarda ve kapsamlı programa sahip banka, otel, ofis binası gibi binalarda ise fonksiyonla uyumlu addedilen mimari stilin yanı sıra sağlamlık ve doğru uygulanmış mimari program ile modern ekipman ve tesisatın da kullanılması önem taşımaktadır.

Mimari tarzlardaki çeşitliliğin bir nedeni de çok sayıdaki yeni yapı programı olmalıdır. Yüzyıl sonunda, özellikle finans ve hizmet sektörüne hitap eden ofis, banka ve otel binaları, Avrupai tarzda gelişen sosyal hayatla ilişkili olarak gereksinilen otel ve kulüp binaları, altyapısı tamamlanmakta olan demiryolu ve rıhtımlarla bağlantılı ulaşım hizmetlerine dair binalar ile kentteki yapı tipleri oldukça çeşitlenmişti. Uluslararası alanda geçerli olan Beaux Arts ilkeleri arasında yer alan binanın işlevinin dış görünümünden anlaşılması, dolayısıyla farklı işlevler için farklı tarz bezeme ve mimarinin seçilmesi, İstanbul mimarlığında da geçerli olmuş olmalıdır. Program olarak çeşitlenen mimari ürünler, böylece farklı tarzları yansıtarak İstanbul'un çoğulcu mimari ortamına katkıda bulunmuştur.

Tüm bu olgular, ondokuzuncu yüzyıl sonu İstanbul mimarisini çok dinamik ve değişik seçeneklere açık kılmış ve dolayısıyla mimarların oldukça liberal tasarımlar yapabilmesine uygun bir ortam sağlamıştır.

Bu dönemde yapı üretimine katkıda bulunan mimar, mühendis ve kalfalar düşünüldüğünde, 1870'lerin sonu-1880'lerin başı, Balyan ailesinin etkinliğinin kısmen devam ettiği, Tanzimat'tan itibaren inşaat örgütlenmesinde büyük söz sahibi olan Rum ve Ermeni kalfaların müteahhitlik hizmetlerinin önemli yer tuttuğu, buna karşılık olasılıkla ekonomik krize bağlı olarak yeni/davetli yabancı mimarların fazla görülmediği yıllardır (Şenyurt, 2011, s. 211). 1890'larla ve o yıllarda verilen imtiyazlarla beraber yabancı mimar sayısı artmıştır. Ancak uzmanlık sahibi mimar-mühendise olan büyük talep oranında bir arz olduğu söylenemez. Bu durum gerek

Vallaury gibi ülkede yerleşik mimar ve mühendisler, gerekse yeni Sanayi-i Nefise mezunları için cazip iş olanakları sağlamıştır.

4.3 Abdülaziz Döneminden Devralınarak Devam Ettirilen Kültür Politikası ve Osman Hamdi Bey

Vallaury'nin, eğitiminin ardından İstanbul'a dönüşünden itibaren Osman Hamdi ekibi içinde yer aldığı, okul ve müze binalarını içeren Ecole des Beaux Arts modelindeki kampüsün oluşturulmasında ve buradaki eğitsel işleyişte önemli ve uzun sürecek roller üstlendiği görülmektedir. Kuşkusuz, daha kariyerinin başlangıcında, Osman Hamdi Bey'le yakın bir ilişki ve işbirliği içinde olması, Sanayi-i Nefise Mektebi gibi bir kurumun kuruluşunda rol alması ve kısa sürede önce Sanayi-i Nefise Mektebi daha sonra da Müze-i Hümayun gibi önemli projelere imza atabilmesi, Vallaury için itibar kazandıran adımlardır. Vallaury'nin erken kariyeri içinde Rüşumat İdaresi, Düyun-u Umumiye İdaresi, Tütün Rejisi, Osmanlı Bankası gibi güçlü kurumlarla iş ilişkisine girmesinde de kendi becerisi ve uzmanlığının yanı sıra, olasılıkla Osman Hamdi Bey'in referansı ve çevresi etkili olmuştur.

Osman Hamdi Bey'in hiyerarşik olarak daha üstün konumda ve yer yer patron mevkiinde olduğu bu ortak mesailerinin sonucu olarak, Vallaury'nin kendisi gibi École des Beaux Arts'da eğitim almış ve oryantalist⁶ bir ressam ve arkeolog olarak tanınan Osman Hamdi Bey'in mimari ve sanat⁷ hakkındaki görüşlerinden etkilenmesi

⁶ Edward Said, oryantalizmin, 19.yüzyıldan itibaren Batı akademizmine yerleşen özel bir bilimsel araştırma alanı olmakla kalmayıp, daha geniş bir kavram olduğunu belirtir, şöyle ki oryantalist diskur çerçevesinde, “Doğu”, Batılı seyyah, akademisyen, şair, elçi, tüccar ve maceracıların anlatı ve imgelemelerinde, sözel ve görsel olarak yeniden inşa edilmektedir. Said, “Doğu”nun neredeyse bir romantik mekanlar, egzotik varlıklar, unutulmaz hatıralar ve manzaralar, harikulade deneyimler toplamı bir Avrupalı icadı olduğunu belirtir (Bozdoğan, 1986). Bozdoğan’a göre ise, “Doğu”ya yönelik Batılı tavrı, aydınlanma kültürü döneminde bir merak ve sorgulama olarak başlamış, romantik dönemde cezbedilme ve nostaljiye dönüşmüş, ve nihayet koloni kültürü döneminde ise diğer olarak görülen “Doğu”ya müdahale ve onu sömürme şekline girmiştir. Bozdoğan, 19.yüzyılın başlarından itibaren Doğu ülkelerinde Batılılarca yapılan çeşitli röle ve mimari analizlerin, daha sonra mimaride Doğu ve İslam canlandırmacılığının temelini oluşturduğunu ve bu “tarz”larda çalışan mimarlar için modeller oluşturduğunu belirtir. Böylece önce Doğu/İslam mimarisi keşfedilip betimlenmiş, ardından da düzeltilip uygunlaştırılarak Batı dünyasına sunulmuş oluyordu. Bozdoğan, 19.yüzyıl Batı dünyasının yaygın “tarzlar mücadelesi” ve eklektizmi içinde, Doğu/İslam mimarisinin sadece, mimarın kullanımına sunulmuş bir yeni tarz, içinden zevke ve modaya göre öğelerin seçileceği bir başka biçim ve bezeme repertuarı olduğuna dikkati çeker (Bozdoğan, 1986).

⁷ École des Beaux Arts'da Gérôme ve Boulanger gibi oryantalist ressamların atölyelerinde çalışmış olan Osman Hamdi Bey'in resimleri incelendiğinde, yer verilen aksesuar, mekan, kostüm gibi öğeler

ve bunları gündemine alması kaçınılmazdır. Kaldı ki, bu görüşlerin, Abdülaziz döneminin kendi kimliğini koruyarak Avrupa'ya entegre olma politikası doğrultusunda devletin kültür politikasını oluşturmak adına harcanmış çabaların ve edinilmiş birikimin sonucu olgunlaştığı, Osmanlı sanat ve mimarisine sistemli bir bakış açısı⁸ ve ileriye dönük hedefler içerdiği bilinmektedir.

Geç Tanzimat dönemi kültür politikasının oluşturulma amacını Ersoy, Tanzimat'ın modernleşme ve Avrupa ile entegrasyon hedefine Müslüman halkın desteğini katmak, geleneksel Osmanlı değerleri ile liberal ve gelişmeci modern Avrupa ideallerini uyumlulaştırarak herkes için meşru bir tarihi temel üstünde modern bir Osmanlı kimliği kurgulamak olarak açıklamaktadır (Ersoy, 2000, ss. 339,340). Bu hedef, Abdülaziz döneminden itibaren özellikle Ahmet Vefik Paşa, İbrahim Edhem Paşa gibi Tanzimat aydınlarının da çabalarıyla imparatorluğun sanatsal ve mimari mirasını araştırıp koruma çabalarını tetiklerken, mimaride de Avrupa klasisizminin terkedilerek öz Osmanlı mimari geleneğini temsil ettiği düşünülen öğelere yer veren bir eklektizmin, özgün Osmanlı mimari tarzı olarak sunulması sonucunu doğurmuştur. Pertevniyal Valide Sultan Camii, yeni Çırağan sarayı gibi anıtsal yapılarla örneklenen ve mimaride Osmanlı ulusal stiline kurgulanmaya çalışıldığı bu yeni mimaride, tipolojik ve morfolojik anlamda erken Tanzimat mimarisi temel alınırken, yapı öğeleri, stil ve bezeme açısından bu yeni sentezin bileşenleri olarak Osmanlı mimari geleneğinin değişik aşamalarından seçilmiş öğeler ile Avrupalı oryantalistlerin⁹, Magrib başta olmak üzere Ortaçağ İslam mimarisinden derledikleri

dolayısıyla oryantalizmin gereçlerini kullanıyor olsa da, konu ve figür seçimleri itibarıyla, Doğu dünyası, Osmanlı ve İslam'a dair Avrupalı oryantalist önyargılardan uzak ve erdemli, bilge ve ahlaklı bir imge oluşturan nitelikleri olduğu dikkati çekmektedir.

⁸ Bu anlamda Fransız metodolojisini kullanarak Türk/Osmanlı mimarisinin geometrisini ve kuralları ortaya koymak denenmiş bir yöntemdir. Özellikle Bursa depremi sonrası yoğun restorasyon çalışmaları yapmış olan ve 1850'lerde özellikle restorasyon alanında çalışmalarıyla etkili olmuş Beaux Arts okulunun teorisyen ve atölye hocaları Viollet le Duc'un rasyonalist diskurunu benimsemiş olan Fransız mimar Léon Parvillée'nin bu yöndeki yayınlanmış çalışmaları dönemin Osmanlı mimarlığını tanımlama çabaları içinde önemli yer tutmuştur. Parvillée bu doğrultudaki çalışmalarıyla 1867 Paris Sergisi'nde Osmanlı pavyonunu hazırlamıştır (St Laurent, Beatrice, 1986). Daha sonra Osman Hamdi Bey'in koordinasyonunda 1873 Viyana sergisi hazırlıkları kapsamında hazırlanacak olan Usul-u Mimari-i Osmani kitabında da Parvillée'nin Bursa'daki çalışmalarından faydalandığı gözlemlenebilmektedir.

⁹ Ersoy, bu mimaride bir yandan Osmanlı/İslam geçmişinin yeni ve kapsamlı bir vizyonu tanımlanırken, öte yandan stilistik sentez adına denemelerde de, son tasarımı uluslararası alanda tanınır kılmak amacıyla, Osmanlı otantik repertuarından öğelerin yanı sıra, mutlaka Avrupalı'nın İslam mimarisi imgesini uyandıran, Elhamra sanatsal geleneği ve benzeri, Avrupalılara tanıdık gelen

ile kısmen de Gotik ve Bizans mimarisine dair ögeler olarak özetlenebilir (Ersoy, 2000, ss. 6,357). Bu mimari süreci takiben gerçekleşen ve sözkonusu kültür politikası sonucu yoğun bir hazırlıkla katılınan 1873 Viyana Uluslararası Sergisi'ndeki Osmanlı pavyonunun sözkonusu mimari tarzı ve görüşü uluslararası arenada sunması sözkonusudur. Ticaret ve Naf'ıa Nazırı İbrahim Edhem Paşa'nın idaresinde, oğlu ressam Osman Hamdi Bey¹⁰'in komiserliğinde, Ahmet Vefik Paşa'nın desteğiyle ve çoğu bu nezarete çalışan levantenler ve gayrimüslim tebadan oluşan bir ekiple yapılan hazırlıkların en önemli ürünlerinden biri de çeşitli dillerde yayınlanan Usul-u Mimari-i Osmani adlı eser olmuştur. Osmanlı mimarisi tarihi ve kuramı üstüne ilk kapsamlı çalışma olan bu kitap, içerdiği örnekler, görseller ve betimlemelerle dönemin mimarisi uygulayıcıları için de bir kılavuz kitap ve albüm niteliğindedir. Özgün Osmanlı tarzını özellikle Ortaçağ Bursa dönemi ve Lale Devri yapılarıyla örnekleyen kitapta, hem Osmanlı mimari geleneği ve kuramı Avrupalı standartlara göre tanımlanarak, modern sanat tarihi öğretisi içinde özgün bir tarz olarak konumlandırılmaya çalışılmakta¹¹, hem de Osmanlılık kavramına, vatanseverliğe ve kültürel mirasının canlandırılmasına vurgu yapılmaktadır¹².

II.Abdülhamid dönemine gelindiğinde de sözkonusu kültür politikasının geçerliliği devam etmekteydi. Kaldı ki Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi gibi iki anahtar kültür kurumunun başında, bu geçmiş çalışmaların önemli isimlerinden

doğulu mimarilerden derlenmiş form ve kalıpların karıştırıldığını vurgulamaktadır (Ersoy, 2000, s. 318).

¹⁰ Osman Hamdi Bey, 1842 İstanbul doğumludur ve Sadrazam Edhem Paşa'nın oğludur. 1857'de hukuk öğrenimi için Paris'e gönderildiyse de, kısa bir süre hukuk okuduktan sonra Ecole des Beaux Arts'da resim derslerine ve çeşitli atölyelere katılmış, 1869'da Türkiye'ye dönmüştür. Ressam ve arkeologdur. 1869'da Bağdat Umur-u Ecnebiye müdürlüğüne, 1871'de İstanbul'da Teşrifat-ı Hariciye Müdür muavinliğine getirilmiştir. Bu arada ve daha sonra da pek çok arkeolojik kazıya katılmıştır. 1873'te Viyana Sergisi komiserliğini yapmıştır. 1877'de Beyoğlu 6.Daire Belediye Müdürlüğü görevini yürütmüştür. Tahminen Vallaury Türkiye'ye döndüğünde de bu görevdeydi. 1881 yılında Müze-i Hümayun Müdürlüğü'ne getirilmiş; bunun akabinde de, yoğun çabalarla 1882-3'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunu, binasının yapılmasını ve müze için de yeni bir bina yapılmasını sağlamıştır (Şişman, 2004, s. 146)

¹¹ "...Usul yazarlarının amacı, Osmanlı mimarisi için ayrı ve uluslararası bir tartışma alanı açmak ve onu Avrupalıların İslam mimarisi algılarını domine eden genelgeçer ve kısıtlayıcı çerçeveden çıkararak, Osmanlı mimarlığını ünik ve rasyonel bir yapı geleneği olarak sunmak; böylece ona Batı dünyasının ayrıcalıklı stillerinin statüsünü kazandırmaktır" (Ersoy, 2000, s. 8).

¹² Usul'ün Türkçe versiyonunda, modern Osmanlı tarzını yaratmak için mimari geleneğin köklerine inmek ve vatansever bir dürtüyle, ülkenin sanat ve zanaat ürünlerini değerlendirmek gereklidir, anlamında bir ifade yeralmaktadır (Ersoy, 2000, s. 267).

Osman Hamdi Bey bulunmaktaydı. Bu bakımdan Vallaury'nin mimari etkinliği üstünde bellibaşlı stilistik ve bir ölçüde de akademik etki, Osman Hamdi Bey'in sanatçı kişiliği ve kendisinin bir önceki dönemden devralıp devam ettirdiği devletin kültür politikası olmuş olmalıdır.

1885'te inşa edilmiş olan Yıldız Hamidiye Camii'nin de gösterdiği gibi, Osmanlı Rönesansı mimari tarzı ile Usul-u Mimari-i Osmani diskuru da halen gündemdeydi. Vallaury tarafından inşa edilen, fakat mimarın daha sonra fazla benimsemediğini gözlemlediğimiz Gotik esintiler de taşıyan Osmanlı Rönesansı-oryantalizm arası bir tarzda tasarlanmış 1887 tarihli Hidayet Camii de bu diskuru izliyor olmalıdır¹³. Ancak dönem binaları gözlemlendiğinde, tüm Osmanlı ulusunu kapsayacak yeni Osmanlı kimliğinin bir yansıması olarak üretilen bu mimari tarzın uzun ömürlü olmadığı ve yüzyıl dönümünde tamamen terkedildiği anlaşılmaktadır. Ersoy, bu tarzın özellikle İslam vurgusunun yoğunluğu nedeniyle tüm Osmanlı'yı kucaklayacak denli eklektik olmadığı yorumunu yapmakta ve belgelere dayanarak Osmanlı rönesansı tarzını bir sonraki nesilden mimarların benimsemediğini belirtmektedir¹⁴. Fakat Osman Hamdi Bey'in, 1882'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluş aşamasında verdiği dilekçelerde kullandığı “...kendi memleketimizin hasaisinden iktibas-ı malumat ile hem hünerver adamlar yetiştirecek ve hem de gerçekten bir Türk san'atı vücade getirecektir. Hulasa-i kelam, meşahir-i erbab-ı sınaatdan hiç birinin kaidelerini asla taklid etmiyerek yalnız tabiata ve bilnefs memlekete mahsus şeyleri ve memleketin tarihine müteallik vukuatı tasvir ve tersime sarf-ı ihtimam eylemek lazım gelir...” ifadelerinden anlaşılabileceği gibi mimaride ve

¹³ Vallaury'nin yine 1880'li yılların başlarında Bağlarbaşı'nda eski Mısır hidivi İsmail Paşa için inşa ettiği ve sonradan sahip değiştirdiği için Abdülmecid Efendi Köşkü olarak anılan köşk de oryantalist görünümlü bir çizgiye ve özellikle bezeme programına sahip olmakla beraber, bu kapsamda değerlendirilmemelidir. Zira buradaki oryantalist karakterin çoğunu karşılayan çok zengin bezeme tamamen Vallaury'e atfedilemeyeceği gibi, bu yapıda mimarın başlıca iki eklektik tutumu dikkati çeker : Bunlardan ilki köşk ana mekanlarında, özellikle hidivin Kahire'deki sarayının taht salonunda görülen birkaç formun konsol, sütun başlığı, pencere sövesi gibi mimari öğelerde stilize edilerek ve yaygın bir tema olarak kullanılması ve bu sarayın anımsatılması yoluyla, olasılıkla hidivi memnun edecek politik, uzlaştırmacı bir tavır sergilenmesidir. İkincil olarak da stilize edilen ögenin, Vallaury'nin oluşturmakta olduğu tarihi ve coğrafi referans repertuarına girerek daha sonraki yapılarında da tekrarlanması sözkonusudur.

¹⁴ Özellikle 1886-1890 arasına tarihlendiğini belirttiği bir belgede yer alan bir kritikte yeralan, Abdülaziz döneminde girilen Osmanlı mimari geleneğini canlandırma çabalarının, “gerçek Osmanlı tarzının” özüne dayalı eserler yaratamayan mimarlar nedeniyle başarısız olduğu ve Pertevniyal Camii, Bayezit kütüphanesi, Seraskerat kapısı gibi ne Türk, ne Arap ne de Gotik stilde sayılabilecek örneklerinin itici bir mimari oluşturduğu yorumlarını aktarmaktadır (Ersay, 2000, ss. 378,382,383).

sanatta kendi özüne dair öğelerin değerlendirilmesi ve özgün bir kimlik ile özgün bir tarz yaratılması idealinden vazgeçilmemiştir¹⁵. Fakat bu idealde artık Osmanlılık vurgusunun yerini Türk sanatı ifadesinin aldığı dikkati çeker. Üstelik Osman Hamdi Bey, bu idealin hala gerçekleştirilemeyip gerçek bir Türk sanatının henüz vücuda getirilemediğinden bahsetmektedir. Kaldı ki bunu takibeden yıllarda, bu amaçla kurulan kurumlara ait müze ve mektep binasında belki de artık başarısından şüphe duyulan Osmanlı Rönesansı tarzının izine rastlanmaz. Onun yerine , belki de bu yeni kurumlara uluslararası alanda meşruiyet kazandırmak adına, Vallaury'nin bu binalar için tasarımlarında, model alınan benzer Avrupalı kurumların binalarında kullanılan neoklasik ve neorönesans stilleri benimsemesi kabul görür veya teşvik edilir.

Bu veriler gözönüne alındığında, Osman Hamdi Bey'in Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu aşamasında ve Vallaury ile çalışmaya başladığı sıralarda, özgün kimlik ve mimari oluşturmak yolundaki kültür politikasını devam ettirmekle beraber, bunu yansıtacak yeni ve olasılıkla daha kapsayıcı bir mimari söylem ihtiyacında olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, Batılı normlardan uzaklaşmadan, böylesine uzlaşmacı ve kapsayıcı, yeni ve daha başarılı bir Türk sanatı söylemini oluşturmada, Vallaury'nin henüz çok taze olan Beaux Arts kaynaklı eklektik mimariye (bkz. Bölüm 3) dair görgü ve eğitiminden faydalanılması ve zaman içinde kendisinin bu yönde yerel referanslarca zengin bir eklektik repertuar oluşturmaya teşvik edilmiş olması akla yakın bir olasılıktır¹⁶.

Öte yandan 1880'lerden itibaren ülkede gitgide güçlenen ve mimari üstünde etkili olabilecek iki politik söylemden biri II.Abdülhamid'in panislamist politikası, diğeri ise önce Yeni Osmanlılar, daha sonra Jön Türkler adını alacak grupların gitgide kurumlaşan milliyetçi muhalefetidir.

Bunlardan, II.Abdülhamid'in İslamcı politikasının yavaş yavaş hayata geçirilerek, sultanın hilafet gücü yoluyla otoritesini korumayı hedeflediği gözlemlenmektedir.

¹⁵ Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması, buna dair gerekçe ve ilk yönetmelik hakkında ("BOA İ..DH-67709," 1882).

¹⁶ Vallaury'nin mimari kurama dair bir çalışması olduğuna ilişkin bir ipucu bulunmamaktadır. Fakat özellikle 1890'lardan itibaren tasarımlarında yerel mimari referansların ağırlığı hissedilmekte, yapılarında Batılı referanslar içeren eklektik sözlüğün yanı sıra, zaman içinde ve sistemli olarak oluşturduğu zengin bir yerel referanslar repertuarını kullandığı gözlemlenebilmektedir (bkz. Bölüm 5).

1890'larla beraber Osmanlıların güçlü bir müttefiği haline gelen ve Hicaz demiryolu imtiyazlarına sahip olmak isteyen Almanya'nın imparatoru II.Wilhelm de bu politikanın destekçisi olmuş ve Kudüs ziyaretinde kendini İslam dünyasının hamisi ilan etmişti. Abdülhamid, bu bağlamda ülkedeki Hristiyan misyoner faaliyetleri kısıtlamaya uğraşmış, Ertuğrul gemisini Japonya'ya göndererek yol üzerindeki Müslüman sömürge ülkelerinde İslam halifesinin gücünü göstermeye çalışmıştır. Bir yandan da, İslam dünyasında kendisine prestij kazandıracak Emevi Camii restorasyonu ve kendi adına da bir Osmanlı oryantalizmi örneği olan Yıldız Hamidiye Camii gibi işler yaptırmıştır. Bunlara karşın, sultanın İstanbul'daki mimarlık faaliyetinin mutlak İslam referanslarıyla donatılması, oryantalist tarzın şart koşulması, ya da sadece Müslüman mimarlarla çalışılması gibi yaptırımları olduğu iddia edilemez. Örneğin, Şeyh Zafir türbesi yapımında d'Aronco'nun birden çok önerisi arasından Art Nouveau tarzı bir tasarımı seçmiştir. Emevi Cami restorasyonunda da İtalyan asıllı Vallaury ve D'Aronco beraber görevlendirilmiştir.

Diğer önemli politik söylem olan Yeni Osmanlılar'ın ise , 1876'da I.Meşrutiyet döneminde politik arenada kısa bir süre önem ve ağırlık kazanmaları sözkonusudur. Fakat ardından gelen istibdat rejimi sırasında, Yeni Osmanlılar ve sonrasında Jön Türk hareketi ve buna bağlı oluşan muhalif düşünce ortamı, gerek Osmanlı yönetimin yoğun baskısı, gerekse içlerindeki farklı gruplaşmalar nedeniyle ondokuzuncu yüzyıl sonuna kadar genelde yeraltında kalmış ve fazla görünür olamamıştır. Jön Türkler ile İttihatçılar, II.Abdülhamid'in jurnalcilerinden kaçınabilmek ve örgütlenebilmek için önce Paris'i ve sonra da Selanik'i mekan tutmuştur. 1900'lerde tekrar hareketlenerek, Paris'te 5 yıl arayla iki kongre yapmışlar ve yaşanan görüş ayrılıkları nihayet Paris ve Selanik'te iki yönetim merkezi bulunan Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti'nde birleşilmesiyle son bulmuştur. Bunu takiben, İttihat ve Terakki'nin güçlenip 1909'da II.Meşrutiyet'i ilanı ve iktidara gelişiyle Türkçü, milliyetçi, özgürlükçü düşüncelerin mimaride özellikle historicist tarzlar olarak önemli yansımalarının görülmesi sözkonusudur. Savaş döneminin ağır ve imar açısından elverişsiz şartlarına tabi olsa da 1.Milli Mimari akımı, Vedat Tek ve Kemalettin Bey gibi Müslüman tebadan mimarlarla, yirminci yüzyılın ilk

yıllarında¹⁷ bu düşünce ortamının bir ürünü olarak ortaya çıkmış ve özellikle kamu yapılarında oldukça etkili olmuştur.

Vallaury'nin kariyeri boyunca benimsediği yerel referanslar bakımından zengin eklektizmi, gerek panislamist, gerekse milliyetçi politikalarla çelişmeden sürdürebildiğini gözlemliyoruz. Gerçekten de Vallaury hem Abdülhamid hem de İttihat ve Terakki ile¹⁸ çalışabilmiş ve itibar görmüştür. Öte yandan Vallaury'nin yapılarında 1.Milli Mimari tarzını benimsediği söylenemezse de, 1.Milli Mimari'yi başlatıp devam ettiren, kimisi Sanayi-i Nefise çıkışlı mimarların yapıtlarında Vallaury'nin eklektik mimari repertuarı içinde önemli bir yer tutan yerel mimari referansları da kullandığı gözlemlenebilir (bkz. Ek B).

4.4 Mimarlar Arası ve Mühendisler Arası İlişkiler : Rekabet ve İşbirliği

Diğer mimarların ve mühendislerin varlığı da Vallaury'nin mimarisinde önemli olmuş olmalıdır. Kariyerinin yaklaşık olarak ilk on yılında bu tip rekabeti fazla hissetmemiş olabilir. Zira bu yıllar, ünlü sermimar Serkis Balyan'ın soruşturmayla uğradığı ve itibar kaybettiği bir dönemdir ("BOA Y.MTV 11-50," 1883). II.Abdülhamid'in saltanatının ilk yıllarındaki istikrarsız ortam ve mali kriz de, yurtdışından başka mimarların çağrılmaması veya yurtdışına öğrenci gönderilmemesi için neden oluşturmuş olmalıdır¹⁹. Kaldı bu bölümün önceki kısımlarında açıklandığı gibi bu dönem uzman işgücüne talebin gitgide arttığı yıllara rastlamaktadır.

1890'dan sonra uzman mimar-mühendise olan talep artmaya devam ettiyse de, gerek yabancı altyapı yatırımları ile ilgili olarak yeni yabancı mimarların ülkeye gelişi, gerekse Sanayi-i Nefise'den yetişen çoğu Rum ve Ermeni asıllı Osmanlı tebası

¹⁷ Vedad Bey'in mimarı olduğu ve ilk 1.Milli Mimari örneklerinden sayılan Sirkeci Postanesi binası 1905-1909 tarihleri arasında inşa edilmiştir.

¹⁸ Ülkeden ayrılmadan kısa süre önce parlamento olarak restore edilmesi gereken Çırağan Sarayı'nın restorasyonu için Vallaury'nin katkıları istenmiştir: 'Yanan Çırağan Sarayı'nın tamir edilerek Meclis-i Milli Dairesi'ne çevrilmesi için bir rapor tanzim etmek üzere, Frankilya Efendi, Mimar Kemal Bey, Mösyö Valoni ve Terziyan ve Orlik Efendiler'den oluşan bir komisyon kuruldu' ("BOA DH.ID.83-4," 1910).

¹⁹ Vallaury ile eş veya yakın zamanda École des Beaux Arts'da okumuş Tahtacıyan, Pappas gibi mimarların da İstanbul'a dönüp çalışmış olduğu bilinmekle birlikte, sayıları azdır.

mimarların ve Mühendishane'den yetişen çoğu Müslüman teba olan mühendislerin devreye girmesi ile bu konudaki arzın da artması söz konusudur.

Sanayi-i Nefise mezunlarının fenn-i mimari muallimleri olmuş olan Vallaury'le paralel anlayışla çalıştıkları ve işbirliği içinde oldukları düşünülebilir. Sanayi-i Nefise'nin gerek öğrenci ve gerekse mezunlarının, Vallaury ve diğer mimarların projelerinde asistanlık yaptığına dair bilgiler de vardır (bkz. Bölüm 6). Bu işgücü kuşkusuz, mimarların daha kapsamlı ve çok sayıda işler alıp yürütebilmeleri bakımından olumlu bir katkı idi.

Öte yandan, özellikle artan Alman yaklaşması çerçevesinde zaman içinde artarak Türkiye'ye gelen ve çoğu mühendislik formasyonuna da sahip ilk Alman mimarlardan August Jasmund'un²⁰, Vallaury'nin ciddi bir rakibi ve tenkitçisi olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle Vallaury'nin mimar olarak sorumlu olduğu Rüşumat Emaneti antrepoları yapımı sırasında yaşanan statik hesaplara ve binaların sağlamlığına ilişkin tartışmaların, Vallaury aleyhine yönetime verilen layihalar ve kendisinin yaptığı yazılı savunmalar boyutuna geldiği bilinmektedir ("BOA DH.MKT 1782-62," 1890). Bu eleştiriler, özellikle Vallaury'nin yangın çekincelerine rağmen antrepolarda çıplak demir strüktür kullanması ve uyguladığı döşemelerin öngörülen yükü kaldırabilecek mukavemette olmayışı ile ilgili oldukça ağır ve suçlayıcı tarzda ifadeler içermektedir ("BOA HR.TO 533-75," 1890). Jasmund, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde de bir süre ders vermiştir; fakat akademik ortamda iki mimarın ilişkilerinin niteliğine dair bir bilgiye erişilememiştir ("BOA İ.DH 1165-91068," 1890). Söz konusu eleştiriler, özellikle deprem sonrası hasarlar ortaya çıktığında sertleşmiştir ("BOA BEO 1412-105839," 1899). Jasmund ve Vallaury'nin bilinen ortak bir projesi yoktur. Deprem sonrası hasar tespiti ve restorasyonlar için kurulan komisyonda her ikisi de çalışmakla beraber farklı işlerde görev aldıkları görülmektedir²¹. Her durumda uzun süreli ve yönetim nezdinde yankı

²⁰ Jasmund, geçmiş çalışmaları ve Sirkeci Garı gibi tasarımlarının da ortaya koyduğu gibi oryantalist söyleme çok daha yakın bir isimdir.

²¹ Jasmund, vilayete bağlı mimarlardan Prodromos ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunlarından olan mimar Fotiadis ile ayrı bir heyet olarak evkaf binaları ve özellikle tarihi camilerin hasar tespit ve keşiflerini yapmaktadır ("BOA İ.EV 7-1312/Ra-27," 1894). Vallaury'nin ise hükümet başmimarı Serkis Bey ile Berthier ve bir süredir İstanbul sergisi binaları inşaatı için kentte çalışmakta olan İtalyan mimar d'Aronco'nun bulunduğu komisyonla Kapalıçarşı restorasyonu, mevcut rıhtım ve

bulan bu teknik eleştirilerin Vallaury’i strüktürel konularda daha dikkatli olmaya ve yeni teknolojileri tanıyıp kullanmaya sevk etmiş olması beklenir.

1893’te Osmanlı Uluslararası Sergisi hazırlıkları için çağrılı olarak ülkeye gelen İtalyan Raimundo d’Aronco ise özellikle tasarım açısından getirdiği yeni fikirlerle ve sultana yakınlığıyla²² Vallaury’nin rakibi olmuş olmalıdır. Fakat d’Aronco ve Vallaury rakip olsalar da, birlikte çalışıp üretebilmişler ve olasılıkla da meslek pratiği anlamında birbirlerine katkıda bulunabilmişlerdir. Gerek 1894 depremi sonrası onarım çalışmalarında, gerekse daha sonra ortak yeni projelerde başarılı ürünler ortaya koymuşlardır²³. Yirminci yüzyıl başında Osmanlı mimarlığına Art Nouveau’yu çok sayıda yetkin örnekle tanıtan d’Aronco’nun Vallaury için öğretici bir yanı da olmuş olmalıdır. Fakat Art Nouveau’nun kimi Sanayi-i Nefise mezunlarınca uygulandığı bilinmekle beraber Vallaury’nin bu tarzı benimsemediği görülmektedir.

Bu öne çıkan iki isim dışında, özellikle büyük ihalelerde pek çok başka mimar ve mühendisin de müdahil olduğu, kurulan komisyonlarda özellikle strüktürel konuların ve maliyetlerin ciddi şekilde incelenip eleştirildiği bilinmektedir²⁴. Vallaury ihalelere katılan firmalardan ziyade, ihaleyi açan devlet kuruluşunun tarafında, ilgili konularda görüşüne başvurulmuş sorumlu mimar olmakla beraber, pek çok kere de uygulamalar konusunda eleştirilere uğramıştır²⁵.

gümrük inşaatlarının devam ettirilmesi, çeşitli askeri binalar ve müzede hasar tespit ve tamir işlerinde sorumlu olması sözkonusudur (“BOA Y..PRK.SH 5-11,” 1894).

²² D’Aronco’nun sultan II.Abdülhamit için gerek Yıldız sarayı içinde çeşitli yapılar, gerekse dışında Sanayi ve Maadin Nezareti, Yeniçeri müzesi, Tophane çeşmesi gibi önemli işler yaptığı bilinmektedir.

²³ İki mimarın gerek deprem nedeniyle düzenlenemeyen uluslararası sergi yapıları, gerekse deprem sonrası restore edilmesi sözkonusu olan Kapalıçarşı için birlikte proje ürettikleri bilinmektedir (Batur & Tanyeli, t.y.). Gerçekleştirildiği bilinen ortak yapıları ise İtalyan Società Operaia Derneği için Beyoğlu’nda ilkokul binası ve Haydarpaşa’da yapılan Tıbbiye ve Hastane kompleksidir (bkz Ek A).

²⁴ Örneğin gerek gümrük gerek Kapalıçarşı ihalelerine ilişkin belge ve haberlere, Osmanlı arşivi ve dönem gazetelerinde Sauvegeot ismine sıklıkla rastlanır. Prodromus, Ohannes Kalfa, Serviçen Efendi, Farra da teknik komisyon eleştiri ve kararlarında imza ve ifadelerine sıklıkla rastlanan teknik personelden kişilerdir.

²⁵ Örneğin Selanik ve Eminönü gümrük ihalelerini değerlendiren ve kullanılacak teknoloji için maliyet ve sağlamlık konusunda rapor verecek kişi konumunda olan Vallaury’nin değerlendirmelerinin yeterli görülmemiş, daha sonra üçüncü kişilerden yeni raporlar istendiği veya yeni komisyonlarda durumun değerlendirildiği görülmektedir (Kula Say, 2011).

Bu ciddi rakiplere rağmen özellikle 1890'lardan itibaren Vallaury, yetkin ve tecrübeli bir mimar olarak tanınmaktadır. Çok sayıda yapı üretip, mimar yetiştirdiği başarılı bir dönem yaşamaktadır.

Yirminci yüzyıla beraber, Müslüman Türk tebadan École des Beaux Arts'da kısa süre eğitim görmüş Vedat Bey ile Almanya'da mühendislik eğitimi almış Jasmund'un öğrencisi Kemalettin Bey'in isimlerini duyurduğunu görüyoruz²⁶. Her ikisi de Türk milliyetçiliği fikrine yakın isimler olup zaman içinde 1.Milli Mimari akımının en güçlü uygulayıcıları olmuşlardır. Bu bağlamda Vallaury'nin mimari öge repertuarı içinde gittikçe artan ve 1.Milli Mimari akımında da uygulama alanı bulan yerel referanslar sözlüğünün (bkz. Ek B) gelişmesinde ve kullanımında Vedat Bey ve Kemalettin Bey'le Vallaury etkileşimi önemli olmuş olmalıdır.

Yirminci yüzyılın başlarında Vallaury'nin referansı ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nde kendisine asistanlık yapmaya başlayan İtalyan mimar Mongeri de bu dönemde isim yapmaya başlamıştır (bkz. Bölüm 6). Mongeri'nin De Nari ile işbirliği içinde kurduğu şirketle ve Hennebique betonarme firmasının temsilciliğini de alarak bellibaşlı bir rekabet unsuru oluşturduğu bir olgudur (Uras, 2012). Aynı dönemde azımsanmayacak sayıda Sanayi-i Nefise mezununun, Vedat Bey'in de Hennebique betonarme sistemlerini kullanarak başarılı işler yaptığı bilinmektedir (B.A.H., 1913). Bu dönemde Osmanlı mimarlığında betonarmenin hızlı şekilde benimsenmesinde, Mongeri-De Nari ortaklığının ve Sanayi-i Nefise Mektebi çevrelerinde betonarme uygulamalarına ilginin önemli rolü olmuş olmalıdır. Esasen, özellikle statik açıdan riskli ve kapsamlı kamu inşaatlarıyla ilgili arşiv belgelerinde, raporlarından anlaşıldığı kadarıyla betonarme sistemler daha ucuz oldukları için tercih edilse de, eski sisteme göre güvenilirlikleri her zaman tartışma konusu olmaktadır (Kula Say, 2011). Belgelerden de görüldüğü üzere, Vallaury'nin bu çerçevede yapılan tartışmalarda betonarmeye belli bir rezervasyonla yaklaştığı, dökme demir strüktür ve cam birleşimi sistemlerini ise daha güvenle kullandığı, bu sistemlerle ilgili yabancı tedarikçilerle ilişki içinde olduğu anlaşılmaktadır. Kaldı ki uzun tartışmalar sonucu zayıf zeminlere çare olarak Hennebique sistemlerinin kullanıldığı bilinen

²⁶ Kemalettin Bey'in Vallaury'e yine teknik konularda eleştirileri olmuştur ("BOA BEO 3745-280833," 1910). Vedat Bey'in ise Vallaury ile aynı dönemde Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ders vermesi söz konusudur (bkz. Bölüm 6).

Vallaury yapıları, sadece birbiri ardına inşa edilen iki gümrük binasıdır; mimar kariyerinin son yıllarına rastlayan bu betonarme uygulamasında firma temsilcisi yerli mühendislerle çalışmıştır (bkz. Bölüm 5). Bu dönemde betonarme uygulamalarının piyasa içindeki payı ile uygulayıcı ortaklık ve ofisler hızla artarken, Vallaury'nin bu sürecin dışında kaldığı gözlemlenmektedir. Bu gelişmenin bir başka etkisi de gerek öteden beri süregelen strüktürel kaygılar gerekse betonarme binaların yapım sürecinin niteliği nedeniyle mühendislerin etkinliğinin ve öneminin mimarlar aleyhinde artmasıdır. Bu noktada mühendislik formasyonu olan veya mühendislerle ortaklık içinde bulunan mimarların diğerlerine göre avantajlı olması sözkonusudur.

4.5 1909 Devrimi

1909 devriminin ülkede faaliyet gösteren tüm mimar ve mühendisler açısından en önemli sonuçlarından biri de, yurtdışı kaynaklı sermayenin büyük ölçüde ülkeden çekilmesi ve inşaat sektörünün demiryolu ilişki işler dışında büyük ölçüde daralması olmuştur. Devrimden birkaç yıl öncesinden başlayan bu daralmanın, mimarların payitaht dışı ve özellikle yine liman ve demiryolu yatırımlarına sahne olan taşra kentlerinde ve yurtdışında²⁷ gittikçe artan oranda iş yapmasıyla sonuçlandığı görülebilmektedir. Vallaury'nin de bilinen İstanbul dışı işleri 1900 sonrasına tarihlidir (bkz Ek A). 1909 devrimi ve İttihat ve Terakki'nin yönetime geçişi sonrasında ise özellikle Fransız ve İngiliz sermayesinin ülkeyi terkettiği ve Naf'ıa işlerinin durma noktasına geldiği anlaşılmaktadır²⁸.

Bu süreçte Trablusgarp Savaşı sonrası İtalyan tabiyetindeki çalışanların da işten ve ülkeden çıkarılması sözkonusu olmuş; bu da bir süre inşaat piyasasını olumsuz anlamda etkilemiştir²⁹.

Osmanlı liman kentlerinin altın dönemlerinin sona erdiği bu süreçte, Osmanlı Devleti'ni terkeden çok sayıda Avrupalı arasında, Vallaury'nin de içinde bulunduğu

²⁷ Sanayi-i Nefise mezunların bu yıllarda Dimetoka, Gümülcine, Edirne, Konya, Hanya, Selanik, Beyrut gibi merkezlerde işler yaptıkları bilinmektedir (bkz. Bölüm 6)

²⁸ 1909 yılına ait Levant Herald, Stamboul, La Turquie gibi pek çok gazete nüshaları incelendiğinde finansal sıkıntılar ve imar işlerindeki durgunluğa dair makale ve haberler yer aldığı görülür.

²⁹ İtalyan asıllı olan Vallaury'nin bu durumdan doğrudan etkilenmesi sözkonusu olmamıştır; zira kendisi on yıldan fazladır Fransız tabiyetinde bulunuyordu (bkz. Bölüm 2).

sanatçı ve entelektüel çevrelere mensup Zonaro gibi bellibaşlı ressamlar ve d'Aronco gibi bir mimarın bulunduğu, yine bu dönemde Vallaury'nin yakın çalışma arkadaşlarından Bello'nun ve ardından da geçmiş dönemin en önemli aydınlarından ve öteden beri Vallaury üstünde en etkili kişilerden olan Osman Hamdi Bey'in vefat ettiği gözönüne alınırsa 1909, entelektüel anlamda da bir dönemin sonudur. Yeni dönemde ayakta kalabilmek için ise, yeni yönetimle ve etkinliği artan Alman sermaye sahipleriyle ilişkiler geliştirebilmek, daralan inşaat piyasasının artan rekabet koşullarına uyum sağlayacak şekilde maliyetleri düşürebilmek gereklidir. Sürece uyum sağlayabilen betonarme uygulamalarının başarı kazandığı bir olgudur.

Bu dönemde rekabetin yoğunlaşması ve talebin azalmasının yanı sıra, gerek sosyal çevresinin zayıflaması, gerekse betonarmenin yükseldiği sürecin dışında kalması gibi sebepler, Vallaury'nin mimari ve akademik etkinliğini sonlandırarak ülkeyi terketmesi kararını desteklemiş olmalıdır.

5.VALLAURY YAPILARI İLE BEAUX ARTS KAVRAM VE KRİTERLERİNE GÖRE ANALİZLERİ

Alexandre Vallauray'nin eğitimini ve Paris deneyimini tamamlayarak 1879-1880'de İstanbul'a dönmüş¹; otuz yıl kadar İstanbul'da yerleşik bir mimar olarak çalıştıktan sonra 1909 sonu veya 1910'da Fransa'da Grasse kasabasına yerleşmiş ve mimari faaliyetini sonlandırmıştır². Mimarın, çok aktif geçtiği belgelerle tespit edilebilen mesleki kariyeri, 1882-1911 yılları arasına yayılmaktadır³. Bu süreçte yaptığı belirlenen elli kadar yapı bulunmaktadır (bkz. Ek A). Söz konusu yapıların büyük bölümü ayakta ve kullanılır durumdadır.

1880-1889 arası dönemde Vallauray yapıları dağınık olmakla beraber sur içindikiler ağırlıklıdır; Kadıköy'de hiç yapı yoktur. Bu dönemde baniler değişken olmakla beraber, devlet projeleri daha fazladır. Fonksiyon olarak konutlar ve turizm yapıları ağırlıklıdır.

1890-1899 arası dönemde ise yapıların yarısından fazlası Galata-Pera bölgesinde toplanmıştır. Tarihi yarımada da kiler yarı yarıya azalmışken; Boğaziçi ve Adalar aynı oranda kalmıştır. Bu yaklaşık on yıllık süreçte, Vallauray'nin yoğunlukla yabancı kişi ve kurumlara bina yaptığı gözlemlenmektedir. İkinci önemli bina yaptıran grup ise Levanten veya azınlık kişi ve kuruluşlardır. Devlet daha sonra gelmektedir. Fonksiyon açısından en sık rastlanan yapı tipleri önce turistik bina ve kulüpler; ardından ofis ve işyerleridir.

¹ İstanbul gazetelerinde mimar Vallauray adına ilk kez 16 Eylül 1880 (11 Şevval 1297 hicri) tarihli Osmanlı dergisinin Elifba Kulübü sergisi ile ilgili yazısında rastlanmaktadır (Cezar, 1995, s. 436)

² Bu bilgi İstanbul Fransız konsoloslüğundan mimarın akrabası Gilberto Vallauri'ye yazılan resmi bir mektupta yer almaktadır (Consulat General de France, 1987).

³ Mimarın bilinen ilk profesyonel faaliyeti 1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi binasını inşa etmesidir ("BOA MF.MKT 149-21," 1892). En geç 1911 tarihinde de, mimarı olduğu ve inşaatı devam eden Selanik Gümrük Binası ile ilgili çalışmalar yaptığı tespit edilebilmiştir (Kula Say, 2011).

1900 ve sonrasında ise yapıların üçte biri, mimarın daha önce yapı yapmamış olduğu sanılan Kadıköy bölgesindedir. Daha sonra sırasıyla Boğaziçi ve Adalar, Galata ve Pera, İstanbul dışındaki yapılar ve en son da suriçi gelmektedir. Yapı patronajı çok ağırlıklı olarak devlette ve saray erkânı ile bürokratlar arasındandır. Konut işlevli yapılar çok ağırlıklıdır. Sayıca azalmış olsa da ikinci sırada ofis ve işyerleri gelmektedir.

Bilgisine ulaşılabilen bu yapılar listesi içinde, Vallaury'nin Tanzimat sonrası gelişen Dolmabahçe-Nişantaşı-Taksim üçgeninde bilinen yapısı olmaması dikkat çekicidir. Yine kışla, hastane, okul gibi yapıları oldukça az inşa etmiş görünmektedir. Fakat kuşkusuz zaman içinde ortaya çıkacak belgelerle bu yapı listesine eklemeler gelebilir.

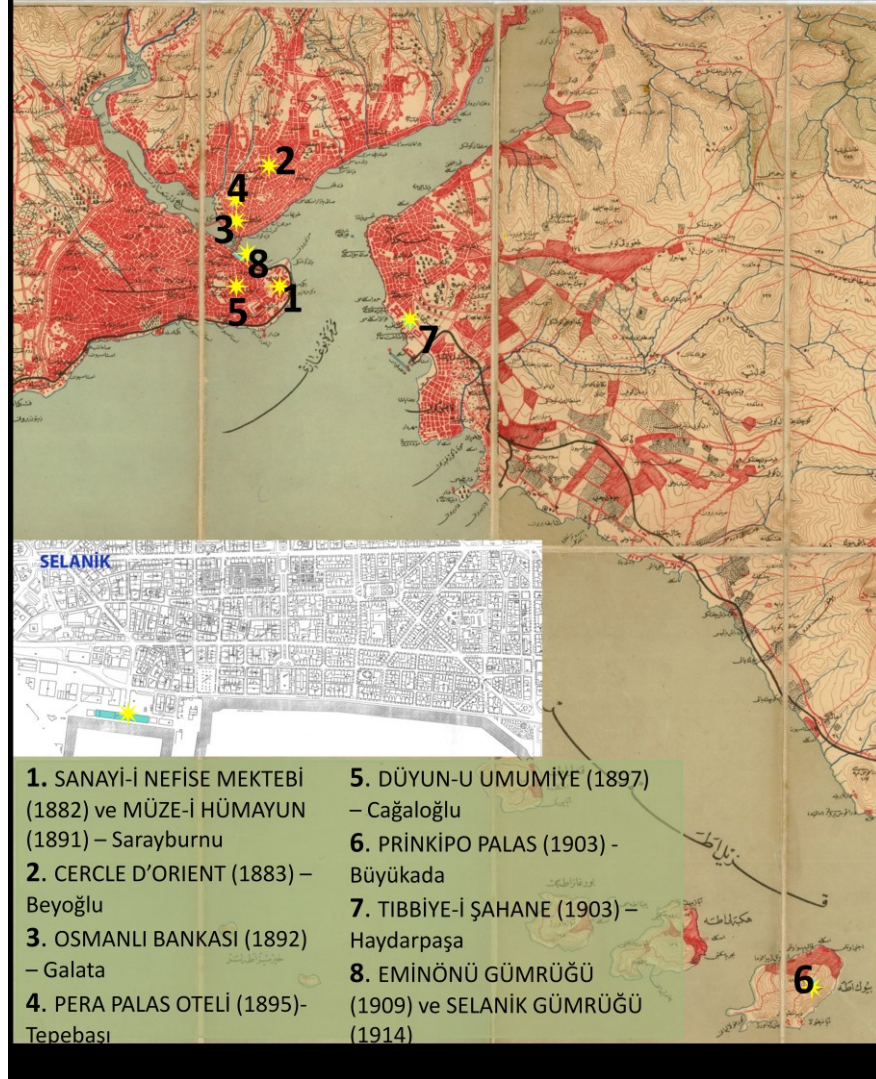
Yapı malzemesi ve tekniği açısından bakıldığında ahşap ve kagir sistemlerin kullanıldığı görülür. Kagir sistem hemen her binada kullanılabiliyorken, ahşabın genelde konut ve turizm yapılarında ve hemen her zaman Kadıköy, Boğaziçi veya Adalar gibi sayfiye semtlerindeki inşaatlarda kullanıldığı anlaşılmaktadır. Sanayi yapılarında çelik strüktürün de belirgin şekilde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Kagir binalarda kullanılan yapım sistemi için rakamlar çok net değilse de ağırlıklı olarak volta döşemelerin, kısmen de betonarme sistemlerin, görüldüğünü belirtmek yanlış olmaz.

Vallaury Yapılarının Beaux Arts Kavram ve Kriterlerine Göre Analizi

Önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, Vallaury mimari kariyerini Ecole des Beaux Arts eğitimi, görgüsü ve dolayısıyla sistematığı üstüne kurmuştur. Bunun yanı sıra İstanbul'a dönüşünde meslek pratiği üstünde etkili olduğu belirlenen etkiler önceki bölümlerde incelenmişti (bkz. Bölüm 4). Patron talepleri, günün şartları, teknolojik gelişmeler, devlet politikası gereği uyulması gereken kuralları ve doğa olaylar ımimari üretimin şartlarını belirliyordu; ama bunlar çoğunlukla sistemli birer etki değil, zaman göre ağırlıkları değişen ve mimarın uzlaşması, uzlaştırması gerekli talep ve isterlerdi.

Bu nedenle, bu çalışmada Vallaury bir Beaux Arts Okulu temsilcisi olarak ele alınmış ve yapılarının, bu çalışmanın üçüncü bölümünde açıklanan Beaux Arts kavram ve ilkelerine göre incelenmesi hedeflenmiştir. Sözkonusu inceleme, yapılar arasından Vallaury'nin mimari kariyerini temsil edebilecek ve Beaux Arts

etkilenimlerini yansıtabilecek bir seçki üzerinden yapılmıştır (bkz.Şekil 5.1). Bu seçkinin oluşturulmasında, yapıların müellifinin Vallaury olduğunun kesinlikle bilinmesi, Vallaury'nin yaklaşık otuz yıllık mesleki kariyerinin her dönemini temsil eden yeterince yapıya yer verilmesi, olabildiğince farklı fonksiyonları içermesi ve seçilen yapılar için halihazırda yeterli kaynağa erişim ve yerinde inceleme imkanı bulunması şartları gözetilmiştir.

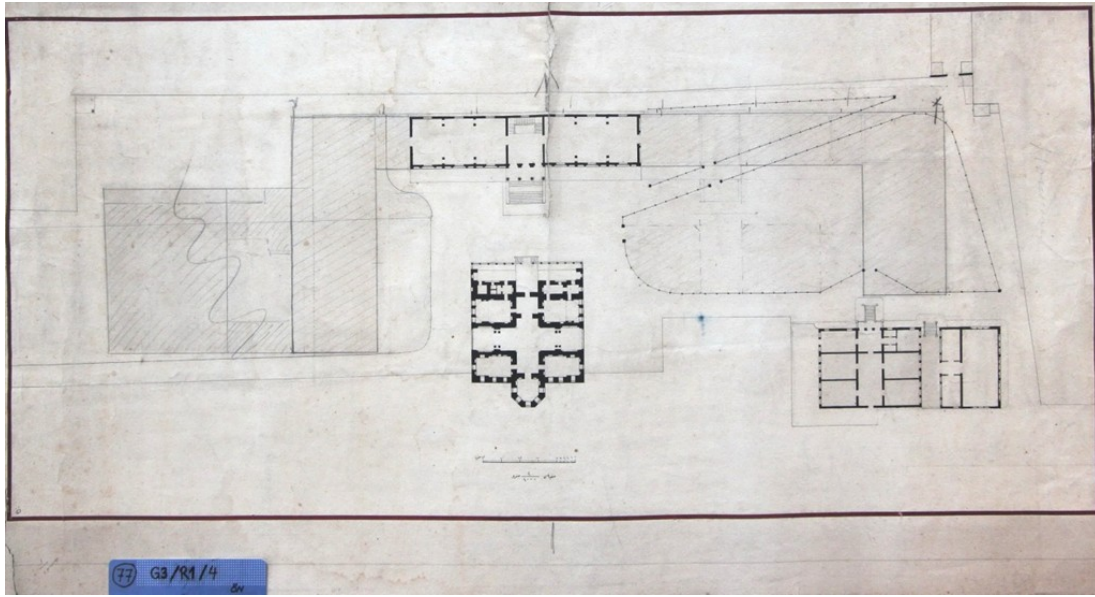


Şekil 5.1 : Bu bölümde incelenen Vallaury yapılarının güncel Selanik ve 1914 tarihli İstanbul haritaları üstünde yerleri (Erkan-ı Harbiye, 1914).

Bu seçkinin Beaux Arts tasarım kavram ve ilkeleri açısından incelenmesi sonucunda ulaşılan verilerin değerlendirilmesi yoluyla, Vallaury'nin bu ilkeleri mimarisinde ne ölçüde uyguladığı, bu çerçevede benimsediği yapım sistemleri, oluşturduğu mimari sözlük ve genel mimari tutumu hakkında sonuçlara varılması hedeflenmiştir.

5.1 Sanayi-i Nefise ve Müze-i Hümayun Kampüsü

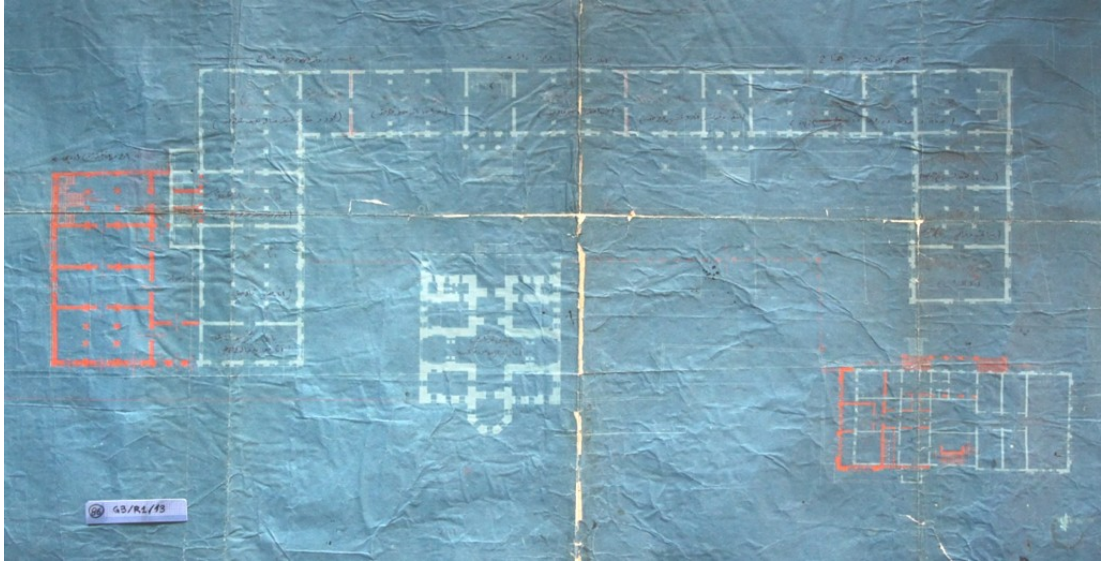
Sanayi-i Nefise Mektebi binası ve Müze-i Hümayun binası, Vallaury'nin İstanbul'daki erken dönem projelerinin başında gelir. Bu binalar zaman içinde değişimlere uğramış olmakla beraber ayakta dururlar ve sırasıyla Şark Eserleri Müzesi ve İstanbul Arkeoloji Müzesi olarak hizmet vermektedirler. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu ve Paris Ecole des Beaux Arts model alınarak organizasyonu bu çalışmanın sonraki bölümlerinde detaylandırılmaktadır (bkz. Bölüm 6).



Şekil 5.2 : Sanayi-i Nefise Mektebi ve Müze-i Hümayun birinci faza ait tarihsiz vaziyet planı. Arkasında okunamayan Osmanlıca notlar ve Fransızca "Planche de situation chéz Musée Impérial" ibaresi yer almaktadır ("İAMEYA 77-G3/R1/4," t.y.).

Sanayi-i Nefise Mektebi binasının projesi, aynı zamanda ilk fenn-i mimari hocası olarak görevlendirilen Vallaury tarafından 1882 yılında "bir çatı altında beş adet ders ve işhane" içerecek şekilde hazırlanmış ve kısa zamanda uygulanarak, okul 1883'te hizmete açılmıştır (Cezar, 1995, ss. 533,534). Halil Edhem Bey'in Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu adlı eserinde, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne daha sonra hazırlık sınıfları için bir atölye, sergiler için büyük bir salon ile biri hakk, diğeri heykel bölümleri için iki atölye eklendiğini ve son olarak da okul binası ile yeni salon arasında kalan kısma iki oda daha eklenip bu iki ayrı yapının birleştirildiği belirtilmektedir (Cezar, 1995, s. 471). Bu ekler ve değişiklikler müze müdürü Osman Hamdi Bey ve Maarif Nezareti arasındaki yazışmaları içeren Osmanlı arşiv belgelerinden de izlenebilmekte olup, gerek 1887'deki büyütme ile ilgili MF.MKT 21 kodlu belgeden (Cezar, 1995, ss. 544,545), gerekse 1892'deki ek bina ilgili

yazışmadan (“BOA MF.MKT 149-21,” 1892), ilgili projelendirmenin Vallaury tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Günümüzde Şark Eserleri Müzesi olarak kullanılmakta olan Sanayi-i Nefise Mektebi binasının iç organizasyonu zaman içinde büyük değişikliklere uğradığından söz konusu belgelerde yer alan eklemeler ancak döneme ait çizimlerde izlenebilmektedir (bkz.Şekil 5.2 ve Şekil 5.3)(“İAMEYA 77-G3/R1/4,” t.y.) ve (“İAMEYA 86-G3/R1/13,” t.y.). Bu çizimlerden, Darphane binaları karşısında bulunan ve cephesi heykellerle bezeli olan kısmın ek sergi salonu binası olduğu anlaşılmaktadır.

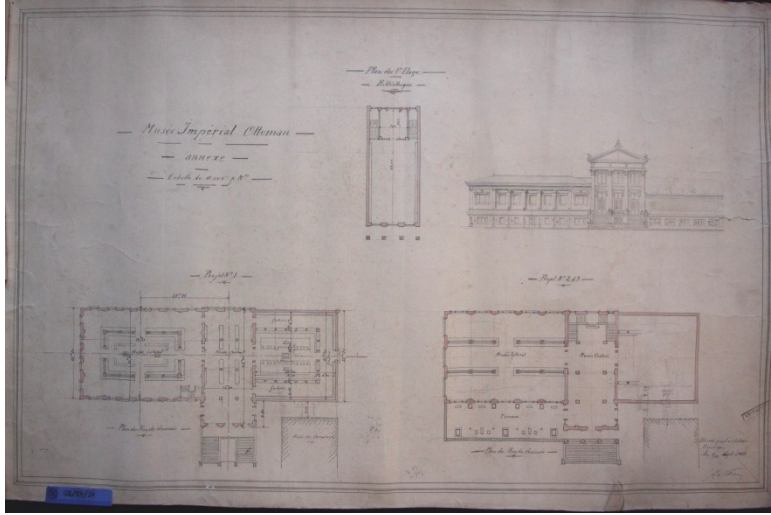


Şekil 5.3 : Sanayi-i Nefise Mektebi ve Müze-i Hümayun'un vaziyet planı, yapılan ekler ve her bir bölümün işlevine dair notlar içeren levha (“İAMEYA 86-G3/R1/13,” t.y.).

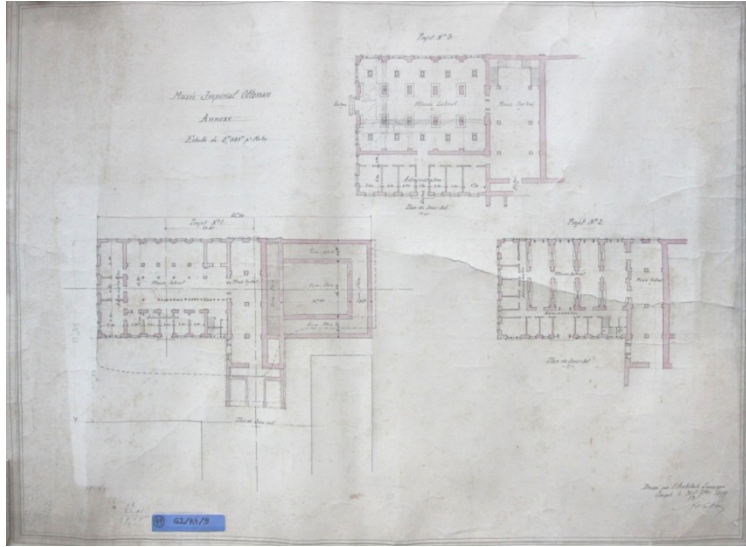
Müze-i Hümayun ise, ilk başta Osman Hamdi Bey'in Sayda'dan getirmekte olduğu arkeolojik buluntular için kurgulanmış ve en geç 1887'de projelendirilmiştir (“BOA İ.MMS 105-4508,” 1889). Buna karşın bu ilk proje ancak 1891'de gerçekleştirilebilmiştir. Müzeye daha sonra 1903 ve 1907 yıllarında iki ek daha yapılmıştır (Akpolat, 1991, ss. 122,123)⁴. Müze arşivindeki çizimlerden ikinci ek binanın şimdikinden daha farklı olmasının düşünülmüş olduğu ama bunun gerçekleştirilmediği anlaşılmaktadır (bkz Şekil 5.2 ve Şekil 5.3) (“İAMEYA 77-G3/R1/4,” t.y.) (“İAMEYA 86-G3/R1/13,” t.y.). 1899 tarihli ek bina çizimleri de ek

⁴ Müzeye yapılan eklerin ilki Vallaury'nin okuldaki yardımcısı ressam Bello, ikincisi ise Vallaury'nin öğrencisi ve Osman Hamdi Bey'in kardeşi mimar Halil Edhem Bey nezaretinde Vallaury'nin planlarına göre gerçekleştirilmiştir(Akpolat, 1991, ss. 122-123) .

bina için düşünülmüş diğer alternatifleri göstermektedir (bkz.Şekil 5.4 ve Şekil 5.5) (“İAMEYA 56-G2/R4/24”,1899) (“İAMEYA 41-G2/R4/9”,1899). 1891’de tamamlanan müzenin ilk binası Çinili Köşk’ün tam karşısında sütunlu ve üçgen alınlıklı bir portikle ulaşılan iki kısa kanatlı ve iki katlı bir yapıdan oluşuyordu (bkz.Şekil 5.6).



Şekil 5.4 : Müze ek binası için Vallaury imzalı ve 1899 tarihli alternatif plan ve görünüş çizimleri (“İAMEYA 56-G2/R4/24”,1899).



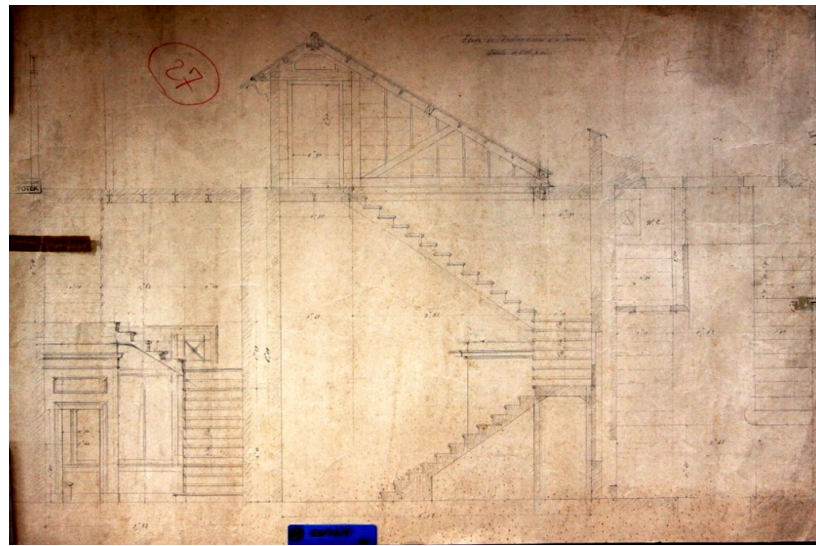
Şekil 5.5 : Müze ek binası için Vallaury imzalı ve 1899 tarihli alternatif plan önerileri (“İAMEYA 41-G2/R4/9”,1899).

Sanayi-i Nefise Mektebi’nin orijinal yapım sistemine dair bir belgeye henüz rastlanmamış olmakla birlikte, yapılan ek binayla ilgili bir yazışmada altıyüz arşın kargir bir ebniye ilavesinden sözedilmektedir(“BOA İ..MMS 105-4508,” 1889). Müze binasının ise Arkeoloji Müzesi arşivi nezdindeki bir örneği burada verilmiş

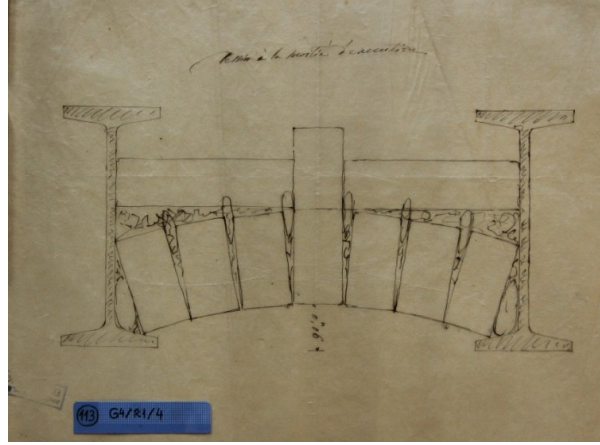
çeşitli çizimlerine bakarak kagir gövde, I putrelli volta döşeme ve ahşap çatıyla tasarlandığı söylenebilir (bkz.Şekil 5.7 ve Şekil 5.8). Yine aynı arşivde yeralan üçüncü fazda Edhem bey tarafından yürütölmüş ek yapı inşaatına ait çizimlerden döşemelerde ve ek bina merdivenlerinde Essayan şirketinden satın alınmış demir donatıların ağırlıklı şekilde kullanıldığı görölmektedir (bkz.Şekil 5.9). Ayrıca müze ek binalarında taşıyıcı sistem düzeninin değışmesi ve açıklıkların daraltılması sözkonusudur (bkz.Şekil 5.3).



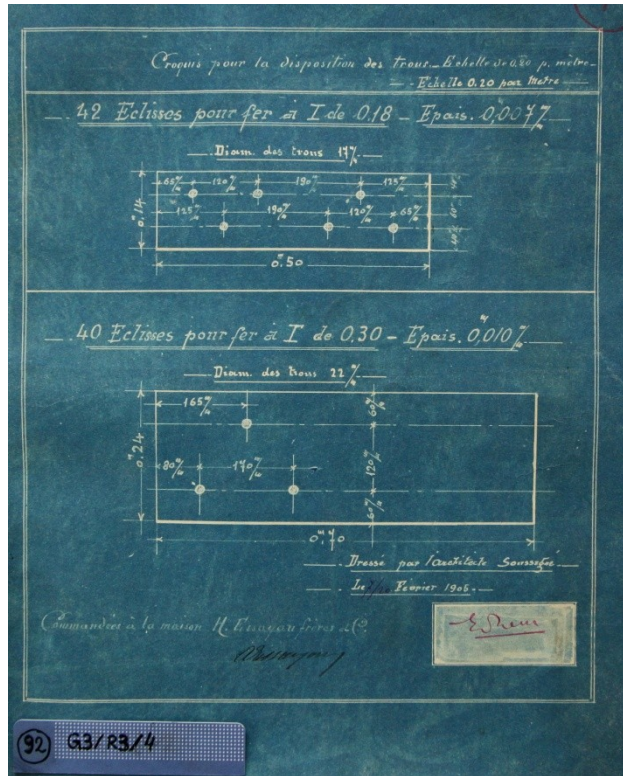
Şekil 5.6 : Müze-i Hümayun'un henüz sadece ilk fazının gerçekteşmiş olduğı döneme ait bir fotoğrafı ("İAMEYA No:24 Musée Impérial," t.y.).



Şekil 5.7 : Müze binasının 'Terasa çıkan merdivenin etüdü' ibareli çizimi ("İAMEYA 161-G5-R2-1" ,t.y.) .



Şekil 5.8 : Müze çizimleri arasında bulunan volta döşeme detayı gösterir bir eskiz "Dessin a la moitié de l'exécution" ibaresi okunmaktadır ("İAMEYA 113-G4/R1/4" ,t.y.).



Şekil 5.9 : Müze projeleri arasında bulunan üçüncü faza ait demir donatılarda putrel deliklerinin yerini gösterir krokiler ("İAMEYA 92-G3-R3-4" ,t.y.).

Bu çalışmada farklı tarihlerde gerçekleştirilmiş olmalarına rağmen, Sanayi-i Nefise Mektebi ve Müze-i Hümayun binalarının bir arada ele alınmasının nedeni Topkapı Sarayı bahçesinde ve sarayın ek binalarından olan Fatih dönemi yapısı Çinili Köşk'ün iki yanında yeralan bu iki neoklasik tarzdaki binanın o sırada yeni kurulmuş olan müzenin ilk koleksiyonlarının sergilendiği Çinili Köşk ile beraber işlevsel bir bütün oluşturmasıdır. Gerek müzenin yeni binaya taşınması ve arkeolojik çalışmalara

hız verilmesi, gerekse Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunda başrol sahibi kişi, dönemin müze müdürü Osman Hamdi Bey'dir. Kendisi, bu bir tür kültürel kampüsün projelendirilmesinde Vallaury'i görevlendirmiş; ardından da Vallaury'i mektebin ilk fenn-i mimari hocası olarak atamıştır. Şüphesiz bu görevlendirme ve işbirliği Vallaury'nin meslek hayatında da büyük önem taşımaktadır ve olasılıkla bu kampüs tasarımı, kendisi de resim sınıfından bir eski Paris Ecole des Beaux Arts öğrencisi ve dönemin tanınmış bir oryantalist ressamı olan Osman Hamdi Bey'in fikir ve önerileri öne çıkmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi işleyişinde de Fransız Beaux Arts Okulu çizgisini takip eden bu iki ismin İstanbul'da yarattığı bu kampüste aynı okulun Paris'teki bina kompleksinin oluşturulmasında geçerli olan prensiplerden etkilenmeler sözkonusu olmalıdır (bkz.Bölüm 3).

5.1.1 Sanayi-i Nefise ve Müze-i Hümayun kampüsünün Beaux Arts ilkelerine göre incelenmesi

PARTİ açısından Kampüsün tasarımı başlıca iki tercih kendini belli etmektedir. Bunlar olasılıkla devletin kendine ait bir kültür politikasının Avrupa standartlarının altında kalmadan oluşturulabilmesi için ciddi çaba sarfetmekte olan Osman Hamdi Bey'in tasarrufu idiyse de; kendisiyle benzer eğitim altyapısına sahip mimar Vallaury'nin de bu tercihleri içtenlikle benimsemiş olması mümkündür. Bu tercihlerin ilki Avrupa standardına ve görsel imgesine sahip bir kültürel site oluşturmak kaygısı olarak özetlenebilir. Gerçekten de bir Ortaçağ sarayı bahçesinde yer almasına, halihazırda müze işlevi gören Çinili köşk gibi Doğulu bir eserle beraber tasarlanacak olmasına ve Osman Hamdi Bey'in bir oryantalist ressam olarak ününe rağmen mektep ve müze binalarının tasarımı dönemin Batılı müze şablonları baz alınmıştır. İstanbul'daki Müze-i Hümayun, bu anlamda çağdaşı olan Atina veya Kahire Müzeleri veya büyük benzerlik taşıdığı Paris'teki Jardin des Plantes Galerie de Géologie'den daha az Batılı değildir. Fakat gerek kuruluşu zaten oldukça gecikmiş olan okul, gerekse Sayda'daki buluntular için acilen mekan yaratma ihtiyacı maddi zorluklarla birleşince tasarım oldukça mütevazî; fakat eklerle büyütülebilir nitelikte tutulmuş olmalıdır. Vaziyet planı çizimlerine bakarak bu ekler ve büyütmelemlerin öngörölmüş olduğu düşünölebilir (bkz.Şekil 5.2) ("İAMEYA 77-G3/R1/4," t.y.).



Şekil 5.10 : Müzenin ilk fazının girişinden Çinili Köşk'e doğru görünüm.

Geçerli olduğu anlaşılan ikinci tercih ise Paris Ecole des Beaux Arts benzeri, içinde hem okul, hem müze, hem sergi fonksiyonlarını barındıran bir mekan yaratmaktır. Paris eşleniği de müze olarak kullanılan ve Ortaçağ eserlerini barındıran eski bir manastır etrafında kurgulanmıştır; Louvre Sarayı'nı karşılayan bir ek sergi salonu ile büyütülmüştür. Fakat Paris Beaux Arts kampüsü, dönemin başlıca mimari tartışma konusunu yansıtır şekilde, “modern mimarlık, tarihsel mimari öğelerin evrimiyle tarihten beri üstüste gelen her dönemin kendi katkısını koymasıyla ortaya çıkar” düşüncesine paralel olarak, girişten aksını takip eden bir tarihten farklı tablolar gezintisi olarak planlanmış; aks üzerindeki mekanlar farklı tarihsel ve coğrafi referanslar içeren mimari öğelerle bezenmiş ve bu gezinti en sonda aynı espride bir duvar resmi ile bezeli bir kubbeli tören mekanında sonlandırılmıştır (bkz. Bölüm 3). Arka fonda Topkapı Sarayı adalet kulesinin görüldüğü, İranlı referanslarla dolu Çinili Köşkü içeren, bahçesinde antik mimari öğelerin, toprak altında Bizans sarnıçlarının bulunduğu ve nihayet tamamen neoklasik tarzda okul ve müze binalarını içeren İstanbul kampüsünde de bir tarihsel referans çeşitliliği olmakla beraber, bunun bilinçli bir tercih olduğuna dair kanıt oluşturan bir belgeye sahip değiliz. Fakat mevcut düzenlemede benzer bir akış Çinili Köşk ve müzenin ilk fazının giriş akslarının birbirini karşılayacak şekilde yapılması nedeni ile hissedilmektedir (bkz.Şekil 5.10).

CARACTÈRE açısından: İlk kavramsal tercihler sonucu cepheleri belirleyen üçgen alınlık, akroter , sütunlu giriş portiği, cephede heykeller gibi antik çağrışımlar yapan

ögeler dönemin müze şablonlarıyla örtüşmekte, sonuçta yapıların dış görünüşü işlevlerini yansıtmaktadır⁵ (bkz.Şekil 5.6 ve Şekil 5.11). Tüm bu kurgu içinde Sanayi-i Nefise Mektebi binası ise cam-demir giriş saçağı, pencere üstlerinde madalyonlar içinde masklar içeren yüksek kalkan duvarıyla ve çok sade duvar örgülü ve alçak bodrum katıyla piano nobileden girilen bir neorönesans yapı karakterindedir, ki bu görünümüyle bina,Paris'teki Palais des Études'ü andırmakta ve kampüs içindeki tarihsel referans çeşitliliğini arttırmaktadır (bkz.Şekil 5.12).



Şekil 5.11 : Müze-i Hümayun ikinci ek giriş kısmı.

Tableau anlamında özellikle müzenin giriş katında ışığın pencere, vitray, şebeke ile kullanımı ve iç atmosfere sağladığı katkı sınırlı iken, üst katta, gerek büyük pencereler ve tepe pencereleri sayesinde özellikle kütüphane kısmında ışık ve manzara iç mekana taşınmakta, gerekse pencere üst taraflarındaki gülbezekli şebekeler yoluyla mütevazi ışık-gölge etkileri yaratılmaktadır. Burada dikkati çeken, özellikle müzenin ilk faz kısmının üst katında giriş portiği ve pencere kotlarının uygun ayarlanması sayesinde, Çinili Köşk kütesinin iç mekanla bütünleşik olarak algılanmasıdır. Marche ise belki de dış bahçe kapısından girişle beraber ele

⁵ Bu bağlamda Cumhuriyet'in erken yıllarında inşa edilen ve bugün 1.Milli Mimari'nin bir örneği olarak değerlendirdiğimiz Etnoğrafya Müzesi mimarı Koyunoğlu'nun binası hakkındaki eleştirilere yanıt verirken Maarif Vekaleti'nin kendisine tamamen içinde sergilenecek eserler gibi 'Türk tarz-ı mimarisinde' bir bina siparişi verildiğini söylemekte ve müze denilen binanın mutlaka dünyaca kabul edilmiş bir tarzda yapılmasının şart olmadığını belirtmektedir (Koyunoğlu, 2008, ss. 293-296). Halbuki İstanbul'daki Müze-i Hümayun'da müdürü Osman Hamdi Bey'in kuvvetle savunduğu Türk sanat tarzının desteklenip dünyaya ispatlanması fikrine rağmen, dönemin genelgeçer müze şablonları kullanılmıştır. Koyunoğlu'nun ifadesi Osmanlı'dan Cumhuriyet'e devletin kültür politikasındaki değişimi yansıtmaları bakımından ilginçtir.

alınmalıdır; kavramsal tercihler kısmında da ele alındığı gibi kampüsün tümü ele alındığında bilinçli olup olmadığı tam bilinemese de, tarihsel referanslar arasında belli bir akış sözkonusudur. Sonradan yapılan Sanayi-i Nefise sergi salonu ile müzenin kütüphane bölümünün cephelerinde benzer tarzda heykeller kullanılması kuşkusuz tesadüf değildir ve kampüs genelinde bir bezeme teması sürekliliği sağlamaktadır. İç mekanlarda ise görece basit bezemeler sözkonusudur; binanın sergilediği sergi malzemesi yeterince ihtişamlı bir akış yarattığından, iç mekandaki bu sadelik bilinçli bir tercih olabilir. Yine de özellikle ek binalard merdiven holleri iç mekandaki marche'ı daha şaşıaalı hale getirmektedir (bkz.Şekil 5.13). Fakat ek binaların ilk fazla bütünlük içinde olmakla beraber daha geç ve Vallaur'y'nin mimari öge dağarcığının daha geliştiğı bir dönemin tasarımları olduğı da unutulmamalıdır.



Şekil 5.12 : Günümüzde İslam Eserleri Müzesi işlevi taşıyan Sanayi-i Nefise Mektebi binası.

ÉCONOMIE açısından ele alındığında ilk yapıışta özellikle müzenin en ekonomik şekilde ihtişamlı bir etki yaratmayı hedeflediğı anlaşılmaktadır. Yıllar içinde gelen eklere rağmen özellikle müze binasında simetri ve düzen korunabilmiştir ve okunması kolay bir binadır.

COMPOSITION açısından Yerleştirmede en önemli unsurun mevcut Çinili Köşk giriş aksını karşılamak olduğı anlaşılmaktadır. Daha geride kalan Sanayi-i Nefise

Mektebi'nin yerleşimi ise , üstünde inşa edildiği yapı kalıntısı ve istinat duvarlarına bağlı olmuştur. İlk okul binası dik açıyla kesişen iki eksen üstünde simetrik olarak düzenlenmiştir ve Çinili Köşk ölçek ve düzenine yakın kolay okunur bir plana sahiptir. Sonradan ek bina ile girişi kesen eksende tek tarafa doğru bir taşma ile genişletilmiştir. Müze eklerinin yapılması sonrasında giriş aksı müzenin yeni kolunun aksıyla kesişmeyen okul binası için simetri sağlayacak ve bu ekseni karşılayan bir tadilat planlandığı ama gerçekleştirilemediği görülebilmektedir (bkz.Şekil 5.3).



Şekil 5.13 : Müze-i Hümayun 1.ek kısmında merdiven holü.

Müze ise, içiçe geçen salonlar şeklinde tasarlanmış bir binadır. Ek binaların yapımıyla birbirine akarak binanın uzun kütlesini oluşturan salonlar, müze bahçesini U şeklinde çevreler hale gelmiştir. Cephe de bu eklemlenme sırasında mevcut cephe düzenleri devam ettirilmiş; bütünlük ve düzen korunmuştur. Fakat iç mekanda taşıyıcı kolon düzeni de değişerek eklemlenen ve çok uzun hale gelen binada kısmi bir düzensizlik ve oryantasyon sorunu sözkonusudur. Ayrıca simetri sağlamak için eklenen ikinci giriş holü nedeniyle tek bir büyük girişi yoktur. Yeni eklerde düşey sirkülasyon binanın ilk fazındakine göre çok daha büyük ve ihtişamlı merdivenlerle çözülmüştür (bkz.Şekil 5.13).

GENEL BEAUX ARTS KRİTERLERİ açısından Yapıların tasarımında saf, geometrik formlar kullanılmıştır. Eklemeler dışında işlek ve kolay okunan planlar

sözkonusudur. Ölçeklendirme için ise , tümüyle zamanının genelgeçer Batılı müze modelleri hedeflenerek yapılan bir tasarıma uygun olarak, müze binasında antik lahitlerin formları, üçgen alınlık ve akroterleri ile niş içinde büyükboyutlu heykeller kullanılmıştır (bkz.Şekil 5.14). Hem müze hem de okulun ilk binalarında iki eksenli simetrik planlama sözkonusudur. İlk müze binası tamamen Çinili Köşk ekseninde tasarlanmıştır. Gerek müze ve gerekse okulda orijinal plan ve cepheler simetrik. Müzenin eklerinde de cephe simetrisi ikinci giriş eksenine eklenmek suretiyle korunmuştur. Modüler ve dik açılı gride yerleşen bir tasarım sözkonusudur. Mafsallar, eklemlemeler estetik çözümlerle yapılmıştır; Eklemlemelerde cephe düzenlerinin korunmasına özen gösterilmiştir. Fakat bu eklemlemeler temelde işlevsel olan sirkülasyonda bir yön bulma sorunu yaratmaktadır.

Anıtsallık klasik şemalara bağlı kalınan müzede giriş merdiven, portik ve alınlığı kombinasyonu; okulda ise yine merdivenli girişle sağlanmıştır. Ek sergi salonu cephesinde üçgen alınlık altına yerleştirilen heykellerle yapılan tekrarlı düzenleme benzer bir etki yaratmaktadır. İç mekanda ise özellikle müze eklerindeki merdiven hollerinde anıtsallık sözkonusudur. Çakışan eksen sisteminde “pavillion” tipi düzenleme sözkonusu değildir. Mekanlararası akış sadece doğrusaldır; cephe ve planlarda Barok anlamda bir hareketlilik gözlemlenmez.



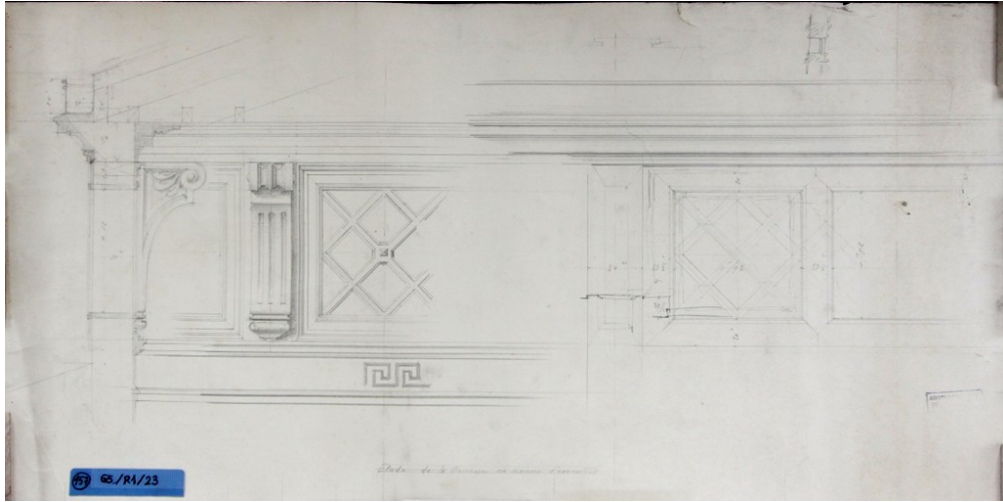
Şekil 5.14 : Müze-i Hümayun 1.ek yapısının görünüşü (“Müze-i Hümayun Birinci ek görünüş”, t.y.).



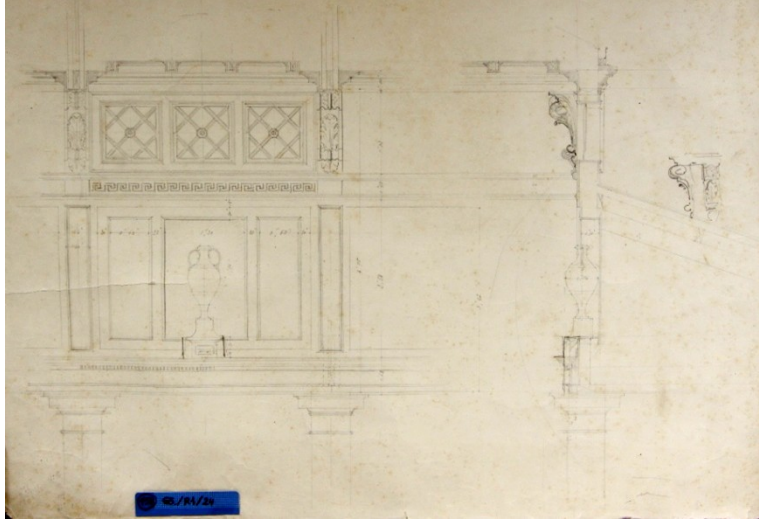
Şekil 5.15 : Müze birinci ekte kütüphaneye çıkan merdiven sahanlığından detay.



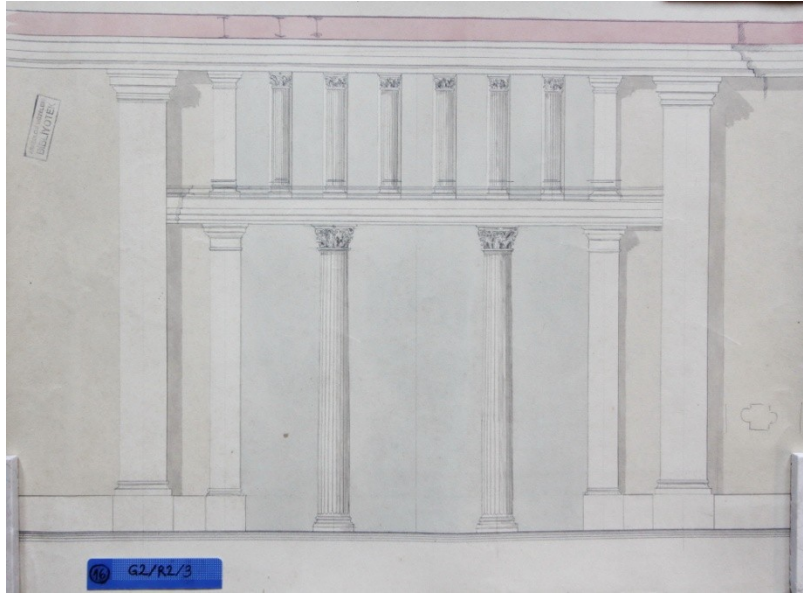
Şekil 5.16 : Müze giriş cephesi düzenlemesi.



Şekil 5.17 : Müze çizimlerinden detay eskizleri (“İAMEYA 157-G5/R1/23”, t.y.).



Şekil 5.18 : Müze çizimlerinden detay eskizleri(“İAMEYA 158-G5/R1/24”, t.y.).



Şekil 5.19 : Müze çizimlerinden bir eskiz (“İAMEYA 16-G2/R2/3”, t.y.).

Tarihsel referansların kullanımı açısından, müze binası ve ekleri gerek bezemeleri, cephe öğeleri, pencere üstü motifleri, kapı-giriş düzenlemeleri, gerekse sütun ve pilastır başlıkları, akroter ve üçgen alınlık kullanımı, sütunlu sundurma, frizler, kaset döşeme ve bezemesi; ve cephede heykelleri ile büyük ölçüde eski Yunan ve Roma uygarlığına referanslar yapan mimari ve dekoratif öğeler kullanımıyla biçimlenmiş bir neoklasik yapıdır (bkz.Şekil 5.15 Şekil 5.16, Şekil 5.17,Şekil 5.18,Şekil 5.19, Şekil 5.20, Şekil 5.21, Şekil 5.22).



Şekil 5.20 : Müze cephesinden bir pilastıra ait detay.



Şekil 5.21 : Müze giriş portiğinden detay.

Fakat bu özellik tarihsel referans çeşitliliği yaratmak amacından çok dönemin geçerli ve Avrupa dünyasınca benimsenmiş müze tipolojisini uygulamak tercihindendir kaynaklanmaktadır⁶. Okul kısmının asıl binasında ise çok alçak bodrum katı sayılmazsa, girişin piano nobileden verildiği bir neorönesans tarz hakimdir. Üçlü pencere düzenlemeleri burada da geçerlidir. Üstteki kalkan duvar bezeme panoları ve madalyonlar içinde insan başı kabartmaları ile bezelidir. Okulun ek sergi salonunda ise müze şablonlarına geri dönülerek üçgen alınlık, heykelli bezeme şemaları benimsenmektedir.

⁶ Gerçekten de üçgen alınlık-akroter-kaset döşemeler – antik dönem sütun başlıkları kullanımı orijinal bir fikir değildir. Örneğin Atina’da da benzer dönemde benzer neoklasik müze ve akademi binaları inşa edilmiştir (1859-1885 arası Akademi ve 1873’te üniversite) . Yine müze binası Paris’teki Galérie de Géologie ile büyük benzerlik taşımaktadır (bkz. Bölüm 3).



Şekil 5.22 : Müze birinci ek inşa halindeyken çekilmiş bir fotoğraf (“Müze-i Hümayun Birinci ek inşa halindeyken iç görünüş”, t.y.).

Sonuçta müze ve okul kampüsü, müzede antik Yunan, okulda rönesans ve Çinili Köşkte ortaçağ İran ve Osmanlı mimarisi referanslarıyla, Bizans’tan kalma duvar ve bina parçaları üstüne oturan binalarıyla ve bahçesinde çeşitli dönemlere ait arkeolojik buluntuların sergilenmesiyle şüphesiz çok çeşitli tarihsel referanslar içermektedir.

Mimarın uyguladığı cephe düzenlemesi içinde yine tarihsel referanslar içeren ama klasik şemalara göre daha özgün görünen iki kombinasyon veya iki ana tema göze çarpar: Bunların biri müze cephesinde ve içinde iki kat yüksekliğinde pilastırlar arasına üstüste iki sıra halinde gruplanmış pencerelerden oluşan modüldür (bkz.Şekil 5.14 ve Şekil 5.23). Diğeri ise iç mekanda salonlar arası geçişlerde kullanılan üstte ikili, dörtlü, çoklu kısa sütunlarla bölünmüş bir tepeliğe sahip kapı veya geçiş düzenidir (bkz.Şekil 5.24). Bu iki kombinasyon ve çeşitlemeleri, orijinal çizim paftalarında da “ana tema”lar başlığı altında çizilmiş ve çok sayıdaki eskizlerden

anlaşıldığına göre epeyce etüt edilerek uygulanmıştır (bkz.şekil 5.25). Pencerelelerin genelde yanyana üçerli gruplar halinde kullanılması da dikkati çeken bir tercihtir.



şekil 5.23 : Müze cephesinden pencere düzeni detayı.



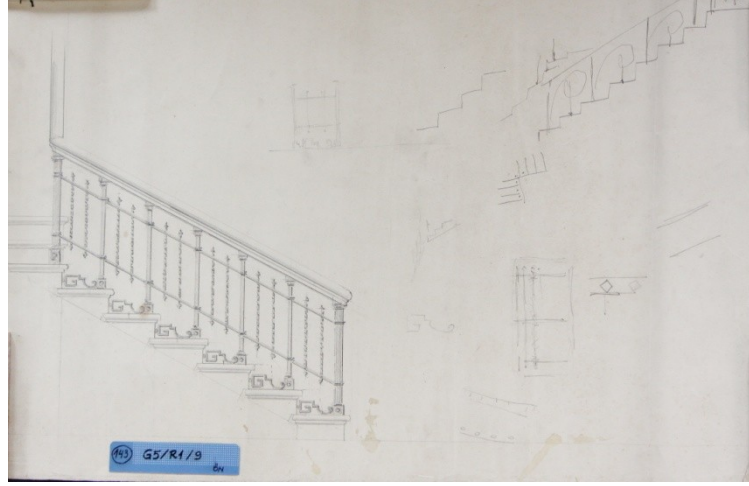
şekil 5.24 : Müze giriş holünden salonlara geçiş.



Şekil 5.25 : Müze eskizleri arasında yer alan "arka cephedeki merkez motif / Motif Central de la façade postérieure" ibareli çizim ("İAMEYA 159-G5/R1/25").

Anıtsal merdiven detayları ve özellikle parmaklıkları (bkz.Şekil 5.26,Şekil 5.27, Şekil 5.28, Şekil 5.29) da oldukça özgün tasarımlar olarak bu bağlamda ele alınabilir; fakat ek yapılara ait olanlar yirminci yüzyıl başına tarihlidir.

Bunun dışında çok daha stilize bir başka tarihsel referans birinci müze eki üst katta rastlanan ikili ve abartılı konsollardır (bkz.Şekil 5.30, Şekil 5.31). Burada mimar tarihsel repertuarına farklı bir öge eklemektedir; fakat bu eklerin tarihinin 1903 yani orijinal yapıma göre hayli geç olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.



Şekil 5.26 : Müze çizimleri arasında yer alan merdiven parmaklığı etüdü (“İAMEYA 143-G5/R1/9”, t.y.).



Şekil 5.27 : Müze binası birinci ekten merdiven detayı.



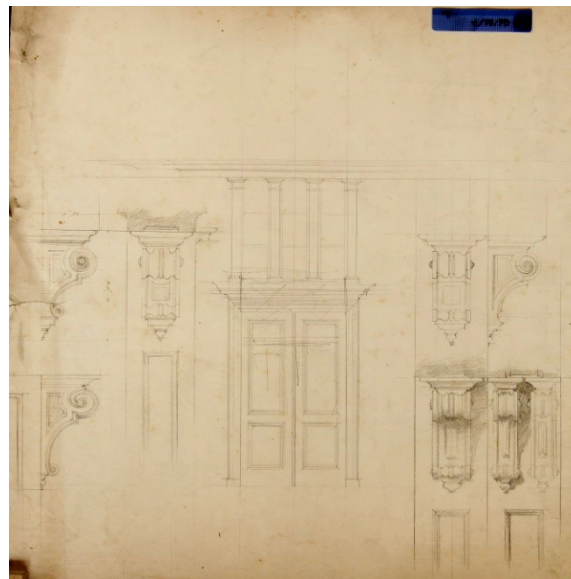
Şekil 5.28 : Müze binası birinci kısım ana girişteki merdivenin parmaklığı.



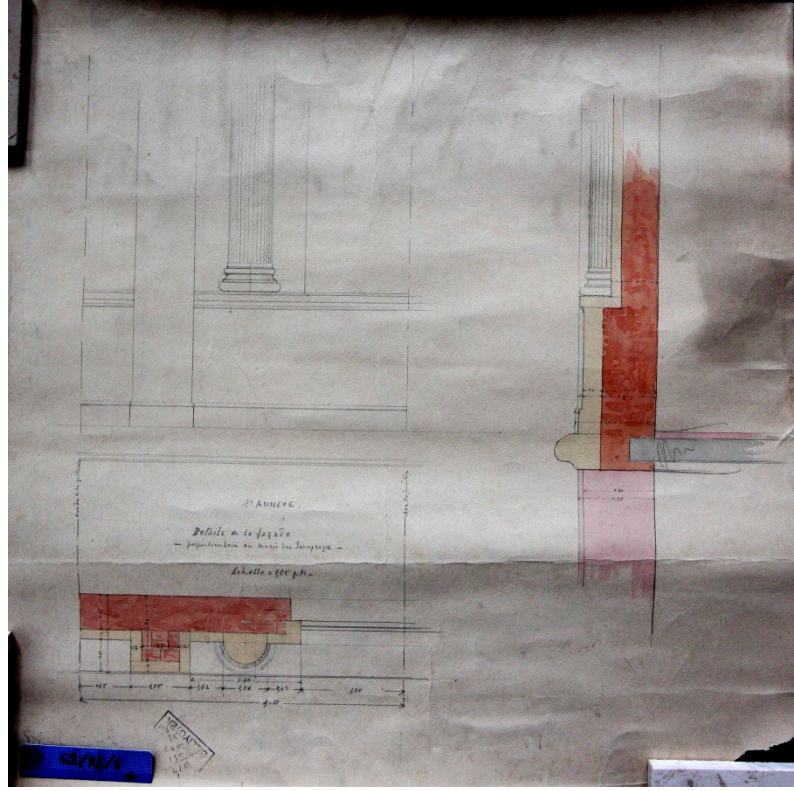
Şekil 5.29 : Müze binası birinci kısım ana girişteki merdiven.



Şekil 5.30 : Müze ikinci kısım üst kattaki konsol çiftlerinden bir örnek.



Şekil 5.31 : Müze çizimleri arasında yer alan konsollara dair etütler (“İAMEYA 205-G6/R1/7”, t.y.).



Şekil 5.32 : Müze ikinci ekinde cephe detayları (“İAMEYA 87-G3/R2/1”).



Şekil 5.33 : Müze birinci ek binasında merdiven sahanlığı.

LABROUSTE ilkeleri açısından baktığımızda, ilk baştaki genelgeçer müze binası ve Ecole des Beaux Arts kampüsü modellerine uyma tercihleri bu yapı grubunu ister

istemez Labrouste çizgisine sokmaktadır. Bir müze binası karakteri kazandırmak ilk amaç olsa da, strüktürün kompozisyon ve bezemenin temelini oluşturması (bkz.Şekil 5.32); antik düzenlerle giydirilen dikey taşıyıcıların cephe kompozisyonuna entegre olması; planın strüktürün yatay kesitiyle örtüşmesi, büyük ve köşeli form kullanımı, özellikle pencere ve kapılarda kullanılan antik öğeler göz önüne alındığında ölçeklemenin ihtiyaca göre yapılması Labrouste diskuruna uygun özelliklerdir. Tarihsel referans çeşitliliği, okul binasında Rönesans referansları ile okul cephesindeki oyma ve kabartma insan başlı bezeme , müze birinci ek merdiven sahanlığına yerleştirilmiş Medusa başı (bkz.Şekil 5.33), Sanayi Nefise ek salonları cephesindeki üçgen altına yerleştirilmiş heykeller (bkz.Şekil 5.34) yine Labrouste söylemine uygundur.



Şekil 5.34 : Sanayi Nefise Mektebi ek salonunun cephesi.

VIOLLET-LE-DUC söylemi açısından bakıldığında, müze birinci ek üst kat kütüphane tefrişindeki ahşap strüktürün Gotik özellikleri (bkz.Şekil 5.35) ve merdivenlerdeki taş-demir malzeme kombinasyonları dışında bir yakınlık gözlemlenmemektedir.

GARNIER etkisi açısından incelendiğinde ise, daha geç döneme tarihli müze eklerinin özelliklerinin Garnier'e yaklaştığı söylenebilir. Çünkü bu eklerde birbirinden kopuk da olsa anıtsal hareket rotaları ve anıtsal ve ihtişamlı bir bezemeye sahip merdivenlere yer verilmiştir ve ışığın daha etkili kullanımına bağlı tableau özelliği sözkonusudur.

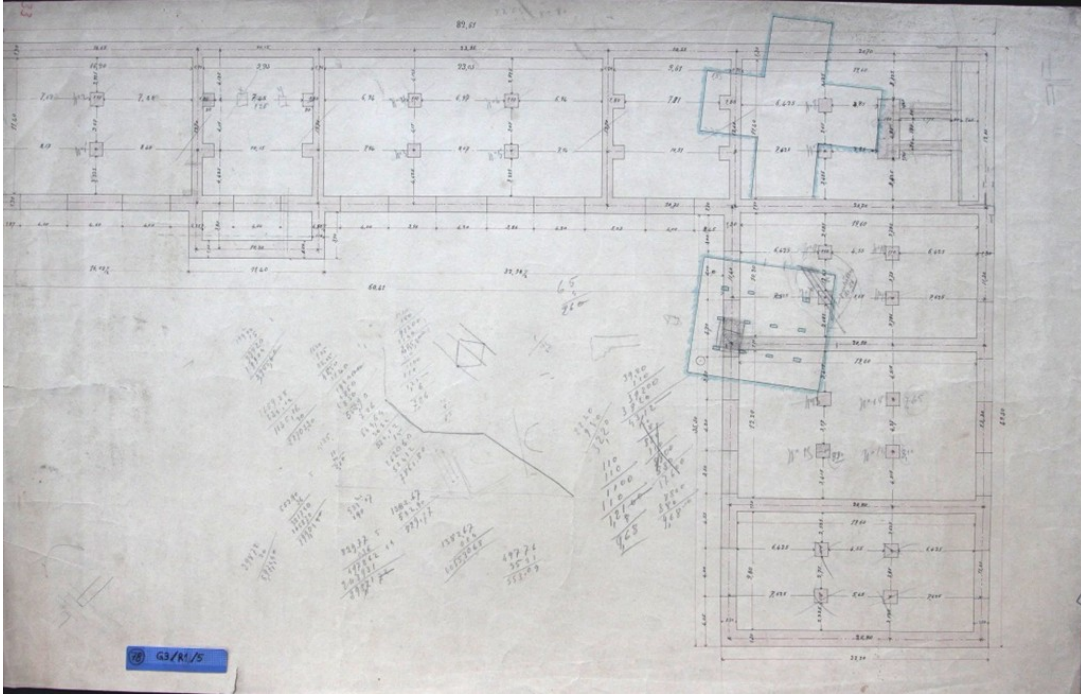


Şekil 5.35 : Müze-i Hümayun Kütüphanesi.

EKLEKTİZM bağlamında incelendiğinde, teknik açıdan yapılarda genelde bir strüktür vurgusu olmamakla beraber, mimarın yapıları mevcut ve tarihi Bizans sarnıç, kemer ve bina parçalarından oluşan altyapıya sağlam bir şekilde oturtmak gibi bir isteri sağlaması sözkonusudur. Arşiv çizimlerinden bu amaçla zemin, yer altı ve binanın üstüne oturduğu eski yapıların etüt edildiği anlaşılmaktadır (bkz.Şekil 5.36). Öte yandan özellikle deprem sonrasına tarihlenen müze ek yapılarında açıklıkların

azaltıldığı ve donatılar için özel bir efor sarfedildiği orijinal çizimlerden anlaşılan bir olgudur; mimar burada sağlamlığa dair talepleri karşılamaya çalışmış olmalıdır.

Tarihsel referans genişliği konusu ile kullanıcı talepleri bu yapıda birbiriyle örtüşmektedir. Zira Batılı tarzda müze ve Ecole des Beaux Arts modelinde bir kampus yaratma tercihi ile ortaçağ sarayı bahçesinde yer seçimi geniş tarihsel referans kullanımını bir zorunluluk haline getirmiştir. Yine de yeni yapıda Doğulu tarihsel referanslara rastlanmaz. Eklektizm anlamında bakıldığında mimar bu yapıda kullanıcının özellikle işlev, Batılı bir kültür merkezi yaratma ve strükture ilişkin taleplerini uzlaştırma problemini çözmüştür. Ülkede değerlendirilen bir tarihi-arkeolojik miras olduğu mesajı ve gelen eserleri barındıracak uluslararası standartta salonlar yaratma amacı başarılmaktadır.



Şekil 5.36 : Muhtemelen Müze-i Hümayun ikinci ek projesi için yapılmış çizimde işaretlenmiş eski yapılar (“İAMEYA 78-G3/R1/5”, t.y.).

Sonuçta, Vallaury, meslek yaşamının ilk yıllarına rastlayan bu yapıların gerçekleştirilmesi sırasında, özellikle ilk fazlarında genel Beaux Arts kavramları ve ilkelerini izlemiş, özelde ise en çok Batılı anlamda müze kavramına ve Ecole des Beaux Arts kampüsüne yakın bir tasarım konusunda çaba harcamıştır. Ancak her halukarda özellikle cephe tasarımında kendi seçimi olan ölçek ve düzende kendi özgün temalarını kullanmak çabası da dikkati çekmektedir.

5.2 Cercle d'Orient Kulübü

1882'de yeni kurulmuş olan ve üyeleri İstanbul'un bellibaşlı levanten, Rum ve Ermeni azınlıklarından oluşan Cercle d'Orient kulübünün İstiklal Caddesi üzerinde yer alan binasıdır. Binanın yer aldığı büyük arsa kulübün üyesi ve daha önce Mısır Hidivi'nin⁷ sarayında özel kalem müdürlüğü yapmış, Sultan Abdülaziz'e yakınlığıyla tanınan bir bürokrat olan Ermeni Katolik Abraham (Eramyan) Paşa'ya aittir (Osmanlı Bankası Arşivi, t.y.). Abraham Paşa bu binayı, Mayıs 1882'de kulübe getirip yetenekli bir mimar olarak tanıttığı Vallaur'y'e, arsanın caddeye bitişik ucunda, kısmen kendine kentiçi bir rezidans ve kısmen de kulübe kiralayacağı kulüp lokali olarak, tasarlatmıştır. Bina kısa zamanda bitirilerek 5 Aralık 1883'te açılışı yapılmıştır ("Cercle d'Orient Yönetim Kurulu Defteri toplantı tutanakları", 1883). Abraham Paşa'nın maddi sıkıntıya düşmesiyle mülkiyeti 1898'de Osmanlı Bankası'na geçen bina, daha sonra, birkaç kez el ve işlev değiştirmiştir. Bina arkasında kalan ve mülkiyeti yine Abraham Paşa'ya ait olan arsaya ise 1894'te Vallaur'y'nin yaptığı planlarla bir konser salonu ve ön tarafına da kiralanmak üzere iki apartman yapılması öngörülmüştür⁸. 1905 yılına ait Goad haritalarında halen boş görünen arsaya daha sonra bir buzpateni pisti ve gösteri alanı yapıldığı anlaşılmaktadır⁹ ("Skating Palace", 1909). Cercle d'Orient binası yapıldığında İstiklal Caddesi'nin en gösterişli binalarından biridir. Yapı, kat, cephe düzeni ve

⁷ Mısır Hidivi İsmail Paşa'nın 1880'lerin başında İstanbul Bağlarbaşı'nda yaptırmış olduğu ve daha sonra el değiştirerek Abdülmecit Efendi Köşkü olarak anılacak olan köşkü de Vallaur'y tasarımıdır (bkz. Ek A)

⁸ İlgili gazete haberi metni şu şekildedir: "...The project of building an Opera House on the spacious space which Abraham Pasha owns behind Cercle d'Orient has transformed itself into one which is likely to be more advantageous. A concert hall is to occupy the centre of the site, and on either side of it there will be a block of buildings in flats. These in situation so desirable, will easily obtain tenants, and the concert hall is an excellent idea, as the want of one has been long felt. The architectural plans for this undertaking are designed by Mr. Vallaur'y" ("The project of building an Opera House," 1894)

⁹ Daha sonraları da buzpateni alanının sokak tarafına Melek ve İsketing apartmanları ile bunların ardında Melek Sineması inşa edilmiştir; ki bu organizasyon 1894'te Vallaur'y'nin yaptığı planlamayla uyumludur. İç tarafta boş kalan alana ise İpek sineması yapılmıştır. Bu yapılaşmaların zamanlaması ve mimarı kesin değildir. Son olarak kulp binası, Melek Sineması, diğer binalarla beraber tüm ada T.C.Emekli Sandığı mülkiyetinde bulunuyor ve Serikdoryan Bloğu ve Emek sineması olarak anılıyordu. Söz konusu alan açılan davalar ve yapılan protestolara rağmen 2013 Mart ayında alışveriş merkezi ve sinemalar içerecek şekilde yeniden yapılmak üzere yıkılmıştır. Tez hazırlama süreci içinde bu ada sürekli bir dava ve ihtilaf konusu olduğu için erişimi kısıtlı idi ve bu binada alan çalışması yapılamamış ve iç mekanlar yalnızca Prof.Dr.Eyüpgiller'in özel arşivindeki fotoğraflardan yararlanılarak incelenebildi.

caddeye göre konumlanması ile Paris'teki Haussmann tipi apartmanlara göre modellenmiş gibidir (bkz. Bölüm 3). Mülk sahibi Abraham Paşa'nın arzusu ve mimar Vallauri'nin Paris görgüsü sonucu bu şekilde biçimlendiği söylenebilir.

Yapım sistemi, yığma tuğla duvar ve volta döşemedir. Üstyapısı ahşap konstrüksiyonlu kırma çatıdır (KTVKK, 2013a). Cadde cephesi taş kaplama, sokak cephesi sıvalıdır. Cephe düzenlemesinde prekast elemanlar da kullanılmıştır. Tavanlar bağdadi tekniğinde sıvanmıştır (Can, 1994). Tutanaklarda yer alan tasarruf tedbiri önerilerinden yapıda elektrikle aydınlatma olduğu anlaşılmaktadır. Yapı bir asansör de içermektedir.

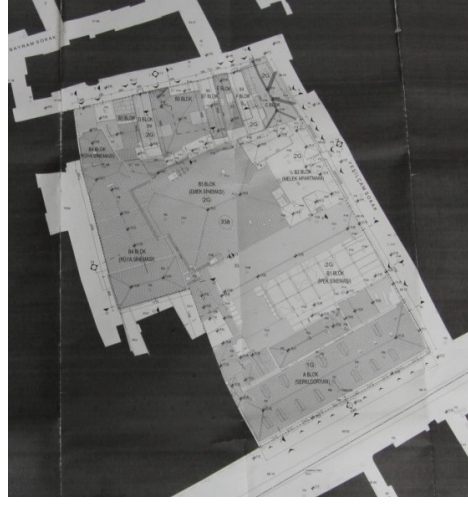
5.2.1 Cercle d'Orient Kulübü binasının Beaux Arts ilkelerine göre incelenmesi

PARTİ açısından Cercle d'Orient Kulübü toplantı tutanakları binanın tasarımına ilişkin Abraham Paşa ve kulüp yönetiminin tercihleri ve anlaşmaları konusunda önemli ipuçları vermektedir ("Cercle d'Orient Yönetim Kurulu Defteri toplantı tutanakları", 1883). Abraham Paşa ile anlaşma kulübün iki ana katta da odalar kullanabilmesi üstüne yapılmıştır. Buna göre, ikinci katta üyelerin kalabileceği daireler de bulunacak¹⁰, ama burada Abraham Paşa'nın dört odalı özel dairesi de yer alacaktır. Mevcut rölövelerde görülen ve bu kattaki koridoru bölen ahşap bir kapı olasılıkla bu iki farklı işlevi birbirinden ayırmaktaydı. Yine toplantı tutanaklarında adı geçen resepsiyon salonları, bilardo salonu, salles des étrangers denilen yemek salonu, okuma salonu, çalışma salonu veya ofis diye anılan kısımlar olasılıkla birinci kattaki kulüp mekanlarıydı¹¹. İnşaat sürerken yapılan 15.3.1883 tarihli genel kurulun tutanağında görülen ve Türkçe'ye "Abraham Paşa Hazretleri tarafından seçilmiş olan yetenekli mimar M.Vallauri, hemen işe koyulmuştur ve yakında lokalimiz olacak binanın daha şimdiden belli olan etkileyici görünümünü takdir etmekteyiz" şeklinde

¹⁰ Tutanaklar ve kira listelerinde üyelerin kalabileceği daireler : Balkonlu daire, avluya bakan daire, diğer iki daire olarak; bir başka tarifede ise 1-ortadaki büyük oda ve yanındaki oda; 2-ikişer odalı diğer iki daire 3- WC'ye bitişik büyük oda diye geçmektedir. Bunlar aylık, 6 aylık, yıllık mobilyalı veya mobilyasız kiralanabiliyordu. Tutanaklardan yukarı kattaki kiralanabilir odaların yanına sonradan tuvalet yapıldığı anlaşılmaktadır.

¹¹ Kulüp antresinde bronz bir heykel olduğu ve kulübün caddeye bakan yedi oda ve galerileri olduğu da yine tutanaklarda geçen ifadelerdir. Belli ki ilk başta arkada avlu vardı, çünkü avluya bakan odadan söz edilmektedir.

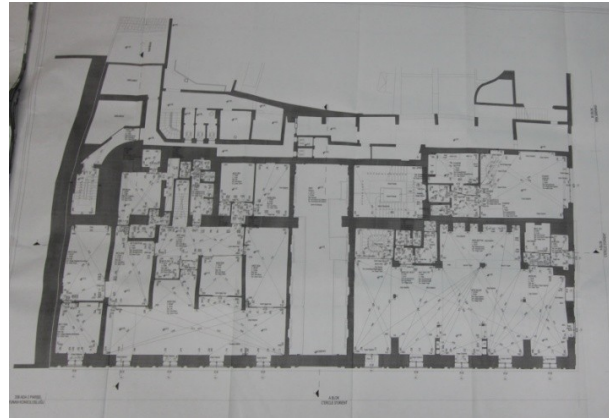
çevirebileceğimiz ifadelerden, binanın istenen ihtişamlı görünüşe sahip olarak inşa edildiği ve Vallaury'nin çalışmasının takdir edildiği anlaşılmaktadır.



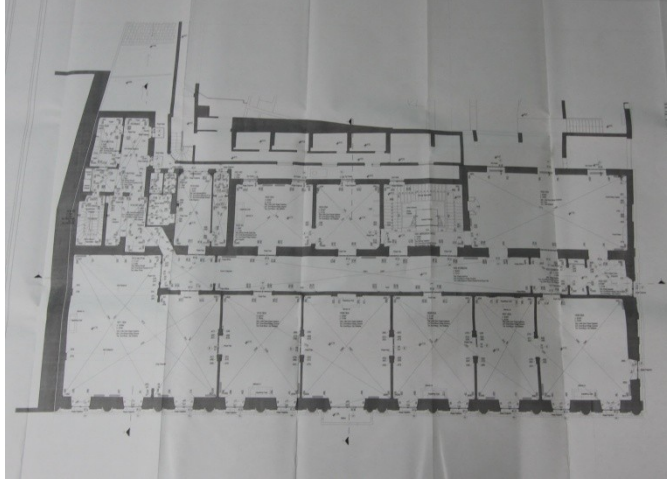
Şekil 5.37 : Cercle d'Orient bloğu vaziyet planı (KTVKK, 2013a).



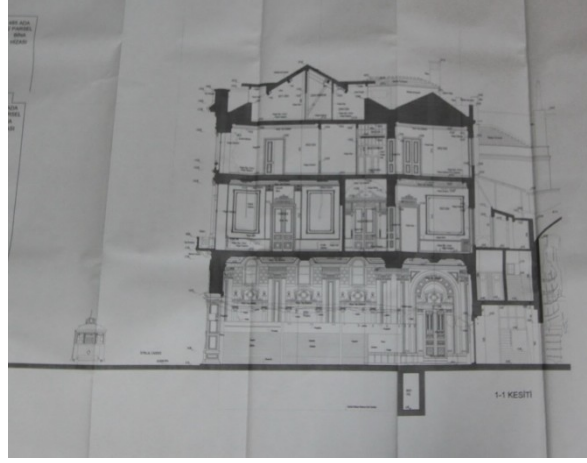
Şekil 5.38 : Cercle d'Orient binası giriş kat planı (KTVKK, 2013a).



Şekil 5.39 : Cercle d'Orient binası giriş üstü ara kat planı (KTVKK, 2013a).



Şekil 5.40 : Cercle d'Orient birinci kat planı (KTVKK, 2013a).



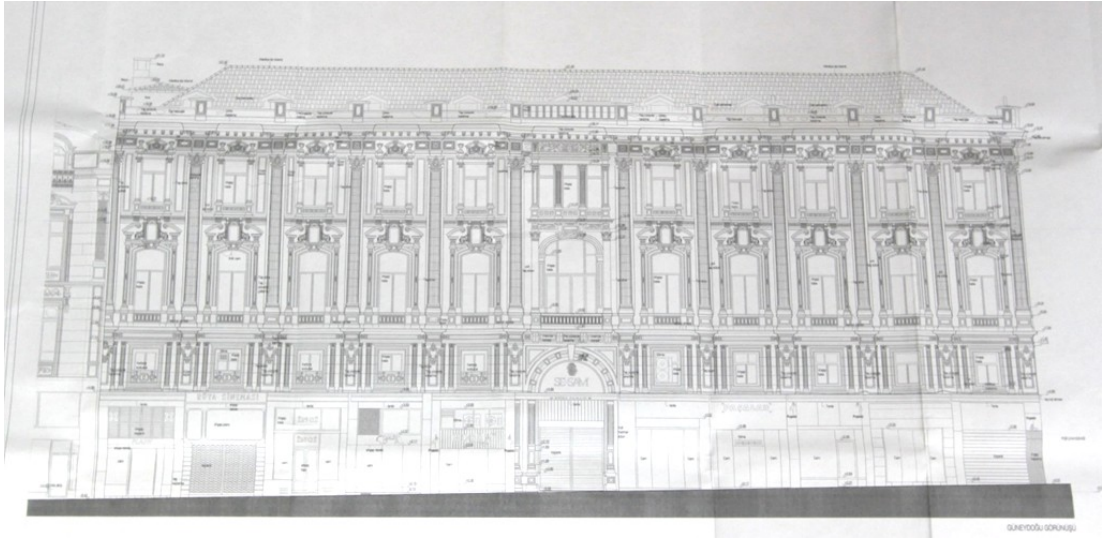
Şekil 5.41 : Cercle D'Orient İstiklal Caddesi'ne dik I-I kesit (KTVKK, 2013a).



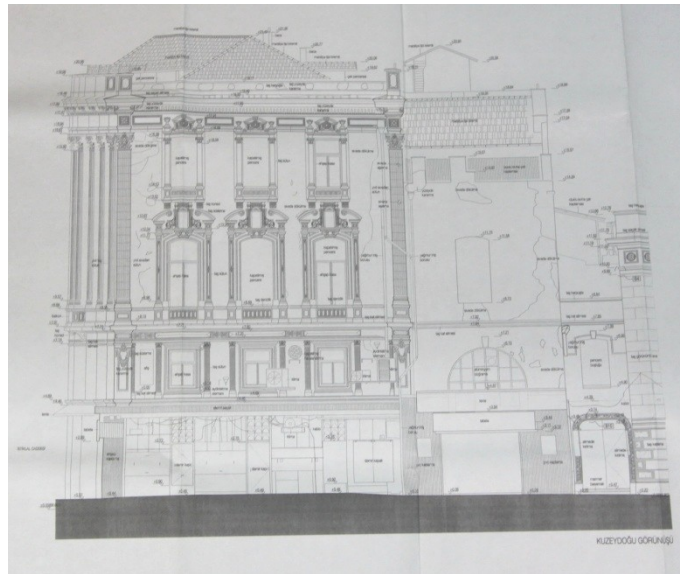
Şekil 5.42 : Cercle d'Orient İstiklal Caddesi'ne dik II-II kesit (KTVKK, 2013a).

Tamamen kulüp faaliyetine ayrıldığı anlaşılan birinci katın mevcut rölövelerinde arkada servis hacimleri ve merdiveni olduğu görülür. Tahminen çatıda da hizmetli odaları vardı. Giriş katı ve asma kat ana caddeden gösterişli bir girişi olan pasajın dükkanlarını içerir; rölövelere göre dükkanların bodrum katları da bulunmaktadır (bkz.Şekil 5.37,Şekil 5.38, Şekil 5.39, Şekil 5.40, ve Şekil 5.42).

Bina kat işlevleri ve cephe itibarı ile tipik bir Paris Haussman apartmanıdır. Malsahibinin istekleri olan özel daire, kiralanabilir odalar, kulüp salonları işlevleri ve olasılıkla girişte kiralanabilir dükkanlardan oluşan ihtiyaç programı, yine olasılıkla malsahibinin de arzusuyla ihtişamlı bir Paris apartmanı içinde çözülmüştür.



Şekil 5.43 : Cercle d'Orient binası ön cephesi (KTVKK, 2013a).



Şekil 5.44 : Cercle d'Orient binası yan cephe (KTVKK, 2013a).

CARACTÈRE açısından, bina Paris Haussman apartmanı cephesine sahiptir. Çatı çok dik değildir ve sadece bir katı barındırır. Cephede neoklasik, neorönesans düzen ve bezeme hakimdir (bkz.Şekil 5.43, Şekil 5.44). Katlar arasında duvar dokusu aynı kalmakla beraber kat işlevine göre cephe düzenlemesi düşünülmüştür. Bu da temelde Paris apartmanı formülüne denk gelmektedir (bkz. Bölüm 3). Buna göre en önemli kat olan birinci katın pencere düzeni en ihtişamlısıdır. Bunun dışında başka cephe detayları da sözkonusudur. Diğer bazı Vallaury binalarında da olduğu gibi ana iki katı geçen tam boy ve korint başlıklı pilastırlar ve bu çerçevenin içinde de içiçe sütunlar kullanılarak oluşturulmuş pencere düzenlemeleri yer almaktadır. Giriş aksı yuvarlak kemerli yüksek pasaj giriş kapısı ve üstündeki farklı pencere düzenlemeleri ile belirginleştirilmiştir; burası birinci katta da tahminen en önemli salona karşılık geliyordu.



Şekil 5.45 : Cercle d'Orient binası yıkılmadan kısa süre önceki durumu.

Yapının orijinal durumu hakkında yeterli bilgi olmamakla beraber, gerek rölöve raporları ve son fotoğraflarda yeralan kapılar, şömineler, tavan bezemesi gibi yapı öğelerinin durumu, gerekse kulüp tutanaklarında binanın tefrişi ile ilgili yeralan bilgilere dayanarak, içiçe açılan birinci kat salonlarında ihtişamlı gezinme ve marche bulunduğu söylenebilir.

Aynı şekilde binada ışığın ve manzaranın kullanımı ve tableau'ya ilişkin ancak tahminde bulunabiliyoruz. Yapı, büyük merdiven holü, avlu, dışa bakan Fransız balkonlu büyük pencereler nedeniyle şüphesiz ışıklıydı; avlunun yeri tam belli değildir; belki giriş aksındaydı. Bunun yanısıra son fotoğraflarında kapı kanatları üstünde desenli camlar farkedilmektedir.

ÉCONOMIE açısından incelendiğinde kolay okunur bir plana sahip bir yapıdır; giriş aksına göre büyük ölçüde simetrik.

COMPOSITION açısından işlevini yeterince sağlayan kendi içinde bir bütünlüğü olan bir yapıdır. Ana katlar uzun koridor üstüne dizilmiş mekanlar ve dairelerden oluşmaktadır. Giriş ve asma katlara da arka bloğa da çok müdahale olmuş olması nedeniyle; plan tam anlaşılmamaktadır. Fakat pasajın içinde iki taraflı iki ayrı merdiven kovası üst katlardaki farklı işlevlere ulaşımı sağlıyordu. Yan sokaktan olan girişin amacı tam olarak belli değildir ama olasılıkla malsahibinin ve kulüp kiracılarının apartmanına ulaşmasını sağlayan özel bir giriştir.



Şekil 5.46 : Cercle d'Orient ön cepheden detay.



Şekil 5.47 : Cercle d'Orient ön cepheden detay.

GENEL BEAUX ARTS KRİTERLERİ açısından, saf geometrik formların kullanıldığı işlek ve kolay okunan bir plana sahip bir yapıdır. Bilinen bir öge referans alınarak ölçeklendirme sözkonusu değildir; plan ve cephe biçimlenmesinde en bilinen referans Paris Haussman apartman tipolojisidir. Bina plan ve cephede giriş aksına göre simetrik. Tek eksen üstünden yapılmış plan gride yerleşir; fakat modüler olmaktan çok oturduğu parsel ve baktığı yollara göre biçimlendirme vardır. Simetri eksenini üstünde çözümlenmiş işlevsel bir düşey sirkülasyona sahip olduğu anlaşılmaktadır. Binanın farklı işlevde kısımları için ayrı ve birbiri ile karşılaşmayan merdiven kovaları ve girişler tasarlanmıştır. İkinci kata çıkan merdiven kovalarındaki asansör girişte ve üst katlarda farklı yönlerde kapı açılmasıyla dikkat çekicidir. Yapı anıtsal karakterdedir; özellikle o dönemde Beyoğlu'ndaki binalara göre yeni ve ihtişamlı bir bina tipi olsa gerektir.



Şekil 5.48 : Cercle d'Orient binası giriş cephesi.



Şekil 5.49 : Cercle d'Orient kapı detayı (Eyüpgiller, 2010).



Şekil 5.50 : Cercle d'Orient üst kat ve çatı katı cephesinden detay.

Tarihsel referansların kullanımı bağlamında incelendiğinde neoklasik ve neorönesans düzen ve bezeme öğeleri hakimdir. İççe pilastırlar, meandr motifi, madalyonlar, gülbezekler, yaprak motifleri, akant yaprağı, vazolar, konsolcuklar, kompozit başlıklar bunlara örnektir (bkz.Şekil 5.46 ve Şekil 5.47). Giriş aksını vurgulayan; yuvarlak kemerli giriş kapısı, üstü basık kemerli, en üst pilastırlarla bölünmüş üçlü pencere ile çatı altı ve kalkan duvardaki bezeme de yine bu tarihsel referans repertuarına dahildir (bkz.Şekil 5.48,Şekil 5.49,Şekil 5.50). Buna ek olarak, Paris apartmanları formatına uygun şekilde balkonlar ve çatı pencereleri kullanılmıştır. Aynı tarihsel referansları içeren iç mekan bezeme programı da iç kapı bezemeleri, iç kapılarda iki pilastır arasında ve duvar ile tavan bezemelerinde izlenebilir (bkz.Şekil 5.51, Şekil 5.52 ve Şekil 5.53).



Şekil 5.51 : Cercle d'Orient iç kapı detayı (Eyüpgiller, 2010).



Şekil 5.52 : Cercle d'Orient üst kat tavan bezemesi (Eyüpgiller, 2010).



Şekil 5.53 : Cercle d'Orient iç duvar bezemeleri (Eyüpgiller, 2010).



Şekil 5.54 : Cercle d'Orient ön cephedenen pilastırlar arasında pencere modülü.



Şekil 5.55 : Cercle d'Orient ön cephesinde aslan, melek ve şeytan başları vb. ile bezeli pencere.

Bunun dışında dikkati çeken ve mimarın özgün katkı ve tercihleriyle ilgili olduğunu düşündürten yapı öğeleri de mevcuttur: Vallaury binalarında sıklıkla rastladığımız iki ana kat boyu uzayan pilastırlar arası düzenlenmiş pencereler, aslan başları, melek yüzleri ve figürleri, şeytan başları ve benzeri kabartmalar (bkz.Şekil 5.54 ve Şekil 5.55), desenli cam kullanımı, koridorda ahşap bölmeler ve aynı model ayna bunlar arasındadır. Müze-i Hümayun binasında da benzerleri bulunan giriş üstünde

pilastırlarla bölünmüş üçlü pencerelere yer verilmiştir. Merdiven holünde tonoz kullanımı ve kapı üstünde üçgenleşen kemer, ki kullanımına Haydarpaşa Tıp Mektebi'nde de rastlıyoruz, Beylerbeyi Sarayı, Mısır'da Abdeen sarayı gibi yerel veya doğulu kaynaklara referans niteliğindedir (bkz.Şekil 5.56 ve Şekil 5.57).



Şekil 5.56 : Cercle d'Orient koridor içi ahşap bölmelere örnek (Eyüpgiller, 2010).



Şekil 5.57 : Cercle d'Orient üst kata merdiven holü tonozlu tavanı (Eyüpgiller, 2010).



Şekil 5.58 : Cercle d'Orient asansör kapısı (Eyüpgiller, 2010).

Osmanlı Bankası, Müze-i Hümayun ve Düyun-u Umumiye binalarında da rastladığımız anıtsal ve genelde mermer geçme sistem merdiven, çeşitli referanslar taşıyan demir ve taş parmaklıklar daha erken bir tarihte Cercle d'Orient'da da kullanılmıştır (bkz.Şekil 5.58 ve Şekil 5.59) .

LABROUSTE etkisi burada kuvvetli değildir. Yapıda strüktürün vurgulanması veya çok geniş bir tarihsel referans aralığı bulunmaz. Sadece rönesans referanslarına yer verilmesi ve cephede stilize ve oyma yüz ve figürler kullanılması tasarımı bir ölçüde Labrouste'a yaklaştırır.

VIOLLET-LE-DUC söylemine dair bir iz görülmez. Sadece merdiven ve asansör yuvalarında taş-demir malzeme kombinasyonu yapılması anlamında bir benzerlik görülmektedir. Strüktür vurgulu değildir; gotik refereansa rastlanmaz.

GARNIER tasarım özellikleri açısından bakıldığında, Garnier'in mimari tutumuyla benzer tercihlere rastlamaktayız. Yapıda anıtsal giriş ve merdiven holleri ve buna bağlı anıtsal bir hareket rotası mevcuttur. Birinci kat salonlar arası geçişte marche

sözkonusudur. Özellikle farklı işlevlerde katlar, önemli mekanların vurgulanması anlamında dış cephe ve iç mekan ilişkisi kuvvetlidir. Yerel veya doğulu mimariye ait referansa rastlanmasa da, bezeme ve tarihsel referans repertuarı dar değildir. Oranlama ve bezemede seçim antik düzenlere değil amaca bağlı yapılmıştır. Bu bakımlardan Garnier'inkine benzer bir tutum vardır. Fakat sonuç ürüne bakarak aslında çoğu tercihin model alınan Paris Haussman apartmanlarına uyumlu olma çabasıyla yapıldığı sonucuna varabiliriz.



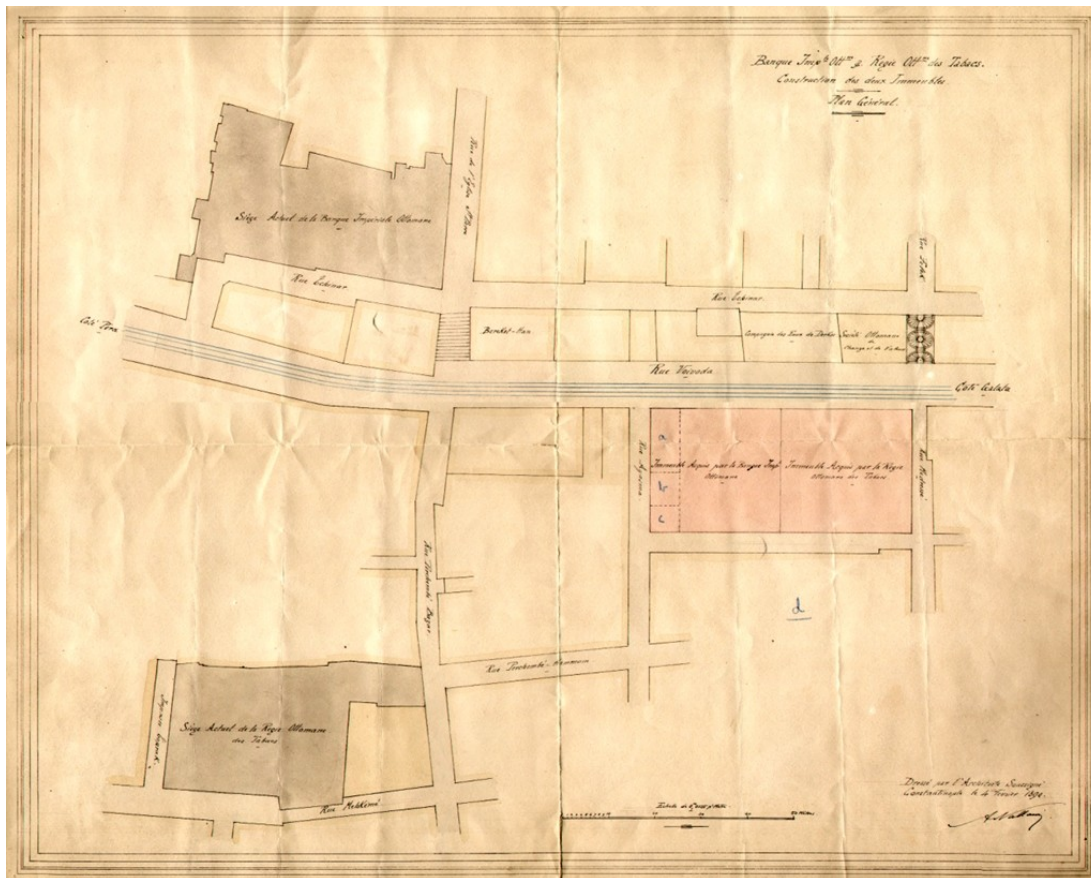
Şekil 5.59 : Cercle d'Orient merdiven parmaklığı detayı.

EKLEKTİZM bağlamından ele alındığında, bu yapıda kullanıcı taleplerinin tatmini ön plana alınmış; hem kulüp, hem özel daire içerebilecek; Beyoğlu'nda ihtişamlı bir varlık gösterme vesilesi olacak ve olasılıkla kullanıcıların sevip benimseyebilecekleri formlara sahip bir model olarak Paris apartmanları benimsenmiş ve diğer tercihler bu doğrultuda yapılarak ilk planda kullanıcı taleplerinin yerine getirilmesi hedeflenmiştir. Bunun dışında eklektik mimarinin özelliklerine uygun olarak tek tarzla sınırlı olmayan rönesans ve barok tarihsel referanslara, yapıya entegre pilastır, kemer, konsol gibi bezeme niteliği kazanmış mimari öğelere de yer verilmiştir. Kullanıcıların kulüp tutanaklarına yansıyan memnuniyeti, isterlerin başarılı şekilde uzlaştırılabildiğini göstermektedir.

Sonuçta bu yapıda Vallaury'nin temel Beaux Arts tasarım ilkelerini uygulamakla beraber, kullanıcı isteklerini özellikle ön plana alıp bunları risk taşımayan bir bina modeli içinde karşılama yolunu seçtiği ve özellikle bu anlamda eklektik bir tutum içinde olduğu görülmektedir. Öte yandan bu modelin tanınır şemasını fazla zorlamadan, özellikle cephe öğeleri yoluyla kendi tarihsel referans repertuarını oluşturma yolunda da bazı adımlar attığı söylenebilir.

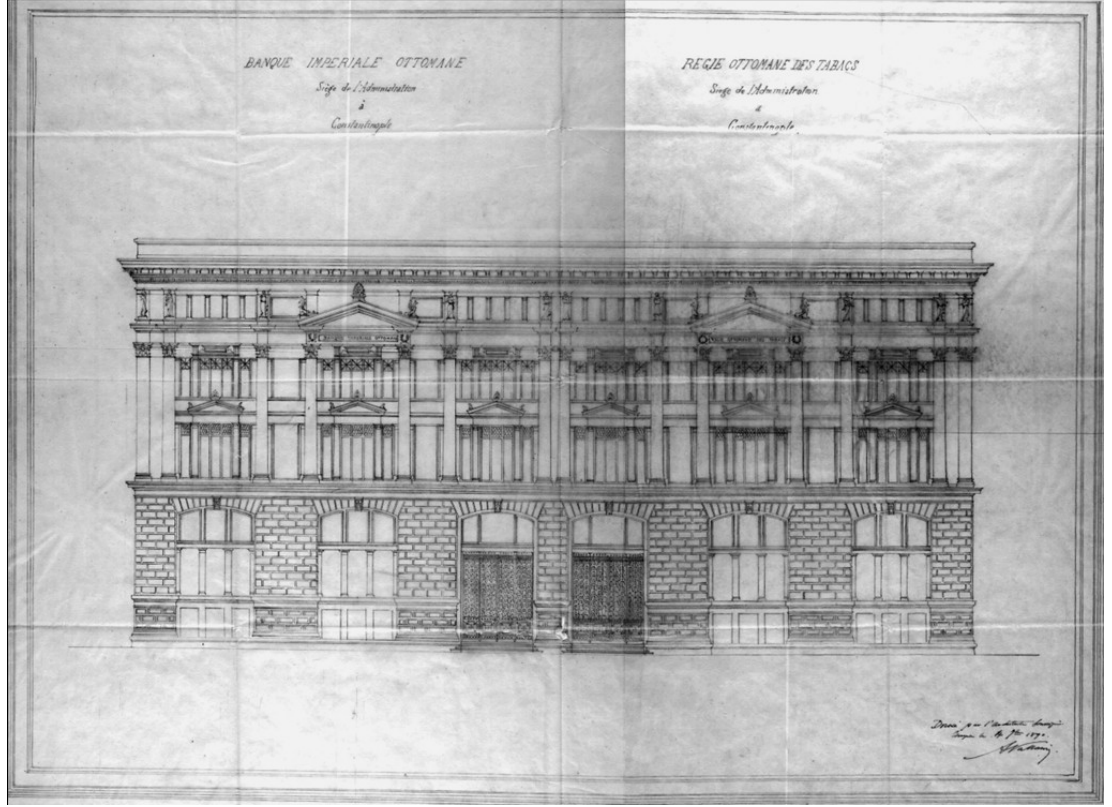
5.3 Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi Genel Müdürlükleri

Osmanlı Bankası arşivinde yeralan 1890 tarihli çeşitli yazışmalardan anlaşıldığına göre banka, bu tarihte Tütün Rejisi İdaresi ile ortak olarak Karaköy’de Voyvoda caddesi üstünde yeralan birkaç parçalı arsayı alarak ifraz ettirmiş ve aynı yıl içinde Vallaury tarafından her iki kurumun genel müdürlükleri için aynı çatı altında fakat tamamen ilişkisiz olarak inşa ettirilecek olan binanın projeleri yapılmıştır (“LA24032 Osmanlı Bankası için proje,” 1890) (bkz.Şekil 5.60, Şekil 5.61 ve Şekil 5.62).

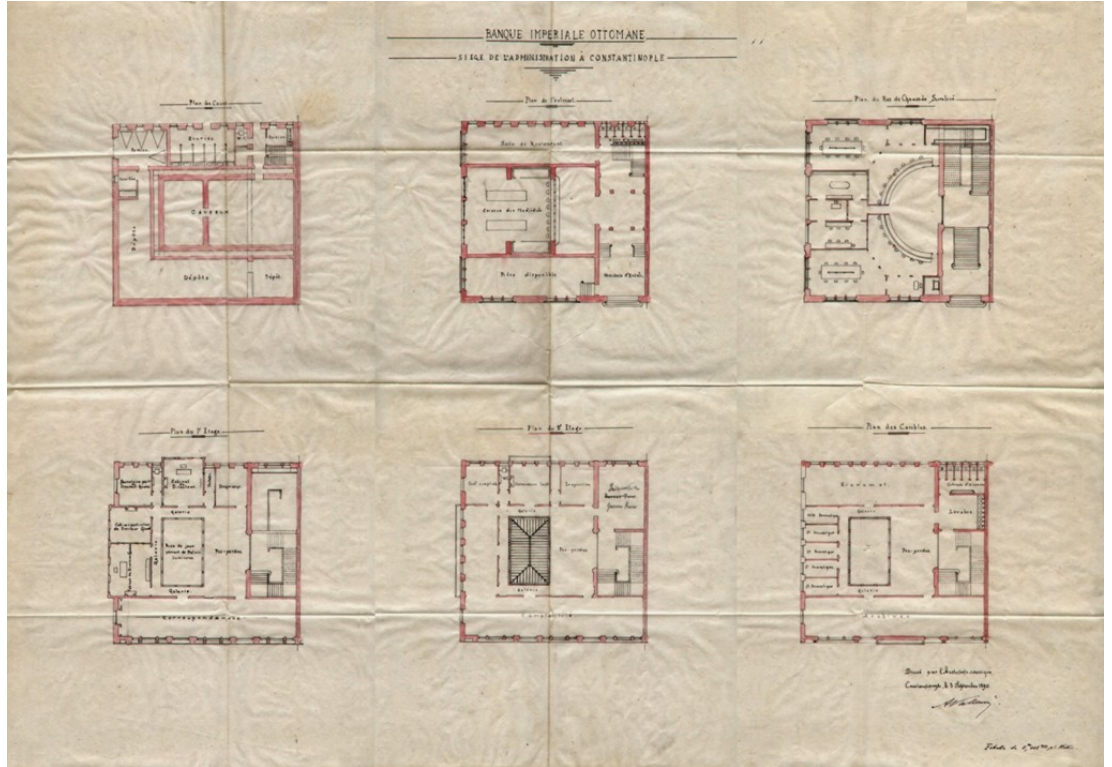


Şekil 5.60 : Osmanlı Bankası ve Reji idaresi binası için Vallaury imzalı vaziyet planı (“LA24032 Osmanlı Bankası için proje”, 1890).

Servet-i Fünun'un rumi 6 Ağustos 1308- miladi 18 Ağustos 1892 ve rumi 30 Temmuz 1308- miladi 11 Ağustos 1892 sayılarında yayınlanmış olan, yeni tamamlanmış binanın ön ve arka cephe fotoğrafları ilk planlardan bazı değişiklikler yapıldığını ortaya koymaktadır (“Yeni inşa olunub resmi küşadı icra edilen Osmanlı Bankası ve Reji İdaresinin binası,” 1892) (“Osmanlı Bankasıyla Reji İdaresi binasının sokak cephesi,” 1892) (bkz.Şekil 5.63 ve Şekil 5.64).



Şekil 5.61 : Osmanlı Banaksı ve Reji İdaresi binası için Vallaury imzalı cephe çizimi (“LA24032 Osmanlı Bankası için proje”, 1890).



Şekil 5.62 : Osmanlı Bankası binası için Vallaury imzalı kat planları (“LA24032 Osmanlı Bankası için proje”, 1890).

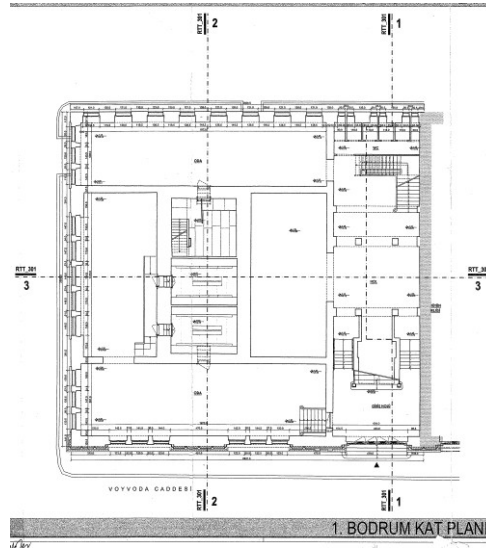


Şekil 5.63 : Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi binasının deniz cephesi (“Yeni inşa olunub resmi küşadı icra edilen Osmanlı Bankası ve Reji İdaresinin binası”, 1892).

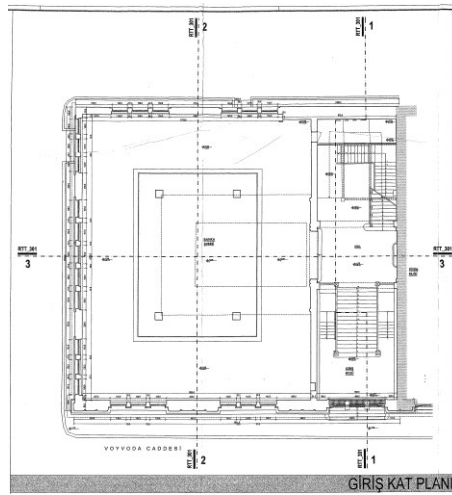


Şekil 5.64 : Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi binasının sokak cephesi (“Osmanlı Bankasıyla Reji İdaresi binasının sokak cephesi”, 1892).

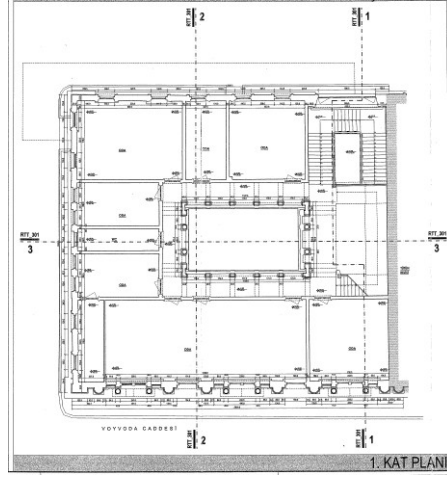
Cumhuriyet döneminde de Osmanlı Bankası'nın işlevi devam ederken, Reji tarafı Merkez Bankası'nca kullanılmaya başlanmıştır. Zaman içinde özellikle çatısında ve iç mekanlarda bazı değişikliklere uğramışsa da, yapı genel hatlarıyla fazla bozulmadan günümüze ulaşmıştır (bkz.Şekil 5.65, Şekil 5.66, Şekil 5.67, Şekil 5.68, Şekil 5.69, Şekil 5.70, Şekil 5.71 ve Şekil 5.72). Kısa zaman önce restore edilen Osmanlı Bankası tarafı, halen Osmanlı Bankası Müzesi ve SALT Kültür Merkezi olarak kullanılmaktadır. Bu çalışma süresince TCMB'den izin alınmadığı için, Reji idaresi tarafının iç düzenini inceleme olanağı olmamış; Osmanlı Bankası tarafı ise büyük ölçüde incelenmiştir.



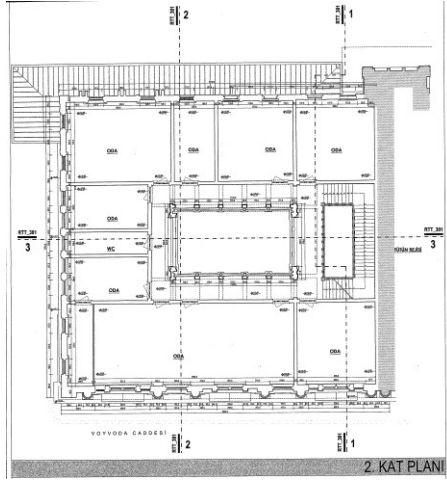
Şekil 5.65 : Osmanlı Bankası binası birinci bodrum kat planı (KTVKK, 2010a).



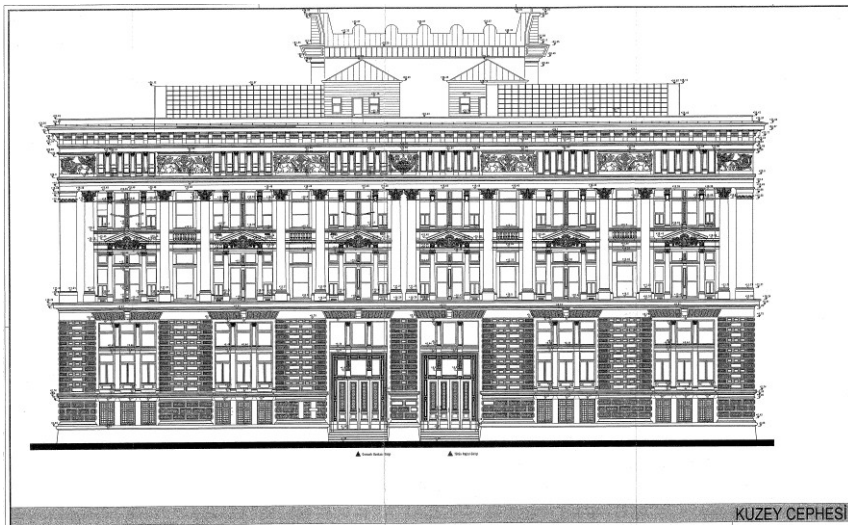
Şekil 5.66 : Osmanlı Bankası binası giriş kat planı (KTVKK, 2010a).



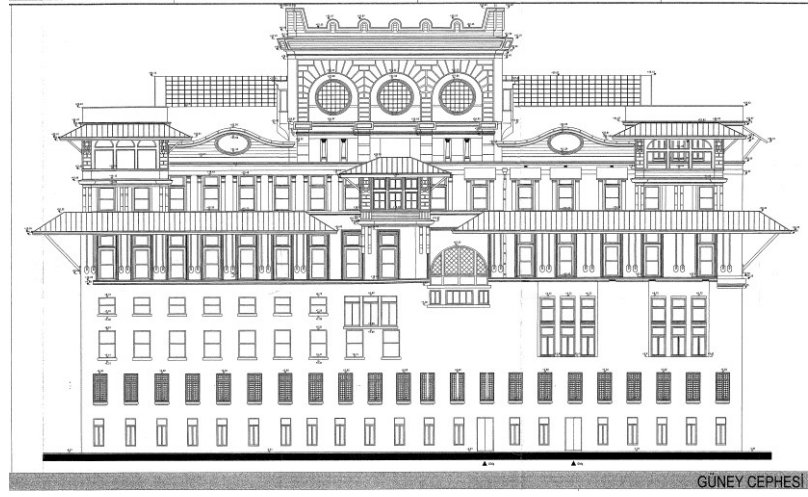
Şekil 5.67 : Osmanlı Bankası binası birinci kat planı (KTVKK, 2010a).



Şekil 5.68 : Osmanlı Bankası binası ikinci kat planı (KTVKK, 2010a).



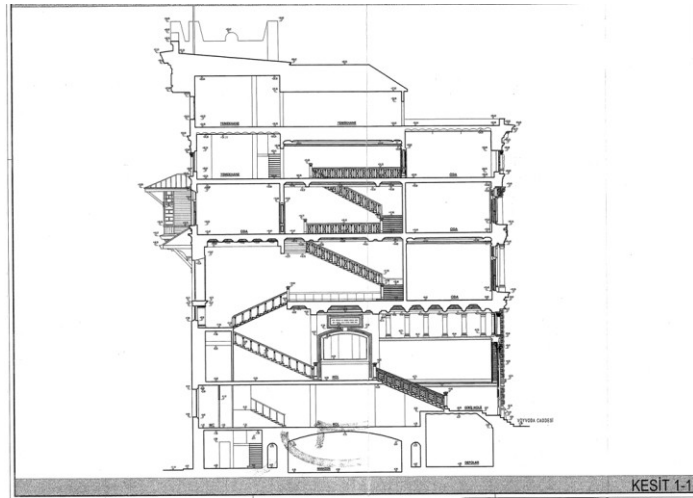
Şekil 5.69 : Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi binası giriş cephesi (KTVKK, 2010a).



Şekil 5.70 : Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi binası deniz cephesi (KTVKK, 2010a).



Şekil 5.71 : Osmanlı Banaksı binası doğu cephesi (KTVKK, 2010a).



Şekil 5.72 : Osmanlı Bankası binası düşey sirkülasyonu gösteren 1-1 kesit (KTVKK, 2010a).

Yapı, Osmanlı başkentinin finans merkezi olarak hızla gelişen ve merkezileşen Galata bölgesinde, dönemin çok önemli iki kuruluşunun genel merkezi olması nedeniyle son derece dikkat çekici ve mimarına büyük prestij kazandıran bir proje olmuştur. Bu bakımdan tasarımına da özel bir dikkat ve önem verilmiş olması doğaldır.

5.3.1 Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi Genel Müdürlükleri binasının Beaux Arts ilkelerine göre incelenmesi



Şekil 5.73 : 1894 tarihli bir fotoğrafta Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi binasının sokak cephesi ve terası (Iranian, 1895).

PARTI açısından bakıldığında, binadaki tasarım kararlarının en önemlisi aynı çatı altında hem Osmanlı Bankası merkezi hem de reji idaresinin barındırılması olmuş olmalıdır. Servet-i Fünun’a göre bu karar iki küçük bina yerine daha heybetli ve ihtişamlı tek bir yapı oluşturma amaçlıdır (“Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi Binası” 1892). Mimar aynı çatı altındaki bu iki işlevi binayı ortadan ikiye bölen bir duvarla kesin olarak birbirinden ayırmış ama bu duvarın iki yanını, en azından cephelerden

ve kısmen merdiven hollerinden anlayabildiğimiz kadarıyla simetrik olarak tasarlamıştır. Giriş kapısı ve cephe bezemesi anlamında da iki işlevin eş önem ve ağırlık arzetmesi söz konusudur. İşlevsel, kolay ve işlek sirkülasyona sahip olması, bankaya rahat ve modern ofisler, güvenli bir kasa dairesi sağlaması beklenen bir binadır. Bu beklenti banka yazışmalarından da açıkça anlaşılmaktadır (“LA24032 Osmanlı Bankası için proje”, 1890).



Şekil 5.74 : Osmanlı Bankası iç ışıklık ve galerilerinden bir görünüm.

Genelde aydınlık bir bina olmakla beraber, yapının Haliç’le ilişkisi, manzaradan faydalanmaktan çok binanın Haliç panoramasına katkı yapması şeklindedir. Haliç cephesinin ön cepheye göre çok farklı düzenlenişi ve Servet-i Fünun haberinde bu cephenin özellikle övülüyor olması mimarın bu cepheye özel bir önem verdiğini göstermektedir (“Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi Binası,” 1892).

Binanın iki kısmından her biri, planda merdiven holleri ve kullanıcı mekanları olarak ikiye ayrılmıştır. Söz konusu mekanlar zemin katında merkez şube bulunan bir atrium boşluğu etrafında galeriler ve onların ardında ofis mekanları olacak şekilde düzenlenmiştir. 1894 tarihli bir arşiv fotoğrafından orijinalde birer kırma demir

strüktür tarafından taşınan cam bir çatıyla örtülü olduğu algılanabilen aydınlık boşlukları veya atriumlar, binanın yüzey alanına göre oldukça büyük bir yüzdeyi kaplamakta ve kuşkusuz binayı son derece ferah kılmakta, aynı zamanda bina içi iletişimi de kuvvetlendirmektedir (Iranian, 1895) (bkz.Şekil 5.73 ve Şekil 5.74). Öyle ki, bodrum hariç, binanın hemen her yerinden diğer kısımlarını farketmek mümkündür. Eğimden faydalanarak iki aydınlık bodrum katı tasarlanmıştır; fakat daha sonra bunların önlerine ek binalar yapılmıştır. Özel odalar için ise, yönetici odaları dışında genelde fazla bölücü duvar kullanılmamış; açık ofis tarzında mümkün oldukça uzun ve bölünmemiş ofis alanları tercih edilmiştir.



Şekil 5.75 : Osmanlı Bankası kara tarafı giriş katı cephesi.



Şekil 5.76 : Osmanlı Bankası giriş cephesi.

CARACTÈRE açısından, işlevini doğru yerine getirmesi kadar, doğru şekilde yansıtması da önem kazanan bir binadır. Buna paralel olarak, özellikle giriş cephesinin büyük ve ağır kütlesi, rustik zemin kat cephesi, üst katlarda ağır kabartma bezemeleri ve üçgen alınlıklı pencereleri, en üstte alınlığı olmasa da bir tapınak benzeri semboller ve anlatılar içeren bir arşitravla son bulması, bir finans kurumunun yaratması beklenen saygıdeğerlik ve güvenilirlik izlenimini yaratmaktadır (bkz.Şekil 5.75 ve Şekil 5.76). Giriş kapısı, anıtsal bir mermer merdivenle ulaşılan giriş holü ve ışıklı bir atrium altında yeralan merkez şube mekanı da bu izlenimi kuvvetlendiren öğelerdir (bkz.Şekil 5.77).



Şekil 5.77 : Osmanlı Bankası giriş holündeki merdivenler.

Tümüyle birbirine eş altı dikey panel ve üç yatay silmeyle kurgulanmış cephe tekdüzedir ve simetri aksı ancak arşitravın ortasındaki farklılaşan bezeme ve yine zemin katta ortada farklılaşan ikiz giriş kapılarıyla belirginleşmektedir. Dar olan caddeden cephe algısı da sınırlıdır ve çatıdaki teras ve onun gerisinde kalan yemekhane kütesinin algılanması zaten olanaksızdır (bkz.Şekil 5.75 ve Şekil 5.76).

Deniz cephesinde ise, bu tekdüzelik ve kuralları olan cephe kurgusu, yerini biraz asimetric öğelerin de yer aldığı, saçaklar nedeniyle yatay çizgilerin belirginleştiği nispeten dağınık ve yine saçak ve çıkmalarla yerel mimariyle daha uyumlu bir görünüşe terk etmektedir (bkz.Şekil 5.63). Binanın iki ayrı kısmının programlarının farklılığına bağlı olarak, deniz cephesinde, düşey simetri eksenine göre bakıldığında iki tarafın pencere sayısı, düzen ve araları oldukça farklıdır ve ancak simetric tasarlanmış saçaklar bu asimetriyi bir ölçüde gizlemektedir. Saçak en üst katta yan cepheyi de gölgelemektedir. Bu dağınıklığı toplayan öğe ise ortada yükselen ve ağır

rustik taş görüntüsünde söveleriyle üç yuvarlak pencere girintisi ve en tepedeki survari teras parapetidir (bkz.Şekil 5.78). Servet-i Fünun bu cephenin doğulu ve göze hoş gelen bir görüntü yaratmak adına böyle tasarlandığı yorumunu yapmaktadır (“Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi Binası,” 1892).



Şekil 5.78 : Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi binası deniz cephesinden detay.

Binanın iç organizasyonundan ve cephesinden yola çıkarak, giriş kattaki kamuya açık işlev bir yana hiyerarşide en önemli katın üçgen alınlıklı pencerelerle ve diğerlerinden çok olan kat yüksekliğiyle vurgulanmış olan birinci kat olduğu anlaşılmaktadır; kaldı ki genel müdür odası da burada yer alır (bkz.Şekil 5.79).



Şekil 5.79 : Osmanlı Bankası giriş cephesinden detay.

Büyük atriumun önemine rağmen, orijinal cam örtüsünün niteliğini tam olarak bilmediğimizden binaya tableau anlamında bir katkısı olup olmadığını bilemiyoruz. Fakat, girişteki mermer merdivenden, zemininde şube bulunan atriuma ve onu çevreleyen galerilerin oluşturduğu ihtişama bakınca, törensel bir akış ve marche sözkonusudur. Olasılıkla orijinaline uygun olan atriumdaki ve galerilerdeki beyaz renk hakim bezemeler tepeden vuran ışıkla vurgulanan tapınaksı bir atmosfer yaratmaktadır.

ÉCONOMIE açısından anıtsal, simetrik, düzenli ve kolay okunur bir binadır. Fakat yapımında sadece en basit olanakların kullanıldığı söylenemez.

COMPOSITION açısından binanın iki sahipli oluşu, hem de her birinin bina programlarının olası farklılığı kompozisyonda sorun yaratmış olmalıdır. Burada bir de, binanın Doğulu ve Batılı motifler taşıyan iki tip cephesi olması konusu vardır. Bina programlarından doğan asimetri arka cepheye yansıtılarak ve burada bir Doğulu referanslar karmaşası içine yedirilerek çözülmüş görünmektedir.

Cephede hissedilen ortadaki simetri eksenine en azından sirkülasyon mekanları açısından iki cephede de uyum gösterilmiş görünmektedir. İçte ayrıca bu eksene veya binayı iki kısmı ayıran orta duvara dik gelen ve atriumu ve galerilerini simetrikleştiren bir eksen kullanılmıştır ki, bunun izi yan cephedeki pencere düzeninde de izlenebilmektedir.



Şekil 5.80 : Osmanlı Bankası binası iç galerilerden görünüm.

İç organizasyon, İtalyan Rönesans kent saraylarından izler taşımaktadır: Atrium çevresinde oldukça bezemeli çerçevelerle dolaşan ve her katta farklı düzen ve korkuluk motiflerine sahip galeriler ve onların çevresinde ofis mekanları yer alır (bkz.Şekil 5.80). Şube gerisinde ve bodrum-zemin kat arasında çelik malzemeyle üretilmiş kasalara ulaşım için özel çözümler üretilmiştir. Orijinal planda bodrum katta restoran ve çatıda kooperatif dükkanı düşünülmüştür; bunun daha sonra değiştiği anlaşılmaktadır. Fakat, ilk kurguya göre bodrumdaki çok farklı iki işlev için, biri kasalara diğeri restorana giden iki merdiven kovası bulunmaktadır. Genel işlevsellik, düzen, kendi içinde bir bütün olma, sirkülasyon anlamında başarılı bir düzenleme sözkonusudur. Bina içi görsel iletişim ve hareket çok iyi çözülmüştür. Mekanlar arası ilişkiler doğrudan ve sorunsuzdur.



Şekil 5.81 : Osmanlı Bankası binası deniz cephesinden detay.

GENEL BEAUX ARTS KRİTERLERİ açısından incelendiğinde, büyük ölçüde saf geometrik ve köşeli formlar kullanıldığı söylenebilir. Buna istisna deniz cephesindeki dalgali saçaklar, eliptik ve yuvarlak pencereler ve söveleridir (bkz.Şekil 5.81). Bina, işlek ve kolay okunan bir plana sahiptir. Belli bir öğeye referansla ölçeklendirme konusunda ise binanın ön ve arka cephelerinin temsil ettiği iki farklı konseptini ayrı ayrı ele almak gerekir: Ön cephe için ilk 1890 tarihli projede Müze-i Hümayun cephesi benzeri bir kurgudur; burada akant yapraklı alınlıklı çift sütunlu ve iç içe rekürsif tekrarların kullanıldığı pencere düzeni, karyatidler sözkonusudur. Ama bu değiştirilmiş ve sonuç üründe yeni gelen en üstteki arşitrav benzeri bant belirleyici olmuş; bu cepheye de ölçek vermiştir (bkz.Şekil 5.61 ve Şekil 5.76). Arka cephe için ise survari yuvarlak pencereli orta tepe kütlesi ile simetrik yerleştirilmiş

çıkma-saçak kombinasyonları vurgulanan öğelerdir (bkz.Şekil 5.63). Bu mizansenin anlamı muğlaksa da, yerel mimariyle ilişkilendirmek yanlış olmayacaktır ve sur duvarı üzerinde hünkar kasrı gibi çağrışımlar yapmaktadır. Bu bakımdan bu cephede, çıkma odalar ölçeği verir. Yapı plan ve cephede oldukça simetrik; deniz cephesindeki hafif asimetri de saçaklar yardımıyla gizlenmeye çalışılmaktadır. Planlamada birbirini dik kesen iki aks baz alınmıştır ve plan dik açılı gride yerleşir. Büyük ölçüde modüler bir planlamadır. Cephe düzenlemesinde de yine eksensel kalıplar kullanılmıştır. Binada sirkülasyon çok işlevsel ve özellikle düşey sirkülasyon sayıca fazladır. Hem görsel hem de fiziksel olarak, binanın her yerine kolayca ulaşılabilir. Mekan organizasyonunda açık ofis fikrinin olması da sirkülasyonu kolaylaştırır.



Şekil 5.82 Osmanlı Bankası binası deniz cephesindeki çıkmayı gösteren detay.



Şekil 5.83 : Osmanlı Bankası deniz cephesindeki büyük konsolları gösteren detay.



Şekil 5.84 : Osmanlı Banaksı iç galerisinden detay.

Bina, estetik artikülasyon anlamında oldukça özgün çözümler sunar: En üst kat pencerelerinin arşitrav düzeneğinde “metop”ların arasına ustaca eklemelendirilmesi; abartılı boyutlara sahip konsolların oranlı bir dağılımla kullanılarak deniz cephesindeki çıkmaların farklı tarzdaki, Helenistik düzende pilasterlerle bezeli bina cephesine eklemelenmesi; çıkmaların eliböğründelerinin saplandığı köşe taşları ile çıkma cephesinin ilişkisi; deniz cephesinden yan cephelere doğru uzatılan saçaklar sayesinde, Doğulu motifler içeren deniz cephesi ve Batılı öğelerle donatılmış giriş cephesinin buluşturulması, deniz cephesinde dalgalı saçaklar ve eliptik pencerelerle çıkma ve survari kule arası ilişki kurulması ve nihayet iç mekanda üst galeri katındaki basık kemerli galerideki çift sıra kemerlerin, farklılaşan iç ve dış kemer taşıyıcısı sütunlar ve başlıklarına eklemelenmesi (bkz.Şekil 5.82,Şekil 5.83 ve Şekil 5.84).



Şekil 5.85 : Osmanlı Bankası büyük merdiveni.

Bina kütle olarak oldukça ağır ve etkileyicidir. Duvarlarda alt kotta blok taş, köşelerde ağır ayaklar kullanımı giriş cephesinde sağlam ve ağır etkiyi artırırken, deniz tarafının biraz dağınık ve kısmen asimetrik, bol pencereli, çıkmalı, saçaklı cephe kompozisyonunda derleyici toplayıcı öge tepedeki survari ve kesme taş söveli üç yuvarlak penceresi olan kuledir. İç mekanda da özellikle büyük merdivenli giriş ve atrium galerileri anıtsal etki yaratır (bkz.Şekil 5.85). Olasılıkla atriumun cam örtüsünden sızan ışık da bu etkiyi güçlendirici bir atmosfer yaratmaktaydı.

Binada çakışan eksen sisteminde pavyon tipi düzenlemeden çok açık büyük ofis mekanları düşünülmüştür.



Şekil 5.86 : Osmanlı Bankası binası iç bezemelerinden detay.

Yapıdaki tarihsel referans repertuarı oldukça zengin olup hem antik ve rönesans, hem doğu kaynaklı fakat kısmen de stilizedir. Özellikle alt katta boydan boya uzanan geniş saçaklar ve eliböğründeler, kentin bellibaşlı selatin camilerinin saçaklarını andırır. Taş veya ahşap konsollar deniz cephesinde estetik artikülasyonu sağlar. Bu abartılı boyutlardaki ve stilize konsol kullanımını mimarın diğer birçok binasında da gözlemlemek mümkündür. Haliç'e bakan çıkmalar, yüksek duvarlar üstündeki kasırlara, hünkar mahfillerine veya benzeri sivil Osmanlı mimari örneklerine gönderme yapar. Deniz cephesindeki survari çatı katının yuvarlak pencereleri ise farklı bir dile sahiptir; bunların Paris'teki Ecole des Beaux Arts'ın Louvre'a bakan Malaquais sergi binası yuvarlak pencerelerine olan benzerliği dikkati çeker.

Giriş cephesinde ise, en üst kat metop-triglif benzeri bir düzenlemeye sahip bir tür arşitrav işlevindedir. Kaldı ki tüm giriş cephesi ve atrium galerileri antik ve rönesans mimarisi referansları ile doludur. Farklı tarihsel dönemlere referans veren sütun başlıkları kullanılmıştır (bkz.Şekil 5.86).

Giriş holünün iki yanını süsleyen kabartma anlatı ile, buradaki insan ve hayvan figürleri de cephedeki Yunan tapınağı referansının devamı gibidir (bkz.Şekil 5.87).

LABROUSTE etkisi açısından dikkate değer birçok özellik vardır. Yapıda caractère de marche da önemli ve baskındır. Bir yandan da strüktür de vurgulanmıştır. Özellikle giriş cephesinde ikinci ila dördüncü katlarda strüktürün dengelenip giydirilmesi ve kompozisyonun böylece oluşturulması sözkonusudur; çok az duvar parçasının görüldüğü, bol pencereli bu cephede taşıyıcı strüktür ve arşitravlı, attikalı,

frizli cephe kurgusu birbirine entegre edilmiş ve kompozisyon böylece oluşturulmuştur. İç atrium ve galeri düzeneğinde çift basık kemerli üst kat galerisi de bu anlamda dikkat çekicidir; strüktür burada yine farklı düzende bezemelerle giydirilmiştir. Yapıda plan strüktürün yatay kesitine karşılık gemektedir. Büyük ve köşeli formlar tercih edilmiştir. Ölçek ve oranlar antik düzenin klasik kurallarını değil, mimarın tercihini yansıtmaktadır. Tarihsel referans sözlüğü oldukça geniştir. Bezeme stilize ve oyma öğeleri de içermektedir; girişte iki yanda uzun bantlar halinde yer verilmiş kabartma hikaye ile yine giriş üst kottaki mermer levha üstüne işlenmiş yazı da bu kapsamdadır (bkz.Şekil 5.87).



Şekil 5.87 : Osmanlı Bankası giriş holü.

VIOLLET-LE-DUC söylemiyle uyuşan özellikler ise oldukça sınırlıdır. Strüktür birinci önemde değildir ama bazı öğeler, örneğin konsollar ve atriumdaki taşıyıcılar öne çıkartılmaktadır. Benzer yapı öğelerinin biçimlendirmesinde malzemeye göre farklılaşma vardır. Örneğin ahşap çıkmaya dair eliböğründeler ve konsollar taş olanlardan daha ince, zariftir; taş konsollarda ise taşın ağırlığı özellikle verilmiştir. Farklı malzeme kombinasyonlarına da rastlanır; özellikle demir merdiven korkulukları ve mermer basamaklarda. Demir merdivenden başka yerde çıplak olarak kullanılmaz. Taş binaya eklenmiş ahşap çıkmalar ve bunların konsol-

eliböğründeleri de bir başka malzeme kombinasyonudur. Binada gotik mimari referansı ise bulunmaz.

GARNIER söylemi açısından bakıldığında yakınlık daha fazladır. Daha önce de açıklandığı gibi anıtsal bir hareket rotası ve merdivenler mevcuttur. Marche önemli ve baskındır. Dış cephe ve iç mekan ilişkisi mükemmel değilse de, tutarlıdır. Tarihsel repertuar oldukça geniş; bezeme repertuarı zengindir. Oranlama ve bezeme seçimi ve kombinasyonları mimarın insiyatifinde geliştirilmiştir.

EKLEKTİZME dair birçok özelliği bu yapıda görebiliriz. Giriş cephesi ve atriumda strüktür vurgusu vardır. Tarihsel referans repertuarı oldukça geniştir. Bezeme görevi gören öğelerin korkuluk, sütun, parmaklık, ışıklık, kapı-pencere kasası gibi bir kısmı yapı ögesidir; çıkma ve saçaklar gibi başka bir kısmı da tümüyle yapıya entegre durumdadır. Konsollara, çıkmalara ve giriş cephesinde metop-triglif frizi modeline referansla serbest ölçeklendirme sözkonusudur. Ölçek ve bezeme, amaçla ilişkilidir. Kullanıcı isteği olan binanın iki eşit ağırlıklı işlevde oluşu ve buna göre bölümlendirilmesi işlek bir plan şemasıyla başarılmıştır. Servet-i Fünun’a göre bir başka gereklilik de Galata’nın Haliçten görünümüne “latif” bir katkıdır ve bu da az çok yerel motifler içeren bir cepheyle sağlanmıştır (“Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi Binası,” 1892).

Bunun dışında dikkati çeken ve mimarın özgün katkı ve tercihleriyle ilgili olduğunu düşündürten yapı öğeleri vardır. Özellikle deniz tarafı kulede abartılmış pencere söveleri, üç pencere yan yana, üç çıkma yan yana gibi üçlemeler, farklı taş veya demir ferforje merdiven korkulukları, her katta farklı pencere tipi ve kısmen farklılaşan duvar dokusu bu öğelerdendir. Bunların giderek Vallaury’nin başka binalarında da tekrarlanıyor oluşu gözden kaçmamaktadır. Kullanılan yapı öğelerinin bazılarının daha sonraki dönemlerde ağırlık kazanan 1.Milli Mimari Akımı’nın da çok vurgulanan öğeleri olması dikkat çeker.

Sonuçta bu eklektik tasarımında Vallaury genel Beaux Arts kurallarının yanısıra Labrouste ve Garnier’e yakın bazı tercihleri de benimsemiştir. Bu yapıda ayrıca çok belirgin şekilde tarihsel referans sözlüğünü geliştirme, yerel referanslarla genişletme çabası, bilinen özellikle antik tarihsel referansları stilize ederek yeni bir sözlük maddesi yaratma uğraşısı vardır. Öte yandan bezemenin yapı öğelerine entegre olması da sözkonusudur.

5.4 Pera Palas Oteli

Tepebaşı'nda yeralan ve bugün de faaliyetini sürdüren Pera Palas Oteli, kentin en görkemli ve şık otellerinden biri olarak inşa edilmiştir (bkz.Şekil 5.88). Bu alanda önce Essayan ailesi otel yatırımı yapmayı istemiş; daha sonra projeyi Soci  t   des Grands Hotels Europ  ens veya eski adıyla Vagons-Lits   irketine devretmiştir (Gülersoy, 1994). Pera Palas hakkında ayrıntılı açıklamalar getiren   sdiken otelin şirketin mimarı olan Duray veya Durr  'ye yaptırıldığı beyan etmektedir (Üsdiken, 1999, ss. 35–45). Ama özellikle a  ılı   haberlerini veren gazetelerdeki açıklamalardan ve açılışta mimarı Vallaur  'e yapılan atıflar dolayısıyla, Pera Palas otelinin müellifinin Vallaur   olduğunu kesinlikle biliyoruz¹² ("Pera-Palace", 1894). Otelin inşaatı ve tefrişi 1894 yılı sonunda bitmiştir. A  ılı   töreni ise, 25 Ocak 1895'teki bir a  ılı   yemeği ile yapılmıştır ("L'inauguration de P  ra Palace", 1895).



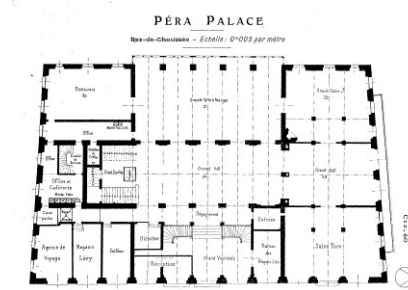
Şekil 5.88 : Tepebaşı'nda Pera Palas oteli.

5.4.1 Pera Palas Oteli binasının Beaux Arts ilkelerine göre incelenmesi

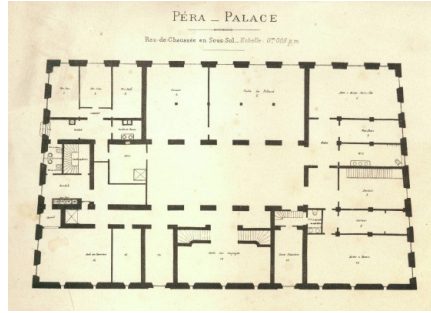
PARTI açısından incelendiğinde otelin a  ılı   haberini veren gazete haberinde yer verilen ayrıntılı bilgi ve betimleme tasarım tercihleri açısından da ipuçları

¹² Fakat Vallaur  'nin bu yapıda Vagons-Lits   irketi mimarı Durr  e ile işbirliği yapmış olması da mümkündür; zira daha sonra 1899'da Tepebaşı (Petits Champs)'daki tiyatronun yeni ve daha büyük bir tiyatro ile ikame edilmesi için irade çıktığından vali Rıdvan Paşa tarafından Durr  e ile birlikte yeni tiyatro tasarımı ile g  revlendirileceklerdir (Blanc, 1899). Söz konusu yeni tiyatronun gerçekleştiğine dair bilgiye ulaşılamamıştır.

vermektedir¹³. Bu yazıda hem yapının altyapı ve üstyapı olarak büyük bir özenle ve gününün en iyi imkanları kullanılarak yapıldığı belirtilmekte, hem de mimarının yetkinliği övülmektedir (“Le Péra-Palace”, 1895) (bkz.Şekil 5.89, Şekil 5.90,Şekil 5.91 ve Şekil 5.92)

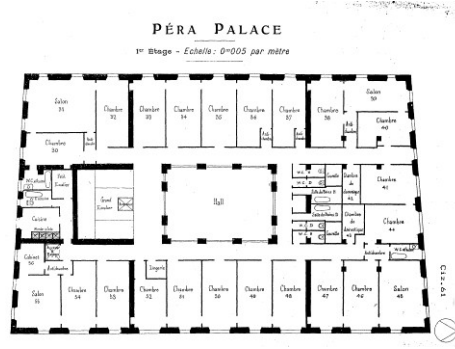


Şekil 5.89 : Pera Palas oteli zemin kat planı (“Pera Palas oteli yönetimi”, 2010).



Şekil 5.90 : Pera Palas oteli alt giriş katı planı (“Pera Palas oteli yönetimi”, 2010).

¹³ 25 Ocak 1893 tarihli Moniteur Oriental gazetesi haberine göre, Grands Hotels Européens şirketi için yapılan otel 2200 pik-kare yer kaplar. İki uzun cephe arası 6,5 m fark vardır; o nedenle giriş altı katı (rez-de-chaussée inférieur) ve onun altındaki bodrum (sous-sol) son derece aydınlıktır. Bodrumda arkada mutfaklar ve ek hacimleri, horrs-d’oeuvre ofisi, “guard-manger”? ; personel kantinleri, vb. bulunur. Bodrumun Kabristan caddesi tarafında ise çamaşırhane, kurutma bölümü, kavlar, Koerling sistem kazanlar, ki ısıyı binanın her yerine iletir; yine heryere sıcak su sağlayan termosifonlar, yemek asansörleri(monte-plats) bulunur. Su, kalorifer, WC tesisatı mükemmeldir. Rez-de-chaussée inférieur’da ise bilardo salonu, özel yemek salonu, şirket mağazaları (économats) posta salonu, personel yatakhaneleri, vb. bulunur. Giriş katında büyük lobi ve lobiden çıkan büyük tören merdivenleriyle ulaşılan anıtsal bir sahanlık ve büyük salon ile odalara giden ana merdiven vardır. Giriş katın yanda iki merdiveni ile otel ve Vagonli şirketi büroları, ki ara katta müdür odaları vardır, verandalı büyük yemek salonu, restoran salonu, özel şekilde kolonad ve Goblen taklidi halılarla dekore edilmiş bayanlara özel salon, otel dışından da ulaşılabilinen dondurma-kafe, kuaför salonları, ofisler ve değişik amaçlı butikler. Üstteki beş kat odalar ve her katın dört köşesinde yer alan dairelere ayrılmıştır. Otelde 150 tane 1 veya 2 yataklı oda vardır ve yaklaşık 200 yolcuyu barındırabilir. Tüm odalarda WC, akar sıcak-soğuk su ve diğer gerekli şeyler vardır. İlk üç kat odaları dışarıdan ışık ve hava alır; ve orta holü çevreleyen galeri sirkülasyonu sağlar. 4. Ve 5. Kattaki odaların ise bir kısmı iç avludan ışık ve hava alır. Binada, WC ve banyo, borular ve kanalizasyonlar Londra’dan Maison Jenning tarafından hijyenik şekilde yapılmıştır (“Le Péra-Palace”, 1895).



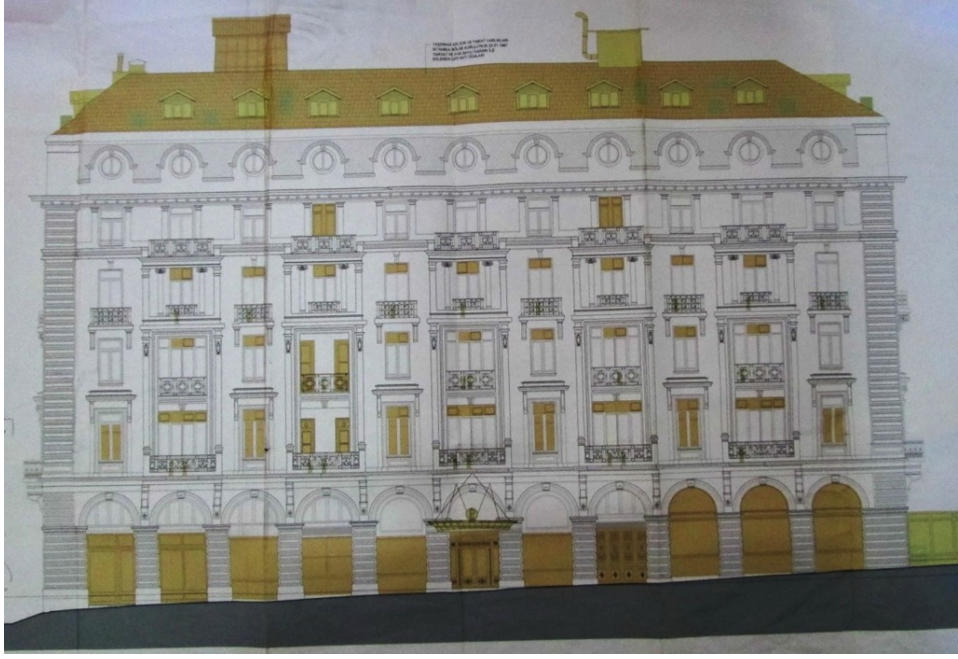
Şekil 5.91 : Pera Palas oteli birinci kat planı (“Pera Palas oteli yönetimi”, 2010).



Şekil 5.92 : Pera Palas oteli dördüncü kat planı (“Pera Palas oteli yönetimi”, 2010).

Otel yapıtının Vagons-Lits şirketinin Bordeaux Hotel Terminus ve özellikle de Paris 1889 sergisi hazırlıkları kapsamında, ve yine Beaux Arts okullu bir mimar olan Lisch tarafından yapılmış St.Lazare Hotel Terminus otel binaları ile arasında program ve cephe özellikleri açısından önemli benzerlikler vardır: Zemin ve mezzanın katın yuvarlak kemerler ve yatay kaba kesme taş duvar dokusuyla geçilmesi; üst katlarda bosajsız kaplama taş veya sıva dokusu kullanılıp, zemin kat taşlarıyla köşelerin vurgulanması; mezzanine üstünden itibaren birkaç kat Fransız balkonlu standart oda katları ve en üstte bir veya iki çatı katı, dik çatı, çatı pencereleri, alt katlarda dışa en üst katlarda hem dışa hem orta avluya bakan odalar bulunması gibi. Temelde Vagons-Lits şirketinin otellerden beklentilerini karşılayan daha önce uygulanmış bir şemanın üstüne kurgulanmış olması gereken Pera Palas’ın kavramsal planlaması birkaç yönden diğer Hotel Terminus’lardan ayrılmaktadır: Otel garın yanında değil, kentin oldukça manzaralı ve merkezi, eğlenceli bir noktasındadır; iki cephesi arasında 6,5 m.’lik kot farkı vardır. Mimarın, olasılıkla kendi inisiyatifiyle bu farklılıkları en iyi şekilde değerlendirerek giriş altında tamamen aydınlık bir ana kat daha planlaması, manzara ve teras olanaklarını alabildiğine değerlendirmesi ve Fransa’daki öncüllerinin aksine birbiriyle uyumlu

ama birbirinden farklı ve oldukça hareketli cepheler yaratması söz konusudur (bkz.Şekil 5.93, Şekil 5.94, Şekil 5.95 ve Şekil 5.96).



Şekil 5.93 : Pera Palas oteli giriş cephesi rölövesi (KTVKK, 2013b).



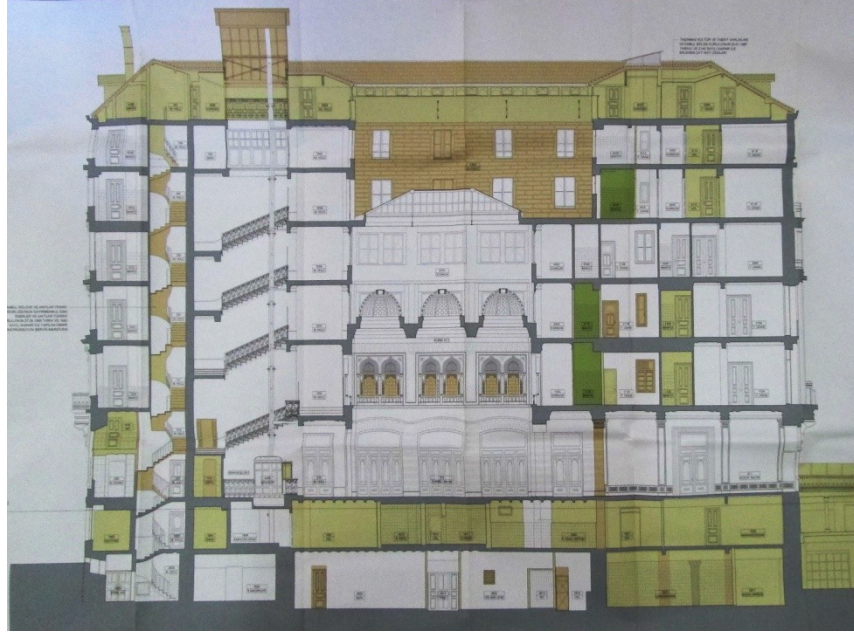
Şekil 5.94 : Pera Palas oteli deniz cephesi rölövesi (KTVKK, 2013b).



Şekil 5.95 : Pera Palas otelinin Tepebaşı meydanına bakan yan cephesi (KTVKK, 2013b).



Şekil 5.96 : Pera Palas otelinin sokak tarafındaki yan cephesi rölövesi (KTVKK, 2013b).



Şekil 5.97 : Pera Palas oteli boyuna kesit (KTVKK, 2013b).



Şekil 5.98 : Pera Palas oteli giriş katındaki oryantalist tarzda düzenlenmiş hol.

İç mekanda giriş katın merkezinde yaratılan oryantalist atmosfere gelince bu, kuşkusuz binayı yaptıranın Yataklı Vagon şirketi olması ve otelin de Orient

Express'in Hotel Terminus'u olması ile ilişkilidir. Malsahibinin mimardan bu çerçevede önemli bir beklentisi olmuş olmalıdır. Fakat bu atmosferi yaratmak için kullanılan öğelere bakınca, mimarın klasikleşmiş magrip kemerleri ve şebekelerin yanı sıra, konsol, hamam kubbesi ve filgözleri, iç içe pilastırlı düzenler gibi bazı öğeleri özellikle seçerek yapıya ve strükture entegre ettiğini gözlemliyoruz (bkz.Şekil 5.97 ve Şekil 5.98). Kısacası artık oldukça tecrübeli ve isim sahibi bir mimar olan Vallaur'y'nin bu projedeki patron taleplerini karşılamaya yönelik tavrı artık Müze-i Hümayun veya Cercle d'Orient'daki gibi edilgen değil bilakis yaratıcıdır.

CARACTÈRE açısından klasik Paris otel cephesinin anahatlarını taşıyan işlevselliği görünür bir binadır. Giriş katı yatay kesme taşlı duvar dokusu, giriş ön cephede mermer kaplama, köşelerde çatıya dek devam eden kesme taşlar, küçük konsolcuklarla taşınan pencere veya balkon çıkmaları, üst üste balkonlar, girişte yuvarlak kemer dizisi ve köşeli pencereler - ki yuvarlak kemerliler özel bir işlevi temsil eder - bu bilinen, tanınan düzene aittir.



Şekil 5.99 : Pera Palas oteli giriş cephesinden bir görünüm.

Fakat bina tekdüze olmayıp, tüm cepheleri birbirinden farklıdır ve birkaç katı içine alan pilastır düzeni; iç içe pilastır ve balkoncuklarla Fransa'daki benzerlerinden çok daha hareketli cepheleri vardır¹⁴. Bu hareketli kısımların bazıları otelin özel bir

¹⁴ Moniteur Oriental'e göre: Ana cephe basit ama zevkli şekliyle etkileyicidir. Birinci ve ikinci katı çevreleyen büyük çıkmalar kolonadlı localardan oluşan başlıklarıyla mimarın etkileyici ruhunu gösterir ("Le Péra-Palace", 1895).

mekanına karşılık gelir; örneğin arka cephede çıkma yapan basık kemerli restoran kısmı dışında. Bu çıkma altında kullanılan Vallaury'in farklı türevlerini sürekli üretmiş olduğu konsol dizileri dikkat çekicidir.

Üst katlardaki köşeli pencereler odalara aittir. Fakat her katın pencere tipi bellidir; en üst kattakiler sadece söveyle çevrilidir; onun altı basık kemer gibi işlenmiş lento altında yerleştirilmiştir; daha alttaki konsollarla zenginleştirilmiştir (bkz.Şekil 5.95). Sadece arka cephede balkonlar ve konsolları öne çıktığından bu cephedeki tüm oda katı pencereleri aynı düzendedir (bkz.Şekil 5.94). Kumbaracı Yokuşu üstündeki cephede köşe dairelerin farklılığını belirtir tarzda bir düzen vardır; balkonlar köşelere doğru yığılmıştır (bkz.Şekil 5.96). Çok yüksek ve dik çatı kullanılmamıştır ve çatı pencereleri giriş tarafında yuvarlak, diğer yanlarda ise dikdörtgendir. İkinci çatıdakiler ise üstlerindeki eğrisel tepelikleriyle vurgulanmıştır (bkz.Şekil 5.100).



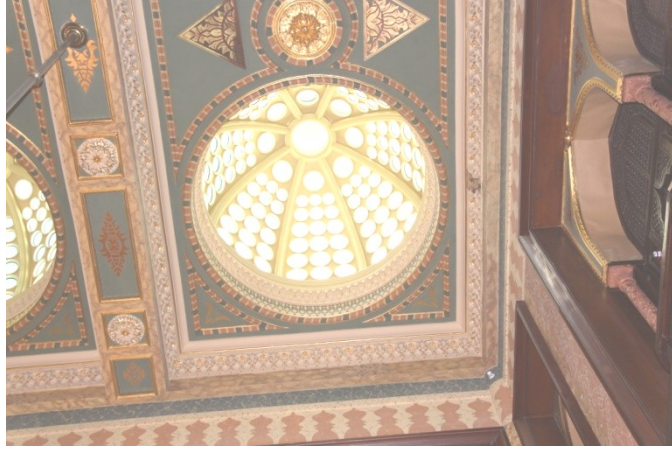
Şekil 5.100 : Pera Palas otelinin restorasyon öncesi çatı katlarının görünümü (KTVKK, 2013b).



Şekil 5.101 : Pera Palas oteli ana giriş holü.

Girişi vurgulayan eleman olan yuvarlak kemerli kapı üstüne monte edilmiş cam-demir saçak, Sanayi-i Nefise Mektebi girişinde kullanılabileceği daha detaylı ve Art Nouveau çağrışımı yapan bir öğedir. Giriş cephesi konsolları da arka cephedekiler kadar olmasa da dikkat çekicidir. Özellikle giriş katta çok zengin bir marche sözkonusudur; olasılıkla klasik bir Hotel Terminus marche'ına sahip ana giriş, bir Avrupalı otel lobisi olduğunu vurgulamaktadır (bkz.Şekil 5.101). İki kat yüksekliğindeki iç ana hol cephesinde de benzer otel binalarında olduğu gibi, temelde Rönesans saray avlusu cephesi konsepti geçerlidir. Ama pencere düzenleri , kemerleri ve bezemeleri doğulu mimariden seçilerek ve tepeye hamam kubbeleri oturtularak yerel referanslarla bambaşka bir doğulu ev veya saray avlusu esprisi yaratılarak otelin Orient Express teması burada işlenmiştir¹⁵ (bkz.Şekil 5.98).

¹⁵ Moniteur Oriental'e göre lobi bütünüyle her renkte mükemmel ştuk ile dekore edilmiştir. Özellikle ortadaki büyük sahanlığı süsleyen antik yeşil iki kolon(veya onların alt kısmı – bunu anlamadım -) ve orta holün panolarının türk tarzındaki mermerlerinin subasmanları. Birinci katın localarının genelde Türk hamamlarını aydınlatanlar benzeri 6 kubbe ile çok değişik şekilde aydınlatılan “mouchearabi” arap tarzında süslü locaları vardır. Kubbelerin üstündeki deliklerde yeşil kristal şişeler bulunur ki, bunlar holün duvarlarına yeşilimsi çok yumuşat yansımalar ve göze çok hoş gelen bir etki yaparlar. Büyük yemek salonu, restoran salonu, bayanlar salonu ve holün devamındaki salon eski tarz duvar kaplama modellerine benzer yeşil, kırmızı ve krem rengi kumaşlarla dekore edilmiştir (“Le Péra-Palace”, 1895).



Şekil 5.102 : Pera Palas lobisindeki filgözlü kubbeler.

Bunlar dışında bina manzarayı ve ışığı kullanan çok iyi kullanır. Büyük pencere ve vitraylar dışında ortadaki avlu ve üstündeki, bir zamanlar yeşil renkli filgözlü hamam kubbeleri zengin bir tableau yaratmış olmalıdır (“Le Péra-Palace,” 1895) (bkz.Şekil 5.102).



Şekil 5.103 : Pera Palas oteli içi aydınlık boşluğu ve galeriler.

ÉCONOMIE açısından anıtsal, simetrik, düzenli ve basit/kolay okunur bir binadır. Binada en basit olanaklar değil, gününün en iyi teknikleri ve malzemesiyle gerçekleştirilmiştir. Yine de özellikle ışığın verimli kullanılması sayesinde basit olanaklarla ihtişamlı ortamlar yaratılabilmektedir.

COMPOSITION açısından, Pera Palas, döneminde çok yeni ve modern olan, her odası W.Cli-duşlu lüks oteller standardında bir oteldir. Bu binanın tasarımında dağılım ve yerleştirme işlevseldir ve bina kendi içinde bütünlüğe sahiptir. Sirkülasyon sorunsuz ve işlektir. Avlulu veya hollü, galerili düzen nedeniyle diğer birçok Vallaury binasında olduğu gibi bina içinde güçlü bir kesintisiz görsel iletişim söz konusudur (bkz.Şekil 5.103). Mekan içinde dolaşıldığında özellikle giriş katı, birinci ve ikinci katlarda ilgi çekici perspektiflere ulaşılır. Hamam kubbeleri hem içeriden hem de dışarıdan görünüşleriyle bunda önemli rol oynar. Ana merdiven ve asansör ise anıtsal olmakla beraber neoklasik tarzdadır ve oryantalist tarzdaki büyük lobiyle bir ara geçişten sonra bağlanır (bkz.Şekil 5.104).



Şekil 5.104 : Pera Palas giriş kat ana merdiven holü.



Şekil 5.105 : Pera Palas pencere düzeni.

GENEL BEAUX ARTS KRİTERLERİ açısından incelendiğinde, binada büyük ölçüde saf geometrik ve köşeli formlar kullanılmıştır. İşlek ve kolay okunan bir plana sahiptir. Binanın cephe temasını belirleyen ve ölçek veren ögesi giriş cephesinde düzenli şekilde tekrarlanan ve diğer cephelerde de daha farklı simetrik düzende yer verilen iç içe pilastırlı, balkonları içe veya dışa çekilmiş üç katlı pencere düzenidir . Bu üç kat yüksekliğindeki grup, biraz Osmanlı Bankası kara cephesinin pencere grubunun daha basit, üçgen alınlıksız ama balkonlu hali gibidir ve tek başına piano nobile’yi temsil eder. Bu modül olarak cephelerde farklı sayıda gruplamayla kullanılmıştır (bkz.Şekil 5.105). Bu Vallaury motifi, kendi binaları bazında tanınan ve bilinen ögedir; değişik giydirmelerle Müze-i Hümayun, Osmanlı Bankası gibi farklı Vallaury binalarında karşımıza çıkar.

Plan ve cephede tamamen simetrik olmayan bir binadır. Cephelerin her biri kendi içinde simetriktir ama tümü birbirinden farklıdır. Planın simetrisini ise merdiven kovanının yarattığı farklı merkez bozmaktadır. Yine de merdiven kovası dikey bir

ikinci akstır ve binada eksenel kalıplar kullanılmıştır. Plan dik açılı gride yerleşir; tamamen değilse bile modülerdir. Sirkülasyon çok işlevsel ve boldur. Binanın her yerine hem görsel hem de fiziksel olarak kolayca ulaşılabilir.



Şekil 5.106 : Pera Palas deniz cephesindeki konsol çiftleri.

Binada estetik artikülasyonun pek çok örneği gözlemlenebilir: Abartılı veya daha mütevazı boyutlu konsollar cephelere estetik şekilde yerleştirilmiş; diğer mimari öğelerle buluşturulmuştur (bkz.Şekil 5.106). Doğulu motifler içeren iç hol veya hol ile Batılı öğeler içeren giriş lobisinin ve özellikle yemek salonunun buluşması; ara geçidin bir tarafında almaşık taşlı, öte tarafta sade basık kemerli kapılar kullanılarak estetik bir şekilde başarılmıştır. Ana lobiden farklı tarzdaki yan salona geçişte de benzer bir yöntem uygulanmıştır (bkz.Şekil 5.107 ve Şekil 5.108).

Anıtsallık bakımından, bina kütle olarak oldukça ağır ve etkileyicidir. Duvarlarda alt kotta blok taş ve köşelerde ağır ayakların kullanılması, giriş cephesinde sağlam ve ağır etkiyi artırır. Deniz tarafında ise konsollarla taşınan restoran çıkması ile çok sayıdaki balkon bu etkiyi hafifletir. Ama arka cephe hariç tüm cephelerde kullanılan ve üç katı içine alan pilastırlı çerçeve düzeni bina genelinde anıtsal karakteri baskın kılar. İç mekanda da özellikle lobi ve merdivenle ana lobiye geçiş anıtsal etki yaratır (bkz.Şekil 5.101).



Şekil 5.107 : Pera Palas zemin katında ana lobiden yan salona geçiş detayı.



Şekil 5.108 : Pera Palas'ta ana lobiden basık kemerli kapılarla geçilen yemek salonu.

Yapıdaki tarihsel referans repertuarı zengindir; hem rokoko, neorönesans ve neoklasik, hem de oryantalist, doğulu referansların yanısıra meander deseni, dendan, ion başlık gibi antik öge referansları da eksik değildir. Arabesk-magrip karakterdeki orta hol ve almaşık taş kemerleri, sivri kemerli pencereleri, kafesleri, hamam kubbeleri ve filgözleri, arabesk tavan ve duvar bezemeleri, çini, almaşık taş veya stük kemer ve söveler doğulu referanslar arasındadır. Barok karakterde tavan ve duvar bezemeleri, akant yaprakları, özellikle pencere altı konsollar, farklı düzenlerde sütun

başlıkları, yuvarlak çatı pencereleri ve madalyonlar, gülbezek, bitki formları gibi diğer neoklasik bezemeler de, kullanılan Batılı tarihsel referanslar olmuştur (bkz.Şekil 5.109, Şekil 5.110, Şekil 5.111, Şekil 5.112, Şekil 5.113, Şekil 5.114,Şekil 5.115,Şekil 5.116).



Şekil 5.109 : Pera Palas çatı katı cephesinden detay.



Şekil 5.110 : Pera Palas ana lobiden detay.



Şekil 5.111 : Pera Palas giriş holündeki kapı üstü çini pano ve duvar saati.



Şekil 5.112 : Pera Palas giriş kat salonlarından birindeki duvar bezemesi.



Şekil 5.113 : Pera Palas iç mekan bezemelerine örnek.



Şekil 5.114 : Pera Palas giriş cephesinden detay.



Şekil 5.115 : Pera Palas cephesinde kullanılan konsollardan örnek.



Şekil 5.116 : Pera Palas meydan cephesinde kullanılmış farklı sütun başlıkları ve cephe bezeme öğeleri.

LABROUSTE söylemiyle pek çok yönden uyumlu bir tasarımdır. Binada strüktür önemli olmakla beraber caractère ve marche da vurguludur. Plan strüktürün yatay kesitine karşılık gelir; strüktür dengelenip, giydirilerek kompozisyon oluşturulmuştur. Klasik ölçü ve oranlar değil mimarın ölçü seçimleri geçerlidir. Rönesansın da dahil olduğu tarihsel referans sözlüğü oldukça geniştir. Büyük ve köşeli formlar kullanılmıştır. Fakat oyma bezemelere veya anlatılardan sahneler rastlanmaz.

VIOLLET-LE-DUC söyleminin etkisi görülmez. Merdivenlerde demir-mermer kombinasyonu veya hamam kubbelerinde demir-cam ve beton malzeme birlikteliği mevcutsa da, genelde Viollet-le-Duc prensipleri geçerli değildir.

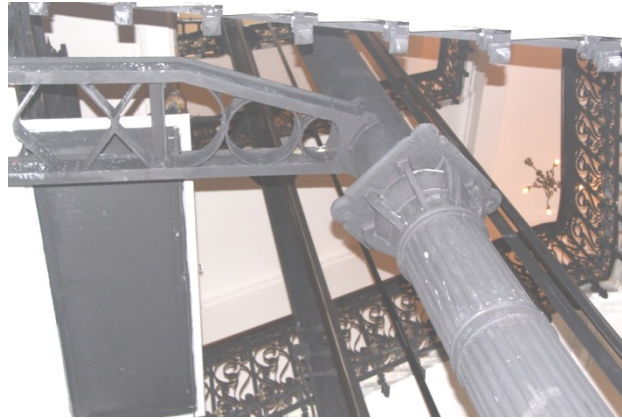
GARNIER mimarisiyle yakınlık ise oldukça belirgindir. Anıtsal bir hareket rotası ve merdivenlerin yanısıra ihtişamlı bir marche vardır; etkileyici tableau ve ışıktan yararlanma sözkonusudur. Dış cephe – iç mekan ilişkisi mükemmel değilse de tutarlıdır. Tarihsel repertuar geniştir; bezeme programı zengindir. Oranlama mimarın inisiyatifinde geliştirilmiştir.

EKLEKTİZM pek çok kriteri sağlanmaktadır. Strüktürün önemli olduğu, mevcut yeni kagir tekniklerine yer verildiği görülmektedir. Tarihsel referans repertuarı

oldukça geniştir. Bezeme görevi gören öğelerin bir kısmı korkuluk, sütun, parmaklık, konsol , kapı-pencere kasası gibi yapı ögesi olup, kimisi tümüyle yapıya entegre bezemelerdir. Üç kat üstünden pilastırlarla sınırlandırılmış ve iç içe pilastırlı, balkonlu, konsollu pencere grubu bir modüldür ve ölçeklemeye baz olmuştur. Bu ölçek amaçla ilişkilidir; bezeme de bununla uyumludur. Malsahibinin de olası isteği doğrultusunda oryantalist dokunuşlu modern ve Batılı yüzlü bir otel yaratma amacı başarılmıştır.



Şekil 5.117 : Pera Palas'ta kullanılan volta döşeme ve üzerini örten bağdadi tavan kaplaması (KTVKK, 2013b).



Şekil 5.118 : Pera Palas ana merdiven ve asansör boşluğundaki demir strüktür.

Binada döneminin en yeni teknikleri kullanılmıştır. Parselin dikdörtgen alanı enine ve boyuna üçe bölünerek ortasında büyük bir aydınlık boşluğu olan taşıyıcı karkas sistem kurulmuştur. Kat döşemeleri o yıllarda Fransız usulu denilen NP putrelli volta döşeme tekniğinde geçilmiştir (Batur, 1994) (bkz.Şekil 5.117). Tamamen metal yapım, elektrikli bir asansör kullanılmıştır (bkz.Şekil 5.118). Otel jeneratöre sahiptir ve elektrikle aydınlatılmıştır. Çatı yakın zamanda çelik konstrüksiyon ile yenilendiyse de, olasılıkla orijinalde ahşaptı. Benzer şekilde aydınlık boşluğunda

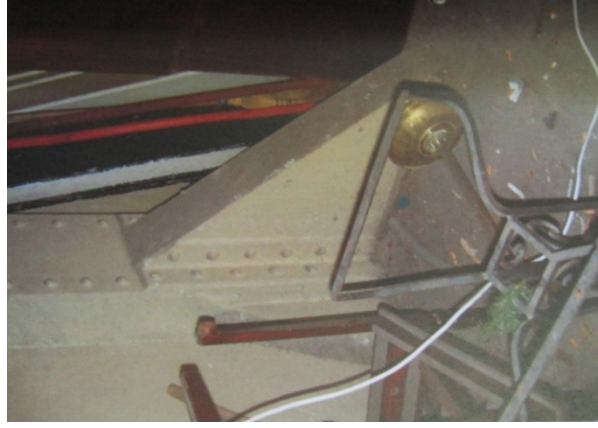
birinci kattaki oryantalist tarzda bezeli salonu örten kubbeler de ahşaptır (KTVKK, 2013b) (bkz.Şekil 5.119). Restorasyon sırasında kaydedilmiş görüntüler binanın konstrüktif detaylarına dair bilgi vermektedir (KTVKK, 2013b) (bkz.Şekil 5.120 Şekil 5.121).



Şekil 5.119 : Pera Palas ana lobisine ait ahşap kubbeler ve detayları (KTVKK, 2013b).



Şekil 5.120 : Pera Palas'ta cephe konsollarının restorasyonuna dair görüntüler (KTVKK, 2013b).



Şekil 5.121 : Pera Palas'ta zemin katta kullanılmış demir profiller (KTVKK, 2013b).

Pera Palas binasında Vallaury'nin kendi tercihleri ve eklektizmi açısından kayda değer yapı öğeleri vardır. Her katta farklı pencere tipi ve kısmen farklılaşan duvar dokusu burada da geçerlidir. Üç katı kapsayan iç içe pilastırlı pencere içeren modül (bkz.Şekil 5.99 Şekil 5.116) cephe temasını oluşturmaktadır. Çok renkli stucco kullanımı (bkz.Şekil 5.122) ile renkli cam, vitray kullanımı (bkz.Şekil 5.123) görülür. Demir aksamı gösterişli bir merdiven ve asansör ile dekoratif desenlere sahip demir parmaklık ve korkuluklar, taş-mermer parmaklıklar normal işlevlerinin yanı sıra bezeme anlamında da kullanılmıştır (bkz.Şekil 5.124, Şekil 5.125 ve Şekil 5.126). Deniz cephesinde kullanılan tekrarlı ve abartılı boyutta taş konsollar ile tekrarlı uzun balkonlar (bkz.Şekil 5.106 Şekil 5.127) ve girişi vurgulayan cam-demir eğrisel giriş saçağı (bkz.Şekil 5.105) dikkati çeker. Özellikle hamam kubbesi kullanımı çok orijinal bir fikirdir. Döşemeye monte edilmiş ve açılır kapanır bir doğrama şeklinde olmaları bu kubbeleri daha da ilginç kılar.



Şekil 5.122 : Pera Palas iç mekan bezemesinde stucco kullanımı.



Şekil 5.123 : Pera Palas salonlarında vitray kullanımı.



Şekil 5.124 : Pera Palas asansörü.



Şekil 5.125 : Pera Palas ana merdiveninin parmaklıkları.



Şekil 5.126 : Pera Palas balkon parmaklıklarından birinin detayı.



Şekil 5.127 : Pera Palas deniz cephesinde tekrarlı konsollar ve balkonlar.

Sonuçta Pera Palas Oteli binası, özellikle Garnier’e yakın tutumlar içeren eklektik bir binadır. Tarihsel referans sözlüğünü geliştirme, yerel referanslarla genişletme çabası, bilinen özellikle oryantalist tarihsel referansları stilize ederek yeni bir sözlük maddesi yaratma çabası açıktır. Aynı zamanda bezemenin yapı öğelerine entegre olması sözkonusudur.

5.5 Düyun-u Umumiye (İstanbul Erkek Lisesi) binası

1881’de kurulmuş olan ve çok nüfuzlu bir kurum olan Düyun-u Umumiye (Kamu Borçları) İdaresi için 1897’de, Cağaloğlu’nda yıkık olan Çifte Konaklar arsası üstüne mimar Vallaury tarafından tasarlanıp yapılmış bir binadır¹⁶ (“BOA BEO 192-14364”, 1893) (Özkurt, 2005) (bkz.Şekil 5.128).



Şekil 5.128 : Düyun-u Umumiye binası (“İstanbul Erkek Lisesi”, 2012).

Kagir sistemdir ile inşa edilmiştir¹⁷. Kısmen gezilebilen bir teras çatısı vardır. Geçilen açıklıklar, kemer boyutları ve benzeri özellikler göz önüne alındığında, çelik aksam da kullanılmış olduğu çıkarımı yapılabilir.

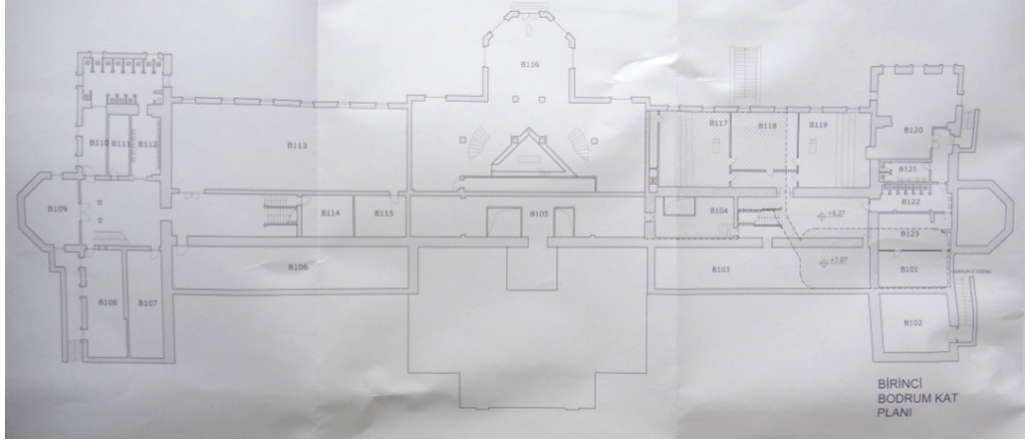
5.5.1 Düyun-u Umumiye (İstanbul Erkek Lisesi) binasının Beaux Arts ilkelerine göre incelenmesi

PARTİ açısından bakıldığında ilk amaç kullanıcı olan Düyun-u Umumiye İdaresi’nin alan olarak çok yetersiz bulunan mevcut merkezleri yerine geniş ve modern bir ofis binasına kavuşturulmasıdır. Taslak olarak planda manzaraya paralel uzanan eksen üstüne takılmış çeşitli fonksiyonları içeren mekanlar veya mekan gruplarının yer aldığı bir tasarımdır. Dikeyde en uçtaki iki simetrik sirkülasyon hattı boyunca ilgili

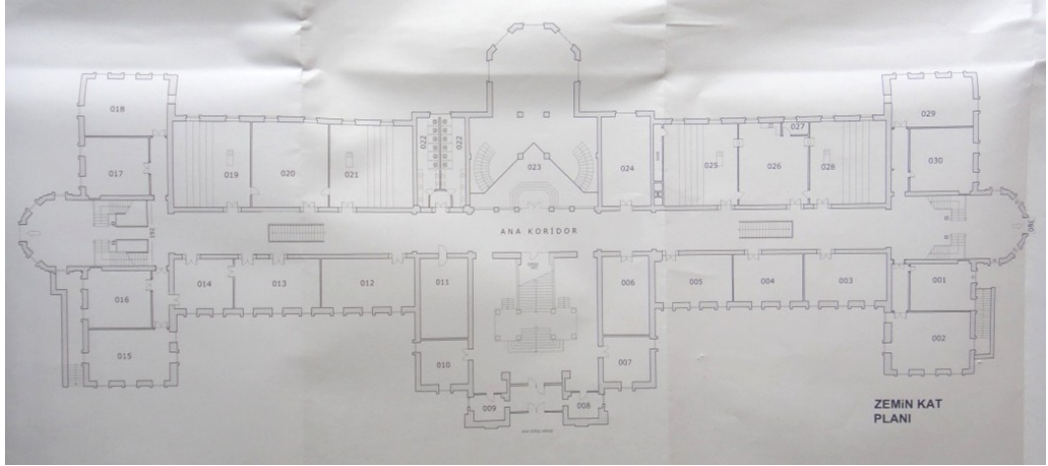
¹⁶ “Düyun-ı Umumiye-i Osmaniye İdaresi için Cağaloğlu’nda Çiftesaray demekle bilinen arsa-i haliyede inşa olunacak binanın harita ve planlarının bi’t-tetkik verilecek kararın işarı” (Dahiliye; 4763) (“BOA BEO 192-14364,” 1893) Sözkonusu bina, aynı zamanda bir Fossati yapısı olan İran konsolosluğunun bitişiğindedir.

¹⁷ Günümüzde ne binanın kullanıcısı olan okul ve bağlı bulunduğu Milli Eğitim Müdürlüğü, ne de KTVKK bünyesinde binaya ait bütün bir rölöve dosyası ve raporu bulunmadığı için yapım sistemi hakkındaki bilgimiz gözlemlere dayalıdır.

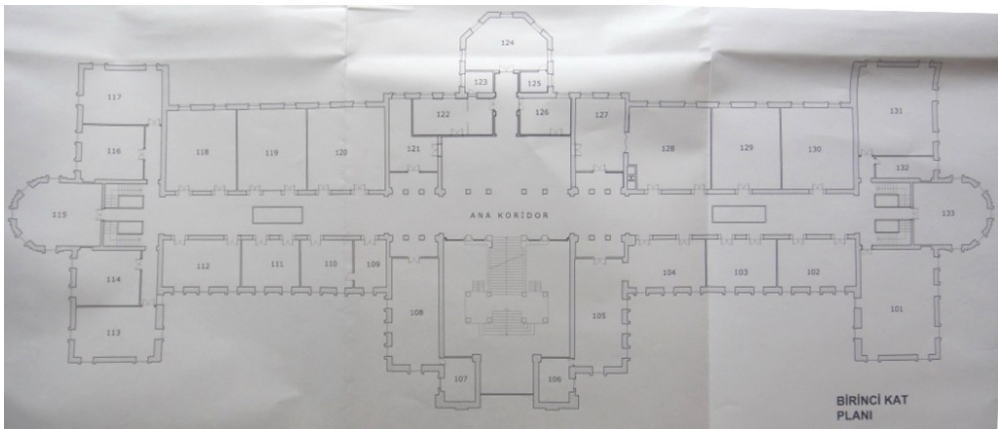
olması olası işlevler dizilidir (bkz.Şekil 5.129, Şekil 5.130, Şekil 5.131, Şekil 5.132, Şekil 5.133, Şekil 5.135, Şekil 5.136, Şekil 5.137 ve Şekil 5.138).



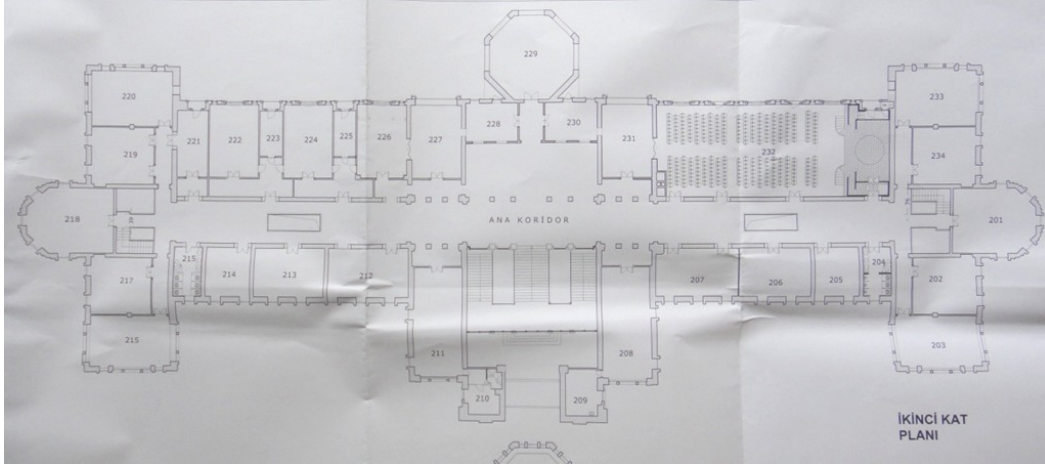
Şekil 5.129 : Düyun-u Umumiye binası birinci bodrum kat planı (KTVKK, 2012).



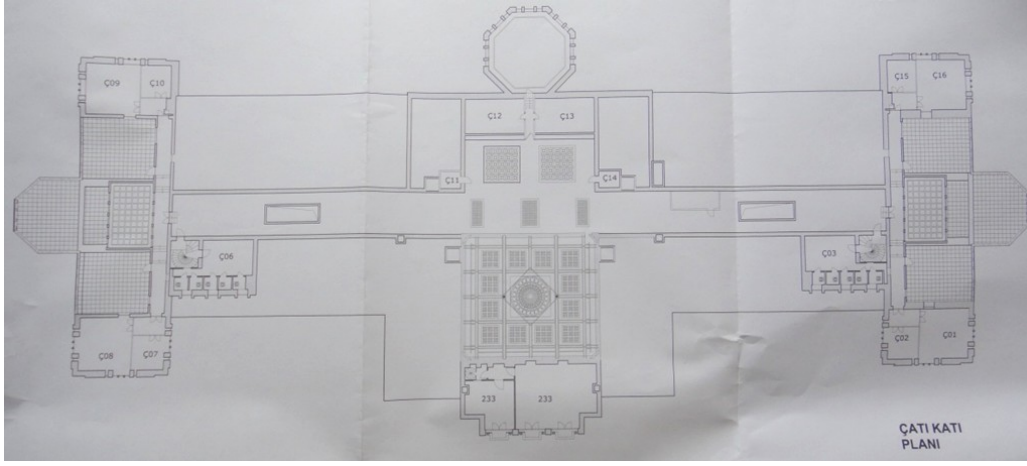
Şekil 5.130 : Düyun-u Umumiye binası zemin kat planı (KTVKK, 2012).



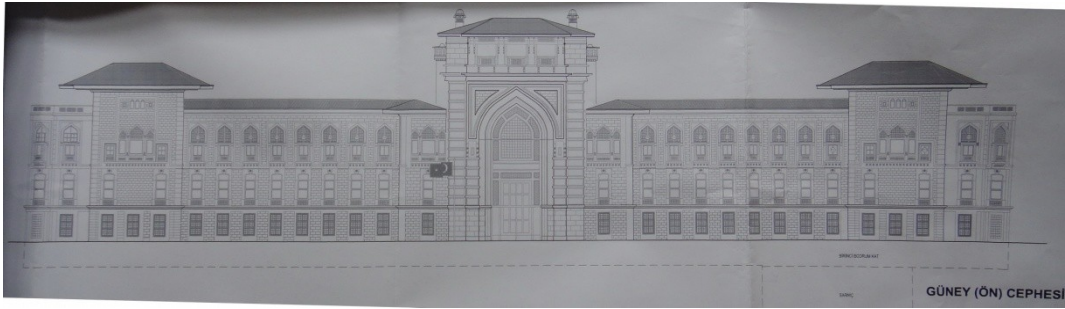
Şekil 5.131 : Düyun-u Umumiye binası ikinci kat planı (KTVKK, 2012).



Şekil 5.132 : Düyün-u Umumiye binası ikinci kat planı (KTVKK, 2012).



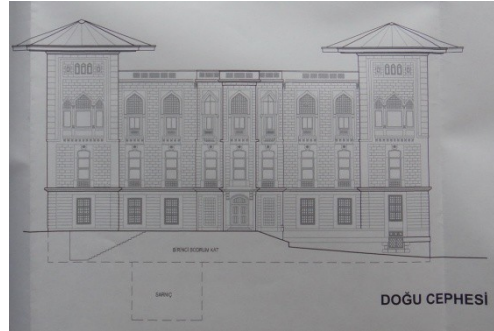
Şekil 5.133 : Düyün-u Umumiye binası çatı kat planı (KTVKK, 2012).



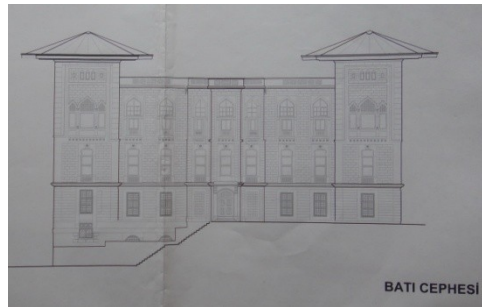
Şekil 5.134 : Düyün-u Umumiye binası ön cephesi (KTVKK, 2012).



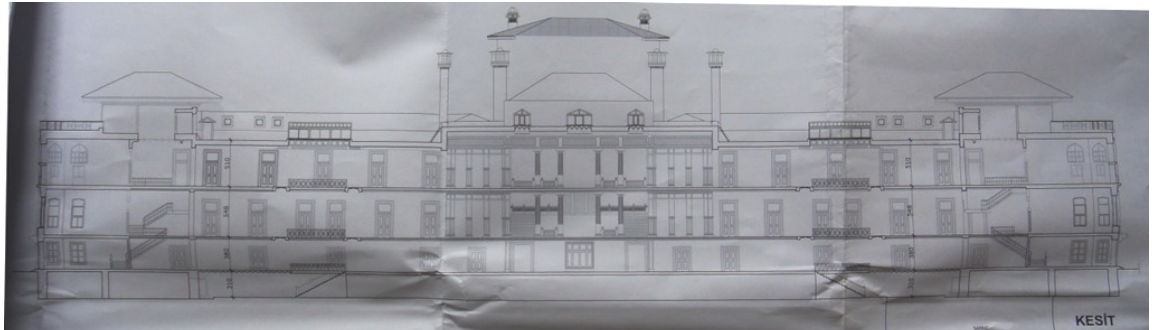
Şekil 5.135 : Düyün-u Umumiye binası deniz cephesi (KTVKK, 2012).



Şekil 5.136 : Düyün-u Umumiye binası doğu cephesi (KTVKK, 2012).



Şekil 5.137 : Düyün-u Umumiye binası batı cephesi (KTVKK, 2012).



Şekil 5.138 : Düyün-u Umumiye binası boyuna kesit (KTVKK, 2012).

Mekanların orijinal dağılımını ve işlevlerini tamamen bilinmese de, bu temel amaç dışında bazı kavramsal tercihlerin ön plana çıktığı görülür. Bu tercihlerin başlıcası

manzarayı bina içine almak, binanın bir parçası haline getirmektir. Manzara çok önemli olmuş olmalıdır; zira bina tüm Haliç, Boğaz, Sarayburnu'nu gören yüksek bir noktadadır. Dışa dönük bir binadır, balkonlu, bol ve çift sıra pencereli, uç noktalarda kuleler ve cihannümalarla manzaraya açılan bir tasarımdır. Özellikle de arka cephenin muhteşem manzarası iç mekanın atmosferini de zenginleştirmektedir. Şeref salonu, yönetici ofisleri, konferans salonu, bugün kantin olan tahminen bir tür seans salonu gibi önemli mekanlar özellikle bu arka cephenin baktığı manzaraya açılmaktadır.



Şekil 5.139 : Düyün-u Umumiye binası ana girişi.

CARACTÈRE açısından bakıldığında, büyük ve ağır kütlesi, özellikle de anıtsal taçkapısı ağırlığı olan bir yönetim ofisi karakterini yansıtmaktadır. Bol pencere ve balkonlar bu ağırlığı ve özellikle de ciddiyeti biraz azaltsa da, özellikle anıtsal taçkapı ve ardından girilen ana giriş holünün ışıklı düzenlemesi bir mabede giriliyor hissi vermektedir (bkz.Şekil 5.139,Şekil 5.140). Ne var ki özellikle iç mekandaki hoş ışıklılık, ferahlık ve çok işlek sirkülasyon, sirkülasyonun hemen her noktasında diğer bölümlerin, özellikle de merkez holün hissedilebilmesi, ayrıca ışıklar ve merdiven parmaklıkları hariç süssüz, çok sade bezemeli; koyu renk ahşap doğramalı iç dekorasyon bu uhrevi ortamı giriş kısmıyla sınırlı bırakıp, binanın çok fonksiyonel bir iş binası olduğunu düşündürmektedir.



  kil 5.140 : Düyun-u Umumiye binası giriş holü ve merdivenleri.

Binanın i   organizasyonunda, ana merdiven holü   vresinde yeralan merkez işlevlerin en tepede oldu   bir hiyerar  si hissedilmektedir. Ayrıca cepheden ve i   ana sirkülasyondan kesitte içeri-dışarı itilen veya çekilen kütleler; farklı boyutta pencere grupları, farklı işlevleri belli eder. Düşeyde de, Rönesans saray mimarisi benzeri ,her katta farklı pencere tipi ve duvar dokusu kullanılması farklı mekan türlerine işaret eder.

Tableau bu binada çok önemlidir. Binada ışık çok iyi ve çok bilinçli kullanılmıştır. Bol pencere, bina içi ışıklıklar (bkz.  kil 5.141) ve özellikle filgözlü ve renkli camlı ışıklıklar bina içinde ve özellikle de giriş holünde (bkz.  kil 5.140) mevsime göre değişken ışık ve algı sağlamaktadır. ı  ıklıkların kenarında bulunan şebekeler de ışığı farklı şekillerde süzerek bu etkiyi de  i  kenle  tirirler. ışık ayrıca bina enteriy  r  ne zengin bir ifade vermektedir; denebilir ki bezemenin işlevini de kısmen ışık yerine getirmektedir. Sonuçta en önemli olan giriş holü tavanı kalemişi, alçı vb. bezeme yerine, ışıkla bezenmiştir diyebiliriz.



Şekil 5.141 : Düyun-u Umumiye binası koridor üzeri ışıklıklar.



Şekil 5.142 : Düyun-u Umumiye binası deniz tarafında müstakil girişi olan tahminen seans odası.

Marche, mevcut durumda yeni bölümlenmeler nedeniyle, en çok giriş holü ve sirkülasyon alanlarında hissedilmektedir. Bunu etkileyici ve ferah kılan ana öğeler merdivenler ve ışıktır (bkz.Şekil 5.140). Mevcut düzenleme göz ardı edilirse, şu an kantin olan ve deniz cephesinden müstakil girişi olan kısım da bu etkileyici marche'a dahil edilebilir (bkz.Şekil 5.142).

Orta kısımda, ana merdiven holüyle bağlantılı mekanların birbiri içine akması ve espas sözkonusudur; şöyle ki, özellikle örneğin ana giriş holünün renkli camlı ışıklıkları normal kat çatılarında, kapı üstü ışıklıklarda, seans salonu pencere üstü ışıklıklarda parça parça devam etmektedir; kesintisizdir. Bazı öğeler bu espasa katkıda bulunmaktadır; örneğin, sütunlar daha azalarak holden itibaren yer yer kullanılır; iki uca doğru kullanımları biter. Aynalı kemerli kapı doğramaları yapıda farklı yerlerde , örneğin uçlardaki merdiven çekirdeklerinde tekrarlanır. Yıldız delgili

taş merdiven korkulukları oda pencereleri önünde devam eder. Özellikle ana sirkülasyonda bir uçtan bir uca bakışta derinlik ve merak duygusu uyandırılmaktadır (bkz.Şekil 5.143). Fakat bu hat ana hol dışında çok düzdür ve bu uzun hat boyunca çok farklı perspektifler yakalanabildiği söylenemez. Uçlardaki genişleme ve kulelerle bu tekdüzelik bir ölçüde telafi edilmiş; akışkanlık sağlanmıştır.



Şekil 5.143 : Düyün-u Umumiye binası koridordan ve ışıklıklardan görünüm.

Binanın başka bir özelliği Vallaury yapılarında gittikçe tekrarlı bir hale gelen ön ve arkada farklı karakterde ama oldukça etkileyici cephelerin kullanılmasıdır. Düyün-u Umumiye binasında daha önce Osmanlı Bankası binasında görülen cepheler arasında doğulu-batılı karşıtlığı yoktur; ama burada da, her ikisi de oldukça ihtişamlı olmakla beraber tamamen farklı temalara sahip iki cephe düzeni sözkonusudur.

ÉCONOMIE aısından bakıldığında binanın en önemli bezemesi ve ışıktır; bu anlamda basit olanakların, hem de çok iyi kullanıldığı, ekonomik davranılarak, çok ihtişamlı etkiler yaratıldığı söylenebilir. Bezeme aısından durum bu ise de, binanın içerdeği demir, mermer, volta döşeme profilleri gibi yapı malzemesi bakımından çok basit olanaklar ve gereçlerle yapıldığı söylenemez. Fakat sonuç ürün anıtsal, simetrik, düzenli ve basit, kolay okunur bir binadır.

COMPOSITION bakımından incelendiğinde manzaraya paralel uzanan eksen üstüne takılmış çeşitli fonksiyonları içeren mekanlar veya mekan gruplarının yer aldığı bir binadır. Eksen üzerine takılmış mekan grupları veya daireler kendi içlerinde ayrıca çözölmüştür. Bu kompozisyon anlayışının Tıbbiye, Prinkipo Palas, Selanik gümrüğü gibi diğer Vallaury binalarında da tekrarlanan bir tercih olduğunu söyleyebiliriz. Tüm mekanların orijinal işlevleri bilinmemekle beraber, işlevsellik, düzen, kendi

içinde bir bütün olma ve sirkülasyon anlamında çok başarılı bir düzenleme olduğu söylenebilir. Bina içi görsel iletişim ve hareket rotaları çok iyi çözülmüştür. Mekanlar arası ilişkiler doğrudan ve sorunsuzdur.

Kule olarak düzenlenmiş uç noktaların sirkülasyonu ana sirkülasyona sorunsuz bağlanmakta ve köprüler vb. yoluyla bina içi görsel iletişimi zenginleştirmektedir. Uçlardaki kulelerin ayrı giriş kapıları ve giriş holleri olması da işlevselliği arttıran bir etkidir. Sirkülasyon anlamında binanın tek eksiği asansördür. Bu rasyonel sirkülasyona tek istisna taç kapı üstüne yerleştirilmiş, adeta gizlenmiş dairelere çıkış yolu ve bunu sağlayan dar ve dolambaçlı merdivenlerdir. Burası binanın genel iletişim hattından uzak, izole, adeta gizli mekanlardır. Fonksiyonları bilinmemektedir (bkz.Şekil 5.144).



Şekil 5.144 : Düyun-u Umumiye binasında çatı dairelerine çıkan sarmal merdiven.

Kule, cihannüma, taçkapı gibi öğelerle planda ileri-geri hareket ettirilen kütlelerin artikülasyonu da genelde estetikdir. Yer yer dik açıların kaybedildiği cihannüma- ana bina ilişkisi gibi bağlantı noktaları buna istisna oluşturur (bkz.Şekil 5.145).

Dış mekanda bahçeye sokaktan girişte neden ortadan tek kapı değil de iki uca yakın eşit ağırlıkta iki kapı olduğu, giriş aksının neden bahçe duvarında ikiye ayrıldığını ve ana giriş eksenini karşılamadığı sorularının yanıtları bilinmemektedir. Fakat bahçe girişi ortada olsa idi, kendi de başlıklı, geniş saçaklı olan bahçe kapısı, ana giriş

taçkapısının etkisini bozacağı hesaplanmış olabilir. Ayrıca bu tarz dağıtım belki yapının çok uzun etkisinin monotonluğunu kırmak amacına da hizmet etmiş olabilir.



Şekil 5.145 : Düyun-u Umumiye binası deniz cephesinden detay.



Şekil 5.146 : Düyun-u Umumiye binasının bahçe kapılarından biri ve arkada onunla aynı aksta olmayan ana giriş kapısı.

GENEL BEAUX ARTS KRİTERLERİ açısından bakıldığında büyük ölçüde saf geometrik formların kullanıldığı bir yapı sözkonusudur ama form çeşidi fazladır; örneğin kule ve cihannüma planında manzara ve ışıktan faydalanma adına altıgenler ve bunların artikülasyonunda mecburen üçgenler kullanılmıştır. Kesinlikle işlek ve kolay okunan bir plan vardır; buna tek istisna giriş üstü çatı odalarıdır. Bu binada bilinen belli bir ofis binası şemasının kullanıldığı söylenemez. Antik veya Rönesans öğelerine ve onların oranlarına da referans yoktur. İç mekandaki sütunlar ve farklı

katlarda farklı duvar dokusu ve pencere tipi kullanılması Rönesans saray mimarisini hatırlatsa da, bu oranları etkileyen bir kullanım değildir. Yapıda ölçeğin referansını oluşturan ana öge konsollardır. Öne çıkan konsol-çıkma kombinasyonu ise ana giriştir (bkz.Şekil 5.139). Burada aslında üst kat pencerelerinin (bkz.Şekil 5.147) iyice uzatılmış çiftler kaskad ve konsolla üçüncü boyutta da oylumlandırılmış bir versiyonu vardır; bunun üzerinde de üçlü çıkma balkonlar ve eli-böğründelerle desteklenen geniş bir saçak yeralır (bkz.Şekil 5.148). Girişte yeralan bu sivri kemer klasik Osmanlı sivri kemeri değildir, bu bakımdan oryantalist bir çağrışım yapmaktadır.



Şekil 5.147 : Düyun-u Umumiye binası üst kat pencere düzeni.



Şekil 5.148 : Düyun-u Umumiye binası taç kapı üstünde yeralan profil, saçak ve diğer mimari ögeler.



Şekil 5.149 : Düyün-u Umumiye giriş cephesindeki büyük konsol taşları.



Şekil 5.150 : Düyün-u Umumiye giriş kapısının yandan görünümü.

Girişteki kullanımın devamı niteliğinde, en çok dikkati çeken öge stilize, üç dilimli ve bina cephesinin hemen her yerinde ikili, üçlü, çoklu gruplar halinde karşımıza çıkan konsollardır (bkz.Şekil 5.145 Şekil 5.149). Aslında taç kapının yandan görünüşü de dev bir destek veya konsol taşı şeklindedir (bkz.Şekil 5.150). Bu sivri kemerli taçkapı ve konsollar kombinasyonu aslında mimarın daha erken dönem ve daha mütevazı bir yapısı olan Osmanlı Bankası Eminönü şubesinde de kullanılmıştır. Biraz daha farklı ve çok bezemeli ama yine binanın genel görüntüsüne ve özellikle girişine baskın bir etki yapan bir dev konsol versiyonuna da mimarın daha erken bir

tasarımı olan Abdülmecit Efendi köşkünde rastlıyoruz (bkz.Şekil 5.152). Düyun-u Umumiye'deki kullanımı ise daha cüretkar ve sonuç da daha etkileyicidir. Eminönü şubesindeki uygulama sadece bir cephe düzenlemesi iken (bkz.Şekil 5.153), Düyun-u Umumiye'de düzenleme üçüncü boyuta taşınmıştır¹⁸. Kullanılan konsol ögesinin sözkonusu iki binanın çok yakınında yeralan Yeni Cami Hünkar Kasrı'ndakinin hemen aynısı olması dikkat çekicidir. Düyun-u Umumiye binasındaki taç kapının büyük kemeri, eli böğründeler ve geniş saçak de yine Yeni Cami Hünkar Kasrı altındaki uzun kemerli geçişi ve benzeri öğeleri anımsatır (bkz.Şekil 5.151).



Şekil 5.151 : Bir onyedinci yüzyıl Osmanlı yapısı olan Yeni Cami'nin Hünkar Kasrı'nda kemer, konsol, saçak ve eliböğründeler.



Şekil 5.152 : Abdülmecit Efendi Köşkü girişi üstündeki balkon , saçağı ve konsolları.

¹⁸ Konsollar kullanılarak geliştirilen bu ana fikrin kemersiz bir versiyonu ise bu çalışmanın bir sonraki kısmında incelenecek olan mimarın Büyükaada Prinkipo Palas tasarımında karşımıza çıkar. Konsol kullanımıyla Prinkipo Palas'ta da cephe düzenlemesi üçüncü boyuta taşınır.



Şekil 5.153 : Bir Vallaury tasarımı olan Eminönü'nde Yeni Cami'nin hemen arkasında yer alan Osmanlı Bankası şubesi.



Şekil 5.154 : Düyün-u Umumiye binası yan cephesi.

Bina planda giriş aksına göre; cephede orta dikey aksa göre tamamen simetrik (bkz.Şekil 5.154). Eksenel kalıplar kullanılmıştır. Planda tek eksene göre simetrik. Cepheler orta aksa göre simetrik. Plan dik açılı gride yerleşir ve modülerdir. Sirkülasyon çok işlevseldir. Binanın her yerine hem görsel hem de fiziksel olarak kolayca ulaşılabilir.

Estetik artikülasyon anlamında binada önemli noktalar vardır. Kule, cihannüma ve giriş taçkapısı kısımları iç mekanda ve planda oldukça estetik şekilde eklenmiştir (bkz.Şekil 5.150, Şekil 5.154, Şekil 5.155 ve Şekil 5.156. Ama dış cephede özellikle cihannüma açısından bazı zorluklar hissedilmektedir (bkz.Şekil 5.145). İç eklemlemeler çok daha sorunsuz görünmektedir (bkz.Şekil 5.157).



Şekil 5.155 : Düyun-u Umumiye binasında kütlelerin eklemlemesi.



Şekil 5.156 : Düyun-u Umumiye binasında altıgen ve ortogonal kütlelerin eklemlemesi.



Şekil 5.157 : Düyün-u Umumiye binasında iki uçtaki ayırık çokgen kütlelerin içten düşey sirkülasyonla ana kütleyle bağlanması.

Bina kütle olarak oldukça ağır, etkileyici ve anıtsaldır. Duvarlarda alt kotta blok taşlar, köşelerde köşe taşları kullanımı da sağlam ve ağır etkiyi artırırken, bol pencere ve açıklık bu etkiyi hafifletir. Fakat gerek taç kapı şeklindeki girişi, gerekse arka ve iki uçtaki kuleleri ile anıtsal bir yapıdır. İç mekanda da özellikle kubbeli ve geniş merdivenli kolonlu giriş holü ve merdiven çekirdeği anıtsaldır (bkz.Şekil 5.140, Şekil 5.158).



Şekil 5.158 : Düyün-u Umumiye binası giriş holü ve ana merdiven.

Eksen üzerine takılı fonksiyonel mekanlar olarak tanımlanabilecek binanın tasarım sisteminde, bu mekan ve mekan gruplarının, kendi eksenlerinin orta sirkülasyon aksını ve iki taraflı simetrik olarak kestiği noktalarda, orta sirkülasyon mekanına açılan ve kısmen birbiri içine akan pavillion benzeri mekanlar oluşmuştur. Bu pavillion mantığı ve hareketi özellikle uçtaki ve arkadaki kulede ve taç kapının iki yanındaki bloklarda ortaya çıkmaktadır. Bu akış cephede de kısmen kendini gösteriyorsa da, cephede özellikle eklemlenmelerde kargaşa yaratan bazı noktalar da yok değildir.



Şekil 5.159 : Düyün-u Umumiye binası cephesinde sıkça kullanılan tekrarlı ve dilimli konsol taşları.



Şekil 5.160 : Düyün-u Umumiye binası Şeref Salonu ahşap çatısında örneği görülen tekrarlı ahşap konsollar.

Yapıdaki tarihsel referans repertuarı antik veya Rönesans olmaktan çok, Doğulu, yerel kaynaklı ve kısmen de stilizedir. Bunların başında daha önce de vurgulanmış olan taş veya şeref salonundaki gibi ahşap konsollar gelmektedir (bkz.Şekil 5.145, Şekil 5.149, Şekil 5.159 ve Şekil 5.160). Bir başka tanıdık yerel öge ve form ise altıgen planlı olan ve seans salonunu içeren arkadaki kule ile uçlardaki bloklardır (bkz.Şekil 5.145, Şekil 5.154 ve Şekil 5.156). Dışa taşan bu kısımlarda bugün İslam Eserleri Müzesi olarak kullanılan bir onbeşinci yüzyıl yapısı olan Çinili Köşk'ün arka cephesindeki çokgen kütleye referans verildiği düşünülebilir.



Şekil 5.161 : Düyun-u Umumiye binası merdiven holünde sütun başlık düzeni ve taş parmaklık örneği.



Şekil 5.162 : Düyun-u Umumiye binasında ahşap sütun örneği



Şekil 5.163 : Düyun-u Umumiye binası cephesinde köşe taşları ve farklılaşan duvar dokusuna örnek.



Şekil 5.164 : Düyun-u Umumiye binası bahçe duvarı kabartma bezemesi.

Kapı ve pencerede aynalı kemerler(bkz.Şekil 5.147), sivri kemerler (bkz.Şekil 5.155), bahçe kapısında görülen Osmanlı sivri kemeri (bkz.Şekil 5.146), yerel kaynaklı diğer tarihsel referanslardandır. Ayrıca geniş tarihsel referans aralığına çeşitli taş ve ahşap sütun başlıkları (bkz.Şekil 5.161 Şekil 5.162), almaşık taş dokusu ve köşelerde blok taşlar (bkz.Şekil 5.150 ve Şekil 5.163), bahçe duvarı bezemesi (bkz.Şekil 5.164), geniş saçak uygulaması (bkz.Şekil 5.150 ve Şekil 5.165), eli böğründeler (bkz. Şekil 5.166 ve Şekil 5.167), ahşap,taş ve alçı şebekeler (bkz.Şekil 5.165), filgözü (bkz.Şekil 5.168), renkli vitray cam ve çini (bkz.Şekil 5.169), kilit taşında gülbezek (bkz.Şekil 5.170), yıldız delgili korkuluklar (bkz.Şekil 5.159 ve Şekil 5.161), çift sıra pencere (bkz.Şekil 5.171) örnek verilebilir.



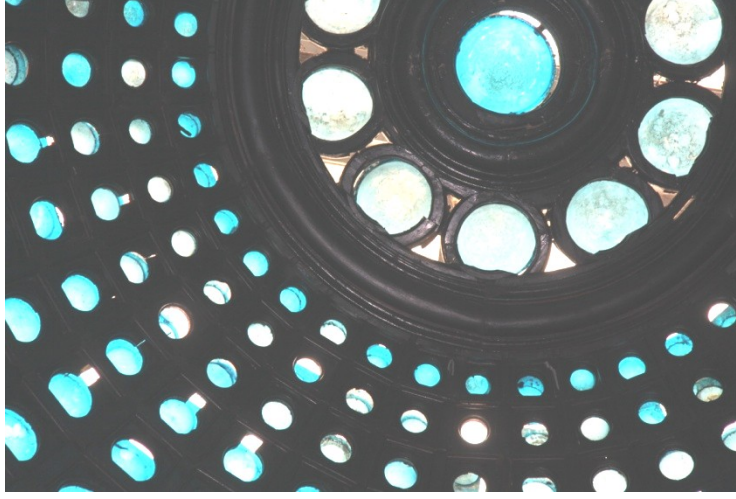
Şekil 5.165 : Düyun-u Umumiye binası deniz cephesindeki cihannüma.



Şekil 5.166 : Düyun-u Umumiye binası çatı katındaki odaların saçakları ve elib gr nde detayı.



Şekil 5.167 : Düyun-u Umumiye binası çatı katındaki odaların saçak ve balkonları.



Şekil 5.168 : Düyun-u Umumiye binası ana merdiveni üstündeki kubbede filgözleri.



Şekil 5.169 : Düyun-u Umumiye binası ana merdiven holünde renkli vitray cam ve  ini kullanımı.



Şekil 5.170 : Düyun-u Umumiye binası pencere sövesinde farklı kemer biçimi ve kemer taşında gülbezek.



Şekil 5.171 : Düyun-u Umumiye bina cephesinde çift sıra pencereler ve vurgulu söveleri.

Bunun dışında dikkati çeken yapı ögeleri arasında, kuvvetle vurgulanmış pencere söveleri (bkz. ekil 5.171), üç pencere yan yana veya    balkon yan yana gibi üçlemeler (bkz. ekil 5.172), demir ferforje merdiven korkulukları (bkz. ekil 5.173 ve  ekil 5.174), her katta farklı pencere tipi ve kısmen farklılaşan duvar dokusu (bkz. ekil 5.175), ve birer üç boyutlu bezeme ögesi niteliğindeki bacaları (bkz. ekil 5.176  ekil 5.177) sayabiliriz.



Şekil 5.172 : Düyun-u Umumiye binasında   l  pencere grupları.



Şekil 5.173 : Düyun-u Umumiye binasında aydınlık boşluğu parmaklıkları.



Şekil 5.174 : Düyun-u Umumiye binasında ferforje merdiven korkulukları. Arkeoloji Müzesi'ndekilerle benzerlikleri dikkat çekicidir.



Şekil 5.175 : Düyun-u Umumiye binası deniz cephesi.



Şekil 5.176 : Düyun-u Umumiye binası bacalarından bir örnek.



Şekil 5.177 : Düyun-u Umumiye binası bacalarından bir örnek.

LABROUSTE ETKİSİ açısından incelendiğinde caractère ve marche kadar olmasa da strüktürün de önemli olduğunu, yer yer gösterildiğini, özellikle giriş holünde dengelenmiş ve sütun başlıkları ile giydirilmiş strüktürün composition oluşturduğu söylenebilir. Planlar strüktürün yatay kesitine karşılık gelir ve artikülasyonlar strüktürel anlamda gerçekçidir. Büyük ve köşeli formlar kullanılmıştır. Bina ölçek ve oranlar klasik kurallarla değil mimarın tercihi ile tespit edilmiştir. Geniş ama daha çok doğulu ve yerel referansları içeren bir tarihsel referans sözlüğü kullanılmıştır.

Stilize bezemelere yer verilmiştir; fakat oyma bezeme ile anlatılardan sahneler alıntılanmamıştır.

VIOLLET-LE-DUC ETKİSİ açısından bakıldığından en ilgili mekan ahşap çatı strüktürünün bezeme ögesi haline geldiği ve bazı Gotik çağrışımlar yapan şeref salonudur. Giriş holünde tableaunun yanısıra birinci önemde değilse de strüktür özellikle sergilenmektedir (bkz.Şekil 5.158 ve Şekil 5.160). Yapı öğelerinin formu malzemenin doğası göz önüne alınarak şekillendirilmiştir; örneğin ahşap eliböğründeler ve konsollar ve sütun başlıkları, taş olanlardan daha ince, zariftir. Taş konsollarda ise taşın ağırlığı özellikle verilmiştir. Malzeme kombinasyonları için tek örnek ise merdivenlerdeki mermer-demir birlikteliğidir.

GARNIER ETKİSİ açısından çok daha fazla özellik sayılabilir. Anıtsal hareket rotası ve merdivenler, tableau ve marche büyük öneme sahiptir. Dış cephe – iç mekan ilişkisi mükemmel değilse de tutarlıdır. Oranlama mimarın insiyatifinde geliştirilmiştir. Tarihsel referans repertuarı geniştir. Buna karşılık bezeme nisbeten daha azdır ve kısmen ışıkla yapılmaktadır.

EKLEKTİZM açısından bakıldığından strüktür vurgusu en çok girişte ve giriş holünde hissedilmektedir. Tarihsel referans repertuarı oldukça geniştir ve bezeme görevi gören öğeler genelde aynı zamanda korkuluk, sütun, parmaklık, ıhlıklık, kapı-pencere kasası gibi yapı ögesidir. Hatta yapının bir ögesi olan duvar dokusu da bezemesel ifadeye sahiptir (bkz.Şekil 5.163 ve Şekil 5.175). Amaca uygun şekilde serbest ve özellikle konsollar kullanılarak ölçeklendirme vardır ve amaçla ilişkilidir. Kullanıcı veya malsahibi taleplerinin ne ölçüde karşılandığını bilemiyoruz; fakat modern bir ofis binası ihtiyacı bu tasarımla karşılanmış görünmektedir.

Sonuçta, Vallaurý'nin Düyun-u Umumiye binasında Garnier'e yakın bir eklektik tavır içinde olduğunu gözlemliyoruz. Strüktür açısından Labrouste'a yakın özellikler olsa da, bina özellikle marche ve tableau açısından Garnier'e daha yakın görünmektedir. Bu yapıda Vallaurý'nin tarihsel referans repertuarını özellikle yerel referanslarla genişletme çabası çok belirgindir. Aslında Vallaurý'nin bu yapıdaki referansları yerleştirmek konusundaki özgüvenli tavrı, mimarın tarihsel referans dağarcığının ve buna bağılı kendine özgü mimari öge sözlüğünün artık oldukça gelişmiş ve yerleşmiş olduğunun kanıtı gibidir.

5.6 Prinkipo Palas (Büyükada Rum Yetimhanesi) binası

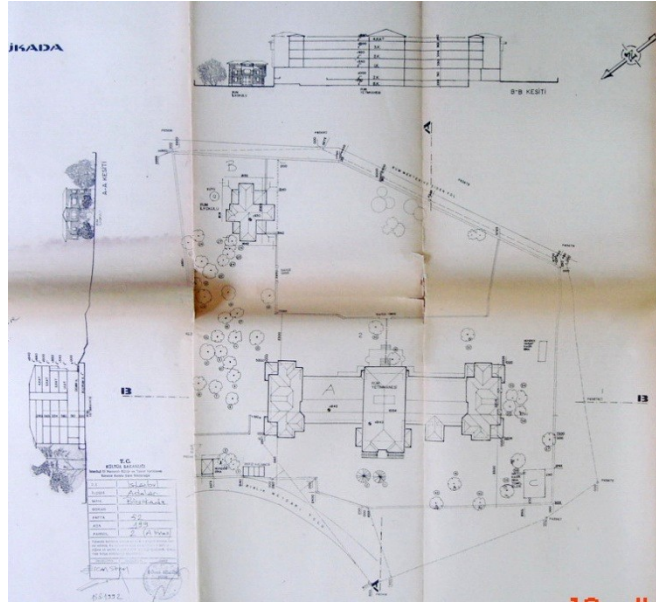
Vagons-Lits şirketi tarafından, kent merkezindeki otellerinin yazlık bir alternatifi olarak 1898 yılında Vallaury tarafından Büyükada'da İsa Tepesi üstünde yapımına başlanan Prinkipo Palas otel binasının inşaatı 1903 yılına kadar uzamıştır (Akpolat, 1991, ss. 135–136) (Ceylan, 1994). Yapı otel ve kumarhane olarak inşa edilip daha sonra devletten ruhsat alamamıştır (Adalar Müzesi, t.y.). Bu durumda tefrişinin de yarıda kaldığı sanılmaktadır. Bu bakımdan planlanan bezeme öğelerinin bir kısmı tahminen hiç gerçekleştirilememiştir. Otel olarak işletilmesi mümkün olmayınca Rum asıllı Zarifi ailesi tarafından satın alınıp, sultanın da izniyle Rum patrikhanesine yetimhane olarak kullanılmak üzere bağışlanmıştır¹⁹ (“BOA İ.HUS 98-1320,” 1902). Hiçbir zaman otel olarak kullanılmamış olan yapıdaki mekanların fonksiyonları net olarak bilinmese de, yetimhane olarak kullanıldığı dönemdeki mekansal işlevleri bellidir. Bahçenin ileri ucundaki ilkokul binasının otel ile beraber mi tasarlandığı yoksa daha sonraya dair bir ek mi olduğu ve mimarının kim olduğu da açık değildir.



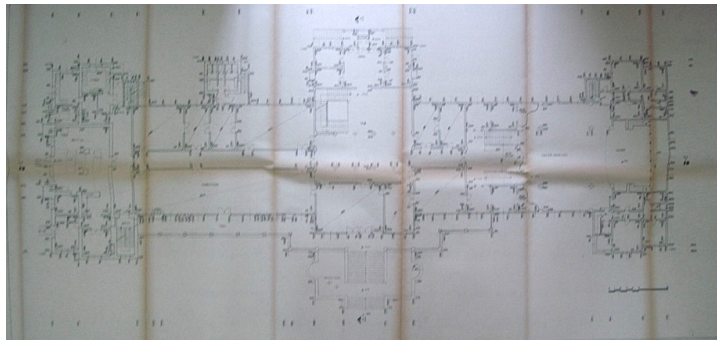
Şekil 5.178 : Büyükada'da Prinkipo Palas binasının deniz tarafından genel görünümü.

¹⁹ Büyükada'da kain Partikiyo Palas nam otelin öksüz çocuklar için mektep ittihaz edilmek üzere Rum Patrikhanesi'nce mübayaasına müsaade buyrulduğu. (“BOA İ.HUS 98-1320”, 1902)

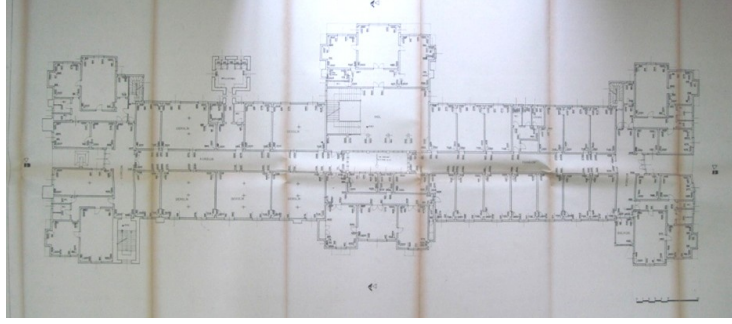
Yapı tamamen ahşap karkas sistemle ve bağdadi kaplamalarla inşa edilmiştir. Bilinen en büyük ve yüksek ahşap strüktürlerden birine sahiptir. Birinci Dünya Savaşı sonrası bir dönem yapıda göçmenler ikamet ettirilmiştir; bu sırada bazı tahribata maruz kalmıştır. Ardından uzun zaman yetimhane ve okul olarak kullanılan yapı 1964'te Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne devrolunmuş ve kullanım dışı kalmıştır (Adalar Müzesi, t.y.). Metruk kalan yapı, özellikle son on yılda çatıdaki çökmeler nedeniyle büyük tahribat görmüş durumdadır. Bu çalışma için 2011 Ağustos ve Ekim ayında yapılan çalışma ziyaretlerinde yer yer çökmeler olduğu görülmüş; tehlike nedeniyle bazı kısımlarına girilememiştir. Mülkiyeti de belirsiz kalmışken son yıllarda Rum Patrikhanenin mülkü olarak tanınmıştır.



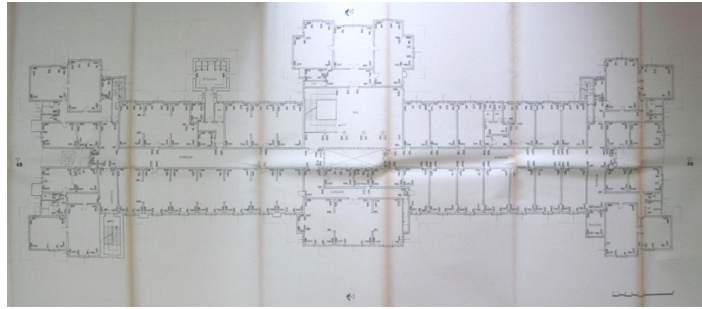
Şekil 5.179 : Prinkipo Palas vaziyet planı (KTVKK, 2010b).



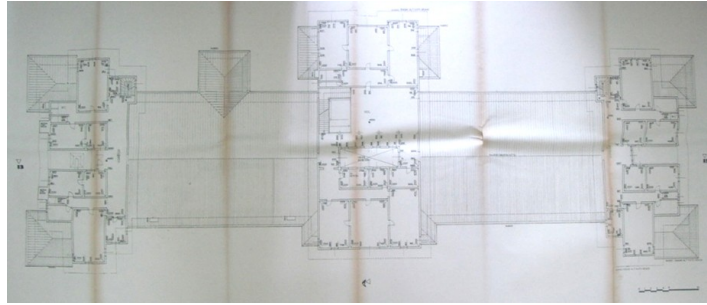
Şekil 5.180 : Prinkipo Palas zemin kat planı (KTVKK, 2010b).



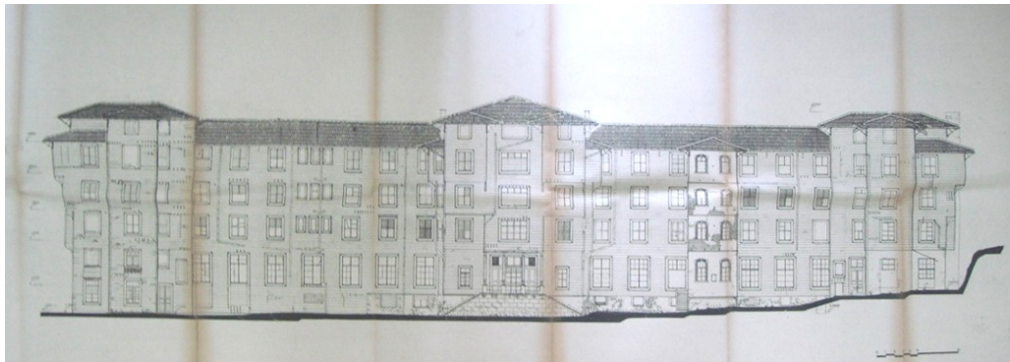
Şekil 5.181 : Prinkipo Palas birinci kat planı (KTVKK, 2010b).



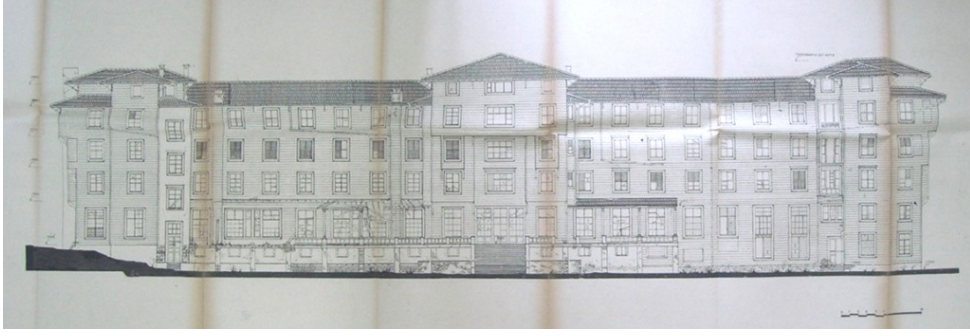
Şekil 5.182 : Prinkipo Palas üçüncü kat planı (KTVKK, 2010b).



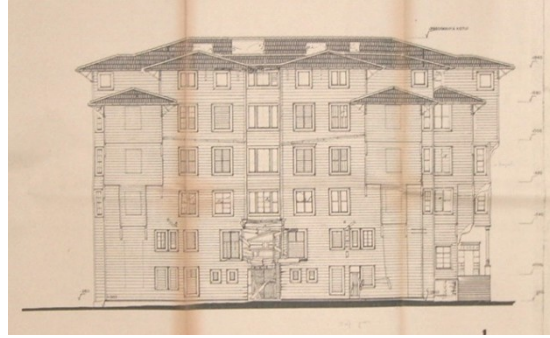
Şekil 5.183 : Prinkipo Palas çatı kat planı (KTVKK, 2010b).



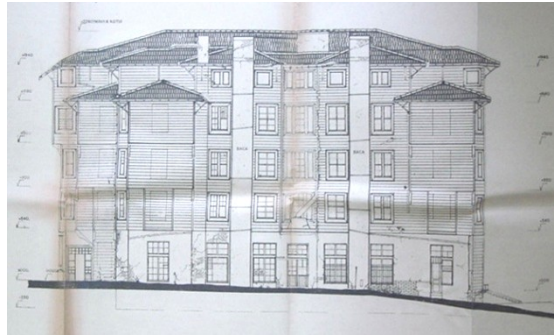
Şekil 5.184 : Prinkipo Palas giriş cephesi (KTVKK, 2010b).



Şekil 5.185 : Prinkipo Palas deniz cephesi (KTVKK, 2010b).



Şekil 5.186 : Prinkipo Palas sol yan görünüş (KTVKK, 2010b).



Şekil 5.187 : Prinkipo Palas sağ yan görünüş (KTVKK, 2010b).



Şekil 5.188 : Prinkipo Palas BB kesidi (KTVKK, 2010b).

5.6.1 Prinkipo Palas (Büyükada Rum Yetimhanesi) binasının Beaux Arts ilkelerine göre incelenmesi

PARTI açısından incelendiğinde, otel olarak orijinalde inşaatı başlatan şirketin olası tercihleri önem kazanmaktadır. Kent içi otellerinden beklentilerin burada geçerli olmadığı açıktır. Örneğin asansör yoktur; her odanın ayrı WC-duş birimi bulunmaz; buna karşılık çok sayıda birkaç odalı daire bölümleri bulunur. Yüksek bir yatak kapasitesi olan, adanın merkezine uzaklığı düşünüldüğünde de barındırma dışında her türlü altyapısının, yeme-içme, eğlence mekanlarının sağlanması gereği görülür. Zemin katın bir ucundaki görkemli tiyatro salonu, bodrumdaki kapsamlı mutfak ve çamaşırhane ile geniş bahçe bu gereksinimlerle ilgili olmalıdır.

Bu denli büyük bir yapının ahşap olarak inşa edilmesi, anakaradan uzak bir mekanda kagir inşaatın çok daha masraflı oluşu ile açıklanabilir. Öte yanan mimar, bu denli büyük bir strüktürü ahşap olarak gerçekleştirmekte tereddüt etmemiş görünmektedir; ki bu da ahşap strüktür konusunda da bilgili olduğunu göstermektedir.

Tasarımın en önemli özelliklerinden biri dört yandaki manzarayı binanın iç yaşamına katmaktır; dolayısıyla dışa açılma; pencerelerin bolluğu ; yer yer balkon ve özellikle giriş kattaki verandalar başlıca tercihlerdendir.

Taslak olarak planda uzun kenara paralel uzanan eksen üstündeki ana sirkülasyona takılmış çeşitli fonksiyonları içeren mekanlar veya mekan gruplarının yer aldığı eklemlenmeli bir binadır (bkz.Şekil 5.179 Şekil 5.180, Şekil 5.181, Şekil 5.182, Şekil 5.183, Şekil 5.184, Şekil 5.185, Şekil 5.186, Şekil 5.187 ve Şekil 5.188). Bu uzun eksen üst katlarda ortasındaki aydınlık boşluğu ile kesintiye uğrar ve binanın sağ ve sol kanatları bu noktadan itibaren birbirinden ayrık iki uzun koridor üstünden işler; bu iki kısmı aydınlık boşluğu görsel olarak, merdiven holü ise sirkülasyon anlamında ilişkilendirir. Dar uzun binanın iki ucunda ve ortasında dışa çıkıntı yapacak şekilde üç adet daha büyük ve yüksek kütle bulunur. Ana girişin bahçe kapısına ve yola daha yakın olan kara tarafındaki kolonadlı, sundurmalı kapıdan olması akla daha yakın görünmekle beraber, bunun simetriği deniz cephesindeki gösterişli merdiven ve bahçe düzenlemeli giriş de başka bir ana giriş olabilir (bkz.Şekil 5.189 ve Şekil 5.190). Giriş hollerinin ikisi de çok yüksek tavanlı sayılmaz; birbiri ile ve merdiven holü ile bağlantılıdır.



Şekil 5.189 : Prinkipo Palas kara tarafındaki sundurmalı giriş kapısı.



Şekil 5.190 : Prinkipo Palas deniz tarafındaki giriş.



Şekil 5.191 : Prinkipo Palas kara tarafı cephesinden bir detay.

CARACTÈRE bağlamında yapıdan edinilen ilk izlenim yükseklik ve kütle itibarı ile etkileyiciliktir. Cephede kütleler içeri-dışarı itilerek yaratılmış hareket, konsollar ve merdivenler ile ruhsat iptali ve sonrasında yaşanan tahribat nedeniyle varlığını tam olarak bilemediğimiz bezeme programını dikkate almazsak yapı oldukça sadedir. Pencere boyut ve şekillerinde hemen hemen standardizasyon vardır. Çatılar basit kırma çatıdır; bodrum katın az görülen kagir bir kısmı dışında ahşap kaplama bir cephe sözkonusudur. Cephe duvar dokusu her yerde standarttır. Ortadaki ve uçtaki çıkıntı yapan birimlerde katları da birbirinden ayıştıran ve bu kısımları adeta heykelsi kılan kütle hareketleri, ileri-geri çekmeler, çıkmalar varken, araları bağlayan iki blok hareketsiz kütlelerdir (bkz.Şekil 5.191, Şekil 5.178).

Bezeme anlamında ışıktan çok fazla faydalanılmış sayılmaz. Bina içinde tek bir büyük aydınlık boşluğu vardır (bkz.Şekil 5.192). Tavanlar, giriş holü dahil fazla yüksek değildir; mevcut durumuna bakarak şebeke veya vitray gibi öğelerle gölge-ışık oyunları yaratılmaya çalışılmamıştır. Dolayısıyla mimarın diğer yapılarındaki anlamında bir tableau'dan söz etmek mümkün değildir.



Şekil 5.192 : Prinkipo Palas aydınlık boşluğu.



Şekil 5.193 : Prinkipo Palas giriş holünden bir görünüm.



Şekil 5.194 : Prinkipo Palas oda katlarında ana merdiven holünden bir görünüm.

Marche mevcut bezemesiz haliyle ihtişamlı değildir. Mekanların birbiri içine akışı basittir (bkz.Şekil 5.193 ve Şekil 5.194). Buna istisna tiyatro salonudur. Kendine ait görkemli bir merdiveni; locaları, ahşap bezemeleri, barok kıvrımları ile tiyatro salonu bugünkü yıkık halinde bile etkileyici bir marche sunar (bkz.Şekil 5.195Şekil 5.196 ve Şekil 5.197). Öne ve arkaya bakan giriş holleri, bunların camlı kapıları ve bunları bağlayan geniş merdiven holü de orijinalde marche yaratacak şekilde tasarlanmış olmalıdır. Zemin katta bu holün iki tarafında uzanan oldukça geniş koridorlardan biri görkemli tiyatro salonuna ulaşmaktadır. Bu kurgu, ihtişamlı bir akış yaratacak şekilde tasarlanmış olabilir.



Şekil 5.195 : Prinkipo Palas tiyatro salonu sahneye doğru görünüm.



Şekil 5.196 : Prinkipo Palas tiyatro salonunda sahneden girişe doğru görünüm.



Şekil 5.197 : Prinkipo Palas tiyatro salonundan bir görünüm.

ÉCONOMIE açısından bakıldığında yapı özellikle toplam kütle,boyut itibarıyla anıtsaldır, ancak simetrik, düzenli ve kolay okunur bir binadır. Ahşap gibi basit bir malzemeye başarılmış bu sonuç her halukarda ekonomi içerir. Fakat çok yetkin bir ahşap işçiliği de barındırır.

COMPOSITION açısından, mekanlarının işlevlerini bilebildiğimiz kadarıyla rasyonel bir distribution ve disposition sözkonusudur. Kendi içinde bütünlüğü olan bir tasarımıdır. Fakat mekan içinde dolaşıldığında fazla perspektif vermez; yine de belki aydınlık kısmı tam tefrişli olsa orta holden ve bu boşluğa doğru giden ana koridorlardan çok farklı algılar çıkabilecektir. Bunun istisnası ve strüktürü bezemeye giydirilmiş hali, çok yalın, rasyonel bir planlamasının yanısıra farklı bakışaçıları sunan bir düzenlemesi olan tiyatro salonudur ki; burada gezildiğinde ziyaretçiyi özel bir gösterinin içinde hissettirmektedir.

Çok büyük olan bahçenin peyzajı da kompozisyonda önemli olmuş olmalıdır. Bugün kalan eğrisel duvar parçalarından ve geniş merdivenden bahçe-bina ilişkisinin yine simetrik ve özellikli bir şekilde ele alındığı anlaşılmaktadır. Buradaki düzenlemenin tamamlanmış bir benzerine Haydarpaşa'daki Tıbbiye binasında rastlamaktayız.



Şekil 5.198 : Prinkipo Palas cephesinde konsol ve çıkma kombinasyonuna örnek.



Şekil 5.199 : Prinkipo Palas yandan görünüm.

GENEL BEAUX ARTS KRİTERLERİ açısından bakıldığında ise, plan kare, dikdörtgen gibi saf ve geometrik formlardan oluşan bir düzenlemedir; işlek ve kolay okunur niteliktedir. Ölçeği oluşturan öge çıkmalar ve konsollardır (bkz.Şekil 5.191 ve Şekil 5.198). Yapı planda ve cephede simetrik kurgulanmıştır. Buna istisna ortadaki taşkın bölümün kara ve deniz tarafında farklı boyutlarda oluşudur. Yine kara ve deniz tarafında cepheden yapılan taşma ve geri çekmeler farklı boyut ve yerleştirme şekilleriyle yapılmıştır. Kısa eksene göre ise plan tamamen simetriktir. Cepheler ise uzun iki cepheye sonradan yapıldığı belli olan balkon kapatma ve banyo-WC eklerini saymazsak orta dikey çizgiye göre tamamen simetriktir (bkz.Şekil 5.190 ve Şekil 5.199). Düşey sirkülasyondan, iki uçtaki servis mekanları ve özel dairelere çıkan küçük merdivenler simetrik yerleştirilmiştir. Farklı olarak deniz tarafındaki servis merdiveninin diğer uçtaki karşılığı hacim balkon olarak değerlendirilmiştir. Orta holdaki büyük merdiven ise simetri kaygısından uzak şekilde holün bir köşesine yerleştirilmiştir. Ayrı bir birim gibi tasarlanmış tiyatro salonu ise kendi içinde tamamen orta aksa göre simetriktir. Sonuç olarak eksensel kalıplar kullanılmıştır; doksan derecede birbirini kesen iki eksenli simetrik planlama sözkonusudur. Yapı tamamen modülerdir ve dik açılı gride yerleşir. Bu anlamda ahşap strüktür de dik açılı gride oturmaktadır.

Sirkülasyon işlevsel olmakla beraber ana merdiven , oda sayısının fazlalığı karşısında yetersiz kalacağından, iki uçtaki sadece özel dairelere hizmet eden ve ortak mekandan izole edilmiş servis merdivenleri ile desteklenmektedir. Bu anlamda tasarımda bir işlevsellik vardır; özel kısımlar ayrı bir kapıyla ana koridora bağlanabilmekte veya kendi özel merdivenlerinden işleyebilmektedir. Uzun sirkülasyon hattı doğrudan ana hole bağlanmayıp iki ucundan birer dönüşle ana holle birleşmektedir. Arada ise aydınlık boşluğu bulunur. Bu bakımdan ana koridorun iki ayrık kısmı, görsel olarak bağlıysa da birbirinden kopuktur. Dolaylı olarak ve biraz geride bırakılmış merdiven holünden üstünden bağlanırlar. Bu bilinçli bir tercih olup, böylece otel odalarının mahremiyeti sağlanmak ve gürültü önlemek istenmiş olabilir.

Tümüyle modüler ve saf geometrik biçimlerden oluşan tasarımın getirdiği avantajların yetkin ahşap işçiliği ile birleşmesi sonucu yapıda, çok sayıda ekleme olsa da artikülasyon sorunsuzdur; fakat oldukça sadedir.

Yapı boyut itibarı ile ,özellikle de ahşap olduğu göz önüne alınırsa, etkileyicidir ve bezeme eksikliğine ve tahminen tahrip olduğundan etkisi bozulmuş olan giriş aksı

vurgusuna rağmen, oldukça anıtsaldır. Bunu da büyük boyutlarının yanı sıra, konsol ve çıkmalarla yaratılan kütle hareketlerine borçludur. İç mekanda ise, pavillion tipi düzenleme ve mekanlar arası akış yoktur. Kapalı, ayrı birimler söz konusudur. Giriş holünden itibaren bu akıcılık yokluğu hissedilmektedir.



Şekil 5.200 : Prinkipo Palas saçak detayı.



Şekil 5.201 : Prinkipo Palas'tan çıkma ve ahşap konsol örneği.



Şekil 5.202 : Prinkipo Palas'ta loca detayı.



Şekil 5.203 : Prinkipo Palas'ta tekrarlı bindirilmiş konsollar.



Şekil 5.204 : Prinkipo Palas tiyatrosunda ahşap taşıyıcıların detayı.

Bezemenin az olmasına veya az kalmasına bağlı olarak tarihsel referanslar da sınırlı ama etkileyicidir; çoğu da yapıya entegre mimari ögelerdir. Bunlar arasında yer yer geniş saçaklar ve eli böğründeler (bkz.Şekil 5.200), çıkma, cumba ve konsolları (bkz.Şekil 5.201) , tiyatrodaki farklı tarzda konsollar (bkz.Şekil 5.202), abartılı ahşap özellikle kalınlaştırılıp taş gibi biçimlendirilerek yaratılan konsollar ve bunların kombinasyonuyla kendi de bir büyük konsola dönüşen kütle (bkz.Şekil 5.203), konsolların tiyatroda kullanımı (bkz.Şekil 5.204) özellikle binanın teması haline gelmesi nedeniyle ilginçtir. Bunlar dışında yıldız delikli ve diğer korkuluklar (bkz.Şekil 5.202, Şekil 5.205, Şekil 5.206), sütun başlıkları (bkz Şekil 5.206), sütunlu sundurma, veranda (bkz.Şekil 5.189 ve Şekil 5.207), anıtsal merdivenler (bkz.Şekil 5.190Şekil 5.208 ve Şekil 5.209), şebekeler (bkz.Şekil 5.210), tiyatroda alçı bezemeler (bkz.Şekil 5.211) dikkati çeker.



Şekil 5.205 : Prinkipo Palas balkonunda yıldız perforeli ahşap korkuluklar.



Şekil 5.206 : Prinkipo Palas tiyatrosundaki ahşap balkon korkulukları.



Şekil 5.207 : Prinkipo Palas deniz cephesindeki veranda.



Şekil 5.208 : Prinkipo Palas ana merdiveni.



Şekil 5.209 : Prinkipo Palas bahçe tarafındaki girişin merdiveni.



Şekil 5.210 : Prinkipo Palas'ta kapı bezemesi olarak şebeke.



Şekil 5.211 : Prinkipo Palas tiyatrosunda alçı bezeme.

Tiyatro özellikle incelenmeye değerdir. Buradaki gerek eğrisel formlar, gerekse taşıp dökülen alçı bezemeler barok bir özellik taşır. Ancak, burada da eklektizm vardır; balkon altı konsollar ve yıldız delikli korkuluklar seçmeci bir tarihselciliğe işaret ederken seyirci balkonu parmaklıkları art nouveau'ya yakındır.

LABROUSTE ETKİSİ açısından incelendiğinde yapıda strüktürün ön planda olduğu açıktır; tiyatro gibi bezemesi yoğun ve marche'ın da dikkate değer olduğu kısımlarda da strüktürün dengelenip giydirildiği görülmektedir. Plan hemen hemen strüktürün yatay kesitine denktir. Artikülasyonlar genelde çok sadedir ve gerçekçidir. Bezemede dikkati çeken, sanki taş üstüne imiş gibi biçimlenmiş ve alçıdan yapılmış olmasıdır. Antik düzenlere referans yermamaktadır. Seçilen form ve modül cumba ve çıkmadır ve amaçla ilişkili olarak serbestçe ölçeklendirilmiştir. Görünen amaç manzaradan maksimum faydalanmak ve cepheye hareket kazandırmaktır. Tarihsel referans sözlüğü çok geniş değilse de dağınıktır; barok, historisist, neoklasik, art-nouveau referanslar bir aradadır. Bezeme sözlüğü içinde stilize ve oyma bezeme ile anlatılardan sahneler içeren öğeler yer almaz.

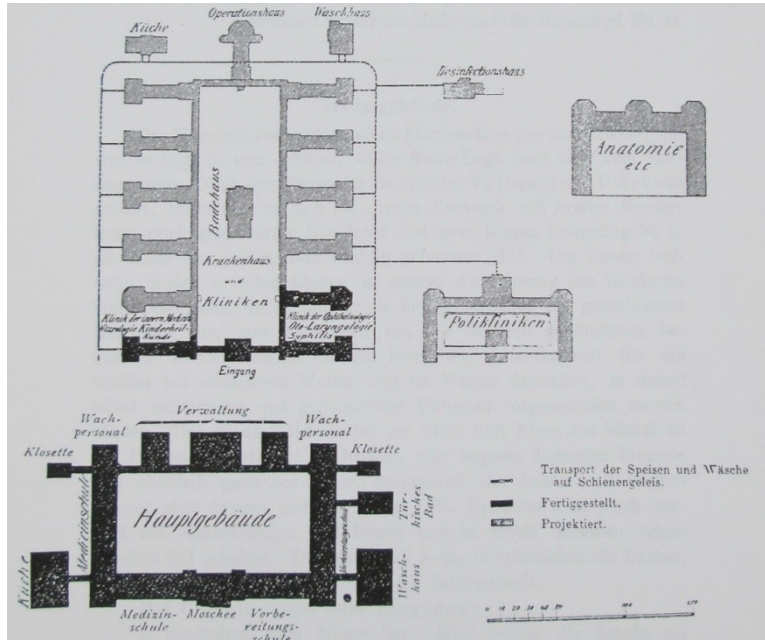
VIOLETT-LE-DUC ETKİSİ açısından bakıldığında ise strüktür ön planda olmasına rağmen her zaman ana malzeme olan ahşabın doğasına göre çalışılmadığı, kalınlaştırılmış konsollar, balkon korkuluğu, sütunlar gibi bir çok yerde ahşabın taş gibi kullanıldığı gözlemlenmektedir. Strüktürün giydirilmesi kolon başlıklarında görüldüğü gibi genelde sade ve rasyoneldir; ama tiyatro kısmında strüktürün daha ayrıntılı formlarla bezenmesi sözkonusudur. Gotik mimariye referans görülmez. Farklı malzemeler ile kombinasyon bakımından sadece tiyatro salonu bezemelerindeki ahşap-alçı birlikteliği sayılabilir. Ahşap strüktürün yorumlanması, yer yer özellikle konsollu kısımlarda taşırılması sözkonusudur. Bezeme ve tarihsel referans repertuarı çok sınırlı değildir. Oranlama ve bezeme seçiminde antik düzenlerin kuralları veya referansların kaynağında kullanılmış orijinal ölçüler değil, mimarın kendi tercihleri geçerli olmuştur.

EKLEKTİZM açısından incelenirse, yapıda strüktür vurgulanmaktadır. Çok geniş olmasa da dağınık ve çok seçmeci bir tarihsel referans sözlüğü kullanılmıştır. Kısıtlı şekilde gerçekleştirilebilmiş olan bezemenin yapı öğeleriyle entegre olduğu söylenebilir. Tanınan bilinen cumba-konsol-çıkma ögesine referans yapılmış ve buna dair öğeler serbest şekilde ölçeklenmiştir. Çıkma-cumba ölçeklemesi her odanın manzaradan en çok yararlanması ile ilgili olabilir. İsterlerin maksimum ışık ve manzara; dış mekanla kuvvetli ilişki, şık bir tatil atmosferi yaratmak olabilecek bu binada bu gereksinimler karşılanmış görünmektedir. Fakat şık atmosfer anlamında, bezemenin tamamlanmamış olmasının yanı sıra, ana hollerin giriş çıkışının sadeliği ve tavanların alçaklığı, ışığın olduğundan daha etkisiz kullanılması gibi gösteriş, anıtsallık ve şıklık adına eksikler bulunmaktadır. Buna neden, ahşap kullanımının getirdiği zorunluluklar olabilir. Yine de buradaki istem dışı bezeme eksikliğine rağmen gözlemlenebilen oldukça güçlü tarihsel referanslar ve bunların strüktürle ilişkisi, genelde eklektizmin ve özelde Vallaury'nin eklektik mimarisinin tarihsel referans bağlamında bezeme ile sınırlı olmadığını kanıttır.

Sonuç olarak Prinkipo Palas binasında Labrouste'a yakın bir eklektizm gözlemlenmektedir. Buna paralel olarak, yeni ve yerel öğeleri içeren tarihsel referans repertuarı oluşturma amacı belirgindir.

5.7 Haydarpaşa Tıbbiye-i Şahane Binası

İstanbul Anadolu yakasında II.Abdülhamit tarafından yaptırılmış olan Tıp Okuludur. Haydarpaşa ile Selimiye Kışlası arasında yer almaktadır. Orijinal proje arsanın deniz tarafında okul binası ile beraber arkasında kara tarafında çok kapsamlı bir hastane kompleksini de içermiş olmakla beraber okul binası Kasım 1903'te tamamlanıp hizmete açıldığı halde ; hastane kısmının beş pavyonu içeren ancak çok küçük bir kısmı 1903'ten kısa süre önce bitirilebilmiştir; diğer pavyonlar ise hiç inşa edilememiştir (bkz.Şekil 5.212 ve Şekil 5.218). Tıp Okulu kısmının mimari projesini Vallaury ve D'Aronco'nun birlikte yaptıkları bilinmektedir²⁰ (Rieder, 1904, ss. 1–32).

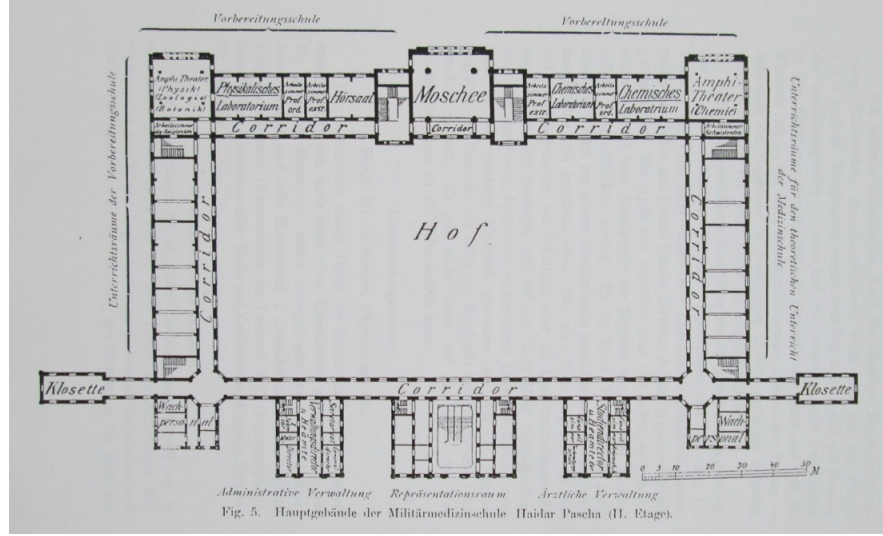


Şekil 5.212 : Haydarpaşa için öngörülen tıp kompleksinin vaziyet planı (Rieder, 1904, ss. 1–32).

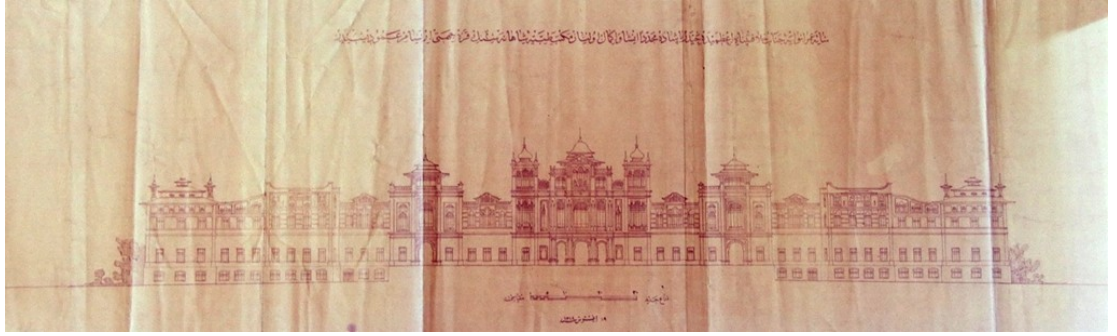
Hekim Rieder'in Tıp Okulu'nun ihtiyaç programı ve tasarımına müdahale isteği olmuş olsa da bu müdahalenin sınırlı kaldığı anlaşılmaktadır. Hastane kısmında ise Rieder'in baştan itibaren ihtiyaç programını belirlediği ve taslak düzeyinde planların hazırlanmasında söz sahibi oluğu kendi ifadelerinden anlaşılmaktadır (Rieder, 1904,

²⁰ Fakat ilk baştaki temel atma töreni sırasında inşaatın sorumlu mühendisi olarak sadece Vallaury görünmektedir. İlgili arşiv belgesi "Haydarpaşa Hastahanesi yakınındaki Mekteb-i Tıbbiye'nin temel atma töreni. Haydarpaşa Hastahanesi ameliyathanesinin acılıs töreni" ("BOA Y.PRK.ZB 15-29," 1894).

ss. 1–33). Fakat hastane kısmının mimari projesini kimin yaptığı ve Vallaury'nin burada katkısı olup olmadığı açıklıkla bilinmemektedir²¹.



Şekil 5.213 : Tıp Mektebi'nin planı (Rieder, 1904, ss. 1–32).

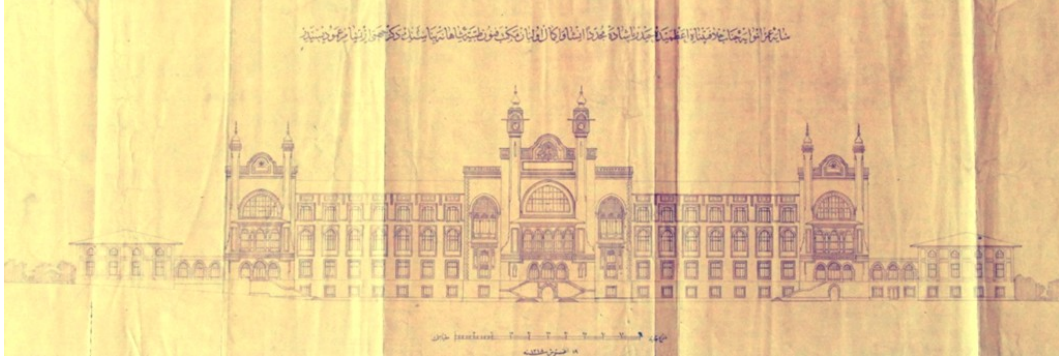


Şekil 5.214 : Tıp Mektebi'nin rumi 19 Ağustos 1318-miladi 1 Eylül 1902 tarihli kara cephesi çizimi (“Haydarpaşa Lisesi dosyası”, t.y.)



Şekil 5.215 : Rieder'in kitabında arka cephe olarak ifade edilen Haydarpaşa Tıp Mektebi kara tarafı cephesi (Rieder, 1904).

²¹ Dr. Müfit Ekdal'a göre Vallaury hastane projesinde de çalışmıştır ve hastanenin Cemil Topuzlu anfisi Vallaury tasarımıdır ; fakat bu görüşü destekleyen bir belgeye ulaşılamamıştır (Ekdal, 2010).



Şekil 5.216 : Tıp Mektebi'nin rumi 19 Ağustos 1318-miladi 1 Eylül 1902 tarihli deniz cephesi çizimi (“Haydarpaşa Lisesi dosyası”, t.y.).

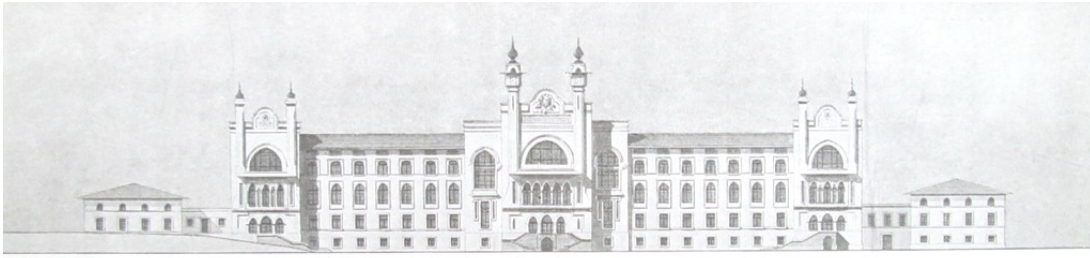
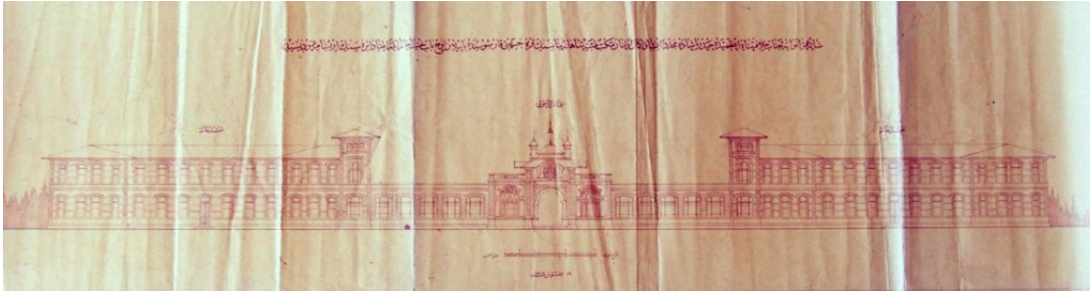


Fig. 3. Vorderfassade des Hauptgebäudes der Militärmedizinische Schule Haidar-Pascha (Eingang vom Meere her).

Şekil 5.217 : Rieder'in kitabında ön cephe olarak ifade edilen Haydarpaşa Tıp Mektebi deniz cephesi (Rieder, 1904)



Şekil 5.218 : Haydarpaşa Tıp Mektebi ardında yeralacak hastanenin rumi 19 Ağustos 1318-miladi 1 Eylül 1902 tarihli kara cephesi çizimi (“Haydarpaşa Lisesi dosyası”, t.y.).

5.7.1 Haydarpaşa Tıbbiye-i Şahane binasının Beaux Arts ilkelerine göre incelenmesi

PARTİ açısından incelendiğinde, mekanların orijinal dağılımı ve işlevleri günümüzde kısmen değişmiş durumda olsa da, büyük ölçüde bilinmektedir (bkz.Şekil 5.213, Şekil 5.214, Şekil 5.215, Şekil 5.216 ve Şekil 5.217). Yapının ilk planlaması 1894 sonunda kurulan ve içinde tıp adamlarının da olduğu komisyon tarafından yapılmış, daha sonra 1895'te Vallaury ve tahminen ardından d'Aronco

binaya müdahil olmuş, 1898 itibarı ile ise Rieder Paşa hem tıp okulu hem de hastane tarafının mekan organizasyonuna müdahil olmuştur. Fakat Rieder'in anlatımından anlaşıldığı kadarıyla yapının düşey sirkülasyonu, ön ve arka cephedeki ana girişleri ile idari kısımlar ve cami gibi mekanlarının yerleşimi olduğu gibi kalmış. Rieder'in müdahalesi yapının denize bakarken sol kolunun hazırlık okulu, sağ kolunun tıp okulu, çatı katlarının yatakhane olarak yeniden düzenlenmesi ile sınırlı kalmıştır (Rieder, 1904, ss. 1–32). Yapı müştemilatından olan üç binanın, yani Türk hamamı, şimdiki yemekhane ve anatomi kısmının da başından itibaren planlanmış olduğu anlaşılmaktadır.

Binada da çift cephelilik sözkonusudur. Kara ve deniz cepheleri ayrı ayrı karakterler taşıyan ama her biri özenle tasarlanmış cephelerdir. Gerek Rieder'in anlatımları gerek çizimler hangisinin ön cephe olduğu, ve dolayısıyla ana yol ve yaklaşımın nereden beri olacağı konusunda bir kararsızlık olduğunu göstermektedir²². Çizimlerde ön cephe deniz tarafı olarak belirtilmiştir, ama önünden yol geçmemektedir ve buradaki görkemli mermer merdivenli giriş işlevsiz görüntüdedir. Hünkar mahalli ve yoldan girilen ana giriş arka cephe olarak adlandırılan hastane tarafında yer almaktadır. İdari ofislerin tümü de buradadır ve dolayısıyla deniz manzarasına hakim değillerdir; buna karşılık hastane binasını görmektedirler. Bunun mimarın bir tercihi mi, yoksa istenen değişiklikler sonrası yaptığı reorganizasyon mu olduğu bilinmemektedir²³.

Genel olarak manzara, tasarımda önemli bir unsurdur. Oldukça büyük pencereler, dışa açılan kapılar, kuleler, teras gibi öğelerle bina manzaraya açık, ışıklı ve dışa dönük bir tasarım haline gelmektedir. Çok büyük olan avlu da bu ışıklılığa katkıda bulunmaktadır.

Plan, içi çok büyük bir açık avluya sahip bir dikdörtgen ve yanlarına takılmış WC blokları şeklinde tasarlanmıştır. Aslında bu, orijinalinde Tıbbiye olarak yapılmış olan

²² Ayrıca Haydarpaşa istasyonundan çekilen bir dekovil hattının kampüse hizmet etmesi sözkonusudur ki, bunun geçiş güzergahı tam olarak bilinmemektedir.

²³ Bu girişlerdeki ikilik bir yandan da Prinkipo Palas'ın girişlerini anımsatmaktadır. Fakat iki bina girişleri arasındaki önemli bir fark, Prinkipo Palas'ta ön ve arka girişleri aynı kotta olup bir hol ile bağlanmakta iken; Tıbbiye'de farklı kotlarda olmaları ve doğrudan bir bağlantı olmamasıdır.

Mecidiye Kışlası zamanından beri tanıdığımız bir tıp okulu planıdır. Fakat Rieder tasarımı daha çok bir kışlaya benzetmektedir.

Yatayda mekanlara iç avlunun etrafını çeviren geniş koridorlar vasıtasıyla ulaşılmaktadır. Binanın kara tarafındaki hünkar mahalli ve idari kısımları beş bağımsız ve dışarı taşan blok halinde bu koridora takılıyken, deniz tarafında ortadaki cami bloğu ve köşelerdeki kare planlı anfitiyatro hacimleri dışa taşmalı şekilde yerleştirilmiştir. Avlu etrafını dolaşan koridor sadece deniz tarafındaki kolda cami olan yerde kesintiye uğramaktadır. Onun dışında, dışa bakan tüm sınıf ve anfiler bu koridora açılırlar.

Dikey sirkülasyon , özellikle binanın muazzam boyutları gözönüne alındığında, oldukça işlektir. İdari blokların kendi içindeki küçük merdivenleri dışında; yan kanatların ikişer ucunda ve caminin iki yanında olmak üzere altı büyük merdiven tasarlanmıştır. Buna ek olarak hünkar mahalli için de girişten itibaren yukarı hünkarın dairelerine çıkan oldukça ihtişamlı bir protokol merdiveni bulunur.



Şekil 5.219 : Haydarpaşa Tıp Okulu cephelerinde pencere düzeni.

CARACTÈRE açısından incelenirse, işlevsel bir bina olduğu ve mekanların farklı işlev ve hiyerarşideki farklı yerlerinin dış cepheden bakarak anlaşılabilirdiği söylenebilir. Cami bloğunun üstünde saatli kuleler olması dikkati çeken bir özelliktir. Bu saatli kuleli blok içinde pencere düzenleri dikkat çekicidir; adeta kaskatlı sivri

kemerli bir düzenek kullanılarak, klasik cami imgesi, blok içine ışıklı açıklıklar şeklinde oturtulmuştur.



Şekil 5.220 : Tıbbiye'nin uçtaki bloğunun cephesi ve pencere düzeni.

Cephelerde her kata farklı pencere düzeni ve yer yer farklı duvar dokusu tasarlanarak estetik ve tekdüzelikten kurtulmuş bir cephe yaratılmıştır (bkz.Şekil 5.219 ve Şekil 5.220). Her katın pencere düzeni bellidir ve tüm binada buna uyulmuştur. Giriş katın pencere düzeni özellikle avlu cephelerinde bir basık bir sivri kemer alterne olup giriş katını vurgular.



Şekil 5.221 : Tıbbiye'nin tören holünde hünkar dairesine çıkış merdiveni.

Çok büyük, anıtsal ve etkileyici bir yapıdır. Kuleleri ile de dikkat çekicidir. Hemen yanıbaşındaki yine çok kütleli Selimiye Kışlası yanında asla sönük ve küçük kalmamaktadır. Kara tarafından bakıldığında ileri-geri kütleli hareket çok daha belirgin, deniz tarafının orta cami bloğu dışında nispeten daha az olan hareketliliği, dikey kesitte kendini gösteren cüretkar konsollar, çıkmalar ile zenginleştirilmiş, üstte kuleler ile desteklenmiştir.



Şekil 5.222 : Tıbbiye hünkar dairesi tören holünde tonozlu üstyapı.

Marche sürekli değil noktasaldır. Birbirinden ayrı olarak deniz girişindeki mermer merdivenler, hünkar daireleri tarafı girişi ve nihayet merdiven sahanlıkları bir ihtişamlı gezinti etkisi yaratmaktadır (bkz.Şekil 5.221 ve Şekil 5.222). Öte yandan kara tarafı köşelerindeki altıgen hollere açılan koridor, bölüm ve merdiven hollerinin akışı da zengin bir mekan yaratmakta ve burada özellikle kuvvetli iletişim noktaları oluşturmaktadır. İdari bölümlerin giriş kısımlarının olduğu ön cephe boyunca da dış mekanda yarı açık kolonadlı bir tür koridorun yaratılmış olduğu gözönüne alınmalıdır. Burada da ihtişamlı cepheye bakarak bir gezinti sözkonusudur. Tableau etkisi, maksimum ıdıklılık ve manzaraya rağmen, diğer Vallaury binalarına göre sınırlıdır. Burada ışıık gölge oyunlarının veya renkli vitraylarla ışııklı mekanların yaratılması sözkonusu değildir. En fazla hünkar daireleri tarafında ve cami tarafında böyle bir etkiden sözedilebilir. Fakat binanın zaman içinde bölümlendirilerek bazı etkilerin günümüzde yitirildiği de gözönüne alınmalıdır. Mesela karadan girişte sağ

kanattaki kimi kürsü ve anfilerin kapı üstü pencerelerdeki vitraylar orijinal olabilir ve böyle bir etki yaratmak için kullanılmış olabilirler. Mevcut kafeslerin de bu etkileri yaratması beklenir. Zira özellikle orta avlu etrafı pencereler ve kürsü veya anfilerin koridora bakan büyük pencereleri ve arkalarında bu mekanların dışa bakan oldukça büyük boyutlu pencereleri, yer yer avludan dışa kesintisiz bir ışık akışı sağlayabilmekte ve böylece bu tür tableau etkisi yaratmak için potansiyel bir olanak oluşturmaktadır.

ÉCONOMIE açısından değerlendirildiğinde simetrik, kolay okunur bir plana sahip bir yapıdır; bu bakımdan ekonomiktir. Kütle hareketleri olmakla beraber ihtişam ve anıtsallık daha çok cephe düzenlemeleri ve büyük boyutlar ile sağlanmıştır.

COMPOSITION açısından ele alınırsa çok işlevsel, Rieder'in de söylediği gibi modern tıp eğitimine uygun, öte yandan iyi işleyen bir sirkülasyona sahip, mekan ilişkileri , sirkülasyonu efektif bir yapıdır. Ayrı bloklar olarak tasarlanmış WCleri, o zaman şartlarında bir yenilik ve hijyen açısından gerekliliktir.



Şekil 5.223 : Tıbbiye'de koridorları birleştiren çokgen köşe hollerden biri.



Şekil 5.224 : Tıbbiye'nin avluya açılan büyük pencereleri.

Mekan içinde dolaşıldığında özellikle avluya bakan büyük pencereler yoluyla tüm binanın algılanması (bkz.Şekil 5.223 ve Şekil 5.224); altıgen köşe hollerinde yaratılan kavşak benzeri izlenim (bkz.Şekil 5.223) ; gezilebilir teraslarda ayrı birimler olup, bir tür açık avlu mantığıyla bu ilgi çekici küçük birimlere ulaşılması ilginç bir gezinti rotası yaratmaktadır (bkz.Şekil 5.225). Dış mekanda kara tarafı girişlerinin birleşimi ile yaratılan kolonadlı gezi yolu (bkz.Şekil 5.226) ve aşağıda küçük çukur bahçeler, tören holünde ve etrafındaki koridorlarda farklı perspektifler yaratılmıştır (bkz.Şekil 5.221).



Şekil 5.225 : Tıbbiye'de gezilebilir çatı ve birimlere giriş.



Şekil 5.226 : Tıbbiye kara tarafı girişleri önündeki kolonadlı koridor.

GENEL BEAUX ARTS KRİTERLERİ açısından bakıldığında binanın planında saf geometrik formlar kullanıldığı, işlek ve kolay okunan bir plana sahip olduğu görülmektedir. Birkaç antik benzeri sütun başlığı dışında antik düzene dair öğelere rastlanmamaktadır. Buna karşılık sivri kemerli pencereler dikkati çekecek kadar çok sayıda ve boyutlarda kullanılmıştır ve bazı birimleri tanımlamakta ve ölçeklemektedir. Bunların başlıcası camiye barındıran kütlenin cephesindeki sivri kemerli ve vurgulu bir profille sınırlanan büyük cam yüzeyin ve hemen altındaki geniş bir saçakla örtülü yanyana beş kemerli pencerenin bir cami kubbesi ve girişini hatırlatır şekilde kullanılması ve bu cepheyi ölçeklemesidir. Bu düzenlemede, iki yandaki kütleler üzerindeki yine belirgin profilli sivri kemerli pencerelerle piramidal bir etki yaratılmakla da yetinilmeyerek, sözkonusu mimari öge grubu, eski İran-İslam mimarisi camileri veya Selçuklu medreselerini hatırlatır şekilde, minare benzeri iki saat kulesiyle çevrelenmiş ve deniz cephesindeki anıtsal ana girişin üstüne yerleştirilmiştir (bkz.Şekil 5.227). Bir çeşit ulu medrese imgesi yaratan bu kurgu, binanın denizden ve başkentin yönetim merkezinin bulunduğu karşı yakadan görünür cephesindedir. Bu cephedekine benzer bir kullanım da binanın çeşitli yerlerinde üçlü pencere düzeni üstünde daha büyük ve bazen farklı düzenle tek büyük, genelde sivri kemerli üst pencere ile oluşturulan düzendir (bkz.Şekil 5.228).



Şekil 5.227 : Tıbbiye'de deniz tarafında cami olan kısmın cephesi.

Sivri kemerin bir başka kullanımı da tören holündeki tonozu dolduran biçimlerdir ve Beylerbeyi Sarayı salonlarındaki tonoz tavanları anımsatırlar (bkz.Şekil 5.222).



Şekil 5.228 : Tıbbiye avlusundan bir görünüm.



Şekil 5.229 : Tıbbiye kara tarafı bahçesi peyzaj düzenlemesi.

Kara cephesinde bu derece tanımlayıcı bir öge yoktur. Burada uzak mesafeden bakarak bütün cepheyi algılayabilmek de sözkonusu değildir. Dolayısıyla yandan görüşler, öne arkaya çekilen kütleler daha etkilidir.

Bina planda giriş aksına göre; ön ve arka cephelerde orta dikey aksa göre tamamen simetriktir. Avluya bakan iç cepheler orta akslara göre simetriktir. Orijinal olup olmadığı belli olmamakla beraber, orta avlu ve kara tarafı peyzaj düzenlemesi de simetriktir (bkz.Şekil 5.228) ; kara tarafındaki tahminen orijinal havuzcuklar bu peyzaja temel kabul edilebilir (bkz.Şekil 5.229). Kullanılan eksenel kalıplar doğrultusunda, tümüyle değilse de yer yer tek yer yer iki eksenli simetrik planlama da sözkonusudur (bkz.Şekil 5.230). Plan dik açılı gride yerleşir ve modülerdir. Sirkülasyon çok işlevsel olup, binanın her yerine kolayca ulaşılabilir.



Şekil 5.230 : Tıbbiye avlusu simetri eksenini.



Şekil 5.231 : Tıbbiye'deki köşe bloklarından bir örnek.

Çok parçalı ve büyük olan binada koridorları bağlayan altıgen köşe holleri ve bunların kütledeki karşılığı artikülasyon problemine bulunan estetik bir çözüm niteliğindedir (bkz.Şekil 5.231). Yine bu bağlamda farklı nitelikteki çatı modüllerinin eğrisel parapetlerle ve kalkan duvarlarla birbirine eklemlenmesi (bkz.Şekil 5.232) ve daha mikro ölçekte de demir profil bağlantıları için kullanılan detaylar estetik artikülasyona örnektir.



Şekil 5.232 : Tıbbiye'de çatı katı cephesi.



Şekil 5.233 : Tıbbiye'de bir fakültenin üst katından aynı birimin alt kat koridoruna bakış.



Şekil 5.234 : Tıbbiye'de WC-lavabo bloğunun Uzak Doğu tarzındaki çatısı.



Şekil 5.235 : Tıbbiye'deki soğan kubbelerden biri.

Bina kütle olarak oldukça ağır ve etkileyicidir. Bir bütün olarak da kendi içinde bağımsız birimleri bazında da anıtsaldır. Mimar koridor üzerine takılı fonksiyonel mekanlar olarak tanımladığımız tasarım sisteminde bu mekan ve mekan gruplarını orta sirkülasyon mekanına açılan ve kısmen birbirini içine de alan pavyonlar şeklinde düzenlemiştir (bkz.Şekil 5.233). Bu hem plan hem de cephede hareketlilik yaratmıştır.



Şekil 5.236 : Tıbbiye çatısında eğrisel kalkan duvar ve yıldız perforeli parapet.



Şekil 5.237 : Tıbbiye’de yıldız perforeli parapetli kule.



Şekil 5.238 : Tıbbiye binası cephesindeki konsol taşları.



Şekil 5.239 : Tıbbiye deniz cephesindeki büyük boyutlu ve tekrarlı konsol taşları.



Şekil 5.240 : Tıbbiye binası saçak altındaki ahşap tekrarlı konsollar.



Şekil 5.241 : Tıbbiye binası hünkâr dairesindeki tekrarlı ahşap konsollar.



Şekil 5.242 : Tıbbiye binasındaki metal konsollar.



Şekil 5.243 : Tıbbiye deniz cephesinde saçığa ait ince demir destekler.

Tarihsel referanslar bakımından Tıbbiye binası genelde çok sayıda ve çeşitte yerel mimari ve Doğu mimarisine referansla doludur. Başta bolca kullanılan ve baskın karakterdeki sivri kemerler olmak üzere, Uzak Doğu tarzına yakın çatılar, eğimli, kıvrımlı, kademeli eğrisel çatılar (bkz.Şekil 5.234), soğan kubbeler (bkz.Şekil 5.235), tören holündeki sivri kemerli ve tonozu dolduran biçimler, yıldızlı, vb. perfore duvar blokları, parapetler, parmaklıklar (bkz.Şekil 5.236 ve Şekil 5.237) tekrarlı ve sık yerleştirilmiş taş/demir/ahşap konsollar (bkz.Şekil 5.238, Şekil 5.239, Şekil 5.240, Şekil 5.241 ve Şekil 5.242), geniş saçak ve ahşap veya demirden incecik destekleri (bkz.Şekil 5.243),çeşitli ahşap profilli parmaklıklar ve doğramalar (bkz.Şekil 5.244 Şekil 5.245), değişik cepheler yaratan kalkan duvarlar, kulecikler ve kule benzeri bacalar (bkz.Şekil 5.235, Şekil 5.237 ve Şekil 5.246), kafes, kafesli pencere ve konsollar (bkz.Şekil 5.247), kemerlerde almaşık renkli taş dizilimi (bkz.Şekil 5.248), cephelerde tuğla ve taşın beraber kullanılması, bu referans sözlüğünün bir parçasıdır. Farklı tiplerde kemerli ve tepelikli pencere söveleri kullanılmıştır (bkz.Şekil 5.249).



Şekil 5.244 : Tıbbiye çatı katından ahşap parmaklık detayı.



Şekil 5.245 : Tıbbiye binası içinden ahşap doğrama örnekleri.



Şekil 5.246 : Tıbbiye binası deniz kanadındaki saatli ikiz kuleciklerden biri.



Şekil 5.247 : Tıbbiye binası pencereler ve konsol içlerinde kafesli bezeme.



Şekil 5.248 : Tıbbiye binası cephesinden farklı taş dizilimi ve renklere sahip duvar dokusu örneği.



Şekil 5.249 : Tıbbiye binası deniz cephesinde farklı pencere söveleri ve duvar dokusuna örnek.

Anfî, cami gibi büyük iç mekanlarda orta mekanın etrafını dolaşan farklı döşeme sistemli çevresel bir koridor bulunur; burada yer yer içe bakan pencereler de kullanılmıştır. Ama asıl orta mekan-koridor ilişkisini sivri kemerli açıklıklar sağlar

(bkz.Şekil 5.250Şekil 5.251 ve Şekil 5.252). Bu açıklıklar iki kat yükseklikte üstü sivri kemerli altı basık kemer veya düz dikdörtgen kapı veya pencere açıklıklı İran mimarisini anımsatan düzenlerdir. Oldukça yüksek ve geniş olan bu açıklıkları yatayda bölen bantların demir gergiler olması muhtemeldir.



Şekil 5.250 : Tıbbiye binası büyük köşe anfidan bir görünüm.



Şekil 5.251 : Tıbbiye binası mescid kısmından bir görünüm.



Şekil 5.252 : Tıbbiye binası mescid kısmı çevresel koridorlarından bir görünüm.



Şekil 5.253 : Tıbbiye binası eğrisel kalkan duvarlarından biri.



Şekil 5.254 : Tıbbiye binası eğrisel saçaklarından biri.



Şekil 5.255 : Tıbbiye hollerinden birinde ahşap bölme.

Bunun dışında kullanılan ve tekrarlanan bazı yapı öğeleri de dikkati çeker. Bu öğeler arasında dalgalı veya eğrisel söve, saçak ve duvar parçaları (bkz.Şekil 5.253 Şekil 5.254), saat, mekan içi ahşap oyma bölmeler (bkz.Şekil 5.255), ştük kullanımı (bkz.Şekil 5.256), her katta farklı profilde kemerler ve pencere düzeni ve farklı duvar dokusu kullanımı, çok basık ve geniş açıklıklı kemerler (bkz.Şekil 5.257) , sütunlarla bölünmüş pencere düzenleri , kat arası profilleri , stilize sütun başlıkları (bkz.Şekil 5.258 ve Şekil 5.259), vitray ve renkli cam kullanımı (bkz.Şekil 5.260), dış cephede köşe taşları (bkz.Şekil 5.261), renkli mozaik taş döşemeler (bkz.Şekil 5.262) ile volta döşeme veya kolonlar gibi strüktürü izleyen ve belirginleştiren panolu kalemışı bezemeleri (bkz.Şekil 5.263) sayabiliriz.



Şekil 5.256 : Tıbbiye binası hünkar dairesi önündeki merdiven holü.



Şekil 5.257 : Tıbbiye binası bodrum katında halen kütüphane olan kısım.



Şekil 5.258 : Tıbbiye inası sütun başlıklarından bir örnek.



Şekil 5.259 : Tıbbiye binası kara cephesinden detay.



Şekil 5.260 : Tıbbiye'nin kimin fakülte hollerinde halen rastlanabilen vitray cam kullanımı.



Şekil 5.261 : Tıbbiye cephesinde köşe taşları kullanımı.



Şekil 5.262 : Tıbbiye içinde kullanılmış mozaik taşlarına örnek.



Şekil 5.263 : Tıbbiye binasında kalemişleri.

Tıbbiye binasında da dikkat çekici anıtsal merdivenler, ferforje aksamı ve bezemesi bulunmaktadır (bkz.Şekil 5.264, Şekil 5.265, Şekil 5.266, Şekil 5.267, Şekil 5.268 ve Şekil 5.269). Burada ana kara girişinde yer alan merdivenler özellikle ihtişamlı ve ferforje strüktür bezemesi ayrıntılıdır. Birçok Vallaury yapısında olduğu gibi üçlü pencere düzenleri tekrarlı şekilde kullanılır. Bunların bir kısmı da, üstünde onları tek başlık altında toplayan genelde farklı tipte büyük pencere ile düzenlenmiştir (Şekil 5.270,Şekil 5.271,Şekil 5.272). Bina genelinde bir başka dikkat çekici unsur ise ikiz sütunlar ve üstünde dördüz konsollar veya çift konsollar şeklindeki düzenlemelerdir (bkz.Şekil 5.273 Şekil 5.274).



Şekil 5.264 : Tıbbiye'nin deniz tarafındaki kapısının merdivenleri.



Şekil 5.265 : Tıbbiye'nin mescit üst katındaki parmaklıkları.



Şekil 5.266 : Tıbbiye deniz kanadının ortasında katlara çıkan merdiven.



Şekil 5.267 : Tıbbiye'nin kara tarafındaki girişi ve hünkar dairesine çıkan merdivenler.



Şekil 5.268 : Tıbbiye'nin kara tarafındaki giriş holünden hünkar dairesine çıkan merdivenleri.



Şekil 5.269 : Tıbbiye'nin kara tarafındaki girişinde merdiven başının detayı.



Şekil 5.270 : Tıbbiye binasında katlara göre farklılaşan pencere düzenleri ve üçlü gruplamalara örnek.



Şekil 5.271 : Tıbbiye binası pencere gruplamalarına örnek.



Şekil 5.272 : Tıbbiye binası çatı katında farklı pencere gruplamalarına örnek.



Şekil 5.273 : Tıbbiye binası kara tarafı giriş bloğundaki cephe düzeni.



Şekil 5.274 : Tıbbiye binası hünkar dairesi iç düzenlemesi.

LABROUSTE söylemi açısından incelersek, binada strüktür özellikle dökme demir strüktür oldukça belirgin ve vurgulu şekilde kullanılmıştır. Fakat yine de bu kullanım caractère'den daha önemli değildir. Plan büyük ölçüde strüktürün yatay kesitine denktir. Artikülasyon strüktürel anlamda gerçekçidir. Klasik düzen oranları sözkonusu değildir ve oranlar amaca uygundur. Tarihsel referans sözlüğü çok geniş değildir ve yerel referanslar ağırlıklıdır. Öyle ki, Rönesansı andıran sadece farklı kat düzenleridir. Buna karşılık, yerel referanslara epey kafa yorulmuş, bunlar yorumlanmıştır. Bezeme sözlüğünde ise, stilize bezeme olsa da anlatılardan sahneler yoktur. Saat ve tuğra dışında okunabilecek bir bezeme de bulunmaz.

VIOLLET-LE-DUC prensipleri açısından bakıldığında ise şu tespitler yapılabilir: Strüktür önemli olsa da birinci önemde değildir. Fakat yapı öğeleri seçiminde malzemenin özellikle de demir malzemenin doğası göz önüne alınmıştır. Demir strüktür fazla giydirilmemiş yer yer şebekeli konsollar, merdivenlerde süslü ferforje bezemelerde de demir malzeme vurgulanmıştır. Çatı strüktürü de giydirilmemiştir. Fakat özellikle pencere ve kapı açıklıklarındaki bazı geniş ve basık kemerler harç, sıva, taş kaplama malzeme ile giydirilmiş veya söve ile çevrelenmiştir; fakat bunların da bir kısmının demir strüktürü dış cepheden görülebilmektedir. Bu yapıda gotik mimariye referansa rastlanmaz. Malzeme kombinasyonu anlamında en çok taş-demir birlikteliği ve yer yer ahşap öğeler sayılabilir. Demir strüktürden taşıyıcılık dışında estetik anlamda da faydalanılması sözkonusudur. Yapı öğelerinin seçimi, özellikle boyut ve malzeme açısından binanın da önemini ve gücünü yansıtmaktadır. Ölçek, oranlar ve bezeme-malzeme- işlev ilişkisinin doğruluğu anlamında cami kısmı önemli bir örnektir. Caminin büyük sivri kemerli pencere düzeni ile iç galerisindeki demir konsollar düşünülünce malzeme kullanımı ve mimari öğe oranları hem işlev, hem de strüktürün gereği ve bezemenin etkisi açısından dengeli bir kompozisyonla sonuçlanmıştır.

GARNIER etkisi açısından bakıldığında anıtsal hareket rotası belli mekanlarda ve çok etkili şekillerde mevcuttur ama tüm yapı bazında bakıldığında bu kesintiye uğrayan bir rotadır; zira hünkar ofisi, cami gibi kendi içine kapalı birimler yaratılmıştır. Tableau'dan çok hünkar mahalli; orta avlu; kara cephesi kolonadlar; denizden giriş; altıgen hollu koridor birleşimleri gibi farklı mekanlarda marche sözkonusudur. Çatıdaki yalancı kubbeler ve bazı kalkan duvarlı mekanlar dışında dış cephe-iç mekan ilişkisi oldukça kuvvetlidir. Demir strüktür özellikle olduğu gibi

gösterilmiştir. Oranlama ve bezeme seçimi mimarın tercihlerine bağlıdır; antik düzenler kullanılması söz konusu değildir. Kaldı ki, yapının bezeme ve tarihsel referans repertuarı, daha çok yerel referanslar bakımından çok zengin hatta biraz oryantalist temaya odaklı gibidir.

EKLEKTİZM açısından değerlendirildiğinde, binanın tümü bazında strüktür oldukça önemlidir ve özellikle sergilenmekte, vurgulanmaktadır. Tarihsel referans sözlüğü çok geniş değilse de çeşitlilik içerir; fakat yerel ve doğu mimarisine vurgu daha baskındır. Bezeme pek çok yerde pencere, kalkan duvar, söve, konsol, sütun gibi yapı öğelerinden oluşur; bu bakımdan yapıya entegredir. Tanınan veya bilinen bir ögeye göre ölçekleme konusunda cami kısmı kemeri baz alınabilir; buna bakarak yapının özellikle bu kısmı ve deniz cephesi özellikle bu tarzda medrese girişleri, İran camileri girişlerinde bulunabilecek sivri kemere ve o eğride kubbeli bir camiye göre ölçeklenmiştir; ve burada ölçekleme amaca ve cami işlevine uygun gerçekleşmiştir. Rieder ifadesinden anlaşıldığı kadarıyla, isterlere ulaşılabilmek için kompozisyonda çok değişiklik yapılmış, sonuçta uzlaşma sağlanmıştır. Mevcut duruma bakarak bu uzlaşmaya dair başlıca soru işareti, cami ile hünkar dairelerinin çok dolaylı ve biraz zorlama ilişkisidir; fakat genelde benzer okul ve kışla binalarında hep birlikte tasarlanan bu mekanların birbirinden kopukluğu belki de bilinçli bir tercihtir.



Şekil 5.275 : Tıbbiye binasında volta döşemeler.

Tıbbiye binasının strüktürü yığma duvarlar ve volta döşemelerden (Şekil 5.275) oluşmaktadır. Bodrumda çok kalın, üst katlara doğru incelen duvarlar bulunur (bkz.Şekil 5.276). Bunun yanısıra da hatırı sayılır miktarda strüktürel dökme demir yapı ögesine yer verilmiştir. Bunların arasında büyük kemerlerde demir kullanımı (bkz.Şekil 5.277), demir çatı strüktürü (bkz.Şekil 5.278), demir köşebent kullanımı (Şekil 5.279), önyapım dökme demir merdiven ve sahanlıkları sayılabilir (bkz.Şekil 5.280,Şekil 5.281 Şekil 5.282). Demir-taş ve demir-demir yapı ögesi birleşimleri yapım sistemi detaylarını göstermektedirler (bkz.Şekil 5.283, Şekil 5.284, Şekil 5.285, Şekil 5.286 ve Şekil 5.287). Ayrıca strüktürel olmayan parmaklık, kapı gibi yapı öğelerinde de demir kullanımı söz konusu olmuştur.



Şekil 5.276 : Tıbbiye binası bodrum katından bir görünüm.



Şekil 5.277 : Tıbbiye deniz cephesinde dökme demir büyük kemerler.



Şekil 5.278 : Tıbbiye binasında demir çatı strüktürü.



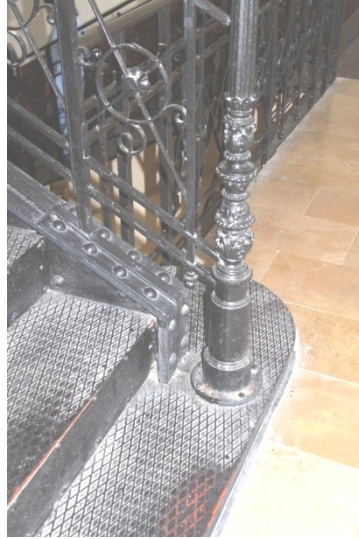
Şekil 5.279 : Tıbbiye binasında volta döşeme ve demir köşebentler.



Şekil 5.280 : Tıbbiye binasında önyapım dökme demir merdivenler.



Şekil 5.281 : Tıbbiye kara tarafı giriş tören salonu merdiveninden detay.



Şekil 5.282 : Tıbbiye deniz tarafı kanadın ortasındaki demir merdivenden detay.



Şekil 5.283 : Tıbbiye binası deniz tarafında demir-taş bağlantı detayı.



Şekil 5.284 : Tıbbiye çatı katında demir profil bağlantı detayı.



Şekil 5.285 : Tıbbiye binası taş kolon-dökme demir merdiven bağlantı detayı.



Şekil 5.286 : Tıbbiye deniz kanadı ana merdiveni detayı.



Şekil 5.287 : Tıbbiye binasında kulanılan demir köşebentlere bir örnek.

Sonuçta Haydarpaşa Tıbbiyesi binası, temel Beaux Arts kriter ve kavramlarına uyan ve çok eklektik bir yapıdır. Strüktür ve strüktürde demir kullanımı son derece vurguludur. Tanınan öğeye referansla ölçekleme binanın caractère özelliğini de tanımlayacak denli güçlüdür. Bezeme genelde yapıya entegredir. Tarihsel referans repertuarı yeni öğeler içerir; dar bir dağarcık değildir ama bütünüyle doğuya dönük, yerele ve doğuya dair çeşitlilikte bir tarihsel referans anlayışı hakimdir. Bu sözlük içinde stilize öğeler, yaratıcı fikirler olsa da soğan kubbeler, kalkan duvarlar gibi kaynağından olduğu gibi alınıp kullanılmış çok öğe vardır ve yapının genel görünümünde oldukça baskın şekilde yer alırlar. Bu oryantalist estki, ortak mimar d'Aronco'nun tercihlerinden ileri gelebileceği gibi, doğrudan günün politik koşullarına ve sultanın bu anlamdaki isteklerine uyma kaygısıyla, yani eklektik kurallar doğrultusunda ortaya çıkmış olabilir. Kullanıcı ve sultanın tercih ve gereksinimlerinin yanısıra, tasarım oluşturulurken ilgili komisyonda bulunan hekimlerin çok aktif müdahale ve talepleri de göz ardı edilmemelidir. Bina bir tartışma ve uzlaşma ürünü olmuş olmalıdır.

5.8 Selanik ve Eminönü Gümrük Binaları

Vallaury'nin bilinen son yapıları olan Eminönü ve Selanik Gümrük binaları gerek strüktür gerekse mimari tarz ve cephe olarak çok benzer özellikler göstermektedir. Bu nedenle bu çalışma kapsamında birlikte ele alınacaklardır (bkz.Şekil 5.288 ve Şekil 5.289) Gümrüğün bağlı olduğu Rüsumat Emaneti'nin 1889 yılından itibaren sorumlu mimarı Vallaury'dir ("BOA İ.DH..1154-90240," 1889). Burada incelenecek yapılar öncesinde de, Vallaury'nin Eminönü'nde gümrük antrepolarının yapımı ve güçlendirilmesi, 1894 depreminden sonra da kitabesinden anlaşılacağı gibi gümrük ile ilişkili Hidayet Camii'nin yeniden yapımı işlerini de gerçekleştirdiği bilinmektedir ("BOA DH.MKT 1722-7," 1890)("BOA DH.MKT 1782-62," 1890).



Şekil 5.288 : Selanik Gümrük binası kara cephesi.



Şekil 5.289 : Eminönü gümrük binası deniz cephesi ("D-DAI-IST-R26459", t.y.).

1905'te hem Eminönü'nde hem de Selanik'te, fakat farklı rıhtım şirketleri ve imtiyaz sahiplerince yürütülmekte olan ve oldukça uzun sürmüş bulunan rıhtım inşaatlarının tamamlanması sonrası yeni gümrük binalarının projelendirilmesi başlamıştır ("BOA DUIT 33-1," 1905) (Kula Say, 2011). İkisi de hızla büyüyen ve çok sayıda diğer limanın rekabetine açık Akdeniz ve dünya ticaretinin önemli merkezleir olan İstanbul ve Selanik limanlarının mevcut gümrük hizmetleri son derece ilkel ve yetersiz olduğundan bu binaların yapımı büyük önem taşımış olmalıdır.

1905'te Rıhtım Şirketi tarafından Galata Gümrüğü ile beraber ön projesi yaptırılan Eminönü Gümrük binasının açılışı 1909 yılı Ekim'inde gerçekleştirilebilmiştir ("L'inauguration de l'entrepot douanier," 1909). Yapı önce Rüsumat Emaneti, Cumhuriyet döneminde ise Gümrük Başmüdürlüğü olarak kullanılmış; 1956-1957 yıllarında Eminönü meydan düzenlemesi kapsamında yapılan yıkımlar sırasında bu bina da yıktırılmıştır. Bugün yerinde Eminönü meydanı ve vapur iskeleleri bulunmaktadır ("Paket Postanesi de yıktırılacak," 1956).

İlk planlarının 1907'de hazırlandığı bilinen Selanik gümrük binasının ise yapımı savaşın ve finansman zorluklarının da etkisiyle oldukça uzun sürmüş bina hizmete ancak 1914'te ve Selanik Yunanistan sınırları içine girdikten sonra açılabilmiştir (Kula Say, 2011). Türkiye-Yunanistan arası nüfus değişimi sırasında göçmenlerin geçici ikameti için de kullanılan bina 2.Dünya Savaşı sırasında zarar gördüyse de yıkılmamış ve tamir sonrası kullanılmaya devam etmiştir. Bugün büyük kısmı boş olan binanın giriş katında yolcu terminali bulunmaktadır.

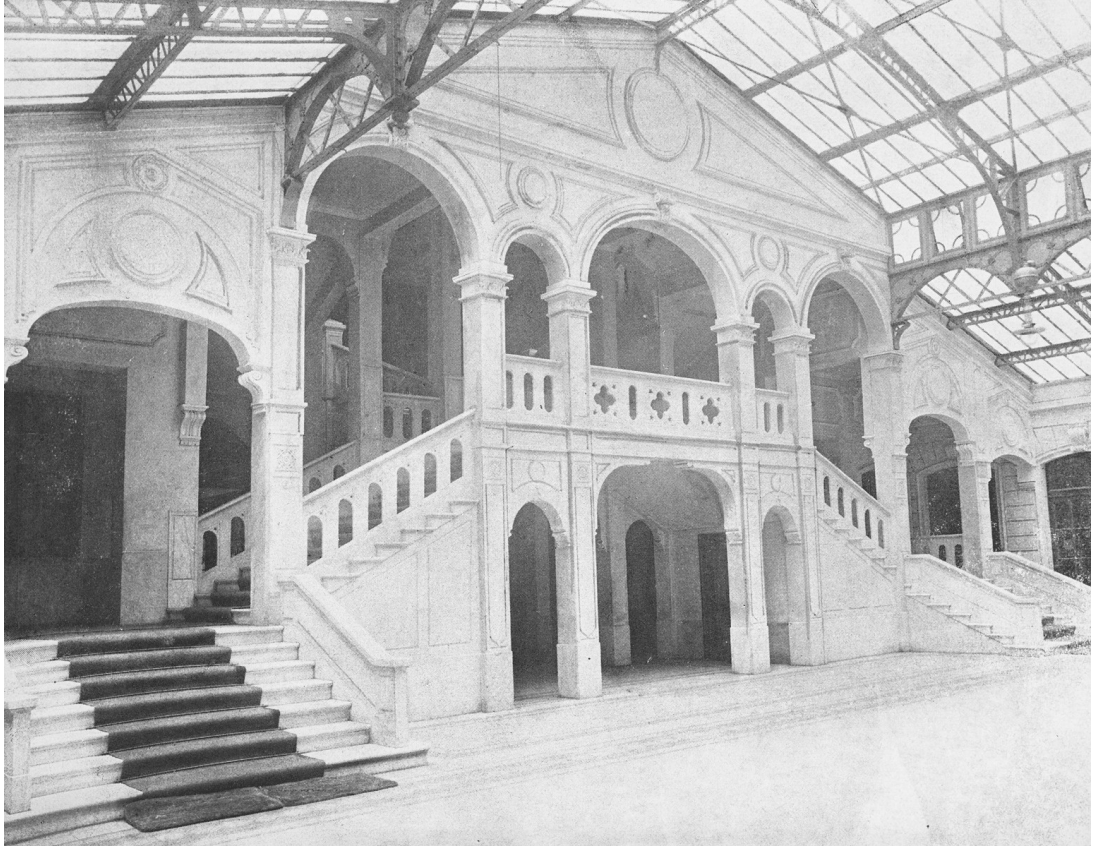
Her iki yapının yapımında da özellikle zayıf zemin üstünde bu cüssede binaların nasıl inşa edilebileceği, sağlamlık ve depreme dayanıklılık konuları ve bu nitelikte bir bina maliyetinin nasıl düşürülebileceği sorusu ön planda olmuştur²⁴. Bu endişe ve beklentiler sonucu her iki proje de Vallaurý'nin dışında başka mühendislerin de bulunduğu teknik komisyonlarda uzun uzadıya tartışılmış; uygulama projesi mimari projeden ayrı olarak ele alınarak ihaleye konu olmuştur. Her iki projede de istenen sağlamlık ve düşük maliyeti sağlamak adına, büyük çekinceler olmasına rağmen, o

²⁴ Vallaurý'nin Rüsumat Emaneti için daha önce yaptığı antrepo inşaatlarıyal ilgili olarak 1890'lı yılların başında ve ardından 1894 depremi sonrası hasarlarla ilgili 1895 başında ciddi eleştiriler alındığı, üst makamlara teknik yetersizliği ile layihalar yazıldığı ve Vallaurý'nin bu yazılara cevaben yazılı savunmalar yaptığı bilinmektedir ("BOA BEO 1412-105839," 1899).

zaman oldukça yeni bir teknoloji olan betonarme kullanılması benimsenmiş ve zamanın bu konudaki bellibaşlı firması olan Fransız Hennebique firmasına danışılmıştır. Hem Eminönü ve Galata, hem de Selanik Gümrük binasının projelerine Paris Yirminci Yüzyıl Mimarlık Arşivi Hennebique firması fonlarında erişilebilmiştir (“CAA BAH-3-1910-08813,” 1910) (“CAA BAH-76-IFA-1180,” t.y.) (“CAA BAH-76-IFA-1229,” t.y.). Eminönü ve Galata gümrüğü projelerinde Saboreaux imzası yerilirken; Selanik gümrüğü için uygulama projelerinde Modiano, mimari projelerde ise Vallauray imzası bulunmaktadır. Modiano o dönemde Hennebique firmasının Selanik temsilcisidir. Saboreaux’nun ise İstanbul için bu temsilciliği almak için firma ile yazışmaları arşivlerde yer almaktadır. Öte yandan Vallauray’nın Eminönü gümrüğünün planlara göre inşasında sorumlu mimar olduğu Osmanlı Arşivi belgelerinde yer almaktadır (“BOA ŞD 603-16,” 1908). Kaldı ki Eminönü gümrüğü Saboreaux imzalı projelerde yer alan cephe düzenlerine göre yapılmamış, bunun yerine Selanik Gümrük binasına çok benzer bir cepheyle inşa edilmiştir. Eminönü gümrüğü açılışında da Vallauray ve Saboreaux birlikte yer almışlardır. Bu bilgiler ışığında Eminönü gümrüğünün mimarı Vallauray ve mühendisi Saboreaux; Selanik gümrüğünün mimarı Vallauray ve mühendisinin Modiano’dur.

Her iki binada da Hennebique betonarme sistemi kullanılmıştır²⁵. Ayrıca gerek Selanik gümrük binasının mimari proje kesit çizimlerinden, gerekse Eminönü gümrük binasının iç mekan fotoğraflarından ve Pervititch haritaları bilgilerinden anlaşıldığına göre, her iki binada da dökme demir strüktür tarafından taşınan cam örtülü avlular bulunmaktadır (bkz.Şekil 5.290) (Pervititch & Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 2000, ss. 145–146).

²⁵ Selanik binası yapımında kullanılan strüktürle ilgili biline bir başka detay ise zayıf ve dolgu zemin sorununu çözmek için binanın, Compressol adı verilen ve deniz tabanına dek uzanan, suya dayanıklı bir tür betonarme kazık sistemi üstüne oturtulmuş olmasıdır (Kula Say, 2011). Eminönü gümrük binasında da benzer zemin problemleri olmakla beraber burada da aynı sistemin kullanılıp kullanılmadığını bilmiyoruz.

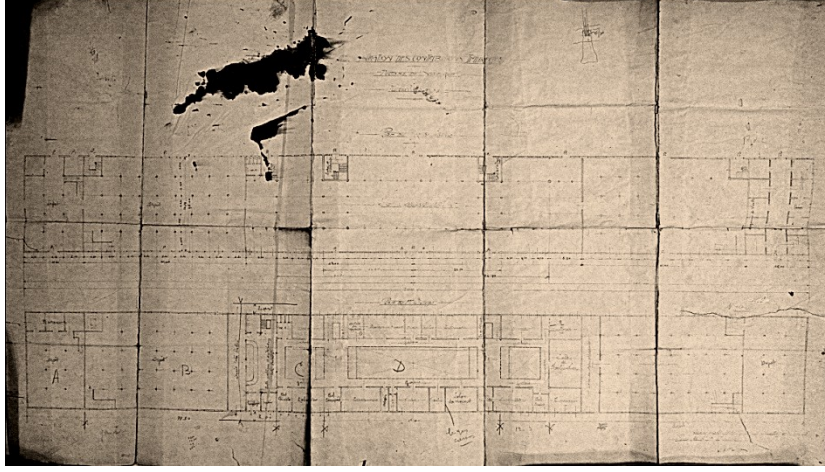


Şekil 5.290 : Eminönü gümrüğü giriş holünün görünümü (“D-DAI-IST-R26458,” t.y.).

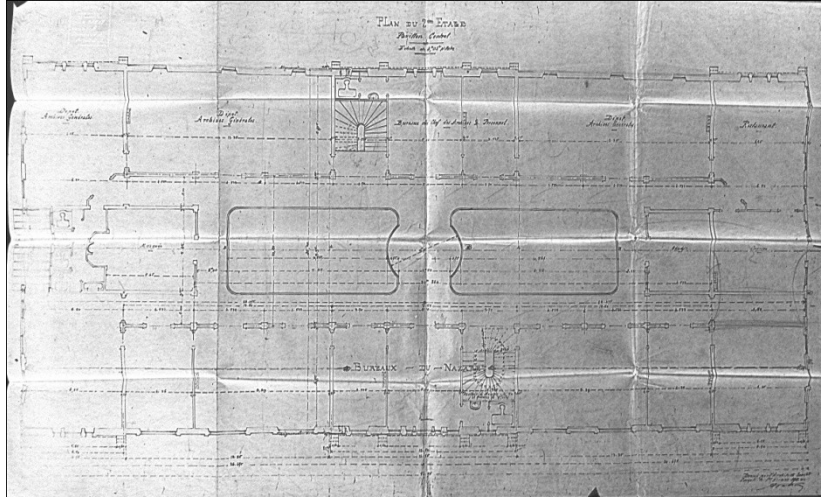
5.8.1 Selanik ve Eminönü gümrük binaları nın Beaux Arts ilkelerine göre incelenmesi

PARTİ açısından incelendiğinde projelendirme sürecinin başlangıcında hem Selanik hem Eminönü gümrük binaları için benzer şart ve beklentilerin olduğu görülür: Aksayan ve çeşitli yerlere dağılmış Selanik gümrük hizmetlerini tek ve kapsamlı bir çatı altında toplamak hedeflenmekte, demiryoluyla entegrasyon da önem taşımaktadır. Ayrıca limana yaklaşımda hemen algılanan bir yapı olarak, gelişmekte olan Selanik liman kentinin bir vitrini de olması; modern ve Batılı bir izlenim yaratması beklenmektedir. Benzer beklentiler Eminönü gümrüğü için de geçerliydi; modern ve gelişen İstanbul limanının ve kentinin modern yüzü olmalı; tüm gümrük hizmetlerini değilse de Eminönü’nde bulunan ve öteden beri sorunlu olan antrepo ve gümrük ofisi ihtiyacını karşılamalıydı. Öte yandan Osmanlı Devleti’nin mali darboğazları ve binaları yaptıracak olan imtiyaz sahibi Rıhtım Şirketleri’nin rıhtımların yapımında zaten büyük ve uzun süreli masraflara girmiş olmaları nedeniyle binaların maliyetlerinin düşürülmesi de önemli bir kriter olmuş olmalıdır.

Nihayet her iki binanın da oturacağı zeminin zayıflığı, üstelik İstanbul'un çok yakın bir tarihte yıkıcı bir deprem geçirmiş olması , sağlamlık kriterini çok önemli kılmıştır. Tasarımda tercihler bunlara göre yapılmış; ihtiyaç programları bu doğrultuda belirlenmiş olmalıdır.



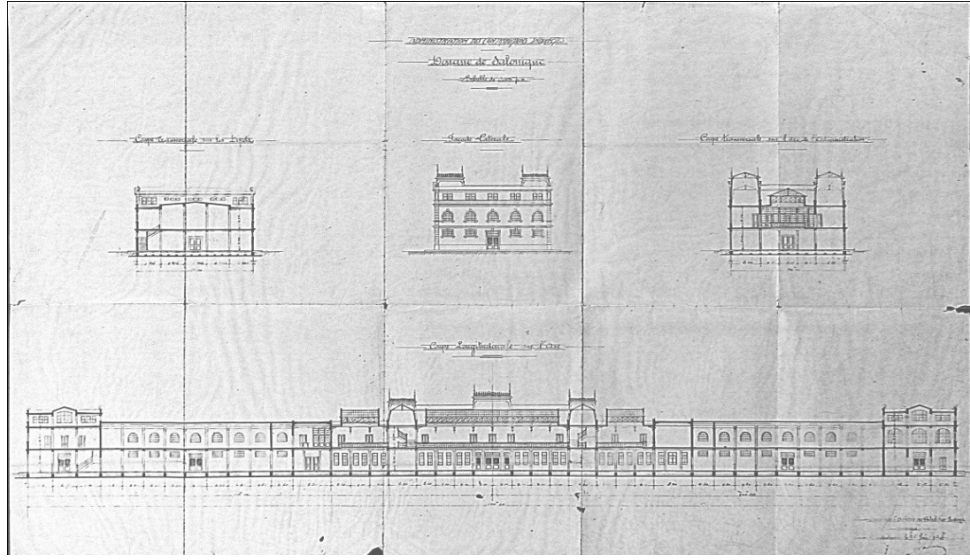
Şekil 5.291 : Selanik gümrüğü için hazırlanmış 1908 tarihli Vallaury imzalı plan (“CAA BAH-3-1910-08813”, 1910).



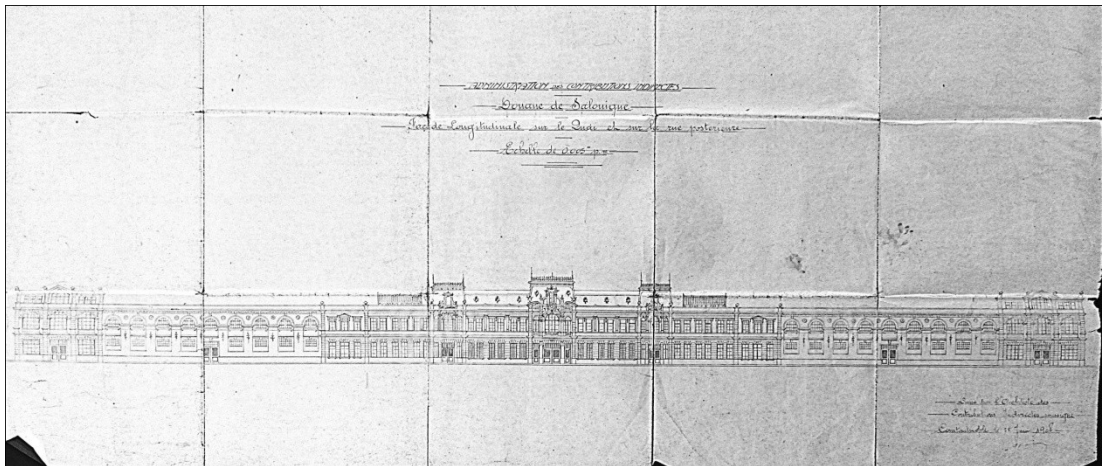
Şekil 5.292 : Selanik gümrüğü için hazırlanmış 1911 tarihli Vallaury imzalı ikinci kat planı (“CAA BAH-3-1910-08813”, 1910).

Selanik gümrüğü parçalı ve mafsallı bir binadır. İlk proje yedi parça iken bu sayı sonra beşe; atrium sayısı da üçten bire indirilmiştir (bkz.Şekil 5.291, Şekil 5.292). Bu değişim zeminin zayıflığına karşın hazırlanan büyük ve ağır binaya dair eleştirilerin sonucu olmuş olmalıdır (Kula Say, 2011). Vallaury planlarında bu parçalardan her biri “batiment” veya bina olarak adlandırılmıştır. Merkezdeki binada bulunan bu atrium veya kapalı avlunun ortasında galeriyi her iki katta da bağlayan üst üste iki köprü vardır. Sözkonusu merkez binada giriş katta büyük bir kontrol salonu ve

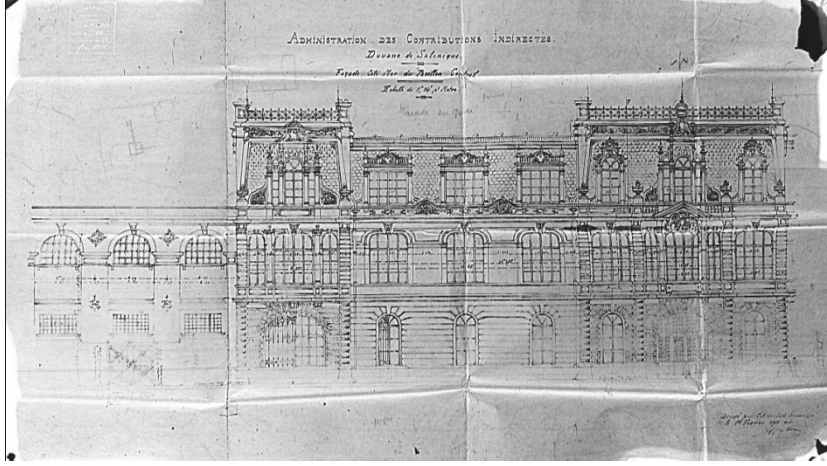
helalar bulunmaktaydı. Birinci katta ise, deniz tarafında rüsumat emaneti ofisleri, kara tarafında müdüriyet ofisleri (muhasabe, muhabere, keşif, kontrolörler ile bir kimya laboratuvarı dahil) bulunmaktaydı. Bunlara bitişik bir de cami bulunuyordu. İkinci katta deniz tarafında arşiv kısmı ve restoran; kara tarafında ise bakanlığa ait ofisler yer almakta; girişe göre solda bulunan cami hacmi yüksek olup ikinci katta da devam etmekteydi. Her katta helalar bulunuyordu. Son projede ikiye indirilen merdiven kovaları deniz ve kara tarafındaki iki ana kapının sağında birbirlerine göre çaprazlamasına yerleştirilmiştir. Atriumun üzeri ise dökme demir strüktürlü cam örtülü bir çatı ile kaplıydı (bkz.Şekil 5.291,Şekil 5.292,Şekil 5.293,Şekil 5.294,Şekil 5.295,Şekil 5.296 ve Şekil 5.297).



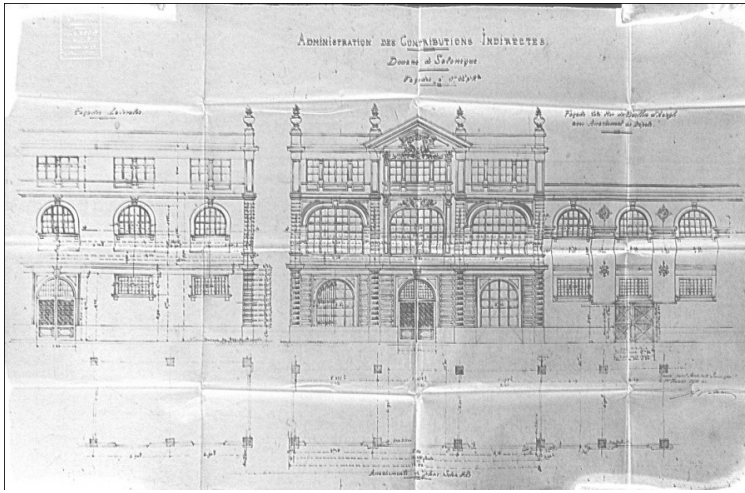
Şekil 5.293 : Selanik gümrüğü için yapılmış 1908 tarihli Vallaury imzalı kesit çizimleri (“CAA BAH-3-1910-08813”, 1910)



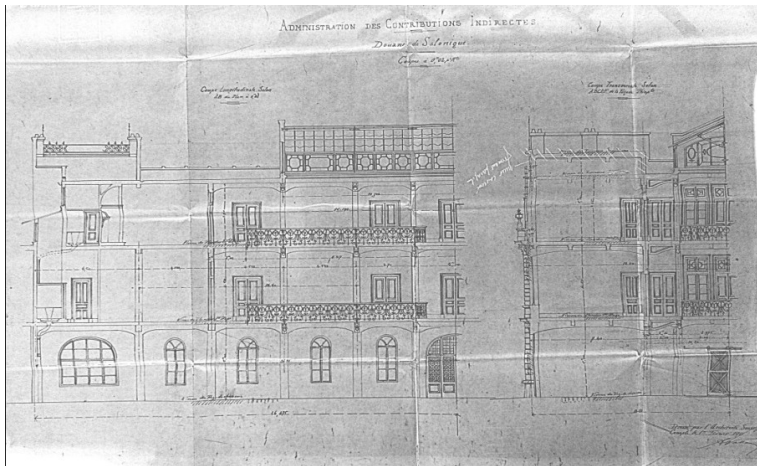
Şekil 5.294 : Selanik gümrüğü için yapılmış 1908 tarihli Vallaury imzalı deniz cephesi çizimi (“CAA BAH-3-1910-08813”, 1910).



Şekil 5.295 : Selanik gümrüğü için yapılmış 1911 tarihli Vallaury imzalı deniz cephesi çizimi (“CAA BAH-3-1910-08813”, 1910).



Şekil 5.296 : Selanik gümrüğü için yapılmış 1911 tarihli Vallaury imzalı görünüşler (“CAA BAH-3-1910-08813”, 1910).



Şekil 5.297 : Selanik gümrüğü için yapılmış 1911 tarihli Vallaury imzalı kesit çizimleri (“CAA BAH-3-1910-08813”, 1910).

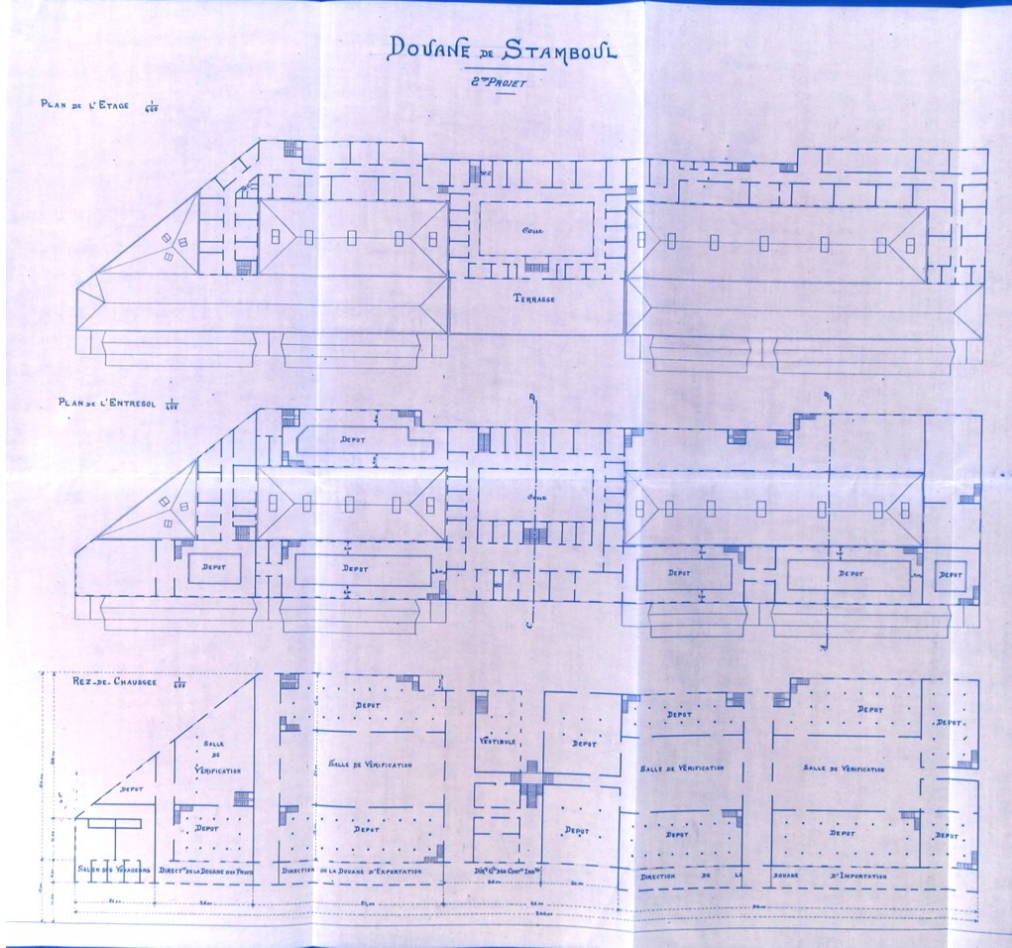
Selanik'tekine göre daha küçük olan Eminönü gümrük binası da, kara ve deniz tarafında birer girişi olan orta birim ve bunun iki yanında bürolarla çevrili kontrol salonlarını içeren kanatlarla birlikte üç kısımlı olarak tasarlanmıştı. Kanatlardan kara girişine göre sağda olan daha kısa idi ve ilk çizimlere göre ihracat gümrüğü işlevindeydi; en ucunda yolcu salonunu barındıran üçgenimsi bir kısım yeralıyordu. Soldaki daha uzun kısım ise ithalat gümrüğü idi (bkz.Şekil 5.298,Şekil 5.299). Binadan ayrık ve sol kanatın devamı niteliğinde bir de antrepo binası bulunmaktaydı. Binanın üç kısmından her birinin demir strüktürlü ve kısmen cam örtülü çatılara sahip atriumları bulunuyordu. Birinci katta binanın deniz cephesi boyunca devam eden büyük teras İstanbul limanını tepeden görmekteydi. Karşısında 1887'de yine Vallaury'e Rüsumat İdaresi için yeniden inşa ettirilmiş Hidayet Camii olan bu gümrük binasının içinde ayrıca bir cami kısmı bulunmamaktaydı. Pervititch haritasındaki detaylardan da anlaşıldığı gibi, Hennebique arşivlerinde bulunan plan, giriş holü ve merdivenlerinde değişiklik yapılarak aynen uygulanmış; kesitlerde görülen teras ve kotlar da aynı kalmakla beraber çatı strüktürü ve fasadlar değiştirilmiştir (bkz.Şekil 5.300).

CARACTÈRE açısından incelendiğinde Selanik ve Eminönü binaları çok benzer özellikler gösterir. İşlevsel binalardır; farklı kısımların farklı karakterde cephesi bulunur ve bu farklılık belli bir hiyerarşiyi de içinde barındırır. İlk bakışta kamusal işlevi olan bir devlet binasına dair ağırlığı algılanır. Her iki binada da kara tarafı daha sade, deniz tarafı çok daha bezemeli ve gösterişlidir (bkz.Şekil 5.301). Eminönü gümrüğü için Hennebique arşivindeki ilk projede cepheler yerel motiflerle oryantalist bir kurgu içindeyken, bunun uygulanmayıp tıpkı Selanik gümrüğündeki gibi neoklasik öğelerin baskın olduğu bir cephe ve dik ve pencereci çatı kullanılması her iki gümrük binasına da oldukça Batılı bir görünüm vermiştir.

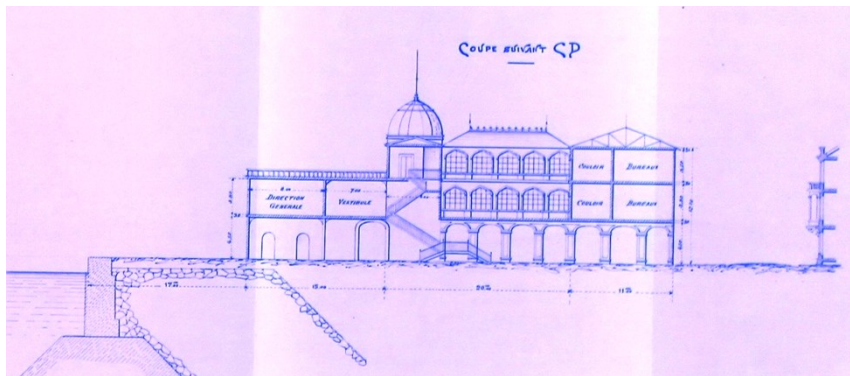
Her iki bina da ışığı iyi kullanır. Her ikisinde de büyük pencereler dışında ortadaki atrium ve eski kesit çizimleri ve fotoğraflardan algılanabildiği kadarıyla, bunu örten cam çatıya dair vitraylı camlar zengin bir tableau yaratmış olmalıdır. Öte yandan geniş pencereler manzarayı içeri alır şekildedir. Eminönü gümrüğü aynı zamanda büyük teraslara sahiptir.

Endüstriyel binalara özgü işlevsellik ve sadeliğe sahip olmakla beraber; binaların merkez birimlerinde bir kısmı halen gözlemlenebilen ihtişamlı detaylar da yok değildir. Selanik'teki binalarda atrium üstü köprülerde eğrisel formlarla uğraşılması,

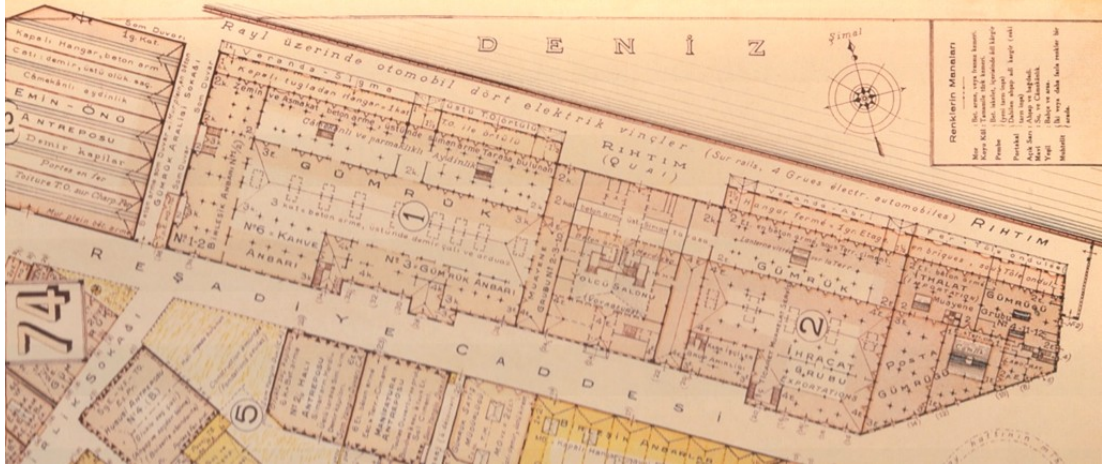
demir-vitraya yer verilmesi ile en azından ana bina giriş holünün ve galerilerinin dikkate değer bir marche yarattığı söylenebilir (bkz.Şekil 5.302). Eminönü gümrüğünün iç mekanına ait fazla görsel belgemiz olmamasına rağmen, burada da giriş holü, merdivenler ve arkaya deniz tarafına geçiş veren kemerli geçitler ihtişamlı bir marche yaratmaktadır (bkz.Şekil 5.290)



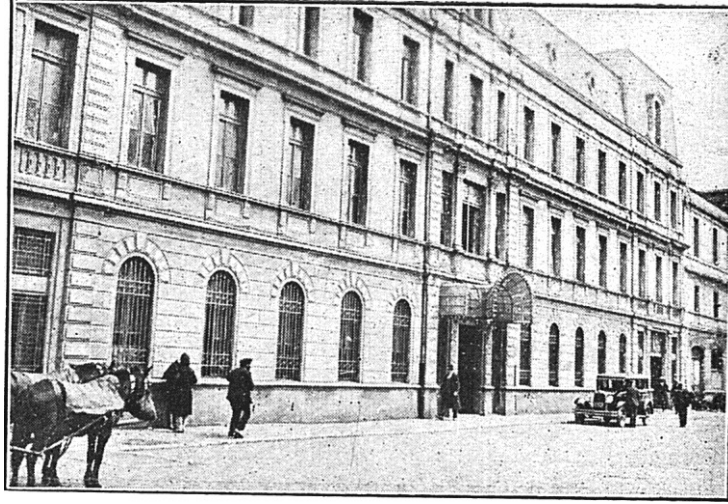
Şekil 5.298 : Eminönü gümrük binası planları (“CAA BAH-76-IFA-1180,” t.y.).



Şekil 5.299 : Eminönü gümrüğü için kesit. Cepheler daha sonra değiştirilmiştir (“CAA BAH-76-IFA-1180,” t.y.).



Şekil 5.300 : Pervititch haritasında Eminönü gümrüğünün planı (Pervititch & Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 2000, ss. 145–146).



Şekil 5.301 : Eminönü gümrüğünün kara tarafındaki giriş cephesi (Hamdi, 1929, s. 134).

ÉCONOMIE bakımından incelersek, Selanik Gümrüğü anıtsal, simetrik, düzenli ve kolay okunur bir binadır. Eminönü gümrüğünde de düzenli ve kolay okunan bir tasarım olmakla beraber arsanın şekli ve olasılıkla sırayla binanın sol ve sağ kanadında yer alan ithalat ve ihracat gümrük hacimlerinin orantısızlığı ile bağlantılı olarak simetri yer yer bozulmaktadır; fakat giriş aksına göre planda ve cephede simetri yaratılmaya çalışılmıştır. Her iki binanın yapımında da en basit olanaklar söz konusu değildir. Altyapı inşaatının maliyeti nedeniyle büyük masraflarla yapılmış binalardır.

COMPOSITION açısından ele alındığında her iki bina da çok işlevsel, rasyonel, kolay algılanabilir, bütünlüğe sahip tasarım ürünleridir. Sirkülasyon yeterlidir.

Atriumlar sayesinde görsel iletişim de çok iyidir. Tümüyle orta galerilere açılan mekanlar sözkonusudur.



Şekil 5.302 : Selanik gümrüğü içindeki atrium ve galeriler arası eğrisel planlı köprüler.

GENEL BEAUX ARTS KRİTERLERİ açısından incelendiğinde her iki binada da büyük ölçüde saf geometrik ve köşeli formlar kullanılmıştır. İşlek ve kolay okunan planlara sahiptirler. Eksenel kalıplar kullanılmıştır. Birbirini kesen iki aks var ve genelde simetrik planlama mevcuttur. Plan dik açılı gride yerleşir ve modülerdir; buna istisna Eminönü gümrüğünde parselden kaynaklanan üçgen kısımdır. Sirkülasyon işlevseldir. Binanın her yerine kolayca ulaşılabilir, hem görsel hem de fiziksel olarak. Açık ofis düzeni yoksa da betonarme strüktürün verdiği avantaj da kullanılarak birbiriyle ilişkili ve genelde uzun açıklıklar geçen ofis birimleri düzenlenmiştir. Binanın farklı kısımlarını oluşturan parçaların birleşim detayları cephede estetikdir. Her iki yapı da son derece ağır ve anıtsaldır. Özellikle Selanik'te binanın etrafı da boş olduğundan bu anıtsallık çok daha iyi algılanmaktadır. Her durumda iki kentin de limanına girişte ziyaretçiyi karşılayan abidevi kütleler sözkonusudur.

Simetri Selanik binasında çok daha kusursuzdur: Birbirine bitişik beş ana kısım giriş aksına göre simetrik olarak yerleştirilmiştir. Hem plan hem de cephede giriş aksına göre simetri mevcuttur. Galerileri bağlayan köprü de bu simetri aksını takip eder. İç mekan organizasyonunda da ortadaki atrium hatına göre simetri söz konusudur. Farklı olarak merdivenlerin yeri çapraz olarak simetrik. Eminönü binası da giriş aksına göre simetriye sahipse de yapının iki kanadının farklı boyutta olması bu simetriyi bozar. Fakat tek tek ele alındığında, binanın her bir kısmı, iki dik eksene göre planda ve cephede simetrik.



Şekil 5.303 : Selanik gümrüğü deniz cephesi.

Her iki binada da antik öğelere referansla ölçekleme söz konusu değildir. İkisini tanımlayıcı unsur dik çatılar ve çatı pencereleri ile üzerindeki vazolu bezemeli teraslardır (bkz.Şekil 5.288, Şekil 5.289 ve Şekil 5.303). Eminönü'nde bu teraslar daha da fazla ve dikkat çekicidir. Bu öğeler yapıları döneminin Fransız mimarisine oldukça yaklaştıır. Bunun yanı sıra üçlü düzenlemeler de tanımlayıcıdır. Selanik'te giriş kapısında olup öbür köşelerde de tekrarlanan üç kat yüksekliğindeki birim buna örnektir (bkz.Şekil 5.304). Bu, içiçe sütunların tekrarlandığı; üçlü pencere düzeni hakim olan, dışta tam boy pilastırla sınırlı bir modüldür.

Tarihsel referansların kullanımı bakımından incelendiğinde iki binada da neredeyse birbirinin kopyası denecek denli yakın bir neoklasik öge kullanımı ve Rönesans saray

cephesi kurgusu hakimdir. Sözkonusu neoklasik bezeme öğeleri arasında akant yaprakları, volütler, sütunçeler, üçgen, dairesel tekli veya ikili gruplar halinde alınlıklar, bezeli kornişler, vazolar, gülbezek, kartuşlar, deniz kabuğu motifi, kulecikli pilastırlar, kıvrım dallar, frizler, kabartılı kilittaşları ve farklı düzende sütun başlıkları ve bunların çeşitli kombinasyonları sayılabilir (bkz.Şekil 5.305,Şekil 5.306 Şekil 5.307 ve Şekil 5.308).



Şekil 5.304 : Selanik gümrüğünde tekrarlanan üç kat yüksekliğindeki birim düzenleme.



Şekil 5.305 : Selanik gümrüğü çatı penceresinden detay



Şekil 5.306 : Selanik gümrüğü cephesinden detay.



Şekil 5.307 : gümrüğü cephesinden detay.



Şekil 5.308 : Selanik gümrüğü cephesinden detay.

En baskın motif içiçe pilastırlarla oluşturulan, genelde üç birim pencereli, düzenlemedir. Her katta farklı pencere ve duvar dokusu, farklı tiplerde yuvarlak, sepetkulpu kemerli veya köşeli pencereler kullanılmıştır (bkz.Şekil 5.309). Özellikle dikkati çeken rokoko bezemeli yuvarlak göz çatı pencereleridir (bkz.Şekil 5.310). Dik ve pencereli çatılar ve kalkan duvarlar ise Fransız mimarisinden alıntılardır.

Bunlar dışında dikkati çeken başka yapı ögesi kullanımları da vardır: Cam ve vitray ile cam-çelik giriş saçağı kullanımı, yatayda üçlü gruplar halinde kemerli açıklık veya pencereler, merdivenler, galeriler ve terasta bükme demir parmaklıklar, Eminönü gümrüğü iç mekanda görülen iki kat yüksekliğinde sütunla gruplama bunlar arasındadır. Eminönü gümrüğünün giriş holü ve merdivenlerini gösteren fotoğrafta yeralan yıldız perforeli taş merdiven korkulukları, çok basık kemerler, dairesel pano bezeme gibi yapı öğeleri (bkz.Şekil 5.290) ise yer yer başka Vallaury yapılarında da görülen, yerel ve doğulu mimari referansları görünümündedir. Fakat bu sonuncu tür mimari öğeler bu yapının sadece iç mekanında yer almaktadır.

LABROUSTE söylemi açısından bakıldığında strüktürün önemi ve bina tasarımında ne kadar ön planda olduğu her iki gümrük binası için de açıktır. Ne var ki caractère

de oldukça ön plandadır. Strüktürün dengelenip giydirilmesi ve kompozisyonun böylece oluşturulması sözkonusudur; kimi demir strüktür çıplak da bırakılmıştır. Plan strüktürün yatay kesitine karşılık gemektedir. Ölçek ve oranlar mimar tarafından seçilmiştir; klasik oranlar kullanılmamaktadır. Tarihsel referans sözlüğü neoklasik, neorönesans anlamında geniştir. Fakat stilize bezemeye pek rastlanmaz. Bu duruma istisna, Eminönü iç mekanında rastladığımız merdiven ve ilgili öğelerdir. Kaldı ki, tarihsel referans konusu değerlendirilirken, yapıların her ikisinin de iç mekanlarının orijinal halleri hakkındaki bilginin sınırlı olduğu gözönünde bulundurulmalıdır. Genelde büyük ve köşeli formlar kullanılır; ama Selanik gümrüğündeki galeri köprüsü gibi eğrisel formlar da vardır.



Şekil 5.309 : Selanik gümrüğü cephesinden bir görünüm.



Şekil 5.310 : Selanik gümrüğü çatısında yer alan göz pencereler.

VIOLETT-LE-DUC prensipleri açısından bakarsak, strüktürün önemli olduğu açıktır. Fakat sadece Hennebique betonarme sistemleri değil, atriumları kapatan cam örtülerin demir strüktürü de oldukça ön plandadır. Strüktürün taşıma kapasitesine uygun olarak oldukça geniş ve basık kemer kullanımı veya oldukça büyük boyutlu dikdörtgen çerçeveli açıklıklar her iki binada da görülür. Gotik mimariye ait bir öge bulunmamaktadır. Malzeme birlikteliği bakımından betonarme ve taş, demir ve cam, demir ve taş kombinasyonları sözkonusudur. Ölçek ve oranlar malzeme ile ilişkilir; fakat bezeme, büyük ölçüde yapıya giydirilmiş, tamamen farklı malzemeden yapılma öğelerden oluşur.



Şekil 5.311 : Selanik gümrüğü iki ucundaki üçgen alınlıklı cepheye sahip birimlerden biri.

GARNIER etkisi açısından, özellikle iki binada da bulunan giriş hollerine ve Eminönü gümrüğündeki anıtsal merdivenler ihtişamlı bir hareket rotası yaratmaktadır. Bu bakımdan kısmi marche sözkonusudur. Atrium ve olasılıkla renkli camlı üst yapısı tableau anlamında da katkı sağlamaktadır. Dış cephe ve iç mekan ilişkisi tutarlıdır; fakat dış cephe bezemesi iç mekana göre çok daha zengindir. Neoklasik anlamda geniş bir bezeme dağarcığı sözkonusudur. Tarihsel referans repertuarı geniştir; fakat daha çok neorönesans öğeler üstüne inşa edilmiştir. Selanik gümrüğü cephesindeki, Vallaury'nin genelde fazla rağbet etmediği üçgen alınlıklar (bkz.Şekil 5.311) ve Eminönü gümrüğündeki farklı giriş holü düzenlemesi, yerel referanslar olarak değerlendirilebilir. Oranlama ve bezeme antik düzen kurallarına göre değil, mimarın tercihlerine göre yapılmıştır.

EKLEKTİZM açısından bakıldığında, yapı tasarımında gerçekten çok önemli bir rolü olduğunu bildiğimiz strüktür daha çok iç mekanda kendini belli etmektedir; dış cephede ise açıklıkların geniş oluşu, çok basık kemerler strüktüre dair ipuçları verir niteliktedir. Kısıtlı yerel referans uygulama çabasına rağmen tarihsel referans repertuarı zengindir. Bezeme görevi gören öğelerin bir kısmı korkuluk, sütun, parmaklık, ışıklık, kapı-pencere kasas, konsol gibi yapı ögesidir; ama çoğu bezeme yapıya entegre değildir. Tanınan bir öğeye referans vermek bakımından en bilinen öğe Fransız tarzı çatılar, kalkan duvarlar ve parmaklıklı, vazolu teraslardır. Bunun ardından tanındık öğeler üçlü pencere-kapı gruplamalarıdır. Ölçek de bezeme de amaçla ilişkilidir; ikisi de Batı imgesi ve Avrupa standardında bir limanın gümrük binasını yaratma hedefine hizmet eder. Tasarımların kompozisyonları da bu çok büyük ve kapsamlı işlevlere sahip binaya uygundur. Fakat örneğin Eminönü gümrüğü binasında, olasılıkla mali sorunlar nedeniyle organizasyonel ekipmanın, örneğin asansörün, dekovil hattının eksik olduğunu biliyoruz (Hamdi, 1929). Selanik gümrüğü bu anlamda daha yeterli görünmektedir.

Sonuçta gerek Eminönü, gerekse Selanik Gümrük binaları, Beaux Arts kavram ve kriterleri göz önüne alınarak tasarlanmış eklektik tarzda binalardır. Gerek neorönesans özellikler, gerekse özellikle demir strüktürün tasarımdaki önemli rolü, tasarımı Labrouste ilkelerine yaklaştırır. Modern, Avrupalı imgeye sahip olması istenen limanlar için istenen gümrük binalarına uygun plan ve cephe özelliklerine sahip oluşu, dönemin teknolojik yeniliklerini barındırması ve iç mekanda yer yer yerel referanslarla da zenginleştirilmiş geniş tarihsel referans sözlüğü ile bu yapılar eklektizmin kurallarını yerine getirmektedir.

5.9 Değerlendirme : Vallaury Yapılarında Beaux Arts İzleri

Bu bölümdeki seçkinin Beaux Arts kavram ve kriterlerine göre analizi ve diğer kaynaklardan elde edilen bilgiler, Vallaury'nin mimari tavrına ilişkin bazı somut değerlendirmeler yapmayı olanaklı kılmaktadır. Bu tez çalışmasının amaç ve kapsamı doğrultusunda, Vallaury'nin kariyerinde temel etki olarak ele alınan Beaux Arts Okulu sistematigi ve eklektizm diskurunun, gerek kendi mimarlığına etkisini, gerekse mimarın yapıları üstünden Türk-Osmanlı dönem mimarlığındaki temsiliyetini irdeleyebilmek amacıyla, bu değerlendirmeleri şu dört başlık altında yapmak anlamlı olacaktır: Genel Beaux Arts mimari tasarım kavramları ve kriterleri,

teknik özellikler ve yeni teknoloji kullanımı, tarihsel ve coğrafi mimari referanslar kullanımı, politik tutum.

5.9.1 Vallaury yapılarında benimsenen genel Beaux Arts kavramları ve tasarım kriterleri

Vallaury'nin mimarlığı, gerek burada oluşturulan seçki, gerekse bunun dışında kalan yapılar üzerinden ve Beaux Arts kavramları ve kriterleri temelinde incelendiğinde, mimarın bazı tercih ve kullanımlarının öne çıktığı gözlemlenmektedir:

Parti açısından bakıldığında, Vallaury'nin hemen hemen her yapısında manzara ve ışığı çok iyi kullanarak, manzarayı binanın içine alabilecek tasarımlar yaptığı görülmektedir. Birçok Vallaury yapısında balkon veya teras kullanımı yaygındır. Temel tasarım tercihleri bakımından bir başka dikkat çekici yön ise, genelde birden çok merdiven kovanıyla desteklenen çok efektif sirkülasyondur.

Vallaury, tüm yapılarında değilse de, birçoğunda atrium, ışıklık ve etraflarındaki galeriler ile bunları bağlayan köprüler yoluyla iç mekanı zenginleştirmekte ve bina bütününde güçlü bir görsel iletişim olanağı yaratmaktadır.

Kapsamlı programlara sahip pek çok yapısında, uzun bir koridor ve bu koridora takılı birimlerden, bağımsız bölümlerden oluşan planlama geçerli olmuştur.

Vallaury'nin özellikle erken dönem yapılarında oldukça sıklıkla, bazı bilinen, denenmiş planlama formül ve şemalarını kullandığı gözlemlenir. Müze-i Hümayun'da dönemin müze şemalarını, Cercle d'Orient'da Paris'in Haussmann düzenindeki apartmanlarının, Pera Palas'ta Vagons-Lits şirketinin diğer gar otellerinin özellikle cephe özelliklerini uygulaması buna örnektir.

Mimarın birçok kez başvurduğu bir başka tasarım özelliği de yapılarında aynı aks üzerinde iki ana giriş ve bunlara ait farklı yönlere bakan iki ana cephe bulunmasıdır.

Caractère, Vallaury tasarımlarında oldukça öne çıkan bir kavramdır. Mimarın yapılarının hemen tümü, anıtsal, büyük ve etkileyici binalardır. İlk bakışta cephelerinden, farklı bina kısımları, işlevleri ve aralarındaki hiyerarşi anlaşılabilir. Genelde anıtsal bir merdivenin eşlik ettiği ve çok defa tüm bina bazında geçerli etkileyici marche ile ışık-gölgemoyunları, kafes, vitray, filgözü gibi öğelerin desteklediği tableau, Vallaury binalarının önemli bileşenleridir.

Mimarın, oldukça sıklıkla uyguladığı bir cephe özelliği, her katın farklı pencere düzeni ve duvar dokusuna sahip olmasıdır. Planda ve özellikle cephede hissedilen kütle hareketleri de çok yaygın kullanılmıştır.

Giriş kapısı ve sıklıkla giriş kapısını takiben sokak kotundan anıtsal bir merdivenle ulaşılan yüksek giriş holü, pek çok Vallaury binasında ihtişamlı bir marche'ın habercisidir. Kimi zaman ana girişe ulaşmak için de, bir anıtsal merdiven sözkonusu olabilir.

Pek çok Vallaury binasında iki ana cephe sözkonusudur ve bunlar genelde karşılıklı iki ana girişi de barındırır. İlginç olan mimarın genelde bu iki ayrı cepheyi tamamen birbirinden farklı, ama önem ve binanın anlamına vurgu anlamında birbirine denk temalarla kurgulamasıdır. Çok kere bu iki ayrı kurgudan biri Batılı tarihi referanslarla doluyken, diğeri yerel ve Doğulu referanslar taşır.

Économie bağlamında, Vallaury binaları genelde simetrik ve kolay okunur yapılardır; fakat çoğunlukla pahalı ve basit olmayan olanaklarla gerçekleştirilen projelerdir.

Composition açısından incelendiğinde, Vallaury yapılarının, genelde kendi içinde bütünlüğe, düzene ve istenen işlevselliğe sahip, doğru dağılımlı binalar olduğu, içinde gezildiğinde farklı perspektifler verdikleri gözlemlenebilir.

Genel Beaux Arts kriterlerine göre ele alındığında ise, hemen tümü saf, geometrik formların tercih edildiği, işlek ve kolay okunan planlara sahip yapılardır. Çoğu, planda ve cephede simetriktir; eksenel kalıplara göre tasarlanmış, modüler ve dik açılı gride yerleşen planları vardır. Sıklıkla iki eksenli simetrik planlama da kullanılmıştır.

Anıtsallık birçok bina için geçerlidir. Ana kütle boyutları dışında merdivenlerin de anıtsallıkta önemli payı bulunur.

Genelde, çok bölümlü, mafsallı ve iyi, estetik şekilde artiküle edilmiş binalardır. Artikülasyona konu olan sadece farklı bina parçaları olmayıp, sıklıkla farklı tarihi referanslarla ve temalarla kurgulanmış mekan ve cepheler de başarılı şekilde eklenmiştir.

Vallaury binalarında hemen her zaman çok iyi bilinen, tanınan bir ögenin temel alınarak, tüm yapıyı tanımlamak ve ölçek vermek için bundan faydalanılması

sözkonusudur. Bu kullanım, bazı binalarda caractère ile etkileşim halinde ortaya çıkabilmektedir. Haydarpaşa Tıbbiye'sinde deniz cephesindeki cami silüeti benzeri cephe, Osmanlı Bankası giriş cephesinin arşitrav benzeri düzenlenmiş bir pencere ve friz düzeni ile sonlandırılması, Düyun-u Umumiye 'de ana girişteki stilize taç kapı ile Yeni Cami Hünkar Kasrı'ndakine benzer konsollarının tekrarlı kullanımı bu özelliğe örnektir.

Vallaury'nin mimarlığında eklektizmin özellikleri hakimdir. Kullanıcı beklentilerini optimal düzeyde tatmin etmek öncelikli bir hedeftir. Fakat strüktürün gittikçe artan önemi sözkonusudur. Özellikle demir ve ahşap strüktür vurguludur. Öte yandan, en erken yapılarından itibaren, mimarin kendine özgü bir tarihsel ve coğrafi referans repertuarı yaratma çabası çok belirgindir.

Tableau ve marche'ı sevmesi ve zengin şekilde uygulaması; dış cephe-iç mekan ilişkisine verdiği önem; tasarımlarında anıtsal ihtişamlı rotalarla bol ve yine gösterişli sirkülasyon araçlarına yer vermesinin yanısıra tarihsel ve coğrafi referans repertuarını sürekli yeni öğelerle zenginleştirmesi, Vallaury'nin eklektizmini Garnier'e yaklaştırır.

Fakat Rönesans referanslarına sadık kalışının yanısıra, olasılıkla dönemin talepleri doğrultusunda, strüktüre çok önem veriş ve kompozisyonu oluştururken strüktürü dikkatle dengeleyip, giydirmesi; strüktürel anlamda gerçekçi artikülasyonun tasarımının önemli bir parçası oluşu, Vallaury'nin Labrouste diskurunun da azımsanmayacak oranda etkisi altında bulunduğunu gösterir.

5.9.2 Vallaury Yapılarında genel teknik özellikler

Vallaury yapılarında strüktür, taşıyıcılık özelliği dışında bezeme ve artikülasyon bağlamında da önem taşır. Sütunlar, konsollar, kemerler gibi strüktürel yapı öğelerini sıklıkla kullanır. Çoğu binası çok büyük ve dolayısıyla çok parçalı ve mafsallıdır; ama bu gereklilik dışında da çok parçalılık, hem yatayda hem dikeyde kütle hareketleri ile bunlara dair artikülasyon detayları mimarisinde önemli bir yer tutar. Strüktürün çok parçalılık, kütle hareketleri, bunlara dair artikülasyon ile bezeme amaçlı kullanımı da destekleyebilmesi için giydirilmesi ve yorumlanması sözkonusudur.

Öte yandan, strüktür ve yapının sağlamlığı konusunun Vallaury'nin en çok tenkid edildiği yönler olduğu unutulmamalıdır. 1880'lerin sonundan itibaren Vallaury bu anlamda savunma yapmak ve yeni çözümler üretmek durumunda kalmıştır. 1894 depremi sonrasında restorasyonlar için birçok mimarın ve bu arada Vallaury'nin de uzmanlığına başvurulduysa da, ondokuzuncu yüzyıl sonundan itibaren mimari tasarımlar, mühendislerin sağlamlık ve doğru strüktür anlamında ciddi eleştirilerine hedef olmuştur (bkz. Bölüm 4). Bu bakımdan strüktür, mimar için en zor uzlaşma sağlanan konulardan olmuş olmalıdır.

Vallaury yapılarının incelenmesinde karşılaştığımız yapım sistemleri şunlardır:

Öncelikle döneminde çok yaygın şekilde kullanılmakta olan volta döşeme, yığma duvar ve ahşap çatı kombinasyonunu sıklıkla kullanmıştır.

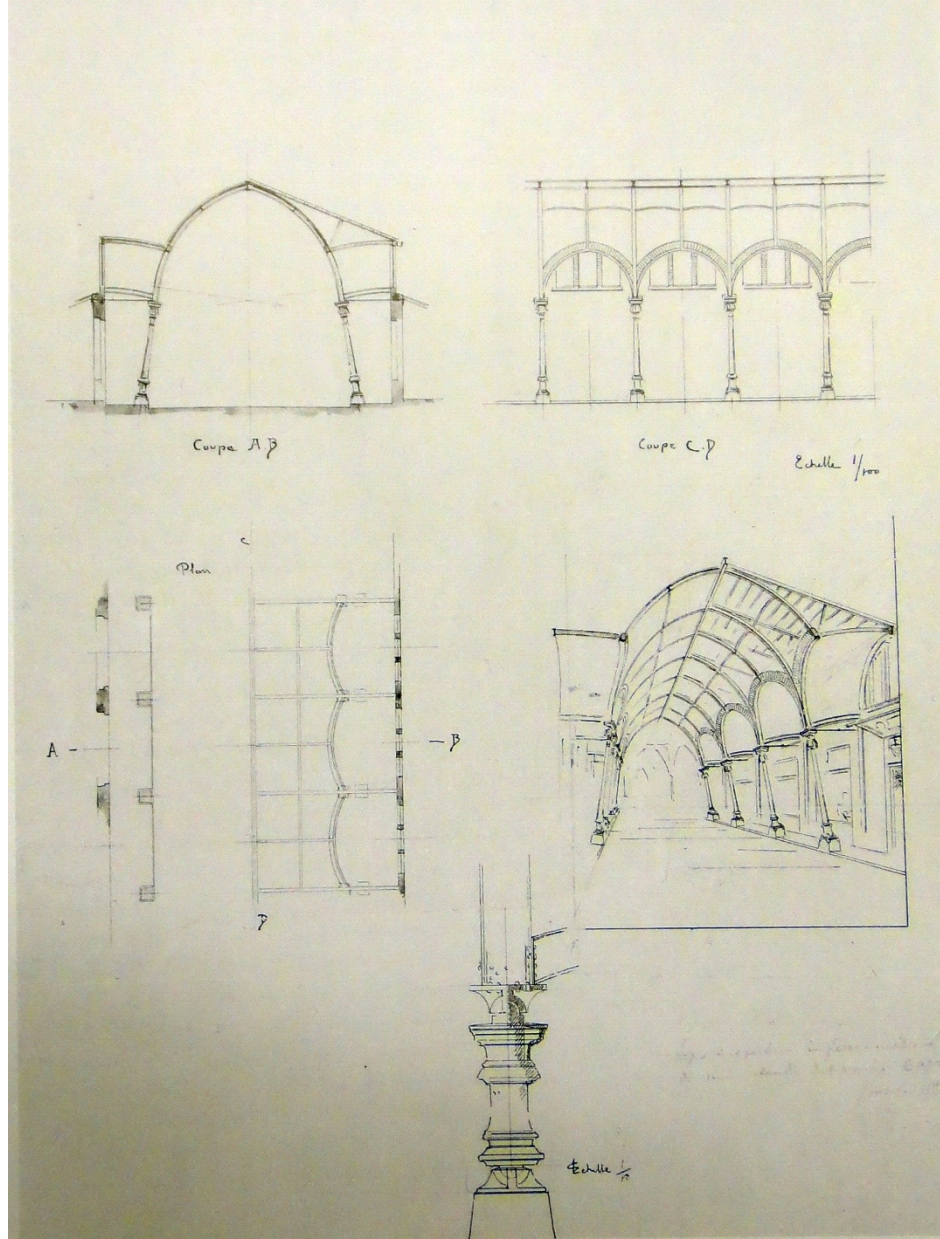
Bunun yanısıra Boğaz, Adalar gibi sayfiye yerlerindeki binalarında genellikle yığma taş bodrum üstüne ahşap karkas bina, ahşap-tuğla dolgu duvarlar ve ahşap çatı uygulaması yapmıştır. Bu bölgelerde oldukça büyük boyutlarda ve ustaca detaylarla ahşap karkası uyguladığı; yer yer ahşap iskelet üzerine ahşap kaplamalarla monoblok taş görünümünde, kagir benzeri yapı öğeleri ürettiği gözlemlenir.

Vallaury, zaman içinde gittikçe artan şekilde binalarda yığma kagir ve demir strüktürü birlikte kullanmıştır. Bu binalarda volta döşemenin yanısıra demir prekast döşemelere, merdivenlere, kapı-pencere açıklığı, kemeri veya konsol gibi yerlerde demir kullanımına rastlıyoruz; yer yer de bu demir öğelerin başka malzemeden parçalarla giydirilmesi sözkonusudur. Bunun yanısıra, demir karkas veya aksamın kullanıldığı yapılarda, ilgili öğelerin de demir strüktürün taşıyıcı kapasitesiyle uyumlu şekilde ve daha geniş açıklıklarla veya daha basık kemerlerle kullanılması sözkonusudur.

Çatılarda da gittikçe artan şekilde demir strüktürlü cam çatıyı veya gezilen teras çatıyı tercih etmiştir.

Vallaury'nin demir strüktür ve yapı ögesi kullanımına ilgisi, kariyerinin hemen hemen başından itibaren değişik projelerdeki tutumuyla ortaya çıkmaktadır. Henüz 1880'lerin sonunda Jasmund'un yangın konusunda sakıncalı olduğuna dair tenkidlerine rağmen Rüsumat antrepoları için demir strüktür kullanılmasını savunduğu bilinmektedir ("BOA HR.TO 533-75," 1890)("BOA DH.MKT 1782-62," 1890). Pera Palas oteli inşaatında taş görünümlü büyük konsollar içinde demir

iskeletler, giriş üstünde demir strüktürlü cam örtü ve yine otel ışıklığında demir taşıyıcı cam örtü kullanmıştır. Deprem sonrası Kapalıçarşı restorasyonu için d'Aronco ile birlikte sundukları uygulanmayan önerinin demir strüktürlü bir çözüm olduğu bilinmektedir (Batur & Tanyeli, t.y.) (bkz.Şekil 5.312).

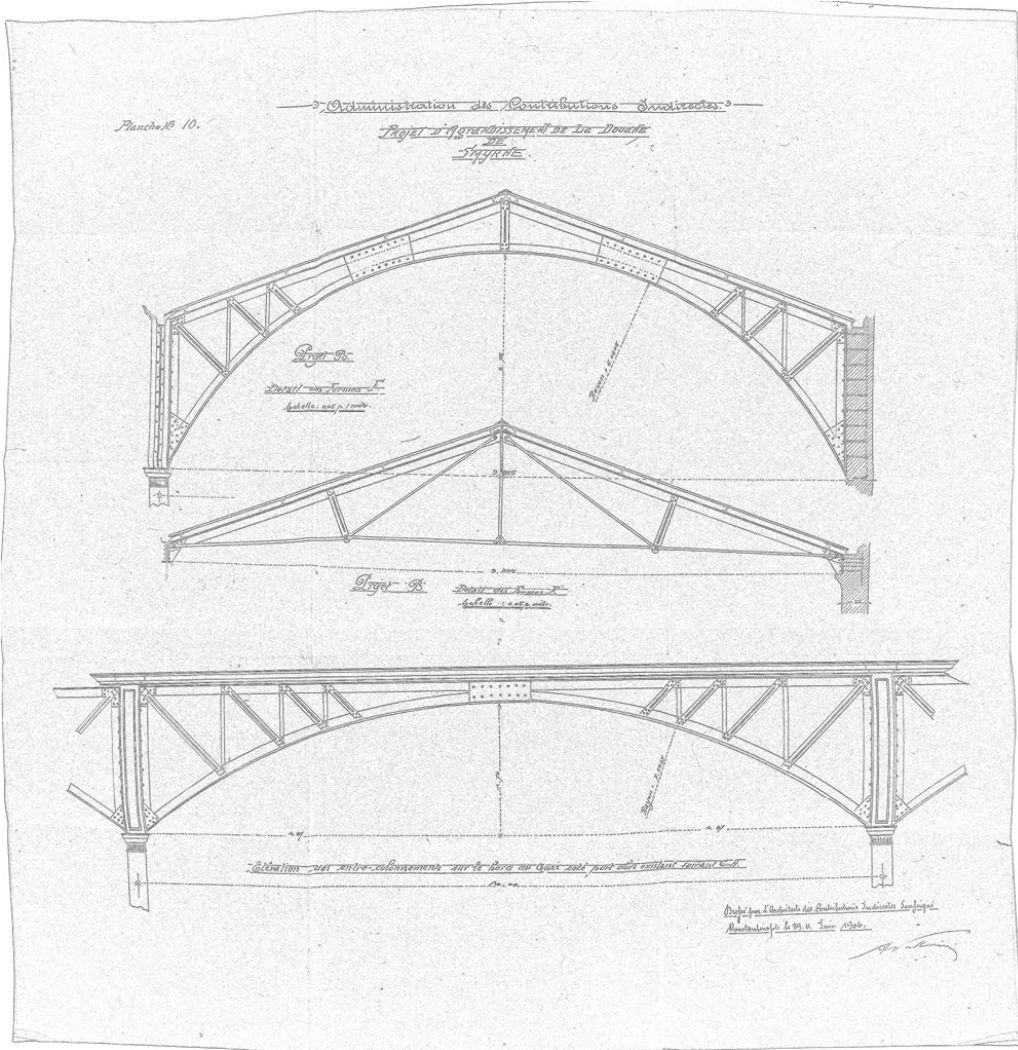


Şekil 5.312 : Vallaurý ve d'Aronco'nun birlikte hazırladıkları demir strüktürlü Kapalıçarşı restorasyon çizimleri (Barillari & Schaufelberger, 1997).

1990'larla beraber Osmanlı Bankası, gümrükler, Düyun-u Umumiye gibi pek çok yapısında demir strüktürden faydalandığı cam örtülü ışıklık ve atriumlar tasarlamıştır. Bu durumu cam, vitray ve bunlarla yarattığı tableau'ya verdiği önemle de açıklamak mümkündür. Haydarpaşa Tıbbiye'sinde dökme demir yapı öğelerinin,

prekast elemanların, merdivenlerin, çatıların kullanımı iyice yaygındır. Nihayet, İzmir gümrüğü için yapılan ek büyük salon binası tamamen demir strüktürle gerçekleştirilmiştir; imzalı projeler bu yapıya dair demir bağlantı detaylarını da kendisinin tasarladığını ortaya koymaktadır (bkz.Şekil 5.313). Vallaury'nin Kapalıçarşı projesinde de, Tıbbiye'de de sağlayıcı olarak Belçikalı firmalarla çalıştığı bilinmektedir ("Le Grand Bazar," 1895).

Mimarın yer yer ahşap veya demir strüktürü bezeme ögesi olarak da kullanması da sözkonusudur.



Şekil 5.313 : İzmir gümrüğü için hazırlanmış Vallaury imzalı demir çatı strüktürü çizimleri ("BOA Y..PRK.TNF 8-54", 1906).

Vallaury'nin çok daha sonra ve az sayıda binada betonarme karkas uygulaması vardır. Bunlar Hennebique imtiyazına sahip mühendislerle beraber gerçekleştirdiği Selanik ve Eminönü gümrük binalarıdır. Mimarın, arşiv belgelerinden gerek betonarme-yığma maliyet tahmini karşılaştırmalarında, gerek betonarme sistem yapı

ihalelerinde izlenebilen tavrında, betonarmeye dönük bir rezervasyon hissedilmektedir. Fransız mimarlarla güçlü ilişkisine ve öğrencileri ve diğer Sanayi-i Nefise Mektebi mensupları arasında Hennebique temsilciliği ve uygulayıcılığına rağmen, Fransız Hennebique betonarme firmasının temsilcisi olmaması; bunun yerine çalıştığı bilinen iki betonarme binada Hennebique firmasının yerel mühendis temsilcileri²⁶ ile ortaklık yaparak projeleri gerçekleştirmesi dikkat çekicidir.

Yapım sistemleri dışında, Vallaury'nin pek çok yapısında teknik donanımlar bakımından yenilikler getirme çabasında olduğu anlaşılmaktadır. Pera Palas'ta ve olasılıkla Cercle d'Orient'da uyguladığı asansör, özellikle Pera Palas'ta uygulattığı bilinen yeni sıhhi tesisat, ısıtma sistemi, elektrik ve her katta WCler bunlara örnektir ("L'inauguration de Péra Palace," 1895).

5.9.3 Vallaury'nin tarihsel ve coğrafi mimari referanslar repertuarı

Vallaury, eklektizmi, yapı öğelerinde ve özellikle bezemede, çok çeşitli tarihsel mimari referans kullanılması anlamında da benimsemiş ve bu bağlamda yapılarında özellikle döneminin Beaux Arts okulunca kullanılan, neoklasik ve neorönesans tarzda öğelere sıklıkla yer vermiştir. Buna paralel olarak, gerek Vallaury'nin mimarlık kariyerinin hemen her döneminden örnekler içeren bir seçki çerçevesinde yapılan yapı analizleri bağlamında, gerekse Vallaury'nin belirlenebilmiş diğer pek çok yapısının özellikleri göz önüne alındığında, mimarın çalışma hayatının başından itibaren, tarihsel ve coğrafi mimari referans dağarcığını genişlettiği ve kendi yorumlarını da katarak özellikle yerel mimariye referans veren pek çok öğeyi bu kendine özgü sözlüğe kattığı gözlemlenmektedir.

Zaman zaman, bu öğelerle belli bir bina için kurguladığı temaların veya belli kombinasyonların da, bir bütün veya bir modül olarak bu sözlüğe katıldığı ve sonra başka binalarda da kullanıldığı görülür. Pencere gruplamaları, taç kapı teması, konsol gruplamaları bunlara örnektir.

Vallaury, bu sözlüğünü, yerel tarihi referanslardan alıntılıyıp türeterek oldukça genişlettiyse de Avrupalı ve özellikle Fransız çağrışımlar yapan referansları da

²⁶ Vallaury, betonarme uygulaması için Selanik gümrüğünde Modiano ve Eminönü gümrüğünde Saboreaux ile beraber çalışmıştır (bkz.Bölüm 5).

kariyerinin sonuna dek hiç bırakmamıştır; Eminönü ve Selanik gümrük binaları, Karaköy’de Ömer Abed Han bunlara örnek gösterilenbilir. Özellikle yüksek kalkan duvarlar, çatıda göz pencereler, köşe taşları, demir parmaklık detayları, cam örtülü demir giriş saçakları, fonksiyonu çağrıştırır şekilde her katta farklı biçimlenen pencereler, Vallaury’nin Paris’te edindiği görsel mimari tecrübesinin yansımaları olsa gerektir.

Yapı analizleri ve sayısal veriler baz alınarak değerlendirme yapıldığında, hem geniş bir tarihsel aralığı adresleyen, hem de gerek Beaux Arts mimarlığı, gerek yerel mimariden yer yer yorumlayarak alıntılacağı mimari öğelerden oluşan Vallaury sözlüğünün belli başlı öğeleri, bir tablo içinde özetlenerek, görsel örneklerle detaylandırılmıştır (bkz. Ek B). Bu tabloda sözkonusu özellikler, en sık kullanılanlardan en az yoğun kullanılabilecek doğru sıralanmışlardır; bu sıralamada esasen bu çalışma çerçevesinde analizi yapılan Vallaury yapılarında kullanılan öğelerin sayısal sıklığı baz alınmakla beraber, tabloda diğer yapılardaki kullanımlarından özellikle dikkati çeken örnekler de dahil edilmiştir.

Tablodaki mimari öğelerin bazılarının mimarın Fransa deneyimleri ile ilgili oluşu, bir kısmının da kısa zaman içinde 1.Milli Mimari akımı izleyicisi mimarlar tarafından uygulandığı gözlemlenebilmektedir. Her bir öğe için ilgili özellikler işaretlenmiştir.

Tabloyu değerlendirirsek, Vallaury’nin en yoğun şekilde kullandığı mimari öğeler arasında gülbezekler, madalyonlar, kıvrım dallar, antik ve kompozit düzende sütun başlıkları ve benzeri neoklasik/neorönesans bezeme öğeleri önemli yer tutar. Girişlerin anıtsal bir merdivenle olması ve dökme demir veya ferforje merdiven, parmaklık, korkuluk aksamı kullanılması da çok tipik bir Vallaury binası özelliğidir. Cephede içiçe pilastırlı veya ince sütunlu düzenlemeler ve bu arada yatayda kimi zaman ince sütunlarla bölünmüş olarak üçlü pencere gruplamalarına çok sık yer verilir. Bu yatay üçlü gruplamalar dışında mimarın pek çok binada dikeyde de çeşitli yardımcı elemanlarla pencere gruplamaları yaptığı ve bunları tüm binada modül olarak tekrarladığı gözlemlenir. Bu sonuncu özelliğe dair, Arkeoloji Müzesi Kitaplığı arşivlerinde bulunan Müze-i Hümayun çizimleri arasında sözkonusu gruplamalara dair “motif” başlıklı eskizler, bunun bilinçli bir modül oluşturma çabası olduğu fikrini destekler (bkz.Bölüm 5). Yerel tarihi referanslarla ilişkilendirilebilecek şekilde tekrarlı ve sık şekilde yerleştirilmiş ve dikkat çekici boyut ve formlarda taş, demir, ahşap konsol destekleri ve yer yer köşebentleri, Vallaury’nin kullandığı

mimari ögeler arasında önemli yer tutar. Bu konsol desteklerinin çok fazla sayıdaki yapıda alışılmadık derece büyük boyutlarıyla, adeta yapı caractère'ini tanımlayıcı hale geldiği söylenebilir. Geniş saçaklar ve bunu destekleyen genelde ahşap veya demir ince destekler de, Vallaury yapılarında en sık kullanılan öğelerdendir.

Vallaury'nin sıklıkla yer verdiği diğer mimari ögeler ise genelde cephe bezeme anlamında antik mimarlığa dair meander motifi, dendan, akant yaprağı, iyon başlığı, friz ve benzeri ögeler ile cephede her katta farklı pencere düzeni ve/veya duvar dokusu kullanması, değişik kemerli, tepelikli, abartılı söveli, genelde kilit taşında bir gülbezek veya akant yaprağıyla vurgulanmış pencere düzenleri yaratmasıdır. İç mekanda genellikle anıtsal bir merdivene yer vermesi dikkati çeker. Cephede veya iç mekanda belli bir figür, yüz veya hikayeler ifade eden kabartma bezemeleri de sıklıkla kullanır. İç mekanlarının pek çoğunda genelde neoklasik motiflerin iyi detaylarla işlendiği ahşap doğrama bölmeler dikkati çeker. Azımsanmayacak kadar çok binasının çatısında kalkan duvar kullanmıştır; bunların birçoğu çatı pencereleri, üstlerindeki vazolu parmaklıklarıyla Fransız yapılarına çağrışım yapar. Vallaury yine özellikle ışığı ve tableau'yu tasarımın önemli bir bileşeni olarak kullandığı pek çok yapısında vitray ve renkli, desenli cama yer vermiştir. Mimarın çok sık kullandığı ve yerel mimarinin tarihi öğelerine referans veren taş veya mermer parmaklıklar ile yıldız, çiçek perforeli ahşap veya taş duvar blokları, parapet veya korkuluklar, kafes ve şebekeler ile özellikle çıkmalar, cumbalar ve bunların desteklerinin ileriki dönemde 1.Milli Mimari akımı kapsamında kullanılmış öğeler olduğu dikkati çeker.

Diğerlerinden daha az sıklıkla olmakla beraber, Vallaury cephelerinde birbirine yakın konumda farklı düzenden sütun başlıkları kullanıldığı, gülbezekli, kabaralı kemer alınlıkları veya yastıklarına, köşe taşlarına ve zemin katta özellikle yuvarlak kemerlere yer verildiği gözlemlenir. Girişlerde sütunlu sundurma, veranda bulunabilir; pek çok kere de ana giriş üstü cam ve demir birleşimi saçak yeralır. Kemer kullanımı çok çeşitli olabildiği gibi, Müze-i Hümayun, Osmanlı Bankası, Prinkipo Palas, Pera Palas dış cephesinde görüldüğü üzere, kimi yapıda hiç kullanılmayıp açıklıklarda düz atkılı sistem tercih edilmiştir. Bazı yapılarda aynalı kemer veya sepet kulbu kemerli pencereler ve kapılar ağırlıklıyken, çok sayıda binada da sivri ve bazen ojival kemerler ve giderek artan sayıda basık kemerler görülür. Çatılarda dalgalı saçak kullanımı ve çatı üstünde kuleler ile kulecik ve benzeri kullanımda bacalar, azımsanmayacak kadar sıklıkla yuvarlak, göz çatı

pencereleri bina cephelerini zenginleştirir. Almaşık kemer veya söve taşları ile iç mekanda çini, ştuk gittikçe çok kullanılan bezeme öğeleridir. İç mekanda Vallaury mimarisinin yer verdiği dikkati çeken öğeler ise bezeli kaset döşeme tavanlar, kimi zaman sivri kemerli taşıyıcı aynalı veya tekne tonoz tavanlar ile genelde ışıklıklı orta mekanın etrafını dolaşan açık veya pencere koridorlar, galeri katlarıdır.

Ayrıca tek tek de olsa dikkati çeken, oryantalist tarzda, taş üstüne arabesk motifli oyma bezeme, filgözlü hamam kubbeleri, atnalı kemerler gibi uygulamalar da vardır.

Bu zengin mimari referans sözlüğünü kullanan Vallaury, aynı binanın tasarım ve bezemesinde, hem Avrupalı hem de Osmanlı referansları taşıyan öğeleri bir araya getirebilmektedir. Fakat burada ilginç bir özelliği, pek çok kez de Batılı ve Doğulu referansları yan yana değil farklı cephe veya mekan düzenlemeleri içinde ayrı ayrı işleyip oluşturduğu değişik kurgulu cephe ve mekanları ustaca eklemlemesidir. Bu durum özellikle cephelerde hiyerarşide denk ama farklı caractère'lerin vurgulanması sonucunu getirmektedir. Özellikle Osmanlı Bankası ve Haydarpaşa Tıbbiyesi, bu cephe anlayışına örnektir. Farklı kurguların birinin sadece iç mekanda kullanılması da Vallaury'nin başvurduğu ikinci bir yöntemdir. Eminönü gümrüğü, Pera Palas, bu tip kullanıma örnektir; genelde neoklasik öğelerin baskın kullanıldığı bir cepheye sahip bir binada, yerel referansların iç mekanda sürprizli şekilde kullanılması sözkonusudur. Prinkipo Palas tiyatro salonunda ise bunun tersi bir yaklaşım vardır.

Tarihsel ve coğrafi referanslar içeren bu Vallaury mimari öge sözlüğü tablosunun incelenmesiyle de görüleceği gibi, mimarın kullandığı kimi öğeler daha sonra 1. Milli Mimari yapıtlarında da kullanılmıştır. Birinci Milli Mimari öncesi dönemin, Vallaury ile de ilişki içinde olan en dikkati çekici ve etkili mimarları kısmen Serkis Balyan, Jasmund ve d'Aronco'dur. Fakat bu mimarların bildiğimiz ve Düyun-u Umumiye'den öncesine tarihlenen yapılarında bu tip öğelere rastlamıyoruz. Özellikle Serkis Balyan ve Jasmund'un oryantalist karakterde yapıları vardır; fakat bunlar Vallaury'nin Hidayet Camii gibi çok az sayıda örnekte uyguladığı, Osmanlı ve Avrupa oryantalizm kuralları içinde değerlendirilebilir. Bu bakımdan Birinci Milli Mimari'ye konu olan mimari öğelerin ortaya çıkışının kaynağını Vallaury eklektizminde aramak mümkündür.

Fakat vurgulandığı gibi, Vallaury'nin tavrı bir Osmanlı canlandırıcılığı kurgulamaktan çok tarihi referans repertuarını genişletmek yönündedir. Zira

Vallaury, sonuna dek tüm yerel öğeleri, batılı ve özellikle Fransız çağrışımlı öğelerle beraber kullanmıştır. Tümüyle yerel öğelere ve Osmanlı canlandırmacılığına yönelmemiştir. Doğulu mimariyi en başarılı şekilde sentezlediği yorumu yapılan Düyun-u Umumiye binasında dahi batılı öğeleri de elden bırakmamış ve Beaux Arts kavramlarıyla eklektizmi terketmemiştir.

5.9.4 Vallaury yapılarında gözlemlenen politik tutum

Faal olduğu dönemler ve işler göz önüne alındığında Vallaury ağırlıklı İstanbul'da çalışmış ve II.Abdülhamid döneminin saraya yakın bir mimarı olmuştur. Bu nedenle, İstanbul dışı işleri varsa da, Vallaury'i ve mimari eklektizminin bileşenlerinden olan, tasarımda uzlaşmacı veya politik tutumunu İstanbul ve II.Abdülhamit dönemi şartları içinde ele almak gereklidir.

1880'li yıllarda Vallaury kuşkusuz genç bir mimar olarak Osmanlı başkentinde kendini tanıtmaya ve ekonomik kriz sonrası yeni yeni açılan piyasada yer edinme çabası içindeydi. Bu bağlamda politik tavrı ve mimari tasarım gereklilikleri ile kullanıcı taleplerini uzlaştırabilme kapasitesi önemliydi. Bu çabaları içinde Vallaury'nin Osman Hamdi Bey ile ilişkisi, hem bu erken dönemdeki ilk işlerinde kendini yetkin bir mimar olarak kabul ettirme hem de ileriki meslek yaşamının biçimlenmesi açısından önemli olmuş olmalıdır. Zira Osman Hamdi Bey, Vallaury için hem bir patron ve kullanıcı, hem kendisini İstanbul çevrelerine tanıtan bir kişi, hem de benzer Beaux Arts temelli altyapısı ve bunun üstüne inşa ettiği özgün sanatsal diskuru ile en sistemli etkiyi yapabilecek bir aydın ve bürokrattı (bkz. Bölüm 4). Kaldı ki, Vallaury mesleki hayatına Osman Hamdi Bey ekibinin bir parçası olarak başlamıştır.

Hızlı mesleki ilerleyişine bakarak, Vallaury'nin, gerek Osman Hamdi Bey'in, gerekse geç dönem İstanbul'unun taleplerini karşılamakta büyük bir zorluk çekmemiş olduğu düşünülebilir. Zira Avrupa'da yetişip gelmiş böyle bir uzmandan acilen yararlanma, iş yaptırmaya ihtiyacı olduğu açıktır. Osman Hamdi Bey ile aynı okuldan yetişmiş ve ortak bir sanatsal dili paylaşıyor olmaları da mutlaka uzlaşmayı kolaylaştıran bir etkindir. Vallaury, olasılıkla Osman Hamdi Bey'in referansı ile, hızlı bir şekilde gerek devletten gerekse özel kişilerden oldukça önemli sayılacak siparişler almıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi kurulduğunda da, başka mevcut bir hocanın asistanı olmamış veya mevcut bir mimarlık kadrosuna eklenmemiş,

doğrudan mimarlık bölümünden birinci derecede sorumlu kişi olmuştur. Kısacası ortam Vallaury ve Beaux Arts sistematığı üstüne kurduğu mimarlığını kabule hazırdır.

Yine de, eklektisist uzlaşma gereğinin de sonucu olarak, Vallaury'nin kariyerinin erken yılları, olasılıkla politik tavrında uyumluluğun en önemli olduğu dönemdir; bu bakımdan tasarımlarında genelgeçer ve kullanıcının kabule hazır olduğu bazı şemaları kullanması beklenmelidir. Buna paralel olarak, Vallaury'nin erken yıllarında büyük ölçüde kullanıcı talepleriyle şekillenmiş olması olası, Hidayet Camii gibi son derece oryantalist, Müze-i Hümayun gibi tamamen neoklasik veya Cercle d'Orient gibi Fransız Haussman ilkeleriyle birebir uyumlu, Abdülmecit Efendi Köşkü gibi tamamen Doğulu atmosfere sahip, belli bir tarz birlikteliği göstermeyen yapıları ardı ardına inşa etmiş olduğu görülür. Fakat bu, Vallaury'nin politik uzlaşmacı tavır açısından en tavizkar olduğu, kariyerinin erken yıllarıyla sınırlı bir tutumdur. Mevcut Beaux Arts temelli mimarlık anlayışı üstünde uzun vadede etkili olmuş olabilecek tek kayda değer diskur, Osman Hamdi Bey ve onun benimsediği Osmanlı oryantalizmi olabilir. 1880'lerde Osman Hamdi ekibine dahil olan Vallaury de Osman Hamdi'nin oryantalizminden ve Usul-ü Mimari-i Osmani diskurundan etkilenmiş olmalıdır. Bundan öte, bir levanten olan, inşaat sektörüyle ilgisi olmayan ailesiyle Galata-Pera bölgesinde yaşayan, onsekiz yaşında Paris'e gidip on yıldan fazla kalan ve mimarlık eğitimini orada alan Vallaury'nin, klasik Osmanlı mimarisi hakkında bilgisi büyük olasılıkla sadece görsel tecrübelerine dayanıyordu. Bu bakımdan İstanbul'a dönüşte 1873 "Usul"ü, yerel tarihsel referans repertuarını hazırlamakta kendisine çok faydalı olmuş olmalıdır. Ayrıca Vallaury'nin tasarladığı pavyonla katılmış olan Paris sergisinde Osmanlı mimarisini temsil edecek bir tarz ve ürünün sergilenmesi sözkonusu idi. Bu konuda 1873 Viyana tecrübesi Vallaury için yol gösterici olmuş olmalıdır. Kaldı ki, Osman Hamdi ile Sanayi-i Nefise ve müze dolayısıyla yakın çalışan biri olarak da daha sekiz,on yıl kadar önce üretilmiş böyle bir eseri gözardı edemezdi. Yine bu ikilinin gerek işbirliği, gerek hiyerarşik ilişkisi göz önüne alındığında, özellikle Vallaury'nin oluşturmaya çalıştığı tarihsel referans sözlüğünde,en azından başlangıçta, "Usul"den esinlenmeler olması olasıdır.

Yine de bu erken dönemde dahi, Vallaury'nin tüm iş bağlantılarının ve çevresinin Osman Hamdi Bey ile sınırlı olduğu söylemek yanıltıcı olacaktır. Mimarın erken dönemden itibaren Societa Operaia, İtalyan mason locası, Abraham Paşa, Cercle

d'Orient kulübü gibi kişi ve kuruluşlarla üyelik veya iş ilişkisi içinde olduğu görülmektedir.

1890'lı yıllar ise Vallaury'nin en verimli ve politik baskıları az hissettiği, en bağımsız dönemidir. Bu dönem hem özel yatırımların çok hız kazandığı, liman kentlerinin alt yapısının büyük ölçüde tamamlanıp artık yeni binalarla donatılmakta olduğu, hem de devletin imtiyazlar yoluyla imar faaliyetini hızlandırdığı, inşaat sektörünün gelişimi açısından da en parlak dönemdir. Rüşumat Emaneti Mimarlığı görevi de devlet hizmeti bakımından bir yeni adımdır. Patronları çeşitlenmiştir: Osman Hamdi Bey ve ilişkili olduğu kişi ve kurumlar bu dönemde de dikkati çeker. Nafi'a ve Maliye nezaretleri, Rüşumat, Düyun-u Umumiye, Reji, finans piyasası, Osmanlı Bankası gibi. Vallaury ayrıca varlıklı azınlıklar, paşalar, II.Abdülhamit ve saray erkanı, imtiyaz sahibi yabancı şirketler ve nihayet Fransa ilişkili Vagons-Lits Şirketi, Union Française, Fransız devleti ve konsoloslugu gibi işverenlere binalar yapar. Bu sonuncusu, kuşkusuz mimarın Fransız tabiyetine geçme isteği ile de ilişkilidir.

1894 İstanbul depremi yıkımı gerek ekonomik gerek şehircilik anlamında bir şok yaşatsa da girişilmiş olan kapsamlı imar sürecini durdurmadağı gibi daha da fazla inşaat hacmi yaratmıştır. Yabancı müteahhitlik firmaları, malzeme sağlayıcılar ve uzmanlık sahibi firmalarla çok daha yoğun şekilde çalışılmaya başlanılmıştır. Sağlamlık kaygıları, mühendislik hizmetlerinin önemini artırmış ve birçok tasarım kararı hem mimar hem mühendislerin katıldığı komisyonlarda tartışılarak alınmaya başlanmıştır.

Bu süreçte mimarın, kullanıcı taleplerini tasarımla uzlaştırmak noktasındaki politik tutumu ve özellikle mühendislerin mimari tasarımları hakkındaki strüktürel açıdan ciddi uyarılarını değerlendirebilecek teknik kapasitesi , sürekli eleştiriye tabi olsa da, Vallaury'nin artık belli bir ün ve mesleki itibara sahip olması dolayısıyla, birçok komisyonda yetkin bir kişi olarak söz sahibi olduğu ve özellikle yukarıda anılan devlet dışı işverenlerden ardı ardına çok sayıda iş aldığı görülmektedir. Bu dönem gerçekleştirdiği pek çok yapısının açılışına ait gazete haberlerinde Vallaury'nin mimari kabiliyetleri ve eserlerinin övülmesi, politik uzlaştırma anlamında oldukça başarılı olduğu izlenimini vermektedir.

Vallaury ondokuzuncu yüzyılın son yıllarında , Osmanlı Devleti'nde yaşamaya ve çalışmaya devam etmekle beraber artık Fransız tabiyetine geçmiştir (bkz. Bölüm 2). Buna karşılık, yüzyıl dönümü Osmanlı İmparatorluğu'nda politik, ekonomik anlamda ve imar işleri açısından Alman etkinliğinin arttığı bir dönemdir. Öte yandan II.Abdülhamit, Almanya ile işbirliği içinde panslamist politikası yoluyla saltanatını sürdürme; partileşen İttihat ve Terakki ve yükselen milliyetçi görüş sahipleri ise iktidarı ele geçirme çabası içindedir.

Saltanatın politikasının izleri mimari taleplerinde de görülmüş olmalıdır. Fakat II.Abdülhamit panslamist politikasına rağmen, birçok örnekte görüleceği gibi, İstanbul'daki mimarlık faaliyetini tamamen İslam referanslarıyla donatmak, oryantalist tarzı şart koşmak ya da sadece Müslüman mimarlarla çalışmak gibi bir yaptırımda bulunmamıştır. Milliyetçilik ise yükselişte olmakla ve Mimar Kemaleddin Bey dahil genç kuşakta pek çok taraftar toplamakla beraber, yüzyılın ilk yıllarında halen bir yer altı faaliyeti şeklinde örgütlüdür ve uzun zaman ancak İstanbul dışında ve özellikle Selanik'te görünür olabilmektedir. Bu bakımdan mimarlar arasında milliyetçilik akımına dair düşünceler yeşerse de, II.Meşrutiyet'e dek İttihat ve Terakki'nin mimari faaliyet üstünde ciddi bir yaptırımı olması beklenemez. Yine de genelde Vallaury'nin Sanayi-i Nefise'den 1909'da istifası ve yerine Vedat Bey ve Mongeri ekibinin geçişi İttihat ve Terakki iktidarı ve milliyetçilik akımına ayak uyduramaması ile ilişkilendirilir. Ayrıca milliyetçi görüşlere bağlı olarak 1910'lardan itibaren inşaat piyasasında levanten ve yabancı mimarların itibar kaybının sözkonusu olabileceği de ifade edilir. Hatta Trablusgarp sorunu nedeni ile bir kısım İtalyan meslek sahibinin işlerden el çektilirdiği, devlet arşivi belgelerince de doğrulanmaktadır. Fakat, örneğin 1909'da İttihat ve Terakki'nin iktidara geçişini takiben, Çırağan Sarayı'nın Meclis binası olarak restorasyonu işi için kurulan komisyonda Kemaleddin Bey ve Vallaury'nin birlikte yer alması, İttihat ve Terakki döneminde Vallaury'nin itibarının kaybolduğu görüşünü çürüten bir olgudur²⁷. Yine İtalyan mimarların işten el çektilirdiği tarihlerde

²⁷ 'Yanan Çırağan Sarayı'nın tamir edilerek Meclis-İ Milli Dairesi'ne çevrilmesi için bir rapor tanzim etmek üzere, Frankilya Efendi, Mimar Kemal Bey, Mösyö Valoni ve Terziyan ve Orlik Efendiler'den oluşan bir komisyon kurulduğı' ("BOA DH.İD..83-4", 1910).

Vallaury'nin yaklaşık on yıldır Fransız vatandaşı olduğu, tüm devlet yazışmaları ve yayınlarda bu şekilde anıldığı bilinmektedir (bkz. Bölüm 2).

Öte yandan yirminci yüzyıl başı betonarmenin hızla geliştiği bir dönemdir. Mühendislerle işbirliği zorunlu gibidir. Rekabet, hem mimar-mühendis, hem de müteahhit tarafında çok fazladır. Özellikle 1905'ten sonra Vallaury'nin işlerinde bir yavaşlama ve çeşitte azalma, Rüsumat Emaneti ile ilgili olanlarda ise strüktür konulu tartışmalara bağlı bir yavaşlama gözlemlenebilir. 1909'dan sonra ise inşaat piyasası finansman zorluklarına bağlı olarak oldukça küçülmüştür. Bu süreçte Vallaury açısından yüzyıl başından itibaren politik tutumun önemi yine artmış olmalıdır; rekabet, yükselen betonarme trendi ve daralan piyasa bunu zorlamış olmalıdır.

Mimari üstünde henüz çok dayatmacı bir etkiye sahip olmasalar da, İslam'a dayandırılan ümmetçilik ile milliyetçilik gibi iki zıt politik görüşün çatıştığı bir ortamda, bu ayrık politik tutumlarla uzlaşma adına, Vallaury'nin seçtiği yol, zaten oluşturmakta olduğu yerel referans repertuarını daha da zenginleştirmek şeklinde olmuş görünmektedir. Kaldı ki, kariyerinin başından beri, orijinal fikirlerle yerel motifleri stilize edip kullandığı gözlemlenebilir. Vallaury'nin yapıları incelendiğinde 1890'ların ikinci yarısından itibaren yerel, Selçuklu veya klasik Osmanlı çağrışimli mimari öğeleri kullanma sıklığının arttığı ve bu sözlüğün çeşitlendiği görülür. Selçuklu ve Osmanlı tarihsel referanslarının dönemin her iki baskın politik akımına da hitap etmesi sözkonusu olmuş olmalıdır. Bu mimari yaklaşımın çok net şekilde görüldüğü ilk örnek Düyun-u Umumiye binasıdır²⁸. Tarihi referanslarda Osmanlı/Selçuklu çağrışımlarının ağırlık kazanmasına rağmen Vallaury'nin bu tutumunu sadece Osmanlı historisizmi olarak tanımlayamayız. Çünkü Vallaury, mimarisinde hem bu referansları alıp kopyalamaktan çok yorumlayarak yerleştirir; hem de yeni teknikleri, özellikle demir strüktürü binalarına entegre eder. Tasarımlarını kullanıcı isteklerine dair mimari programlarla uzlaştırır; genel Beaux Arts tasarım ilkelerini terketmez ve farklı işverenler sözkonusu olduğunda Osmanlı mimarisi referansları dışında coğrafi ve tarihsel referanslara da binalarında sıklıkla yer vermeye devam eder. Kısacası historisizmden çok, eklektizmin bir Osmanlı versiyonunu uygulamış ve bu şekilde ümmetçi, milliyetçi yerel veya Avrupalı

²⁸ Bu binada belki Osmanlı maliyesine paralel bir devlet maliyesi niteliğindeki bir kurumun, toplumca benimsenebilmesi için özellikle Selçuklu/Osmanlı referansları taşıyan sözlük ön planda tutulmuştur.

kullanıcılara eşit mesafede durabilmiştir. Bu tutumunda, Avrupa'ya ve özellikle Fransa'ya yakın durabilme kaygısı da geçerli olmuş olabilir. Tarihsel referans repertuarında dönemin Fransız mimarisinin uygulamalarına dair referansların da hiç eksik olmadığı görülmektedir. Kaldı ki, 1890'lı yıllar aynı zamanda Vallaury'nin Fransız tabiyetine geçmek için çaba harcadığı ve Fransız elçiliği, Union Française, Vagons-Lits gibi Fransız kurumları için önemli projeler gerçekleştirdiği dönemdir.

Sonuçta Vallaury, eklektizmin kurallarına bağlı kalmış; bütünüyle Osmanlı-Türk mimarisini canlandırmacı bir tavra evrilmemiştir. Buna karşın, yirminci yüzyıl başında Osmanlı mimarlığında geçerli olacak ve Cumhuriyet dönemine de taşınacak olan 1.Milli Mimari'nin, kendi öncesinde Vallaury'nin mimari sözlüğünde de yeralan azımsanmayacak sayıda ögeyi benimsediği görülmektedir.

6. VALLAURY’NİN EĞİTİMCİ OLARAK OSMANLI-TÜRK MİMARLIK DÜNYASINA KATKILARI VE ÉCOLE DES BEAUX ARTS’DAN AKTARIMLARI

Alexandre Vallauray, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin 2 Mart 1883’teki kuruluşundan 10 Ağustos 1908 tarihindeki istifasına dek, yirmibeş yıl boyunca, okulun mimarlık şubesinin atölye yürütücülüğü ve fenn-i mimari öğretmenliğini büyük ölçüde tek başına yürütmüştür (Cezar, 1983, s. 68). Bu süre içinde okuldan ve dolayısıyla Vallauray’nin sınıflarından çok sayıda mimar yetişmiş ve yirminci yüzyıl başında ülkenin başlıca mimar işgücünü oluşturan bu mimarlar hatırı sayılır bir mimari üretim gerçekleştirmişlerdir. Bu bölümde Vallauray’nin sözkonusu mimarlık öğrencileri ve onların sonraki işleri üstündeki etkisi dolayısıyla Osmanlı-Türk mimarlık dünyasına katkıları ve Ecole des Beaux Arts’dan olası aktarımları tartışılacaktır.

6.1 Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Kuruluşu ve İlk Yılları

Günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak faaliyetini sürdüren Sanayi-i Nefise Mektebi, uzun bir zaman ülkenin bellibaşlı mimarlık eğitimi veren kurumu olmuştur¹. Mektebin 1882’de mimarlığın yanı sıra resim, heykel ve hakkaklık şubelerini içeren ve bu alanlarda Osmanlı Devleti’nin modern anlamda eğitim veren ilk kurumu kimliğiyle kuruluşu öncesinde devletin ve özel şahısların bu yönde çabaları olduğu bilinmektedir. Özellikle mimarlık bağlamında bu ihtiyacın, Hassa

¹ Sivil eğitim kurumlarına baktığımızda 1868’de Midhat Paşa’nın gayretiyle açılan günümüzün meslek lisesi niteliğindeki Sanâyi Mektebi’nde mimarlık bölümü vardı. Ayrıca 1874-1875 öğretim yılından itibaren eğitime başlayan ve sonradan adı Turuk-u Maabir Mektebi olacak olan Mülkiye Mühendis Mektebi’nin ve onun devam niteliğinde 1884 yılında açılacak Hendese-i Mülkiye Mektebi’nin dördüncü yıl programlarında mimarlık dersleri bulunmaktaydı (Karaca & Kaçar, 2013, ss. 141,144,147).

Mimarlar Ocağı'nın işlevsizleşmesiyle ortaya çıktığı çeşitli devlet belgelerinden anlaşılmaktadır².

Bu konuda ilk belge Mayıs 1801 tarihli bir yazıdır³. Burada, hendese yani geometri öğrenmek için 45 hassa mimar halifesinin, yani kalfanın Hendesehane'ye yani, 1795'te, III. Selim döneminde kara ordusunun teknik kadrosunu yetiştirmek amacıyla kurulmuş olan Mühendishane-i Berr-i Hümayun'a devam edeceği belirtilmektedir (Cezar, 1995, s. 116). Böylece Hassa Mimarlar Ocağı'ndaki kalfaların bilgilerini bu yeni kurulmuş okulda takviye etmeleri düşünülmüştür.

İkinci belge, son Hassa Başmimarı ve ilk Ebniye-i Hassa Müdürü⁴ Abdülhalim Efendi'nin 1834'te padişah 2. Mahmut'a sunduğu bir layihadır⁵. Bu belgede Abdülhalim Efendi önce bir mimarın yetişirken okuması gereken fenn-i hendese, ilm-i hesap, mesaha, mukaddeme-i hendese, resim gibi ilim ve bilimleri sıralamakta, sonra da bu bilgileri almış mimarların nasıl işler başarabileceklerini anlatmaktadır. Ardından maiyetindeki 30 kalfadan ancak 10'unun yeterli olup, diğerlerini yetersiz bulduğunu ve yetkin mimarlar yetiştirmekte güçlük çekildiğini belirtmekte ve iki öneri getirmektedir. İlk önerisi kalfaların iki sınıf halinde dersler görebileceği bir ortam oluşturulmasıdır, ki burada Türkiye'de ilk defa olarak bir mimarlık okulu kurulması önerilmektedir. İkinci önerisi ise mevcut Mühendishane'de mimarlık öğreniminin de yapılmasıdır. Abdülhalim Efendi'nin bu layihası olumlu karşılanmışsa da, o tarihlerde okul kurulamamıştır (Cezar, 1995, ss. 118–119).

Üçüncü belge 18 Ekim 1877 tarihli tezkere-i samiye yani sadrazamlık yazısı ile bunun altında derkenar halinde konunun bir gün sonra padişah onayından geçtiğine

² Osmanlı Devleti'nde tüm mimarlar öteden beri Hassa Mimarlar Ocağı'na bağlıdır. Burası sadece devletin yapı faaliyetini yürüten mimar ve ustaları barındıran bir mesleki örgüt değil aynı zamanda, genelde usta-çırak ilişkisi içinde olsa da, yapı yapma eğitiminin de verildiği bir kurumdur. Bunun dışında herhangi bir mimarlık ya da yapı ustalığı eğitimi veren okul bulunmamaktaydı. Mimarlık eğitimi ve pratiğini icra eden devletin bu kurumu, işlevini uzun yıllar başarıyla taşıdıktan sonra devletin uğramakta olduğu çöküntüye paralel olarak 19. yüzyılda düzeni bozulup, yetersizleşmiş ve artık işinin ehli mimar yetiştiremez hale gelmiştir.

³ Hicri 1216 tarihli, Hassa Mimarlarının Hendesehane'ye bağlandığı ve 45 mimarın burada ders göreceğine dair yazı ("BOA Cevdet Maarif-3964," 1801)

⁴ 1831'de mimarlık meslek örgütlenmesinde de bazı değişikliklere gidilerek Ser Mimarın-ı Hassa makamı kaldırılmış, yerine Ebniye-i Hassa Müdürlüğü kurulmuştur.

⁵ Mimarlık Okulu kurulması ve mimarlık öğrenimi hakkında Abdülhalim Efendi'nin layihası ve ilgili Hatt-ı Hümayun ("BOA HH-23977 sandık-92, no-60," 1834)

dair mabeyn-i hümayun başkatipliği yazısı ve 3 Şevval 1294 hicri ve 29 Eylül 1293 rumi Şuray-ı Devlet karar mazbatasıdır⁶ (Cezar, 1995, ss. 450–451). Belgeler İstanbul’da resim ve mimari kısımlarından oluşan bir Sanayi-i Nefise Mektebi kurulması ile ilgilidir. Tezkerede ve bizzat Maarif Nazırı’nın hazır bulunduğu Meclis-i Mahsus toplantısı karar mazbatasında resim eğitiminin uzun süredir bazı okullarda verilmesine rağmen pek başarılı olunmadığı, mimarlık eğitiminin de usulüne uygun yapılmadığı belirtilerek, yeni açılacak okulda Mösyö Çingirya’nın fahri olarak fenn-i mimari, Mösyö Guillemet’in de resim muallimi olacağı; Guillemet’in ayrıca okulun müdürlüğünü üstleneceği belirtilerek, bu kişilerin maaşları ve satın almalarla ilgili masraf tutarları bildirilmektedir⁷. Tüm bunlara rağmen okul açılıp öğrenime başlayamamıştır.

18 Ağustos 1880 (12 Ramazan 1297) tarihli son bir arşiv belgesinde⁸ ise “padişahın himayesinde bir okul kurulmasının tasarlandığı, bu okulun yönetmeliğinin devlet baş mimarı Serkis Bey tarafından hazırlanmış bulunduğu, yazıya ekli olan yönetmelik tasarısının incelenip gereken yerlerinin düzeltilip değiştirilmesinin padişahın emirleri gereği bulunduğu, kurulması tasarlanan okulun sanayi-i hasene ve fûnun-u aliyenin tahsiline yani iyi ve güzel sanatlar ile yüksek fenlerin öğrenimine mahsus olacağı” belirtilmektedir (Cezar, 1995, ss. 454–455). Sözkonusu okul, Mekteb-i Şahane-i Sanayi-i Hasene ve Fûnun-ı Aliye adını alması öngörülen ve güzel sanatların öğretimine özel, önce iki yıllık bir idadi ardından iki yıllık Darülfûnun temel eğitimi ve sonrasında seçimlik olarak mimar, madenci, inşaat mühendisi ve kimyacı dallarından birinde iki yıllık eğitimi içeren geniş kapsamlı bir yüksek okuldur⁹

⁶ Resim ve mimarlık öğrenimi yapmak üzere 1877’de bir okul kurulması hakkında irade (“BOA İ.MMS 2666,” t.y.)

⁷ Bu okul kurma girişimine ilişkin Cezar ayrıca bazı gazete yazılarını da kaynak göstermektedir: Mösyö Guillemet’nin sanatçı ve eğitimci kişiliğini öven ve yeni kurulmuş olan Güzel Sanatlar Mekteb-i Hümayun’una (Ecole Imperiale des Beaux Arts) müdür tayin edildiğini belirten 11-12 Kasım 1877 tarihli La Turquie gazete haberi, yine Guillemet’nin Mekteb-i Sanayi-i Şahane müdürlüğüne tayinini haber veren 12 Kasım 1877 (6 Zilkade 1294) tarihli Takvim-i Vekayi gazete haberi, Sanayi-i Nefise Mektebi’nde öğrenci kaydına başlandığına dair 4 Kasım 1877 (27 Şevval 1294) tarihli Vakıf gazetesi haberi (Cezar, 1995, ss. 452,454).

⁸ Hicri 1297 , 18 Ağustos 1880 tarihli iyi ve güzel sanatlar ile yüksek fenlerin tahsiline mahsus ve yönetmeliği Serkis Bey tarafından yapılmış okul tasarısı (“BOA İ..DH 65013,” 1880)

⁹ Bu okulun mimarlık veya fenn-i mimari bölümünün ilk yıl programında okutulan dersler “fenn-i mimarinin Yunan ve Roma usul-i hamsesinden madur şarki ve Arabi ve Zenci ve Farsi ve Türkî kavaidi, mebadi-i ilm-i asar-ı atika, kat’-ı eşkal, balmumiden ve alçıdan mesnu’ model imali, yağlı ve

(Ürekli, 1997, ss. 79–80,87). Son derece detaylı şekilde Serkis Balyan tarafından yönetmeliği hazırlanmış olan bu okulun açılıp açılmadığı hakkında bilgi yoktur.

Nihayet 1 Ocak 1882 (10 Safer 1299) tarihli bir tezkere-i samiye ve irade-i seniyyede¹⁰ Osman Hamdi Bey’in uzun ve ayrıntılı bir başvuru yazısına cevaben Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kuruluşuna karar verildiğini ve Osman Hamdi Bey’in¹¹ mevcut müze müdürlüğü görevine ek olarak Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğüne de tayin edildiğini görüyoruz. Bu belgede yer alan Hamdi imzalı dilekçede mevcut sanat eserlerinin korunması için bunlardan anlayacak adamların yetiştirilmesi gereği üstünde durulmuştur ve okulun kuruluş gerekçesi ile ilgili olarak özellikle şu ifadeler dikkati çekmektedir:

“...Halbuki bir memleketin hirfet ve san’atı kendi kuvveti ve hatta servetidir. Anlar olmadıkça o memleketin tarihi ahlafa intikal edemez. Zira, bir millet ebniye ve asarile vücudiyet-i isbat eder. Ve yine anlar ile tarihini teşkil eder... İmdi ehl-i hüner yetişdirecek ve işçilerin hüsn-ü tabiatını ıslah edecek müessesat-ı mahsusa mevcut olsaydı hem ebniye-i aliyemiz bu misillu tedeniyyatdan masun edilmiş ve hem de sanayi-i milliyemiz hayat-ı taze bulmuş olur idi. İfadat-ı maruzadan malum-u dakayık melzum cenab-ı vekaletpenahileri buyrulacağı vechile bir Sanayi-i Nefise idaresi teşkil edilse mesele kamilen hal ve fasl olunmuş olur... Sanayi-i nefiseye mahsus müessesesat ihdası az vakıt içinde netaic-i masatıbı hasıl edecek ve müessesat-ı memalik-i ecnebiyeye talebe göndermekle değil fakat kendi memleketimizin hasaisinden iktibas-ı malumat ile hem hünerver adamlar yetişdirecek ve hem de gerçekten bir Türk san’atı vücade getirecektir. Hulasa-i kelim, meşahir-i erbab-ı sınaatdan hiç birinin kaidesini asla taklid etmiyerek yalnız tabiata ve bilnefs memlekete mahsus şeylei ve memleketin tarihine müteallik vukuatı tasvir ve tersime sarf-ı ihtimam eylemek lazım gelir... İmdi bu tasavvurun hayyiz-i fiile isali için evvel be-evvel sanayi-i nefiseye mahsus bir mekteb ile

sulu elvanla menkuş tasvirat”tır. İkinci yıl mimarlık dersleri ise “model imali, resm-i tezyinat, tanzim-i layiha-i inşaat ve defatir-i keşf-i ilm-i asar-ı atika, yağlı ve sulu elvanla menkuş tasvirat” sıralanır (Ürekli, 1997, s. 88).

¹⁰ Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılması, buna dair gerekçe ve ilk yönetmelik hakkında (“BOA İ..DH-67709,” 1882)

¹¹ Osman Hamdi Bey, 1842 İstanbul doğumlu ve Sadrazam Ethem Paşa’nın oğludur. 1857’de hukuk öğrenimi için Paris’e yollandıysa da, kısa bir süre hukuk okuduktan sonra Ecole des Beaux Arts’da resim derslerine ve çeşitli atölyelere katılmıştır. 1869’da Türkiye’ye dönmüştür. Ressam ve arkeologdur. 1869’da Bağdat Umur-u Ecnebiye müdürlüğüne, 1871’de İstanbul’da Teşrifat-ı Hariciye Müdür muaviniğine getirilmiştir. Bu arada ve daha sonra da pek çok arkeolojik kazıya katılmıştır. 1873’te Viyana sergisi komiserliğini yapmıştır. 1877’de Beyoğlu 6.daire Belediye Müdürlüğü görevini yürütmüştür. 1881 yılında Müze-i Hümayun Müdürlüğü’ne getirilmiş; bunun akabinde de, yoğun çabalarla 1882’de Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kuruluşunu, binasının yapılmasını ve müze için de yeni bir bina yapılmasını sağlamıştır (Şişman, 2004, s. 146).

müzeler ve hatta sergiler ihdas etmek lazımdır ki erbab-ı vukufun cümlesi bu hususda müttetikülefkardırlar.”

Belgede imza sahibi olan sadrazam Sait Paşa bu belgede Sanayi-i Nefise için Fransa’da ayrı bir bakanlık olduğu, diğer ülkelerde ise böyle kurumların ticaret bakanlıklarına bağlı olarak yönetildiğini belirterek, yeni kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi’nin de Ticaret Bakanlığı’na bağlı olmasının gerektiğine işaret etmektedir. Okulun kuruluşuna ait yine aynı tarihli gerekçe yazısında, “Sanayi-i Nefise Mektebi” başlığını taşıyan okul yönetmeliği niteliğindeki kısımda idare, öğretim ve sınavların nasıl yürütüleceği anlatılmakta ve kurulacak güzel sanatlarla ilgili müzeler için öneriler bulunmaktadır (Cezar, 1995, s. 457). Bu yönetmelik ve yapılanma önerisi Paris Ecole des Beaux Arts’ınki ile büyük benzerlik göstermektedir (bkz. Bölüm 3).

Ondokuzuncu yüzyıl başından itibaren bu konudaki yaklaşımları yansıtan tüm bu veriler ve günün koşulları (bkz. Bölüm 4) değerlendirildiğinde, 1882’de Sanayi-i Nefise Mektebi’nin, özellikle de mimari şubesinin kuruluşunda öne çıkan motivasyon unsurları şunlardır:

- Hassa Mimarlar Ocağı’nın eğitim kurumu olarak işlevsizleşmesi, Tanzimat’la beraber ortaya çıkan yeni malzeme, teknoloji ve programa sahip mimari üretime olan talebin büyük ölçüde yabancı kaynaklardan ve kısmen de kendi olanaklarıyla eğitim açığını kapatmaya çalışan genelde Rum ve Ermeni cemaati mensuplarından müteahhitler eliyle karşılanması; Müslüman tebanın bu alanda işlevsizleşmesi.
- Bu noktada, artık devlet memuriyeti güvencesi altında ve belli, gelenekselleşmiş bir kanona göre yapı yapma pratiği sınırları içinde kalamayan mimarlık mesleğinde, yerli işgücünün gerek teknolojik ve mesleki bilgi eksikliği, gerekse sermaye sahibi müteahhitler ve yabancı işgücünün rekabeti karşısında zayıflığı, gerekse Tanzimat sonrası oldukça çeşitlenen bina patronajı karşısında ikna edici çözümler sunamaması sonucu varlık gösteremeyip iş alamaz durumda oluşu.
- Ülkenin, milletin bina ve eserlerinde kendine özgülük yaratma , Batılı yöntemleri kullanarak ama taklit etmeden kendine özgü bir Türk sanatı yaratma , milleti ve ülkeyi temsil edebilecek bina ve eserler üretebilme ihtiyacı. Buradaki Osmanlı Sanatı ifadesinden ziyade tercih edilen “Türk

Sanatı “ ifadesi gerçekten bir yeniliği ifade etmektedir. Türk milletinin yeni ve modern ihtiyaçlar karşısında kendine özgülüğünü yitirmeden ama yeni tarihsel dönemde kendi yerini vurgulayabileceği, uluslararası ve özellikle Avrupa sanat tarihi kuramı içinde kendini konumlandırabilecek özgün bir tarza gereksinimi vardır¹².

- Talep edilen yeni program ve teknolojiye sahip binaları inşa edebilecek ve rekabet ortamı içinde kendine yer bulabilecek, bunun yanı sıra ülkenin tarihi mimari ve sanat mirasını koruyabilecek ve bunlardan yola çıkarak yeni bir Türk Sanatı ve Mimarisi yaratabilecek kapasitede yerli uzman mimar yetiştirme gereksinimi

Gerçekte, bu noktalar, yarım yüzyıl önceden beri Fransa’da eklektizm diskurunun ön plana çıkışını hazırlayıcı faktörlerle büyük bir paralellik göstermektedir. Ek olarak, Osman Hamdi’nin Türk milliyetçiliği vurgusu da içeren, yeni Türk Sanatı’nın yeni uzman yerli mimarlar eliyle yaratılması talebi gelmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi mimaride bu gereksinimlerin gündemde olduğu bir zamanda kurulmuştur.

Mektebin ve aslında bir kültürel anlayışın kurumsallaşmasında yönlendirici inisiyatif sahibi isim olan Osman Hamdi Bey özellikle son noktaya büyük bir vurgu yapmaktadır. Osman Hamdi Bey ayrıca yöntem olarak da Fransa ve Ecole des Beaux Arts örneğini¹³ benimsediğini ve yine buna paralel olarak Sanayi-i Nefise konusunun sadece bir okul olarak değil müzesi, sergisi, koleksiyonları ile bütün bir kurum ve kültür politikası olarak ele alınması gerektiğini açıkça ifade etmektedir.

¹² Bu ifade bir süre önce aralarında Osman Hamdi Bey’inde olduğu ve Abdülaziz döneminde tüm Osmanlı milletine malolacak şekilde kurgulanan mimaride Osmanlı Rönesansı diskuruna paralel gibi görünmektedir. Fakat gerek Osmanlı yerine Türk mimarisinden ve sanatından sözedilmesi gerekse hala yeni Türk sanatının yeni ve yerli uzman mimarlar eliyle yaratılması ihtiyacını vurgulanması , Osmanlı Rönesansı diskuru ve uygulamasının yeterince başarılı olmayıp revizyon ve daha yetkin uygulamalarla Türk milletini temsil edecek yeni bir diskur oluşturma ihtiyacına işaret etmektedir.

¹³ Bu ani bir tercih veya sadece Osman Hamdi Bey’in Beaux Arts eğitimi almış bir ressam olmasında kaynaklanan kişisel bir karar değildir. Osmanlı mimarlık dünyasının ve kültür politikalarının Fransız mimarlığı ve Beaux Arts Okulu ile etkileşimi erken Tanzimat döneminden itibaren Beaux Arts Okulu’na yollanan Osmanlı tebası öğrenciler ve Fransa’dan gelip Osmanlı mimarlığı ve sanatını inceleyen uzmanlar yoluyla başlamıştır (bkz. Bölüm 3). Bu vesilelerle Osmanlı mimarlığı Beaux Arts Okulu’ndaki gelişmelerden, Labrouste ile başlayan romantik akımdan veya Viollet-le-Duc’un başını çektiği rasyonalizmden haberdar olduğu gibi devletin Osmanlı sanatını ve mimarlığını Batılı normlara göre bir kuramını yazma çabasında, Fransız mimar Parvillée’nin Osmanlı pavyonu veya Bursa restorasyonları gibi çalışmaları örneğinde olduğu gibi Fransız sistematiğinden çeşitli vesilelerle faydalanılmış bulunmaktadır (St Laurent, Beatrice, 1986) .

Öte yandan Oryantalist bir ressam¹⁴ olarak tanınmış olan Osman Hamdi Bey Abdülaziz döneminde kendi babası İbrahim Edhem Paşa, Ahmet Vefik Paşa gibi Osmanlı Tanzimat aydınları tarafından devlet görüşü paralelinde oluşturulmaya çalışılan kültür politikasının bir parçası ve yine bu bağlamda kısa bir süre önce 1873'te katılmış olan Viyana Uluslararası sergisi hazırlıklarının komiseridir. Bu çerçevede, gerek sergide Osmanlı pavyonunu oluşturan yapılar, gerekse Osman Hamdi Bey'in genelde yabancı asıllı sanatçı ve mimarlar eliyle hazırlanmış olduğu¹⁵ ve klasik Osmanlı mimarlığını bir kurama oturtmak ve klasik Avrupa mimarisi kanonuyla denkliliğini göstermek iddiasında olan Usul-u Mimari-i Osmani kitabı ve bu kitapta verilen gerek eski ve yeni Osmanlı mimarisinden örnekler, gerekse geç Tanzimat dönemi boyunca geliştirilmiş olan ve sözkonusu kitapta yüceltilen ve Osmanlı Rönesansı olarak tanımlanan mimari tarz, kendisinin Osmanlı mimarlığı için öngördüğü yol haritası hakkında da ipuçları vermektedir (bkz. Bölüm 4).

Bu amaçlarla yola çıkan Osman Hamdi Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin fenni mimari şubesinin başına getirmek için o sırada henüz iki üç yıl önce Paris Ecole des Beaux Arts'daki mimarlık eğitimini bitirip ülkeye dönmüş olan Alexandre Vallaury'i uygun görmüştür. Bu noktada niçin kısa süre önce kapsamlı işbirliği yaptığı Viyana sergisi ekibinden bir kişiyle veya daha önceki kapsamlı mimarlık okulu organizasyonunu yapan Serkis Balyan¹⁶ ile değil de Vallaury ile çalıştığı konusunu aydınlatmak birincil kaynaklara erişimden yoksun bulunulmakla beraber eldeki veriler ışığında şu varsayımlarda bulunulabilir:

Vallaury ve Osman Hamdi Bey, kısa aralıklarla aynı Ecole des Beaux Arts eğitimi deneyimini paylaşmışlardır. Vallaury model alınmaya çalışılan bu kurumu Osman Hamdi Bey kadar iyi tanımaktadır. Öte yandan Vallaury, Paris ve Ecole des Beaux

¹⁴ Adolphe Thalasso'ya göre Osman Hamdi, oryantalist bir sanatçı değildir. Kendi eserlerinde Müslüman değil, Türk kimliğini öne çıkarmayı istemekteydi (Ürekli, 1997, s. 138). Ersoy'a göre ise Osman Hamdi Bey geç Tanzimat döneminin tarihselci yerel kimlik arayışına somut şekiller verme yolundaki çabalarıyla geç 19.yüzyıl Osmanlı sanatının en karakteristik ve gerçek temsilcisidir ve resminde Avrupalı oryantalist diskuru düzeltici bir gündemi vardır (Ersoy, 2000, ss. 144,145).

¹⁵ Bu sanatçı ve mimarlar arasında Abdülaziz döneminin en faal mimarları arasında yer alan Balyan ailesinden kimsenin yer almaması dikkat çekicidir.

¹⁶ Bu dönemde Serkis Balyan'ın hakkında ciddi yolsuzluk soruşturmaları yapıldığı, sonrasında cezalandırıldığı bilinmektedir; "Başmimar Serkis Efendi tarafından ebniyye-i seniyye inşaatında keşif neticesinde fazla para aldığına dair tespitte bulunulduğu" ("BOA Y.MTV 11-50," 1883).

Arts'da on yıldan fazla süre eğitim görmüş yeterli altyapıya sahip bir mimardır. Üstelik , Osmanlı'da mimarlık dünyasında yaşanan değişime paralel olduğuna işaret ettiğimiz Avrupa'daki değişim ve eklektizmin Paris'te mimarlık pratiği ve eğitimine etkilerini yaşamış ve özümsemiş bir kişidir. Fakat tüm Avrupa görgüsünün, İtalyan kökenlerinin yanı sıra da Vallaury doğma büyüme bir İstanbullu'dur ve Osmanlı tebasıdır. Ülkenin şartlarını, gereksinimlerini iyi bilen bir kişidir. Öte yandan, Vallaury'nin adı 1880 ve 1881 yıllarında organize edilen Elifba kulübü sergilerinde Osman Hamdi Bey ile birlikte geçmektedir¹⁷. Bu da Vallaury'nin daha önceden değilse bile, Paris'ten dönüşünde kısa bir sürede Osman Hamdi Bey'in çevresine girmiş olduğu, ileriki işbirliğine zemin hazırlayan bazı ortak işler içine girdiklerini göstermektedir¹⁸.

Osman Hamdi Bey'in yeni sanat ve mimarlık okulunu Beaux Arts Okulu modelinde kurmasına izin verilmesi , Osmanlı-Türk mimarlığında Beaux Arts ilkelerinin kurumsal bir yapı ile temsili anlamına geldiği gibi, bu noktada mimarlık bölümünden sorumlu kişi olarak diğer olası adaylar arasından Vallaury'nin seçilmesi de ,bir mimar ve eğitimci olarak yeni oluşturulması hedeflenen Türk mimarlığı kapsamında Beaux Arts tasarım ilkelerini uyarlamak veya uygulamak görevinin kendisine verildiği anlamını taşımaktadır. Vallaury'nin meslek yaşamının

¹⁷ Elifba kulübü bu yıllarda kurulmuş bir güzel sanatlar kulübüdür ve hem Türk hem Osmanlı tebası gayrimüslimler hem de yabancılar arasından kadın ve erkek üyeleri vardır. 1880 Eylül'ündeki sergi Tarabya'daki Rum Kız Okulu'nda açılmıştır ve organizasyonunu Mavrokordato isimli bir Rum yapmakla beraber, İngiliz sefareti papazı Washington da sergi ile ciddi şekilde ilgilenmişti. Katılımcı sanatçılar arasında Osmanlı tebasından Osman Hamdi Bey, Prenses Nazlı Hanım, Kırkor Köçeoğlu, Bogos Şaşıyan gibi kişilerin yanı sıra yabancı sanatçılar da vardır. Köçeoğlu ve Şaşıyan Elbise-i Osmaniye adlı eserde birlikte , Şaşıyan da Usul-ü Mimari-i Osmani adlı eserdeki planşlar için mimar Montani ile birlikte çalışmış olan tanınmış isimlerdir (Cezar, 1995, s. 436). Bu resim sergisine dair bir gazete haberinde Vallaury'nin adı da yabancı sanatçılar arasında sayılmış ve hakkında "Mösyö Valori'nin asar-ı mimariye resimlerine dair tafsilat verebilse idik bahtiyar olurduk. Fakat bunun için bize verilmiş olanlardan ziyade sayfeler lazımdır." denilmiştir (Cezar, 1995, s. 520). Vallaury, Elifba kulübünün 8 Nisan 1881'de Tepebaşı'ndaki Belediye Bahçesi içindeki köşkte açılan ikinci ve daha geniş katılımlı ikinci sergisine de katılmıştır. Osman Hamdi Bey de katılımcılar arasındadır (Cezar, 1995, s. 437).

¹⁸ Öte yandan Vallaury'nin Paris'teki atölye hocası olan Coquart'ın 1866'da Semadirek'te Gustave Deville ile birlikte Fransız devleti tarafından arkeolojik kazı ve rölöveler yapmakla görevlendirildiği bilinmektedir (Pinon, 2005, s. 76). Kazıda buluntular kaybolmuş ve Osmanlı Devleti'ne iade edilmemesine ilişkin problemler çıkmıştır. BOA'da sözkonusu kazıya ilişkin 1890'lı yıllara kadar gelen yazışmalar bulunmaktadır. Coquart'ın burada ne kadar çalıştığı, arkeolog veya müze müdürü olarak Osman Hamdi Bey'in, Coquart'ın Osmanlı tebası bir öğrencisi olarak da Vallaury'nin bu konuya dahil olup olmadığı bilinmemekle birlikte, bu da bir olasılıktır.

erken bir döneminde üstlendiği bu görevi uzun yıllar boyu ve çok aktif mimarlık pratiğine paralel olarak sürdürdüğü bir gerçektir.

Bu süreçte Müze-i Hümayun müdürlüğünün ardından Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğüne de atanan Osman Hamdi Bey vakit kaybetmeden bir okul binası yapımı için girişimlerde bulunmuş ve kısa süre içinde sonuç alabilmiştir¹⁹. Bu yapının mimarı aynı zamanda da okulun fenn-i mimari hocası olan Alexandre Vallaury'dir. Bu bilgiye beş yıl kadar sonra yeni müze binasının yapılması girişimleri sırasında Osman Hamdi Bey tarafından Maarif Nezareti'ne yazılan dilekçede rastlıyoruz²⁰. Burada Sanayi-i Nefise Mektebi binasının mimarı ve aynı zamanda da mektebin fenn-i mimari öğretmeni olan Vallaury'nin yeni müze binası için çizmiş olduğu planların uygulanması talep edilmektedir.

1882 yılında Ocak ayında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuna onay verilmesini takiben aynı yıl sonuna dek ve arşiv belgelerinden anlaşıldığına göre oldukça kısıtlı maddi olanaklarla çok mütevazı şekilde de olsa²¹, hem okul binası yapımının hem de okul organizasyonunun tamamlanıp öğrenci kaydına başlayabilir hale gelmesinde Osman Hamdi Bey'in becerisinin yansısı, Vallaury ile verimli işbirliğinin ve mimarın hızlı ve kimi zaman ücret almadan çalışmış olmasının da payı olmuş olmalıdır²².

¹⁹ 1882 yılına ait bir dahiliye iradesinden öğrendiğimize göre 26 Ocak'ta Ticaret Bakanlığı tarafından okul için müze binasının güneyinde 100 arşın mesafedeki kare bir set üstüne beş derslik ve bir atölyeden oluşan bir bina yapılması ve inşaat için 1500 lira ile okulun personel maaşı ve masrafları için aylık 11300 kuruşa karşılık 1356 liranın bütçeye konulması talep ediliyor; 2 Şubat'ta tezkere-i samiyesi yani başbakanlık yazısı yazılıyor ve 7 Şubat'ta da padişah onayı alınıyordu - Sanayi-i Nefise Mektebi için bina yapılması ve okulun ilk kadrosu hakkında irade ("BOA İ..DH-67871," 1882).

²⁰ "Sanâyi'-i Nefise-i şâhâne mektebini inşa eden ve el-yevm mekteb-i mezkûrede fenn-i mi'marî tedris ve ta'lim etmekte olan Valori Efendi"dir - Sayda'dan Müze-i Hümayun için getirilen bazı büyük ve ağır mezar taşları için Sanayi-i Nefise Mektebi hocası Valuri Efendi'nin tersim ettiği planın kış gelmeden tatbik edilerek gerekli binanın yapılması ("BOA MF.MKT 94-112," 1887).

²¹ 1890-1892 arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam eden Celal Esad Arseven'e göre iki katlı olan bu binada altta bir zemin kat ile üstte de atölyeler bulunan bir kat vardı. Burası yukarıdan ışık alan birkaç atölye ile ortada mermer döşeli geniş bri salondan ve idareye mahsus bir iki odada ibaretti (Ürekli, 1997, s. 141). Bina hızla inşa edilip öğrenim de kısa sürede başladıysa da, binanın yetersizliği kısa sürede anlaşılacak ek inşaatlara girişilmiştir. Halil Edhem Bey'in Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu adlı eserinde, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne 1308 hicri(1892) yılında hazırlayıcı sınıflarına atölye, aynı zamanda sergiler için bir büyük salon ile biri Hakk diğeri de Heykel bölümlerine mahsus iki atölye, 1327 hicri (1911) yılında da okul binası ile yeni salon kısmının arasında kalan açıklığa iki oda daha eklenip bunların birbirleriyle birleştirildiğini kaydedilmektedir (Halil Edhem, 1924).

²² Cezar Vallaury'nin fenn-i mimari muallimliğini resim ve gravür muallimlerinin yarısı gibi bir maaşla yürüttüğüne dikkati çekmekte ve 2 Eylül 1904'te İkdâm gazetesinde yayınlanan Osman Hamdi

Gerek Arkeoloji Müzesi, gerek Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve gerekse BOA nezdinde yapılan araştırmalarda Osman Hamdi Bey ve Vallaury iletişimine dair çok kısıtlı sayıda ve genelde geç tarihli belgelere ulaşılabilmektedir. Bu nedenle Sanayi Nefise Mektebi-Müze-i Hümayun kampüsü ve kurumunun oluşumundaki işbirliklerine ait birincil kaynaklardan yoksunuz. Fakat süreç, Vallaury'nin 1882 yılından itibaren Osman Hamdi ekibi içinde, okul ve müze binalarını içeren Ecole des Beaux Arts modelindeki kampüsün oluşturulmasında ve buradaki eğitsel işleyişte en baştan itibaren önemli ve uzun sürecek roller üstlendiğini göstermektedir. Bu bakımdan 1882 yılında hazırlanan ve Paris Ecole des Beaux Arts ile çarpıcı bir benzerliğe sahip olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk yönetmeliğinin hazırlanmasında ve okulun açılışına dair diğer hazırlıklarda da Osman Hamdi Bey ile Vallaury'nin ortak çalışması söz konusu olmuş olabilir²³.

Her ne kadar, Sanayi Nefise İdaresi ve Mektebi kuruluşu gereğine dair ifadelerinde, Osman Hamdi Bey, yerli sanatların yaşatılması ve Türk Sanatı'na vurgu yapıyorsa da, kurumu oluşturmaya yönelik tüm çalışmalarda Avrupa örneklerinin model alındığı görülmektedir. Öncelikle Topkapı Sarayı arazisi içinde ve II.Mehmet dönemine tarihlenen Çinili Köşk'ün etrafında konumlanacak Sanayi-i Nefise Mektebi ve Müze-i Hümayun binalarının tasarımında neoklasik bir tarz izlenmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi binasında neorönesans, Müze-i Hümayun'da ise neogrek denilebilecek unsurlar görülür (bkz. Bölüm 5) . Dönemin özellikle pek çok Avrupa kentindeki müze binalarında gözlemlenebilen ve özellikle antik Yunan mimarisine atıflar yapan bu tarz olasılıkla müze tipolojisinin bir parçası olarak düşünüldüğü için seçilmiştir. Bir bütün olarak bakıldığında ise kampüste Ortaçağ Osmanlı/İslam, neorönesans ve neogrek tarzda binaların yanyana sıralandığı, arka planda yine Osmanlı mimarisini temsil eden Topkapı Sarayı'nın algılanabildiğini düşünürsek , bu belki de, Ecole de Beaux Arts kampüsünde bilinçli bir şekilde gerçekleştirilen ve dönemlerarası bir gezinti, tüm mimari dönemlerin arka arkaya algılanabildiği bir tür müze atmosferini yaratmaya yönelik bir kurgudur. Fakat her durumda etrafındaki

Bey'in nutkunu naklederken Vallaury'nin müzenin ilk kısmını mimarlık ücreti almadan tasarladığını yazmaktadır(Cezar, 1995, ss. 188,273).

²³ Ürekli, resmi belgelere dayanarak, onbeş maddelik Sanayi-i Nefise Mektebi talimatnamesinin önce yabancı bir dille yazılıp sonra Osmanlıca'ya tercüme edildiğine ve talimatnamenin kim tarafından yazılmış olduğunun belirtilmediğine dikkati çekmektedir (Ürekli, 1997, s. 105).

Osmanlı mimari mirasıyla uyumlu, yerel mimari özelliklerini vurgulayan bir tasarım yapılmamıştır. Böylece Avrupalı bir imajla yaratılan müze-okul kampüsü tasarımı, yönetici Osman Hamdi Bey ve mimar-öğretmen Vallaury'nin ortak oluşturdıkları bir tercih etkili olmuş olmalıdır.

Müze ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ortak müdürü Osman Hamdi Bey iken, okulun yağlıboya, hakkak, mimarlık, oymacılık, karakalem öğretmenleri, müdür, katip, kütüphaneci ve hademedden oluşan ilk mütevazi kadrosunda da, ana branş öğretmenlerinin genelde Avrupa kökenli ve/veya eğitilmiş olduğu görülmektedir: Yağlıboya resim öğretmeni Salvatore Valeri, karakalem resim öğretmeni Warnia-Zarzecki, kadroya biraz geç katılacak olan hakkaklık öğretmeni Napier'dir. Fenn-i mimari öğretmeni Vallaury ve heykeltıraşlık öğretmeni ve dahili müdür Oskan Efendi ile ortak ders öğretmenleri olan tarih öğretmeni Aristoklis Efendi, Ulem-u riyaziye öğretmeni Kaymakam Hasan Fuat Bey, Teşrih öğretmeni Kolağası Yusuf Rami Efendi Osmanlı tebasıdır (Cezar, 1983, s. 11). 1890 tarihli bir Fransızca makalede bu kişilere ek olarak “dessin linéaire” öğretmenleri Tefvik Efendi ve Margosyan Efendi'nin adları geçmekte tarih ve estetik derslerini Aristokles Efendi'nin vermekle beraber kalıp, model, desen muhafazası ve kütüphaneden sorumlu Héracles Efendi'nin tarih ve estetik derslerine de girdiği belirtilmektedir (Lepage, 1890).

Okulun açılmasından sonra kısa süre içinde okul kütüphanesi için kitap temini sözkonusu olmuş; burada özellikle antik dönem sanatı ve mimarisiyle ve müzecilikle ilgili yayınların da aralarında bulunduğu bir dizi Avrupalı yazara ait kitap Fransa'dan ısmarlanmıştır²⁴. Sözkonusu kitapların aralarında Parvillée'nin

²⁴ Toplam 3250 frank tutan sözkonusu kitap listesi ve fiyatları şöyledir : Rich, Dictionnaire des antiquites grecques et romaines, trad. Cheruel chez Didot 6f, Daremberg et Saglio, Diction. des antiquites, 7 fare, Paris, Hachette 35, Beule La sculpture grecque avant Pericles, Didier 3,5 f, Otfried Müller Manuel de l'archeologie de l'art, 3 vol et un vol de planches, trad. Picard collection Roset chez Roset 18,50 f, Jacquermont Merveilles de la Ceramique, 3 vol Hachette 10, Barthelemy Manuel de Numismatique ancienne avec un vol de planches, collection Roset 10 f, Westropp, Manual of Archeology (precieux pren les signes gravées) chez Longmans a Londres 20 f, Lübke Grundriss der Geschichte der Kunst, Stuttgart, Ebner et Seubert 20 f, L'art en tableau une collection de 1000 gravures interessants. L'histoire de l'art, Paris Klincksieck 30 f, Viardot Merveilles de la sculpture, Hachette 3,50 f, Van den Berg Histoire des Grecs, Hachette 3,50 f, Dethier et Mordtmann Epigraphik von Byzantion 20 f, Smith, Dictionary of ancient geography 2 vol 70 f, Smith, Dictionary of Grek and roman Biography 9 volumes 100 f, Parvillier Les Monuments de Brousse 150 f, Racinet L'ornement Polychrome 225 f, La Grammaire de L'ornementation 200 f, Charles Leblanc La Grammaire du Desin 25 f, Differents ouvrages d'architecture 200 f, Collection des

Bursa'daki anıtlarla ilgili olarak 1873 Viyana sergisi hazırlıkları sırasında hazırlamış olduğu kitap dikkati çekmektedir. Bunun dışında sayı ve başlık belirtilmeden 200 frank tutarında çeşitli mimarlık kitapları kalemi görülmektedir. Söz konusu kitaplar temin edilmiştir. Fakat bir süre sonra fenn-i mimari şubesinin gereksinimleri için, olasılıkla Vallaury tarafından yapılmış bir listenin, pahalı bulunarak geri çevrildiği ve idare tarafından başka bir muallime daha hesaplı seçeneklerle bir daha yaptırıldığı anlaşılmaktadır²⁵.

Sanayi-i Nefise Mektebi yönetmeliğine göre ("BOA İ.DH-67709," 1882):

Müdür hem Sanayi-i Nefise Mektebi, hem de müzelerin çalışanlarının başında olacaktır. Okulun eğitimi, müdürün başkanlığında bulunacak olan ve bir ressam, bir oymacı, bir hakkak, bir mimar ve beş diğer sanat erbabından oluşacak bir Meclis tarafından yürütülecektir.

Okulda resim, oymacılık, mimarlık, hakkaklık ile fennin sanayiye usul-u tatbiki öğretilecek ve ders olarak da tarih-i sanayi, fenn-i tezyinat, menazır, muhtasar hesab, hendese-i resmiye, usul-ü defteri, tarih, asar-ı atika, teşrih dersleri okutulacaktır. Okula her biri bir ustabaşı tarafından yönetilecek olan resim ve oymacılık, hakkaklık ve fenn-i tezyinat atelyeleri eklenecektir. Ustabaşılar üç ayda bir müdüre öğrencilerin durumlarını içeren bir rapor hazırlayacak ve bu raporlar okul meclisine bildirilecektir.

Tarih, fenn-i tezyinat ve asar-ı atika dersleri tüm öğrencilere mecburidir. Ressam, oymacı ve hakkak olacaklar teşrih ve menazır derslerini de alacaklar; mühendis olacaklar ise teşrih dışında tüm dersleri alacaklardır.

auteurs Grecs avec trad. Didol, 50 vol 1000 f, Collection des auteurs Latins, avec trad. Didol, 25 vol 300, Collection des Inscriptions Grecques par Boeckh, 4 vol en 40 300 f, Collection des Inscriptions attiques par Rahler er Kirchoff 3 volumes 300 f, Collection des Etudes de Gerome 200 f - Sanayi-i Nefise Mektebi kütüphanesi için Fransa'dan getirilen kitaplar hakkında ("BOA İ.DH-69453," 1883).

²⁵ MF.MKT 101-47, 7 M 1306 Fenn-i Mimari sınıfı için vücuduna lüzum görülen bazı alet ve edevat. Fenn-i mimari şubesi tarafından verilen fakat pahalı bulunarak Riyaziye Muallimi Hasan Fuat Bey tarafından cins ve miktar olarak daha hesaplı hale getirilmiş olan liste şunlardan oluşmaktadır: Nev'i devlit, pusulalı oklatura, dürbünlü miplançete sehpa, grafometro, mimar gönyesi, pantometro, su tesviyesi, 25 m tulunde mesaha zinciri, mesaha şeridi, ustunç kalemi, at tırnağından bir veya hadid iki desimetro fitrında monkle, tuye-i rusi. Revize edilmiş liste 12 parçadır ve 56 Osmanlı lirası ve 95 kuruş tutarındadır.

Öğrencilerin atelyelere kabulü ustabaşların düzenleyeceği sınavlarla yapılacak. Ustabaşlar her yıl atölyelerinde bir değerlendirme yaparak en başarılı öğrenciler ödüllendirilecektir. Üç ayda bir öğrenciler sırayla bir kez asar-ı atikadan bir kez de tabiat bilgilerinden sınava girecek ve başarılı öğrencilere sınav sonuçlarına göre ikinci ve üçüncü rütbeden madalyalar dağıtılacaktır. Sadece okul öğrencileri değil, sanayi-i nefise eğitimiyle ilgili dışarıdan kişiler de derslere devam edebileceklerdir. Nisan ayında atölye öğrencileri ve dışarıdan katılmak isteyen öğrenciler için sınavlar yapılacaktır. Bunlar sekiz gün önce müdür tarafından ilan edilecektir. Bunların ilki okul Meclisi tarafından verilecek tema üstüne bir karakalem resim sınavıdır ve bu sınavda ilk ona giren öğrenciler ikinci yağlıboya resim sınavına da kabul edilecek ve bu ikinci sınav sonucunda verilecek ödüller birinci rütbeden madalyalar olacaktır.

Teşrinievvel ayında da benzer sınavlar yapılacak ve bu şekilde altı ayda bir yapılacak bu sınavlar bir jüri tarafından değerlendirilecektir.

Altı ayda bir yapılacak sınavların ikincisine kabul edilebilmek için öğrencilerin menazır, teşrih, tarih, asar-ı atika, tarih-i sanayi ve fenn-i tezyinat derslerinden sınava girmiş olmaları gerekir. Resim öğrencileri altı ayda bir karakalem ve yağlıboya sınavlarına, oymacı öğrencileri ise altı ayda bir normal resim ve alçı üzerine yapılmış resim sınavlarına girerler. İkinci dereceden ödüller ile birinci rütbeden madalya almış öğrenciler, müdürün ilan edeceği zamanlardasınava girerler ve yıllık sınavlarda en çok ödül alan ressam, oymacı ve hakkak öğrencilere Büyük Teşvik Madalyası verilecektir.

Mimarlık öğrencileri de isimlerini kayıt ettirerek okulun tüm derslerine ve kabul imtihanlarına girebilirler.

Bu adı geçen öğrenciler iki sınıfa ayrılacaktır. İkinci sınıfa girmek isteyenlerin tarih, hesab, hendese-i resmiye, resim ve fenn-i tezyinatta yeterli olduklarını her yılın son iki ayında yazılı veya sözlü olarak yapılan sınavlarda ispat etmeleri gerekir. Yılda üç kez de her ilk üç ayın başında öğrenciler ilm-i riyazi ve menazıra ve hendese-i resmiyeye ve taş ve demir inşaatına dair sınavlara girecek ve sonuçlara göre madalya veya zikr-i cemil (mansiyon) ile ödüllendirilecektir. İkinci sınıftan birinci sınıfa geçmek için öğrencilerin bu adı geçen sınavlardan üçüncü madalya veya birincim derece bir zikr-i cemil ile resim ve eşkal ve tezyinat sınavlarında birinci dereceden bir veya ikinci dereceden iki zikr-i cemil, kısacası mimarlık sınavlarında birinci

dereceden üç veya ikinci dereceden altı zikr-i cemil alması gereklidir, ki bu zikr-i cemillerin hiç değilse ikisi verilen fikir üzerine yapılan sınavda kazanılmış olmalıdır.

Mimarlık ve fenn-i tezyinat sınavlarından ibaret olan birinci sınıf dersleri öğrenciye birinci mükafat sınavına katılma hakkı kazandırır. Mimarlık sınavı her ay başında yapılacak ve altısı öğretmen tarafından verilecek bir fikir üzerine, altısı ise istinsah yani kopya yolu ile yapılacaktır. Mimarlığın birinci sınıf sınavlarına özel ödüller birinci ve ikinci derece madalyalardan ibaret olacak ve bir öğrenci hem birinci hem de ikinci derece madalya alabilecektir. Yılın çeşitli sınavlarında en çok ödül alan birinci sınıf öğrencisine Teşvik Madalyası verilecek ve bu “Büyük Madalya” olarak adlandırılacaktır.

Okul meclisi her yıl bir sanayi sergisi düzenleyecek ve katılacak eserler meclisin oluşturacağı bir jürinin hakemliğinde kabul edilecek ve ödüllendirilecektir. Mevcut Asar-ı Atika Müzehanesinden başka bir resim ve oyma şeylere özel bir müzehane ve bir de Sanayi-i Milliye Müzehanesi oluşturulacaktır.

Ayrıca eski binalar ve milli eserlerin muhafazası ve tamiri konularında , Sanayi-i Nefise Mektebi içinde kurulması kararlaştırılmış olan Meclis-i Ali tek yetkili makam olacaktır.

Bu yönetmelik, özellikle de mimarlık bölümü eğitimi, üçüncü bölümde ele alınan Vallaury’nin Ecole des Beaux Arts’daki dosyasındaki bilgilerle de karşılaştırıldığında, sözkonusu okuldaki eğitimle paralel görünmektedir (bkz. Bölüm 3) . Jüri değerlendirmeleri, iki sınıflı düzen, madalyalar ve mansiyonla ödüllendirme, Büyük Ödül, sergiler, oluşturulacak müzeler ve daha pek çok özellik buna işaret etmektedir.

Atelye sistemi de Ecole des Beaux Arts örneğine benzer görülmekle ve yönetmelikte mimarlığın usul-u tatbiki öğretileceği belirtilmekle beraber, her biri bir ustabaşı tarafından yönetilecek atelyelerin arasında sadece resim, oymacılık, hakkaklık ve fenn-i tezyinat bulunmaktadır. Fakat fenn-i tezyinat atölyesi mimarlık şubesiyle en ilgili bir atölye gibi görünse de, mimari tasarım için özel bir atelye adı verilmemektedir. Bu durum yer darlığı nedeniyle ortaya çıkmış olabileceği gibi bir tercih de olabilir. Fakat her ay bir uygulamalı bir sınav olması yine de atelye sistemine yakın bir çalışmaya işaret etmektedir.

Servet-i Fünun dergisinin 5 Teşrinievvel 1311 (17 Ekim 1895) tarihli ve 240 nolu sayısına göre okulda öğretilen bilim ve muhtelif sanatlara “Osmanlı Mimari Tarzı” eklenmiş ve bunu tahsil etmesi için iki öğrenci Kahire’ye yollanmış; orada Arap mimari metodunu öğrenip dönmüşlerdir. Okul bünyesinde fen müdür muavini Mösyö Siroper tarafından, bu iki kişinin öğretmen tayin edildiği “Tarz-ı neccar-ı Arab” yani Arab dülger tarzı adında bir özel sınıf teşkil edilmiştir (Ürekli, 1997, s. 185).

Arif Hikmet Koyunoğlu da Türk sanatı üzerine yazılarında Sanayi-i Nefise Mektebi’nin hars ve sanatımızın çöküşüne engel olmak için ve Avrupa’da aynı amaçla kurulmuş okulların programıyla kurulduğunu, çok değerli muallimleri olduğunu ve pek çok sanatkar yetiştirdiğini belirtmektedir. Okulun gerek teori, gerekse teknikler anlamında kuvvetli bir eğitimi olduğunu, eğitim boyunca Grek, Grekoromen, Rönesans mimarlığının tüm incelikleri öğretilse de Türk mimarisi adına 1908-1909’a dek sadece son sınıfta “Art Ottoman” adıyla kozmopolit bir mimarinin okutulduğunu; bunu da Kemaleddin bey, Vedad Bey, Vallauri ve Mongeri’nin öğrettiğini anlatmaktadır²⁶. Bu yönetmelikte belirtilenin tıpatıp aynısı değilse bile en yakın şekliyle öğrenim görmüş olabilecek 1908 girişli Koyunoğlu’nun anılarında mimarlık şubesinin beş yıllık programı şöyle özetlenmektedir (Koyunoğlu, 2008, s. 90) :

“...Mektepte ilk sınıf hazırlayıcı (Préparatoire) idi. Bu sınıfta klasik mimari stillerindeki inşai ve tezyini parçaların desen halinde resimleri yapılırdı. Sene sonunda buradan Mimari birinci sınıfa başlanırdı. Bu sınıfta, evvelce öğrenilen inşai aksamın, tezyinatın nerede ve nasıl kullanılacağını öğrenmek üzere basit bina kısımlarının tatbikat plan ve projelerine çalışılırdı. İkinci sınıfta Grek, Greko-Romen ve diğer klasik tarzlarda türlü bina plan ve projeleri yapılır ve tek renk lavi şeklinde ı ışık ve gölge tertibatı yapılmaya başlanırdı. Üçüncü sene Rönesans stilinde bina projelerine çalışılır ve suluboya ile renklendirilerek birer anlamlı tablo haline konulurdu. Dördüncü

²⁶ Koyunoğlu, her yılın sergisinde gerek Grekoromen gerekse daha ileriki dönemde “Türk stili”yle başarılı eserler sergilendiğini ama Türk stili adı verilenin dini mimari ile sınırlı olmasının bir hata olduğunu belirtmektedir (Koyunoğlu, 2008, ss. 299–300, 318–319). “Türk Mimarisi” (Hakimiyet-i Milliye 20 T.sani 1927-nı:2288 makalesi) ve “Mimarlarımız ve İnşaat”(Hakimiyet-i Milliye-29 Nisan 1928-no:2446 makalesi) başlıklı yazılarında bu konuları işlemektedir (Koyunoğlu, 2008, ss. 4–5,2) .

sınıfta Osmanlı-Türk mimarisi projeleri ve bazı eski kıymetli Türk mimari eserlerinin rölöveleri yaptırılırdı.”

Okulun ilk kadrosuna baktığımızda da fenn-i mimari konusunda Vallaury dışında bir isim bulunmadığından, atölye veya ders için öğrencinin önünde Paris okulu örneğinde olduğu gibi farklı seçenekler olmadığını da görüyoruz. Ayrıca atölyeleri yöneteceği belirtilen ustabaşılar ile muallimler büyük olasılıkla aynı kişilerdi.

Yönetmelikte Paris Beaux Arts Okulu örneğinde, çok önemli bir konu olan mimarlık sınav konularının belirlenmesi usulü ile ilgili bir madde olmadığı dikkati çekmektedir.

Yönetmelikten adı geçen “Büyük Mükafat”ın, Paris Beaux Arts okulu örneğindeki Roma konkuru benzeri bir yurtdışı seyahati ve ek eğitim bursu ile ilişkilendirildiği anlaşılmaktadır. L’Artiste dergisinin 1890 tarihindeki sayısının Sanayi-i Nefise Mektebi’ni tanıtan yazısında halihazırdaki 140 civarı öğrencinin beş yıl derslere devam ettikten sonra her bir şube için ayrı ayrı düzenlenen “Prix de Paris” konkurlarına girebildiği ve kazananların iki yıllığına devlet bursuyla Fransa’ya yollandığı belirtilmektedir²⁷. Bu bilgiyi doğrular şekilde, Osmanlı arşiv belgelerinden anlaşıldığına göre, 1889 yılından itibaren her yıl Sanayi-i Nefise Mektebi’nden mezun olan öğrenciler arasından en başarılı üç kişinin tahsil için Avrupa’ya gönderilmesine karar verilmiştir (Ürekli, 1997, s. 157). 1889’da fenn-i mimari şubesi dördüncü sene öğrencisi olan Feyzi, Nizameddin ve Liyon Efendi’lere ödüller verilmiştir (“BOA İ.DH-1118-87406,” 1889). İkmal-i tahsil için Feyzi Efendi’nin Paris’e , Nizameddin Efendi’nin ise Berlin’e yollanmasına karar verilmiştir (“BOA İ.DH 1180-92288,” 1890)²⁸. Fakat 1907 tarihli bir makalede Osmanlı Devleti’nin Sanayi-i Nefise öğrencilerini çok istisnai olarak Paris’e bursiyer olarak yollandığı ; okulun kuruluşundan bu yana, 2’si ressam, 1’i heykeltıraş ve 2’si mimar olmak üzere sadece beş öğrencinin Fransa’ya gönderildiği; bu bursiyerlerin üç yıl sonunda ülkelerine geri döndüğü belirtilmektedir (Thalasso, 1907). Öğrencilerin yurtdışına

²⁷ Önceki yıl, yani 1889’da iki resim öğrencisinin bu bursu aldığı belirtilmektedir(Lepage, 1890).

²⁸ Fakat yeterli ödenek olmadığı için bu gidişin 1891’e dek bekletildiği anlaşılmaktadır (“BOA İ.DH 01212-094950,” 1891).

bursla yollanmasının uzun zaman kesintiye uğradığı anlaşılmaktadır²⁹. 1908 yılında ise Maarif Nezareti Avrupa'ya yollanacak en başarılı üç mimarlık mezununun okul mimari teknik esas ve kaidelerini incelemesini istemiştir³⁰.

6.2 Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Vallaury'nin Öğrencileri ve İlk Mimarlık Mezunları

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1885 yılında mimarlık sınıfında beş öğrenci vardır³¹. Bu bilgiyi veren gazete haberinin içerdiği “bunların tahsilini tamamladıkları zaman, şimdiki halde işleri güçleri Osmanlı fenn-i mimariyi mahvetmek olan bina kalfalarının elbetteki mahiyetleri meydana çıkacak ve her biri mimari numuneleri olan yüce binaları tamir adı altında bozmalarına nihayet verilecektir” ifadesi, mimarlık mezunlarına dair beklentiler hakkında fikir vermektedir. 1907 yılında ise okulun 57'si mimarlık şubesinde olmak üzere 180 öğrencisi bulunmaktadır; tüm öğrencilerin 87'si Müslüman, 36'sı Ermeni, 45'i Rum, 6'sı Musevi ve 6'sı levantendir³².

Bu çalışma çerçevesinde, ilgili kurumlar nezdinde ısrarlı çabalara rağmen, okulun mimari şubesinde yaptırılan projeler, ödevler, sınav konuları hakkında bilgi veren birincil kaynak niteliğinde bir bülten veya yazışmaya veya yönetmelikte bahsedilen düzenli ustabaşı raporlarına ulaşılammıştır. Fakat yılsonu sergilerinin düzenli olarak yapıldığı anlaşılmaktadır³³. 1890 yılına ait bir dergi haberine göre öğrenci

²⁹ “Sanâyi-i Nefise Mektebi me'zûnlarından hükûmetin Paris'e ilk gönderdiği talebe 1307'de mimarî kısmından Feyzî ve Nizameddin ve 1308'de heykeltıraş İhsan ve nâkış Gâlib beylerdir. İlân-ı Meşrûtiyet'i müte'âkib delâletimle hükûmet tarafından iki mimar ve üç nâkış Paris'e ve bir mimar Berlin'e ve bir heykeltıraş Münih'e gönderilmişlerdir” (Halil Edhem, 1924, s. 35).

³⁰ Bu, son 30-40 yıldır ülkede yapılan pek çok okulun fenni kaidelere uygun olmayıp amaca hizmet etmediği, ama Avrupa'da bu konunun üstünde durulup okul binası inşasına özel bir önem atfedildiği belirtilerek gerekçelendirilmektedir. Görüşü sorulan Osman Hamdi Bey, okul binaları yapımında yarışma açılmasını önermekte ve Avrupa'ya yollanacak öğrencilerin eğitimlerini takiben bir süre seyahat ederek okulları incelemesinin faydalı olacağını belirtmektedir (“İAMEYA Karton 4-No-1760 ve 3 eki,” 1908).

³¹ Tercüman-ı Hakikat no 2126, 18 Şevval 1302 (30 Temmuz 1885) nüshası haberidir (Ürekli, 1997, s. 170).

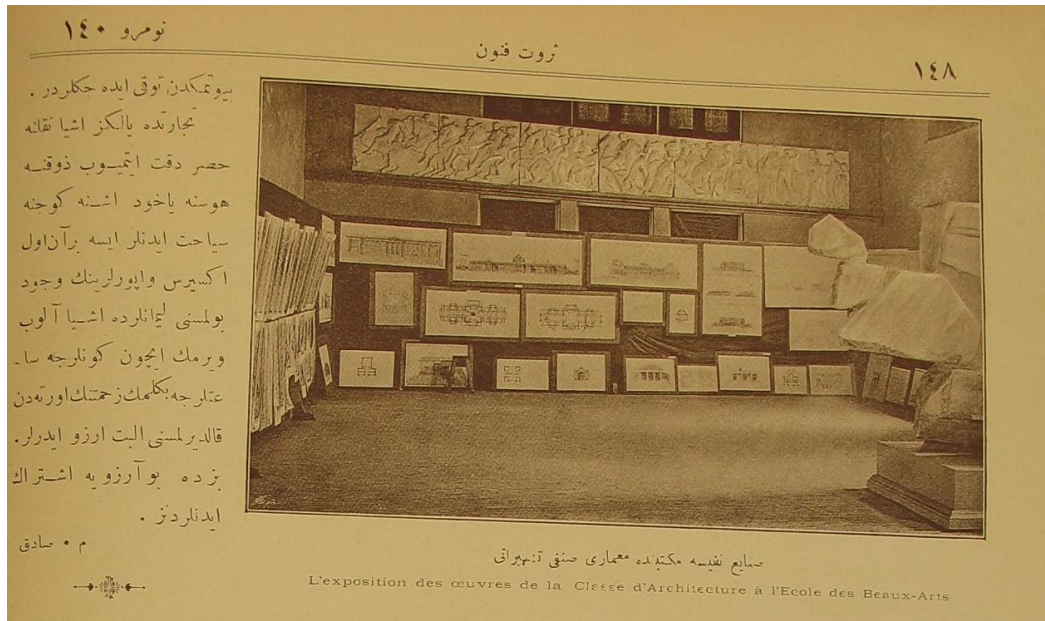
³² Thalasso, bu bilgileri verdiği yazısında genelde Müslüman ev Ermeniler'in resim ve heykelle, Rumlar'ın mimariyle, Musevilerin hakkaklıkla ilgili olduğu yorumunu yapmaktadır (Thalasso, 1907).

³³ “En evvel şunu söylemek lâzımdır ki Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin te'sisinden beri talebenin müsâbaka imtihanları için her sene mekteb dâhilinde bir sergi açılmaktadır. Diğer sergilere gelince Beyoğlu'nda tertîb olunan üç sergiden ikincisi 1318 (1902)de Posta Sokağı'nda 417 numarolu hânede küşâd olunmuştur “ (Halil Edhem, 1924, s. 39). Diğer sergiler olarak bahsedilen ilk kez 1901'de

işlerinin sergilendiği bu sergiler halka açık olarak okulun galerilerinde yapılıyor ve büyük ilgi çekiyordu (Lepage, 1890). 1907 tarihli benzer bir makalede de yine Sanayi-i Nefise Mektebi yılsonu sergilerinin her Ekim’de halka açık yapılarak; jürinin seçtiği ve altın ve gümüş madalya ile ödüllendirdikleri dahil öğrenci eserlerinin yer aldığı bu sergilerin büyük ilgi çektiği belirtilmektedir (Thalasso, 1907). Bu sergi içerikleri ve kaydolan, mezun olan öğrencilerle ilgili bilgi ise çeşitli dergi ve gazete haberleri ile sınırlıdır. Mezun olup ödül ve madalya alan öğrenci listelerine ise Başbakanlık Osmanlı arşivi ve Arkeoloji Müzeleri Arşivi belgeleri arasında da rastlanabilmektedir.

Okul 1891 yılına dek iki kez öğrenci mezun etmiştir (Ürekli, 1997, s. 180).

Servet-i Fünun dergisinin 16 Kasım 1893 tarihli sayısında Sanayi-i Nefise Mektebi sergisine resimli olarak yer ayrılmıştır; çok net değilse bile yayınlanan fotoğraflar arasında mimari bölümünün eserleri de göze çarpmaktadır (bkz. Şekil 6.1) (“Sanayi-i Nefise Mektebi,” 1893).



Şekil 6.1 : Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1893 yılı sergisinden mimarlık şubesi levhaları (“Sanayi-i Nefise Mektebi,” 1893).

Servet-i Fünun dergisinin 15 Mart 1894 (3 Mart 1310 no.157) sayısında ise okulun o yılki sergileri hakkında detaylı bilgi vardır (Ürekli, 1997, ss. 181–182). “Burada

Alexandre Vallauray ve Régis Delbeuf işbirliğiyle organize edilen dernek tarafından Osman Hamdi Bey himayesinde açılan “Salon de Stamboul” sergileridir (Thalasso, 1906).

mimari sınıfının eserleri arasında gayet zevk güzelliği ve zerafetle resmedilmiş inşaat projeleri, hususiyle Paris’de tahsillerini tamamlamak üzere bulunan öğrencilerin Fransa mimari mektebi idaresi tarafından tasdik edilerek gönderdikleri eserleri mevcuttur. Ayrıca Darülaceze³⁴ binası hakkında öğrencilerin resmettikleri projeler fazlasıyla dikkat çekmektedir” denilmektedir.

Fakat 1894 itibarıyla mimarlık alanında Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarının yeterli olmadığı düşünülmüş olsa gerek ki, Mekteb-i Mülkiye muallimlerinden Agop Boyacıyan Efendi’nin “fenn-i mimariye aşına adamlar yetiştirerek Avrupa mimarlarına müracaatten kurtulmak” gerekçesiyle Galata’da gündüzlü öğrenciler için kurmak istediği dört yıllık Türkçe ve Fransızca özel Fenn-i Mimari Mektebi’ne Maarif Meclisi’nce ruhsat verilmiş, 11 Aralık 1894’te irade-i seniyyesi çıkmıştır (“BOA BEO 531-39815,” 1894). Bu okulda uygulamalı dersler de olması öngörülmüştü. Fakat faaliyete geçip geçmediği hakkında bilgi bulunmamaktadır.

Yine Servet-i Fünun’un 27 Aralık 1894 (15 Kanun-ı evvel 1310 tarihli 198 nolu sayısında okul mevcudunun bir önceki 120’den 195’e çıktığı ve tüm sınıflarda 35 öğrenciye ödül verildiği, bunun 15’inin birinci derece, 13’ünün ikinci derece ve kalanların zikr-i cemil olduğu belirtilmektedir (Ürekli, 1997, ss. 183–184).

Servet-i Fünun 5 Teşrinievvel 1311 (17 Ekim 1895) 240 nolu sayısında 1895’te okuldan beş mimarın mezun olup diploma aldığı yazılıdır(Ürekli, 1997, s. 213).

1898 yılına ait Servet gazetesinin 130 numaralı sayısında Sanayi-i Nefise Mektebi tanıtılırken mimari sınıfında bilimsel gerekliliklere uygun ve modern hastane maketlerinin bulunduğu yazılıdır (Cezar, 1995, s. 562).

Şenyurt, 1900 yılında Sanayi-i Nefise mimarlık şubesi son sınıf öğrencilerinden Kiryakidis, Neokosmos ve diğerlerinin “Büyük Tren İstasyonu” konulu akademik yarışmada ödül aldıklarını belirtmektedir³⁵ (Şenyurt, 2002, s. 94).

Sabah gazetesinin 21 Eylül 1906 tarihli 6091 nolu sayısında Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Eylül 1906’daki 22. sergisine dair ayrıntılı bir yazıda okulun büyük

³⁴ Büyük bir proje olan ve 1894’deki münakasa sonucu Vasilaki Kalfa tarafından gerçekleştirilen Dar’ülaceze projesi 1897’de tamamlanmıştır (“BOA Y.A.HUS-265-109,” 1894)(“BOA Y.A.HUS-336-28,” 1897) (Şenyurt, 2002, ss. 63–64).

³⁵ Bahsedilen yarışma yılsonu konkuru olmalıdır. 1319 Maarif Salnamesi’nde 98.sayfada Kiryakidis’in 1900 yılında ödülle mezun olduğu görülmektedir (Ürekli, 1997, ss. 215–216).

başarı kazandığına dikkat çekilmektedir. Yazıda ilgili öğrenci adları da verilerek, “fenn-i mimari son sınıf talebesi, muhteşem Dar’ülaceze binasının cepheden görülen resmi ile satırlandırılmış planını pek mükemmel ve adeta birer mimari maharetiyle çizmişlerdir” ve “fenn-i mimari üçüncü sınıf öğrencileri de zarif bir köşkün cepheden görülen resmi ile dahili taksimatını gösteren ayrı ayrı planlarını resmetmişlerdir. Bu sınıftan Mehmet Nihad Bey ile Tahsin Bey arabesk olarak çizmiş oldukları eserleri ile kabiliyetlerini fiilen göstermişlerdir” denilmektedir (Ürekli, 1997, s. 199).

27 Eylül 1907 tarihli 6462 nolu Sabah gazetesi nüshasında Eylül 1907 sergisi hakkında bilgi verilirken, mimari son sınıfın konusunun , ortada merkezi idare, yanlarında ihracat ve ithalat daireleri olmak üzere sahilde bulunan bir gümrük binasının tasviri, mimari üçüncü sınıfının erkek ve kızlara mahsus bir mekteb binası tertibatı, mimari ikinci sınıf konusunun bir karakolhane resim ve planı, mimari birinci sınıfının ise bir kapı ile koridor şeklinde iç mekanları gösterir resim ve planlar olduğu belirtilmekte, levha sahibi öğrencilerin isimleri verilmektedir (Ürekli, 1997, ss. 200–202). Benzer şekilde Thalasso da 31 Mayıs 1907 tarihli yazısında bir süre önce Sanayi-i Nefise Mektebi’nde yıl sonu çalışmalarına yoğunlaşmış öğrencileri gözlemlediğini, mimarlık şubesinin verilen “Douane de Constantinople” yani İstanbul Gümrük Binası konusu üstünde çalıştığını belirtmektedir (Thalasso, 1907).

Alexandre Vallaury, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin 2 Mart 1883’teki kuruluşundan 10 Ağustos 1908 tarihindeki istifasına dek, yirmibeş yıl boyunca, okulun fenn-i mimari öğretmenliğini yürütmüştür (Cezar, 1983, s. 68). Bu durum, adı çeşitli devlet yazışmalarında okulun kadrolu fenn-i mimari öğretmeni olarak geçmesiyle de belgelidir³⁶. Bu tarihler arasında okulda görev almış , mimarlık öğrencilerinin ders almış veya faydalanmış olabileceği diğer mimarlar ise , 1890’dan itibaren bir süre

³⁶ Bu belgelerin bazıları Sanayi-i Nefise Mektebi’nin sergisi ile mektebin muallim ve memurlarından taltife layık olanların isimleri (“BOA Y.PRK.MYD 17-86,” 1887) ile BOA MF.MKT 30, tarih:1309 hicri, 1894 yılında Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi personeli ; BOA MF.MKT 96, tarih:1316 hicri, 1900 yılında müze ve Sanayi-i Nefise mektebi personeli ile ilgili bir liste; Malumat 7 Safer 1320 No:336, tarih: 1320 hicri, 1902 senesinde Sanayi-i Nefise Mektebi öğretmenleri konulu yazılardır (Cezar, 1995, ss. 558,563,564).

August Jasmund³⁷, 1899'dan itibaren Mimarlık Tarihi derslerini veren Vedad Bey ve 1902'den sonra Vallaury'e atölyesinde yardımcı olarak görev yapan ressam Philippe Bello ile Bello'nun hastalığı sırasında ve 1904 Mart ayından itibaren Vallaury'nin önerisiyle onun yerine ücretsiz ve kadrosuz, gönüllü olarak derslere giren Giulio Mongeri'dir³⁸ (Cezar, 1983, ss. 60,68,69). Ayrıca 1908 yılında bir iradeyle ders programına ekler yapılmış; yeni olarak mukavemet-i ecssam, malzeme-i inşaiyye ve fenn-i inşaat dersleri tarih öğretmeni Vedad Bey'e verilmiştir. Hendese-i resmiye, menazır-ı kat'ı ahşab ve kat'ı eşcar dersleri ise matematik öğretmeni Binbaşı Ziya Bey'e verilmiştir (Ürekli, 1997, s. 203) ("İAMEYA Karton 4," 1908).

Bello ve Mongeri ile desteklenen fenn-i mimari dersleri, Vallaury'nin 1902'den sonra bir dereceye kadar okulla ilişkisinin zayıfladığı ve Bello, Mongeri ve Vedad Bey'in etkisinin artmakta olduğu anlaşılmaktaysa da, Vallaury'nin görevi 1908'e dek devam etmiştir. Buna göre 1883'te derslerin başlamasından 1911-1912 yıllarına dek Sanayi-i Nefise Mektebi fenn-i mimari şubesinden mezun olanlar Vallaury'den fenn-i mimari dersi görmüş olan, projeleri Vallaury'nin yer aldığı jüri tarafından değerlendirilen öğrencileri olmuş olmalıdır³⁹. Buna göre bahsedilen aralıkta mezuniyet yıllarına göre sıralanmış olarak Vallaury'nin öğrencisi olmuş Sanayi-i Nefise mimarlık mezunlarından şu kişiler belirlenebilmiştir⁴⁰:

³⁷ Sirkeci garının mimarı olarak tanınan Jasmund, 8 Ocak 1890 tarihi itibarı ile Mühendishane'ye muallim tayin edilmişti ("BOA İ.DH 1165-91068," 1890). En geç 13.12.1890 itibarı ile Sanayi-i Nefise'de de bazı dersler vermekteydi ("BOA DH.MKT 1791-82," 1890).

³⁸ Bir süredir Vallaury'nin yardımcısı olarak fenn-i mimari derslerine giren 1903 yılı sonunda hastalandığı için okula gelemeyişi görülmektedir. Bu sırada Osman Hamdi Bey'in ricalarına karşın Vallaury derslere girmemiş ve nihayet çözüm olarak 1904 Mart ayında Mongeri'nin Bello iyileşene dek derslere girmesi konusunda mutabık kalınmıştır ("İAMEYA Dosya 16 Osman Hamdi Bey, Vallaury ve Mongeri arası üç yazışma," 1904).

³⁹ Bu ilk mezunların kimliğine dair MSGSÜ arşivleri, BOA belgeleri, Arkeoloji Müzesi arşivleri ve bunlara referans veren Fatma Ürekli tezi, Kuruyazıcı araştırmaları, Zafer Akay araştırmaları, S.Tsilenis, E.Phessas-Emmanouil, V.Colonas yayınları, Yunanistan Teknik Barosu arşivlerindeki mimar beyanları, Oya Şenyurt tezi ve yayınları, 2010 yılı Rum Mimarlar sergisi ve 2010 yılı Ermeni Mimarlar sergisi yayınları, dönemin gazete arşivlerini içeren çok kapsamlı bir çalışma yapılmış; bunun sonucunda sözkonusu Sanayi-i Nefise mezunu mimarların kimlikleri, çalışma hayatları ve gerçekleştirdikleri yapılara dair bilgiler elde edilmiştir. Yunanca kaynaklardaki bilgilerin değerlendirilebilmesi için Sayın Gülay Ertekin'in Türkçe'ye çevirisi kullanılmıştır.

⁴⁰ Bu listede mezuniyet tarihleri farklı kaynaklarda bir yıl kadar oynamalarla geçebilmektedir. Bunun nedeni okulu bitirme tarihi ile diploma alma tarihinin farklı olması olabilir. Yine bu listeye diplomayla okuldan mezun olanlarla beraber, diplomasız olarak okulu tamamlayanlar ve en az iki yıl okulda okuduğu bilinenler dahil edilmiştir.

Rumi 1305 – miladi 1889 : Periklis FOTİYADİS, Belisarios MAKROPULOS, Feyzi Efendi, Leon (veya Levon) HARCİYAN(veyə ZARAFÇİYAN), Nizamettin Efendi, Jacques ROSOLATO

Rumi 1307 – miladi 1891 : Agop KİGORKYAN, Antuvan TEDESCHI, Francesco Efendi, Aram PABUCCUYAN, Menelas KASTURYADİS

Rumi 1308 – miladi 1892 : Garabet İnhiya MARDİROSYAN, Karabet Ağya ETMEKÇİYAN, Toros TORONYAN, Araşes TERBAKYAN, Araşes DENOYAN veyə Leon DEROKIAN

Rumi 1310 – miladi 1894 : Alfredos PSALTİS, Harutyun (veyə Artin) ARSALANYAN, Aram FETVACİYAN, Agop PAPASYAN

Rumi 1311 – miladi 1895 : Bogos HİDİRYAN, Eduardo VUCCINI, Onnik BEZİRCİYAN, Mehmet Alaettin, Leon EKSERCİYAN

Rumi 1312 – miladi 1896 : Avedis SARRAFYAN, Yorgi Efendi, Nikoli Efendi, Vahram Efendi, Osin Efendi, Yorgi ZAHARYADİS

Rumi 1313 – miladi 1897 : Süleyman Efendi, İstefan Efendi, Karabet Efendi, Vasil Efendi, Onnik Efendi, İstefan Efendi, Honato Efendi, Fernando ZAROMDO, İstavro YERASİMOS

Rumi 1315 – miladi 1899 : Yani Efendi, Aram ŞEKERCİYAN, Arsen Efendi, Mihal Efendi, İstefan Efendi, Kleanti Efendi, Yorgi Efendi, Hüseyin Hüsni, Alexandre RAYMOND⁴¹

Rumi 1316 - miladi 1900 : Yani VANİKLİ, Dimitri NİKDİ, CANİKYAN, Tresso ÇUBER, Kleovulos KLONARİDİS, Yorgi Efendi, Ioannis PİRPİNYAS, Ohannes Efendi, Nerses ZARYAN⁴², Konstantin KİRYAKİDİS, Antuvan RATİSKİ, Dimitri PEÇİLİS, Hrant KARAGÖZYAN, Aleksandır YENİDÜNYA(NEOKOZMOS), Simon AGOB, Simon LOKMAGEMEZ

⁴¹ Alexandre Raymond'un okula giriş yılı 1894 olarak bilinmektedir; bitirdiği yıl tahmini verilmiştir.

⁴² MSGSÜ listesinde görünen tek bayan mezundur (MSGSÜ Öğrenci İşleri, t.y.).

Rumi 1317 – miladi 1901 : Yako Efendi, Yorgi SALEMON, Hrant YAKUPYAN, Reşit Efendi, Mihran AZARYAN, Kornelyus VALAVANİS, Aleksandr TZONİS, Mehmet Ferit, Dimitri Efendi, Konstantin Efendi, Nikolaki Efendi

Rumi 1318 – miladi 1902 : Dimitri Efendi, Mehmet Hikmet, Antuvan HARUN, Yervant SİNEMYAN, Miltiyadis Efendi, Hüseyin Kamil, Mehmet Salih, Antuvan JANİNİ

Rumi 1319 – miladi 1903 : Edhem Bey, Odiseas PÜSKÜLÜ, Niko HARALAMBİDİS, Hayik KESARNİK, Hosif Efendi, Hüseyin Kazım, Tanaş Efendi, Toma AGLİYADİ, Dimitri Efendi, Armenak Efendi, Petro TZİOTİS, Mehmet Sabit, Yakovis Efendi, Dimitri TSİLENİS

Rumi 1320 – miladi 1904 : Ermenak Efendi, Yervart KALFAYAN, Othon ANDREADİS, Todorı AMİRADAKİS, İbrahim Adil, Nazmi, Ahilya MAVROMATİS, Batıralı Efendi, Orosti Efendi

Rumi 1321 – miladi 1905 : Karabet Efendi, Mehmet Reşid, Hrant Efendi, Zare, Osman, Filipidis Efendi, Hrant BOŞNAKYAN, Mehmet Asım, İstapan Efendi

Rumi 1322 – miladi 1906 : Simon MİLONAS, Panayot Efendi, Vahram KRİZEP, Dimitri Efendi, Tayat TANAŞ, Simeon DİMİTRİ, Toma Efendi, Kostı Efendi, Foti Efendi, Anton Efendi, İspiro KHURİ, Manuso Efendi, Vahram PAPAZYAN, Stefan LİMONCİYAN, Simon SAPUNİDİS, İzhak MİZRANİ, Yervant KALPAKCIYAN, Vahan KATIRCIYAN

Rumi 1323 – miladi 1907 : İstapan KALFAYAN, Bogos OTOCYAN (veya UTUCUYAN), Ahan HIZIRYAN, Mehmet Nihat NİĞİZBERK, Tanas İSTAVROPULOS, Jak DARMİ, Panayot ANDON

Rumi 1324 – miladi 1908 : Panayot EPİVANİTOS, Thrasivulos RİZOS (HACİRİZOS), Zacharias HANOPULOS, Aristo KATOPULOS, Yakobin BESAT, Tahsin (Ziya) Sermet, Ardon ARAM, Lusyan JEZEZ, Zahami Efendi, Mihran MESREPOGLU (MESROBYAN), Jan TÜLBENDCİYAN, Fazıl, Ahmet Haftı, Andriko Efendi, Ahmet Kemal, Konstantin LAMBRİNOS, Konstantinos YİOTOPULOS, Ohannes TAŞCIYAN, Mehmet, Mehmet Kasım, Mihalaki DİMİTRİ, Nikolaos ZUBULİDİS, Kemalettin, Ahmet Kemalettin, Konstantin MİHAL, Niko VASİLİADİS, Hanri KONSOLİ, Nikolaki PAVLOS

Rumi 1325 – miladi 1909 : Nikolaki TOMBAKİDİ, Vasil KALINOGLU, Yorgo ZARİFİS, Kosmo PİSTİKAS, (Abdülahad) Farih, İbrahim Etem, Himayak Efendi, Alkiyiviyadi CELEPAS, Hasan Tahsin, Hazaros Efendi, Hristo ANDONİ. Ayrıca daha önce öğrenci listelerinde yer alıp olasılıkla 1909 yılında okulu bitireceği öngörülebilir Mehmet Sırrı, Mustafa Vafî, Ali Haydar, Aşud AGOB, Neşa BEZCİYAN, Kenan, YUNDİDİS, KUNDURACIYAN, Agob KATIRCIOĞLU, Artin TAŞCIYAN, KARAKAŞYAN, Andonaki Efendi, İsak ANJEL

Rumi 1326 – miladi 1910 : Nikoli KALFAOGLU, Agop PAPASYAN, Hüseyin Halit, Artin NAZARET, İspiro Efendi, Koço Efendi, Anastas BİRDAS, Teohar FİSTO, Aleksan Efendi.

Rumi 1327 – miladi 1911 : Ali KAYALAR, Hafız Yakup, Leonidas PALAİLOGOS, Dimitri Efendi, Hrant KUYUMCUYAN, Gabriel GRANSABUH, Harcya AHARON, Hrant Efendi, Mehmet Nuri, Mukbil Kemal, Vangel RANOZ, Hristo ZAFİCORGİS, Apostol PİSTİKAS

Rumi 1328 – miladi 1912 : Abdülmecit Efendi, Yani EKSERTZİS, Abdülkerim, Mehmet Emin, Hüseyin Daniş, Kahros Efendi, Mehmet Ali, Ekrem, Osep VAHRAM, Diran Efendi, Velittin, Ahmet Şükrü, Mehmet Halim, Hüseyin Arif ŞAYLAN, Ali Kazım, Mustafa Şemsettin, Ali Vafî, Ruşen, Ali Seyit, Torkom ÇUBUKÇUYAN, Simon Efendi, Maximilyanos RUBENS

Ayrıca, daha önceki öğrenci listelerinde mimarlık öğrencisi olarak görünüp 1910-1911-1912 yıllarında okulu bitirmiş olması olası olan : Halil İbrahim, İsmail Selahaddin, Ahmet Süreyya, Mehmet Nazım, Mehmet Hayri, Mehmet Celaleddin, Oskar LAMBER, Nikola LİVBANOVİÇ, Kostaki DİMİTRİYADİ, Papa İLİYADİS, Arvanidopolo Efendi, Veramuşbuh DAYIOĞLU, Kostaki AĞARCIOĞLU.

Tüm bu bilgiler ışığında, Vallaury ve Osman Hamdi Bey'in Sanayi-i Nefise Mektebi ve özellikle mimarlık şubesinin kuruluş ve gelişimi konusundaki çabalarının, ilk başta detaylandırılan okulun ve mimarlık bölümünün kuruluş amaçlarına ne ölçüde ulaşabildiğini değerlendirmek gerekir:

Vallaury ve Osman Hamdi Bey'in oldukça etkin olduğu II.Meşrutiyet'e kadarki yaklaşık 25 yıl içinde 180-190 mimar yetiştirdiği görülmektedir. Bunların büyük bölümü özellikle Rum ve Ermeni tebadan oluşmakta, az sayıda Musevi ve levanten mimarın adına rastlanmakta; Müslüman tebanın ise mimarlık bölümüne ilk kuruluş

yıllarında oldukça az rağbet etmekle beraber 1900'lü yıllarla beraber Müslüman-Türk tebadan mimarlık öğrenci ve mezunlarının düzenli şekilde artarak, II.Meşrutiyet döneminde oldukça çoğaldığı görülmektedir⁴³. İlk yıllardaki müslüman Türk öğrencisi az öğrenci kompozisyonu, dönemin anlayışına göre elit müslüman ailelerinin çocuklarını “dülger”lik veya “amele”lik ve ikinci bir sınıf bir uğraş olarak gördükleri mimarlık mesleğine yönlendirmek istememeleriyle ilişkili olduğu gibi⁴⁴, bunun tam tersine öteden beri , bir aile geleneği içinde yapı işlerine aşına şekilde yetişen pek çok Rum ve Ermeni tebanın, aile geleneğini devam ettirerek yapıcı/mimar mesleğine yöneldikleri , öğrenci ve mezun isimleri incelendiğinde ortaya çıkan bir olgudur. Fakat , Tanzimat düşüncesi ve Osmanlı tabiyeti çerçevesi içinde düşünülürse Osman Hamdi Bey'in koyduğu yerel mimari mirasa sahip çıkabilecek ve kendine özgü bir “Türk Sanatı” oluşturabilecek kapasitede , ülkeyi mimari işlerini yurtdışından gelecek veya mecburen getirtilecek yabancı mimarlara muhtaç bırakmayacak yetkinlikte yerli uzman mimarlar yetiştirme amacına büyük ölçüde ulaşıldığı görülecektir. 1907 tarihli Adolphe Thalasso makalesinde resim, heykel ve diğer Sanayi-i Nefise mezunlarının aksine mimarlık mezunlarının diploma veya sertifikalarıyla kolayca İstanbul veya taşrada büyük işler alabildiği belirtilmektedir (Thalasso, 1907). Gerçekten de çeşitli arşiv belgeleri aracılığıyla, bu ilk 20-30 yılın mezunlarının özgeçmişlerine baktığımızda azımsanmayacak kadar çok Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu mimarın mezuniyetlerinin ertesinde belediyeler, Evkaf, Maarif, Naf'ıa nezaretlerinde, Demiryollarında ve benzeri kamu kurumlarında çalıştığını görüyoruz. 1908-1909 yıllarını aktaran Arif Hikmet Koyunoğlu'na göre ise, önemli bir sorun okulda okuyacak Türk öğrenci olmaması, eğitim alan ve herhalde 1908-9'da çoğunlukta olan Ermeniler'in de ya okulu bitirip veya daha bitirmeden yurtdışında çalışmaya gitmesi ve ülkeye ne de okula bir şey

⁴³ Yine de Koyunoğlu, 1908 yılında Sanayi-i Nefise mimarlık şubesinde eğitime başladığında sınıfta tek Türk olduğunu, ayrıca bir Musevi ve 28 Ermeni sınıf arkadaşı olduğunu anlatmakta ve bunun mimariye Türkler tarafından hor gözle bakıldığının açık bir örneği olduğu yorumunu yapmaktadır (Koyunoğlu, 2008, ss. 91-92).

⁴⁴ Erken Cumhuriyet dönemi mimarlarından ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ne 1908 yılında başlamış olan Arif Hikmet Koyunoğlu anılarında, ailesinin kendisinin mimarlık bölümüne girişini “dülger” olmak olarak değerlendirerek hayal kırıklığına uğradıklarını aktarmaktadır (Koyunoğlu, 2008, s. 89). Benzer şekilde Paris'e hukuk okuması için gönderilen I.Milli Mimari döneminin ünlü mimarı Vedad Bey'in, mimarlık okumaya başlaması karşısında babası Sırrı Paşa'nın öfkelenerek kendisini geri çağırttığı bilinmektedir (Batur, 2003,ss. 55,56) .

kazandırmamalarıdır⁴⁵. Daha geç 1913 tarihli bir belgede ise resim ve heykel bölümlerine öğrenci kabulünde idadi mezunu olma şartının bu bölümlere talebi iyice azalttığı, zira idadi mezunlarının istikbali parlak görünen mimarlık, mühendislik gibi mesleklere rağbet ettiği, üstelik de bu usulle idadiden mezun olmasa da yetenek sahibi pek çok gencin baştan elendiği ifade edilmektedir, ki bu noktada mimarlık mesleğine bakışın 20-30 yıl öncesine göre olumlu anlamda değişmekte olduğu anlaşılmaktadır (“İAMEYA Karton 91 belge no:27,1a ve 1b,” 1913). Daha güncel bir anlatımda, Cezar da, Vallaury’nin yoğun mimarlık pratiği nedeniyle okula yeterince vakit ayırmamakla beraber , diğer şubelere göre mimarlık şubesi mezunlarının daha başarılı olduğu yorumunu yapmaktadır (Cezar, 1995, s. 475). Alexandre Raymond’un yıllar sonra yurtdışındaki bir sergi broşürüne Sanayi-i Nefise mezunu ve Vallaury’nin öğrencisi olduğu ibaresini eklemesi, Vallaury’nin mimarlık şubesinin itibarına işaret etmektedir (Alain Raymond, Kişisel görüşme, 2011).

Sonuç olarak, Sanayi-i Nefise’nin baştaki amaçlara uygun şekilde piyasa şartlarında rekabet edebilen, güncel yapı program, teknolojisi ve tarzına dair kamu ve özel patronajın ihtiyaçlarına cevap verebilen bir mimar işgücü yaratmada başarı kazandığı anlaşılmaktadır. Şüphesiz bunda elverişli şartların da rolü vardır. 1880’li yıllarda itibaren tüm dünyada dönüşen liman kentlerinde olduğu gibi ve özellikle de Tanzimat sonrası yaşanan kentsel gelişmeye paralel olarak İstanbul ve özellikle pek çok liman kentinde, demiryolları yatırımlarının yapılmasına bağlı olarak da ulaşım hatlarının geçtiği taşra kentlerinde çok yoğun imar faaliyetleri ve yatırımları sözkonusu olmuş; hem kamu hem de gelişen özel sektörde yetişmiş mimara ciddi bir talep oluşmuştur; müteşebbis mimara iş olanakları ortaya çıkmıştır; bu bağlamda Sanayi-i Nefise mimarlık bölümünün çok iyi bir zamanlama ile kurulduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan öğrenci/mezun listesindeki isimlere baktığımızda, çoğu bir mimarlık / yapı işleri geleneğinden gelen veya zaten müteahhitlik işleri yapmakta olan veya ülkenin/kentin tanınmış ve sermaye sahibi ailelerinden gelen pek çok Ermeni ve Rum Osmanlı tebası mimar için serbest müteahhitlik yapmak, büro kurmak ve belli maddi risklere girerek iş almak, Müslüman tebaya göre kuşkusuz

⁴⁵ (Koyunoğlu, 2008, ss. 299–300, 318–319) ile Koyunoğlu’nun “Türk Mimarisi” makalesi- Hakimiyyet-i Milliye 20 Teşrinisani 1927 no: 2288 nüshası- ile “Mimarlarımız ve İnşaat” makalesi- Hakimiyyet-i Milliye-29 Nisan 1928 no:2446 - (Koyunoğlu, 2008, ss. 4–5,2).

daha kolay olmuştur. Bu bağlamda en azından II.Meşrutiyet dönemine kadar özellikle serbest mimarlık/müteahhitlik işlerinin Rum ve Ermeni teba tekelinde kalmaya devam ettiği bir olgudur. Rum ve Ermeni tebanın bu olanakları, şüphesiz yerli mimar işgücünün oluşması , hatta yerli mimari mirasın işbilmez kalfalar elinden kurtarılmasını hızlandırıcı faktörler olmuşsa da, Osman Hamdi Bey'in vurguladığı kendine özgü fakat kuşkusuz aynı zamanda büyük ölçüde Türklük ve İslamiyet vurgulu “Türk Sanatı”nın oluşturulması hedefi bakımından bir gecikme yaratmış olabilirler. Öte yandan 1894 depreminin başkentte yarattığı büyük şok, hasar ve yapıların hızla restore edilme, yarım kalan altyapı çalışmalarına devam etme ihtiyacının bu son hedefin önceliğini de ötelemiş olması çok mümkündür. Gerçekten de daha önce de belirtildiği gibi, ancak 1895 sonunda okulda öğretilen bilim ve muhtelif sanatlara “Osmanlı Mimari Tarzı” eklenmiştir (Ürekli, 1997, s. 185). Bu tarihlerden itibaren okuldaki mimarlık eğitiminin özgün Türk Sanatını oluşturma konusuna daha fazla yoğunlaştığı söylenebilir. Benzer şekilde uzun zaman sadece antik dönem eserlerine yer veren Müze-i Hümayun'da da ancak 1889'da İslam Sanatları seksiyonu kurulmuş; fakat ilgili koleksiyon çok yavaş gelişerek ancak 1908'de Müze'ye yeni bir kanat yapılması sözkonusu olunca tamamen İslam eserleri'ne ayrılabilen Çinli Köşk'e taşınabilmiştir (Shaw, 2000).

28 Rebiülevvel 1319- 15 Temmuz 1901 tarihli bir belgede Osmanlı tarz mimarisi hakkında bir asar vücuda getirmek amacıyla Dersaadet ve Bilad-ı Selase'de bulunan cami, mescit, hayrat vb.'nin iç ve dış mekanlarını inceleyip resim ve planlarını yapmak için izin isteyen Sanayi-i Nefise mektebi mimarlık öğrencisi Mehmet Hikmet'in dilekçesi değerlendirilmektedir (“BOA BEO 1689-126654,” 1901). Okulu birincilikle bitiren Mehmed Asım Efendi'nin 24 Teşrinisani – 7 Aralık 1905 tarihli dilekçesinde hem Osmanlı hem Garp mimari üsluplarına yeteneği olduğunu, Arap ve Türk mimarisi üstüne özellikle çalıştığını ve üç yıldır mimar Vedad Bey resimhanesine de devam ettiğini belirterek iş başvurusu yapmaktadır⁴⁶. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Eylül 1906'daki 22.sergisine dair ayrıntılı bir gazete makalesinde, fenn-i mimari üçüncü sınıf öğrencilerinden Mehmet Nihad Bey ile Tahsin Bey'in konuları olan bir köşkün cepheden görülen resmini arabesk olarak

⁴⁶ Mehmet Asım Bey'in başvurusu değerlendirilip Evkaf nezareti'nde işe alınmıştır (“İAMEYA Karton 2 Mektep no 336 ve eki,” 1905).

izmiş oldukları ve böylece kabiliyetlerini fiilen gösterdikleri belirtilmektedir (rekli, 1997, s. 199). Bu noktada belki de Vallaury’nin de Osmanlı-Türk mimarisine referanslar veren seçilmiş mimari ögelerle kurguladığı ilk değilse bile en özgün ve başarılı örnek olarak değerlendirilen İstanbul’daki Düyun-u Umumiye Genel Müdürlüğü binasının⁴⁷ da 1897’de tamamlandığını hatırlamak gerekir.

Beaux Arts Okulu mimarlık eğitiminde arkeolojik çalışmaların mutlaka yer aldığı göz önüne alınırsa bu okulu model alan ve özellikle müze ile aynı kampus içinde ve aynı yönetim altında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki eğitimin ülkenin çok zengin arkeolojik verilerini göz ardı etmesi düşünülemez; fakat mimarlık ğrencilerinin müzenin arkeolojik kazı ve araştırma faaliyetlerine katıldıklarına dair elimizde bir somut bilgi bulunmamaktadır. Öte yandan Sanayi-i Nefise Mektebi yönetmeliğinin sonunda yer alan ve okulun mimari korumacılık anlamında da başvurulan söz sahibi kurum olmasını öngören maddenin uzun zaman işletilemediği bilinmektedir. Bunlara rağmen, ilk Sanayi-i Nefise mimarlık mezunlarının faaliyetlerinden eski eser ve binaların, tarihi mimarlık mirasının araştırılması ve korunması yönünde bir bilinç oluşturulduğu da anlaşılmaktadır. Bu anlamda, ilk Sanayi-i Nefise mimarlık öğrencileri arasından en çok dikkati çeken Alexandre Raymond’un, hem Osmanlı – Türk hem de Bizans eserlerini inceleyip bina ve bezeme anlamında restitüsyon çalışmaları yaptığı, çok yetkin el çizimlerinden oluşan bu çalışmalarını sergi ve kitap olarak değerlendirdiği bilinmektedir (Alain Raymond, Kişisel görüşme, 2011). 1903 mezunu ve Osman Hamdi Bey’in oğlu Edhem Bey’in Aydın’daki Tralles antik kenti kazılarını yürüttüğü bilinmektedir(“İAMEYA Müze-i Hümayun tasnifsiz çizimleri,” t.y.). 1908 mezunu Thrasivoulos Rizos, özgeçmişinde antik kalıntıların konservasyonu ve yenilenmesi üstünde çalıştığını belirterek kartvizitindeki kendisini “müze kolaboratr ve Selçuklu eserleri restoratörü” olarak tanıtmaktadır (“YTB Thrasivoulos Rizos /Hacırizos dosyası,” t.y.).

Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu mimarların piyasa şartlarında rekabet edebilmesinde en büyük zorluklardan biri diplomasız ama uzun süredir müteahhitlik yapan ve mnakasalarda ve diğer özel işlerde ciddi şekilde fiyat kıran kalfalar olsa

⁴⁷ Osman Hamdi Bey, 1887’den itibaren Düyun-u Umumiye İdaresi Yönetim Kurulu yesidir (Eldem ve diğer., 2010, s. 381).

gerektir. Sanayi-i Mektebi'ne 1894'e girerek mimarlık okumuş olan Alexandre Raymond bu konuyu 1908 tarihli kitabında tartışmakta ve işverenin mimarın telif haklarını çiğneme pahasına işleri daha ucuza teklif veren ve olasılıkla inşaat kalitesinden ödün veren kalfalara yaptırdığından şikayet etmektedir (Alexandre Raymond, 1908, ss. 92–96). Esasen arşiv belgelerinden, Osman Hamdi Bey'in Şura-i Devlet'in dikkatini çok daha öncesinden bu konuya çektiği ve çözüm önerilerinde bulunduğu bilinmektedir. 1905-6 yıllarında tekrarlı dilekçelerinde, Osman Hamdi Bey, okuldan yetişmiş çok sayıda mimardan yeterince yararlanılamadığını, gerek taşra gerek İstanbul'da inşaatların mimarlar yerine bu işten anlamayan kişilerce yapıldığı, ortaya çıkan binalar sağlamlık ve estetik açıdan sorunlu olduğu ve bunlarda Osmanlı tarzının kullanılmadığı ifade edildikten sonra , bunlara çözüm olarak kamu kurumlarına okul mezunlarının listesinin yollanmasını, okul mezunu mimarlar dışındakilerin bina yapmasına izin verilmemesini, halihazırda okul belgesiz olarak çalışan yapıcıların ise Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yapılacak sınavı geçmeleri ve istenen harcı ödemeleri halinde mimar olarak çalışmalarına izin verilmesini önermekte; bu yolla tahsil edilecek harçların da eski eserlerin tamirine harcanmak üzere müze veznesine aktarılmasını istemektedir⁴⁸.

Öte yandan, 1900'lü yıllarda hızla artan ve Sanayi-i Nefise mezunu mimarların da hızla benimsediği betonarme uygulamalarının tercih edilmesinde belki de yığma kagir sisteme göre daha ekonomik oluşu ve sözkonusu rekabet şartlarında avantaj sağlaması rol oynuyordu. Bu süreç bilindiği kadarıyla ilk mezunlardan Eduardo Vuccini'nin İstanbul'da bilinen ilk Hennebique⁴⁹ uygulayıcısı oluşuyla başlamıştır (Hastaoglou-Martinidis, 2010). Ardından, okulda 1904'ten itibaren Bello yerine fenn-i mimari derslerine girmeye başlayan Mongeri'nin , yine alaylı bir mimar olan De Nari⁵⁰ ile ortak firmasının Hennebique temsilciliğini almasıyla okulun gerek

⁴⁸ Osman Hamdi Bey'in bu talebini ifade ettiği ardı ardına birkaç dilekçe ve arşiv belgesi bulunmaktadır ("BOA ŞD 220-26," 1905) ("BOA DH.MKT 960-84," 1905) ("BOA ŞD 221-6," 1906).

⁴⁹ Dönemin dünyada bellibaşlı betonarme teknikleri uygulayıcısı Fransız firmadır.

⁵⁰ Mongeri, ortağı DeNari ile Hennebique temsilcisi olmuş ve çok sayıda betonarme bina gerçekleştirmişlerdir (Uras, 2012).

muallimleri, gerekse öğrenci ve mezunları arasında betonarme uygulamalarına ilgiyi artmış olmalıdır⁵¹.

Uygulamalı mimarlık öğretme iddiasındaki Sanayi-i Nefise Mektebi'nde verilen proje ödevi ve konkur konuları, içerikleri hakkında erişilebilen ve bu bölümde açıklanan az sayıdaki kaynaktan, Paris Beaux Arts Okulu uygulamasında da olduğu gibi, Vallaury'nin gerçek hayattan güncel mimari projeleri ders ve konkur konusu yapabildiğini gözlemliyoruz. Şöyle ki, 1894 ve 1906'da yılsonu çalışması konusu olan Dar'ülaceze binası için gerçekten de 1894 yılında henüz münakasa yapılmaktaydı; ve bina 1897'de tamamlanacaktı. 1898'de yapılmış olan hastahane maketleri projelendirilmekte olan Haydarpaşa kompleksiyle ilişkili çalışmalara işaret ediyor olabilir. 1900 yılında verilen Büyük Tren İstasyonu konkur konusu ise kuşkusuz o yıllarda gündemde olan demiryolları ve ilgili gar ve istasyon binalarının yapımıyla ilişkiliydi. Vallaury'nin Eminönü, Selanik ve İzmir gümrük binalarının yapımına çok odaklandığı, ihalelerin yapıldığı projelerin üretildiği 1907 yılı konkursu konusu da ortada merkezi idare, yanlarında ihracat ve ithalat daireleri olmak üzere sahilde bulunan bir gümrük binası idi. Aynı yıl mimari üçüncü sınıfın konusunun erkek ve kızlara mahsus bir mekteb binası tertibatı olması akla 1908 yılında Maarif Nezareti'nin Avrupa'ya yollanacak en başarılı üç mimarlık mezununun okul mimari teknik esas ve kaidelerini incelemesi talebini getirmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde üretilen tasarımların gerçek projeler üstünde, Paris Beaux Arts Okulu örneğinde olduğu gibi yönlendirici bir ekisi olup olmadığını bilemiyoruz; fakat Vallaury'nin bu konkur konularını birden çok defa henüz gerçek projeler fikir veya ihale aşamasındayken vermiş olması dikkat çekicidir.

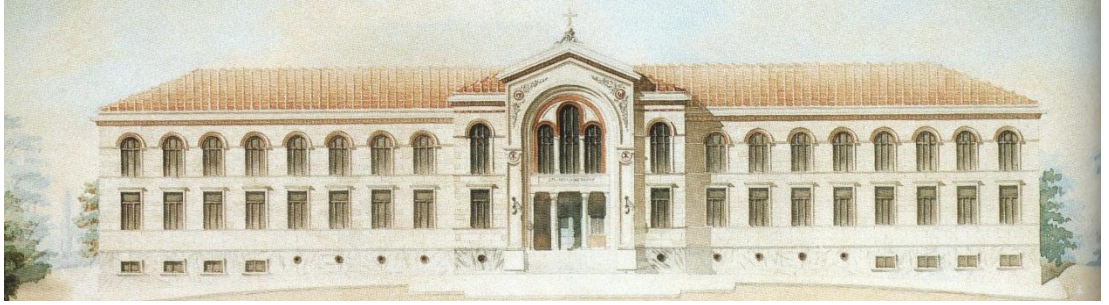
Bunun dışında gerçekten çok yoğun şekilde mimari tasarım ve uygulaması yapan Vallaury'nin öğrencilerini bu işlerde yardımcı olarak çalıştırmış ve bu anlamda da onlara bilgi ve görgüsünü aktarmış olması akla çok yakın bir olasılıktır. Örneğin İstanbul gümrük projesinde asistanı olarak çalışan Leon Efendi'nin öğrenci veya mezunlardan olması muhtemeldir ("BOA ŞD 603-16," 1908). 1904'te mezun olmuş

⁵¹ Bu noktada Hennebique arşivlerinde Vedat Bey'in çok sayıda betonarme uygulamasına rastlarken, Vallaury'nin sadece Selanik'de Gümrük binasını, mühendis Modiano eliyle Hennebique betonarme sisteminde yaptırıldığını biliyoruz. Bu bakımdan diğer muallimler ve öğrenci veya mezunların aksine, Vallaury, betonarmeye belli bir rezervasyonla yaklaşmıştır yorumunu yapabiliriz.

olan Othon Andreadis özgeçmişinde aynı yıllarda yapımı devam eden ve d'Aronco ve Vallaury'nin birlikte çalıştığı Haydarpaşa Hastanesi'nde süpervizörlük yaptığını ifade etmektedir⁵². Vallaury'nin 1890-1908 arası Düyun-u Umumiye'de mimar olarak çalıştığını beyan eden ilk mezunlardan Belisarios Macropulos ile Düyun-u Umumiye genel müdürlük binası inşaatında beraber çalışmış olması yüksek bir olasılıktır ("YTB Belisarios Macropoulos dosyası," t.y.). Bunların yanısıra, Vallaury'nin 1894'te Halki Teoloji Okulu binası için açılan yarışmada jüri üyeliği yaptığı, 1904'te ise Yunan Filoloji Cemiyeti içinde kurulan Mimari İşler Yürütme Komitesi'ne başkanlık yaptığı bilinmektedir (Colonas, 2005, ss. 23,21). Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğrencilerinin büyük bir çoğunluğunu oluşturan Rum öğrencilerin , cemaatlerinin azımsanmayacak sayıdaki imar faaliyetleri kapsamında bu yarışma ve komitelere birçok proje sunduğu gözönüne alınırsa, Vallaury'nin bu bağlamda da ilk Sanayi-i Nefise Mektebi mimarları üstünde etkili olduğu çıkarımı yapılabilir.

6.3 İlk Sanayi-i Nefise Mektebi Mimarlık Mezunlarının Binaları Albümü

Perikles FOTİADİS – 1889 mezunu -Müellifi olduğu binalar arasında şunlar bulunmaktadır:

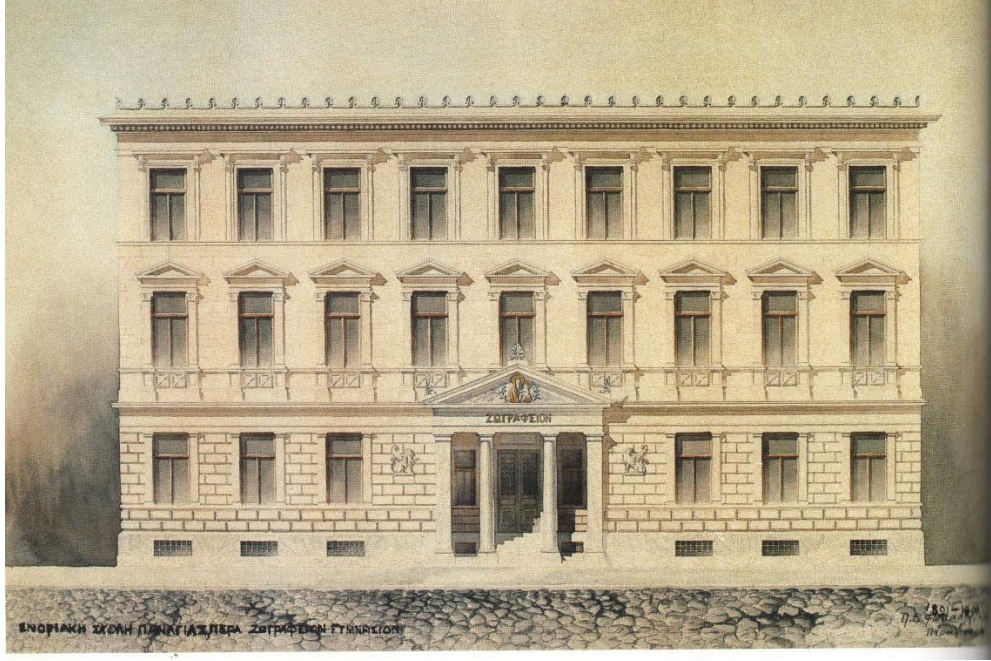


Şekil 6.2 : Fotiadis'in Heybeliada Aya Triada Manastırı ve Ruhban Okulu (1895-1896) için cephe çizimi (Colonas, 205, s. 26).

Heybeliada Aya Triada Manastırı ve ruhban okulu (1895-1896) (Kuruyazıcı, Tan, Can, Öztürk, & Adalar Müzesi, 2011, ss. 32–35) (Stilyanos, 2010) (Colonas, 2005, s.

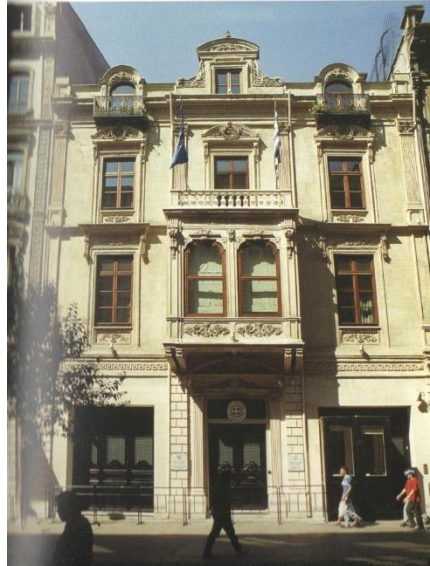
⁵² Andreadis ayrıca Sirkeci büyük postane inşaatında Vedad Bey ile, 4. Vakıf Han-Evkaf Nezareti binası inşaatında da Kemalettin Bey ile çalışmıştır (Yerusiastu, 1934) ("YTB Othon Andreadis dosyası," t.y.).

23) (bkz.0). Beyoğlu Turnacıbaşı sokak'ta Zoğrafyon Lisesi (bkz.Şekil 6.3) (Colonas, 2005, s. 23)(Stilyanos, 2010).



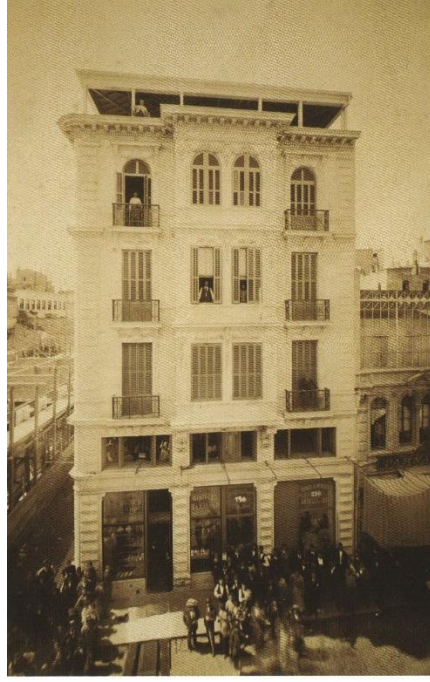
Şekil 6.3 : Fotiadis'in Beyoğlu Turnacıbaşı Sokak'taki Zoğrafyon Lisesi için cephe çizimi (Colonas, 2005, s. 24).

İstiklal caddesi'nde Siniossoğlu apartmanı, İstiklal caddesinde Kandaroglu apartmanı, Kuloğlu sokak'ta Aslanidis apartmanı ve İstiklal caddesi'nde 1905 tarihli Şişmanoğlu konağı (bkz.0) (Colonas, 2010).



Şekil 6.4 : 1905'te yapılmış olan İstiklal Caddesi'nde Şişmanoğlu Konağı (Colonas, 2005, s 63).

Beyoğlu'nda Panayia Rum Vakfı'nın sahibi olduğu apartman (bkz.Şekil 6.5) ("Perikles Fotiyadis arşivi," t.y.). Beyoğlu Aya Triada Rum Ortodoks kilisesi avlusunda Evgenideon Aşevi-1907- bugün Hacı Baba lokantası var yerinde – (bkz.Şekil 6.6) ; Balıklı Rum Hastanesi'nde 11 klinik binası (bkz. Şekil 6.7), 1892-1923 arasında Kumkapı'da Aya Kiryaki Rum Ortodoks kilisesi (bkz.Şekil 6.8) (Colonas, 2010)(Stilyanos, 2010).

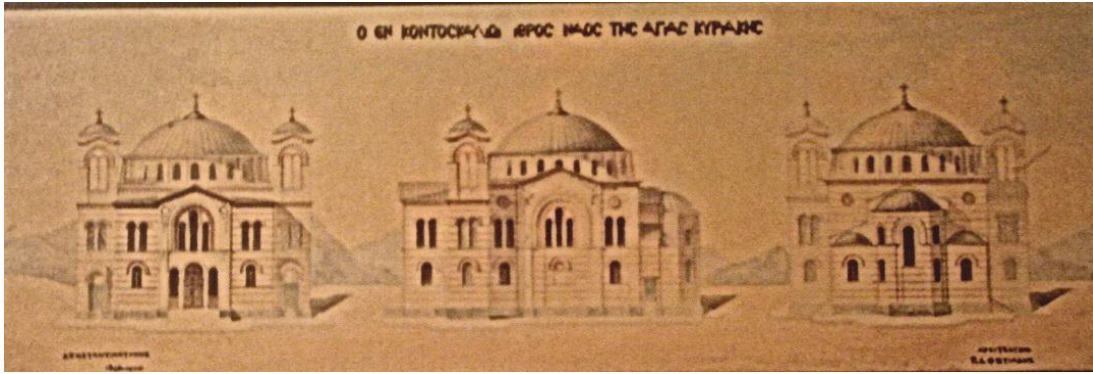


Şekil 6.5 Beyoğlu'nda Panayia Rum Vakfı'nın sahibi olduğu apartman («Perikles Fotiyadis arşivi», t.y.).

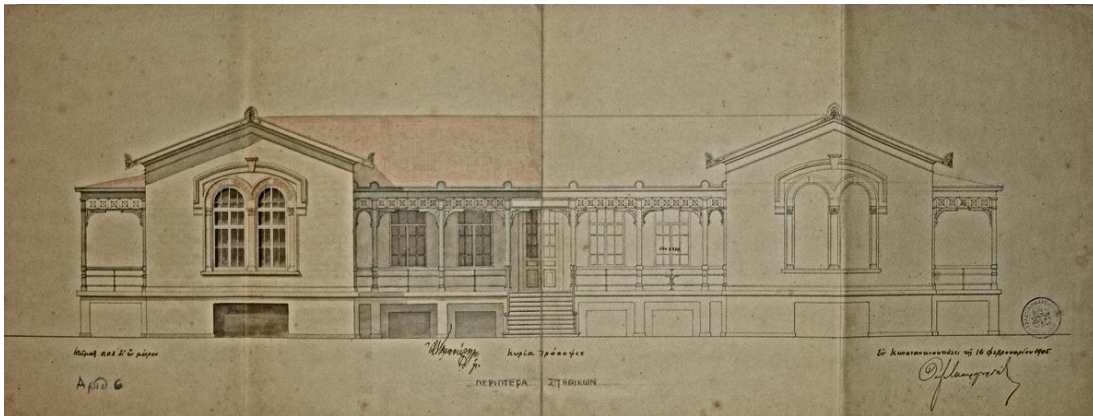


Şekil 6.6 Beyoğlu Aya Triada Rum Ortodoks kilisesi avlusunda Evgenideon Aşevi-1907 (Colonas, 2005, s 39).

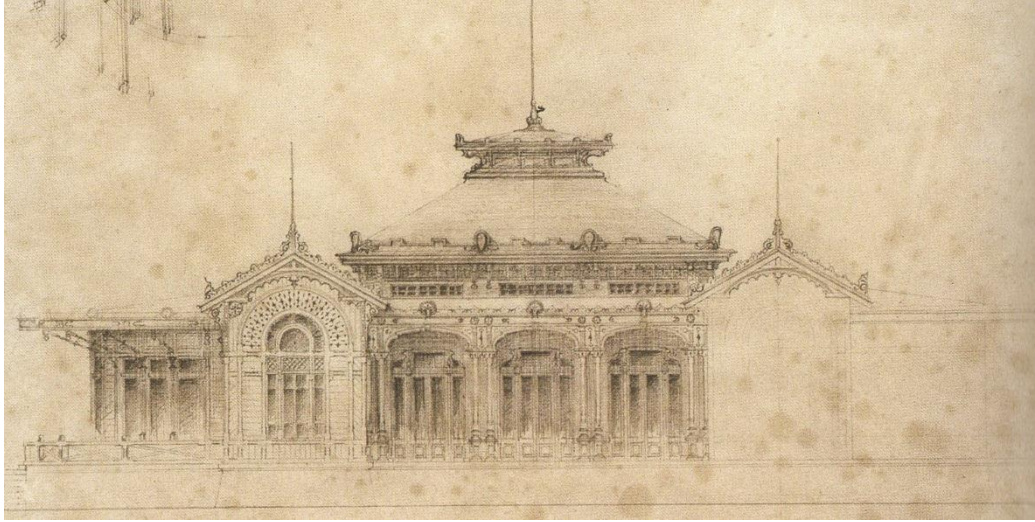
Keşan'da Tris İerarhes Rum Ortodoks Kilisesi, Dedeğaç'ta Ayios Nikolaos Rum Ortodoks kilisesi, Kavala'da Ayios Pavlos kilisesi; İstanbul, Bursa ve Bandırma'da okullar, İstanbul'da ve özellikle Beyoğlu'nda 15 apartman; 39 villa ve ev, bina sahipleri arasında şehzade Vahdeddin, saray erkanından Hafız bey, Zühtü Bey vb. vardır ve 7 mezar -ki biri İngiltere büyükelçisi O'Connor'a, diğeri Zambakos Paşa'ya aittir - (Stilyanos, 2010) . İstanbul, Proussa ve Kandilli'de Evgenideion okulu, Raidestos'ta Panormos ve Theodorideion okulları , İstanbul, Tzivali'de Zafeiropouleion okulu (Colonas, 2005, s. 25). 1897'de Bay Yiannopoulos için Casino planı (bkz.Şekil 6.9), İstiklal caddesinde Baron Testa apartmanı (bkz.Şekil 6.10) (Colonas, 2005, s. 44). Büyüka'da Sabountzakis evi (1904) (bkz.Şekil 6.11) (Colonas, 2005, s. 79) (Kuruyazıcı ve diğ., 2011, s. 32). Heybeliada Voridis köşkü, Büyüka'da Kanzuk evleri/Beş evler (1898), Büyüka'da Corpi köşkü, Büyüka'da Azaryan köşkü (1885-1890) (bkz.Şekil 6.12) (Kuruyazıcı ve diğ., 2011, s. 32)



Şekil 6.7 : Kumkapı'da Aya Kiriaki Rum Ortodoks kilisesi (1892-1923) («Perikles Fotiyadis arşivi», t.y.)



Şekil 6.8 : Fotiadis'in Balıklı Rum Hastanesi'nde klinik binaları cephe çizimlerinden («Perikles Fotiyadis arşivi», t.y.).



Şekil 6.9 : Bay Yiannopoulos için Casino planı (1897) («Perikles Fotiyadis arşivi», t.y.).



Şekil 6.10 : İstiklal caddesinde Baron Testa apartmanı (Colonas, 2005, s 62).



Şekil 6.11 : Büyükada'da Sabountzakis evi (1904) (Colonas, 2005, s 88).



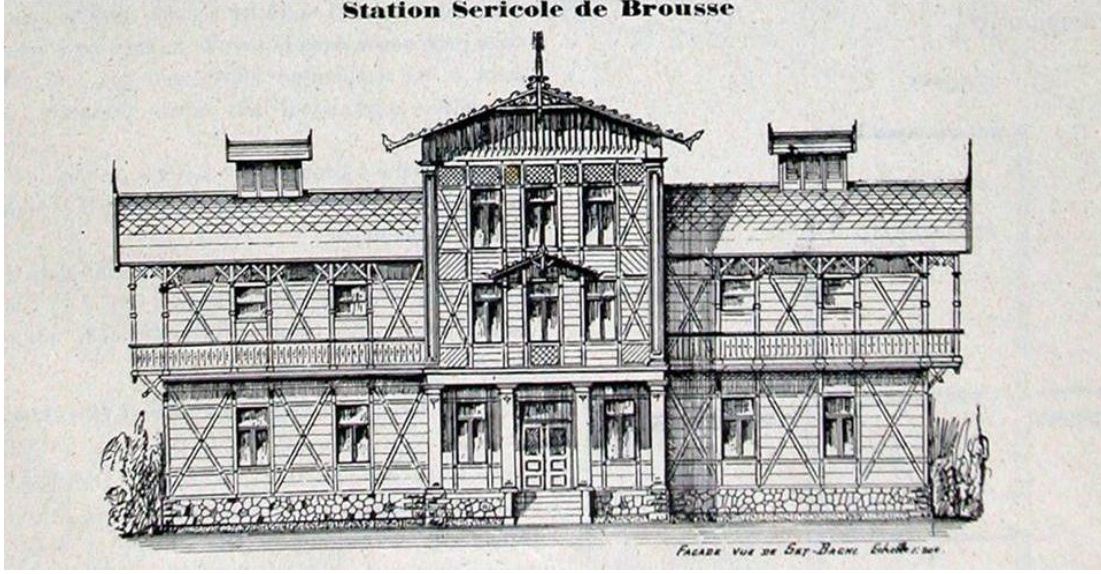
Şekil 6.12 : Büyükada Azaryan köşkü (1885-1890) (Colonas, 2005, s 33).

Belisarios MACROPOULOS – 1889 mezunu – : Müellifi olduğu binalar 1898’de Kadıköy Aya Triada kilisesi (bkz.Şekil 6.13), Gebze istasyon binası inşaatı,



Şekil 6.13 : 1905’te tamamlanmış olan İstanbul Kadıköy Aya Triada Kilisesi.

Şimendifer kumpanyası için gardiyan evi ve ekmek fırını, Duyun-u Umumiye'nin Ankara'daki başmüdüriyeti ve Bursa'da İpekçilik istasyonu (bkz.Şekil 6.14) (Raymund, 1911) ile kendi beyanatına göre çeşitli özel bina, çokkatlı binalar (bkz.Şekil 6.15), kiliseler ve okullar, birçok başka kamu ve özel binalardır (Yerusiyastu, 1934)(“YTB Belisarios Macropoulos dosyası,” t.y.). Ayrıca Sıraselviler Caddesi’ndeki Ananiadis apartmanının müellifi olduğu bilinmektedir (bkz.Şekil 6.16) (Colonas, 2010). 1922’den itibaren Atina’da serbest mimar olarak çalıştığında ise şu binlının müellifi olmuştur: (tek ve çokkatlı binalar- Anas Karakosulu, Pangrati; Platonos Kutruvi, metaksiriyu meydanı; Vespiniş, Kokellu Thiras caddesi; İlia Dondu, Pangrati; S.Koida, Pangrati; Aristomenus Bura, Pangrati; G.Razi, Pire; Evriki Manusı, Lusya; Kutruva, Pire konut ve depoları) (Yerusiyastu, 1934) (“YTB Belisarios Macropoulos dosyası,” t.y.).



Şekil 6.14 : Bursa İpekçilik İstasyonu (Raymund,1911).



Şekil 6.15 : Sıraselviler caddesi apartman (Colonas, 2005, s 178).

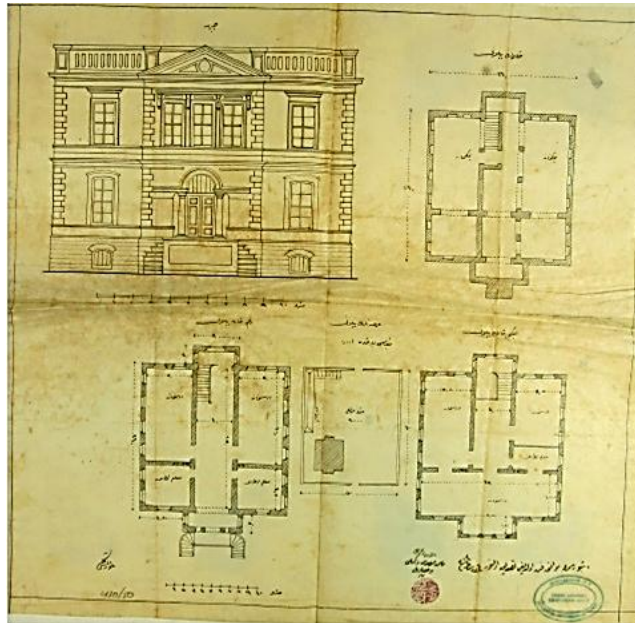


Şekil 6.16 : Sıraselviler caddesi no: 89 Ananiadis apartmanı (Colonas, 2005, s 68).

Alfredos PSALTİS – 1894 mezunu – : Etüt, süpervizörlük, müteahhitlik yapmıştır. Edirne'de üç büyük Türk okul binası (*Edirne Lisesi-Foto Sabri Gürer, t.y.*) (bkz.Şekil 6.17), Avusturya okulu Kalograku???, bir buzخانه, Yunan cemiyeti derneğinin konağı, çeşitli özel binalar, Dedeâğaç'ta Osmanlı hükmü altındayken okul binası (bkz.Şekil 6.18) (Demirel, 2014), İstanbul'da birçok özel çok katlı konak, konut, şehir dışı villa, Kahire'de bir konak yaptığını beyan etmektedir (“YTB Albertos Psaltis dosyası,” t.y.).



Şekil 6.17 : Psaltis'in Edirne'de inşa ettiği okullardan biri Edirne Lisesi olmalıdır (Edirne Lisesi-Foto Sabri Güner, t.y.).



Şekil 6.18 : Psaltis'in inşa ettiği okul binası Dedeoğlu İdadisi (1898-1908) olmalıdır-BOA MF.MKT 420-50 (Demirel, 2014) .

Eduardo VUCCINI – 1895 mezunu- : Bilinen tek yapısı 1902 yılında Mesadet Han'dır (bkz.Şekil 6.19) (Hastaoglou-Martinidis, 2010).

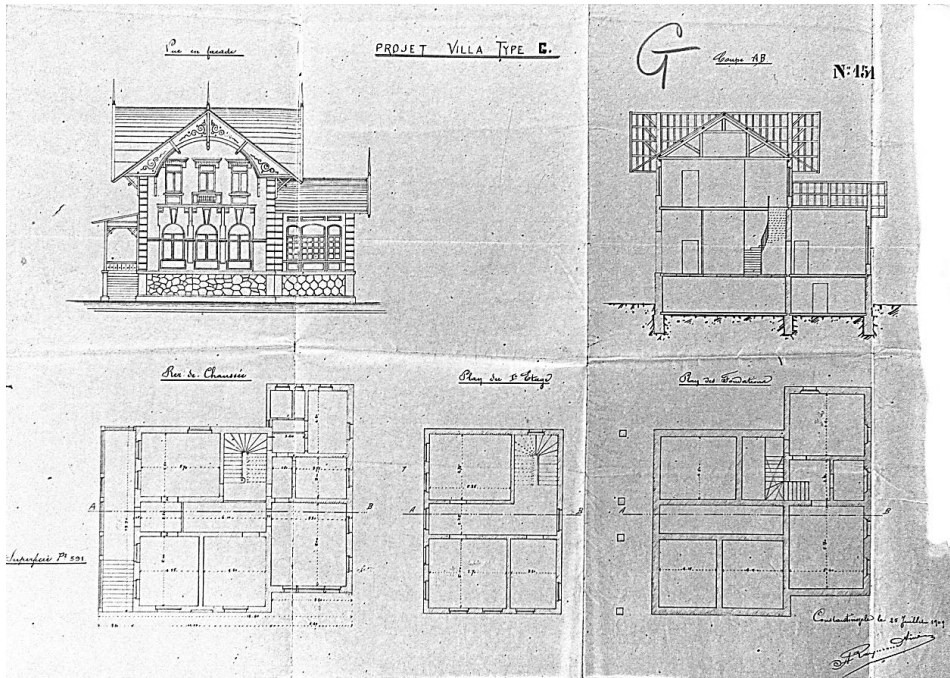


Şekil 6.19 : Mesadet Han (B.A.H., 1913).

Alexandre RAYMOND – 1894 girişli - : 1894'te 22 yaşında Bursa İpekçilik İstasyonu'nun (bkz.**Hata! Başvuru kaynağı bulunamadı.**), 1895'te 23 yaşında Ankara'da Düyun-u Umumiye Binası'nın uygulama projesini çizmiştir (Alain Raymond, Kişisel görüşme, 2011). Bu çalışmalarından sözkonusu binaların müellifi ve yine Sanayi-i Nefise mezunu Macropoulos ile yakın işbirliği içinde olduğu anlaşılmaktadır. Yine 1895'te Adapazarı'ndaki Düyun-u Umumiye binası projesi üstünde çalışmıştır. 1897'de Selanik'te Hotel Imperial'i (bkz.Şekil 6.20) tasarlamıştır (Alain Raymond, Kişisel görüşme, 2011). 1909'da Hennebique işbirliğiyle betonarme konut projeleri üretmiştir (bkz.Şekil 6.21) ("CAA BAH-76-IFA-1385," t.y.).



Şekil 6.20 : Selanik Hotel Imperial.



Şekil 6.21 : Betonarme villa projeleri ("CAA BAH-76-IFA-1385," t.y.).

Kleovoulos KLONARİDİS – 1900 mezunu : Bilinen İstanbul yapıları, Vlassiades ile Sıraselviler Liva sokak No:7 (bkz.Hata! Başvuru kaynağı bulunamadı.) ; Faracci ile Sıraselviler Abdullah sokak No:4 Hurşit Bey apartmanı (bkz.Şekil 6.23); H.Vladikas ile Tarlabası Sakızağacı sokak No:59 Sakız apartmanıdır (Şenyurt, 2002, ss. 96–97). Ayrıca Atina’da çok katlı binalar (Yerusiyaſtu, 1934), Atina’da P.Leondaridu, Renzelli’de S.Kairi, Visis ve Atina’da T.Strinelli, Selanik’te Seritaki ve Roka konutlarını inşa etmiştir (“YTB Kleovulos Klonaridis dosyası,” t.y.).



Şekil 6.22 : Vlassiades ile Sıraselviler Liva sokak No:7.



Şekil 6.23 : Faracci ile Sıraselviler Abdullah sokak No:4 Hurşit Bey apartmanı.

Aleksandr YENİDÜNYA (NEOKOZMOS) – 1900 mezunu : Servet Paşa için Göztepe Köşkü'nü inşa etmiştir (bkz.Şekil 6.24) (Konuralp, 2010, ss. 6–9). Kyriakidis ile ortaklığı sırasında da beraber Boyacıköy'de Ioakeimion Erkek Okulu, Şişhane'de Frej apartmanı, Eminönü'nde Aşır Efendi Caddesi'nde Türkiye hanı (Colonas, 2005, s. 49), İstiklal caddesi'nde Ravounna (Ar) apartmanı (Colonas, 2005, s. 59) ve Yeniçarşı Caddesi'nde Vernoudakis apartmanını yapmışlardır (Colonas, 2005, s. 75).



Şekil 6.24 : Göztepe Köşkü (1907) (Konuralp, 2010, ss 6–9).

Konstantin KİRYAKİDİS – 1900 mezunu : Yunanistan Teknik bürosuna yaptığı kişisel beyanda, İstanbul’da patrikhane okulu, ticaret okulu, otel, okul, ortaokul, belediye binası, hastane, kesimhane, çokkatlı konut, sinema ve tek katlı konutlar inşa ettiğini, bunların arasında Halki Ticaret Okulu, Boyacıköy Belediye işleri, Çapa’da Eğitim Bakanlığı, Cerrahpaşa’da hastane, Fatih (*Fatih Şehremaneti - fotoğraf*, t.y.)(bkz.Şekil 6.25) ve Aksaray Belediye binaları, Karaağaç’ta bina, Tokatlıyan için konut ve özel konak olduğunu belirtmektedir (“YTB Konstantin Kiryakidis dosyası,” t.y.). Phessas bu listeyi Boyacıköy’de Yenidünya ile 1902’de Ioakimio Erkek İlkokulu (bkz.Şekil 6.31), Georgiadis ve E.H.Ayverdi ile Elhamra sinemasını-1922 (bkz.0), Halki Ticaret okulu, Fatih belediyesi, merkezi salhaneler, Cerrahpaşa Haseki Hastanesi, Tokatlıyan oteli, Çapa Okulu, Karaağaç’ta Eyüp evi, Frej apt (bkz.0) , İstiklal cad 401-403’te bina-1906- olarak vermektedir (Phessa-Emmanouël, 2005, ss. 49–51). Colonas’nın yaptığı listede ise Yenidünya ile İstiklal

Cad. Ravunna(Ar) apt (bkz.0); Şişhane Frej apt, Sultanhamam Aşirefendi cad Türkiye Hanı (bkz.Şekil 6.32), Kumbaracı yokuşunda Anastasidis apartmanı, Yeniçarşı caddesi'nde Vernudakis apartmanı (bkz.Şekil 6.30) yeralır (Colonas, 2010). Kiryakidis ayrıca 1912'de Makasdar ve Sauvageot ile Çapa'da Dar-ül-Muallimin binasını (bkz.0) inşa etmiştir (Hastaoglou-Martinidis, 2010).



Şekil 6.25 : Fatih Belediye Dairesi binası (Fatih Şehremaneti -fotoğraf, t.y.).

Yunanistan'daki kariyeri sırasında ise kendi beyanına göre Atina'da Bahama Finokratus konutu, Psihiko Korai-Panepistimion konağı, Taşoz'da N.Sari apartmanı, Kapselio Aya Yorgi kilisesi (Ithaki), Psihiko Yunan-Amerikan kolejini (Sguto ve Sulli ile beraber) inşa etmiştir (“YTB Konstantin Kiryakidis dosyası,” t.y.). Phessas'a göre ayrıca Atina'da Lykiardopoulos apartmanı, Amalias Ave-Sp.Tasgari caddesi, 11 Evripidou-Praxitelous caddesi köşesinde 1930'da Spyros Moussouris binasını, 1933'te 3 Ploutarchou-Ipsilanti köşesindeki apartmanı, 1934'te 19 Asklipiou'da Her.Kyriakopoulos apartmanını, 1936'da 6 Othonos'da G.Gregou apartmanı, 1937'de 21 Patission ve Satovriandou köşesinde I.Zeliotis apartmanı, 1938'de 20 Skoufa'da Ch.Doukas apartmanı, 1926'da Atina Kypseli bölgesinde Ayios Georgios kilisesi, Kiriakidis'in eseridir (Phessa-Emmanouēl, 2005, s. 51,55).



Şekil 6.26 Georgiadis ve Ayverdi ile Elhamra Han (1922).



Şekil 6.27 : Makasdar ve Sauvegeot ile Çapa Dar-ül Muallimat binası (1912)
(Darülmuallimat fotoğraf, t.y.).

KİRYAKİDİS – YENİDÜNYA ortaklığı:



Şekil 6.28 : Şişhane Frej apartmanı (Colonas, 2005, s 40).



Şekil 6.29 : İstiklal caddesi 401-403 Ravunna (Ar) apartmanı (Colonas, 2005, s 59).



Şekil 6.30 : Yeniçarşı Caddesi Vernudakis apartmanı.



Şekil 6.31 : Boyacıköy’de İoakeimion Erkek Okulu (Colonas, 2005, kapak).



Şekil 6.32 : Eminönü Aşirefendi caddesi Türkiye Hanı (Colonas, 2005, s 49).

Dimitri PEÇİLAS – 1900 mezunu : 1908’de Viktor Adamandidis ve Odisseas Püsküllüs ile Beyoğlu Tel sokak'ta Pera Ladies' Sisterhood for the Relief of the Poor yardım derneği binasını - bugün Beyoğlu Spor Kulübü – yapmıştır (bkz.Şekil 6.33) (Stilyanos, 2010). Viktor Adamantidis ile Asmalımescit sokak No:19-21'de S.Önay Apartmanı’nı (bkz.Şekil 6.34) inşa etmiştir (Şenyurt, 2002, s. 108).



Şekil 6.33 : Peçilas, Püsküllü ve Adamantidis’in ortak Beyoğlu Telgraf sokağı ‘Pera Ladies’ Sisterhood for the Relief of the Poor’ binası (1908).

Odisseas PÜSKÜLLÜ – 1903 mezunu : 1908’de Viktor Adamandidis ve Dimitri Peçilas ile Beyoğlu Tel sokak'ta Pera Ladies' Sisterhood for the Relief of the Poor yardım derneği binasını - bugün Beyoğlu Spor Kulübü – yapmıştır (bkz.Şekil 6.33) (Stilyanos, 2010).



Şekil 6.34 : Beyoğlu Asmalımescit sokak No:19-21 Önay apartmanı.

Mihran AZARYAN – 1901 mezunu : Büyükada iskelesini (bkz.Şekil 6.35) inşa etmiştir (Uluslararası Hrant Dink Vakfı, 2010, s. 127).



Şekil 6.35 : Büyükada iskelesi (Kuruyazıcı ve diğ., 2011, s 101).

Dimitri ÇİLENİS – 1903 mezunu : Bilinen yapıları Kumkapı Panagia Elpida kilisesi (bkz.Şekil 6.36), Taksim Meydanı Sraselviler cad. No:25'te Taner Palas, Nuruosmaniye camii yakınında Tavukpazarı sok-Atik Ali Paşa Medrese sokak köşesinde Harika Han no:20; Halaskargazi cad No:307 Ak apt; Burgazda'da dört çocuğu için evler; Burgazada Mehtap sokak'ta yazlık evi (Şenyurt, 2002, ss. 111,112) ile Burgazada Şekerci Niko evidir(Kuruyazıcı ve diğ., 2011, s. 81).



Şekil 6.36 : Kumkapı Panagia Elpida Kilisesi (Colonas, 2005, s 35).

Edhem Bey – 1903 mezunu : Müellifi olduğu bilinen yapılar ortağı Nouridjian ile yaptığı ve üzerinde mimar adı kazılı bulunan Sirkeci Postanesi karşısındaki çokkatlı bina (bkz.0); Selanik’teki Düyun-u Umumiye binası (“La Dette Publique Ottomane A Salonique,” 1906) (bkz.Şekil 6.38) (*Selanik Düyun-u Umumiye İdaresi fotoğrafı*, t.y.) ile Valikonağı caddesi No:77’deki çok katlı apartmandır (bkz.Şekil 6.39) (“Valikonağı caddesi no:77 bina fotoğrafı,” t.y.).



Şekil 6.37 : Nouridjian ile Sirkeci Büyük Postane karşısındaki bina.



Şekil 6.38 : Nouridjian ile Selanik Düyun-u Umumiye binası (1906) (Selanik Düyun-u Umumiye İdaresi fotoğraf, t.y.).



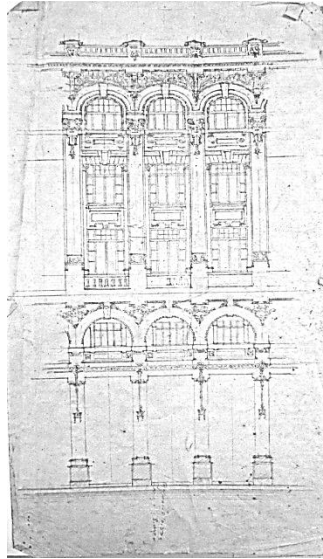
Şekil 6.39 :Edhem Bey'in Nouridjian'la beraber yaptığı Valikonağı caddesi No:77 («Valikonağı caddesi no:77 bina fotoğrafı», t.y.).

Nikolaki PAVLOS – 1908 mezunu : Bilinen tek yapısı Büyükkada Seimiris evi’dir (bkz.Şekil 6.40) (Kuruyazıcı ve diğ., 2011, s. 111).



Şekil 6.40 : Büyükkada Seimiris evi (Kuruyazıcı ve diğerleri, 2011, s 111).

Nikolaos ZOUBULİDİS –1908 mezunu :



Şekil 6.41 : 1896 tarihli bir cephe eskizi («Nikolaos Zoubulidis arşivi», t.y.).

Thrasivoulos RİZOS (HACİRİZOS) – 1908 mezunu : 1908-1923 arası Türkiye’de çalışırken fabrikalar, eğitim binaları, tiyatrolar, hastaneler dahil her tür mimari işlerin etüt ve yapımı ile , antik kalıntıların konservasyonu ve restorasyonunu yapmıştır (Yerusiyastu, 1934). Kendi beyanına göre bu sırada müellifi olduğu yapılar İstanbul Büyükdere Taksiyarhon kilisesi, Konya-Ereğli arası demiryolu istasyon binaları, Konya’da Tahıllar Büyük çarşısı, Konya’da Amber Reis mescidi (bkz.Şekil 6.42) (*Amber Reis Mesciti - fotoğraf, t.y.*) , Konya’da 300 cclik un değirmeni, Beyrut’ta Orosdi Bak binasıdır (bkz.Şekil 6.43) (*Beyrut Orosdi Bak mağazası fotoğrafı, t.y.*)⁵³. Ayrıca Çumra büyük sulama işleri, Ereğli şehri su işleri, Niğde şehri su işleri, Konya elektrik-aydınlatma işleri, Konya’da trafo inşasında çalışmıştır. 1930’da daresini Girit, Hanya olarak belirtirken; Girit Hanya’da Aya Eleni Kliniği ve Yeorgiadu Kliniği, tek ve çok katlı binalar inşa ettiğini de beyan etmektedir (“YTB Thrasivoulos Rizos /Hacırizos dosyası,” t.y.). Colonas yayınında İstanbul’da tahminen Rizos apartmanı’na da yer vermiştir (bkz.Şekil 6.44) (Colonas, 2005, s. 69).

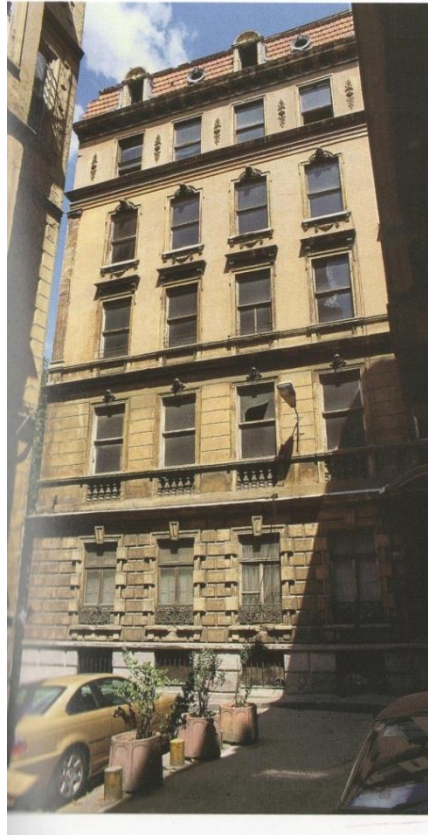


Şekil 6.42 : Konya Amber Bey Mescidi (Amber Reis Mesciti - fotoğraf, t.y.).

⁵³ 1906-7-8 yıllarındaki Levant Herald gazetesi sayılarında Rizos sürekli Konya’dan haberler bölümünü yazmaktadır. Söz konusu gazetenin 26.1.1907 tarihli haftalık nüshasında Rizos’un Konya Selçuklu Sarayı’nı restore etmekte olduğu belirtilmektedir (Levant Herald, “Lettre de Konia” , 26.1.1907, s.54-55.



Şekil 6.43 : Beyrut Orosdi Back mağazası (Beyrut Orosdi Bak mağazası fotoğrafı, t.y.).



Şekil 6.44 : Rizos apartmanı (Colonas, 2005, s 69).

Tahsin SERMET – 1908 mezunu : Müellifi olduğu bilinen yapılar Ankara Adliyesi, İzmir Milli Kütüphane (bkz.Şekil 6.45) (*İzmir Milli Kütüphane- foto, t.y.*) , Milli (Elhamra) Sineması ve Sarıyer'de kendi evidir (Akay & Ardıçoğlu, 2012).



Şekil 6.45 : İzmir Milli Kütüphane ve sinema (İzmir Milli Kütüphane- foto, t.y.).

Apostol Kozmo PİSTİKAS – 1911 mezunu : F.Partalis ile Cihangir Güneşli sokak, No:44, Yeşil Palas apt, Gümüşsuyu Marmara apt (bkz.Şekil 6.46) (Şenyurt, 2002, ss. 108–109).



Şekil 6.46 : Gümüşsuyu Marmara apartmanı.

6.4 İlk Mezunların Yapılarında Vallaury / Beaux Arts Tasarım Anlayışının, Mimari Öge Dağarcığının İzleri

Eğitim programına dair elimizde hemen hiç belge bulunmadığı için Vallaury'nin Beaux Arts Okulu temelli mimari tasarım anlayışının Sanayi-i Nefise öğrencilerine ne ölçüde aktarıldığını anlayabilmek için sözkonusu öğrencilerin mezun olduktan sonraki faaliyetleri ve özellikle de yapıları eldeki en somut veridir (bkz. Ek C).

Mevcut mezun listesinde, özellikle de okul kayıtlarında ve BOA belgelerinde soyadı kullanılmaması nedeniyle , mezunlar ve yapıları arasında eşleştirme yapmak oldukça güç olmuştur. Son durumda eşleştirilebilen isimler arasında ulaşılabilirlik ve önem durumuna göre de bir eleme yapıldıktan sonra sözkonusu mezunların mimari tasarım anlayışlarını temsil etmek üzere tüm liste içinden, Bölüm 7.3'te belirtilen eserler temel alınmıştır.

Periklis FOTİYADİS – 1889 mezunu : 1888'de üçüncü sene mimarlık öğrencisi olarak ödül almıştır (Ürekli, 1997, ss. 210–212). Varlıklı ve tanınmış Rum Fotiyadis ailesine mensup olan mimar, 1889-1924 yılları arasında İstanbul'da serbest mimar olarak çalışmıştır. 1898'dan itibaren yıllıklardan takip edilebilmektedir (Kuruyazıcı, 1999a). 1901-1902'de adresi Fortunato Pusterla ve Ortakları ile Galata Perşembe Pazarı caddesi Saatçi Hanı oda 19'dur (Kuruyazıcı, 1999b). 1920'de ise Marco Langas, Demosthenes Paraskeves ve Const.Pavlidis ile Galata Banka sokak St.Pierre Hanı oda 19'da ofisi olduğu bilinmektedir (Akay & Ardıçoğlu, 2012).İstanbul'da birçoğu Rum cemaati için çok sayıda binanın müellifi olmuştur⁵⁴. Fotiadis Cumhuriyet'ten sonra Yunanistan'a yerleşmiş ve 1925-1930 arası Sağlık, Sosyal Yardım ve Dayanışma Bakanlığı'nda ve 1930'dan sonra da Ulaştırma Bakanlığı'nda üst düzey bir görevli mimar olarak çalışmıştır ("YTB Perikles Fotiyadis dosyası," t.y.). Fotiyadis'in bilinen ve önceki bölümde örneklenen yapılarının çoğu Rum cemaati için yaptığı okul, dini yapı, imaret binalarıdır. Fotiyadis gerek Rum cemaati için gerçekleştirdiği yapılarda gerekse av, apartman, casino, vb. tasarımlarında neoklasik ve özellikle neogrek bir çizgiyi takip etmiştir. Bu çerçevede Vallaury mimarlığında rastladığımız iç içe pilastırlı/sütunlu düzenlemeler, yatayda kimi zaman

⁵⁴ Fotiadis yapılarıyla ilgili belge ve çizimleri içeren arşivi Atina Küçük Asya Araştırmaları Enstitüsü'nde mevcuttur ve incelenmiştir.

sütunlarla bölünmüş üçlü pencere grupları, her katta farklı pencere düzeni ve duvar dokusu, antik mimarlığa dair meander motifi, akant yaprağı, friz, iyon başlığı vb. öğeler, kalkan duvar kullanımı, değişik kemerli, tepelikli, söveli pencere kullanımı, sütunlu portik, köşe taşları ve basık kemer kullanım gözlemlenebilir. Pencere gruplamada ikili pencere gruplarını da kullanması, üçgen alınlık temasını hem antik düzende olduğu gibi hem de nisbeten basık bir üçgen altında yuvarlak kemerli pencereleri gruplayarak da kullanmaktadır. Yuvarlak kemer kullanımı Vallaury'e göre çok daha ağırlıklıdır. Kilise tasarımındaki nispeten alçak giriş kısmı ve hakim ana kubbe tasarımı cami mimarisine yaklaştırmaktadır. Fotiyadis mimarisi neoklasik kalıplardan çıkmaz, yerel mimari referanslar taşımaz.

Belisarios MACROPOULOS - 1889 mezunu : 1890-1922 arasında İstanbul'da çalışmıştır. 1890-1908 arası Evkaf Nezareti mimarı ve Düyun-u Umumiye İdaresi mimarı, 1900-1902 arası Anadolu demiryolları şirketinde mimar, 1908-1909 arası Sultan Hamit'in özel mimarı olarak çalışmıştır. 1910-1922 arası İstanbul'da mimarlık ofisinde serbest mimarlık yapmıştır ("YTB Belisarios Macropoulos dosyası," t.y.). Yıllıklarda 1902-1914 arasında kayıtlıdır (Kuruyazıcı, 1999a). 1911'de A.Dimitrakopulo ile 1912-1913'te ise tek başına Galata Helvacı sok Hastahane Hanı 45 adresinde çalıştığı görülmektedir (Akay & Ardıçoğlu, 2012). 1932'deki kendi beyanına göre, 1922'den itibaren ise Atina'da serbest mimar olarak çalışmıştır.

Macropoulos'un bilinen yapılarını incelediğimizde İstanbul'daki konut yapılarında eklektik ve özellikle neogrek söylemi izlediğini ifade edebiliriz. Bursa'daki İpekçilik Enstitüsü'nde (bkz.Şekil 6.14) ahşap malzemenin niteliği bu tercihe çok uygun görünmemekle beraber giriş portiginde ve ahşap sütunlarında sütun başlığı gibi neoklasik öğeler işlenmiştir. Kadıköy'deki yarışma sonucu müellifi olduğu Aya Triada kilisesinde (bkz.Şekil 6.13) ise eklektizm baskındır; fakat neogrek öğeler vurgulu değildir.

Alfredos (veya Albertos) PSALTIS – 1894 mezunu : 1900-1928 arası yıllıklarda Alfred Psalty olarak yeralır (Kuruyazıcı, 1999a).Annuaire Oriental yıllıklarında 1899'da ortakları ile Pangaltı cad. No:207 (209) Harbiye karşısında, 1910 yılında Isaac Nahoum Beyoğlu, Kalyoncu Kulluğu sok. no:23, Kavafyan Hanı oda 11'de ; 1911-1912'de Galata Yüksekaldırım, No:75, İzmirlioğlu Hanı, 1.kat oda 16,17'de adresleri görünmektedir (Akay & Ardıçoğlu, 2012). Yunanistan Teknik Büro kayıtlarında 'Serbest mimar (Mimarlık işlerinin etüt ve süpervizörlüğü, Edirne,

İstanbul ve Kahire’de müteahhitlik’ olarak kayıtlıdır (Yerusiastu, 1934). 1931 adresi Atina’dır (“YTB Albertos Psaltis dosyası,” t.y.).

Edirne ve Batı Trakya’da çalıştığı bilinen Alfredos Psaltis’in özgeçmişinde beyan ettiği okul binalarından ikisi tarihleri itibarıyla Edirne Lisesi (bkz.Şekil 6.17) ve Dedeoğlu İdadisi (bkz.Şekil 6.18) olmalıdır . Her ikisinde de neoklasik öğeler göze çarpmaktadır. Edirne Lisesi öge seçimi itibarıyla eklektizme daha yakın görünürken, Dedeoğlu İdadisi’nde bir Türk okulu olmasına rağmen neogrek üçgen alınlık hakim ögedir.

Eduardo VUCCINI – 1895 mezunu : İlk Hennebique uygulayıcılarından; bilinen ilk Hennebique betonarmesi içeren binalardan Mesadet Hanın (bkz.Şekil 6.19) mimarıdır.

Eduardo Vuccini’nin Mesadet Han binası⁵⁵, İstanbul’da Hennebique betonarme sistemleri ile inşa edildiği bilinen ilk yapıdır. Neoklasik tarzda gibi görünen bu yapının ve mimarının önemi daha ziyade mimarlık piyasasını yeni bir teknolojiyle tanıştırmış olmasıdır.

Alexandre RAYMOND : 1894’te Sanayi Nefise Mektebi’ne girmiş ve Vallaury’nin öğrencisi olmuştur⁵⁶ . Mezuniyet tarihi bilinmemektedir.Mimarlık tarihi, arkeoloji ve Bizans ve Osmanlı mimarlık mirası ile ilgili önemli çalışmalar yapmıştır. 20’li yaşlarında , 1890’larda babası mimar Marc Raymond ile beraber Anadolu’yu ve Osmanlı topraklarını gezerek, İslam sanatına dair rölöveler yapmıştır. Konya, Selanik, Geyikli, Bursa, İstanbul, İznik arasında dolaşmıştır. 1902-3’te Dera ve Daas’ta, 1904’te Kahire’de bulunmuştur. Genie Civile Ottoman adlı mimarlık dergisini çıkarmıştır. Kardeşleri ile beraber Raymond yayınlarını da çalıştırmaktadır. 1908’de 36 yaşında Pierre Loti’ye ithaf edilmiş olan ‘L’Art du Constructeur en Turquie – Notes pratiques et Resume sur l’Art du Constructeur en Turquie’ kitabını yazmış; kitap İskenderiye ve Paris’te basılmıştır. Ardından ‘Faiences Decoratives de la Vieille Turquie’ ve ‘Vieilles Faiences Turques’ (veya ‘L’Art Islamique en Orient’

⁵⁵ Hennebique arşivinden alınan bu yapı fotoğrafı, Karaköy’de yine betonarme bir yapı ve Vedat Tek eseri olarak bilinen Mesadet veya Liman Hanı’ndan farklı görünmektedir.

⁵⁶ Raymond Ayasofya ile ilgili bir sergi broşüründe kendisini Osmanlı Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Alexandre Vallaury’nin ve Ecole Centrale’da Charles Ballu’nun öğrencisi olmuş bir kişi olarak tanıtmaktadır (Alain Raymond, Kişisel görüşme, 2011).

1.kısım) kitapları yayınlanmıştır. 1910'dan itibaren Sivas, Bursa ve İznik'te rölöve çalışmalarına devam etmiştir. 1921'de Bursa- Yenişehir'de 'L'Art Islamique en Orient' başlıklı üç kitaptan oluşan eseri için renkli planşlarını tamamlamıştır. 1922'de Kurtuluş Savaşı sonunda Fransa'ya gittikten sonra da arkeolojik kazılar, kent tarihçiliği ilgisi devam etmiştir. Aynı yıl Prag'da yine Pierre Loti'ye ithaf ettiği 'Une Ville celebre Angora, L'Antique Ancyre' adlı ve Mustafa Kemal'in devrimleri ve yeni başkent oluşumundan da bahsettiği kitabını bastırmıştır. Bunun devamında da daha önce yayınlanan ve 'Vieilles Faiences Turques' veya 'L'Art Islamique en Orient 1.kısım' kitabını Alttürkische Keramiks adıyla Almanca olarak yayınlamış; ayrıca 'Fragments d'Architecture Religieuse et Civile' veya 'L'Art Islamique en Orient 2.kısım' başlıklı kitabının ilk ve tek baskısını yapmıştır. Hazırlığını yaptığı 'L'Art Islamique en Orient 3.kısım' hiç basılamamıştır. 1927-1930 yılları arasında rölöveleri, fotoğrafları ve tarih yazımlarına dayanarak İstanbul Ayasofya'nın cami olmadan önceki haline ilişkin bir kitap oluşturmak üzere çalışmıştır. 1933'te bu çalışmaları Paris'te sergilenmiştir. Ardından 'Essai de Reconstitution de la Basilique des Saints Apôtres', 'Mosaiques Byzantines' ve 'Theodora de Byzance' başlıklı üç ayrı kitap için mikromozaiik tekniğinde çalışarak çok sayıda planş üretmiştir (Alain Raymond, Kişisel görüşme, 2011).

1921'de V.Krissep ve A.Antranik ile Galata Perşembe Pazarı cad. No:35 Gülzade Hanı oda 11'de bürosu görünmektedir (Akay & Ardıçoğlu, 2012).

Alexandre Raymond'un sadece mimari tasarımla değil, büyük ölçüde mimarlık tarihi ve restorasyonla ve arkeolojiyle ilgili çok yünlü bir mimar olduğunu biliyoruz. Hennebique arşivlerinde yeralan ve gerçekleştirilip gerçekleştirilmediğini bilmediğimiz betonarme villa projeleri (bkz. Şekil 6.21) hem bir betonarme konut önerisi olması hem de koridorlu ve asimetrik plan şemasıyla yenilik getirmektedir. Cephe çizimlerinde fark edilen bezemelerde ise eklektik bir yaklaşım izlenmektedir. Günümüzdeki Selanik Imperial Oteli (bkz. Şekil 6.20) binası, Raymond'un müellifi olduğu bilinen Hotel Imperial olmalıdır. Büyük müdahalelere uğramış olmakla beraber yapının eklektik karakterde olduğu görülmektedir. Giriş, arakat ve anakat cephe düzeninde Paris apartman şeması uygulanmıştır.

Kleovoulos Klonarides (veya Kasoboydos Klonaridis (MSGSÜ Öğrenci İşleri, t.y.)) - **1900 mezunu** : 1909-1927 arasında yıllıklarda kayıtlıdır (Kuruyazıcı, 1999a). Anuaire Orientale'e göre 1908'de Apostol (os?) YACAS ile Galata Helvacı

sok Hastahane hanı oda 44 adresinde görünmektedir (Akay & Ardiçoğlu, 2012). 1937 tarihinde Yunanistan'daki kaydına göre ise serbest çalışmakta, mimarlık işleri etüt ve yapımı ile uğraşmaktadır (Yerusiyastu, 1934).1931'de adresi Atina'dadır ("YTB Kleovulos Klonaridis dosyası," t.y.).

Klonaridis'in bilinen konut binalarında genel neoklasik cephe kurgusunun yanısıra Art Nouveau bezeme öğeleri gözlemlenmektedir.

Aleksandr YENİDÜNYA – 1900 mezunu : 1902-1928 arasında Alexandre D.YENIDUNIA adıyla, 1921-1928 arası da D.NEOCOSMOS adıyla yıllıklarda adı geçmektedir (Kuruyazıcı, 1999a). Yıllıklarda 1901-1903 arası A.D.Neocosmos Yenidunya adıyla ve C.P. Kyriakidies ile beraber Galata Kara Mustafa sok. No:71 Köçeoğlu Hanı oda 6'da; 1904-1905 arası Galata Rue Meumurdji, Saroglou(?) Hanı oda 4'te; 1906-1911 arası Galata Kara Mustafa sok. No:71 Köçeoğlu Hanı oda 6,7'de ve 1908'den sonra aynı adreste oda 7,8'de; 1914'te Emile Faracci ile Galata Banka sokak St.Pierre Hanı oda 14'te görünmektedir (Akay & Ardiçoğlu, 2012).

Kiryakidis ve Yenidünya (Neokozmos) hem tek tek hem de ortak olarak çok sayıda binanın müellifi olmuşlardır. Yenidünya'nın tek başına yaptığı bilinen Göztepe Köşkü'nde (bkz.Şekil 6.24) genel neoklasik kurgunun yanısıra Art Nouveau öğelere , basık kemerlere, vitraylara ve organik formlara yer verildiği görülmektedir.

Konstantin KİRYAKİDİS – 1900 mezunu : 1902-1928 arasında Const.P. KYRIAKIDES adıyla yıllıklarda geçmektedir (Kuruyazıcı, 1999a). Yıllıklarda C.P. Kyriakidies 1901-1903 arası A.D.Neocosmos Yenidunya ile Galata Kara Mustafa sok. No:71 Köçeoğlu Hanı oda 6'da; 1904-1905 arası Galata Rue Meumurdji, Saroglou(?) Hanı oda 4'te; 1906-1911 arası Galata Kara Mustafa sok. No:71 Köçeoğlu Hanı oda 6,7'de ve 1908'den sonra aynı adreste oda 7,8'de; 1911-1912'de Dim. Kyriakidis adıyla Edouardo Vuccino beraber Galata Yüksekaldırım No:75 İzmirlioğlu Hanı 1.kat oda 6'da görünmektedir (Akay & Ardiçoğlu, 2012). Yunanistan kayıtlarında 1901-1925 arası İstanbul'da serbest mimar olarak, 1926'dan itibaren ise Atina'da serbest meslek çalışanı olarak faal olduğu belirtilmektedir (Yerusiyastu, 1934). 1930'da adresi Atina'dadır ("YTB Konstantin Kiryakidis dosyası," t.y.).

Kiryakidis ve Yenidünya (Neokozmos) hem tek tek hem de ortak olarak çok sayıda binanın müellifi olmuşlardır. İki mimarın beraber yaptığı çok sayıdaki apartman,

rezidans binalarında da neoklasik kurgu üzerinde Art Nouveau uygulaması sözkonusudur. En zengin bezme öğelerini içeren Frej apartmanında (bkz.Şekil 6.28) Art Nouveau bezeme, farklı referanslar içeren diğer cephe bezemeleriyle seçmeci bir anlayışla uygulanmıştır. Buna istisna olan yine ortak yapım Boyacıköy'deki İoakeimion Erkek Okulu'nda (bkz.Şekil 6.31) ise , bir Rum hayır ve eğitim kurumunda olması beklenen NeoGrek öğeler hakimdir. Kiryakidis'in Yenidünya ile ortak olmadan gerçekleştirdiği Fatih Belediyesi (bkz.Şekil 6.25), Çapa Dar'ül-muallimatı (bkz.Şekil 6.27) gibi devlet projeleri ise Vallaury'nin yerel referans içeren repertuarından izler de taşıyan 1.Milli Mimari tarzı binalardır. Oldukça geç döneme tarihli ve Georgiadis, Ayverdi ve Kiryakidis ortaklığında yapılan Elhamra Han (bkz.Şekil 6.26) ise cephe bezemede yerel mimari öğelere oryantalizm derecesinde doğulu referanslarla yer verildiği cephe düzenlemesi açısından ise neoklasik simetrik kurguda bir yapıdır.

Dimitri PEÇİLAS – 1900 mezunu : Yıllıklarda 1906-1929 arasında Demetre N. PETSİL(L)AS adıyla geçmektedir (Kuruyazıcı, 1999a). 1905'te Henri VUCCINO, D.PETSILAS ve U.PUSKULU Galata, Helvacı sok. Hastahane Hanı oda 4 adresinde çalışmaktadırlar (Akay & Ardıçoğlu, 2012).

Bilinen Peçilas binaları günümüze büyük müdahalelere uğramış olarak ulaşırsa da cephelerde neoklasik kurgu gözlemlenmektedir.

Mihran AZARYAN – 1901 mezunu : İzmit Belediyesi'nde mimar olarak çalıştığı bilinmektedir ("BOA DH.MKT 598-18," 1902).

Mihran Azaryan'ın bilinen tek yapısı olan Adalar iskele ve gazinosu eklektik bir binadır (bkz.Şekil 6.35) . Vallaury'nin hem yerel hem de Batılı referanslar içeren repertuarından izler taşır.

Dimitri TSİLENİS – 1903 mezunu : Yıllıklarda 1945 yılına dek Dimitri ÇİLENİ olarak yer almaktadır (Kuruyazıcı, 1999a).

Çilenis'in Kumkapı Panagia Elpida kilisesi yapısı (bkz.Şekil 6.36) neoklasik-eklektik mimarisine karşın neoGrek öğelerin vurgulanmadığı bir örnektir.

Edhem Bey – 1903 mezunu : Müze-i Hümayun müdürü Osman Hamdi Bey'in oğludur. Aydın Tralles kazılarını yürütmüştür. Nouridjian ile ortaktır (Eldem ve diğ., 2010, s. 185,187).

Bilinen Edhem Bey binaları, ki Nouridjian ile uzun süreli bir ortaklığı olduğu bilinmektedir, neoklasik tarzı izlemektedir. Konut binasında çeşitlenen bezeme ve mimari öğeler eklektiktir. Fakat bu binalarda Osmanlı tarzı denilebilecek bir kurgu olmadığı gibi yerel referanslara da rastlanmaz.

Odisseas PÜSKÜLÜ – 1903 mezunu : Yıllıklarda 1906-1928 arası Ulysse PUSCULLU olarak görünmektedir (Kuruyazıcı, 1999a). 1905'te Henri VUCCINO, D.PETILAS ve U.PUSKULU Galata, Helvacı sok. Hastahane Hanı oda 4 adresinde çalışmaktadırlar (Akay & Ardıçoğlu, 2012).1937'deki Yunanistan Teknik büro kaydına göre serbest mimardır; mimarlık işlerinin etüt ve yapımı ve müteahhitlik ile uğraşmaktadır (Yerusiyaştı, 1934). 1926 adresi Atina'dadır ("YTB Odisseos Apostol Puskullu dosyası," t.y.).

Nikolaki PAVLOS – 1908 mezunu : Pavlos'un bilinen tek yapısında neoklasik-neogrek bir mimari izlenmiştir (bkz. Şekil 6.40).

Nikolaos ZOUBULİDİS – 1908 mezunu : Yunanistan'daki kaydına göre, 1908-1910 arasında Türkiye'de Evkaf Nezareti'nde mimarken ,1910-1912 arası Berlin Technische Hochschule'de eğitim görmüş, Berlin'de Botanik Bahçesi projesinde müellif mimarın yanında çalışmış ve 1912-1914 arası Evkaf Nezareti'nde müfettiş (Türkiye) olarak görev yapmıştır (Yerusiyaştı, 1934) ("YTB Nikolaos Zoubulidis dosyası," t.y.). 1914'te Berlin'deki yeni müzelerin mimarı, 1915-1917 arası Volos Belediyesi'nde mühendis, 1917-1919 arası Yunanistan Ethnikis Trapeza'nın teknik müdürü A.Balano'nun yardımcısı, 1920'den beri : Mimar ve halihazırda Yunanistan ethniki Trapeza'nın teknik Büro Müdürü olarak çalışmıştır, 1926 adresi Atina'dır ("YTB Nikolaos Zoubulidis dosyası," t.y.).

Zoubulidis'in 1930 sonarsına tarihli ve dünyanın çeşitli yerlerinde yapılmış çok sayıda projesi arşiverde bulunmakla beraber, erken döneme dair eldeki 1896 tarihli eskizinde eklektik bir cephe çizimi görülmektedir (bkz.Şekil 6.41)

Thrasivoulos RİZOS (HACİRİZOS) – 1908 mezunu : 1908-1923 arasında mesleğini Türkiye'de yürütmüş ve her tür mimarlık işlerinin etüt ve yapımının yanı sıra antik kalıntıların koruması ve restorasyonu ile uğraşmıştır. Türk ordusunun Trakya demiryolunda başmühendis-müfettişidir. 1930-1932 arası Yunanistan Eğitim Bakanlığı'nın Teknik Müdürlüğü'nde mimardır. 1932'den sonra ise Atina'da serbest mimarlık yapmıştır (Yerusiyaştı, 1934). 16 yıl boyu Konya başmühendisi, Türk

ordusu Trakya demiryolları süpervizörlüğü yaptığını beyan etmektedir. Antetli kağıdında kendini "müze kolaboratörü ve Selçuklu eserleri restoratörü" olarak tanıtmaktadır⁵⁷ . 1927-1930 arası Girit-Hanya’da serbest mimardır ve inşaat ve tesisat işleri ile uğraşmıştır. 1930’da adres olarak Girit, Hanya’yı göstermiştir (“YTB Thrasivoulos Rizos /Hacırizos dosyası,” t.y.).

Rizos yapılarında iki farklı mimari yaklaşım görülmektedir. İstanbul’daki Rizos apartmanında (bkz.Şekil 6.44) veya Beyrut Orosdi Back mağazasında (bkzŞekil 6.43) Fransız binalarına benzerlik ve eklektizm hakimken, Konya Amber Bey Mesciti (bkz. Şekil 6.42) bir 1.Milli Mimari örneğidir.

Tahsin SERMET – 1908 mezunu : Yıllıklarda 1910-1912’de 6.Daire Teknik Büroda şef mühendis-mimar olarak görevli Tahsin bey olmalıdır (Kuruyazıcı, 1999c).

Tahsin Sermet’in, İzmir’deki Milli kütüphane ve sinema binası (bkz. Şekil 6.45) bir 1.Milli Mimari örneğidir.

Apostol Kozmo PİSTİKAS – 1911 mezunu : Yıllıklarda 1914-1922 arasında Apost.Cosma PISTIKAS olarak yer alır (Kuruyazıcı, 1999a). Yunanistan Teknik Büro kayıtlarına göre 1909-1922 arası Türkiye’de çalışmış ve 1909-1912 arasında Anadolu demiryolları şirketinde mühendis, 1914-1915 yıllarında İstanbul Siemens – Schukert teknik şirketinde mühendis olarak çalışmıştır. 1912-1914, 1915-1918 ve 1921-22 yıllarında serbest mimar olarak çalışarak inşaat mühendisliği işleri ve Osmaniye’de telsiz istasyon binaları kompleksi yapımı ile uğraşmıştır. 1919-1921 arasında Sağlık Bakanlığı’nda mühendislik ve Gelibolu, Çanakkale ve Eceabat’da Yunan hükümeti adına inşaat işleri yapımında görevlendirilmiştir. 1922’den itibaren Yunanistan’da serbest mimar olarak çalışmıştır ve adresi Atina’dır (Yerusiyastu, 1934).

Pistikas’ın Gümüşsuyu’ndaki Marmara apartmanı’nda neoklasik cephe düzeni ve ikili pencere gruplarının yanısıra Art Nouveau tarzında bezemeler yer alır.

⁵⁷ 1906-7-8 yıllarındaki Levant Herald gazetesi sayılarında Rizos sürekli Konya’dan haberler bölümünü yazmaktadır. Söz konusu gazetenin 26.1.1907 tarihli haftalık nüshasında Rizos’un Konya Selçuklu Sarayı’nı restore etmekte olduğu belirtilmektedir (Levant Herald, “Lettre de Konia” , 26.1.1907, s.54-55.

Burada eldeki bilgiler uyarınca kısaca mimari faaliyetleri tanıtılan erken dönem ve Vallaury öğrencisi Sanayi-i Nefise Okulu’ndan mimarların işlerine baktığımızda şu değerlendirmeleri yapmak mümkündür:

Yirminci yüzyıl başına dek mezun olan mimarların işlerinde neoklasik, neorönesans ve özellikle Yunan canlandırmacı unsurların hakim olduğu görülmektedir. Buna en iyi örnek ilk mezunlardan Fotiyadis’in işleridir ki, sözkonusu mimarın tarzı hakkında tereddüte imkan vermeyecek kadar çok sayıda binasını tanımaktayız. İlk mezunların işleri arasında eklektik denebilecek örnekler varsa da neoklasik ve özellikle Rum asıllı mimarlarda Yunan canlandırmacı öğelerin ağırlıkta olduğu bir mimaridir bu.

1890’larda yapılarında neoklasik ve yer yer de Fransız öğelerin ağırlıkta olduğu bir eklektizm benimsemiş görünen Raymond’la beraber, Sanayi Nefise öğrencileri arasında mimarlık tarihi ve arkeolojiye ilginin ilk ipuçlarını yakalıyoruz. Fakat her ne kadar Raymond hem Osmanlı, hem de Bizans sanatına hakimse de mimari işlerinde bunlara referanslar yaptığına dair bir bilgimiz yoktur.

1900’lü yıllarla beraber ise mezunların mimarilerinde neoklasik ve neorönesans öğelerin ağırlıklı olduğu bir eklektizmle beraber iki ayrı konuya da ilgi uyandığını belirlemek mümkündür. Bunlardan ilki Vallaury yapılarında pek rastlamadığımız ama çağdaşı d’Aronco tarafından İstanbul’da yetkin örnekleri sergilenmekte olan Art Nouveau mimarisidir. Klonaridis, Yenidünya(Neokozmos), Yenidünya ile ortak işlerinde Kiryakidis ve daha geç tarihlerdeki mezunlardan Pistikas’ın işleri arasında Art Nouveau tarzında binalar ve/veya yapı öğeleri yer almaktadır. 1900’lü yılların başında mezun mimarların işlerinde izlenebilen bir başka olgu ise Batılı referanslarla beraber yer yer yerel tarihsel referanslara da yer verilmiş olmasıdır. Bunlardan Kiryakidis’in daha geç dönem ve Yenidünya ortaklığı olmaksızın gerçekleştirdiği işlerinde 1.Milli Mimari tarzını benimsediği de görülmektedir. 1908 mezunlarından Tahsin Sermet de 1.Milli Mimari’yi benimserken, aynı yıl mezunlarından Rizos’un yer yer 1.Milli Mimari uygulamaları , yer yer ise Fransız kökenli referanslar içeren eklektik bir mimariyi icra ettiği görülür. Rizos’un önemli bir özelliği, Sanayi-i Nefise kökenli mimarlar içinde Raymond’dan sonra Selçuklu-Osmanlı mimari mirası ile kapsamlı şekilde ilgilenen ikinci mimar oluşudur.

Böylece Vallaury’nin öğrencilerinin binalarında tasarım anlayışı olarak temelde neoklasik ve neorönesans öğeleri ağırlıklı bir eklektizmi sergilediğini söylemek

mümkündür. Yüzyıl dönüşüyle beraber ise hem yerel referanslar hem de Fransız kökenli referansların yer yer kullanımını gözlemliyoruz, ki daha erken tarihlerden itibaren olsa da aynı tutumu Vallaury mimarisinde de bulmak mümkündür. Kökenlerini olasılıkla daha da erken Vallaury mimarlığında aramak gereken yerel referansların 1910'lardaki mezun işlerinde daha da sistematikleşerek Kıryakidis, Rizos ve Tahsin Sermet'le 1.Milli Mimari örneklerine dönüşmesi sözkonusudur. Yirminci yüzyıl itibarıyla mezun mimarlarda ,Vallaury'den farklı ve olasılıkla bağımsız olarak gelişen bir tutum ise Art Nouveau mimarlığı uygulamalarıdır. Bu uygulamaların Art Nouveau'yu eklektizme alternatif bir yeni akım olarak mı ele aldıkları, yoksa sadece Art Nouveau mimari bezeme öğelerini, yine Beaux Arts kompozisyon ilkeleri doğrultusunda tasarlanan eklektik yapıların mimari öge dağılımına eklemekle mi yetindikleri tartışılabilir.

Erken Sanayi-i Nefise Mektebi mimarları arasında bilgisine erişebildiğimiz ölçüde en faal iki mimar olarak Fotiyadis ve Kıryakidis öne çıkmaktadır. İlk dönem mezunlarından olan Fotiyadis'in tüm kariyeri boyunca neoklasik, neorönesans ve özellikle Yunan canlandırmacı öğelerin hakim olduğu bir eklektizmi izlediği söylenebilir. Fotiyadis mimarlığında ne yerel referanslara, ne Fransız etkili öğelere yer bulmamış görünmektedir. Buna karşın yüzyıl dönümünde mezun olup özellikle Yenidünya ile ortak başarılı bir mimarlık ofisi yürüten Kıryakidis'in ise mimari öge dağılımının zaman içinde neoklasikten, Yunan canlandırmacılığına , yerel referanslardan, Art Nouveau'ya çok farklı referanslar içeren mimari öğelerle zenginleştiği söylenebilir. Türkiye'deki son döneminde ise, Kıryakidis'in bu mimari sözlüğünün, özellikle tek başına yaptığı işlerde 1.Milli Mimari'ye evrildiği net olarak görülmektedir.

Malzeme ve strüktür anlamında bakıldığında ise Vallaury eklektizmi ile yeni mezunların arasındaki en görünür fark, ilk yıllardan itibaren Sanayi-i Nefise mezunlarının yığma, volta ve ahşap karkas sistemlerin yansırı hızla betonarmeyi ve Hennebique sistemlerini benimsemiş olmasıdır.

8. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Mimarlığını Ecole des Beaux Arts’da aldığı eğitim ve Paris’te edindiği mimari görgü üstüne kurmuş ve eklektizmi benimsemiş olan ve bu çalışmada değişik yönleriyle ele alınmaya çalışılmış olan Alexandre Vallaury’nin kariyeri, Osmanlı - Türk mimarlığında sözkonusu mimari söylemlerin bellibaşlı uygulamalarını içermektedir ve bu çalışmada öncesi ve sonrasında yaşanan tarihsel ve mimari değişim süreçleriyle etkileşim içinde ele alınmaya çalışılmıştır.

Vallaury’nin İstanbul’a döndüğü tarihler, gerek yakın geçmişte Osmanlılık ülküsü doğrultusunda kanonlaştırılmış ve Osmanlı oryantalizmi olarak adlandırılabilir yerli söylemin yetersizliğinin anlaşıldığı, gerekse oluşan siyasi ve ekonomik şartların sonucu olarak yoğun altyapı ve imar faaliyetlerinin gerçekleşmesi adına uzman işgücüne gereksinimin en fazla olduğu dönemdir. Bunun sonucunda yirminci yüzyılda Osmanlı-Türk milliyetçi söylemine uygun yeni bir mimari söylem oluşturulana dek, Beaux Arts Okulu anlamında geniş içerikli tarihsel referanslar içerecek bir eklektizm, bu dönemin politik beklentilerine yanıt verebildiği gibi, talebe bağlı olarak çok geniş uygulama alanı da bulmuştur. Böylece, Paris ve Avrupa’da kentleşme ve yeni mimari diskur yaratma adına geçirilmiş olan tecrübeleri, birkaç on yıl rötarla ve görece daha yumuşak bir geçişle yaşamakta olan Osmanlı-Türk mimarlığında, Vallaury, Beaux Arts Okulu’nun kendisine sağladığı vizyon ile dönemin mimari problemlerine optimal, uzlaşmacı ve hızlı çözümleri sağlamakta gecikmemiş; böylece döneminin en itibarlı meslek adamlarından biri olarak, gerek payitahtta gerekse taşrada mimari anlayışını çok kapsamlı şekilde uygulama olanağı bulmuş ve takdir görmüştür. Dönem, benzer şekilde zorunlu hale gelen kentsel dönüşümlerin, imar faaliyetlerinin itkisiyle eğitilmiş mimar ihtiyacının çok arttığı, planlanan ama çeşitli nedenlerle ertelenen mimarlık okulu kuruluşunun yine Beaux Arts eğitilmiş Osman Hamdi Bey öncülüğünde ve Beaux Arts okulu modelinde gerçekleştiği dönemdir. Okulun kuruluşundan itibaren ifade edilen bir amacı da yeni Türk sanatını ve mimarlığını yaratacak, üretecek uzman kişiler yetiştirmektir. Bu kuruluşta Vallaury’e biçilen önemli rol, bir anlamda kendisine

sunulan Osmanlı mimarlık ortamında Beaux Arts okulu tasarım anlayışını temsil etme ile yeni Türk sanatını formüle edecek yeni mimarları Beaux Arts metodolojisi ile yetiştirme görevidir. Kuşkusuz Vallaury Sanayi-i Nefise Mektebi'nde uzun zaman tek başına yürüttüğü proje yürütücülüğü görevi sayesinde, yeni yetişen mimarlara Beaux Arts temelli mimari tasarım anlayışını aktarma olanağı bulmuştur.

Beaux Arts Okulu ve eklektizm bağlamında değerlendirildiğinde, mimarın meslek hayatını en olumsuz ve zorlayıcı şekilde etkileyen olgular, projeleri ile ilgili strüktürel eleştiriler, deprem sonrası sağlamlığa ilişkin kaygılar ve bu yönde şahsına yönelik tenkid ve şikayetler olmuş olmalıdır. Bu durum, mimarı yeni teknolojileri tanıma anlamında uyanık ve bunlar hakkında bilgi sahibi kılmış olmalıdır ama tahminen uygulamada her zaman çok atak davranmamıştır. Vallaury'nin gününün genelde çok uygulanan ahşap strüktür ve yığma strüktür-volta döşeme kombinasyonu sistemler dışında daha yeni bir teknoloji olarak demir strüktürü tercih ettiği ve bunu özellikle cam ve renkli camla birlikte kullanarak, ışık ve manzarayı kullanan mekanlar yaratmayı tercih ettiği söylenebilir. Olasılıkla Belçikalı demir firmalarıyla olan ilişkileri de bunda rol oynamıştır. Betonarmeye karşı ise bir rezervasyonu olduğu anlaşılmaktadır; görünüşe göre bu alanı diğer meslektaşlarına ve öğrencilerine bırakmakla, belki de büyük bir mesleki hata yapmıştır; zira 2.Meşrutiyet sonrası betonarme ülkede büyük bir hızla benimsenmiş ve o finansal darboğaz dönemlerinde önemli iş olanakları açmıştır.

Vallaury için Beaux Arts eğitimi boyunca içselleştirdiği anlaşılan eklektizm görgüsünün sunduğu en önemli olanak ise; kendisini Osmanlı mimarisi için tarihte kendi adına konumlanabilecek yeni bir mimariyi yaratmak talebine yanıt verebilir pozisyonda bulmuş olmak olmalıdır. Bu çerçevede mimar, üstünde önce öteden beri devam eden Osmanlı oryantalizmi ve Osman Hamdi Bey'in, ardından II.Abdülhamit ve nihayet Jöntürklerin gittikçe kuvvetlenen etkisini hissetmiştir. Vallaury'nin, mimarisinde coğrafi ve tarihi referans repertuarını özellikle yerel referanslarla genişletmek ve bu öğelerle özgün sentezler yapmak konusundaki uzun soluklu çabaları gözönüne alındığında, mimarın altyapısının, önüne gelen talepleri örtüştürebilir ve uzlaştırabilir nitelikte olduğu ve bu nedenle bu tarzı uzun süre devam ettirebildiği yorumu yapılabilir.

Ancak farklı dönemlerde, hiç de bu talep ve bakış açılarıyla ilgisi olmayan değişik ve oldukça batılı temalarla önemli binalar da inşa edebilmiş olabilmesi nedeniyle, belli

bir tarzda mimari yaratmak konusunda özel bir baskı altında olmadığını söylemek de mümkündür. Vallaury için bu etkiler daha çok, kendi mimari dağarcığı içinde oldukça orijinal bir yerel tarih referansları birikimi oluşturmaya vesile olmuş görünmektedir. Kısacası yer yer yorumlayarak benimsediği Osmanlı-Türk ve İslam mimarlığına ilişkin tarih referansları, mimarlığını domine etmekten çok zenginleştirmiş ve ulaştığı mimari sentezleri özgünleştirmiştir. Bu tutumu mimarı, aynı zamanda hem milliyetçi Jöntürklerin, hem oryantalistlerin, hem de İslamcı politika izleyen sultanın çizgisine eşit uzaklıkta ve optimal düzeyde kullanıcı isteklerini tatmin eder konumda tutmuş olmalıdır.

Bu noktada, yerel referans kitaplığının en gelişkin olduğu dönemde dahi son derece batılı, hatta Fransız espride binalar yapması ise, kendisini öteden beri Fransa'ya yakın hissetmesi ve 1890'lardan itibaren Fransa tabiyetine geçme çabalarıyla ilişkilendirilebilir. Kaldı ki mimar, Fransız işverenlerden azımsanmayacak hacimde işler de almıştır. Belki de bu durum, kendisinin belli bazı yapılarında izleyebildiğimiz, farklı cephelerde olmak üzere hem doğuya hem batıya referans veren ikili mimari tavrının ve yerel tarihi referansları doğrudan değil stilize şekilde kullanma çabasının nedenlerindendir. Her durumda bu tavrı da mimari tarzının pek çok işveren ve kullanıcı için uygulanabilir veya benimsenebilir kılmış olmalıdır.

Vallaury, yine döneminde eklektizme alternatif, yeni bir sanat anlayışı öneren , vatandaşı ve pek çok projede ortağı konumundaki d'Aronco'nun uygulamalarıyla İstanbul'da da büyük bir atılım yapan, kimi Sanayi Nefise mezunu eski öğrencilerince de başarılı şekilde uygulanan l'Art Nouveau'yu ise fazla benimsememiş görünmektedir. Kimi projelerinin elde edilebilen iç mekan fotoğraf ve kesit çizimlerinde izlenebilen bazı detaylar Art Nouveau'yu çağırırsa da, tamamen bu tarza odaklı bilinen bir çalışması yoktur.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Vallaury'nin öğrencisi olduğu bilinen ve erken yirminci yüzyıl Osmanlı-Türk mimarlığının bellibaşlı aktörleri olan dönemin Sanayi-i Nefise kökenli mimarlarına müellif ve bina eşleştirmesi yapabildiğimiz oranda baktığımızda genelde neoklasik ve neorönesans öğeler ağırlıklı eklektik bir mimariyi benimsediklerini, yüzyıl dönüşünden itibaren ise buna ek olarak mimari öge sözlüklerine Fransız mimarisinden öğeler ile yerel mimariden referanslar eklendiğini gözlemlemek mümkündür. Kaldı ki, köken olarak öncelikle gayrimüslim teba, Levanten ve daha az olarak da Müslüman tebadan oluşan bu mimarlardan bir kısmını

1.Dünya Savaşı öncesi 1.Milli Mimari uygulayıcıları arasında buluyoruz. Bu eğilimler Vallaury'nin kendi mesleki pratiği ile paralellik gösterirken, aynı mezun grubu içinde Vallaury'den farklı olarak Art Nouveau mimarlığına dair öğelerin uygulayıcıları da bulunmaktadır.

Her durumda Vallaury'nin oluşturduğu ve cephe organizasyonu ile sınırlı kalmayan özgün mimari referanslar repertuarı ve Beaux Arts temelli kompozisyon anlayışı , geç dönem Osmanlı mimarisi içinde geniş uygulama alanı bulmuştur. Yirminci yüzyıl başı Osmanlı-Türk mimarisinin uygulamaları gözönüne alındığında, sözkonusu repertuarın yerel mimariye referans veren çok sayıda ögesinin, eklektizmden 1.Milli Mimari'ye geçişte yeni nesil mimarlara bir tecrübe ve kılavuz niteliği taşımış olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak, 1880'lerin başında Beaux Arts Okulu mimarlık altyapısı, eklektik tasarım anlayışı ve Paris görgüsüyle donanmış olarak İstanbul'a dönen Alexandre Vallaury'nin kendini, gerek Osmanlı-Türk mimarisi için tarihte kendini konumlandırabileceği yeni ve özgün tarz arayışları, gerek büyük kentlerde acilen yeni teknoloji kullanılarak tamamlanması gereken altyapı ve imar işleri için uzman işgücü ihtiyacı, gerekse yavaş yavaş artan sayıdaki farklı beklenti ve politik görüşlere sahip kullanıcıların mimariye ilişkin gereksinim ve taleplerini uzlaştırabilecek tasarımcı beklentileriyle tanımlanabilecek bir mimarlık atmosferi içinde bulmuştur. Vallaury'nin, Beaux Arts temelli mesleki donanımı ve eklektik tasarım anlayışının bu beklentilere çözümler üretmek için uygunluğu ortadadır. Bu noktada yine aynı talep ve beklentiler çerçevesinde ve yeni Türk sanatını tanımlayıp uygulayacak uzman sanatçı ve mimarlar yetiştirme amacıyla Beaux Arts modeliyle kurulmakta olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde fenn-i mimari hocası olarak seçilmesi, kuruluştaki kendisine verilen önemli sorumluluk ve genel olarak Osman Hamdi Bey'in meslek hayatına yönelik olası teşvikleri, Vallaury'nin Beaux Arts altyapısını, hem eğitimci olarak hem de meslek pratiği anlamında uzun yıllar boyu Osmanlı-Türk mimarlığı hizmetine sunmasına vesile olmuştur. Çağdaş ve kimi Beaux Arts kökenli olan diğer mimarlar arasında, Vallaury lehine oluşan bu tercih, mimarın meslek yaşamı boyunca gerçekleştirdiği çok sayıda ve kapsamlı proje de gözönüne alınırsa sürekli ve bu bağlamda Vallaury, döneminde Beaux Arts mimarlık anlayışını temsil eden ve daha sonraları da özellikle eğitimci faaliyeti ve oluşturduğu mimari sözlüğü aracılığıyla kendinden sonraki dönem üstünde etkileri hissedilen bellibaşlı

mimar olmuştur. Bu çalışmada da incelendiği gibi oluşturduğu mimari çözümlerde Beaux Arts tasarım kavramları ve eklektizm, verdiği mimari eğitiminde de Beaux Arts sistematiği ağırlıklı bileşenler olmuştur. Bu Beaux Arts temelli yaklaşım ve donanımıyla kariyerinin başından itibaren yüzleştiği beklentileri ne ölçüde karşılayabildiği tartışılabilirse de, uzun ve üretici meslek pratiği ve eğitimci hayatı ortalamanın üstünde bir başarının göstergesi sayılabilir.

Bu çalışmada Vallaury'nin Beaux Arts okulundan Osmanlı-Türk mimarlığına ve eğitimine aktardıkları ve bu bağlamda dönem mimarlığının nasıl şekillendiği irdelenirken, bu süreçte etkili olan bir dizi yerel kaynaklı etken vurgulanmış ve birincil kaynaklar üstünden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bunlar arasında Osman Hamdi Bey'in yerleştirmeye çalıştığı kültür politikası ve 1894 depremi ve sonuçları özellikle dikkate değerdir. Sonuçta Avrupalı ve yerel olguların etkileşiminden ortaya çıkan bu mimarının değerlendirilmesini amaçlayan bu çalışmada yerel kaynaklara erişimdeki güçlükler, son analizde yerel etkilerin ağırlığının değerlendirmeye katkısını azaltmış olabilir. İleriki çalışmalarda özellikle Osman Hamdi Bey ve Vallaury iletişimi ile Sanayi-i Nefise Mektebi kuruluşu ve işleyişine dair ortaya çıkarılabilecek birincil kaynaklar bu dönem mimari üretimindeki tercihleri açığa çıkarma bakımından yeni katkılar getirebilecektir. Yine Vallaury ve çağdaşı ve/veya öğrencisi mimarların Müze-i Hümayun kazıları veya başka yollarla arkeolojik çalışmalara katılımı hakkında ortaya çıkarılabilecek veriler bu dönemin mimari üretimi bağlamında yeni yorumlar yapılabilmesinin yolunu açabilecektir. Bu çalışmada Vallaury'nin müellifliği kesin olarak birincil kaynaklar yoluyla bilinen eserlerinden bir seçki üzerine yoğunlaşılarak yapı analizleri gerçekleştirilmiştir. Yine Vallaury ve/veya erken dönem Sanayi-i Nefise mezunu mimarların bilinmeyen yeni tasarımlarının ortaya çıkarılması, bu tercihlerle üretilen mimarının niteliğini daha iyi örnekleyip yorumlamamıza vesile olacaktır.

Öte yandan Beaux Arts okulunun, bu döneminin bellibaşlı mimarlık ve sanat okulunun, uluslararası mimarlık dünyasında, özellikle mezunları yoluyla yaygın etkileri olduğu bilinmektedir. Bu çerçevede, ondokuzuncu yüzyıl sonunda Osmanlı-Türk mimarlığında Vallaury mimarlığı ve mimarlık eğitimi bağlamında etkili olan Beaux Arts tecrübesinin, çok yakın coğrafyadaki ve özellikle çok köklü ve özgün mimari kültür ve mirasına sahip Mısır, Yunanistan ve İran gibi eski dünya merkezlerinde de, hem mimari üretimi hem de eğitimi bağlamında yaşandığı bir

olgudur. Bu tez çalışması kapsamına alınmamış bu bağlamda bir incelemeyle, sosyoekonomik anlamda azımsanmayacak bir etkileşim içinde olan sözkonusu kentlerdeki mimaride Beaux Arts katkısının nasıl tecrübe edildiğinin irdelenmesi ve karşılaştırılması, hem konuya daha geniş bir bakış açısı sağlaması, hem de yüzyıl dönümünde, sözkonusu coğrafyalardaki hızlı ve kapsamlı kentsel düzenlemelerin dinamiklerini anlamak bakımından değerli olacaktır.

KAYNAKLAR

- 1885'te Sanayi-i Nefise kadrosu fotoğrafı.** (1885). Retrieved from http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/Photo_12_2_mimarlik-bolumu18831928.html#
- Académie d'Architecture Catalogue des Collections 1750-1900.* (t.y.) (Vol. 1). Paris: La Bibliotheque des Arts.
- Akay, Z., & Ardiçoğlu, A.** (2012). İlk Mimarlık Bürolarının İzinde : Erken Cumhuriyet Döneminin İş Merkezi Karaköy. *Mimar.ist*, (46), 77–91.
- Akın, N.** (1998). *19.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Akpolat, M.** (1991). *Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallauray* (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Amber Reis Mesciti - fotoğraf.** (t.y.). Retrieved from www.konyaturistik.com
- ANF AJ/52/384.** (t.y.). *Ecole des Beaux Arts öğrenci dosyaları*.
- ANF AJ52/460.** (t.y.).
- Annuaire Orientale - 1891.** (1891). Constantinople.
- Annuaire Orientale - 1893-1894.** (1894). Constantinople.
- Annuaire Orientale - 1898.** (1898). Constantinople.
- Annuaire Orientale - 1903.** (1903). Constantinople.
- Annuaire Orientale - 1910.** (1910). Constantinople.
- B.A.H.** (1913). La Turquie Dix Ans de Bétonarmé (1902-1912), *Le Béton Armé*, 1913 Mai.
- Barillari, D., Godoli, Ezio, & Schaufelberger, G.** (1997). *Istanbul 1900: architecture et intérieurs Art nouveau*. Paris: Ed. du Seuil.
- Batur, A.** (1994). Pera Palas Mimari. In *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları - Tarih Vakfı.
- Batur, A., & Tanyeli, G.** (1993). 1894 Depremi ve İstanbul'un Tarihi Yapılarındaki Hasar Üzerine Bir Örnekleme Çalışması: Ayasofya ve Kapalıçarşı. İçinde, *2.Ulusal Deprem Mühendisliği Konferansı*. (ss 244–258). İstanbul.
- Batur, A.** (Ed.). (2003). *M. Vedat Tek: kimliğinin izinde bir mimar* (1. baskı). İstanbul: YKY.
- Beyrut Orosdi Bak mağazası fotoğrafı.** (t.y.). Retrieved from www.delcampe.net
- Birgili, T.** (2010). Kişisel görüşme, Mayıs 2010, İstanbul.
- Birsel, S.** (1993). *Ah Beyoglu vah Beyoglu*. İstanbul: Nisan Yayinlari.

Blanc. (1899, June 25). Constantinople. *Le Monde Artiste Illustré*, 39(26), 408.

Adda, C. (2000). *L'École des beaux-arts de Paris - Une histoire en abyme*. France [Belgesel film]: ARTE France, Les Films d'ici, Le musée d'Orsay.

BOA BEO 2394-179482. (1904, August 21).

BOA BEO 806-60440. (1896, June 7). 6.7.1896 (25 M 1314).

BOA BEO 1412-105839. (1899, December 3). hicri 29 Receb 1317-miladi 3 Aralık 1899.

BOA BEO 192-14364. (1893, May 2). hicri 15 Şevval 1310 - miladi 2 Mayıs 1893.

BOA BEO 1689-126654. (1901, July 15). (miladi 15 Temmuz 1901-Hicri 28 Rebiülevvel 1319).

BOA BEO 531-39815. (1894, November 12). (miladi 11 Aralık 1894-hicri 12 Cemaziyelahir 1312 - rumi 29 Teşrinisani 1310).

BOA Cevdet Maarif-3964. (1801). (miladi 1801-hicri 1216).

BOA DH.EUM.ECB 15-31. (1918, February 13).

BOA DH.İD..83-4. (1910, October 17). (miladi 17. Ekim 1910 - hicri 12 Şevval 1328).

BOA DH.MKT 1291-14. (1908, June 9).

BOA DH.MKT 1779-33. (1890, August 11).

BOA DH.MKT 1782-62. (1890, November 18). hicri 5 Rebiülahir 1308-miladi 18 Kasım 1890.

BOA DH.MKT 2670-33. (1908, November 26).

BOA DH.MKT 1722-7. (1890, May 4). hicri 14 ramazan 1307-miladi 4 Mayıs 1890.

BOA DH.MKT 1791-82. (1890, December 13).

BOA DH.MKT 598-18. (1902, October 20). (miladi 20 Ekim 1902- hicri 17 Receb 1320).

BOA DH.MKT 960-84. (1905, May 24). (miladi 24 Mayıs 1905 - hicri 19 Rebiülevvel 1323).

BOA DUIT 33-1. (1905, March 7). 3.7.1905.

BOA HH-23977 sandık-92, no-60. (1834).

BOA HR.SYS 68-13. (1876, November 27).

BOA HR.TO 431-15. (1859, January 27).

BOA HR.TO 436-41. (1861, February 17).

BOA HR.TO 533-75. (1890, December 4). (miladi 12 Nisan 1890).

BOA İ..DH..1154-90240. (1889, September 10). hicri 14 Muharrem 1307 - miladi 10 Eylül 1889.

BOA İ..DH 01212-094950. (1891, May 1). (miladi 30 Aralık 1890 ve 5 Ocak 1891 - rumi 18 ve 24 Cemaziyelevvel 1308).

BOA İ..DH 1180-92288. (1890, March 6). (miladi 3 Haziran 1890 - hicri 14 Şevval 1307).

BOA İ..DH 65013. (1880, August 18). (miladi 18 Ağustos 1880-hicri 12 Ramazan 1297).

BOA İ..DH-1118-87406. (1889, January 20). (miladi 20 Ocak 1889-rumi 18 Cemaziyelevvel 1306).

BOA İ..DH-67709. (1882, miladi Ocak -hicri 10 Safer 1299).

BOA İ..DH-67871. (1882). (miladi 1882-hicri 1299).

BOA İ..DH-69453. (1883). (miladi 1883- hicri 1300).

BOA İ..DH 1165-91068. (1890, August 1).

BOA İ.HUS 98-1320. (1902, July 7). hicri 30 Rebiülevvel 1320-miladi 7 Temmuz 1902.

BOA İ..MMS 105-4508. (1889, June 5). 5 Haziran 1889 (6 Şevval 1306).

BOA İ..MMS 2666. (1877) (miladi 1877- hicri 1294).

BOA İ..TAL 139-1316 M071. (1898, June 14). 14.6.1898 (24 M 1316).

BOA İ..TAL 285-1320 C 102. (1902, September 23).

BOA İ..TAL 57-1312 M 37. (1894, November 7).

BOA İ.HR 159-8463. (1858, August 27).

BOA MF.MKT 1095-9. (1909, January 23).

BOA MF.MKT 149-21. (1892, September 5). 5 Eylül 1892 (12 S 1310).

BOA MF.MKT 622-61. (1902, April 24). 24.4.1902 (15 M 1320).

BOA MF.MKT 94-112. (1887, August 11). (miladi 11 Ağustos 1887 - hicri 21 Zilkade 1304).

BOA ŞD 220-26. (1905, March 25). (miladi 25 Mart 1905-hicri 18 Muharrem 1323).

BOA ŞD 221-6. (1906, January 3). (miladi 1 Mart 1906-hicri 5 Muharrem 1324).

BOA ŞD 603-16. (1908, April 15). miladi 15 Nisan 1908-hicri 13 rebiülevvel 1326.

BOA Y.A.HUS-265-109. (1894, May 31). (miladi 31 Mayıs 1894 - rumi 19 Mart 1310).

BOA Y.A.HUS-336-28. (1897, May 30). (miladi 30 Mayıs 1897- rumi 18 Mart 1313).

BOA Y.MTV 102-120. (1894, August 19). 19.8.1894 (16 S 1312).

BOA Y.MTV 107-26. (1894, October 24).

BOA Y.MTV 11-50. (1883, March 6). (3 Haziran 1883-hicri 27 Receb 1300).

BOA Y.PRK.MYD 17-86. (1887, January 2). (miladi 1 Şubat 1887-hicri 7 Cemaziyelevvel 1304).

BOA Y..PRK.TNF 8-54. (1906, November 6).

BOA Y.PRK.ZB 15-29. (1894, August 18). hicri 16 Safer 1312-miladi 18 Ağustos 1894.

- Bressani, M.** (2012). Controverse Autour de Paestum. İçinde C. Béliet, B. Bergdoll, & M. Le Cœur (Editörler), *Labrouste (1801-1875), architecte: la structure mise en lumière* (pp. 89–94). Paris: Nicolas Chaudun.
- Bulletin de L'Ecole Impériale et Spéciale des Beaux-Arts Année Scolaire 1869-1870.** (1869, 1870).
- Bulletin de L'Ecole Impériale et Spéciale des Beaux-Arts Année Scolaire 1870-1871.** (1870, 1871).
- Bulletin de L'Ecole Impériale et Spéciale des Beaux-Arts Année Scolaire 1871-1872.** (1871, 1872).
- Bulletin de L'Ecole Impériale et Spéciale des Beaux-Arts Année Scolaire 1872-1873.** (1872, 1873).
- Bulletin de L'Ecole Impériale et Spéciale des Beaux-Arts Année Scolaire 1875-1876.** (1875, 1876).
- Büyükada Rum Yetimhanesi.** (t.y.). (*Adalar Müzesi mimari miras veri tabanı-BM0201*). Retrieved from <http://www.adalarmuzesi.org/cms/projeler/mimari-miras-veritabani?sobi2Task=sobi2Details&catid=21&sobi2Id=311>
- CAA BAH-3-1910-08813.** (1910).
- CAA BAH-76-IFA-1180.** (t.y.).
- CAA BAH-76-IFA-1229.** (t.y.).
- CAA BAH-76-IFA-1385.** (t.y.).
- Can, C.** (1994). Cercle d'Orient Mimari. In *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları - Tarih Vakfı.
- Cercle d'Orient Yönetim Kurulu Defteri toplantı tutanakları.** (1883, 1884).
- Ceylan, O.** (1994). Büyükada Rum Yetimhanesi. In *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları - Tarih Vakfı.
- Cezar, M.** (1995a). *Sanatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi (Vol. 2)*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı.
- Cezar, M.** (1995b). *Sanatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi (Vol. 1)*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı.
- Cezar, M.** (1983). Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100.Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne. İçinde *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, (ss. 5–84). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Chafée, R.** (1977). The Teaching of Architecture at the Ecole des Beaux Arts. İçinde *The Architecture of the Ecole des Beaux Arts* (pp. 61–110). New York N.Y. ;Cambridge Mass.: The Museum of Modern Art; Mass. ;The MIT Press.
- Civelek, Y.** (2005). *An Archaeology of The Fragment: the transition from the Antique Fragment to the Historical fragment in French Architecture between 1750 and 1850* (Doktora Tezi). University of Pennsylvania.

- Colonas, V.** (2010). Batılılaşma Döneminde İstanbul'da İş Hanları ve Apartmanlar. İçinde *Batılılaşan İstanbul'un Rum Mimarları*, (ss.94-103). İstanbul: Zoğrafyon Lisesi Mezunlar Derneği.
- Colonas, V.** (2005). *Greek architects in the Ottoman Empire, 19th-20th centuries*. Athens: Olkos.
- Confiseurs.** (1868). İçinde *Annuaire Cervati 1868*. Constantinople.
- Consulat General de France.** (1987, October 14). *Gilberto Vallauri'ye mektup*. [Resmi mektup].
- Coquart, E.** (1871). *Projet d'installation de Musée des Antiques*, Academie d'Architecture Arşivi.
- Crete, P.** (1941). The Ecole des Beaux Arts and Architectural Education. *The Journal of The American Society of Architectural Historians*, 1(2), 3–15.
- Darülmualimat fotoğraf.** (t.y.). Retrieved from www.envanter.gov.tr
- D-DAI-IST-R26458.** (t.y.).
- D-DAI-IST-R26459.** (t.y.).
- Délaire, E.** (1907). *Les architectes. Élèves de l'École des beaux arts, 1819-1893*. Paris: Librairie de la Construction Moderne.
- Delbeuf, R.** (1904). *Les Origines d'André Chenier*. Constantinople.
- Demirel, F.** (2014). Batı Trakya'da Osmanlı Modern Eğitim Kurumları. *Journal of History Studies*, 6(2), 53–65.
- Downes, B. W.** (2007). *Constructing the modern Ottoman waterfront: Salonica and Beirut in the late nineteenth century* (Doktora Tezi). Stanford University.
- Drexler, A.** (1977). *The Architecture of the Ecole des beaux-arts : exhibition shown at the Museum of modern art, New York from October 29, 1975 through January 4, 1976*. New York ;Cambridge: The Museum of Modern Art ;Mass. ;The MIT Press.
- Driessen, H.** (2005). Mediterranean Port Cities: Cosmopolitanism Reconsidered. *History and Anthropology*, 16(1), 129–141.
- Duban, F.** (1837). *Plan and Perspectives, Ecole des Beaux-Arts*, drawing from the album of Duc d'Orléans. Retrieved from www.studyblue.com
- Ecole de Dessin.** (2012), Presented at the La Structure Mise en Lumiere Labrouste (1801-1875), Kasım 2012. Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris.
- Ecole Imperiale des Beaux Arts-1850.** (1850). Retrieved from www.allposters.com
- École nationale supérieure des beaux-arts.** (t.y.). Wikipédia. Retrieved 8 Mayıs 2014 from Wikipédia L'Encyclopédie Libre, fr.wikipedia.org.
- Edirne Lisesi-fotoğraf Sabri Gürer.** (t.y.). Retrieved from www.elyd.org.tr
- Ekdal, M.** (2010). Kişisel görüşme. Mart 2010, İstanbul.
- Eldem, E., Aksoy, E., Tanyeli, S., Berberoğlu, B. N., Turkey, & Kültür ve Turizm Bakanlığı.** (2010). *Osman Hamdi Bey sözlüğü*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

- Ellinikos Filologos Syllogos Konstantinupaleos Bülteni.** (1904).
- Épron, J.** (1997). *Comprendre l'éclectisme*. Paris: Norma.
- Erkan-ı Harbiye.** (1914). *1914 Bilad-ı Selase Haritası*. İBB Atatürk Kitaplığı arşivi,Hrt_Gec_000005.
- Ersoy, A.** (2000). *On the Sources of the "Ottoman Renaissance: Architectural Revival and its Discourse During the Abdülaziz Era (1861-1876)"* (Doktora Tezi). Harvard University Graduate School of Arts and Sciences, Cambridge, Mass.
- Eyüpgiller, K.** (2010). *Cercle D'Orient iç mekan fotoğrafları*. Kişisel arşiv.
- Fatih Şehremaneti -fotoğraf.** (t.y.). Retrieved from www.fatih.bel.tr
- Feriköy Latin Katolik Mezarlığı.** (t.y.). *Mezarlık kayıtları*.
- Fox-Davies, A. C.** (1929). *Armorial Families*. Essex: Paternoster House.
- Georges-Ernest-Coquart.** (t.y.). Wikipédia. Retrieved 10 Mart 2013 from Wikipédia L'Encyclopédie Libre, fr.wikipedia.org.
- Geyikdağı, V. N.** (2008). *Osmanlı Devleti'nde Yabancı Sermaye 1854-1914*. İstanbul: Hil Yayın.
- Guédy, H.** (1899). *L'Enseignement a L'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux Arts Section de l'Architecture*. Paris: Aulanier-Libraire de la Construction Moderne
- Gülersoy, Ç.** (1994). *Pera Palas. İçinde Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları - Tarih Vakfı.
- Halil Edhem.** (1924). *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu-* Doç.Dr.Muharrem Kaya transkripsiyonu. İstanbul: Maarif Vekaleti.
- Hamdi, A.** (1929). *İstanbul Limanı*. İstanbul: Akşam Matbaası.
- Hastaoglou-Martinidis, V.** (2010). 20.Yüzyılın Başlarında İstanbul'a Betonarme Teknolojisini Getiren Rum Mimarlar. İçinde *Batılılaşan İstanbul'un Rum Mimarları*. (ss.144-158). İstanbul: Zoğrafyon Lisesi Mezunlar Derneği.
- Hastaoglou-Martinidis, V.** (2010). The cartography of Harbor Construction in Eastern Mediterranean Cities: Technical and Urban Modernization in the Late Nineteenth Century. İçinde *Cities of the Mediterranean: From the Ottomans to the Present Day*. (s.78-99). London ; New York : New York: I.B.Tauris.
- Haydarpaşa Lisesi dosyası.** (t.y.). İbrahim Hakkı Konyalı arşivi-5002.
- Indicateur Ottoman - 1881.** (1881). Constantinople: 1881.
- Indicateur Ottoman - 1885.** (1885). Constantinople: 1885.
- Informations a l'Institut.** (1921). *Le Bulletin de l'Art, Ancien et Modern*, (668), 85.
- Institut de France toplantı tutanakları.** (1899). Séance du 9 Décembre 1899.
- Institut de France toplantı tutanakları.** (1921).
- Institut de France üye dosyaları.** (t.y.).

İAMEYA 113-G4/R1/4. (t.y.).
İAMEYA 143-G5/R1/9. (t.y.).
İAMEYA 157-G5/R1/23. (t.y.).
İAMEYA 158-G5/R1/24. (t.y.).
İAMEYA 159-G5/R1/25. (t.y.).
İAMEYA 161-G5-R2-1. (t.y.).
İAMEYA 16-G2/R2/3. (t.y.).
İAMEYA 205-G6/R1/7. (t.y.).
İAMEYA 41-G2/R4/9. (1899).
İAMEYA 56-G2/R4/24. (1899).
İAMEYA 77-G3/R1/4. (t.y.).
İAMEYA 78-G3/R1/5. (t.y.).
İAMEYA 86-G3/R1/13. (t.y.).
İAMEYA 87-G3/R2/1. (t.y.).
İAMEYA 92-G3-R3-4. (t.y.).
İAMEYA No:24 Musée Impérial. (t.y.).
İAMEYA Dosya 16 Osman Hamdi Bey, Vallauri ve Mongeri arası üç yazışma. (1904, March). Yabancı dilde yazışmalar arşivi.
İAMEYA Karton 2 Mektep no 336 ve eki. (1905, July 12). (miladi 7 Aralık 1905-rumi 24 Teşrinisani 1321).
İAMEYA Karton 4. (1908, February 17). (miladi 17 Şubat 1908 - rumi 4 Şubat 1323).
İAMEYA Karton 4-No-1760 ve 3 eki. (1908, November). (miladi Kasım 1908-rumi Teşrinisani 1324).
İAMEYA Karton 91 belge no:27,1a ve 1b. (1913, August 26). (miladi 26 Ağustos 1913-rumi 13 Ağustos 1329).
İAMEYA Müze-i Hümayun tasnifsiz çizimleri. (t.y.). Müze-i Hümayun binası ve faaliyetlerine ait çeşitli ölçekte çizim ve eskizleri.
Iranian, M. (1895). Galata'dan Eminönü'ne doğru bir fotoğraf. Fransız Ulusal Arşivi-www.gallica.fr.
İstanbul Erkek Lisesi. (2012).Fotoğraf. İstanbul Erkek Lisesi Arşivi
İstanbul St.Antoine kilisesi. (1850). Alexandre Vallauri vaftiz kaydı - Liber Baptizatorum ab anno 1831 usque ad 1856.
İstanbul St.Antoine kilisesi. (1867, February 12). Francesco Vallauri ölüm kaydı - Liber Mortuorum ab anno 1856 usq. ad 1880.
İstanbul Vatikan Apostolik Kilisesi. (t.y.). Evlilik kayıtları.
İtalyan Konsolosluğu. (t.y.). Cuneo için A1 kaydı.

- İzmir Milli Kütüphane- fotoğraf. (t.y.). Retrieved from www.izmirmillikutuphane.com
- Journal de Constantinople-Echo de l'Orient*. (1848, Eylül 9). Constantinople.
- Journal de Constantinople-Echo de l'Orient*. (1849, September 19). AVIS. Constantinople.
- Karaca, M., & Kaçar, M. (2013). *İstanbul Teknik Üniversitesi ve mühendislik tarihimiz*. İstanbul:İTÜ.
- Keyder, Ç., Özveren, Y. E., & Quataert, D. (1993). Port-Cities in the Ottoman Empire: Some Theoretical and Historical Perspectives. *Port-Cities of the EasternMediterranean 1800-1914*, 16(4), 519–558.
- Kolluoğlu, B., Toksöz, M. (2010). *Cities of the Mediterranean: From the Ottomans to the present day*. London ; New York : I.B. Tauris.
- Koloğlu, O. (2005). *Cercle d'Orient'dan Büyük Kulüp'e* (1. baskı.). İstanbul: Boyut Kitapları.
- Konuralp, M. (2010). *Cumartesi buluşmaları: mimarlar deneyimlerini paylaşıyor: 18 Nisan 2009* (1. baskı.). Beyoğlu, İstanbul: Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi.
- Koyunoğlu, A. H. (2008). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e bir mimar: Arif Hikmet Koyunoğlu: anılar, yazılar, mektuplar, belgeler* (1. baskı.). İstanbul: YKY.
- Kruft, H.-W. (1994). *A History of Architectural Theory From Vitruvius to the Present*. New York: Princeton Architectural Press and Zwemmer.
- KTVKK. (2010a). KTVKK Osmanlı Bankası dosyası.
- KTVKK. (2010b). KTVKK Prinkipo Palas dosyası.
- KTVKK. (2012). KTVKK İstanbul Erkek Lisesi dosyası.
- KTVKK. (2013a). KTVKK Cercle d'Orient dosyası.
- KTVKK. (2013b). KTVKK Pera Palas dosyası.
- Kula Say, S. (2011). A Post-1908 Project of Vallauray: Customs House in Thessaloniki. İçinde *14.International Congress of Turkish Arts*. (ss. 449–458). Paris, Fransa.
- Kuruyazıcı, H. (1999a). İstanbul'un Unutulmuş Mimarları-1. İstanbul, (28), 68–73.
- Kuruyazıcı, H. (1999b). İstanbul'un Unutulmuş Mimarları-2. İstanbul, (29), 41–45.
- Kuruyazıcı, H. (1999c). İstanbul'un Unutulmuş Mimarları-3. İstanbul, (30), 52–54.
- Kuruyazıcı, H., Tan, G., Can, K., Öztürk, O. M., & Adalar Müzesi. (2011). *Adalar, binalar, mimarlar = Princes' islands, buildings, architects*. İstanbul: Adalı Yayınları.
- L'inauguration de l'entrepot douanier. (1909, October 21). *Stamboul*. İstanbul.
- L'inauguration de Péra Palace. (1895, January 26). *Stamboul*. İstanbul.
- Osmanlı Bankası için proje. (1890). SALT Galata arşivleri -LA24032

- La Dette Publique Ottomane A Salonique.** (1906, August 9). *Levant Herald*, ss. 446–448.
- La Structure Mise en Lumiere Labrouste (1801-1875).** (2012). Paris: Cité de l'architecture et du patrimoine.
- Le Grand Bazar.** (1895, January 25). *Moniteur Oriental*, s. 2.
- Le Huitieme Meeting de Monaco.** (1911, March 9). *Navigazette*, s. 8. Paris.
- Le Meeting de Monaco.** (1910, March 10). *Navigazette*, p. 8. Paris.
- Leniaud, J.-M.** (2003). COQUART Ernest, Georges. İçinde *Répertoire des architectes diocésains du XIXe siècle*. Ecole des chartes ELEC. Retrieved from <http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/>
- Lepage, A.** (1890, Juin). Les Beaux Arts a Constantinople. *L'Artiste*, 439–448.
- Le Péra-Palace.** (1895, January 25). *Moniteur Oriental*, s. 3.
- L'incendie de la Grande Rue de Péra.** (1875, July 28). *Levant Herald*, s. 269.
- Levine, N.** (1977). The Romantic Idea of Architectural Legibility: Henri Labrouste and the Neo-Grec. İçinde *The Architecture of the Ecole des Beaux Arts* (ss. 325–416). New York N.Y. ;Cambridge Mass.: The Museum of Modern Art ;Mass. ;The MIT Press.
- Marandet, M.-A.** (2012). Kişisel görüşme, Şubat 2012, e-posta.
- Moncan, P.** (2009). *Le Paris d'Haussmann*. Paris: Les éditions du Mécène.
- MSGÜ Öğrenci İşleri.** (t.y.). Sanayi-i Nefise Mektebi mezunları listesi.
- Müze-i Hümayun Birinci ek görünüş.** (t.y.). İAMEYA Fotoğraf arşivi.
- Müze-i Hümayun Birinci ek inşa halindeyken iç görünüş.** (t.y.). İAMEYA Fotoğraf arşivi.
- National Archives, Washington, D.C.** (t.y.-a). Passenger Lists of Vessels Arriving at Philadelphia, Pennsylvania, 1800-1882.
- National Archives, Washington, D.C.** (t.y.-b). Passenger Lists of Vessels Arriving at Philadelphia, Pennsylvania, 1883-1945.
- Naum-Duhani, S.** (1947). *Vieilles Gens Vieilles Demeures Topographie Sociale de Beyoğlu au XIXeme Siecle*. İstanbul: Touring et Automobile Club de Turquie.
- Osmanlı Bankası Arşivi.** (t.y.). Abraham Paşa'nın İflası. Retrieved from <http://www.obarsiv.com/ab-abraham-pasa.html>
- Osmanlı Bankası ve Reji İdaresi Binası.** (1892, August 18). *Servet-i Fünun*, 3(75), 359–360.
- Osmanlı Bankasıyla Reji İdaresi binasının sokak cephesi.** (1892, August 18). *Servet-i Fünun*, 3(75).
- Özkurt, M. Ç.** (2005). *Düyun-u Umumiye İstanbul merkez binasının Tanzimat sonrası Osmanlı mimarlığı bağlamında değerlendirilmesi* (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Paket Postanesi de yıktırılacak.** (1956, October 19). *Cumhuriyet*.
- Paris Rome Athenes Le Voyage en Grece des Architectes Français Aux XIXe et XXe Siecles.** (t.y.). Catalogue d'exhibition 12 Mars-18 Juin 1982 ENSBA Paris.
- Pera Palas oteli yönetimi.** (2010). Kişisel görüşme. Mayıs 2010, İstanbul.
- Pera-Palace.** (1894, January 25). *Stamboul*. İstanbul.
- Perikles Fotiyadis arşivi.** (t.y.). Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, Atina.
- Perkins, K. J.** (1976). Centennial In Philadelphia. *Saudi Aramco World*, (Nov-Dec), 8–13.
- Pervititch, J., & Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.** (2000). Jacques Pervititch sigorta haritalarında İstanbul. İstanbul: Tarih Vakfı : AXA OYAK.
- Phessa-Emmanouël, H.** (2005). *12 Hellēnes architectones tou mesopolemou. Hērakleio: Panepistēmiakes Ekdoseis Krētēs*.
- Pinon, P.** (2005). Le Voyage en Orient d'Ernest Coquart, Maitre d'Alexandre Vallauray. İçinde *Afife Batur'a Armağan* (ss. 79–90). İstanbul: Literatür.
- Poisson, M.** (2006). *Façades parisiennes*. Paris: Parigramme.
- Ransome, D. J.** (2009). Kişisel görüşme, Kasım 2009, e-posta.
- Raymond, Alain.** (2011). Kişisel görüşme, Eylül 2011, Paris.
- Raymond, Alexandre.** (1908). *Notes Pratiques et Resumés sur l'art du constructeur en Turquie*. İskenderiye: Typo-Lithographie Centrale I.Della Rocco.
- Raymund, A. M.** (1911). Station Sericole de Brousse. *Génie Civile Ottomane*, (3/13), 5–6.
- Rieder, R.** (1904). *Für die Türkei Selbstgelebtes und Gewolltes (Vol. 2)*. Jena: Verlag von Gustav Fischer.
- Saiko, C.** (2013). Kişisel görüşme. Mart 2013, e-posta.
- Sanayi-i Nefise Mektebi.** (1893, Kasım - 4 Teşrinisani 1309). *Servet-i Fünun*, (140).
- Sardinya Konsolosluğu , İzmir.** (1842). Stato dei Sudditi di S.M. residenti in Smirne.
- Selanik Düyun-u Umumiye İdaresi fotoğrafı.** (t.y.). Retrieved from <http://osmanlialisani.blogspot.com.tr/>
- Shaw, W.** (2000). Islamic Arts in the Ottoman Imperial Museum, 1889-1923. *Ars Orientalis*, XXX, 55–68.
- Skating Palace.** (1909, September 9). *Stamboul*. İstanbul.
- Societa Operaia üye kayıtları.** (t.y.), Societa Operaia arşivi, İstanbul.
- St.Antoine kilisesi.** (2009). Kişisel görüşme. Temmuz 2009, İstanbul.
- St Laurent, Beatrice.** (1986). Leon Parvillee: His Role as Restorer of Bursa's Monuments and His Contribution to the Exposition Universelle of 1867. İçinde *L'Empire ottoman, la Republique de Turquie et la France* (ss. 242–282). İstanbul: Isis.

- St.Maria Drap  ris.** (1883). Nikah kayıtları s.207 kayıt no:548.
- Stilyanos, R.** (2010). 20.Yüzyılda da Süren Bir Gelenek:  stanbul Rum Mimarlar ve   hre Katkıları.  inde *Batılılaşan  stanbul'un Rum Mimarları* (ss.158-163).  stanbul: Zoğrafyon Lisesi Mezunlar Derneği.
-  enyurt, O.** (2002). *1800-1950 Yılları Arasında  stanbul'da Faaliyet Gösteren Rum Mimarlar* (Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü,  stanbul.
-  enyurt, O.** (2011). *Osmanlı mimarlık örgütlenmesinde değişim ve dönüşüm*. Cagaloglu,  stanbul: Dogu Kitabevi.
- Şişman, A.** (2004). *Tanzimat döneminde Fransa'ya gönderilen Osmanlı   rencileri, (1839-1876)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Tabak, F.** (2009). Imperial rivalry and port-cities: a view from above. *Mediterranean Historical Review*, 24(2), 79–94.
- The project of building an Opera House.** (1894, April 30). *Levant Herald*, s. 213.  stanbul.
- Thalasso, A.** (1906, September). L'Orient Artistique Les Premiers Salons de Constantinople. *L'Art et Les Artistes*, 3, 172–181.
- Thalasso, A.** (1907, Mai). Orient. *L'Art et Les Artistes*, 5(Avril-Septembre 1907), 220–221.
- Uluslararası Hrant Dink Vakfı.** (2010). *Batılılaşan  stanbul'un Ermeni mimarları = Armenian architects of Istanbul in the era of westernization*. (H. Kuruyazıcı, Ed.) (1. baskı.).  stanbul: Uluslararası Hrant Dink Vakfı.
- Uras, B.** (2012).  talya'dan  stanbul'a Uzanan Bir Yaşam  yk s  Edoardo De Nari (1874-1954).  inde *Değişen Zamanların Mimarı Edoardo De Nari 1874-1954* (ss. 18–63).  stanbul:  stanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- Ürekli, F.** (1997). *Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu ve Türk Eğitim Tarihindeki Yeri* (Doktora Tezi).  stanbul Üniversitesi S.B.E.,  stanbul.
-  sdiken, B.** (1999). *Pera'dan Beyoğlu'na, 1840-1995*.  stanbul: Akbank.
- Valikonağı caddesi no:77 bina fotoğrafı.** (t.y.). Afife Batur arşivi.
- Vallauri, G.** (2012). Kişisel görüşme.Mart 2013, e-posta.
- Van Zanten, D.** (1977). Architectural Composition At The Ecole des Beaux Arts From Charles Percier to Charles Garnier.  inde *The Architecture of the Ecole des Beaux Arts* (ss. 111–324). New York N.Y. ;Cambridge Mass.: The Museum of Modern Art ;Mass. ;The MIT Press.
- Van Zanten, D.** (1978). F lix Duban and the Buildings of the Ecole des Beaux-Arts, 1832-1840. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 37(3), 161–174.
- Yeni inşa olunub resmi k  adı icra edilen Osmanlı Bankası ve Reji  daresinin binası.** (1892, August 11). *Servet-i Fünun*, 3(74).
- Yerusiya tu, N. K.** (1934). *Yunanistan Teknik Barosu Yıllığı (Vol. 2)*. Atina: Yunanistan Teknik Bürosu Yayınları.
- YTB Albertos Psaltis dosyası.** (t.y.).

YTB Belisarios Macropoulos dosyası. (t.y.).

YTB Kleovulos Klonaridis dosyası. (t.y.).

YTB Konstantin Kiryakidis dosyası. (t.y.).

YTB Nikolaos Zoubulidis dosyası. (t.y.).

YTB Odisseos Apostol Puskullu dosyası. (t.y.).

YTB Othon Andreadis dosyası. (t.y.).

YTB Perikles Fotiyadis dosyası. (t.y.).

YTB Thrasivoulos Rizos /Hacırizos dosyası. (t.y.).

Zandi-Sayek, S. (2012). *Ottoman Izmir: the rise of a cosmopolitan port, 1840/1880.*
Minneapolis ; London: University of Minnesota Press.

EKLER

EK A : Kronolojik Vallaury yapıları tablosu.

EK B : Vallaury'nin mimari referanslar sözlüğü tablosu.

EK C : Sanayi-i Nefise Mimarlık Bölümü'nden Vallaury'nin görevde olduğu süre içinde yetişen mimarlar ve tespit edilebilen yapıları tablosu.

EK D : Çalışmada birincil kaynak olarak kullanılan bellibaşlı arşiv belgeleri ve dönem gazetelerinin ilgili kupürleri.

EK A :

Çizelge A.1 : Kronolojik Vallaury yapıları tablosu.

TARİH	YAPI ADI	DETAY TARİH	YERİ	MEVCUT DURUMU	BİRİNCİL KAYNAK	DİĞER KAYNAK
1882	Sanayi-i Nefise Mektebi		1.Avlu ile Gülhane Sarayı arası, Sultanahmet	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Şark Eserleri Müzesi olarak kullanılıyor.	BOA MF.MKT 94-112, 1887	Akpolat-1991
1884	Cibali Tütün Fabrikası		Hisaraltı Caddesi, Cibali	Kadir Has Üniversitesi		http://www.mimarizm.com /KentinTozu/Makale.aspx? id=418&sid=408
1884	Cercle d'Orient Binası		İstiklal Caddesi, Beyoğlu	AVM şantiyesi alanında	Cercle d'Orient toplantı tutanakları	Akpolat-1991
1880- 1885 arası	Abdülmecid Efendi Köşkü	Fakat kapısındaki tabelada 1880- 1885 arası inşa edildiği yazılı	Bağlarbaşı, Üsküdar	Koç Topluluğu Spor Kulübü Tesisleri içinde bulunmaktadır		Akpolat-1991
1885	Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü Lojmanı		Taksim, Beyoğlu	mevcut değil	"Enbellishments at Pera", Levant Herald, 18 March 1885, s.20	Akpolat-1991
1885- 1886	Vahdettin Köşkü	Vahdeddin, 1885'te evlenip bir süre sonra da bu köşke yerleştiğine göre 1885-1886 yıllarında yapılmış olmalı	Alzambak sokak, Çengelköy	Başbakanlık Konutu olarak yeniden yapılıyor		Akpolat-1991
1886	Osmanlı Bankası Eminönü Şubesi		Bahçekapı, Eminönü	Garanti Bankası şubesidir.		Akpolat-1991; http://www.obarsiv.com/o b-tarih.html -şube kronolojik listesi

Çizelge A.1 (devam) : Kronolojik Vallaury yapıları tablosu.

1887	Hidayet Camii		Bahçekapı, Eminönü	Cami işlevi devam etmektedir.	Cami üzerindeki yazıt	Akpolat-1991
1889 öncesi	Serasker Rıza Paşa Yalısı	Yalının ilk sahibi Mustafa Nuri Paşa 1889'da öldüğü için tahmini tarih	Vaniköy	mevcut değil		S.H.Eldem Boğaziçi Yalıları
1889	Paris Fuarında (1889) Türk Tütün Pavyonu	Paris'li mimar M.H.Pucey uygulamasıyla, tasarım Vallaury'nindir.	Paris	mevcut değil	lunivers-illustre-13- 4-1889-p235 "Le Pavillon de la Régie"	Akpolat-1991
1890'lu yıllar	Debreli İsmail Paşa Yalısı	1890larda inşa edildiği düşünülmektedir.	Beylerbeyi	Beylerbeyi'nde. Otel olarak kullanılıyor		to Istanbul Bosphorus and the Asian side vol3
1890	Rum Metamorfosis Ortodoks kilisesi		Rum Ortodoks Mezarlığı, Şişli	Şapel olarak muhafaza edilmiş; sergi mekanı olarak kullanılıyor.		Colonas-2005
1891	Müze-i Hümayun	1891-1907 arasında üç etap olarak yapıldı	1.Avlu ile Gülhane Sarayı arası, Sultanahmet	İstanbul Arkeoloji Müzesi olarak kullanılıyor	İmzalı projeler (İAMEYA arşivi), BOA MF.MKT 94- 112, 1887	Akpolat-1991
1892	Osmanlı Bankası ve Tütün Rejisi Genel Müdürlüğü		Voyvoda Caddesi, Karaköy	Osmanlı Bankası kısmı Garanti Bankası mülkiyetinde özel araştırma ve kültür merkezi olarak kullanılıyor. Diğer tarafı Merkez Bankası şubesi ve halen restore edilmekte	İmzalı projeler (SALT arşivi) ; Servet- i Fünun	Akpolat-1991
1893	Pera Palas Oteli		Tepebaşı, Beyoğlu	Otel işlevi devam ediyor	Moniteur Oriental, "Péra-Palace", 25 Jan 1895 p.3	Akpolat-1991
1893	Karaköy Hanı		Karaköy	Akbank Karaköy şubesi		Akpolat-1991

Çizelge A.1 (devam) : Kronolojik Vallaury yapıları tablosu.

1900	Tokatlıyan Oteli Yazlığı		Tarabya, Sarıyer	mevcut değil		Akpolat-1991
1901	Afif Paşa Yalısı		Yeniköy, Sarıyer	özel mülkiyette konut işlevi devam ediyor		Akpolat-1991
1902	Süvari Karakolhanesi	26 Temmuz 1902'de	Şişli	mevcut değil	A.B. Arşivi-BOA imzalı çizim	
1902	Ömer Abed Hanı		Karaköy	İşhanı	Yapı üzerindeki "A.Vallaury" yazısı	Akpolat-1991; mimarlikmuzesi.org
1903	Hezaren Han	1902'de başlanmış	Voyvoda Caddesi, Karaköy	İşhanı		Altan, İTÜ-tez-2007; Alpay, YÜ-tez-2007; mimarlik-muzesi.org
1903	2.Abdülhamid'in doğumgünü için dalgakıran üstüne yapılan anıt	1903 olmalı	Haydarpaşa dalgakıranı üstü, Kadıköy	anıt işlevi devam ediyor		Arif Atılğan mimarlık bülteni?
1903	Yanyalı Mustafa Paşa Konağı	1904'ten önce	Kıztaşı, Fatih	mevcut değil		Çevik-2001, YÜ YL tezi
1903	Mekteb-i Tıbbiye-i Askeriye-i Şahane	d'Aronco ile beraber inşa etmiştir.	Haydarpaşa, Kadıköy	Marmara Üniversitesi tarafından kullanılırken yakın zamanda boşaltıldı.	Ritter-???	Akpolat-1991
1903	Osman Reis Camii		İstinye	Cami işlevi devam etmektedir.		Akpolat-1991, Çevik tezi
1904	Alexandre Vallaury'nin evi (Büyükkada)		Büyükkada			T.Birgili-görüşme

Çizelge A.1 (devam) : Kronolojik Vallaury yapıları tablosu.

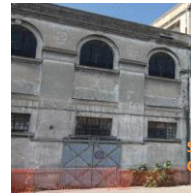
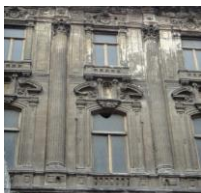
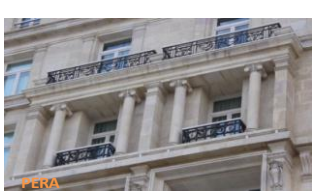
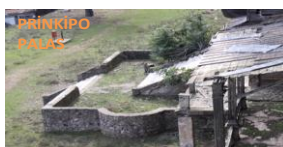
1904	Konya Gar Oteli		Konya	Devlet Demiryolları misafirhanesi	Levant Herald 20.6.1908, s249 "Un hotel en Province"	
1905	Rıdvan Paşa Köşkü	1906'dan önce	Erenköy	Selamlık kısmı Erenköy Kız Lisesi bahçesindedir.		Akpolat-1991; Ekdal-2005
1906	Tren istasyonları (Anadolu yakası)	Delaire'de yer aldığına göre 1907'den önce				Delaire-1907
1906	İzmir Gümrük binası ek salonu		Konak, İzmir	Konak Pier AVM olarak kullanılıyor.	BOA'daki imzalı projeler	
1907	Eminönü Gümrük Binası		Eminönü	mevcut değil	BOA	Hastaoglou-ITU- A-Z-2011
1909	Alexandre Vallaury'nin evi (Pera)	1910'dan önce; Çevik'e göre 1906	Meşrutiyet Caddesi, Beyoğlu	Otel olarak kullanılıyor		Akpolat- 1991;Çevik-2001- YTÜ YL tezi
1909	Haydarpaşa Garı	Mühendis Ritter ile işbirliği halinde	Haydarpaşa, Kadıköy	Gar olarak kullanılıyor	STAMBOUL "La Gare de Haidar- pacha" , 5 Kasım 1909	
1911	Selanik Gümrük Binası	1917'de tamamlandı	Selanik	Kısmen yolcu terminali olarak kullanılıyor	B.A.H.; CAA'daki imzalı projeler	CAA, Hastaoglou

Çizelge A.1 (devam) : Kronolojik Vallaury yapıları tablosu.

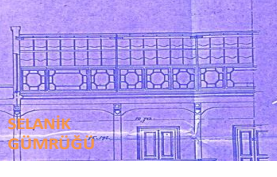
1914' ten önce	Müşir Zeki Paşa Yalısı	1914'ten önce; çünkü Zeki Paşa'nın ölümü 1914	Rumelihisarı	Konut işlevi devam ediyor		Akpolat-1991
?	Cemal Reşit Rey evi		Şair Nigar Sokak, Nişantaşı	mevcut değil		Akpolat-1991
?	Vişnecizade Konağı		Valide Çeşme	mevcut değil		Akpolat-1991
?	Yıldız Sarayı Hamamları		Yıldız Sarayı, Beşiktaş			Akpolat-1991

EK B :

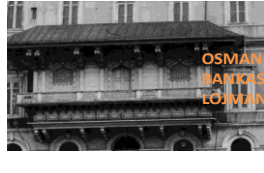
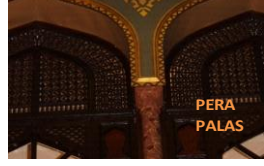
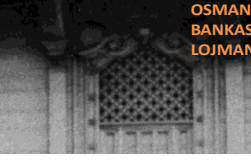
Çizelge B.1 : Vallaury'nin mimari referanslar sözlüğü tablosu. (SIKLIK sütununda A...C değerleri ile en sık kullanılanı en az sık kullanılanı dek sınıflama yapılmış; 1.MM sütunu ile 1.Milli Mimari yapılarında benzerlerine rastlanan öğeler işaretlenmiştir; FR sütunu ile Fransız mimarisine gönderme yaptığı düşünülen öğeler işaretlenmiştir.)

SIKLİK	ADI / TANIMI	1.MM	FR	ÖRNEK 1	ÖRNEK 2	ÖRNEK 3	ÖRNEK 4	ÖRNEK 5	ÖRNEK 6	ÖRNEK 7
A	İççe pilastırlı/küçük sütunlu düzenlemeler	x		 HAYDARPAŞA TIBBİYESİ	 SELANİK GÜMRÜĞÜ	 DÜYUN-U UMUMİYE	 OSMANLI BANKASI	 MÜZE-İ HÜMAYUN	 CERCLE D'ORIENT	
A	Yatayda kimi zaman küçük sütunlarla bölünmüş olarak üçlü pencere gruplamaları	x		 CERCLE D'ORIENT	 SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ	 DÜYUN-U UMUMİYE	 ABDÜLMECİD EFENDİ KÖŞKÜ	 SELANİK GÜMRÜĞÜ	 OSMANLI BANKASI	 HAYDARPAŞA TIBBİYESİ
A	Dökme demir / ferforje merdiven, parmaklık, korkuluk vb. aksam		x	 CERCLE D'ORIENT	 PERA PALAS	 HAYDARPAŞA TIBBİYESİ	 OSMANLI BANKASI	 DÜYUN-U UMUMİYE	 MÜZE-İ HÜMAYUN	
A	Tekrarlı ve sık şekilde yerleştirilmiş ve dikkat çekici boyut ve formlarda taş / demir / ahşap konsollar / köşebentler kısmen	x		 ABDÜLMECİD EFENDİ KÖŞKÜ	 OSMANLI BANKASI	 PERA PALAS	 DÜYUN-U UMUMİYE	 PRİNKİPO PALAS	 HAYDARPAŞA TIBBİYESİ	 OSMANLI BANKASI LOJMANI
A	Geniş saçaklar ve bunu destekleyen genelde ahşap / demir ince destekler	x		 ABDÜLMECİD EFENDİ KÖŞKÜ	 HAYDARPAŞA TIBBİYESİ	 OSMANLI BANKASI	 DÜYUN-U UMUMİYE	 HAYDARPAŞA TIBBİYESİ	 PRİNKİPO PALAS	
A	Dikeyde pencere gruplamaları ve bunların tüm binada modül olarak tekrarlanması	x		 OSMANLI BANKASI	 PERA PALAS	 MÜZE-İ HÜMAYUN	 HAYDARPAŞA TIBBİYESİ	 SELANİK GÜMRÜĞÜ	 CERCLE D'ORIENT	 PERA PALAS
A	Neoklasik/neorönesans bezeme öğeleri (gülbezekler, madalyonlar, kıvrım dallar, vb.)		x	 CERCLE D'ORIENT	 PERA PALAS	 EMİNÖNÜ GÜMRÜĞÜ	 OSMANLI BANKASI	 PRİNKİPO PALAS	 SELANİK GÜMRÜĞÜ	
A	Girişlerin anıtsal bir merdivenle olması			 HAYDARPAŞA TIBBİYESİ	 OSMANLI BANKASI	 DÜYUN-U UMUMİYE	 PRİNKİPO PALAS	 MÜZE-İ HÜMAYUN	 SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ	

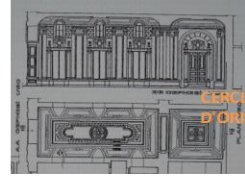
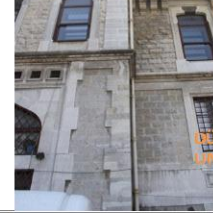
Çizelge B.1 (devam) : Vallaury'nin mimari referanslar sözlüğü tablosu.

B	Her katta farklı pencere düzeni ve/veya duvar dokusu	x	 CERCLE D'ORIENT	 OSMANLI BANKASI	 PERA PALAS	 HAYDARPAŞA TIBBİYESİ	 DÜYUN-U UMUMİYE		
B	Anıtsal merdiven		 DÜYUN-U UMUMİYE	 EMİNÖNÜ GÜMRÜĞÜ	 OSMANLI BANKASI	 HAYDARPAŞA TIBBİYESİ			
B	Antik mimarlığa dair meander motifi, dendan, akant yaprağı, iyon başlığı, friz vb. öğeler		 MÜZE-İ HÜMAYUN	 OSMANLI BANKASI	 CERCLE D'ORIENT	 SELANİK GÜMRÜĞÜ	 DÜYUN-U UMUMİYE	 PERA PALAS	
B	Kalkan duvar kullanımı	x	 CERCLE D'ORIENT	 SANAYİ-İ NEFİSE MEKTİBİ	 HAYDARPAŞA TIBBİYESİ	 SELANİK GÜMRÜĞÜ	 OSMANLI BANKASI		
B	Değişik kemerli/tepelikli/ abartılı söveli/ vurgulu pencere		 CERCLE D'ORIENT	 OSMANLI BANKASI	 HAYDARPAŞA TIBBİYESİ	 SELANİK GÜMRÜĞÜ	 DÜYUN-U UMUMİYE		
B	Vitray, renkli, desenli cam	x	 ABDÜLMECİD EFENDİ KÖŞKÜ	 PERA PALAS	 HAYDARPAŞA TIBBİYESİ	 DÜYUN-U UMUMİYE	 SELANİK GÜMRÜĞÜ	 EMİNÖNÜ GÜMRÜĞÜ	
B	Çok büyük boyutlu, yapıyı tanımlayıcı konsollar	x	 PRİNKİPO PALAS	 PERA PALAS	 HAYDARPAŞA TIBBİYESİ	 OSMANLI BANKASI	 DÜYUN-U UMUMİYE		
B	Taş / mermer parmaklık / korkuluk	x	 ABDÜLMECİD EFENDİ KÖŞKÜ	 EMİNÖNÜ GÜMRÜĞÜ	 OSMANLI BANKASI	 DÜYUN-U UMUMİYE	 MÜZE-İ HÜMAYUN		
B	Yıldız, çiçek vb. perforeli ahşap veya taş duvar blokları, parapet veya korkuluklar	x	 DÜYUN-U UMUMİYE	 PRİNKİPO PALAS	 HAYDARPAŞA TIBBİYESİ	 EMİNÖNÜ GÜMRÜĞÜ			

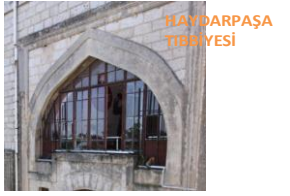
Çizelge B.1 (devam) : Vallaury'nin mimari referanslar sözlüğü tablosu.

B	Çıkma, cumba ve bunların konsolları	x							
B	Kafes, şebeke	x							
B	Kabartma figür/ yüz / hikaye								
B	Mekan içi ahşap bölme doğrama	x							
C	Sütunlu sundurma/veranda/portik								
C	Aynı cephede farklı düzen sütun başlıkları								
C	Gülbezekli, kabaralı kemer alınlıkları veya yastıkları	x							
C	Orta mekanın etrafını dolaşan koridor/galeri, açık veya pencere								

Çizelge B.1 (devam) : Vallaury'nin mimari referanslar sözlüğü tablosu.

c	Almaşık kemer /söve taşları	x							
c	Çini	x							
c	Kule, kulecik ve benzeri kullanımda baca	x							
c	Giriş üstü cam ve demir birleşimi saçak	x							
c	Kimi zaman sivri kemerli taşıyıcı aynalı/tekne tonoz tavan								
c	Aynalı kemer veya sepet kulpu kemerli pencereler/kapılar								
c	Dış cephede köşe taşları	x							
c	Yuvarlak çatı penceresi	x							

Çizelge B.1 (devam) : Vallaury'nin mimari referanslar sözlüğü tablosu.

c	Sivri ve bazen ojival kemer	x							
c	Dalgalı saçaklar	x							
c	Basık kemer								
c	Zemin katta yuvarlak kemerler								
c	Ştük								
c	Kaset döşeme								

EK C :

Çizelge C.1 : Sanayi-i Nefise Mimarlık Bölümü’nden Vallaury’nin görevde olduğu süre içinde yetişen mimarlar ve tespit edilebilen yapıları tablosu.

Bu ilk mezunların kimliğine dair MSGSÜ arşivleri, BOA belgeleri, Arkeoloji Müzesi arşivleri ve bunlara referans veren Fatma Ürekli tezi, Kuruyazıcı araştırmaları, Zafer Akay araştırmaları, S.Tsilenis, E.Phessas-Emmanouil, V.Colonas yayınları, Yunanistan Teknik Barosu arşivlerindeki mimar beyanları, azs sayıda mimarın (Fotiadis, Zubulidis) Atina Küçük Asya Araştırmaları Merkezi ve Benaki Müzesi'nde ulaşılabilen özel arşivleri, Oya Şenyurt tezi ve yayınları, 2010 yılı Rum Mimarlar sergisi ve 2010 yılı Ermeni Mimarlar sergisi yayınları, dönemin gazete arşivlerini içeren çok kapsamlı bir çalışma yapılmış; bunun sonucunda sözkonusu Sanayi-i Nefise mezunu mimarların kimlikleri, çalışma hayatları ve gerçekleştirdikleri yapılara dair bilgiler elde edilmiştir. Yunanca kaynaklardaki bilgilerin değerlendirilebilmesi için Sayın Gülay Ertekin'in Türkçe'ye çevirisi kullanılmıştır. Bu tabloda tespit edilebilen Sanayi-i Nefise Mimarlık bölümü öğrencileri ve her birinin müellifi olduğu tespir edilen yapılar listelenmektedir. Mimarların ve yapılardan dokümente edilebilen bir kısmı bu çalışmanın ilgili bölümünde (bkz. Bölüm 6) görsellerle detaylandırılmış ve ayrı ayrı kaynak referansları verilmiştir.				
MEZUNİYET TARİHİ (MİLADİ)	MEZUNİYET TARİHİ (RUMİ)	ADI	SOYADI	YAPILAR
1889	1305	PERİKLİS	FOTİADİS	İstanbul'da ve özellikle Beyoğlu'nda 15 apartman; 39 villa ve ev, bina sahipleri arasında şehzade Vahdeddin, saray erkanından Hafız bey, Zühtü Bey vb. vardır ve 7 mezar -ki biri İngiltere büyükelçisi O'Connor'a, diğeri Zambakos Paşa'ya aittir. Beyoğlu'nda Panayia Rum Vakfı'nın sahibi olduğu apartman . İstiklal caddesi'nde Siniossoğlu apartmanı. İstiklal caddesinde Kandaroğlu apartmanı. Kuloğlu sokak'ta Aslanidis apartmanı. İstiklal caddesinde Baron Testa apartmanı. İstiklal caddesi'nde 1905 tarihli Şişmanoğlu konağı. Beyoğlu Turnacıbaşı sokak'ta Zoğrafyon Lisesi. Beyoğlu Aya Triada Rum Ortodoks kilisesi avlusunda Evgenideon Aşevi-1907. İstanbul, Bursa ve Bandırma'da okullar, İstanbul, Proussa ve Kandilli'de Evgenideion okulu, İstanbul, Tzivali'de Zafeiropouleion okulu. 1892-1923 arasında Kumkapı'da Aya Kiryaki Rum Ortodoks kilisesi. Balıklı Rum Hastanesi'nde 11 klinik binası. Büyükkada'da Sabountzakis evi. Büyükkada Kanzuk evleri/Beş evler. Büyükkada Corpi köşkü. Büyükkada Azaryan köşkü (1885-1890). Heybeliada Aya Triada Manastırı ve ruhban okulu (1895-1896). Heybeliada Voridis köşkü. Raidestos'ta Panormos ve Theodorideion okulları. Kavala'da Ayios Pavlos kilisesi. Dedağaç'ta Ayios Nikolaos Rum Ortodoks kilisesi. Keşan'da Tris İerarhes Rum Ortodoks Kilisesi. 1897'de bay Yiannopoulos için Casino planı.

Çizelge C.1 (devam) : Sanayi-i Nefise Mimarlık Bölümü'nden Vallaury'nin görevde olduğu süre içinde yetişen mimarlar ve tespit edilebilen yapıları tablosu.

				1898'de Kadıköy Aya Triada kilisesi, Gebze istasyon binası inşaatı, Şimendifer kumpanyası için gardiyan evi ve ekmek fırını, Duyun-u Umumiye'nin Ankara'daki başmüdüriyeti ve Bursa'da İpekçilik istasyonu ile kendi beyanatına göre çeşitli özel bina, çokkatlı binalar, kiliseler ve okullar, birçok başka kamu ve özel binalar. Sıraselviler Caddesi'ndeki Ananiadis apartmanı 1922'den itibaren Atina'da tek ve çokkatlı binalar- Anas Karakosulu, Pangrati; Platonos Kutruvi, Metaksiriyu meydanı; Vespinis, Kokellu Thiras caddesi; İlia Dondu, Pangrati; S.Koida, Pangrati; Aristomenus Bura, Pangrati; G.Razi, Pire; Evriki Manus, Lusia; Kutruva, Pire konut ve depoları.
1889	1305	BELİSARIOS	MAKROPOULOS	
1889	1305	FEYZİ EFENDİ		
1889	1305	LEON (veya LEVON)	HARCIYAN (veya ZARAFCIYAN)	
1889	1305	NİZAMETTİN EFENDİ		
1889	1305	JACQUES	ROSOLATO	
1891	1307	AGOP	KİGORKYAN	
1891	1307	ANTUVAN (veya ANTOINE)	TEDESCHI	
1891	1307	FRANCESCO EFENDİ		
1891	1307	ARAM	PABUCCUYAN	
1891	1307	MENELAS	KASTURİYADİS	
1892	1308	GARABET İNHİYA	MARDİROSYAN	
1892	1308	KARABET AĞYA	ETMEKCIYAN	
1892	1308	TOROS	TORONYAN	
1892	1308	ARAŞES	TERBAKYAN	
1892	1308	ARAŞES (veya LEON)	DENOYAN (veya DEROKİAN)	
1894	1310	ALFREDOS	PSALTİS	Edirne'de üç büyük Türk okul binası, Avusturya okulu Kalograku, bir buzخانه, Yunan cemiyeti derneğinin konağı, çeşitli özel binalar, Dedeağaç'ta Osmanlı hükümlü altındayken okul binası, İstanbul'da birçok özel çok katlı konak, konut, şehir dışı villa, Kahire'de bir konak yaptığını beyan etmektedir.
1894	1310	ARTİN)	ARSALANYAN	
1894	1310	ARAM	FETVACIYAN	
1894	1310	AGOP	PAPASYAN	
1895	1311	BOGOS	HİDİRYAN	

Çizelge C.1 (devam) : Sanayi-i Nefise Mimarlık Bölümü’nden Vallaury’nin görevde olduğu süre içinde yetişen mimarlar ve tespit edilebilen yapıları tablosu.

1895	1311	EDUARDO	VUCCINI	1902 yılında Mesadet Han
1895	1311	ONNİK	BEZİRCİYAN	
1895	1311	MEHMET ALAETTİN		
1895	1311	LEON	EKSERCİYAN	
1896	1312	AVEDİS	SARAFYAN	
1896	1312	YORGİ EFENDİ		
1896	1312	NİKOLİ EFENDİ		
1896	1312	VAHRAM EFENDİ		
1896	1312	OSİN		
1896	1312	YORGİ	ZAHARYADİS	Kadıköy Aya Triada kilisesi restorasyonu etüt ve uygulaması, İskenderiye belediye binaları; Mısır'da demiryolu inşaatlarında süpervizörlük; Yunan Milli Bankası'nın teknik destek binası; borsa binasında kontrolör mimarlık , mülteci konutları inşaatlarında süpervizörlük
1897	1313	SÜLEYMAN EFENDİ		
1897	1313	İSTEFAN EFENDİ		
1897	1313	KARABET EFENDİ		
1897	1313	VASİL EFENDİ		
1897	1313	ONNİK EFENDİ		
1897	1313	İSTEPAN EFENDİ		
1897	1313	HONATO EFENDİ		
1897	1313	FERNANDO	ZAROMDO	
1897	1313	İSTAVRO	YERASİMOS	
1899	1315	YANİ EFENDİ		
1899	1315	ARAM	ŞEKERCİYAN	
1899	1315	ARSEN EFENDİ		

Çizelge C.1 (devam) : Sanayi-i Nefise Mimarlık Bölümü’nden Vallaury’nin görevde olduğu süre içinde yetişen mimarlar ve tespit edilebilen yapıları tablosu.

1899	1315	MİHAL EFENDİ		
1899	1315	İSTEPAN EFENDİ		
1899	1315	KLEANTİ EFENDİ		
1899	1315	YORGİ EFENDİ		
1899	1315	HÜSEYİN HÜSNÜ		
1899	1315	ALEXANDRE	RAYMOND	1894 Bursa İpekçilik İstasyonu’nun, 1895’te Ankara’da Düyun-u Umumiye Binası’nın uygulama projesi. 1895’te Adapazarı’ndaki Düyun-u Umumiye binası projesi etüdü. 1897’de Selanik’te Hotel Imperial. 1909’da Hennebique işbirliğiyle betonarme konut projeleri.
1900	1316	YANİ	VANİKLİ	
1900	1316	KLEOVULOS	KLONARİDİS	Vlassiades ile Sıraselviler Liva sokak No:7 , Faracci ile Sıraselviler Abdullah sokak No:4 Hurşit Bey apartmanı , H.Madikas ile Tarlabası Sakızağacı sokak No:59 Sakız apartmanı. Atina’da çok katlı binalar ve P.Leondaridu konutu, Renzelli’de S.Kairi, Visis ve Atina’da T.Strinelli, Selanik’te Seritaki ve Roka konutları
1900	1316	KONSTANTİN	KIRYAKİDİS	Kişisel beyanına göre, İstanbul’da patrikhane okulu, ticaret okulu, otel, okul, ortaokul, belediye binası, hastane, kesimhane, çokkatlı konut, sinema ve tek katlı konutlar, bunların arasında, Boyacıköy Belediye işleri, Çapa’da Eğitim Bakanlığı , Fatih ve Aksaray Belediye binaları, Karaağaç’ta bina, Tokatlıyan için konut ve özel konak . Boyacıköy’de Yenidünya ile 1902’de Ioakimio Erkek İlkokulu, Georgiadis ve E.H.Ayverdi ile Elhamra sineması, Halki Ticaret okulu, merkez salhaneler, Cerrahpaşa Haseki Hastanesi, Tokatlıyan oteli, 1912’de Makasdar ve Sauvageot ile Çapa’da Dar-ül-Muallimin binası, Karaağaç’ta Eyüp evi, Frej apt, Yenidünya ile İstiklal Cad. Ravunna(Ar) apt; Şişhane Frej apt, Sultanhamam Aşirefendi cad Türkiye Hanı, Kumbaracı yokuşunda Anastasidis apartmanı, Yeniçarşı caddesinde Vernudakis apartmanını. Atina’da Bahama Finokratus konutu, Psihiko Korai-Panepistimion konağı, Taşoz’da N.Sari apartmanı, Kapselio Aya Yorgi kilisesi (Ithaki), Sguto ve Sulli ile beraber Psihiko Yunan-Amerikan koleji, Lykiardopoulos apartmanı, Amalias Ave-Sp.Tasgari caddesi, 11 Evripidou-Praxitelous caddesi köşesinde 1930’da Spyros Moussouris binası, 1933’te 3 Ploutarchou-Ipsilanti köşesindeki apartman, 1934’te 19 Asklipiou’da Her.Kyriakopoulos apartmanı, 1936’da 6 Othonos’da G.Gregou apartmanı, 1937’de 21 Patission ve Satovriandou köşesinde I.Zeliotis apartmanı, 1938’de 20 Skoufa’da Ch.Doukas apartmanı, 1926’da Atina Kypseli bölgesinde Ayios Georgios kilisesi.

Çizelge C.1 (devam) : Sanayi-i Nefise Mimarlık Bölümü’nden Vallaury’nin görevde olduğu süre içinde yetişen mimarlar ve tespit edilebilen yapıları tablosu.

1900	1316	DİMİTRİ	NİKDİ	
1900	1316		CANIKYAN	
1900	1316	TRESSO	ÇÜBER	
1900	1316	YORGİ EFENDİ		
1900	1316	IOANNIS	PIRPİNYAS	
1900	1316	OHANNES EFENDİ		
1900	1316	NERSES	ZARYAN	
1900	1316	ANTUVAN	RATİSKİ	
1900	1316	DİMİTRİ	PEÇİLAS	1908'de Viktor Adamandidis ve Odisseas Püsküllüs ile Beyoğlu Tel sokak'ta Pera Ladies' Sisterhood for the Relief of the Poor yardım derneği binası - bugün Beyoğlu Spor Kulübü – , Viktor Adamantidis ile Asmalımescit sokak No:19-21'de S.Önay Apartmanı
1900	1316	HRANT	KARAGÖZYAN	
1900	1316	ALEKSANDIR	YENİDÜNYA (veya NEOKOZMOS)	Servet Paşa için Göztepe Köşkü. Kyriakidis ile ortak olarak Boyacıköy'de loakeimion Erkek Okulu, Şişhane'de Frej apartmanı, Eminönü'nde Aşir Efendi Caddesi'nde Türkiye hanı, İstiklal caddesi'nde Ravounna (Ar) apartmanı ve Yeni Çarşı caddesinde Vernoudakis apartmanı.
1900	1316	SİMON	AGOB	
1900	1316	SİMON	LOKMAGEMEZ	
1901	1317	YAKO EFENDİ		
1901	1317	YORGİ	SALEMON	
1901	1317	HRANT	YAKUPYAN	
1901	1317	RAŞİT EFENDİ		
1901	1317	MİHRAN	AZARYAN	Büyükkada iskelesi
1901	1317	KORNELYUS	VALAVANİS	
1901	1317	ALEKSANDR	TZONİS	
1901	1317	MEHMET FERİT		
1901	1317	DİMİTRİ EFENDİ		
1901	1317	KOSTANTİN EFENDİ		

Çizelge C.1 (devam) : Sanayi-i Nefise Mimarlık Bölümü’nden Vallaury’nin görevde olduğu süre içinde yetişen mimarlar ve tespit edilebilen yapıları tablosu.

1901	1317	NİKOLAKİ EFENDİ		
1902	1318	DİMİTRİ EFENDİ		
1902	1318	MEHMET HİKMET		
1902	1318	ANTUVAN	HARUN	
1902	1318	YERVANT	SİNEMYAN	
1902	1318	MİLTİYADİS EFENDİ		
1902	1318	HÜSEYİN KAMİL		
1902	1318	MEHMET SALİH		
1902	1318	ANTUVAN	JANİNİ	
1902	1319	EDHEM BEY		Nouridjian ile yaptığı Sirkeci Postanesi karşısındaki çokkatlı bina ; Selanik'teki Düyun-u Umumiye binası ,Valikonağı caddesi No:77'deki çok katlı apartman
1903	1319	ODİSEAS	PÜSKÜLÜ	1908'de Viktor Adamandidis ve Dimitri Peçilas ile Beyoğlu Tel sokak'ta Pera Ladies' Sisterhood for the Relief of the Poor yardım derneği binası - bugün Beyoğlu Spor Kulübü
1903	1319	NİKO	HARALAMBİDİS	Müteahhitlik ve mekanik işler, Villa N.Vitali ve Holargu, Pire ve Atina'da çeşitli konutlar
1903	1319	HAYİK	KESARNİK	
1903	1319	HOSİF EFENDİ		
1903	1319	HÜSEYİN KAZIM		
1903	1319	TANAŞ EFENDİ		
1903	1319	TOMA	AGLIYADİ	
1903	1319	DİMİTRİ EFENDİ		
1903	1319	ARMENAK EFENDİ		
1903	1319	PETRO	TZİOTİS	
1903	1319	MEHMET SABİT		
1903	1319	YAKOVİS EFENDİ		

Çizelge C.1 (devam) : Sanayi-i Nefise Mimarlık Bölümü'nden Vallaury'nin görevde olduğu süre içinde yetişen mimarlar ve tespit edilebilen yapıları tablosu.

1903	1319	DİMİTRİ	TSİLENİS	Kumkapı Panagia Elpida kilisesi, Taksim Meydanı Sraselviler cad. No:25'te Taner Palas, Nuruosmaniye camii yakınında Tavukpazarı sok-Atık Ali Paşa Medrese sokak köşesinde Harika Han no:20; Halaskargazi cad No:307 Ak apt; Burgazda'da dört çocuğu için evler; Burgazada Mehtap sokak'ta yazlık evi, Burgazada Şekerci Niko evi
1904	1320	ERMENAK EFENDİ		
1904	1320	YERVART	KALFAYAN	
1904	1320	OTHON	ANDREADİS	
1904	1320	TODORİ	AMİRADAKİS	Mart 1906-Şubat1908 : Pergolezu evi, Mart 1908-Nisan 1915 Mısır (Kahire) demiryolu. Mayıs 1916-Haziran 1917 : Atina Denizcilik Bakanlığı binası.
1904	1320	İBRAHİM ADİL		
1904	1320	NAZMİ		
1904	1320	AHİLYA	MAVROMATİS	Kendi beyanına göre İstanbul'da özel ve kamu binaları; Atina ve Pire'de özel binalar; Yunanistan'da taşrada toplu konutlar; Fener Sadrazam Ali Paşa cad Patrikhane'ye ait şimdi muhasebe ve toplantı salonlarını barındıran bina
1904	1320	BATIRALI EFENDİ		
1904	1320	OROSTİ EFENDİ		
1905	1321	KARABET EFENDİ		
1905	1321	MEHMET REŞİD		
1905	1321	HRANT EFENDİ		
1905	1321	ZARE		
1905	1321	OSMAN		
1905	1321	FİLİPİDİS EFENDİ		
1905		HRANT	BOŞNAKYAN	
1905	1321	MEHMET ASIM		

Çizelge C.1 (devam) : Sanayi-i Nefise Mimarlık Bölümü’nden Vallaury’nin görevde olduğu süre içinde yetişen mimarlar ve tespit edilebilen yapıları tablosu.

1905	1321	İSTEPAN EFENDİ		
1906	1322	SİMON	MİLONAS	Makedonya genel konut idaresi için 150 milyonluk iş
1906	1322	PANAYOT EFENDİ		
1906	1322	VAHRAM	KRİZEP	
1906	1322	DİMİTRİ EFENDİ		
1906	1322	TAYAT	TANAŞ	
1906	1322	SİMEON	DİMİTRİ	
1906	1322	TOMA EFENDİ		
1906	1322	KOSTİ EFENDİ		
1906	1322	FOTİ EFENDİ		
1906	1322	ANTON EFENDİ		
1906	1322	İSPİRO	KHURİ	
1906	1322	MANUSO EFENDİ		
1906	1322	VAHRAM	PAPAZYAN	
1906	1322	STEFAN	LİMONCIYAN	
1906	1322	SİMON	SAPUNİDİS	
1906	1322	İZHAK	MİZRANİ	
1906	1322	YERVANT	KALPAKCIYAN	
1906	1322	VAHAN	KATIRCIYAN	
1907	1323	İSTEPAN	KALFAYAN	

Çizelge C.1 (devam) : Sanayi-i Nefise Mimarlık Bölümü’nden Vallaury’nin görevde olduğu süre içinde yetişen mimarlar ve tespit edilebilen yapıları tablosu.

1907	1323	BOGOS	OTOCYAN (veya UTUCUYAN)	
1907	1323	AHAN	HIZIRYAN	
1907	1323	MEHMET NİHAT	NİĞİZBERK	
1907	1323	TANAS	İSTAVROPULOS	
1907	1323	JAK	DARMİ	
1907	1323	PANAYOT	ANDON	
1908	1324	PANAYOT	EPIVATİNOS	
1908	1324	THRASİVOULOS	RİZOS (veya HACİRİZOS)	Türkiye’de fabrikalar, eğitim binaları, tiyatrolar, hastaneler dahil her tür mimari işlerin etüt ve yapımı ile , antik kalıntıların konservasyonu ve restorasyonu.İstanbul Büyükdere Taksiyarhon kilisesi, İstanbul’da Rizos apartmanı Konya-Ereğli arası demiryolu istasyon binaları, Konya’da Tahıllar Büyük çarşısı, Konya’da Amber Reis mescidi , Konya’da 300 cclik un değirmeni, Çumra büyük sulama işleri, Ereğli şehri su işleri, Niğde şehri su işleri, Konya elektrik-aydınlatma işleri, Konya’da trafo inşası. Beyrut’ta Orosdi Bak mağaza binası. Girit Hanya’da Aya Eleni Kliniği ve Yeorgiadu Kliniği, tek ve çok katlı binalar.
1908	1324	ZACHARİAS	HANOPULOS	Selanik’te 28 milyon drahmilik iş (Sosyal Yardımlaşma müdürlüğü, kent konutları, kooperatif evleri, dokuma fabrikaları, fırınlar, özel konutlar). Lübnan’da krematoryum ve diğer işler
1908	1324	ARİSTO	KATOPULOS	
1908	1324	YAKOBİN	BESAT	
1908	1324	TAHSİN (ZİYA)	SERMET	Ankara Adliyesi, İzmir Milli Kütüphane, İzmir Milli (Elhamra) Sineması, Sarıyer’de kendi evi
1908	1324	ARDON	ARAM	
1908	1324	LUSYAN	JEZEZ	
1908	1324	ZAHAMİ EFENDİ		
1908	1324	MİHRAN	MESREPOGLU (veya MESROBYAN)	

Çizelge C.1 (devam) : Sanayi-i Nefise Mimarlık Bölümü’nden Vallaury’nin görevde olduğu süre içinde yetişen mimarlar ve tespit edilebilen yapıları tablosu.

1908	1324	JAN	TÜLBENDCİYAN	
1908	1324	FAZIL		
1908	1324	AHMET	HAFTİ	
1908	1324	ANDRİKO EFENDİ		
1908	1324	AHMET	KEMAL	
1908	1324	KONSTANTİN	LAMBRİNOS	
1908	1324	KONSTANTİNOS	YİOTOPOULOS	
1908	1324	OHANNES	TAŞCIYAN	
1908	1324	MEHMET		
1908	1324	MEHMET KASIM		
1908	1324	MİHALAKİ	DİMİTRİ	
1908	1324	NİKOLAOS	ZUBULİDİS	1910-1912 : Berlin Botanik Bahçesi, mimar Ludovigo Hoffman yanında
1908	1324	KEMALETTİN		
1908	1324	AHMET KEMALETTİN		
1908	1324	KONSTANTİN	MİHAL	
1908	1324	NİKO	VASILİADİS	
1908	1324	HANRİ	KONSOLİ	
1908	1324	NİKOLAKİ	PAVLOS	Büyükada Seimiris evi

Çizelge C.1 (devam) : Sanayi-i Nefise Mimarlık Bölümü'nden Vallaury'nin görevde olduğu süre içinde yetişen mimarlar ve tespit edilebilen yapıları tablosu.

daha önce öğrenci listelerinde yer alıp olasılıkla 1909 yılında okulu bitireceği öngörülebilir kişilerdir		MEHMET SIRRI		
		MUSTAFA VASFİ		
		ALİ HAYDAR		
		AŞUD	AGOB	
		NEŞA	BEZCİYAN	
		KENAN		
			YUNDİDİS	
			KUNDURACIYAN	
		AGOB	KATIRCIOĞLU	
		ARTİN	TAŞCIYAN	
			KARAKAŞYAN	
		ANDONAKİ EFENDİ		
		İSAK	ANJEL	
1909	1325	NİKOLAKİ	TOMBAKİDİ	
1909	1325	YORGO	ZARİFİS	
1909	1325	KOSMO	PISTİKAS	F.Partalis ile Cihangir Güneşli sokak, No:44, Yeşil Palas apt, Gümüşsuyu Marmara apt
1909	1325	(ABDÜLAHAD) FARİH		
1909	1325	İBRAHİM ETEM		
1909	1325	HİMAYAK EFENDİ		
1909	1325	ALKİYİYADİ	CELEPAS	Fabrikalar, Kuzey Fransa'da çok katlı işçi evleri, Paris'te tek ve çok katlı konutlar

Çizelge C.1 (devam) : Sanayi-i Nefise Mimarlık Bölümü’nden Vallaury’nin görevde olduğu süre içinde yetişen mimarlar ve tespit edilebilen yapıları tablosu.

1909	1325	HASAN TAHSİN		
1909	1325	HAZAROS EFENDİ		
1909	1325	HRİSTO	ANDONİ	
1909	1325	VASİL	KALINOGLOU	Erzurum yol inşaatı, mağazalar, belediye binaları, sinemalar, Ankara-Erzurum demiryolu, istasyon ve bakım istasyonu yapımı, konut,apartman, mağazalar. İstanbul'da Pluherias İli,u evi, Hacı Nikolau evi, Marias Nikolau Antomelidu evi, Niğde'de 3 katlı okul binası, Hacı Anastasias ve İosif Kalinoglu evi, Evanthias P.Külpaloglu evi, Nikolau Rumanu Artoniun evi, Evstatiu Polihroniadu mağazası, İskeçe'de Girti, Karayanuli, Yorgopulo için müteahhitlik ve yol müteahhitlikleri, Gümülcine'de yol yapımı, okul binası, istasyon, köprüler, Gümülcine Revni köyü istasyonu, Ksanti caddesi Epivitoron İstasyonu, mülteci evleri, Amarandu'da mabed, mağazalar
1910	1326	NİKOLİ	KALFAOGLU	
1910	1326	AGOP	PAPASYAN	
1910	1326	HÜSEYİN HALİT		
1910	1326	ARTİN	NAZARET	
1910	1326	İSPİRO EFENDİ		
1910	1326	KOÇO EFENDİ		
1910	1326	ANASTAS	BIRDAS	
1910	1326	TEOHAR	FİSTO	
1910	1326	ALEKSAN EFENDİ		
1911	1327	ALİ	KAYALAR	
1911	1327	HAFİZ YAKUP		
1911	1327	LEONİDAS	PALAILOGOS	

Çizelge C.1 (devam) : Sanayi-i Nefise Mimarlık Bölümü’nden Vallaury’nin görevde olduğu süre içinde yetişen mimarlar ve tespit edilebilen yapıları tablosu.

1911	1327	DİMİTRİ EFENDİ		
1911	1327	HRANT	KUYUMCUYAN	
1911	1327	GABRİEL	GRANSABUH	
1911	1327	HARCYA	AHARON	
1911	1327	HRANT EFENDİ		
1911	1327	MEHMET NURİ		
1911	1327	MUKBİL KEMAL		
1911	1327	VANGEL	RANOZ	Pera'da birçok apt
1911	1327	HRİSTO	ZAFİCORGİS	
1911	1327	APOSTOL	PİSTİKAS	Gümüşsuyu İnönü cad no:55 Marmara apt; Cihangir Güneşli sok no:44 Yeşil Palas apt; Sıraselviler Meşelik sokak Pistikas apt; İst. Bahçekapı'da 1930'ların sonunda yanan Atabek Han'ın yerine yapılan bina
1912	1328	ABDÜLMECİT EFENDİ		
1912	1328	YANI	EKSERTZİS	
1912	1328	ABDÜLKERİM		
1912	1328	MEHMET EMİN		
1912	1328	HÜSEYİN DANIŞ		
1912	1328	KAHROS EFENDİ		
1912	1328	MEHMET ALİ		
1912	1328	EKREM		
1912	1328	OSEP	VAHRAM	
1912	1328	DİRAN EFENDİ		

Çizelge C.1 (devam) : Sanayi-i Nefise Mimarlık Bölümü’nden Vallaury’nin görevde olduğu süre içinde yetişen mimarlar ve tespit edilebilen yapıları tablosu.

1912	1328	VELİTTİN		
1912	1328	AHMET ŞÜKRÜ		
1912	1328	MEHMET HALİM		
1912	1328	HÜSEYİN ARİF	ŞAYLAN	
1912	1328	ALİ KAZIM		
1912	1328	MUSTAFA ŞEMSETTİN		
1912	1328	ALİ VASFİ		
1912	1328	RUŞEN		
1912	1328	ALİ SEYİT		
1912	1328	TORKOM	ÇUBUKÇUYAN	Park Otel ; Hüsnü Tümer ile beraber Taksim’de İstiklal apt.
1912	1328	SİMON EFENDİ		
1912	1328	MAXİMİLYANOS	RUBENS	Selanik içinde 200’den fazla konut,konak, otel, vb. ile Selanik dışında 200 konut, ayrıca bazı kamu binaları, sinema, uluslar arası sergi pavyonları
ÖNCEKİ LİSTELERDE ÖĞRENCİ GÖRÜNÜP 1910- 1911-1912 YILLARINDA OKULU BİTİRMESİ OLASI OLAN		HALİL İBRAHİM		
		İSMAIL SELAHADDİN		
		AHMED SÜREYYA		
		MEHMET NAZIM		
		MEHMET HAYRİ		
		CELALEDDİN		
		OSKAR	LAMBER	
		NİKOLA	LİVBANOVİÇ	
		KOSTAKİ	DİMİTRİYADİ	
		PAPA	İLİYADİS	
		AVRANİDOPOLLO EFENDİ		
		VERAMUŞBUH	DAYIOĞLU	
		KOSTAKİ	AĞARCIOĞLU	

EK D : Çalışmada birincil kaynak olarak kullanılan bellibaşlı arşiv belgeleri ve dönem gazetelerinin ilgili kupürleri

BELGE 1 : Alexandre Vallaury'nin Ecole des Beaux Arts'daki öğrenci dosyası (ANF AJ/52/384, t.y.).

1850
de Registre Matricule

Ecole Nationale et Spéciale des Beaux Arts.

Nom *Vallaury*
Prénom *Alexandre*

Naissance { Date: le 8 avril 1850
Lieu: Constantinople

Observations.

MINISTRE
DE LA MAISON DE L'EMPEREUR
ET DES BEAUX-ARTS.

Surintendant
des Beaux-Arts.

Service
des Beaux-Arts.

Paris
des Beaux-Arts.

24 5 2007

Palais des Beaux-Arts, le 2 avril 1850

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur de vous annoncer que S. Exc. le Ministre de la Maison
de l'Empereur et des Beaux-Arts vous a autorisé M. Vallaury (surnom: Ottomaz), à
suivre, en qualité d'élève étranger, les cours professés à l'Ecole Impériale des
Beaux-Arts.

Agnez, Monsieur le Directeur, l'assurance de ma considération très
distinguée.

Le Directeur, Surintendant des Beaux-Arts.

Le Directeur de l'Ecole Impériale des Beaux-Arts.

Boire 2630
ÉCOLE IMPÉRIALE & SPÉCIALE DES BEAUX-ARTS
 Section d'Architecture.

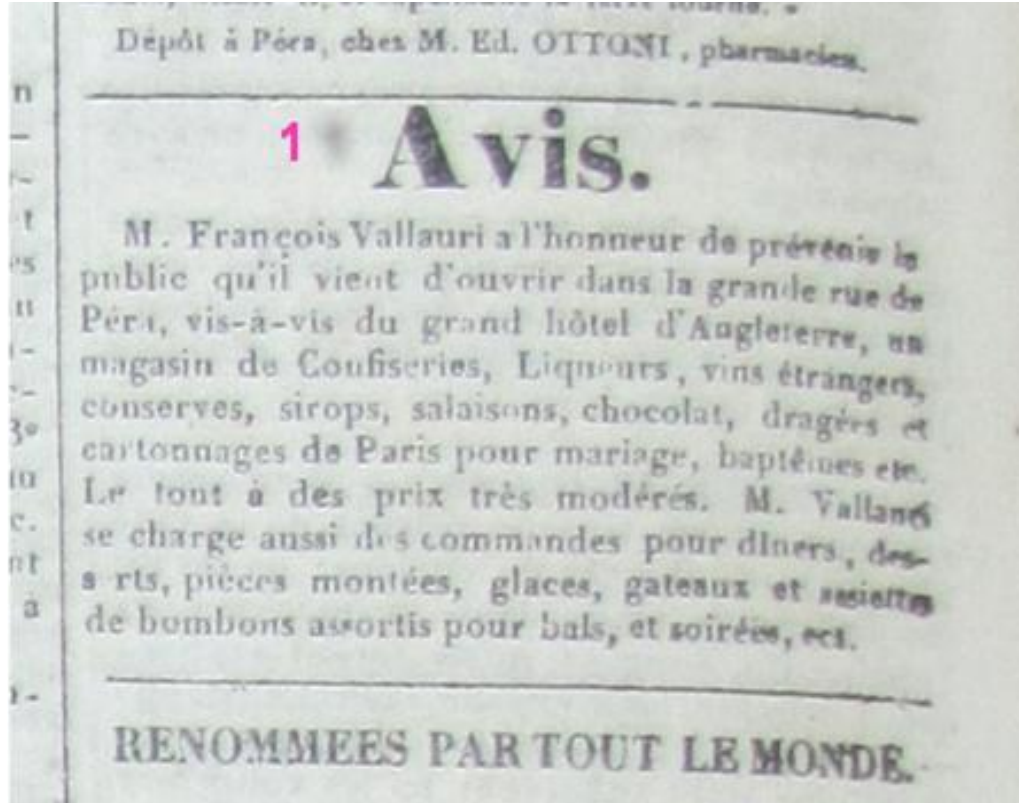
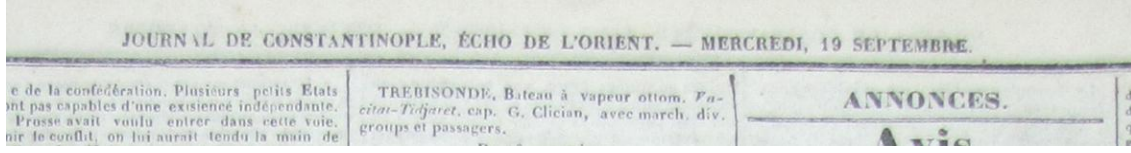
M^r Vallauray Alexandre N^o 62 avril 1870
 à Constantinople Elève de M^r Cognat

DATES des JUGEMENTS.	Admission en 2 ^e Classe.	Mathématiques	Géométrie descriptive	Perspective	Schématisme	Construction	COMPOSITIONS d'Architecture sur Rendus et sur Esquisses	Dessin	Valeur
29 ^e sept. 1870									
29 ^e sept. 1870									
7 ^e oct. 1870									
6 ^e nov. 1870									
1 ^{er} déc. 1870									
7 ^e nov. 1872									
30 ^e oct. 1872									
6 ^e nov. 1873									
1 ^{er} déc. 1873									
5 ^e nov. 1873									
6 ^e nov. 1873									
6 ^e nov. 1873									

Entrée en première l'année 6 Novembre 1873

DATES des JUGEMENTS		EN PREMIÈRE CLASSE Architecture.	SUCCÈS aux GRANDS-PRIX.
2 ^e oct. 1874	Boulevard de Commerce	2 ^e M ^r Rivière R	2
29 ^e sept. 1874	Halle au blé pour Paris	1 ^{er} M ^r Rivière R	1
5 ^e oct. 1874	Une église	1 ^{er} M ^r Rivière R	1
2 ^e oct. 1873	Un projet de chemin et d'avenue	Projet rendu	
8 ^e oct. 1873	La distribution d'un hôtel en ville ou à proximité	Projet rendu (Grenoble, Angoulême)	
30 ^e oct. 1873	Un hôtel de 300 chambres	Projet rendu	
5 ^e nov. 1873	Une porte de ville	Esquisse	
30 ^e nov. 1873	Une fontaine	Esquisse	
6 ^e nov. 1873	Un dessin en relief pour un mur	Projet rendu	
1 ^{er} déc. 1873	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Projet rendu	
5 ^e janv. 1874	Une salle de bal	Esquisse	
2 ^e fév. 1874	Un bassin pour le jardin d'un hôtel	Projet rendu	
13 ^e fév. 1874	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Projet rendu (Grenoble, Angoulême)	
2 ^e mars 1874	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
6 ^e avr. 1874	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	
4 ^e mai 1874	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
3 ^e juin 1874	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	
5 ^e juil. 1874	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
2 ^e août 1874	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	
5 ^e sept. 1874	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
12 ^e oct. 1874	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	
19 ^e nov. 1874	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
26 ^e déc. 1874	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	
2 ^e janv. 1875	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
9 ^e fév. 1875	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	
16 ^e mars 1875	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
23 ^e avr. 1875	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	
30 ^e mai 1875	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
6 ^e juin 1875	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	
13 ^e juil. 1875	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
20 ^e août 1875	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	
27 ^e sept. 1875	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
4 ^e oct. 1875	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	
11 ^e nov. 1875	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
18 ^e déc. 1875	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	
25 ^e janv. 1876	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
1 ^{er} fév. 1876	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	
8 ^e mars 1876	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
15 ^e avr. 1876	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	
22 ^e mai 1876	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
29 ^e juin 1876	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	
6 ^e juil. 1876	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
13 ^e août 1876	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	
20 ^e sept. 1876	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
27 ^e oct. 1876	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	
3 ^e nov. 1876	Un dessin de l'intérieur d'un édifice	Esquisse	
10 ^e déc. 1876	Un dessin de l'extérieur d'un édifice	Esquisse	

BELGE 2 : 19 Eylül 1849 tarihli bir gazete ilanı , bu tarihte François Vallauri'nin Beyoğlu'ndaki şekerçi dükkanını yeni açtığını bildirmektedir Journal de Constantinople-Echo de l'Orient, "AVIS," *Journal de Constantinople-Echo de l'Orient*, September 19, 1849.



BELGE 3 : 28.7.1875 tarihli bir gazete haberinde Pera'da meydana gelen büyük bir yangında Vallauri evi ve mağazasının yandığı ve önemli maddi zarar olduğu belirtilmektedir. "L'incendie de La Grande Rue de Péra," *Levant Herald*, July 28, 1875.

LE LEVANT HERALD, MERCREDI 28 JUILLET, 1875

269

LE INCENDIE DE LA GRANDE RUE DE PERA.

Vendredi soir, à 8 heures et demie, un incendie a éclaté, dans la Grande Rue de Péra, en face de la légation de Hollande, et a consumé, dans l'espace de trois heures, tout le pâté de maisons, en pierre et en bois, qui se trouve entre l'Hôtel de Byzance et la légation d'Espagne. Le feu a commencé dans la maison en pierre attenante à la résidence d'Onnik bey Missirlioglou, laquelle était habitée par un tailleur, par un nettoyeur de gants et par divers autres industriels. L'incendie, qui paraît avoir été occasionné par une lampe à pétrole, a, dit-on, pris dans l'escalier. Les personnes qui logeaient à l'étage supérieur ont dû se sauver par les toits. Le feu s'est en peu de temps étendu, d'un côté, à la maison Missirlioglou qui a entièrement brûlé, et, de l'autre, au café Vallauri et à l'impasse de la Cour des Miracles, qu'il a presque entièrement réduite en cendres. Les flammes n'ont pu être arrêtées que par le mur de la légation d'Espagne. Le nombre des constructions brûlées doit approximativement s'élever à une vingtaine. La plupart étaient en bois. Plusieurs pompes qui travaillaient dans l'enceignure de l'ambassade de France et qui jetaient une grande quantité d'eau sur la maison Vallauri ont donné à ses propriétaires le temps de sauver une assez bonne quantité de meubles, qui ont été transportés dans le jardin de l'ambassade. A l'autre extrémité du foyer, ce n'est que grâce à des efforts incessants qu'on est parvenu à préserver l'Hôtel de Byzance, dont le mobilier a dû éprouver des dommages considérables. Les voyageurs ont passé à l'Hôtel d'Angleterre. A minuit, tout danger d'extension était conjuré. Il faut reconnaître que cette fois l'eau n'a pas manqué; mais l'étroitesse de la rue, l'encombrement, aussi bien que la quantité de maisons en bois, rendaient le fonctionnement des pompes presque inutile. Nous avons vu nombre de zaptiés armés de fouets qui balayaient de temps en temps la Grande Rue de Péra, mais les essaims de pompiers suffisaient à eux seuls à produire un désordre qui n'était rien moins qu'utile et salutaire. On n'a peut-être pas encore fait la remarque qu'une des causes qui rendent si dangereux les incendies à Constantinople, c'est qu'il y a dix fois trop de pompiers pour chaque pompe. Ainsi, vendredi soir, à un moment donné, il y a eu une telle irruption de *toudoumbadjis* que la police s'est vue obligée de leur barrer de tous côtés l'accès du théâtre du sinistre.

NOUVEAUX DÉTAILS.

LES INCENDIES.

L'INCENDIE DE LA GRANDE RUE DE PERA.

Vendredi soir, à 8 heures et demie, un incendie a éclaté, dans la Grande Rue de Péra, en face de la légation de Hollande, et a consumé, dans l'espace de trois heures, tout le pâté de maisons, en pierre et en bois, qui se trouve entre l'Hôtel de Byzance et la légation d'Espagne. Le feu a commencé dans la maison en pierre attenante à la résidence d'Onnik bey Missirlioglou, laquelle était habitée par un tailleur, par un nettoyeur de gants et par divers autres industriels. L'incendie, qui paraît avoir été occasionné par une lampe à pétrole, a, dit-on, pris dans l'escalier. Les personnes qui logeaient à l'étage supérieur ont dû se sauver par les toits. Le feu s'est en peu de temps étendu, d'un côté, à la maison Missirlioglou qui a entièrement brûlé, et, de l'autre, au café Vallauri et à l'impasse de la Cour des Miracles, qu'il a presque entièrement réduite en cendres. Les flammes n'ont pu être arrêtées que par le mur de la légation d'Espagne. Le nombre des constructions brûlées doit approximativement s'élever à une vingtaine. La plupart étaient en bois. Plusieurs pompes qui travaillaient dans l'enceignure de l'ambassade de France et qui jetaient une grande quantité d'eau sur la maison Vallauri ont donné à ses propriétaires le temps de sauver une assez bonne quantité de meubles, qui ont été transportés dans le jardin de l'ambassade. A l'autre extrémité du foyer, ce n'est que grâce à des efforts incessants qu'on est parvenu à préserver l'Hôtel de Byzance, dont le mobilier a dû éprouver des dommages considérables. Les voyageurs ont passé à l'Hôtel d'Angleterre. A minuit, tout danger d'extension était conjuré. Il faut reconnaître que cette fois l'eau n'a pas manqué; mais l'étroitesse de la rue, l'encombrement, aussi bien que la quantité de maisons en bois, rendaient le fonctionnement des pompes presque inutile. Nous avons vu nombre de zaptiés armés de fouets qui balayaient de temps en temps la Grande Rue de Péra, mais les essaims de pompiers suffisaient à eux seuls à produire un désordre qui n'était rien moins qu'utile et salutaire. On n'a peut-être pas encore fait la remarque qu'une des causes qui rendent si dangereux les incendies à Constantinople, c'est qu'il y a dix fois trop de pompiers pour chaque pompe. Ainsi, vendredi soir, à un moment donné, il y a eu une telle irruption de *toudoumbadjis* que la police s'est vue obligée de leur barrer de tous côtés l'accès du théâtre du sinistre.

NOUVEAUX DÉTAILS.

269

LE INCENDIE DE LA GRANDE RUE DE PERA.

Vendredi soir, à 8 heures et demie, un incendie a éclaté, dans la Grande Rue de Péra, en face de la légation de Hollande, et a consumé, dans l'espace de trois heures, tout le pâté de maisons, en pierre et en bois, qui se trouve entre l'Hôtel de Byzance et la légation d'Espagne. Le feu a commencé dans la maison en pierre attenante à la résidence d'Onnik bey Missirlioglou, laquelle était habitée par un tailleur, par un nettoyeur de gants et par divers autres industriels. L'incendie, qui paraît avoir été occasionné par une lampe à pétrole, a, dit-on, pris dans l'escalier. Les personnes qui logeaient à l'étage supérieur ont dû se sauver par les toits. Le feu s'est en peu de temps étendu, d'un côté, à la maison Missirlioglou qui a entièrement brûlé, et, de l'autre, au café Vallauri et à l'impasse de la Cour des Miracles, qu'il a presque entièrement réduite en cendres. Les flammes n'ont pu être arrêtées que par le mur de la légation d'Espagne. Le nombre des constructions brûlées doit approximativement s'élever à une vingtaine. La plupart étaient en bois. Plusieurs pompes qui travaillaient dans l'enceignure de l'ambassade de France et qui jetaient une grande quantité d'eau sur la maison Vallauri ont donné à ses propriétaires le temps de sauver une assez bonne quantité de meubles, qui ont été transportés dans le jardin de l'ambassade. A l'autre extrémité du foyer, ce n'est que grâce à des efforts incessants qu'on est parvenu à préserver l'Hôtel de Byzance, dont le mobilier a dû éprouver des dommages considérables. Les voyageurs ont passé à l'Hôtel d'Angleterre. A minuit, tout danger d'extension était conjuré. Il faut reconnaître que cette fois l'eau n'a pas manqué; mais l'étroitesse de la rue, l'encombrement, aussi bien que la quantité de maisons en bois, rendaient le fonctionnement des pompes presque inutile. Nous avons vu nombre de zaptiés armés de fouets qui balayaient de temps en temps la Grande Rue de Péra, mais les essaims de pompiers suffisaient à eux seuls à produire un désordre qui n'était rien moins qu'utile et salutaire. On n'a peut-être pas encore fait la remarque qu'une des causes qui rendent si dangereux les incendies à Constantinople, c'est qu'il y a dix fois trop de pompiers pour chaque pompe. Ainsi, vendredi soir, à un moment donné, il y a eu une telle irruption de *toudoumbadjis* que la police s'est vue obligée de leur barrer de tous côtés l'accès du théâtre du sinistre.

NOUVEAUX DÉTAILS.

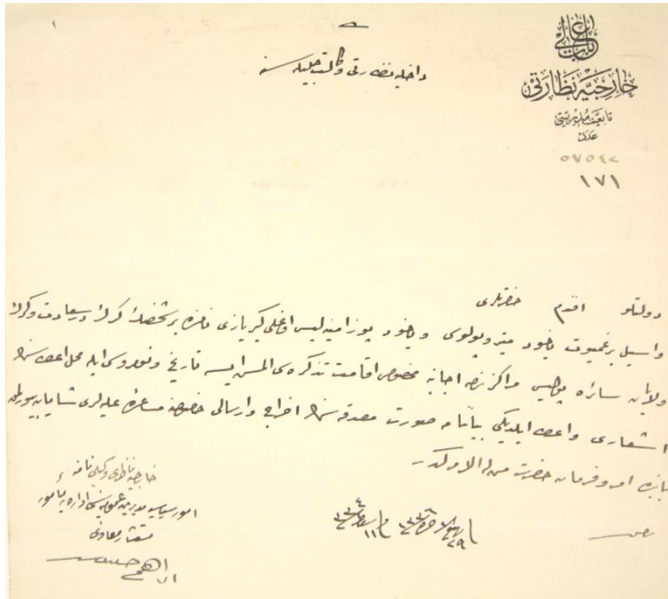
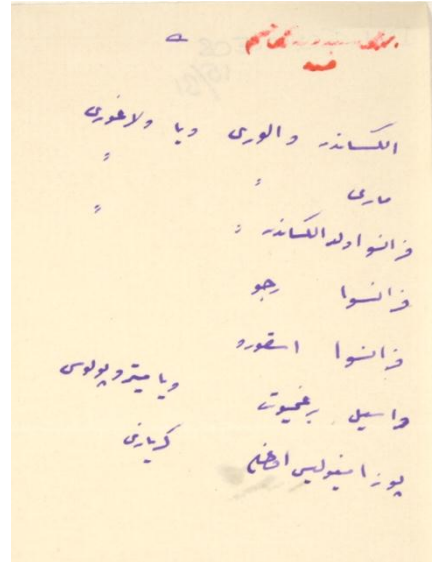
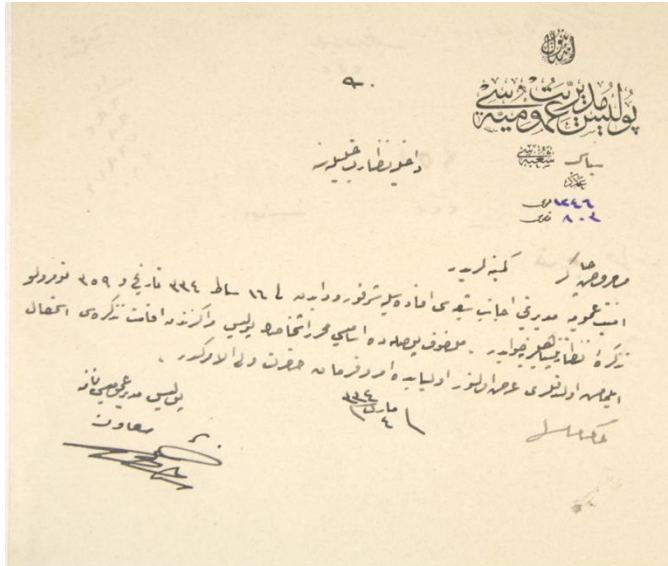
LES INCENDIES.

L'INCENDIE DE LA GRANDE RUE DE PERA.

Vendredi soir, à 8 heures et demie, un incendie a éclaté, dans la Grande Rue de Péra, en face de la légation de Hollande, et a consumé, dans l'espace de trois heures, tout le pâté de maisons, en pierre et en bois, qui se trouve entre l'Hôtel de Byzance et la légation d'Espagne. Le feu a commencé dans la maison en pierre attenante à la résidence d'Onnik bey Missirlioglou, laquelle était habitée par un tailleur, par un nettoyeur de gants et par divers autres industriels. L'incendie, qui paraît avoir été occasionné par une lampe à pétrole, a, dit-on, pris dans l'escalier. Les personnes qui logeaient à l'étage supérieur ont dû se sauver par les toits. Le feu s'est en peu de temps étendu, d'un côté, à la maison Missirlioglou qui a entièrement brûlé, et, de l'autre, au café Vallauri et à l'impasse de la Cour des Miracles, qu'il a presque entièrement réduite en cendres. Les flammes n'ont pu être arrêtées que par le mur de la légation d'Espagne. Le nombre des constructions brûlées doit approximativement s'élever à une vingtaine. La plupart étaient en bois. Plusieurs pompes qui travaillaient dans l'enceignure de l'ambassade de France et qui jetaient une grande quantité d'eau sur la maison Vallauri ont donné à ses propriétaires le temps de sauver une assez bonne quantité de meubles, qui ont été transportés dans le jardin de l'ambassade. A l'autre extrémité du foyer, ce n'est que grâce à des efforts incessants qu'on est parvenu à préserver l'Hôtel de Byzance, dont le mobilier a dû éprouver des dommages considérables. Les voyageurs ont passé à l'Hôtel d'Angleterre. A minuit, tout danger d'extension était conjuré. Il faut reconnaître que cette fois l'eau n'a pas manqué; mais l'étroitesse de la rue, l'encombrement, aussi bien que la quantité de maisons en bois, rendaient le fonctionnement des pompes presque inutile. Nous avons vu nombre de zaptiés armés de fouets qui balayaient de temps en temps la Grande Rue de Péra, mais les essaims de pompiers suffisaient à eux seuls à produire un désordre qui n'était rien moins qu'utile et salutaire. On n'a peut-être pas encore fait la remarque qu'une des causes qui rendent si dangereux les incendies à Constantinople, c'est qu'il y a dix fois trop de pompiers pour chaque pompe. Ainsi, vendredi soir, à un moment donné, il y a eu une telle irruption de *toudoumbadjis* que la police s'est vue obligée de leur barrer de tous côtés l'accès du théâtre du sinistre.

NOUVEAUX DÉTAILS.

BELGE 4 : “Aleksandır Valori, Mari Valori, Fransuva, Fransuva Reco, Vasil ve Kiryazi adındaki kisilerin herhangi bir polis merkezinden ikamet tezkiresi almadıkları.” Bu belgedeki liste metni şöyledir: “Aleksandr Valori veya Velagori; Mari Valori veya Velagori; Fransuva veled-i Aleksandr, Valori veya Velagori; Fransuva Reço; Fransuva İskuro; Vasil ... veya Mitropulos; Puza Minolis Efendi Kiryazi.” “BOA DH.EUM.ECB 15-31,” February 13, 1918.



BELGE 5: İstanbul Fransız Konsolosluğu'na Gilberto Vallauri'ye yollanmış resmi bilgi yazısı (Consulat Général de France, 1987).

✓ RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

CONSULAT GÉNÉRAL DE FRANCE

A
ISTANBUL

ISTANBUL, LE 14 Octobre 1987

MO/nt

n° 321

Monsieur,

Les recherches entreprises dans les archives de ce Consulat Général m'ont permis de trouver quelques renseignements susceptibles de vous en faire connaître davantage sur une tranche de l'existence de votre parent Alexandre, né le 15 Mars 1850 à Constantinople, de François et Hélène PAPPADOPOULOS.

En sa qualité d'architecte, il s'est occupé de la construction du cimetière français (aujourd'hui connu sous l'appellation de "catholique-latin") de Feriköy et de celle de l'immeuble de l'Union Française (Association des Français de Constantinople, aujourd'hui d'Istanbul) à Tepebasi dont il a dressé les plans et conduit les travaux. Il a également contribué à l'édification de la plupart des grands établissements de l'ancienne capitale de l'empire Ottoman.

En 1899, il fut nommé conservateur des cimetières français en Orient afin, entre autres raisons, de faciliter l'acception, par le Gouvernement Ottoman, de sa naturalisation qui était intervenue par décret du 10 avril 1897.

Monsieur Gilberto VALLAURI



Marié en première nocce à Constance SCOURO, puis divorcée d'icelle le 31 mai 1901, Alexandre VALAURI s'est remarié le 26 Octobre de la même année avec Mlle CHANOIN.

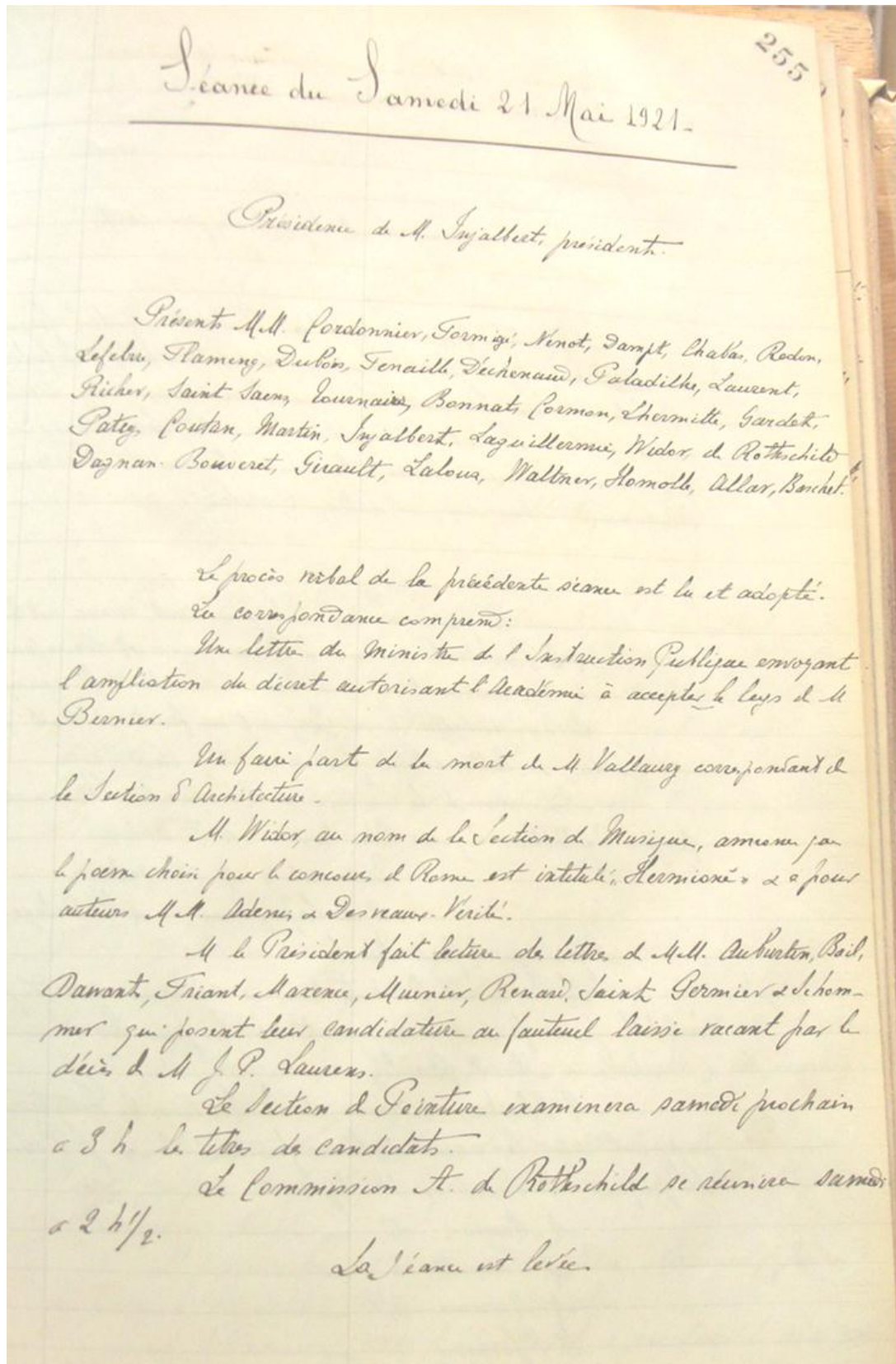
Il a quitté les rives du Bosphore en plus ou moins 1909, pour s'établir à Grasse, villa "Alex", bd. Emile Zola.

Je relève, enfin, dans une correspondance que ce poste a adressé le 25 janvier 1920 au Ministère des Affaires Etrangères à Paris, qu'il est indiqué que notre compatriote "a rendu des services importants à la cause française qui avaient conduit à la remise de la Croix de la Légion d'Honneur avant sa naturalisation".

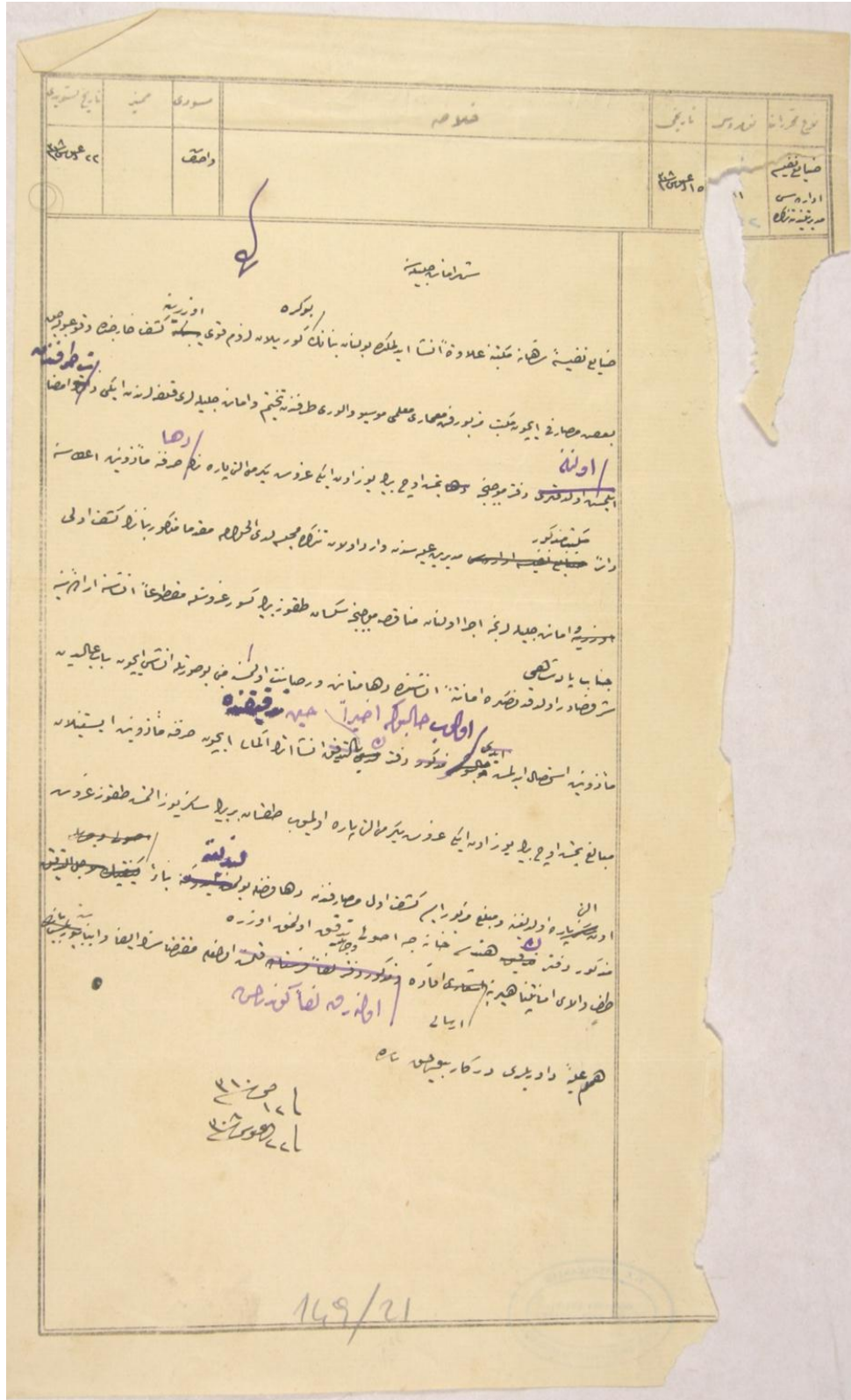
Sur ces précisions, je vous prie, Monsieur, d'agréer l'assurance de ma considération distinguée./.

Michel CAMADRO
Consul Adjoint
Chef de Chancellerie

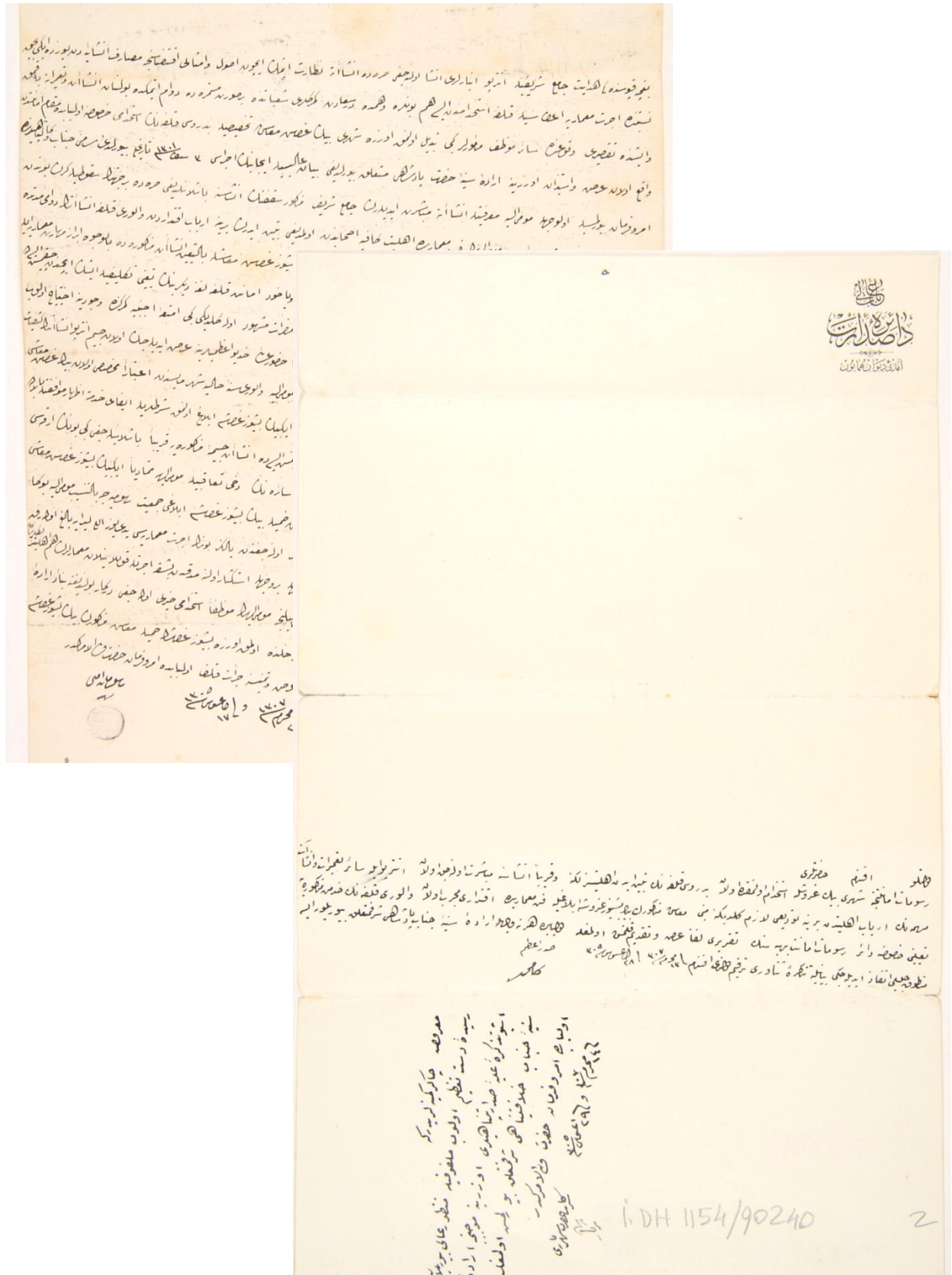
BELGE 6 : 21.5.1921 toplantı tutanağında şu ifade yer almaktadır: "Un faire part de la mort de M. Vallaury correspondant de la Section d'Architecture", Institut de France toplantı tutanakları, 1921.



BELGE 7 : “Sayda'dan Muze-i Humayun için getirilen bazı büyük ve ağır mezar taşları için Sanayi-i Nefise Mektebi Hocası Valuri Efendi'nin tersim ettiği planın kıs gelmeden tatbik edilerek gerekli binanın yapılması” “BOA MF.MKT 149-21,” 5 Eylül 1892 (12 S 1310)".



BELGE 8 : “*Rüsumat Emaneti Mimarlığı'nın zamm-ı maaşla Valveri Kalfa'ya verilmesi*” “BOA İ.DH..1154-90240,” hicri 14 Muharrem 1307 - miladi 10 Eylül 1889” .



[illegible]

438

1842
Bibliothèque nationale

Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.
Académie des Beaux-Arts.
École Nationale spéciale des Beaux-Arts.

Nom : *Coguard*
Né le : *Gorge Ernest*
Date : *17 juin 1851*
Lieu : *Paris*
Nationalité : *français de la Seine*
Citoyenneté :
État Civil :
Marié :
Prof :
Titulaire d'emploi : "

Date de l'entrée à l'École : *9^{le} Novembre 1873*
Emploi : *le Professeur d'architecture itinérant*
Nommé : *Professeur d'architecture le 11 octobre à partir du 15 Novembre 1873*
au traitement de 4000^{fr}

Services publics hors de l'École

Mission archéologique en Orient 1866.
Membre du Conseil d'Administration.
Membre du Conseil général de l'Académie des Beaux-Arts.
Membre de l'Institut du 19 Mai 1883.

Observations.

Letres honorifiques. Chancelier de la Légion d'Honneur

1851
1852
1853
1854
1855
1856
1857
1858
1859
1860
1861
1862
1863
1864
1865
1866
1867
1868
1869
1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900
1901
1902
1903
1904
1905
1906
1907
1908
1909
1910
1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920
1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930
1931
1932
1933
1934
1935
1936
1937
1938
1939
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025
2026
2027
2028
2029
2030
2031
2032
2033
2034
2035
2036
2037
2038
2039
2040
2041
2042
2043
2044
2045
2046
2047
2048
2049
2050
2051
2052
2053
2054
2055
2056
2057
2058
2059
2060
2061
2062
2063
2064
2065
2066
2067
2068
2069
2070
2071
2072
2073
2074
2075
2076
2077
2078
2079
2080
2081
2082
2083
2084
2085
2086
2087
2088
2089
2090
2091
2092
2093
2094
2095
2096
2097
2098
2099
2100



Vous êtes prié d'assister au Convoi, Service et Enterrement de

Monsieur Ernest COQUART
Architecte
Membre de l'Institut, Chevalier de la Légion d'Honneur

décédé le 8 Avril 1902, à l'âge de 71 ans, muni des Sacraments de l'Eglise, en son domicile, 53, Grande-Rue, au Grand-Montrouge.

Qui se feront le Vendredi 11 courant à TROIS HEURES précises, en l'Eglise Saint-Jacques-le-Majeur, sa paroisse.

ON SE RÉUNIRA À LA MAISON MORTUAIRE

 **He Profundus!**

De la part de: Madame Veuve SCHOOFFS, sa sœur; Monsieur Henri SCHOOFFS et ses enfants, Monsieur le Docteur et Madame SCHOOFFS et leurs enfants, Monsieur et Madame PREVOST et leurs enfants, Monsieur et Madame Louis SCHOOFFS, Mesdemoiselles FARINOLLES, ses neveux et nièces; et de toute sa famille.

En cas d'oubli prière d'en faire part

L'Inhumation aura lieu au Cimetière Montparnasse

MONTROUGE. — Jm. P. P. L. M. 1892. — P. 1892. — P. 1892.

MESSIEURS,

La vie tout entière de Coquart est inséparable de l'Ecole nationale des Beaux-Arts.

C'est donc au nom de notre École que je viens rendre un dernier hommage à l'artiste, de talent, à l'architecte, au professeur que nous perdons aujourd'hui.

Admis comme élève à l'École à l'âge de 16 ans, il s'était distingué de suite par des qualités de premier ordre, avait obtenu à 22 ans un second grand Prix au concours de Rome, puis le 1^{er} grand Prix à l'âge de 27 ans.

Je n'ai pas besoin de vous rappeler ses travaux à la Villa Médicis. Vous savez tous quelles études supérieures il y exécuta.

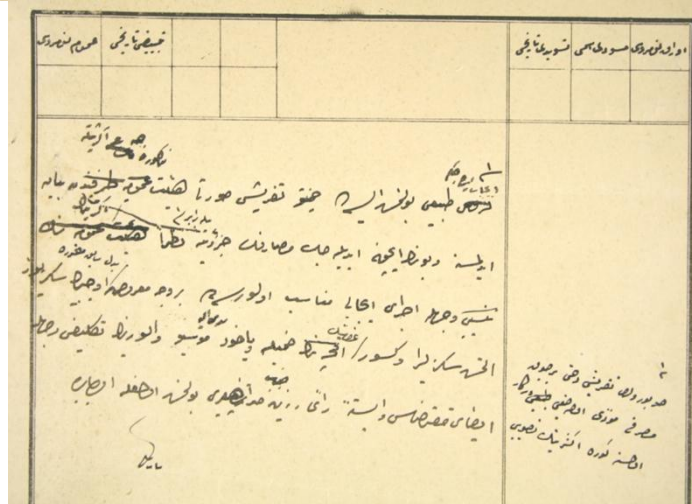
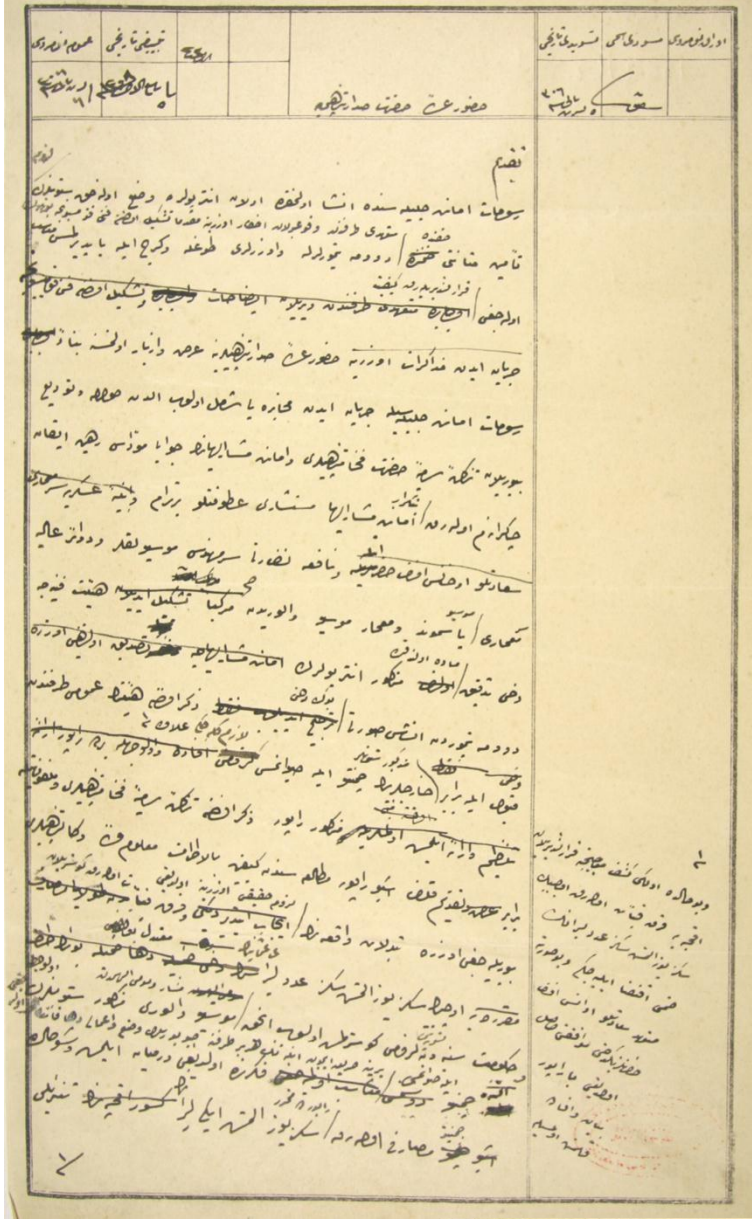
Elles lui valurent, dès son retour à Paris, une juste

Paris. — Typ. Firmin-Didot et C^{ie}, impr. de l'Institut, 56, rue Jacob. — 42000

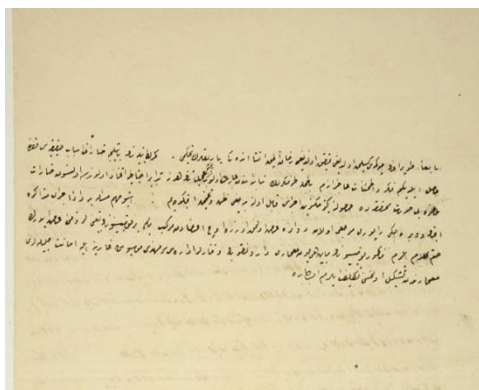
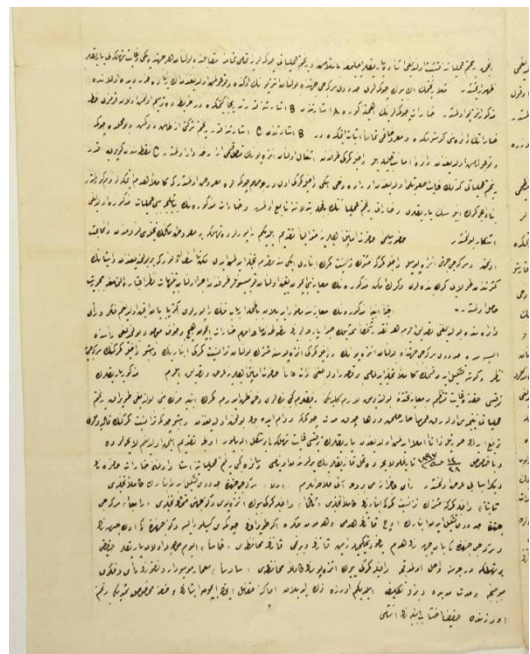
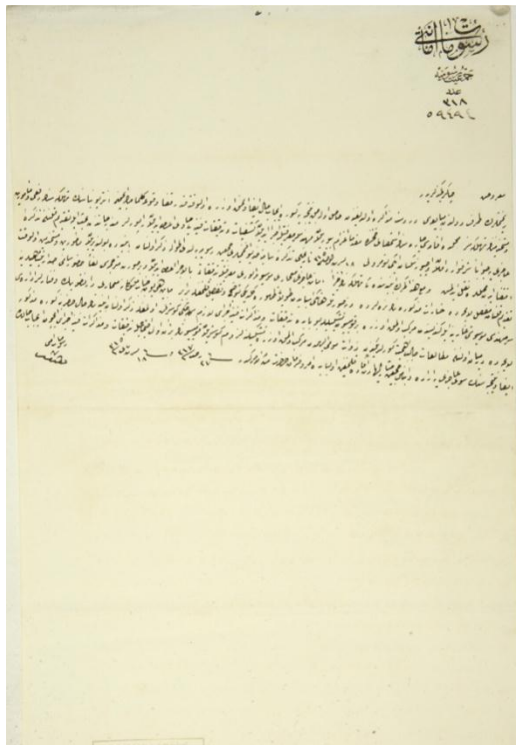
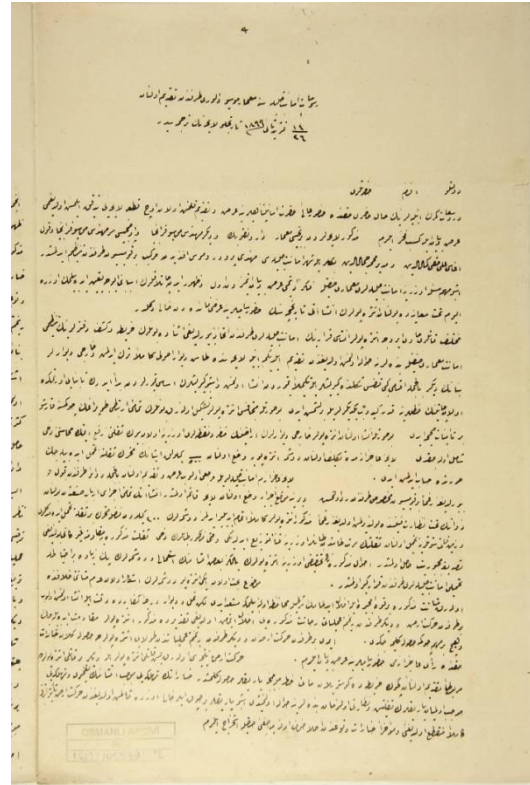
BELGE 12 : Vallaury'nin sorumlu mimar olduğu Rüşumat Emaneti antrepoları yapımı sırasında Jasmund tarafından yapılan statik hesaplara ve binaların

sağlamlığına ilişkin layihalara karşı Vallaury'nin içinde yer aldığı fen heyetinin ifadesi ve önerileri: "Rusumat

Emaneti'nde inşa olunan antrepolara dikilecek sütunların, dovme demirden yapıldıktan sonra yangın ihtimaline karşı üzerlerinin cimento ile kaplanması veya binada koselere su boruları yerleştirilerek masrafının tesviyesine dair evrakın takdim kılındığı.", "BOA DH.MKT 1782-62," hicri 5 Rebiülahir 1308-miladi 18 Kasım 1890".



BELGE 13 : Rüşumat Antrepoları yapımıyla ilgili deprem sonrası hasarlar ve sonrasındaki sert eleştiriler. *"Tehlikeli halde bulunan antrepolar hakkında keşfiyat ve tedkikat icra etmek üzere Mimar Daranko Bey, Fenerler İdaresi Sermühendisi Mösyö Şeygarin ve Mimar Mösyö Valari'den mürekkebe bir komisyon teşkili hakkında Rüşumat tezkiresi. (Nafia; 103615)"*. "BOA BEO 1412-105839," hicri 29 receb 1317-miladi 3 Aralık 1899.



BELGE 14 : Yirminci yüzyıl başında birçok Sanayi-i Nefise mezunu, Vedad Bey ve başka serbest mimarlarca Türkiye’de yapılmış Hennebique betonarme sistemleri uygulamalarını anlatan derginin kapağı. B.A.H., “La Turquie Dix Ans de Bétonarmé (1902-1912),” *Le Béton Armé*, Mai 1913, CAA.

Seizième Année Numéro 180 Mai 1913

LE BÉTON ARMÉ

Organe des Agents et Concessionnaires du Système HENNEBIQUE

SOMMAIRE

	PAGE
LA TURQUIE: — DIX ANS DE BÉTON ARMÉ (1902-1912).....	49
UNE TROMPE QUI CRACHE DU BÉTON.....	79
AVIS.....	80

LA TURQUIE

♦ ♦ ♦

Dix Ans de Béton armé (1902-1912)

PENDANT qu'en Turquie (1), la mort fauche et ruine, que vainqueurs et vaincus répandent glorieusement leur sang pour le drapeau, la vie économique cesse et les désastres financiers s'accumulent derrière les désastres guerriers.

Aussilesfléaux, dont nous avons entretenu nos lecteurs dans un précédent numéro de ce journal, les incendies et les tremblements de terre, perdent-ils, en ce moment, beaucoup de leur caractère redoutable.

Cependant, l'horizon semble s'éclaircir vers l'Orient et on peut être assuré que, dès la cessation des hostilités, une période de grande activité

économique succédera à ces heures douloureusement troublées.

Et si aujourd'hui nous venons parler du béton armé en Turquie ce n'est pas pour évoquer une prospérité disparue, mais pour stimuler l'opinion des constructeurs et de tous ceux qui, dès la paix, se trouveront, et ils seront légion, en mal de construire.

Réorganisation des services publics, afflux des capitaux tranquillisés, mouvement de réaction industrielle, tout contribuera alors à donner un essor nouveau et plus considérable encore à la construction en béton armé en Turquie. Déjà la construction d'usines à ciment près de Constantinople (Sociétés Arslan et d'Eski-Hissar), et les efforts de M. George, actif



Fig. 1. — STAMBOUL-CONSTANTINOPLÉ
Immeuble Messadet-Han
L'ancêtre du béton armé en Turquie. Construit en 1902.

(1) Cet article était à l'impression lorsque la paix est enfin venue apporter un calme relatif dans l'empire ottoman.

“Selanik'te inşa olunacak gümrük ebniyesinin diğerlerine tercihen şerait-i mukarrere ile Mösyö Modyano'ya ihalesine dair Meclis-i Mahsus-ı Vükela kararı. (Maliye)”

دفتر مصادرات تجارت قلعی				دفتر مصادرات تجارت قلعی			
شماره				شماره			
اول الفبا				اول الفبا			
دوروز				دوروز			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			
مقاله				مقاله			

۱۰۰
 ۱۰۱
 ۱۰۲
 ۱۰۳
 ۱۰۴
 ۱۰۵
 ۱۰۶
 ۱۰۷
 ۱۰۸
 ۱۰۹
 ۱۱۰
 ۱۱۱
 ۱۱۲
 ۱۱۳
 ۱۱۴
 ۱۱۵
 ۱۱۶
 ۱۱۷
 ۱۱۸
 ۱۱۹
 ۱۲۰
 ۱۲۱
 ۱۲۲
 ۱۲۳
 ۱۲۴
 ۱۲۵
 ۱۲۶
 ۱۲۷
 ۱۲۸
 ۱۲۹
 ۱۳۰
 ۱۳۱
 ۱۳۲
 ۱۳۳
 ۱۳۴
 ۱۳۵
 ۱۳۶
 ۱۳۷
 ۱۳۸
 ۱۳۹
 ۱۴۰
 ۱۴۱
 ۱۴۲
 ۱۴۳
 ۱۴۴
 ۱۴۵
 ۱۴۶
 ۱۴۷
 ۱۴۸
 ۱۴۹
 ۱۵۰
 ۱۵۱
 ۱۵۲
 ۱۵۳
 ۱۵۴
 ۱۵۵
 ۱۵۶
 ۱۵۷
 ۱۵۸
 ۱۵۹
 ۱۶۰
 ۱۶۱
 ۱۶۲
 ۱۶۳
 ۱۶۴
 ۱۶۵
 ۱۶۶
 ۱۶۷
 ۱۶۸
 ۱۶۹
 ۱۷۰
 ۱۷۱
 ۱۷۲
 ۱۷۳
 ۱۷۴
 ۱۷۵
 ۱۷۶
 ۱۷۷
 ۱۷۸
 ۱۷۹
 ۱۸۰
 ۱۸۱
 ۱۸۲
 ۱۸۳
 ۱۸۴
 ۱۸۵
 ۱۸۶
 ۱۸۷
 ۱۸۸
 ۱۸۹
 ۱۹۰
 ۱۹۱
 ۱۹۲
 ۱۹۳
 ۱۹۴
 ۱۹۵
 ۱۹۶
 ۱۹۷
 ۱۹۸
 ۱۹۹
 ۲۰۰
 ۲۰۱
 ۲۰۲
 ۲۰۳
 ۲۰۴
 ۲۰۵
 ۲۰۶
 ۲۰۷
 ۲۰۸
 ۲۰۹
 ۲۱۰
 ۲۱۱
 ۲۱۲
 ۲۱۳
 ۲۱۴
 ۲۱۵
 ۲۱۶
 ۲۱۷
 ۲۱۸
 ۲۱۹
 ۲۲۰
 ۲۲۱
 ۲۲۲
 ۲۲۳
 ۲۲۴
 ۲۲۵
 ۲۲۶
 ۲۲۷
 ۲۲۸
 ۲۲۹
 ۲۳۰
 ۲۳۱
 ۲۳۲
 ۲۳۳
 ۲۳۴
 ۲۳۵
 ۲۳۶
 ۲۳۷
 ۲۳۸
 ۲۳۹
 ۲۴۰
 ۲۴۱
 ۲۴۲
 ۲۴۳
 ۲۴۴
 ۲۴۵
 ۲۴۶
 ۲۴۷
 ۲۴۸
 ۲۴۹
 ۲۵۰
 ۲۵۱
 ۲۵۲
 ۲۵۳
 ۲۵۴
 ۲۵۵
 ۲۵۶
 ۲۵۷
 ۲۵۸
 ۲۵۹
 ۲۶۰
 ۲۶۱
 ۲۶۲
 ۲۶۳
 ۲۶۴
 ۲۶۵
 ۲۶۶
 ۲۶۷
 ۲۶۸
 ۲۶۹
 ۲۷۰
 ۲۷۱
 ۲۷۲
 ۲۷۳
 ۲۷۴
 ۲۷۵
 ۲۷۶
 ۲۷۷
 ۲۷۸
 ۲۷۹
 ۲۸۰
 ۲۸۱
 ۲۸۲
 ۲۸۳
 ۲۸۴
 ۲۸۵
 ۲۸۶
 ۲۸۷
 ۲۸۸
 ۲۸۹
 ۲۹۰
 ۲۹۱
 ۲۹۲
 ۲۹۳
 ۲۹۴
 ۲۹۵
 ۲۹۶
 ۲۹۷
 ۲۹۸
 ۲۹۹
 ۳۰۰
 ۳۰۱
 ۳۰۲
 ۳۰۳
 ۳۰۴
 ۳۰۵
 ۳۰۶
 ۳۰۷
 ۳۰۸
 ۳۰۹
 ۳۱۰
 ۳۱۱
 ۳۱۲
 ۳۱۳
 ۳۱۴
 ۳۱۵
 ۳۱۶
 ۳۱۷
 ۳۱۸
 ۳۱۹
 ۳۲۰
 ۳۲۱
 ۳۲۲
 ۳۲۳
 ۳۲۴
 ۳۲۵
 ۳۲۶
 ۳۲۷
 ۳۲۸
 ۳۲۹
 ۳۳۰
 ۳۳۱
 ۳۳۲
 ۳۳۳
 ۳۳۴
 ۳۳۵
 ۳۳۶
 ۳۳۷
 ۳۳۸
 ۳۳۹
 ۳۴۰
 ۳۴۱
 ۳۴۲
 ۳۴۳
 ۳۴۴
 ۳۴۵
 ۳۴۶
 ۳۴۷
 ۳۴۸
 ۳۴۹
 ۳۵۰
 ۳۵۱
 ۳۵۲
 ۳۵۳
 ۳۵۴
 ۳۵۵
 ۳۵۶
 ۳۵۷
 ۳۵۸
 ۳۵۹
 ۳۶۰
 ۳۶۱
 ۳۶۲
 ۳۶۳
 ۳۶۴
 ۳۶۵
 ۳۶۶
 ۳۶۷
 ۳۶۸
 ۳۶۹
 ۳۷۰
 ۳۷۱
 ۳۷۲
 ۳۷۳
 ۳۷۴
 ۳۷۵
 ۳۷۶
 ۳۷۷
 ۳۷۸
 ۳۷۹
 ۳۸۰
 ۳۸۱
 ۳۸۲
 ۳۸۳
 ۳۸۴
 ۳۸۵
 ۳۸۶
 ۳۸۷
 ۳۸۸
 ۳۸۹
 ۳۹۰
 ۳۹۱
 ۳۹۲
 ۳۹۳
 ۳۹۴
 ۳۹۵
 ۳۹۶
 ۳۹۷
 ۳۹۸
 ۳۹۹
 ۴۰۰
 ۴۰۱
 ۴۰۲
 ۴۰۳
 ۴۰۴
 ۴۰۵
 ۴۰۶
 ۴۰۷
 ۴۰۸
 ۴۰۹
 ۴۱۰
 ۴۱۱
 ۴۱۲
 ۴۱۳
 ۴۱۴
 ۴۱۵
 ۴۱۶
 ۴۱۷
 ۴۱۸
 ۴۱۹
 ۴۲۰
 ۴۲۱
 ۴۲۲
 ۴۲۳
 ۴۲۴
 ۴۲۵
 ۴۲۶
 ۴۲۷
 ۴۲۸
 ۴۲۹
 ۴۳۰
 ۴۳۱
 ۴۳۲
 ۴۳۳
 ۴۳۴
 ۴۳۵
 ۴۳۶
 ۴۳۷
 ۴۳۸
 ۴۳۹
 ۴۴۰
 ۴۴۱
 ۴۴۲
 ۴۴۳
 ۴۴۴
 ۴۴۵
 ۴۴۶
 ۴۴۷
 ۴۴۸
 ۴۴۹
 ۴۵۰
 ۴۵۱
 ۴۵۲
 ۴۵۳
 ۴۵۴
 ۴۵۵
 ۴۵۶
 ۴۵۷
 ۴۵۸
 ۴۵۹
 ۴۶۰
 ۴۶۱
 ۴۶۲
 ۴۶۳
 ۴۶۴
 ۴۶۵
 ۴۶۶
 ۴۶۷
 ۴۶۸
 ۴۶۹
 ۴۷۰
 ۴۷۱

[illegible]

445

BELGE 17 : Abraham Paşa bu binayı, Mayıs 1882’de kulübe getirip yetenekli bir mimar olarak tanıttığı Vallauri’e, arsanın caddeye bitişik ucunda, kısmen kendine

kentiçi bir rezidans ve kısmen de kulübe kiralayacağı kulüp lokali olarak, tasarlatmıştır. Bina kısa zamanda bitirilerek 5 Aralık 1883’te açılışı yapılmıştır “Cercle d’Orient Yönetim Kurulu Defteri Toplantı Tutanakları,” 1882-1883, Büyük Kulüp Arşivi.

9
Séance
tenue le 29 Avril 1882. chez M^{le} Comte de Collobiano
Membres présents: S. E. Mohsin Khan
S. E. Baker Pacha
M^{re} M. de Hirschfeld
de Collobiano
Eugénide
Graziani
Parnis Effendi
Cernanbey
Bosta
Wallace
Spandony
La séance est ouverte à 5 heures
de relevée sous la présidence de S. E. Mohsin
Khan. Le procès-verbal de la séance précédente
tenue le 15 Avril est lu et adopté.
M^{re} Graziani annonce qu’Abraam
Pacha consent en principe à procéder à la
construction d’un local pour le Cercle. Les
conditions de la location devant être arrêtées au
moment de l’approbation définitive des plans.
En même temps M^{re} Graziani
présente au Comité deux plans dressés par
M^{re} Vallauri, architecte d’Abraam Pacha.
Le Comité approuvant les plans sous réserve de
certaines modifications, prie M. M. Graziani
Bosta & Parnis de vouloir bien au nom du
Cercle arrêter avec Abraam Pacha les
conditions de la location.
M^{re} Spandony présente la liste
des membres fondateurs annexée, conformément

11
Séance
tenue le 23 Mai chez M^{le} Comte de Collobiano.
Membres présents: S. E. Baker Pacha
M. M. de Hirschfeld
de Collobiano
Bosta
Wallace
Parnis Effendi
Spandony.
La séance est ouverte à 11 heures du matin
sous la présidence de S. E. Baker Pacha.
Le procès-verbal de la séance précédente
est lu et adopté.
M. M. Bosta et Parnis communiquent au
Comité le résultat de leurs démarches auprès d’Abraam
Pacha. Le loyer annuel serait de 800 livres b. pour la
construction d’un seul étage et de 1.200 l. b. au
cas où un deuxième étage, composé de pièces pouvant
servir d’appartements privés pour les membres du
Cercle, serait ajouté au premier, sous réserve en
pareil cas d’un appartement de 4 pièces pour
l’usage exclusif du propriétaire.
Avant de prendre une décision, le
Comité fait introduire M^{re} Vallauri qui déroule
les plans modifiés de la construction future.
Le Comité y apporte de nouvelles
modifications et s’arrêtant au choix des deux
étages, confère à M. M. Parnis et Bosta le
mandat de conclure définitivement sur la
base de 1200 l. b. par an pour deux étages
et de passer contrat avec Abraam Pacha pour
une période de 5 ans.

CERCLE D'ORIENT
COMITÉ.
Sito, le 23 Mai 1882.
M
Le Comité du Cercle d’Orient vous prie
de vouloir bien verser entre les mains de son
Trésorier la somme de 5 Livres turques montant
de votre souscription comme membre fondateur du
Cercle d’Orient.
Cet appel a été décidé pour subvenir aux
premiers frais d’installation.
En même temps le Comité a l’honneur de
vous informer que l’ouverture du Cercle aura lieu
en automne.
Un avis ultérieur vous annoncera les dispo-
sitions prises pour la saison d’été.
POUR LE COMITÉ:
Le Secrétaire,
Alex. Spandony.

BELGE 18 : Pera Palas açılışı ve mimari Vallauri hakkındaki haber: “Pera-Palace,”
Stamboul, January 25, 1894.



de 1 million et 1/2 par rapport au même
 mois de l'année 1893.

×

Pera-Palace.— M. Toucas donne ce
 soir, au nom de la Société des Hôtels, un
 dîner de 50 couverts pour inaugurer en
 quelque sorte l'hôtel Pera-Palace dont la
 construction vient d'être achevée.

MM. Vallauri, architecte, et Vermesh,
 directeur, mettent la dernière main à
 l'emménagement de l'hôtel.

×

Départs. — Sont partis hier par l'O-
 rient-Express: M. le vicomte de Riche-

LE PÉRA-PALACE.

Au centre de Péra, à côté du jardin des Petits-Champs, s'élève le Péra-Palace, la nouvelle création de la Société des Grands Hôtels Européens, succédant de la Compagnie internationale des Wagons-Lits et des Grands Express européens. Toutes deux marchent sous l'active impulsion de M. Nagelmakers et sont dignement représentées à Constantinople par M. Toussaint.

Le nouvel hôtel sera dirigé par M. Vermesch, dont la compétence est hors ligne. M. Vermesch père est propriétaire de deux grands hôtels du même genre à Paris et à Boulogne-sur-Mer.

Tous ceux qui passent leur existence à parcourir le continent, connaissent de réputation ces deux établissements. L'Imperial Hotel des Champs-Élysées, situé rue Christophe Colomb, est un des plus somptueux de Paris. Quant à l'Hôtel du Pavillon Imperial, station du high-life balnéaire de l'Occident, il suffira de dire qu'à diverses reprises il a été honoré du séjour de l'empereur Napoléon III, de la reine d'Angleterre, de la reine de Naples et de plusieurs princes régnants. M. Vermesch fils est donc très familiarisé avec le succès. D'ailleurs, l'éclatante réussite du Summer Palace de Thérapia, lancé au printemps dernier sous la même direction, garantit la prospérité du Péra-Palace. M. Vermesch possède toutes les qualités requises dans cette tâche délicate.

Péra-Palace-hôtel domine toute la Corne d'Or. Sa façade principale donne sur la rue Cabristan. Les trois autres façades ont la vue de la mer et l'une d'elles à celle du jardin même des Petits-Champs.

L'hôtel est bâti sur une superficie de 2.200 pies carrés. Le terrain comportant une sensible différence de niveau — 6°50 entre les deux façades sur la rue Cabristan et sur la Corne d'Or — cette particularité a été utilisée d'une façon très heureuse. Outre les six étages en façade principale, la bâtisse comporte, sur la route qui longe le bas du jardin municipal, un rez-de-chaussée inférieur et un sous-sol, largement éclairés par les côtés.

Dans le sous-sol, par derrière, se trouvent : les cuisines et leurs dépendances ; l'office des hors-d'œuvre ; le garde-manger ; les récolecteurs du personnel, etc., formant des sections distinctes. Dans le sous-sol de la rue Cabristan sont : la buanderie ; le séchoir ; les caves ; les chaudières système Korting, distribuant la chaleur dans toutes les parties de l'immeuble ; les thermo-siphons fournissant l'eau chaude nécessaire aux cuisines, aux offices, aux bains et aux cabinets de toilette ; les monte-plats, etc.

Les installations des eaux, des calorifères, des water-closets combinés d'après les indications de l'architecte de l'hôtel méritent une description spéciale, que nous ne pouvons donner aujourd'hui.

Dans le rez-de-chaussée inférieur sont : les salles de billard ; les salles à manger particulières ; les économats ; la salle des courriers ; les dortoirs du personnel, etc.

Le rez-de-chaussée, proprement dit, comporte un vaste vestibule avec grand perron d'honneur donnant accès, par un palier monumental, au hall central et au principal escalier, desservant les chambres à coucher. C'est une des plus imposantes parties de l'établissement, par rapport à la conception du plan d'exécution. En voyant la belle structure de ces différentes divisions, on comprend que l'architecte a été laissé libre d'agir dans toute l'indépendance de son talent.

Deux escaliers latéraux desservent le rez-de-chaussée où sont disposés : les bureaux de l'hôtel et ceux de la Compagnie des wagons-lits, avec entresols destinés au logement du directeur, la grande salle à manger avec véranda ; la salle du restaurant ; le salon spécial des dames, merveille de bon goût et de décoration, avec ses colonnades et ses tapisseries imitation Gobelins ; le café glacier avec entrée séparée pour le public étranger à l'hôtel ; les salons de coiffure ; les offices et quelques boutiques affectées à d'autres usages, dont nous aurons occasion de parler.

Les cinq étages sont occupés par les chambres à coucher et les appartements disposés à chaque étage, aux quatre coins du bâtiment. L'hôtel dispose de 150 chambres à coucher à 1 et 2 lits, pouvant largement loger deux cents voyageurs. Toutes les chambres à coucher sont pourvues des accessoires indispensables, cabinets de toilette, eau courante chaude et froide, etc.

Celles du premier, du second et du troisième prennent l'air et la lumière directement par les quatre façades de l'hôtel. Elles sont desservies par des galeries couronnant le hall central. Au quatrième étage et au cinquième, en dehors des chambres donnant sur les façades principales, sont d'autres pièces prenant jour sur une cour intérieure centrale. Cette disposition a été étudiée et combinée par l'architecte, afin de prénier les voyageurs contre les inconvénients des chambres malsaines, insuffisamment ventilées et éclairées par des cours de service.

Tous les détails de la construction, ont été combinés d'après les exigences des règles de l'art et de l'hygiène, soit en ce qui concerne l'installation des cabinets de toilette et de toilette, de la tuyauterie, des égouts, etc., établis par la maison Jennings de Londres qui s'est fait une réputation universelle pour les travaux hygiéniques, soit pour les cuisines, le chauffage, l'éclairage, etc.

BELGE 19 : 25 Ocak 1893 tarihli Moniteur Oriental gazetesini haberinde Pera Palas'ın altyapı ve üstyapı olarak büyük bir özenle ve gününün en iyi imkanları kullanılarak yapıldığı belirtilmekte, hem de mimarının yetkinliği övülmektedir: "Le Péra-Palace," Moniteur Oriental, January 25, 1895.

LE MONITEUR ORIENTAL, VENDREDI 25 JANVIER 1895.

de la disposition spéciale des bâtiments, nous nous arrêterons un instant sur le côté artistique de la construction. Le grand vestibule d'entrée est entièrement décoré de stucs, imitant à s'y méprendre les marbres naturels les plus beaux, de toutes couleurs. A signaler, au centre, le marbre vert antique des deux colonnes ornant le palier supérieur, dont les bases servent d'arrêt aux rampes du perron, et de garde-fou du palier de dégagement — et le marbre portor des panneaux du hall central, de style turc, dont les soulèvements sont élégamment agrémentés de stucs.

Le premier étage a des loggias ornées de moucharabis, éclairées d'une façon très originale par six coupoles, inspirées des modèces éclairant en général les baies turques. Elles sont percées, à jour, de fortes écloches en cristal vert-bouteille, projetant sur les parois du hall des reflets verdâtres très doux et du plus bel effet à l'œil.

La grande salle à manger, la salle du restaurant, le salon des dames et le salon continuant le hall sont décorés d'étoffes vert, rouge et crème, reproduisant des modèles de tentures de style ancien.

La façade principale impose par sa simplicité et son bon goût. De grandes baies saillantes englobent le 1er et le 2me étage, avec couronnements formés de loggias à colonnades, dénotant l'esprit grandiose de l'architecte qui en a tracé les dessins.

On sait que cette nouvelle construction, qui augmente le nombre des bâtiments remarquables de notre ville, est l'œuvre de M. Vallauri, l'éminent architecte auquel Constantinople doit déjà tant de beaux édifices. Le public connaît assez le talent de cet artiste pour que nous n'ayons pas besoin de faire son éloge. Ce serait, d'ailleurs, nous répéter. Qu'il nous suffise d'enregistrer aujourd'hui ce nouvel et éclatant succès, appelé à relever la renommée si bien établie de M. Vallauri et à consacrer souverainement la préférence dont il est toujours l'objet lorsqu'il s'agit d'œuvres magistrales, telles que le Péra-Palace.

Ainsi que nous l'avons annoncé hier, M. Toucas, représentant de la Société internationale des wagons-lits et des Grands Hôtels européens, donne, ce soir, un dîner de 80 couverts, pour fêter l'achèvement des travaux. La salle à manger a été, à cette occasion, décorée d'une manière féerique par les soins de M. Vermesch, directeur du Péra-Palace. Un orchestre choisi se fera entendre pendant le dîner.

Hier, de 6 h. à minuit, on a procédé, sous la direction de M. Chavin, fournisseur de S. M. I. le Sultan, aux essais d'éclairage des mille becs en service. Tout a marché à souhait.

Le manque d'espace nous empêche aujourd'hui de parler soit de la richesse du mobilier, soit du travail artistique, des lustres qui décorent les principales salles, soit des installations intérieures en général.

Après avoir traité de la disposition spéciale des bâtiments, nous nous arrêterons un instant sur le côté artistique de la construction. Le grand vestibule d'entrée est entièrement décoré de stucs, imitant à s'y méprendre les marbres naturels les plus beaux, de toutes couleurs. A signaler, au centre, le marbre vert antique des deux colonnes ornant le palier supérieur, dont les bases servent d'arrêt aux rampes du perron, et de garde-fou du palier de dégagement — et le marbre portor des panneaux du hall central, de style turc, dont les soulèvements sont élégamment agrémentés de stucs.

Le premier étage a des loggias ornées de moucharabis, éclairées d'une façon très originale par six coupoles, inspirées des modèces éclairant en général les baies turques. Elles sont percées, à jour, de fortes écloches en cristal vert-bouteille, projetant sur les parois du hall des reflets verdâtres très doux et du plus bel effet à l'œil.

La grande salle à manger, la salle du restaurant, le salon des dames et le salon continuant le hall sont décorés d'étoffes vert, rouge et crème, reproduisant des modèles de tentures de style ancien.

La façade principale impose par sa simplicité et son bon goût. De grandes baies saillantes englobent le 1er et le 2me étage, avec couronnements formés de loggias à colonnades, dénotant l'esprit grandiose de l'architecte qui en a tracé les dessins.

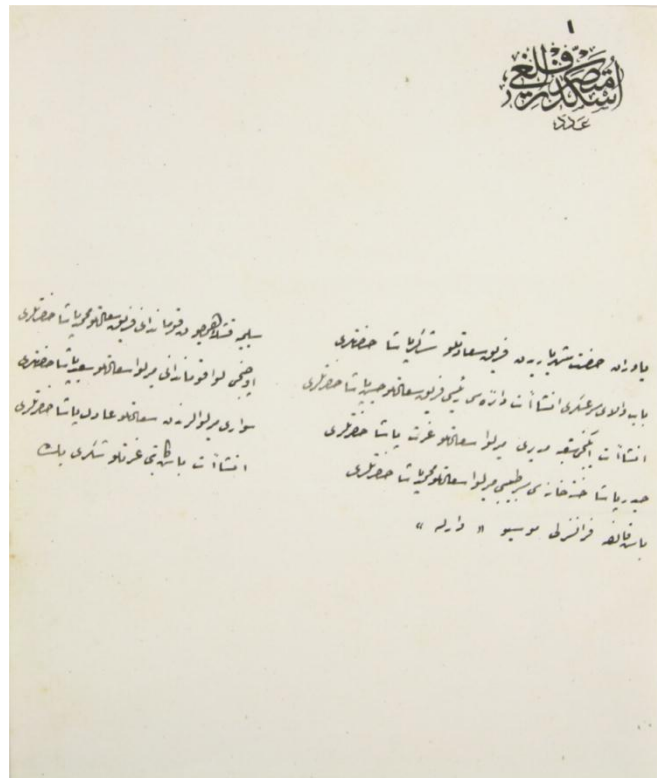
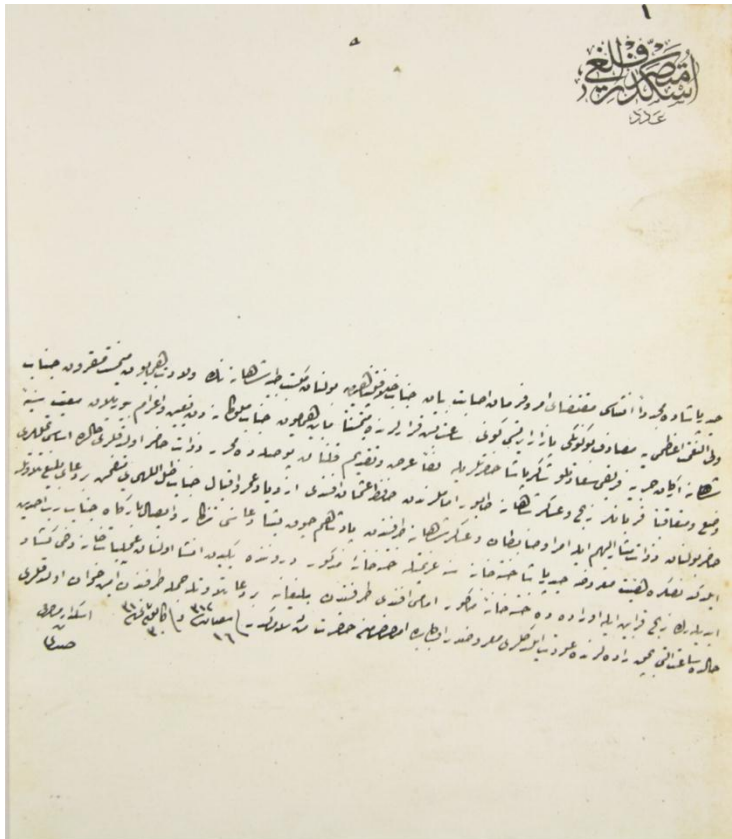
On sait que cette nouvelle construction, qui augmente le nombre des bâtiments remarquables de notre ville, est l'œuvre de M. Vallauri, l'éminent architecte auquel Constantinople doit déjà tant de beaux édifices. Le public connaît assez le talent de cet artiste pour que nous n'ayons pas besoin de faire son éloge. Ce serait, d'ailleurs, nous répéter. Qu'il nous suffise d'enregistrer aujourd'hui ce nouvel et éclatant succès, appelé à relever la renommée si bien établie de M. Vallauri et à consacrer souverainement la préférence dont il est toujours l'objet lorsqu'il s'agit d'œuvres magistrales, telles que le Péra-Palace.

Ainsi que nous l'avons annoncé hier, M. Toucas, représentant de la Société internationale des wagons-lits et des Grands Hôtels européens, donne, ce soir, un dîner de 80 couverts, pour fêter l'achèvement des travaux. La salle à manger a été, à cette occasion, décorée d'une manière féerique par les soins de M. Vermesch, directeur du Péra-Palace. Un orchestre choisi se fera entendre pendant le dîner.

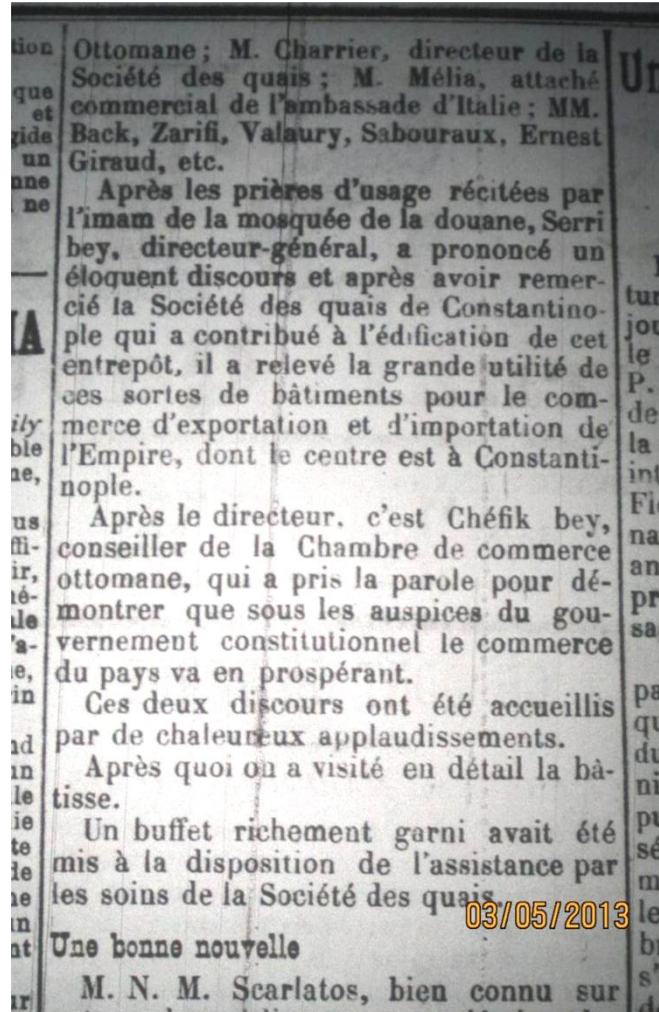
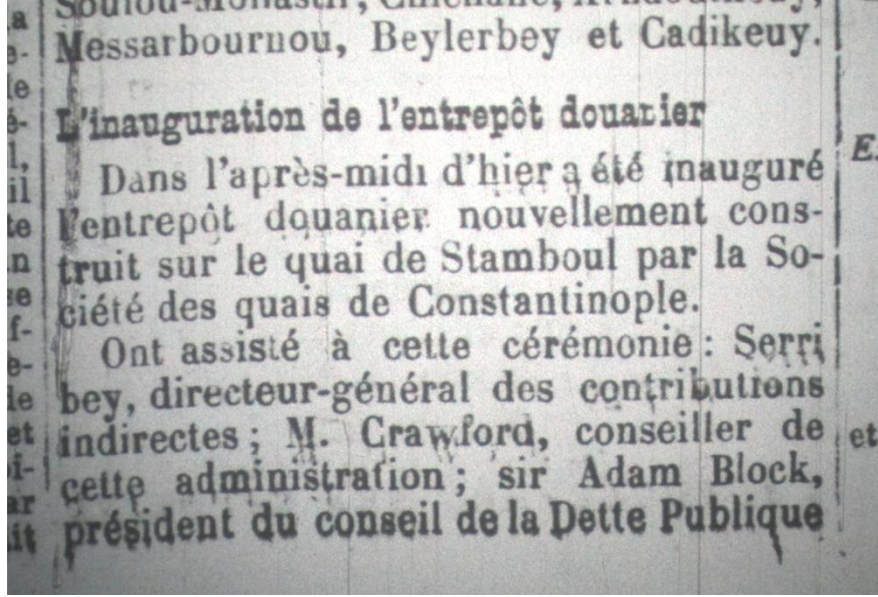
Hier, de 6 h. à minuit, on a procédé, sous la direction de M. Chavin, fournisseur de S. M. I. le Sultan, aux essais d'éclairage des mille becs en service. Tout a marché à souhait.

Le manque d'espace nous empêche aujourd'hui de parler soit de la richesse du mobilier, soit du travail artistique, des lustres qui décorent les principales salles, soit des installations intérieures en général.

BELGE 20 : “Haydarpasa Hastahanesi yakınındaki Mekteb-i Tıbbiye'nin temel atma toreni. Haydarpasa Hastahanesi ameliyathanesinin acılıs toreni”, “BOA Y.PRK.ZB 15-29,” hicri 16 Safer 1312-miladi 18 Ağustos 1894.

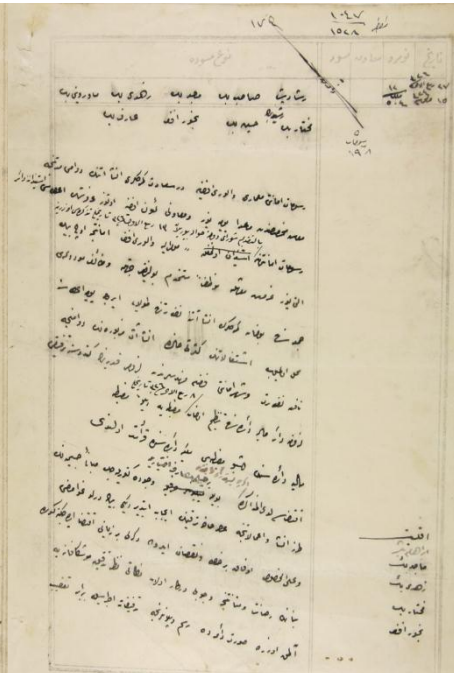
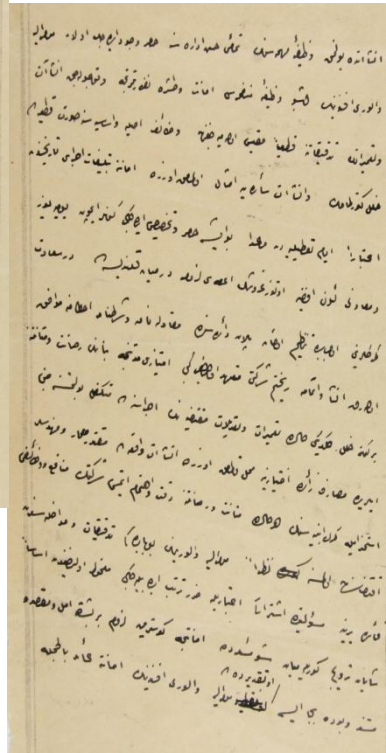
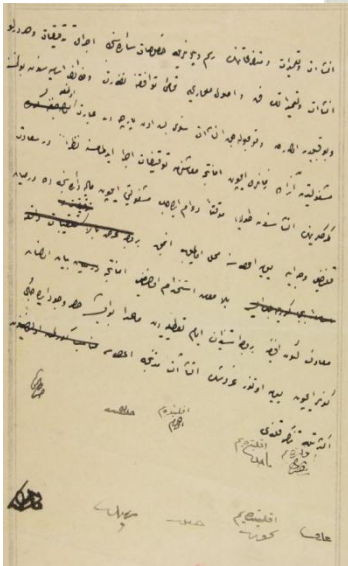
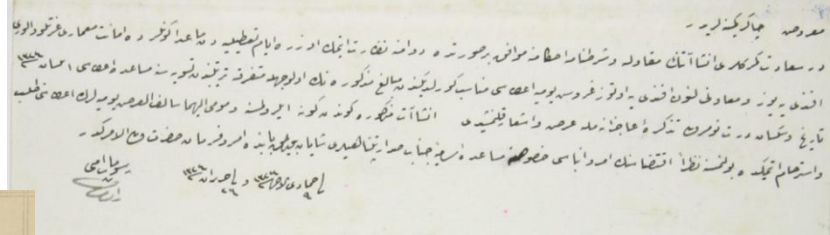
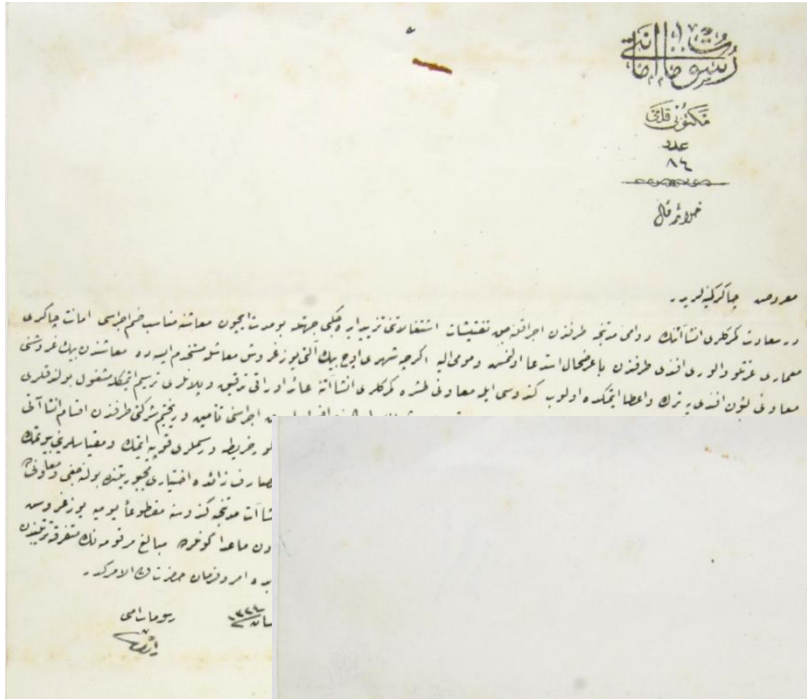


BELGE 21 : Eminönü Gümrük binasının açılışı 1909 yılı Ekim'inde gerçekleştirilebilmiştir: "L'inauguration de L'entrepot Douanier," *Stamboul*, October 21, 1909.



BELGE 22 : Vallaury'nin Eminönü gümrüğünün planlara göre inşasında sorumlu mimar olduğu Osmanlı Arşivi belgelerinde yeralmaktadır: “Dersaadet Gümrükleri

inşaatı için Mimar Valori ile muavinine verilecek yevmiye. (Rüsumat 5)”, “BOA ŞD 603-16,” miladi 15 Nisan 1908-hicri 13 Rebiülevvel 1326.



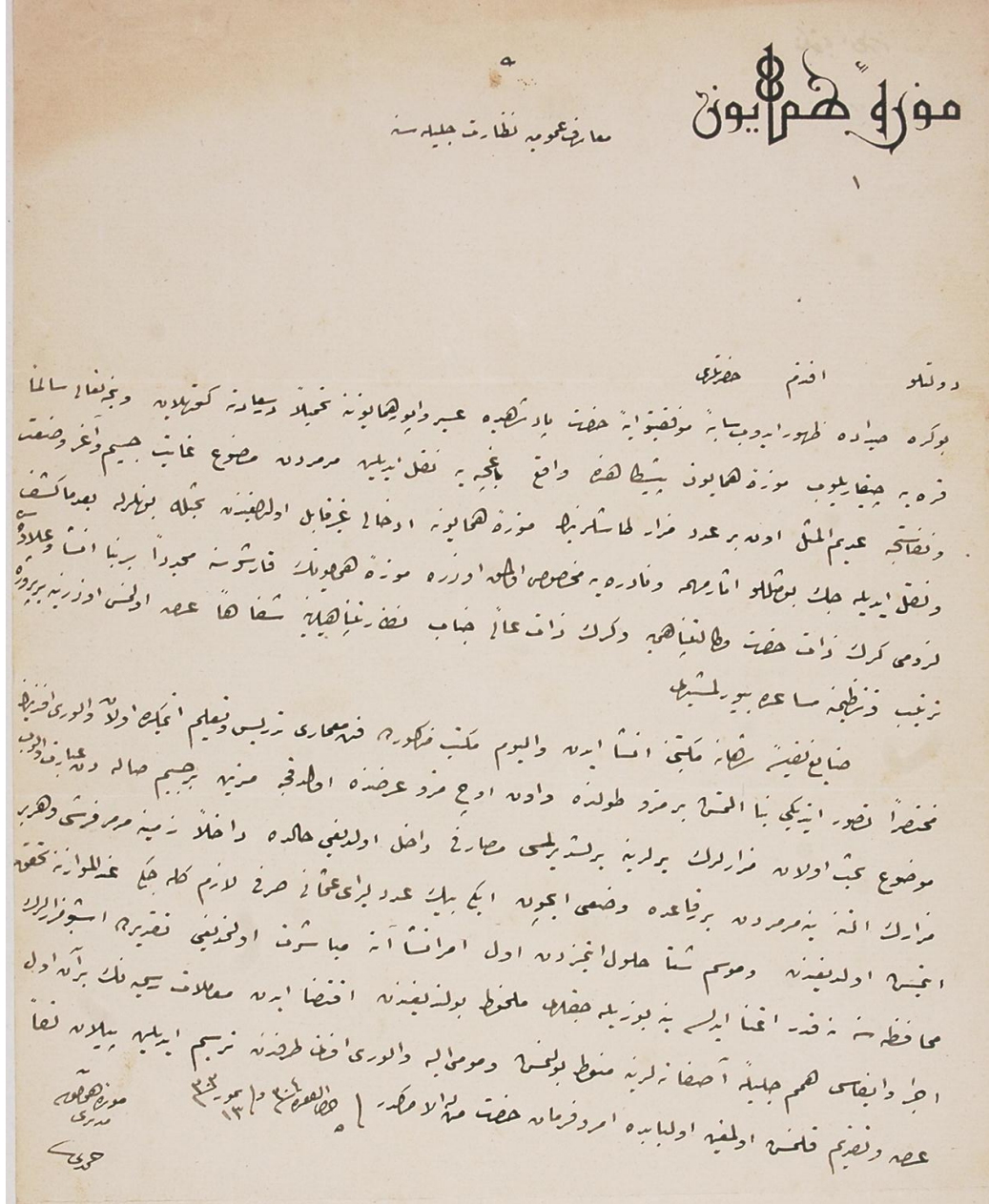
BELGE 23 : Vallaury'nin Kapalıçarşı projesinde de, Tıbbiye'de de sağlayıcı olarak Belçikalı firmalarla çalıştığı bilinmektedir: "Le Grand Bazar," *Moniteur Oriental* *Oriental Advertiser*, January 25, 1895.



۵	
یا علی بود معلم معاش	۴۰۰۰
صالح { غاوری }	۴۰۰۰
فقه معاشی معلم	۱۰۰۰
ادبیه جلیله معلم	۱۰۰۰
قره قورسم دوزینانه معلم	۱۰۰۰
ری	
تاری	
ب و موز در محافظ	
ب	
ری صدای منفرد	

[illegible][illegible]

BELGE 25 : “Sanâyi’-i Nefise-i şâhâne mektebini inşa eden ve el-yevm mekteb-i mezkûrede fenn-i mi’marî tedris ve ta’lim etmekte olan Valori Efendi”dir - Sayda’dan Müze-i Hümayun için getirilen bazı büyük ve ağır mezar taşları için Sanayi-i Nefise Mektebi hocası Valuri Efendi’nin tersim ettiği planın kış gelmeden tatbik edilerek gerekli binanın yapılması”, “BOA MF.MKT 94-112,” (miladi 11 Ağustos 1887 - hicri 21 Zilkade 1304) .



BELGE 26 : Sanayi-i Nefise Mektebi'nin işleyişi ve öğrencileri hakkında bilgi veren makaleden alıntılar. Beş yıllık öğretim sonunda öğrencilerden Paris konkurunu



LES BEAUX-ARTS A CONSTANTINOPLE

kazananlar eğitimlerini tamamlamak üzere devlet bursuyla iki yıllığına Fransa'ya yollanmaktadır: August Lepage, "Les Beaux Arts a Constantinople," *L'Artiste*, Juin 1890.



DEPUIS la guerre de 1877-1878 et le traité de Berlin qui a établi un nouveau *modus vivendi* pour les populations de la péninsule des Balkans, le sultan Abdul-Hamid II s'est occupé de guérir les maux causés par une lutte terrible et sanglante où ses soldats et ses généraux avaient dignement soutenu la réputation de bravoure des Ottomans. Les ressources de l'em-

pire étaient épuisées, ses finances détruites complètement. Il fallait donc trouver, dans la réorganisation de l'armée et de l'administration, un moyen de surmonter ou tourner les difficultés. Nous n'avons pas ici à nous occuper des opérations et des résultats obtenus, mais nous avons vu que le projet fut mené de front avec un calme, une fermeté et une surprise désagréablement quelques fois au détriment d'un empire qu'ils considéraient perdu.

Non seulement Abdul-Hamid s'occu-

446

L'ARTISTE

européens. Le directeur général des études, professeur de sculpture et lui-même sculpteur de talent, est Osgan-Effendi ; Tevfik-Effendi et Margassian-Effendi enseignent le dessin linéaire ; un élève de l'école de Munich, M. Vrania, et un élève de l'école de Rome, M. Valéry, donnent des leçons de peinture et de dessin ; un élève de notre école des beaux-arts de Paris, M. Vallauri, enseigne l'architecture, et un graveur a été appelé de Paris comme professeur de gravure, il devra établir sa résidence à Constantinople. Les cours d'histoire et d'esthétique sont faits par Aristoclès-Effendi ; l'enseignement de l'anatomie scientifique est donné par Ramé-Effendi, et le conservateur des moules, modèles, dessins, chargé également de la bibliothèque, est Héraclès-Effendi.

Disons aussi que tous les élèves, tant qu'ils suivent les cours, sont également obligés d'assister régulièrement aux leçons d'histoire et d'esthétique, faites par Héraclès-Effendi.

Le nombre des élèves est de cent quarante environ, qui doivent suivre les cours pendant cinq ans. A la fin de cette période, il y a un concours entre les élèves de chaque section pour le prix de Paris, et les vainqueurs sont envoyés en France, aux frais du gouvernement impérial, pendant deux ans. L'année dernière — 1889 — qui était la première période quinquennale, deux élèves de la section de peinture ont obtenu le prix. Le public est admis à visiter librement l'exposition des travaux des élèves ayant accompli leurs cinq années, ces travaux sont exposés dans des galeries dépendant de l'école.

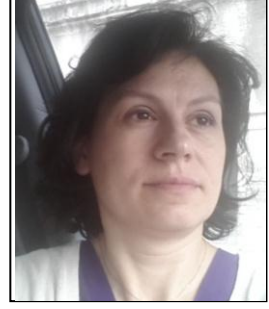
BELGE 27 : Bir süredir Vallaury'nin yardımcısı olarak fenn-i mimari derslerine giren Bello 1903 yılı sonunda hastalandığı için okula gelemediği görülmektedir. Bu

MUSEE IMPERIAL
S. E. Hamdy Bey
Constantinople, le 24 Decemb 1903
16 Janvier 1904.
M. A. Vallaury
No. DORDE
58
Architecte du Musée Impérial
et Professeur à l'Ecole des
Beaux-Arts.
Monsieur le Professeur
Je prends la liberté de vous
prier encore une fois, de vouloir
bien venir, comme par le passé,
une fois par semaine par
votre cours d'architecture à
l'Ecole des Beaux-Arts.
Veuillez agréer je vous prie,
Monsieur le Professeur, l'assurance
de ma haute considération.

sırada Osman Hamdi Bey'in ricalarına karşın Vallaury derslere girmemiş ve nihayet çözüm olarak 1904 Mart ayında Mongeri'nin Bello iyileşene dek derslere girmesi konusunda mutabık kalınmıştır : "İAMEYA Dosya 16 Osman Hamdi Bey, Vallaury ve Mongeri Arası Üç Yazışma," Yabancı dilde yazışmalar arşivi, (Mart 1904).

15
GIULIO MONGERI
ARCHITECTE
Constantinople
Constantinople, le 1 Mars 1904.
S. E. Hamdy Bey
Directeur du Musée Impérial
etc. etc.
(Stamboul).
Bullone,
Votre Bullone a bien voulu me proposer, par l'intermédiaire
de M. A. Vallaury, de remplacer M. B. Bello dans son
cours d'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts.
J'ai eu l'honneur d'affirmer à M. Bullone que j'en fais
un grand plaisir d'adhérer à sa proposition.
Je ne saurais donc Bullone de vouloir bien croire
que j'ai accepté ses fonctions si ce n'est tout à fait provisoire,
gratuit et seulement pour le temps qui durera la maladie
de mon excellent ami Monsieur Bello, qui continuera à en
être le titulaire, et en conséquence touchera le montant
du traitement qui s'y rattache jusqu'au parfait rétablis-
sement de sa santé.
Veuillez agréer, Bullone, l'hommage respectueux de
mon absolue dévouement.
Giulio Mongeri.

ÖZGEÇMİŞ



Ad-Soyad : Seda KULA SAY
Doğum Tarihi ve Yeri: 3 Ocak 1970, İstanbul
E-posta : seda.kulasay@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 1992, Boğaziçi Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi, Bilgisayar Mühendisliği Bölümü. 1999, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
- **Yükseklisans** : 2007 İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Tarihi Yüksek Lisans Programı

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- **Kula Say, S.**, 2011. A Post-1908 Project of Vallauri : Customs House in Thessaloniki. *International Congress – 14th International Congress of Turkish Arts*, 19-21 Eylül, 2011 Paris, Fransa, 449-458.
- **Kula Say, S.**, 2013. Alexandre Vallauri and His Works for the Italian Community of Istanbul. *International Congress – Italian Architects and Builders in the Ottoman Empire and Modern Turkey, 1780-2000*, 8-9 Mart, 2013 İstanbul, Türkiye.
- **Kula Say, S.**, 2014. Alexandre Vallauri Mimarlığı Üzerine Kısa Bir Değerlendirme, *Arkeoloji ve Sanat*,(145), 115-126.
- **Kula Say, S.**, 2014. Alexandre Vallauri's Late Works On İzmir, Thessaloniki and Eminönü Customs Houses and Notes on the Agenda of Ottoman Architecture at the Turn of the Century, *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 31(2), 43-64.

DİĞER YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- **Kula Say, S.**, 2009. Hamam Yapıları Üzerinden İznik, Bursa ve Edirne'deki Erken Dönem Osmanlı Mimarisinin Karşılaştırılması, *Mimarist*, (2009/4),28-39.

- **Kula Say, S.**, Topçubaşı, M., 2011. Onsekizinci Yüzyıl Osmanlı'sına Avrupalı'nın Bakışı ve Mimariye Dair Gözlemleri. *Evliya Çelebi'nin Doğumunun 400.Yılı Münasebetiyle Seyyahlar ve Seyahatnameler Sempozyumu- İstanbul Üniversitesi Tarih Araştırma Merkezi*, 23-24 Mayıs, 2011 İstanbul, Türkiye.
- Batur A., **Kula Say, S.**, 2011. Tanzimat Sonrası Yeni Kentsel Politikalar ve Bir Kentsel Geliştirme Modeli Olarak Dolmabahçe-Beşiktaş-Nişantaşı Aksının Gelişimi/ Post-Tanzimat Urban Policies and the Development of the Dolmabahçe-Beşiktaş-Nişantaşı Axis As a Model of Urban Development Model. *A Conference in memory of H.H.Günhan Danişman – Aspects of Technology and Urbanism in Ottoman Lands-Boğaziçi University Department of History*, 8 Ekim, 2011 İstanbul, Türkiye.
- **Kula Say, S.**, 2011. Kubbeye Doğru-Erken Dönem Osmanlı Hamamlarında Eğrisel Örtüye Geçiş Sistemleri, *Tarihçi Kitabevi*, İstanbul, Türkiye.
- **Kula Say, S.**, 2012. A Survey and Forms Catalogue for Dome and Transitional Element Usage in the Early Ottoman Architecture. *International Congress- Domes in the World Congress*, 19-23 Mart 2012, Floransa, İtalya.
- **Kula Say, S.**, 2013. An Analysis of Tendencies in Ottoman Architecture Towards Classical Age, Through A Statistical Evaluation of Early Ottoman Bathhouses. *Arkeoloji ve Sanat*, (144), 115-134.