

# 19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı Mimari Biçimlenişine Etkisi: Vallaury Yapıları Örneği

Serhat Anıktar\*

## Giriş

**1** 9. yüzyıl Osmanlı mimari örgütlerindeki değişmeler ve Batılı imar kanunlarının uygulamaya sokulması anlayışı, artan inşaat gereksinimleri ve kentleşmeye doğru hızlı gelişimin engellenemez bir sonucu olarak gözükmüş, dönemin mimari biçimlenişlerine getirdiği ölçülendirme ve kullanım karakterleri ile büyük etki etmiş, çoğu Fransa kökenli yeni imar kanunları, daha mantıklı bir kentsel planlama içerisinde, Batılı mimari akımların etkileri altında yapılaşmalara neden olmuştur. 19. yüzyıl ortalarına doğru mimari, klasik Osmanlı mimari tiplerinden fonksiyon ve biçimlenişler açısından farklılıklar gösteren yapılarla sürmüştür. Batı mimarisinin mimari ve bezeme öğelerini yansıtan Osmanlı yapılarında, Avrupa'daki üslup karışıklığının nedenlerini bulmak olasıdır.

19. yüzyıl Osmanlı mimari biçimlenişinde levanten mimarların önemli bir rolü vardır. Fransa'da eğitim almış levanten mimarlardan Alexandre Vallaury birçok mimari esere imza atmakla birlikte döneminin diğer mimarlarından farklılıklar göstermektedir. Ne Doğulu ne Batılı bir mimar sayılan Vallaury'nin, yapılarının çoğunda Batı'daki canlandırma hareketlerini geleneksel Osmanlı mimari biçimleriyle birleştirerek kullanmasının Avrupa'daki eklektisizmden farklı bir Osmanlı eklektisizmi doğurduğu söylenebilir. Bu bağlamda Batılılaşma hareketlerinin Osmanlı mimari tasarım ve biçimlenişine olan etkisi, Vallaury'nin örnek iki yapısı üzerinden incelenerek sorgulanmıştır.

\* Arş. Gör., İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Mimarlık Bölümü.

## 19. Yüzyıl'da Avrupa Mimarlığı

18. yüzyılın ortalarından itibaren *barok* üsluba ve kendini yalnızca iç dekorasyonda ve süslemede gösterebilmiş olan *rokokoya* tepkiler başlamış, kimilerinin antik yapı düzenlerinin gereksiz kıvrımlarla zorla çarpıtılması olarak yorumladıkları bu üsluplara karşı bir şeyler yapma gereksinimi duyulmuştur. Mimarlar bu dönemin eksiksiz kopyalarını yapmaya özen göstermeye başlamışlar fakat antik çağdan bu yana çok değişmiş olan mekân ve yapı anlayışıyla hele de artık makineleşmeye gebe bir devirle temelden bir uyum sağlayamamışlar, yüzeyde kalmaya mahkûm olmuşlardır. Mimarlık hemen bütün Avrupa ülkelerinde bu dönemde aynı gelişmeyi göstermiştir. İngiltere'de başlayıp kısa zamanda bütün Avrupa ülkelerini etkisi altına alan Sanayi Devrimi ile birlikte mekanik üretim, el sanatlarının yerini almaya başlamıştır. Tarihselci yaklaşımların ağır bastığı bu dönemde Avrupa'da o güne dek hüküm sürmüş tüm üslupların karışımından oluşan eklektik anlayış böylece 19. yüzyılın mimari çehresini belirlemiştir. Antik mimari öğeler de bu üslup karışması içinde yerlerini korumuşlardır. 18. yüzyılın ortalarından sonra *klasisizm* ile birlikte tümüyle yeniden gündeme gelmiş olan antik öğeler de 19. yüzyılda da bu varlıklarını sürdürürler (Karaman, 1987).

19. yüzyılda farklı mimari gelişmeler birbirine paralel ilerlemiştir. Rönesans mimarlığının bir model oluşturması ancak 19. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bunda hem incelenmemiş çok az *antik* yapının kalmasının hem de o döneme karşı yeni uyanmış merakın etkisi olmuştur. Roma'daki Fransız Akademisindeki öğrenciler de 15. ve 16. yüzyıl yapılarına yönelmişlerdir. Rönesans mimarlığının öğrenilmesinde ve yaygınlaşmasında öğrencilerin çizimlerinin önemli katkısı olmuştur.

19. yüzyılda Fransa özellikle de Paris, mimarlığın başkenti sayılmakta idi. 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren Paris sokaklarında, imar kanununun da etkisiyle, birbiriyle uyumlu korniş çizgileri ve çatı formları ile yapılarda bir süreklilik gözlenmektedir (Güncan, 1993). Şehir, geniş arterlere bölünmüş, *neoGrek* ve *neobarok* düzenler ve bezemelerle yapılan binalar uzun caddeler boyunca yan yana sıralanmıştır. İkinci İmparatorluk Dönemi mimarlığı, *romantik klasismin* devamıdır ve kökeninde *yüksek İtalyan Rönesansı* yer almaktadır. Ayrıca 19. yüzyılın ilk yarısında terk edilen *Fransız mimarlığı* formlarına başvurulmuştur. Farklı mimari dönemler dönemin görkem ve lüksüne cevap verebilen bir mimaride buluşturulmuştur. İkili sütun düzenleri, bosajlı taşlarla örtülen taşkın köşe blokları ve yüksek kabartmalı, barok bezemeleriyle yeni Louvre Binası, *neobarok* etkinin vurgulandığı, İtalyan unsurların ön planda olduğu Garnier'in Paris Opera binası dönemin en iyi örneklerindedir (Kılıç, 2006).



Resim 1. Louvre Müzesi, Paris (Anıktar, 2011)



Resim 2. Opera Binası, Paris (Anıktar, 2011)

17. yüzyılda temelleri atılan ve 1819-21 yılları arasında Paris'te kurularak 1968 yılına kadar eğitim veren Ecole Royal des Beaux Arts, yüzyıl boyunca Fransız mimarlığında etkili olan iki farklı akımın, *romantik* ve *klasik* ideallerin buluştuğu kurum olmuştur. Bu gerilim hem Beaux Arts eğitiminde hem de mimarlığında kendini görünür kılar. Rasyonel ve simetrik planlı yapıların, seçmecî üsluplarla bezenmiş cepheleri ekolün tipik yorumu olmakla beraber okulun çelişkilerle dolu düşünsel altyapısını da vurgulamaktadır. 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise akademiye *eklektisizm* ve üslup üzerine tartışmalar yoğunlaşmış, yapıların

işlevlerinin, plan düzenlemeleri ve cephelerinin bir bütün olarak ele alınması gerekliliği savunulmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısında “Beaux Arts mimarlığı”nın temel ilkeleri: planları simetrik düzenlemek ve işlevine uygun mimari karakteri olan yapılar tasarlamak olarak özetlenebilir (Kayaalp, 2008).

## **19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılılaşma Hareketlerinin Mimariye Etkileri**

En üstün devrini 16. yüzyılda yaşamış olan Osmanlı İmparatorluğu daha sonraları bir duraklama devrine, bunun ardından ise toprak kayıplarının başladığı bir döneme girmiştir. Karlofça ve Pasarofça Antlaşmalarıyla Avrupa’daki askerî üstünlüğü sona ermiş olan Osmanlı Devleti böylece tehlikeli düşman niteliğinden sıyrılmıştır. Aynı zamanda Batı’nın hızlı sanayileşmesinden ve teknolojisinden uzak kaldığı için de bu anlamda ekonomik bir rakip olma durumunda değildir. Böyle bir ortamda Osmanlı yöneticileri kurtuluşu Batı’ya yönelmekte bulmuşlardır (Karaman, 1987).

Batılılaşma hareketlerinin asıl amacı kültürel ve sanatsal değişimler oluşturmak değil, devleti yıkılmaktan kurtarmaktır. Ancak askerî, siyasi ve ekonomik alanlardaki Batı’ya açılma, beraberinde sanatsal ve kültürel değişimleri de getirmiştir. En başta mimari olmak üzere Osmanlı sanatı, 18. yüzyıldan itibaren Batı’yla karşılıklı kültürel ilişkilerin gelişmeye başlaması ve yoğunlaşması, yabancı sanat adamlarının Osmanlı Devleti’ne yaptıkları uzun süreli yolculuklar, Avrupa’nın çeşitli ülkelerine eğitim amacıyla gönderilenlerin birikimleri sonucu önemli değişimlere uğramıştır. Yaklaşık iki yüz yıllık bir devreyi kapsayan bu Batılılaşma hareketleri daima yönetim katından başlatılmış, hiçbir zaman halkla bütünleşmemiştir (Karaman, 1987).

18. yüzyıl Osmanlı mimarisinin, 19. yüzyıl mimarisine en büyük etkileri, Batılı formların mimariye girişini sağlayan bir dönem olmasından kaynaklanmış, Batılı formların 19. yüzyıl Osmanlı mimarisindeki baskın karakterini kolaylaştıran bir geçiş olmuştur. Geleneksel tasarım ilkelerini koruyabilmiş 18. yüzyıl Osmanlı mimarisinin, bir sonraki yüzyılda, tamamı ile biçim değiştirmesi ise gereksinimlerden ve gelişimlerden çok mimariyi yönlendiren kişilerin ve kurumların tam anlamı ile Batılı formları, mükemmeliyeti sağlanmış formlar olarak tanımlamalarının ve geleneksel Osmanlı mimarisinin yine Osmanlı toplumu tarafından şekillendirilmiş ve köklü bir anlayışın formlarını geri kalmış olarak nitelendirmelerinden yansımaları olmuştur. Bu dönemde, hâlâ *barok* ve *rokoko* biçimlenişler kendini iç mekânlarda gösterirken cephelerde *neoklasik* motiflerin yani Yunan ve Roma mimari elemanlarının kullanılmaları yaygınlaşmış, Batı’nın *historisizm* diye nitelendirdiği eski akımların canlandırılması hareketi, Osmanlı mimarisinde de görülmüştür.

19. yüzyıl ortalarına doğru mimari, yine Batılı canlandırma hareketlerinin ve 18. yüzyılda daha yaygın olmakla birlikte kullanılmaya devam eden barok formların etkisindedir ve Av-

rupa mimarisinde olduğu gibi yeni işlevler, yeni formları ve mimari yaklaşımları doğurmuştur. Bu çerçevede Osmanlı mimarisi; askerî gereksinimler doğrultusunda inşa edilen kışlalar ve toplumun kullanımına ve ticari ilişkilerin sağlanmasına hizmet eden meydanlar, dükânlar, konutlar, pasajlar, iş hanları, mağazalar, bürolar, eğlence sektörünün gereksinimleri doğrultusunda oteller, pansiyonlar ve lokantalar gibi son dönem klasik Osmanlı mimari tiplerinden fonksiyon ve biçimlenişler açısından farklılıklar gösteren yapılarla sürmüş; bu yapılarla şimdiye kadar hiç düşünülmemiş yangın kuleleri, saat kuleleri, fabrikalar ve hastaneler gibi yeni bina türleri eklenmiştir.

Biçimlenme ilkeleri ve cephe düzenleri açısından bu yapılar, *Rönesans, Yunan, gotik ve barok* canlandırma hareketlerinin örnekleri olmuşlar, canlandırma hareketlerinin tüm bezemeleri olan iyon, dor, korent sütunları, pilasterler, akant ve palmetler, madalyon, girland, deniz kabuğu, alınlıkların kullanıldığı cephe düzenleri ile Batılı mimari biçimlenişlerini 19. yüzyıl Osmanlı mimarlığına yayılımının kanıtlarını oluşturmuşlardır. Avrupa toplumlarının bilinçli ve gelişmeye paralel seyreden hareketleri, Osmanlılar tarafından çok karışık ve ihtiyaç duyulmasına rağmen plansız ve altyapısız bir karakterde devam etmiştir. Bu dağınıklık ve plansızlık mimaride de aynı görüntüye girmiş, mimari biçimlenişler, belirli bir sıradan çok, bazen karışık bazen de tekil karakterde sürmüştür.

Özellikle yabancı mimarların 19. yüzyıl Osmanlı mimarisi üzerindeki etkileri yadsınmaz olmuş; saraylardan köşklere, çeşmelere, kışlalara ve hatta camilere, konut yapılarına kadar mimarlık faaliyetlerinin büyük çoğunluğu yabancı ve gayrimüslim mimarlar tarafından yürütülmüştür. 18. yüzyıl sonlarında, yabancı mimarların, Osmanlı sanatı ve mimarisi üzerindeki ilk etkileri görülmeye başlamış özellikle siyasi ilişkiler doğrultusunda Fransa'dan gelen mimarlar, yaptıkları projeler ile Osmanlı mimarisi üzerinde büyük etkilere sebep olmuşlardır.

Yabancı mimarların 19. yüzyıl üzerindeki baskın karakterleri, Melling adındaki sanatçıya, Hatice Sultan Sarayı'nın inşasının ve dekorasyonunun bırakılması ile başlamıştır. Bu yüzyılda, Fransa'dan olduğu gibi İngiltere'den de birçok yabancı mimar gelmiş, bunlardan biri olan W. J. Smith İngiliz elçilik binasını yapmıştır. İtalyan bir mimar olan Gaspare Fossati, 19. yüzyıl ortalarında Osmanlı mimarisinde diğer baskın canlandırma hareketleri olan Yunan ve Rönesans mimarisi formlarında, resmî ve özel binalar, konaklar ve köşkler yapmıştır. 19. yüzyıl Osmanlı mimarisine büyük ölçüde etki etmiş diğer bir grup ise Balyan Ailesi olmuştur. Balyan Ailesi beş kuşak boyunca Osmanlı mimari hareketleri içinde bulunmuşlar ve Batılı canlandırma hareketlerini geleneksel Osmanlı mimarisi ile bağdaştırarak yabancı mimarlardan farklı bir tutum sergilemişlerdir.

Yabancı mimarların bu dönem konut mimarisi üzerinde de etkileri özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında görülmeye başlanmış, yeni bir yerleşim bölgesi hâline gelen Beyoğlu Pera'da, yabancı mimarların, mimaride canlandırma hareketlerinin yeni bir kentsel çevre elemanı ve mimari biçimleniş olan apartmanlaşma üzerindeki örnekleri ile sürmüştür. Mimarinin tüm

bu değişiminde yabancı ve gayrimüslim mimarların büyük etkisi gözlenmiş ve geleneksel Osmanlı mimarisi yerini her yönü ile Avrupa mimarlık akımlarının uygulandığı bir mimari döneme bırakmıştır (Günca, 1993).

## **Alexandre Vallauray ve Yapıları**

19. yüzyılda Osmanlı mimarisine büyük katkı sağlayan ve canlandırma hareketlerini geleneksel Osmanlı mimarisiyle birleştiren yabancı mimarlardan biri de Fransız Vallauray ailesinin İstanbul'daki üçüncü kuşağının temsilcilerinden Alexandre Vallauray'dir. Ecole des Beaux Arts'da okuyan ilk Osmanlılardan, dolayısıyla mektepli ilk mimarlardan biri olan Vallauray, Doğu ile Batı arasında bir köprü olarak görülür. Ancak kendisi ne Doğulu ne Batılı, yersiz yurtsuz, köksüz bir melez olduğu gibi tasarımları da melezdir. Bir mimar olarak kendini farklı yerler ile ilişkilendiren, gerektiğinde Osmanlı gerektiğinde Avrupalı gerektiğinde ise bir levanten olmayı başarabilmiş bir kişiliktir (Kayaalp, 2008).

Alexandre Vallauray, 19. yüzyılın son çeyreğine damgasını vurmuş, dönemin en etkili mimarlarından biri olmuştur. Hatta Sedat Hakkı Eldem, Vallauray'nin Türk konut mimarlığını derinlemesine inceleyen ve çağdaş bir Türk mimarisi ortaya koymaya çalışan ilk mimar olduğunu vurgulamaktadır. Aldığı ödüllerle de birlikte dönemin mimarları arasında ayrı bir yeri olduğu yadsınamaz. Vallauray cephelerinin tasarım kurgusu, Beaux Arts disiplini üzerine oturan, antik dönem, Rönesans ve barok mimarlığı sözlüğünden alınmış biçimlerin mimarın kişisel tutumuyla birleşmesiyle tamamlanmaktadır.

1892'de Bank-ı Osman-i Şahane ve Tütün Rejisi, 1893 yılında yeni Karaköy Han, 1895'te Decugis Evi ve kendisi için yapmış olduğu Vallauray Evi, 1896 yılında Tokatlıyan Oteli, aynı yıllarda tamamlanan Büyükkada Rum Yetimhanesi ve Union Française binası, mimarın Galata ve Pera bölgesinde yer alan önemli yapılarıdır (Kayaalp, 2008).

Osmanlı'nın başkenti İstanbul'da 19. yüzyıl mimarlık hareketlerinin yoğun şekilde görüldüğü ve bu özelliğini günümüze kadar taşıyabilen Galata ve Pera, Vallauray'nin de birçok yapısına ev sahipliği yapmıştır (Akin, 2011). Bu bağlamda Galata'daki Osmanlı Bankası ve Pera'da inşa ettiği ödüllü projesi Pera Palas Oteli, Vallauray'nin 19. yüzyıl Avrupa mimari biçimlenişlerinin, geleneksel Osmanlı mimari biçimlenişleriyle harmanlandığı en iyi örnekleridir.

## **Osmanlı Bankası**

Galata'da Voyvoda Caddesi üzerinde bulunan Osmanlı Bankası dışarıdan bir bütün olarak algılanır fakat aslen iki eş yapıdan oluşmaktadır. 1892'de açılan batı kanadı Osmanlı Bankasına, 1899 yılında tamamlanan doğu kanadı ise Tütün Reji İdaresine aittir. Bu yapı Voyvoda Caddesi'ndeki diğer yapıları da etkilemiş, yapılı çevrenin formu bu binayı referans olarak oluşturulmuştur.

Vallaury bu yapıda Beaux Arts öğretisinin dışına çıkarak binanın cephe bütünlüğünü çok farklı iki üslup kullanarak bozmuştur. Yapının girişini oluşturan kuzey cephesi tamamen neorönesans ve neoklasik üslupta düzenlenmiş olup oranlardan bezemelerine kadar tutarlı bir çizgi izlemektedir (Kayaalp, 2008).



Resim 3. Voyvoda Caddesi Bina Silüetleri (Kayaalp, 2008)

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

Yataylığı vurgulu bir kütleyle sahip yapıdaki düşey etki, kaide kısmındaki açıklıklar ve orta kısımda iki kat boyunca yükselen pilasterlerle sağlanmaktadır. Vallaury cephelerinde, yatay ve düşey elemanların bir arada kullanılmasıyla desteklenen bir gerilim hâkim olmuştur. İki yapının beraberliği, her ne kadar simetrik bir düzenleme üzerinde kurulsun da Merkez Bankası kısmında simetri bir miktar bozulmaktadır. Burada, girişle onun yanında yer alan açıklık arasındaki bosajlı alan daha dar tutulmuş, simetrideki bu sapma üst katları da etkilemiştir.

Altı bölümden oluşan kuzey cephesinde üçüncü ve dördüncü akslar ikiz binaların girişlerini teşkil eder, diğer bölümler ise üçlü pencere düzeninde tasarlanmıştır (Kayaalp, 2008). Vallaury'nin klasisist cephelerinde genellikle üçlü düzenlemelere dayanan bir tasarım anlayışı öne çıkar. 19. yüzyıl mimarlığı bağlamındaki bu üçlü düzenlemenin kaynağı klasik mimarıktır.

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

Kaide kısmında, yapının orta eksenine göre simetrik düzen içinde altı büyük açıklık sıralanır. Açıklıklar, kilit taşına "S" profilli bir konsol yerleştirilmiş, bosajlı taşlardan oluşmuş düz bir ke-

merle sonlanır. Ortada bulunan iki açıklıkta, doğu ve batı bölümlerine girişi sağlayan iki ayrı kapı yer alır. Diğer dört açıklık da birbirinden kat silmesiyle ayrılan zemin ve bodrum katlarının pencerelerini barındırır. Pencereler üçlü bir düzenleme içinde ele alınmıştır. Bodrum katın şebekeli, yalın söveli basık pencerelerinin üzerinde zemin katın iki kısımda ele alınmış pencereleri yükselmektedir. Daha yüksek ele alınmış alt kısım, kare kesitli iki pilasterle bölünür. Bu pilasterleri bağlayan bir kornişin üzerine, üst kısmın pencerelerini ayıran kompozit başlıklı, yarım daire kesitli sütunlar oturur. Giriş birimlerinde üst kısmın pencere ve sütunları, ahşap kapılar ve tepe pencereleri üzerinde tekrarlanmaktadır. Sütunlar, gösterişli ahşap konsollarla desteklenmektedir.



Resim 4. Osmanlı Bankası, Karaköy (Anıktar, 2012)

Birinci ve ikinci katları içine alan orta kısım, cephe boyunca kesintisiz devam ederek kaideyi sonlandıran iki fascialı bir korniş üzerine oturur. Kenarlarda dışarı taşırılmış, iki kat boyunca yükselen geniş köşe pilasterleri yer alır. Pilasterler, alt kısmını bir akantus yaprağı dizisinin dolaştığı yalın bir başlık düzenlemesiyle sonlanır. Pilasterler arasında, daha aşağıdaki açıklıklara karşılık gelecek şekilde 6 birim sıralanır. Birimlerde pencereler yüksek sütunlara yapışık pilasterlerle sınırlanır. Birimlerde ortadaki geniş, yanlardaki daha dar olmak üzere üçlü pencere düzenlemesi yer alır. Vallaury yapılarında orta kısmın ilk katındaki pencerelerin vurgulandığı bir cephe kurgusu göze çarpmaktadır. Bu tutum, Rönesans Döneminde kaidenin üst katının asıl kat olmasının uzantısında gelişmiş bir şema olabilir.

Birimler iki yanda katları birbirine bağlayan *korint* başlıklı, yüksek sütunlarla sıralanır. Vallaury cephelerinde sütun düzenlerinin tekrarlanmasıyla oluşan bir şemaya pencere düzenlemelerinde sıkça rastlanır. Vallaury bu tekrarla hem cephede bir ritim yaratmış hem de farklı boyutlardaki sütun/pilaster çeşitlemeleriyle cepheye bir zenginlik katmıştır.



Resim 5. Osmanlı Bankası Giriş Cephesi Kaide ve Orta Kısım Bölümleri (Anıktar, 2012)

Birinci katta, ortadaki pencerede iyon başlıklı, dörtte üç daire kesitli sütunlardan oluşan aedicula düzenlemesi görülür. Yine Vallaury cephelerinde yaygın olarak kullanılan bir başka şema aedicula alınıklılarının değerlendirilmesinde göze çarpar. Burada aedicula sütunlarının üzerinde arşitrav, friz ve kornişten oluşan düzen elemanları yer almakta, bunun üzerine de aedicula alınlığı oturmaktadır. Cephelerde görülen yaygın bir tutum, friz kısmının ele alınmasında ortaya çıkar. Bu kısmın kenarlarında, sütunların üzerinde karşılık gelecek şekilde yüksek kabartmalı birer motif yer almakta ve neredeyse ikinci bir başlık görünümü sunmaktadır. Başlıkların arası ise bezemelerle değerlendirilmiştir. Osmanlı Bankasında alınlığın ortasındaki alan aslan başları ve bir madalyonla değerlendirilirken aedicula sütunlarının başlığının üzerinde, ikinci bir başlık görünümünde aslan başları yer almaktadır.

Kaide kısmı ile üst kısım, yivli sütunlarla düz pilasterler, sıvalı duvar yüzeyi ile taş dokusu, kaidenin yalın pencereleriyle üst kısmın aediculalı pencereleri arasında bir kontrast yaratılmıştır. Üst katın alınlıklarında barok bezemelerin iç içe geçtiği, aediculalı pencereleriyle kaidenin sade detayları ve etkileyici ağırlıklarıyla sıralanan pencereleri arasında bir karşıtlık bulunmaktadır. Cephedeki en vurgulu karşıtlık kaide ile orta kısım arasındadır. Bu iki yüzey arasında yeterli bir uzaklık bırakılması da kontrastın bütünlük içinde algılanması açısından önem taşımaktadır. Cepheyi bölen kornişler bu uzaklığı belirleyen elemanlardır.

Yapının orta kısmı, ikinci kat üzerinde kesintisiz devam eden yüksek bir arşitrav ile sonlanır. Arşitravin üzerinde, attıkayı içine alan, kolossal düzeni sürdüren anıtsal boyutlarda bir friz kısmı yer alır. Friz, birimlerle sürekliliği sağlayan bir şekilde sıralanan bezeme alanları ve pencere düzenlemeleriyle değerlendirilmiştir. Birimlerin üzerinde, korint başlıklı 4 küçük sütun ve sütunlarla birbirinden ayrılan dar, uzun pencereler yer alır. Birimler arasında kalan yerlerin üstü, yapının kenarlarında bezeme alanları olarak değerlendirilmiştir. Yapının kenarlarında *grifon* ve dolama dallar, orta ekseninde ise *girland* ve ortasında vazo bulunan girland kabartması yer almaktadır (Kılıç, 2006).



Resim 6. Osmanlı Bankası Giriş Cephesi Aedícula ve Attika Detayları (Anıktar, 2012)

Binanın ön cephesinde görülen anıtsallık yan cephelerde aynı etkiyi taşımamaktadır. İkiz binaların Tarihi Yarımada'ya bakan güney cephesi ise bambaşka bir yaklaşımla ele alınmıştır. Genel itibarıyla oryantalist olarak nitelenen bu cephe farklılaşması Vallaury'nin hem Doğu hem Batılı kimliğini açıkça ortaya koymaktadır. Birinci kat pencerelerinin üzerinde ahşap payandalarla desteklenen saçak, silme görevi görerek katları birbirinden ayırmaktadır. Osmanlı sivil mimarisinin belirgin bir ögesi olan saçığın farklı yapı tiplerinde kullanılması ve sembolik anlamının vurgulanması *birinci ulusal mimarlık* akımına giden yolu aydınlatmaktadır. Yine bu katta, Osmanlı Bankasına ait olan kısmın merdiven holüne yapılmış olan kemerli açıklık kafeslerle bölünmüş ve cephedeki simetriyi adeta bilinçli bir şekilde yok etmiştir. Tam orta aksta payandalar ile desteklenen geniş saçaklı bir cumba yer almaktadır. Cumba elemanı üçüncü katın her iki köşesinde de tekrarlanmış ancak her üç cumba da birbirinden farklı detaylarla ele alınarak cephede simetriyi bozan ve varyasyon yaratan birer eleman olarak kullanılmıştır. Cumbaların yanında ise Osmanlı barok üslubunun tipik ögesi olan dalgalı geniş saçaklar devam etmektedir. Dalganın yükseldiği noktaya yerleştirilen oval bir pencere ile barok etkisi güçlendirilmektedir. Yapının orta aksında ise diğer bölümlerden yüksek bir kule bulunmakta, üç dairesel pencere Rönesans kemerleri ile çerçevelenmekte ve en üstte dendanlarla bitmektedir (Kayaalp, 2008). Vallaury'nin arka cephe biçimlenişini Tarihi Yarımada ve Haliç'ten görünen silüet bağlamında ele aldığı da düşünülebilir.



Resim 7. Osmanlı Bankası Güney Cephesi (Anıktar, 2012)

## Pera Palas

Vallaury, Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü binası ile İstanbul'da önemli bir tanınırlığa ulaşmış daha sonra önemli projeler birbirini izlemiştir. Bunlardan en önemlisi Pera Palastır. 1895'te açılan Pera Palasın işletmesi Compagnie Internationale des Grands Hotels'e verilmiş olup Fransa'dan İstanbul'a gelen Orient Express yolcularını ağırlama amaçlı otel olarak tasarlanmıştır (Öztürk, 2010).

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



Resim 8. Pera Palas (Anıktar, 2012)

Yapının girişinin olduğu doğu cephesinde, kaide kısmını zemin kat oluşturur. Zemin katta bir kaide üzerine oturan yan yana dizilmiş kemerli açıklıklar yapıyı 11 birime böler. Kemer ayakları, ortası pahlanmış, bosajlı, büyük bloklarla örülmüştür. Kemerlerin arasında yer alan üst kat balkonlarını destekleyen gösterişli konsollar aynı zamanda cephenin ritmini güçlendiren elemanlar olarak kullanılmıştır. Ortadaki üç kemer açıklığından giriş sağlanır. Kapının üzerinde yapıldığı dönemi yansıtan, demir ve camdan yapılmış geniş bir giriş saçağı yer alır.



Resim 9. Pera Palas Giriş Cephesi ve Giriş Saçağı (Anıktar, 2012)

Zemin kattan bir girişle ayrılan orta kısım, birinci, ikinci ve üçüncü katı içine alır. Zemin kattaki kemer ayaklarının ekseninde, birinci ve ikinci katlar boyunca devam eden yüksek pilasterlerle iki kat arasında süreklilik sağlanır. Pilasterler arasında bir niş içinde bulunan, kenarları profille belirginleştirilmiş kapalı balkonların ve yalın pencerelerin dönüşümlü dizisi yer alır. Vallaury cephelerinde yaygın olarak kullanılan uzun, dikdörtgen pencerelerin ifadesi antik mimari sözlüğünden alınan cephe elemanlarıyla zenginleştirilmiştir.

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

Vallaury cephelerinde kullanımı yaygın bir başka tutum da alt kısmın yüksek, üst kısmın ise daha alçak ve bölümlenmiş olduğu iki parçalı bir düzenlemedir. Bu düzenlemede alt kısmı

tek ya da üst kısma göre daha az parçalı bir açıklık belirlemektedir. Bu açıklığın üzerinde yer alan kısımda ise alt kısma göre belirgin bir şekilde daha alçak ve parçalanmış bir düzenleme görülür. Üst kısım neredeyse bir attika katı gibi alt kısmın üzerinde yer almaktadır. Bu düzenlemenin örneğine, Pera Palas'ın birinci, ikinci ve üçüncü katını bir arada bulandıran balkon nişi düzenlemesinde rastlanır. Birinci ve ikinci kat pilasterlerle balkon nişinin içinde alt kısma karşılık gelirken bunların üzerinde yer alan üçüncü kat, düzenlemenin üst kısmındaki attikayı oluşturur. Üst kısımda, köşe pilasterleri ve onların yanında yer alan iyon başlıklı sütunlarla parçalanmıştır. Bu düzenleme üç katta da cephenin dışına taşırılmış ve bir bütünlük içinde ele alınmıştır.



Resim 10. Pera Palas Giriş Cephesi Orta Kısım ve Aedicula Kısımı (Anıktar, 2012).

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

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



Resim 11. Pera Palas Attika Detayları (Anıktar, 2012)

Bu saçağın üstünde mansart çatısı ve cephenin eksenlerinin hizasında açılmış 11 adet yuvarlak pencereyle beşinci kat yer alır. Pencereleler, yarım daire bir kemerle çevrelenir. Altıncı katta alt kattaki pencerelerin ekseninde yer alan çatı pencereleri ve eğimli bir çatıyla yapı sonlanır. Yapının kuzey ve güney cephesi sekiz birime ayrılmıştır. Her iki cephede de balkon ve pencereler simetrik bir şekilde düzenlenmiştir. Giriş cephesindeki yüksek pilasterli balkon ve onun üzerinde yer alan iyon başlıklı sütunlardan oluşan düzenleme, kuzey cephesinin merkezinde yan yana iki birim olarak tekrarlanmıştır.

Haliç'e bakan batı cephesindeki kot farkından dolayı zemin kat iki bodrum katın üzerinde yükselir. Burada, zemin katta ikili konsollar üzerine oturan bir çıkma ve balkon grupları yer alır. Üst katlarda balkonlar cephede boydan boya devam etmektedir. Cephe simetrik olmayan bir kurguyla tasarlanmıştır (Kılıç, 2006).



Resim 12. Pera Palas Arka Cephesi (Anıktar, 2012)

İçerideki ihtişam dışarıdan fazlaca okunmaz, beş basamak ve tipik bir cam sundurma ile belirginleştirilen giriş ile yapıya girilir, geniş bir resepsiyon holünün sol tarafında ana merdivene ve zamanının en son teknolojisini kullanan, İstanbul'un ilklerinden olan asansöre ulaşılır. Hem merdiven tirabzanında hem de asansörde karşımıza çıkan art nouveau demir işçiliği dikkat çekicidir. Yüksek tavanlı balo salonu, Meşrutiyet Caddesi'ne bakan meşhur bar ve bütün batı cephesini kaplayan yemek salonu giriş kattadır ve özenle en lüks, sedef kakmalı mobilyalarla tefriş edilmiştir. Özellikle turkuaz camlar ile kaplanmış altı ahşap kubbenin tavanını süslediği ve görkemli bronz avizeleri, renkli mermerden basık kemerleri ve üst katta galeri havası veren sivri kemerleri ve kafes pencereleri ile Pera Palas'ın meşhur balo salonu İstanbul'a damgasını vuracak, uzunca bir süre dillerden düşmeyecektir. Oryantalist olarak tanımlanan bir tarzın hâkim olduğu balo salonu, otelin tam orta aksında yer alarak hem bir iç avlu görüntüsüne kavuşmuş hem de otelin ana teması hâline gelmiştir. Ortak alanlarda üst üste serilmiş Türk halıları, kumaş seçimleri, kullanılan çeşitli otantik mobilya ve aksesuarlar oryantalist etkiyi güçlendiren ve oteli bir Şark sarayı havasına büründüren unsurlardır (Kayaalp, 2008).

Toplam yüz elli yatak kapasiteli otelin ilk üç katında daha büyük konuk odaları mevcuttur ve balo salonunun etrafını saran bir koridorun etrafında sıralanmışlardır. Dördüncü, beşinci ve çatı katlarında daha ufak odalar bulunmaktadır ve köşelerde suit daireler yer almaktadır. Bütün katlarda Fransız usulü denilen putrelli volta döşeme kullanılmış olması ve binanın elektrikle aydınlatılıp bir jeneratöre sahip olması, otelin yapıldığı tarihe göre son teknolojiyle ve lüks ile donatıldığının bir göstergesidir (Kayaalp, 2008).



Resim 13. Pera Palas Balo Salonu (1)

19. yüzyıl Osmanlı kentinin yabancı olduğu otel kavramı, Avrupa kapitalizminin ortaya koyduğu "modern" bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Otel odaları, kişileştirilemeyen standartlıkları ve geçicilikleriyle; resepsiyonlar iç ile dış arasındaki konumlarıyla; otel lobisi birlikteliğin bir anlam ifade etmediği, kimsenin hiçbir yere ait olmadığı, hiçbir şeyle ilişkilendirmediği, yersiz yurtsuz mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Moderniteye karakterini veren de bu aşkın yersizlik hâlinde başkası değildir. Bu anlamda Pera Palas Otel, daha önceleri kendi özel mülklerinde ve saraylarında balolar düzenleyen, davetler verebilen sınırlı azınlığa karşı; farklı katmanlardan oluşmuş bir kalabalığın kullanabileceği ortak bir mülk, "Pera'nın sarayı" olarak da düşünülebilir. Yani Pera Palas, hem herkese aittir hem de hiç kimseye ait değildir; hem kamusaldır hem de özeldir; hem lüks olandır hem de ulaşılabilir. Kısaca Pera Palas çelişkilerin, karşıtlıkların, kapitalizmin gösterişin, imajın ortaya çıktığı, yani modernitenin filizlendiği yerdir.

## Sonuç

Avrupa toplumlarının bilinçli ve gelişmeye paralel seyreden hareketleri, Osmanlılar tarafından çok karışık ve ihtiyaç duyulmasına rağmen plansız ve altyapısız bir karakterde devam ettirilmiştir. Bu dağınıklık ve plansızlık mimaride de aynı görüntüye girmiş, mimari biçimlenişler, belirli bir sıradan çok bazen karışık bazen de tekil karakterde sürmüştür. Yine de 1850'lerden sonra mimari biçimlenişlerde, eski Yunanı, gotik mimariyi ve Rönesans mimarisini canlandırma hareketleri, Osmanlılarda da çokça görülmüş; gotik, Yunan ve Rönesans pencereleri, girişleri, antik kolon düzenleri, kat ayırıcıları olan kornişler ve pilasterler ve çatı ayrıntıları mimaride yer almıştır.

Osmanlı mimarisinde Batılı canlandırma hareketlerinin etkili olduğu 19. yüzyılda mimari, tam anlamıyla kimlik değişimine uğramış, toplumun her alanında görülen değişimler mimariye çok kuvvetli etkiler yapmış, sivil mimarinin ve hatta konut mimarisinin planlanmasında dahi Batılı formların uygulamaları, geleneksel Osmanlı mimarisini prensiplerinin kaybolarak yerini canlandırma hareketlerinin ve Batılı formların etkilerine bırakmalarının somut bir ifadesi olmuştur (Güncan, 1993).

19. yüzyıl Avrupa mimarlık akımlarının özellikle levanten mimarların katkıları ve kültürel etkileşim ile Osmanlı mimarisine yansıdığı görülmektedir. Bu bağlamda Vallaury'nin, Osmanlı Bankası ve Pera Palas yapılarının incelenmesi sonucunda, yapılarında Avrupa'daki eklektisizmi geleneksel Osmanlı biçimleriyle harmanlayarak Osmanlı eklektisizminin oluşmasına katkıları sağladığı söylenebilir.

## Kaynaklar

Akın, N. (2011). *19. yüzyılın ikinci yarısında Galata ve Pera*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Güncan, A. (1993). *19. yüzyıl Avrupa mimarlık hareketlerinin ve Batılılaşmanın Osmanlı konut mimarisine etkileri*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Karaman, A. (1987). *Antik mimari öğelerinin geç devirdeki kullanım biçimleri ve Beyoğlu-Istiklal Caddesi 19. yüzyıl apartman cephelelerinin incelenmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kayaalp, N. (2008). *Pera'nın yersiz yurtsuz kahramanları: Vallaury Ailesi, Eduard Lebon, Alexandre Vallaury ve M. Vedad Tek*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kılıç, D. (2006). *Vallaury'nin klasisist cepheleeri*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

*Kimler geldi, kimler geçti*. (2012). 19 Ocak 2013 tarihinde <http://www.sehirdenevanille.com/?p=1391> adresinden edinilmiştir.

Öztürk, K. (2010). *Pera Palas*. İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayıncılık.