



**ANTİK ÇAĞ (YUNAN-ROMA) TAPINAK MİMARİSİNDE
ÇOK RENKLİLİK
Serap YILMAZ
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Prof. Dr. Birol CAN
Uşak
Haziran, 2019**

ANTİK ÇAĞ (YUNAN-ROMA) TAPINAK MİMARİSİNDE ÇOK RENKLİLİK

Serap YILMAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Arkeoloji Anabilim Dalı Arkeoloji Bölümü

Danışman: Prof. Dr. Birol CAN

Uşak

Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran, 2019



ÖZET

Serap Yılmaz

Arkeoloji Ana Bilim Dalı

Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2019

Danışman: Prof. Dr. Birol CAN

Yerleşik yaşamın başlangıcından beri, dinsel yapılar en görkemli, en estetik ve etkileyici yapılar olarak inşaa edilmişlerdir. Diğer yandan, bu kutsal yapıların, toplum üzerindeki algısal gücünün vurgulanması için hem dekoratif hem de ikonografik anlamlar içeren bezeme unsurlarıyla donatılmışlardır. Tapınakların çekiciliğini güçlendirmek için uygulanan bir unsur da renk ve boya uygulamalarıdır.

Tapınakların çok renkli olduğu, antik kaynakların verdikleri bilgilerden zaten bilinmektedir. Bunun dışında, her ne kadar sınırlı sayıda günümüze ulaşabilmiş olsa da, arkeolojik kanıtlar da tapınakların çok renkliliği hakkında fikir vermektedir. Doğal koşullardan ya da bilinçli tahribatlar nedeniyle orijinal görünüşleriyle günümüze ulaşamayan bu renklendirme kanıtları bazı araştırmalarda ele alınarak tapınakların renkli görünüşleri hakkında çeşitli öneriler ortaya atılmıştır. Bu tez çalışması kapsamında, gerek antik kaynaklardaki bilgiler, gerekse arkeolojik veriler ışığında bu boya uygulamaları, renk tercih ve sıralamaları analiz edilmeye çalışılmıştır.

Antik çağ mimarisinde görülen çok renklilik, alçı bir alt zemin üzerine ya da direkt taş üzerine boyama şeklinde yapılmıştır. Bu çalışmada, direkt taş üzerine boyama metodu, Antik Yunan ve Roma tapınakları üzerinden incelenmiştir. Antik Yunan ve Roma tapınaklarında, genellikle dikey hatların mavi, yatay hatların ise kırmızıya boyanmış olduğu görülse de, kullanılan yöntemler ve tercihler gelişen ve değişen teknolojik unsurlara ve eğilimlere göre farklılık göstermektedir.

Tapınak mimarisinde kullanılan boya uygulamaları ve renk tercihleri, Antik Yunan ve Roma uygarlıklarının sadece renklerle olan ilişkisini, bu konudaki teknik becerisini ve estetik düzeyini değil, aynı zamanda bu tercihlerin tapınağın dinsel kimliğiyle ilişkisini de anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çok renklilik, renk, boyama, tapınak, taş mimari, antik çağ

ABSTRACT

Serap Yılmaz

Department of Archaeology

Institute of Social Sciences, Uşak University, June 2019

Advisor: Prof. Dr. Birol CAN

Since the beginning of settled life, religious buildings have been built as the most magnificent, most aesthetic and impressive structures. On the other hand, they are equipped with decorative elements that include both decorative and iconographic meanings to emphasize the perceptual power of these sacred structures on society. One element that is used to strengthen the attractiveness of temples is color and paint applications.

It is already known from the information given by ancient sources that the temples are very colorful. In addition, archaeological evidence gives an idea about the multicolor of the temples, although they have reached a limited number of days. Due to natural conditions or deliberate damage, these coloration proofs, which cannot reach our day with their original appearances, have been considered in some researches and various suggestions have been made about the colorful appearance of the temples. Within the scope of this thesis, it is tried to analyze these paint applications, color preferences and rankings in the light of both the information in ancient sources and archaeological information.

The method of painting directly on stone, which is the subject of this study, will be examined throughout ancient Greek and Roman temples. It is known the colors of these ancient temples, painted vertical lines are usually seen in blue, while horizontal lines in red. In addition, the methods and preferences used vary according to the developing and changing technological elements and trends.

The paint applications and color choices used in temple architecture help us to understand not only the relationship between the colors of ancient Greek and Roman civilizations, their technical skills and aesthetics, but also their relation to the religious identity of the temple.

Key Words: Polychromy, colour, painting, temple, stone architecture, antiquity



UŞAK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Arkeoloji Ana Bilim / Ana Sanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı **164048010** No'lu öğrencisi **Serap YILMAZ**'ın “**Antik Çağ (Yunan-Roma) Tapınak Mimarisinde Çok Renklilik**” adlı tezi **27/06/2019** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Jüri	Adı Soyadı	İmza
Danışman	: Prof. Dr. Birol CAN	
Üye	: Prof. Dr. Rainer M. CZICHON	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi H. Asena KIZILARSLANOĞLU	
Üye	:	
Üye	:	

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans tezimin konusunu “Antik Çağ (Yunan-Roma) Tapınak Mimarisinde Çok Renklilik” olarak kararlaştırmadan önce, “Antik Çağ Heykeltıraşlık Sanatında Renk ve Boya” başlıklı seminer çalışması hazırlamam, bu konuyu kesin olarak kararlaştırmamdaki en önemli etken oldu. Antik çağ heykeltıraşlığı ve mimarisinde renk ve boyanın çok az çalışılan bir konu olması ve bu çalışmaların neredeyse hepsinin Avrupa kaynaklı olmasına bağlı olarak, tezimi hazırlarken karşılaştığım dil, kaynaklara erişim gibi problemlere rağmen, çalışma ilerledikçe ve geliştikçe her aşamada beni daha da heyecanlandıran bir konu oldu.

Bu konuyu seçmemdeki en önemli neden, renklerin anlamlarına ve kavramsal olarak insanlarla aralarındaki ilişkiye her zaman duyduğum bir merakı. Arkeoloji alanında en çok ilgi duyduğum konu ise sanat, din ve mimarinin bütünlüğüydü. Bu bütünlüğün en anlaşılır tezahürünün, içerisinde sanat ve dini barındıran antik çağ tapınakları olduğunu düşünüyorum.

Çalışmam süresince, yüksek lisans eğitimime başladığım ilk günden itibaren bana bilim, sanat, teknik ve sosyal açılardan birçok anlam katan; ufkumu genişletmemi sağlayan ve her satırım için benden desteğini hiç esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Birol CAN’a minnetle teşekkürümü sunarım.

Değerli görüşleriyle tezime katkıda bulunan Prof. Dr. Rainer M. CZICHON ve Dr. Öğr. Üyesi H. Asena KIZILARSLANOĞLU’na; tezim süresince bana olan desteğinden ötürü meslektaşım Arş. Gör. Özgür GÜLBUDAK’a; son olarak, hayatım boyunca beni destekleyen ve yanımda olduklarını hissettiren aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Haziran 2019

Serap Yılmaz

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:

Adı Soyadı: Serap YILMAZ

Doğum Yeri ve Tarihi: Hopa/ARTVİN, 1993

Lisans Öğretimi: Dumlupınar Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü

Yüksek Lisans Öğretimi: Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı

Bildiği Yabancı Diller: Ermenice, İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri:

- 2017, Yüzey Araştırmaları ve Kazılar Işığında Uşak adlı kitabın Düzenleme Kurulu Üyesi, ed. R.M. Czichon, Ş. Söyler, B. Can ve İ. Çavuş, İstanbul: Zero Books.
- 10/13.05.2017, Süleyman Demirel Üniversitesi Geçmişten Günümüze Kuyumculuk Sempozyumu, “Karun Hazinesi (Güre Tümülüsleri) Işığında Lidya Kuyumculuğu” Poster Çalışması
- 17.05.2018, Orta Doğu Teknik Üniversitesi/Yerleşim Arkeolojisi Sempozyum Serisi VII: Uyum ve Direnç, “Antik Roma’da Kölelik: İtaat ve İsyân”
- 2019, Cevat Başaran Anı Kitabı, “Antik Çağda Renk ve Boya”

İş Denevimi:

Çalıştığı Kurumlar:

- Antiochia ad Cragum Antik Kenti Gazipaşa/Antalya, Arkeolog

Projeler:

İletişim: +90551 245 48 70

E-posta Adresi: dildesy@gmail.com

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	V
ÖNSÖZ.....	VI
ÖZGEÇMİŞ.....	VII
TABLolar LİSTESİ.....	X
GÖRSELLER LİSTESİ.....	XI
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: TEZİN İÇERİĞİ.....	3
1.1 Konu ve Kapsam.....	3
1.2 Amaç.....	3
1.3 Yöntem.....	3
1.4 Araştırmalar.....	5
2. BÖLÜM: ANTİK ÇAĞ TAPINAK MİMARİSİNE GENEL BAKIŞ.....	8
2.1. Tapınak ve İnsan İlişkisi.....	8
2.2. Erken Dönem Tapınak Mimarisi.....	9
2.3. Antik Yunan ve Roma Tapınak Mimarisi.....	12
2.3.1. Tapınak Terminolojisi ve Plan Tipleri.....	12
2.3.2. Arkaik Dönem Tapınak Mimarisi.....	16
2.3.3. Klasik Dönem Tapınak Mimarisi.....	18
2.3.4. Hellenistik Dönem Tapınak Mimarisi.....	19
2.3.5. Roma İmparatorluk Dönemi Tapınak Mimarisi.....	21
3. BÖLÜM: RENK VE BOYA.....	24
3.1. Renk.....	24
3.2. Renklerin Anlamları.....	26
3.3. Boya.....	29
3.4. Antik Çağda Renk ve Boya Kullanımı.....	30
3.4.1. Erken Dönem Renk ve Boya Kullanımı.....	30
3.4.2. Antik Kaynaklar Işığında Renk ve Boya Kullanımı.....	35

3.5. Antik Çağ Mimarisinde Renk ve Boya.....	41
3.5.1. Direkt Boyama Harici Uygulamalar.....	43
4. BÖLÜM: ANTİK ÇAĞ (YUNAN-ROMA) TAPINAK MİMARİSİNDE ÇOK RENKLİLİK.....	50
4.1. Arkaik Dönem Tapınak Mimarisinde Çok Renklilik.....	53
4.2. Klasik Dönem Tapınak Mimarisinde Çok Renklilik.....	57
4.3. Hellenistik Dönem Tapınak Mimarisinde Çok Renklilik.....	62
4.4. Roma İmparatorluk Dönemi Tapınak Mimarisinde Çok Renklilik.....	65
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	72
TABLolar.....	75
GÖRSELLER.....	78
KAYNAKÇA.....	136

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1: Antik Yunan ve Roma çok renkli tapınak örneklerinin kronolojik tablosu; boyanın görüldüğü/uygulandığı yerler, renkler



GÖRSELLER LİSTESİ

- Görsel 1:** Selinus Empedocles Tapınağı, renkli restitüsyon çalışması, Ignace Hittorff, 1823
- Görsel 2:** Dorik Yunan Tapınağı, renkli restitüsyon çalışması, Ignace Hittorff, 18.yüzyıl
- Görsel 3:** Aigina Aphaia Tapınağı doğu alınlığı, renkli restitüsyon çalışması, A. Blouet, 1838
- Görsel 4:** Aigina Aphaia Tapınağı doğu alınlığı, renkli restitüsyon çalışması, Ch. Garnier, 1884
- Görsel 5:** Aigina Aphaia Tapınağı batı alınlığı, renkli restitüsyon çalışması, L. Fenger, 1886
- Görsel 6:** Aigina Aphaia Tapınağı doğu alınlığı, renkli restitüsyon çalışması, A. Furtwangler, 1906
- Görsel 7:** Aigina Aphaia Tapınağı batı alınlığı, renkli restitüsyon çalışması, A. Furtwangler, 1906
- Görsel 8:** Parthenon Tapınağı, renkli restitüsyon çalışması, Charles Garnier, 1853
- Görsel 9:** Parthenon Tapınağı, renkli restitüsyon çalışması, Eduard Loviot, 1881
- Görsel 10:** Parthenon Tapınağı, renkli restitüsyon çalışması, Gottfried Semper 19. Yüzyıl
- Görsel 11:** Parthenon Tapınağı, renkli restitüsyon çalışması, Leo von Klenze, 19. Yüzyıl
- Görsel 12:** Göbekli Tepe, MÖ 1000-6900, Şanlıurfa, Türkiye
- Görsel 13:** Uruk kentindeki Beyaz Tapınak, dijital rekonstrüksiyon, MÖ 3517-3358, Warka, Irak
- Görsel 14:** Tapınak yapısının bölümleri: Pronaos, Sella/Naos ve Opisthodomos
- Görsel 15:** Planlarına ve sütun dizimlerine göre tapınak tipleri
- Görsel 16:** Dor, İon ve Korinth düzenlerindeki tapınakların alt ve üst yapı elemanları
- Görsel 17:** Vitruvius'un aktardığı, tapınakların sütun aralıklarına göre isimlendirilişi
- Görsel 18:** Antik çağ tapınak mimarisinin düzenleri: Toskana, Dor, İon, Korinth, Kompozit
- Görsel 19:** Rengin görülmesi
- Görsel 20:** Leonardo da Vinci'nin "basit renkler" şeması
- Görsel 21:** Isaac Newton'un dairesel renk sistemi şeması

Görsel 22: Albert Munsell'in renk sistemi şeması

Görsel 23: Boyaların elde edilmesinde kullanılan doğal mineraller

Görsel 24: La Pasiega Mağarası, Salon XI, kırmızı panel, Paleolitik dönem, İspanya

Görsel 25: Lascaux Mağarası, duvar resimlerinden ayrıntı, Paleolitik dönem, Fransa

Görsel 26: Altamira Mağarası, duvar resimlerinden ayrıntı, Paleolitik dönem, İspanya

Görsel 27: Çatalhöyük duvar resimlerinden bir ayrıntı, Neolitik dönem, Konya

Görsel 28: Antik Mısır'ın değerli taşlarla özdeşleştirilen altı ana rengi

Görsel 29: Mısır mavisi ve tonları

Görsel 30: Antik kaynaklar ışığında renkler, çeşitleri ve anlamları

Görsel 31: Knossos, rahibeler veya prensesler, duvar resmi detay, MÖ 1600-1450, Girit

Görsel 32: Assur, Tikulti Ninurta'nın sarayından duvar resmi, MÖ 1243-1207, Tulul ul Aqar in Salah al-Din Governorate, Irak

Görsel 33: Assur, Til Basrip Sarayı'ndan duvar resmi, rekonstrüksiyon çalışması, MÖ 8. yüzyıl, Tell 'Ahmar

Görsel 34: Etrüsk, Avcılar ve Balıkçılar Mezarı'ndan duvar resmi, MÖ 6. Yüzyıl, Tarquinia

Görsel 35: Lydia, Aktepe Tümülüsü'nden lotuslu genç kız, duvar resmi, MÖ 510-490, Uşak

Görsel 36: Korinth, Pitsa'daki bir mağaradan ahşap levha (pinaks) üzerine yapılmış duvar resmi, MÖ 540-520

Görsel 37: Napoli, Boscoreale'de bir villanın rekonstrüksiyonu, giriş avlusunun güneyine bakan duvar resimleri, Pompeii I Stili, New York Metropolitan Müzesi, New York.

Görsel 38: Napoli, Boscoreale'deki P. Fannius Senatör Villası, Pompeii II Stili

Görsel 39: Pompeii, Vetti Evi'nden, Pompeii III Stili, Salerno

Görsel 40: Pompeii, Vetti Evi'nden İxion odası, Pompeii IV Stili, Salerno

Görsel 41: Uruk, Warka Tapınağı'ndan konik biçimli pişmiş topraktan sütun mozaïği, MÖ 4000, Warka, Irak

Görsel 42: Gordion'dan çakıl taşı mozaik, MÖ 8. yüzyıl, Ankara

- Görsel 43:** Pella'dan geyik avı mozaïği, MÖ 4. yüzyıl sonları, Yunanistan
- Görsel 44:** Olynthos'tan Bellerophon mozaïği, MÖ 450-348, Yunanistan
- Görsel 45:** Morgantina'dan özel bir evin zemininden mozaik, MÖ 3. yüzyıl, İtalya
- Görsel 46:** Argos'tan tapınak modeli, MÖ 7. yüzyıl, Yunanistan
- Görsel 47:** Perachora'dan apsidal planlı yapı modeli, MÖ 800-750, Yunanistan
- Görsel 48:** Delphi'den, çok renkli terracotta sima parçaları, MÖ 6. yüzyıl, Yunanistan
- Görsel 49:** Etrüsk pişmiş toprak simalarının rekonstrüksiyon çalışması, üstte; Velletri (kahverengi zeminli) MÖ 530, altta; Tuscania, Ara del Tufo, MÖ 560-550 (beyaz zeminli)
- Görsel 50:** Atina Akropolis Müzesi, alınlık grubu, MÖ 6. yüzyıl, Yunanistan
- Görsel 51:** Alınlığın sağ köşesi, mavi sakal figürü
- Görsel 52:** Alınlığın sol köşesi, Triton ve Herakles mücadelesi
- Görsel 53:** Alınlığın ortasında yer alan iki aslanın mücadelesi
- Görsel 54:** İsthmia Poseidon tapınağı, rekonstrüksiyon çalışması, MÖ 690-650, Korinth
- Görsel 55:** Korfu Artemis Tapınağı rekonstrüksiyon çalışması, MÖ 590-580, Yunanistan
- Görsel 56:** Tapınağın boya izlerine rastlanan alınlık kısmı
- Görsel 57:** Atina Akropolis Müzesi, alınlık grubu, MÖ 550-540, Yunanistan
- Görsel 58:** Siphniyalılar Hazine Binası, kuzey frizi, MÖ 530-525, Yunanistan
- Görsel 59:** Kuzey frizin rekonstrüksiyon çalışması
- Görsel 60:** Syracuse Athena Tapınağı, rekonstrüksiyon çalışması, MÖ 5. yüzyıl, Sicilya
- Görsel 61:** Tapınağın alınlık parçası, MÖ 5. yüzyıl, Sicilya
- Görsel 62:** Aigina Aphaia Tapınağı, alınlık rekonstrüksiyon çalışması
- Görsel 63:** Aigina Aphaia Tapınağı rekonstrüksiyon çalışması, MÖ 490-480, Yunanistan
- Görsel 64:** Aigina Aphaia Tapınağı, batı alınlığındaki Troyalı okçu figürü, rekonstrüksiyon çalışması

Görsel 65: Aigina Aphaia Tapınağı, batı alınlığındaki Tanrıça Athena figürü, rekonstrüksiyon çalışması

Görsel 66: Sunion Athena Tapınağı, ion başlığı, Atina Agora Müzesi, Yunanistan

Görsel 67: Sunion Athena Tapınağı, ion başlığı, Atina Agora Müzesi, Yunanistan

Görsel 68: Atina Hephaistos Tapınağı, MÖ 450-440, Yunanistan

Görsel 69: Atina Parthenon Tapınağı, friz parçası, friz tacındaki meander şeridi, yatay ışık ile renk yıpranma kabartması, British Müzesi, Londra

Görsel 70: Parthenon Tapınağı, güneybatı ante duvarının üst blok sırası

Görsel 71: Atina Athena Nike Tapınağı, rekonstrüksiyon çalışması, MÖ 424-404, Yunanistan

Görsel 72: Tapınağın korkuluk duvarı (ballustrade), rekonstrüksiyon çalışması

Görsel 73: Atina Erechteion Tapınağı, cam süslemeleri, çizim

Görsel 74: Erechteion Tapınağı, rekonstrüksiyon çalışması

Görsel 75: Makedonia Kral Mezarları'ndan Mezar I yapısı üzerindeki duvar resmi, MÖ 4. yüzyıl ortaları, Vergina

Görsel 76: Makedonia Kral Mezarları'ndan Mezar II yapısı, giriş cephesi, MÖ 340-310, Vergina

Görsel 77: Mezar II, giriş kapısı üzerindeki duvar resmi

Görsel 78: Makedonia Kral Mezarları'ndan Mezar III yapısı, giriş cephesi

Görsel 79: Makedonia tarzı oda mezar, Yargıcın Mezarı isimli yapı, giriş cephesi, MÖ 325-300, Lefkadia

Görsel 80: Mezar yapısının Makedon-Pers savaşlarının işlendiği friz kısmı

Görsel 81: Makedonia tarzı oda mezar, Palmetli Mezar adlı yapı, giriş cephesi, MÖ 300-250, Lefkadia

Görsel 82: Mezar yapısının alınlık kısmı

Görsel 83: Mezar yapısının köşe akroteri

Görsel 84: Makedonia tarzı oda mezar, Lyson ve Kalliklesin Mezarı yapısı, MÖ 200-150, Lefkadia

Görsel 85: Mezar yapısının iç kısmı, çelenk motifleri, Trompe-l'œil tekniğinde yapılmış sütun ve çelenklerle süslenmiş duvar resimleri

Görsel 86: Magnesia Artemis Tapınağı'na ait ion sütun başlığı, Pergamon Müzesi, Berlin

Görsel 87: Roma, Palatine Apollo Tapınağı, renk izlerine rastlanan parçaların tapındaki yerleri, rekonstrüksiyon çalışması, MÖ 28

Görsel 88: Tapınağın sarı Numidian mermerinden sütun tamburu parçaları

Görsel 89: Tapınağın dış düzeninden korniş parçası, analizlenen altı renk tonu: Mısır mavisi, sarı hardal, kırmızı, altın sarısı, yeşil, umber (kırmızı-yeşil)

Görsel 90: Roma Augustus formunda bulunan Mars-Ulitor Tapınağı, renkli rekonstrüksiyon çalışması, MÖ 42

Görsel 91: Roma Pantheon Tapınağı, 113-125

Görsel 92: Roma Pantheon Tapınağı, iç mekân

Görsel 93: Kyzikos Zeus Hadrianus Tapınağı, korinth başlığı, 2. yüzyıl, Balıkesir

Görsel 94: Kyzikos Zeus Hadrianus Tapınağı boyalı mimari bezeme parçaları

Görsel 95: Roma Gianicola'da bir evden plaster başlığı, 2. Yüzyıl

Görsel 96: Roma Deified Romulus Tapınağı, mor porfir, beyaz mermer ve bronzdan yapılmış kapısı, erken 4. yüzyıl

GİRİŞ

Tapınaklar geçmişten günümüze değin insan yaşamında önemli bir yere sahip yapılardır. İnsanlar, en eski çağlardan itibaren inançlarını çeşitli anlamlar yükledikleri tapınak yapılarıyla ifade etmişlerdir. Bu sembol yapılar, ilk yapıldıkları dönemlerden günümüze değin, inançlara, kültürlere ve yerel olanaklara göre çeşitli formlarda farklılık ve gelişim göstermişlerdir. Tarihsel gelişimi içerisinde tapınakların en özgün örnekleri, antik Yunan ve Roma uygarlıkları döneminde karşımıza çıkmaktadır. Önceki dönemlerden kendilerini ayıran en önemli unsur, etkileyici dekoratif unsurları ve kullanılan malzemenin çeşitliliğidir. Bu dekoratif unsurların çeşitliliği, eski çağlarda Akdeniz havzasının polytheist (çok tanrılı) bir inanç sistemine sahip olmasından da kaynaklanmaktadır. İnsan biçiminde resmedip heykeltıraşlık sanatına da katmaları tanrılarını tapınak yapılarında en etkileyici biçimde ifade etmelerini kaçınılmaz kılmıştır. Antik Yunan dininin temelini oluşturan 12 Olymposlu tanrıçalar/tanrılar¹ bütün düzenin temelini oluşturmaktaydılar. Bunlar, ölüm hariç insanın sahip olduğu bütün özelliklere sahipti. Buna dayalı olarak antik çağın gelenek ve göreneklere din olarak algılanmış ve inananlar böyle yönlendirilmişlerdir. Antik Yunan uygarlığının tapınak mimarisi, MÖ 8. yüzyılda etkisinin başladığı düşünülen antropomorfizm (insan biçiminde tasvir etme) düşüncesinin gelişmesiyle önce tanrıça/tanrı heykellerinin yapılması, sonrasında onlara bir ev yapma isteği ile başladığı kabul görmektedir.² Dönemin yapılan ilk tapınakları ahşap sütunlar ve kirişlerden oluşan, kiremit çatıyla kaplı yapılardı. Günümüze kadar bu yapıların izleri neredeyse tamamen yok olmuştur.

Çok renklilik (polychromy), Yunan ve Roma mimarisinin dış cephe ve çatılarının yanı sıra iç mekân, duvarlar ve tavanları ve bunlar üzerindeki yüzey işlemlerini de kapsayan bir unsurdur. Renk ve kontrast ile ışık ve gölge, mimari süslemenin temelini oluşturmaktadır. Çok renklilik antik çağ tapınaklarına çok farklı biçimlerde uygulanmıştır. Uygulamalar, taş, alçı, sıva, mozaik, duvar resmi, heykel, pişmiş toprak, cam gibi farklı tür materyallerden yararlanılan tekniklerle oluşturulmuştur. Dönemden döneme değişen bu uygulamalar, inşaat ve ekonomi gücüne bağlı olarak değişebildiği gibi görsel olarak değişen mimari tasarımlara bağlı olarak gelişmiştir.

¹ Olympos'ta tam olarak bilinmeyen bir yerde oturduklarına inanılan Yunan mitolojisinin en önemli 12 tanrıça/tanrısı: Zeus, Poseidon, Hades, Hera, Athena, Demeter, Aphrodite, Hephaistos, Ares, Apollo, Artemis, Dionysos'tur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Daniel Ogden, *A Companion to Greek Religion*, (Oxford: Blackwell Publishing, 2007), s. 41-55.

² Arif Müfid Mansel, *Ege ve Yunan Tarihi*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984), s. 141.

Antik metinler ve arkeolojik kanıtlar sayesinde, çok renkliliğin, mimari tasarımın etkileyciliğinde çok önemli bir rol oynadığı bilinmektedir. Antik çağ tapınak mimarisine malzemelerin kendi doğal renklerinin kombinasyonlarıyla uygulanması, yapıya etkileycilik vermesinin yanı sıra, hava koşullarına dayanıklı olmasını da sağlamış olmalıdır. İç ve dış cephelerde ahşap, fildişi, cam, değerli taşlar, altın, gümüş gibi malzemelerden yararlanılarak oluşturulan çok renklilik, tapınakların uygarlıkların en önemli yapıları olduğu gerçeğini kanıtlar niteliktedir.

Tapınakların renkliliği için bu uygulamanın haricinde mermer malzemenin boyanarak renklendirilmesi işleminin yapılmış olduğu açıktır. Tıpkı heykeltıraşlık, duvar resimleri, mozaik gibi diğer sanat alanlarında da olduğu gibi yapının çekiciliğini sağlamak ve bu ölçüde renklerin etkileyciliğinden yararlanmak kaçınılmaz olmuştur. Taş mimari üzerine boyama işlemleri farklı tekniklerle ve renk pigmentlerinin özelliklerine göre şekil almıştır. Taş üzerine boyamanın üç ana tekniği vardır. Bu tekniklerin araştırılması, aynı zamanda pigmentlerin ayırd edici özelliklerini de ortaya çıkarmıştır. Bu üç ana teknik farklı kimyasal ve materyalleri içerir. Bağlayıcı olarak kireç kullanılan mimari yüzeyler için en yaygın ve ekonomik boyama tekniği, su ve pigment tozu ile karıştırıldığında renklendirici taze, kireç bazlı bir hazırlama katmanına (fresk tekniği) veya kuru bir zemine (secco tekniği) uygulanan tekniktir. Genel mimaride ve tapınak mimarisinde de sıklıkla kullanıldığı düşünülen diğer bir teknik olan tempera tekniği, yumurta akı, hayvan tutkalı, yağ ya da sakız gibi organik bağlayıcılar kullanılarak uygulanmaktaydı. Bu uygulamanın çoğunlukla tercih edilmesi, boyanın doğrudan pürüzsüz bir yüzeye uygulanmasının daha kolay olmasından kaynaklanmış olmalıdır. Üçüncü teknik ise enkaustic olarak adlandırılan, pigment tozlarını ısıtılmış balmumu ve yağ ile karıştırıp renklerin bir spatula ile uygulanmasından oluşmaktaydı. Zaman içerisinde deforme olup, oksidasyon geçirip renk değiştirdiklerinden dolayı boyalar, antik çağ tapınaklarında veya genel olarak mimaride analiz edilmesi oldukça zordur.

1. BÖLÜM: TEZİN İÇERİĞİ

1.1. Konu ve Kapsam

“Antik Çağ Tapınak Mimarisinde Çok Renklilik” adlı bu tez çalışmasının konusunu, Antik Yunan ve Roma uygarlıklarının taş tapınak mimarisi üzerindeki renk ve boya uygulamaları oluşturmaktadır. Burada kastedilen çok renklilik unsurları, mozaik ve fresko sanatlarını da içerisine almasına rağmen çoğunlukla yapılara uygulanan doğrudan boyama işlemlerini içermektedir. Çalışmanın esas konusunun içerdiği antik çağın boya izlerine rastlanan tapınak örnekleri, antik Yunan uygarlığının ahşap mimariden taş mimariye geçiş yaptığı yaklaşık MÖ 7. yüzyıl ile antik Roma İmparatorluğu'nun 2. yüzyılına kadar olan dönemleri kapsamaktadır. Antik çağ taş tapınak mimarisindeki doğrudan boya ve renk uygulamaları incelenirken, tapınakların renklendirilmesi ve estetik yönünün güçlendirilmesiyle ilişkili olan mimari heykeltıraşlık eserlerine ve nadiren de görülse mozaik ve freskolara da değinilmiştir.

Bu tez çalışması kapsamında, Antik Yunan ve Roma uygarlıklarında boya uygulamalarının görüldüğü tapınakların yer aldığı Atina, Korinth, İsthmia, Korfu, Syracusa, Aigina, Akragas, Olympia, Sounion, Vergina, Lefkadia, Roma, Magnesia ad Maeandrum, Kyzikos gibi merkezlerdeki örnekler ele alınmıştır. Bu örneklerin birçoğu sergilendikleri müzelerde, bir kısmı ise ait oldukları mekanlarda bulunmaktadır. Buralardaki tapınakların sütun gövdeleri ve özellikle başlıkları, arşitrav, triglifon gibi üst yapı elemanları, alınlıkları ve özellikle de simaları, boya uygulamalarının olduğu yatay ve dikey hatlardır.

1.2. Amaç

Antik çağ insanların, taş tapınaklar üzerinde kullanılan boya ve renk uygulamalarındaki amaçlarını, tercih sebeplerini, estetik kaygılarını vb. anlayabilmek için, konuyu teknik ve kültürel açıdan ele almak gerekmektedir. Ancak bu sayede kullanılan renklerin dini ya da sembolik bir anlam taşıdığı konularına ışık tutulabilir. Bu çalışmada, antik çağ tapınaklarında kullanılan renklerin anlamları ve boyaların elde edilmiş biçimlerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır, uygarlıkların renklerle olan iletişimleri ve bağlantıları göz önünde bulundurularak, belli başlı örnekler ışığında, tapınaklar üzerinde kullanılan renklerin üretim teknikleri, kullanım şekilleri, sembolik anlamları, estetik uyumları gibi konuların aydınlatılması amaçlanmıştır.

1.3. Yöntem

Çalışmaya ilk başta kütüphane çalışması ve bilgi toplama süreci ile adım atıldı. Çalışmanın ön araştırma aşamasında ağırlıklı olarak İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Kütüphanesi'nden yararlanılmıştır. Burada bulunamayan bazı kaynaklar için Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi'ne de gidilmiştir. Konu hakkında farklı kaynaklara ulaşabilme gayesiyle ayrıca Anadolu Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi, Ankara İngiliz Arkeoloji Enstitüsü Kütüphanesi, Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi, Koç Üniversitesi Anadolu Araştırma Enstitüsü Kütüphanesi ve Ege Üniversitesi Merkez Kütüphanesi de ziyaret edilmiştir. Toplanan bilgiler değerlendirildikten sonra tezin kapsamına alınan dönemlerin ilgili görsellerinin toplanması işlemine başlandı. Görsel kataloğu oluşturulurken bir yandan metnin dizilimi ve bölümlerin alt başlıklarının yazımına başlandı. Ardından metin oluşturulurken takip edilecek genel ana başlıklar ve ara başlıkların ilgili kaynakları üzerinden metin oluşturulmaya başlandı. Görsel kataloğunun metinden önce hazırlanması, metin yazılırken hem yararlanılan yapılara hem de o dönemin benzer örneklerine ulaşma konusunda yardımcı oldu. Çalışmanın esas ana başlığını oluşturan 4. BÖLÜM'de kullanılacak örnek tapınak yapıları için ayrıca bir kronolojik tablo oluşturulurken bir yandan kaynakça düzenlenmesi yapılarak devam edildi. “Değerlendirme ve Sonuç” başlığı son olarak yazılan; çalışma süresince karşılaşılan konu ile ilgili çıkarımları, yorumları ve genel değerlendirmeleri içeren bir metin olarak oluşturuldu. Çalışmanın en son süreci dipnotların ve kaynakçanın gözden geçirilmesi ve metnin tekrardan düzenlenerek yazım ve imla kurallarının takibi yapıldı.

Dört bölümden oluşan çalışmanın 1. BÖLÜM'ünde, konuya giriş yapılmış, kapsam, amaç, yöntem ve araştırmalar hakkında öz bilgiler sunulmuştur. Ardından 2. BÖLÜM: “Antik Çağ Tapınak Mimarisine Genel Bakış” ana başlığı altında antik çağ tapınak mimarisi hakkında genel hatlarıyla bilgiler verilmiş, tapınak kelimesinin anlamı, insan ve tapınım ilişkisi irdelenmiş, bu yapıların Paleolitik çağlardan geç antik çağa kadar olan kronolojik gelişimi özetlenmiştir. Çalışmanın konusunu, ağırlıklı olarak Yunan ve Roma taş tapınakları oluşturduğu için, özellikle bu dönemlerin tapınak mimarisi üzerinde durulmuştur. İlgili dönemlerin mimari gelişiminin yanı sıra, geçiş evrelerinde yaşanan sanatsal, işlevsel, teknik değişimler aktarılmaya çalışılmıştır. Dönemler arası farklılıklar özellikle mimari ve sanatsal anlamda en iyi bilinen örnekleriyle aktarılmıştır.

“Renk ve Boya” ana başlıklı 3. BÖLÜM'de genel olarak renk ve boya üzerine modern literatür ve antik çağ aktarımları ele alınmıştır. Öncelikle renk kavramının modern literatürdeki algısına değinilerek insan üzerindeki etkilerinin yalnızca estetik değil, psikolojik ve geleneksel

tarafı da vurgulanmak istenmiştir. Renk olgusuna genel bir bakış, rengin görülmesi ve algılanması (ve bunu sağlayan etmenler), renklerin sistematik ve armonik düzenleri (bu düzenler içerisinde renk sistemlerinin terminolojisi ve uyum ilkeleri) hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca “Renklerin Anlamları” adlı başlık altında; renk isimleri, taşıdıkları anlam ve nedenleri araştırmacılar ışığında aktarılmıştır. Ardından antik çağ dünyasında boya ve renk; Prehistorik çağlardan başlayarak kullanım alanları, elde edilmiş biçimleri antik yazarların da aktarımlarıyla kuvvetlendirilmiştir. Ayrıca, asıl konuya giriş yapılması amacıyla bu bölüm içinde son olarak “Antik Çağ Mimarisinde Çok Renklilik” adlı bir başlık açılmış ve bu başlık altında genel hatlarıyla antik çağ mimarisindeki çok renklilik unsurları özetlenmiştir.

“ANTİK ÇAĞ (YUNAN-ROMA) TAPINAK MİMARİSİNDE ÇOK RENKLİLİK” başlığını içeren “4. BÖLÜM”, çalışmanın asıl konusunu oluşturmaktadır. Bu başlık altında, Yunan ve Roma dönemlerine ait renkli/boyalı mimari parçalardan ve günümüze kadar boya izlerini taşımış tapınaklar üzerindeki renkler ve boya izlerinden yola çıkılarak dönemlerin renklerle olan ilişkileri yorumlanmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra, daha önce yapılan araştırmalardan da yola çıkılarak, bu yapılar üzerindeki renklendirmenin dönemin sanat ve estetik anlayışıyla ilişkisi irdelenmiştir. Arkaik, Klasik, Hellenistik ve Roma İmparatorluk dönemlerinin çok renkli tapınakları, dönemlerin renk tercihleri, dönemden döneme değişen ve farklılaşan renk kombinasyonları örnekler üzerinden aktarılmıştır. 4. BÖLÜM’ün ardından Değerlendirme Sonuç başlığı altından konu genel hatlarıyla değerlendirilmiş ve yorumlar, çıkarımlar, karşılaşılan önemli bulgular aktarılmıştır.

1.4. Araştırmalar

Antik çağ tapınaklarının çok renkliliği ilk olarak 18. yüzyıl ortalarında gündeme gelmiş bir konudur. Bunun esas nedeni bu dönem içerisinde renklerle karşılaşılması değil, tapınaklar üzerindeki renklerin bu dönemde kayıt altına alınmaya başlanması olmuştur. İlk olarak antik Yunan mimarisinde boyanın kullanılmış olduğunu ortaya atan kişi Fransız arkeolog Jacques Ignace Hittorff’dur.³ Hittorff bu kanısını 1823 yılında meslektaşı Ludwing von Zanth ile kazı yaptığı Sicilya’daki Selinus Empedocles Tapınağı’nın restorasyonu sırasında ortaya çıkarmıştır. İlk olarak 1823 yılında “L’Architecture Antik de la Sicile” isimli çalışmasında tapınağın renkli restitüsyonunu yayınlamıştır. Hittorff, aynı yıllarda Dorik tapınakların renkli yorumlama çalışmalarında da bulunmuştur. **(Görsel 1-2)**. Bu sırada yeni bir çalışma konusu

³ Polychrome rendition of the entablature and roof of a Greek temple (Hittorff/Zanth 1827, Pl. 40). Hittorff/Zanth 1827. Hittorff 1851. Van Zanten 1977. Middleton 1982. Van Zanten 1983. Guilmeau-Shala 2011. Ayrıca bkz. <http://wilhelmmeier.transculturalstudies.ch/en/polychromy/an-international-debate.html>

olarak ortaya çıkan çok renklilik, Avrupa'nın her tarafına yayılan uluslararası bir tartışma yaratmasının yanı sıra yoğun ilgi görmüştür. 1851'de, "Restitution du temple d'Empédocle à Sélimonte, ou l'architecture polychrome chez les Grecs" isimli çalışmada yine Empedocles Tapınağı'nın farklı restitüsyon çalışmaları yapılmıştır.⁴ 1838 ve 1886 yılları arasında, Aigina'daki Aphaia Tapınağı alınlık kısmı için restorasyon çalışmalarıyla birlikte güçlü ve kapsamlı bir renkli restitüsyon denemeleri yapılmıştır (**Görsel 3-4-5-6-7**).⁵ İlk olarak Fransız mimar Charles Garnier tarafından 1853 yılında yapılan Parthenon Tapınağı restitüsyon çalışmasının (**Görsel 8**) yanı sıra 1881 yılında Parthenon Tapınağı için Eduard Loviot tarafından aynı amaçla renkli restitüsyon çalışmaları yapılmıştır (**Görsel 9**). Aynı dönemde, Roma'daki Fransız Akademisi'nden araştırmacılar, Roma mimarisindeki çok renkliliğini araştırıyor ve aralarında tapınak parçaları da olan renkli mimari parçaları çalışma konusu olarak gündeme getirmişlerdir. Pompeii'nin kalıntıları ve bunu takiben Corneto'nun Etrüsk mezarlarının kazıları, antik mimarının canlı bir şekilde ve en önemlisi rengârenk yeniden anlaşılmasına olanak kılmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde, Avrupa'nın genelinde mimari için renk, Félix Duban (Fransız mimar), Michael Gottlieb Bindsbøll (Danimarkalı mimar), Gottfried Sempre (İtalyan mimar) (**Görsel 10**), Jules Goury (Fransız mimar) ve Leo von Klenze'nin (Alman mimar) (**Görsel 11**) çalışmaları sayesinde merkezi bir soru haline geldi.⁶ Yalnız bu soru ve takip eden çalışmalar, mimarlar tarafından yapılan tahmini renkli restitüsyonlardan öteye geçmemiştir.

20. yüzyılda, antik çok renkliliğin geçmiş bilgisiyle, konuya farklı ve asıl bilimsel yenilikte çalışmalarla projeler ve sergiler ortaya çıkarılmıştır. Bu çalışmalar sayesinde, deneysel arkeoloji, üç boyutlu modeller ve fiziksel kopyalar yoluyla mimari parçaların ve çok renkli heykellerin konservasyonu üzerinde çalışılmıştır.⁷ Çalışmaların antik çağın heykel sanatını içermesinin yanı sıra tapınak heykeltıraşlığı da dâhil edilmiş ve bu sayede tapınak mimarisinin çok renkliliği için bir ön kaynak oluşmaya başlamıştır. 20. yüzyılda, sanat araştırmacısı Gerald F. Brommer, "Die Metopen der Parthenon" adlı liste çalışmasında

⁴ Front elevation of the Temple of Empedocles at Selinute (Hittorff 1851, Pl. 2).

⁵ Vinzenz Brinkmann, *Renkli Tanrılar*, (İstanbul: Ege Yayınları, 2016), s. 62-63.

⁶ Davit Van Zanten, *The Architectural Polychromy of the 1830s*, (New York: Garland Publishing, 1977); R. D. Middleton, "Hittorff's polychrome campaign", (1982), p. 175-195; Hanno-Walter Kruft, *A History of Architectural Theory*, (München: Princeton Architectural Press, 1985).

⁷ Eliana Siotto, "Ancient Polychromy: Study and Virtual Reconstruction Using Open Source Tools", *Visual Computing Laboratory ISTI-CNR, Pisa, Italy, ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, Vol. 8, No. 3, Article 16, May 2015.

Parthenon metoplarının renklerine dair önceki çalışmaların raporlarını da aktarmıştır.⁸ Bu aktarımlarda arka planın kırmızı ya da mavi olduğu ile ilgili farklı görüşler hâkimdir.⁹

Antik çağ tapınak çok renkliliği üzerine 21. yüzyılda yapılan çalışmalar, bir takım teknolojik gelişmelere bağlı analiz çalışmalarıdır. Son yıllarda bu alan üzerine yapılan çalışmalar heykeltıraşlık sanatı için de geçerli olan “UV-VIS Absorpsiyon Spektrometresi” adındaki teknolojiden yararlanılarak gerçekleştirilmektedir. Aslen adli bilimlerde metallerin ve organik bileşiklerin kantitatif tayini için uygulanan bir teknoloji olan bu uygulama, 20 yıldır UV-VIS absorpsiyon spektrometresi, renk pigmentlerinin mikroskobik kalıntılarını analiz etmek ve belirlemek için koruma bilimlerinde başarıyla uygulanmıştır. Yöntem, elektromanyetik ışık dalgaları ile bir pigmentin fiziko-kimyasal yapısı arasında meydana gelen karmaşık etkileşimlere dayanır. Bu uygulamanın antik çağ tapınak çok renkliliği için kullanılmış olan özgün örneği, “Palatine Projesi” ile Alman Arkeoloji Enstitüsü’nde bilim insanı olan Stephan Zink tarafından ilk kez bir Roma tapınağının mimari mermer parçalarına uygulanmıştır.¹⁰

Çok renklilik alanındaki çalışmalar, 18. yüzyıldan günümüze kadar geçen süreç içerisinde, arkeolojik bulgular ve raporlanan bilgiler sayesinde, tüm medeniyetlerdeki çok renkliliğin önemini doğrulamış, daha sonraki dönemlerdeki Gotik ve İslami eserler de incelenerek çok renkliliğin yapılar üzerindeki varlığı bu dönemlerde yeniden değerlendirilmiştir.

⁸ Gerald F. Brommer, *Die Metopen der Parthenon*, (Mainz: von Zabern, 1967), p. 159-161.

⁹ B. Saurer, *Das sogenannte Thesion und sein plastischer Schmuck*, (Leipzig: Heidelberg University Library, 1899), p. 187; P. Reutersward, “Studien zur Polychromie der Plastik”, *Stockholm Studies in the History of Art*, Vol. 3:1 (1958), p. 152-153.

¹⁰ Ayrıntılı inceleme ve bilgi alma amaçlı olarak bkz. <https://ostaustria.org/292-categories-all/magazine/volume-28-december-20-2010/news-from-the-network-austrian-researchers-abroad/5322-introducing-archaeologist-stephan-zink-piecing-together-the-puzzle-of-the-past>

2. BÖLÜM: ANTİK ÇAĞ TAPINAK MİMARİSİNE GENEL BAKIŞ

2.1. Tapınak ve İnsan İlişkisi

Tapınak, Budistlerin ‘‘pagoda’’, Hinduların ‘‘mandir’’, Müslümanların ‘‘cami’’, Hıristiyanların ‘‘kilise’’, Yahudilerin ‘‘havra’’ olarak adlandırdığı, dinsel ritüellerin merkezinde yer alan mekânların, işlev ve anlam olarak antik çağlardaki karşılığı olarak düşünülebilir. Tapıntan daha erken bir tanım olan ‘‘tapınım’’ ise, tanrıya veya ilah olarak tanınan varlığa karşı inanış ve bağlılık anlatmak için belirli kurallara bağlı dua ve sunu gibi dini aktivitelerde bulunmak olarak nitelendirilebilir. Bu dini aktiviteler de belli bir alan veya mekân (tapınak) kullanılarak gerçekleştirilmektedir. Formları zaman içerisinde farklı uygarlıklarca farklı şekillerde değiştirilmiş olan bu kutsal alanlar, dönem insanların tanrıça/tanrılarına olan sunularını sundukları, dualar ettikleri, çeşitli törenlerle tanrı/tanrıça huzuruna çıktıklarını düşündükleri yerlerdi.

Dinlerin en başta neden ve nasıl ortaya çıktıkları konusu günümüzde halen tartışılmakta olan bir konudur. İlk başta, avcı-toplayıcı olarak adlandırdığımız ilk insanların, tek korkularının vahşi hayvanlar olduğu görüşü hâkimdir. Bu ortamda, insanların birlikte yaşamaları ve birlikte hayali bir düzen kurup buna inanmalarının kaçınılmaz olduğu, bu süreçte de dinlerin ortaya çıktığı düşünülmektedir.¹¹ Düşünceler üzerine kurulu olan din, insanın çevresindeki olayları sebepleri ve süreçleriyle mantıksal çerçevede algılayamayışı üzerine, tüm bunların birer yaratıcısı olması gerektiği düşüncesinden ortaya çıkmıştır. Öyle ki en erken çağlardan itibaren insanlar hava şartlarına, tarıma, doğurganlığa, gökyüzüne ya da yeraltına anlamlar yüklemeye başlamış ve bu anlamları tanrı/tanrıça kavramlarıyla bağdaştırmıştır.

Mimari bir yapı niteliğinde olmasının yanı sıra bir iletişim biçimi ve simge olarak değerlendirilebilen tapınaklar¹² dönem uygarlıklarının toplumsal inanç sembolleri olarak da görülmektedir. Tapınaklar, en erken çağlardan itibaren insanların kutsal saydıkları mekânlar oldukları için, her zaman yerleşim yerinin en önemli yapıları olarak görülmüşlerdir. Dolayısıyla antik çağda tapınaklar, yalnızca dini bir mekân değil aynı zamanda iktisadi hayatın da merkezi konumundadır. Tapınakların yerleşim yerleri içerisindeki konumları bile bu merkezi düşünce dolayısıyla şekillenmiştir. Öyle ki kutsal alanların yer seçimiyle ilgili antik çağın

¹¹ Yuval Noah Harari, *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens*, Çeviren: Ertuğrul Genç (İstanbul: Kolektif Kitabevi, 2015), s. 112-119.

¹² Sir Herbert Read, *The Disintegration of Form in Modern Art, The Origins of Form in Art*, (New York: Horizon Press, 1965), s. 182.

Thucydides (MÖ 472-400),¹³ Ksenophon (MÖ 430-355),¹⁴ Platon (MÖ 427-347),¹⁵ Aristoteles (MÖ 384-322)¹⁶ gibi önemli filozoflarının farklı görüşleri bulunmaktadır. Bu fonksiyonlarıyla tapınakların, siyasi ve idari merkez olmaları dolayısıyla devletlerin kendilerine kaynak olarak dini göstermelerinin önünü açmış oldukları da düşünülmektedir.

Din insanları, bazı düşüncelere göre uyuşturmuş ve üretkenliklerini yontmuş¹⁷ fakat bazı düşüncelere göre ise tam tersine insanların üretken olmasına katkıda bulunmuştur.¹⁸ Dinin insanları düşünce olarak yozlaştırdığı düşüncesi sosyolojik olarak düşünülebilirse de tapınak mimarisinin antik çağlardan günümüze kadar geçen süre içerisindeki gelişimi, insanların dine verdikleri önemin sonucunda ortaya çıkardıkları bir üretkenlik göstergesi olmalıdır.

İnsan ve tapınak ilişkisi, antik çağdan günümüze değin tapınım ve yönetim ile paralellik göstermiştir. İnsanlar dini tapınım yeri olmalarının yanı sıra aynı zamanda bir kurallar bütünlüğü barındıran tapınaklara bu kurallar çerçevesinde erişebilmiş ve tapınmalarını gerçekleştirebilmişlerdir. Günümüzde bile aynı biçimde devam eden bu sistem, dünya üzerinde dinlerin çeşitliliği sebebiyle her farklı dini yapı için birtakım farklılıklar içermektedir.¹⁹ İnsan olmadan tapınım, tapınım olmadan tapınağın olmayacağı gibi dinin ve yönetenlerin etkileri antik çağ toplumlarının en erken çağlarında bile tapınak ve insan ilişkisini doğrudan etkilemiştir.

2.2. Erken Dönem Tapınak Mimarisi

Prehistorik dönemlerde mağara içlerinde ve açık alanlarda tapınım yapan insanlar, zamanla yerleşik yaşama geçilmesiyle birlikte kutsal alanı koruma içgüdüleri ile artık tapınılan alanı kapatmaya ve mimari süreçte geliştirmeye başlamışlardır. Yerleşik yaşamın ilk mimarisini oluşturan Neolitik (MÖ 10000-5500) dönemin konutları, beraberinde ritüel amacıyla yapıldığı düşünülen megalit²⁰ yapıları ortaya çıkarmıştır. MÖ yaklaşık 5500-2000 yılları civarına

¹³ Thucydides, *Peloponnes Savaşı*, Çeviren: T. Gökçöl (İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1976), IV. 98.

¹⁴ Ksenophon, *Memorabilia. Oeconomicus. Symposium. Apology*. Trans: E. C. Marchant – O. J. Todd, vol. IV. III. (Cambridge: Harvard University Press, 2013), 8. 10.

¹⁵ Platon, *Yasalar*, Çeviren: C. Şentuna- S. Babür (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1998), 745, b-c.

¹⁶ Aristoteles, *Politica*, Trans: H. Rackham, vol. XXI. (London: Cambridge University Press, 2005), 1331b.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Tan Kızıllığı*. Çeviren: Özden Saatçi, (İstanbul: Say Yayınları, 2005), s. 46.

¹⁸ Mehmet Özmenli, "Tapınak-Mediyet İlişkisi", *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Vol. 9/10 (Fall 2014), p. 1281-1292.

¹⁹ Dinler tarihi ve dini yapıların kendilerine ait farklı kuralları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Felicien Challaye, *Dinler Tarihi*, Çeviren: S. Tiryakioğlu (İstanbul: Varlık Yayınları).

²⁰ Yunanca mega: büyük; lithos: taş anlamlarına gelmekte dolayısıyla megalit büyük taştan gelme anlamıyla yorumlanmaktadır. Megalitlerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Doğan Hasol, *Mimarlık Sözlüğü*, (İstanbul: Yem Yayınları, 1990), s. 351; Gary M. Feinmann ve Price T. Douglas, *Glossary Images of the Past* (Columbus: McGraw-Hill Higher Education, 2017)

tarihlendirilen geneli Avrupa'daki (Fransa/Carnac,²¹ İngiltere/Salisbury/Stonehenge,²² İskoçya/Mainland/Skara Brae,²³ Malta/Ggantija²⁴) taş yapılar, 1995 yılında başlanan çalışmalar sonucunda ortaya çıkarılan yuvarlak planlı Göbekli Tepe²⁵ yerleşmesine kadar, Neolitik dönem dini yapılarının en erken örnekleri olarak kabul edildiler.²⁶ Çanak Çömleksiz Neolitik (PPNA) döneme (yaklaşık MÖ 1000-6900) tarihlendirilen Göbekli Tepe yerleşmesi,²⁷ mevcut literatürde antik çağın en erken tapınım yapısı olarak kabul edilmektedir (**Görsel 12**).

Antik çağın Kalkolitik (MÖ yaklaşık 5500-3500) ve Tunç (MÖ 3500-1200) çağlarında tapınak mimarisi kendini Mezopotamya, Mısır ve Anadolu'da belirgin olarak göstermiştir. Mezopotamya'nın genel mimarisine bakıldığında, bölgede ahşabın çok az olması nedeniyle çamurdan tuğlaların zifte bulanmış koruyucu ateş tuğlası ile kaplanmasıyla oluşturulmuş bir mimari ile karşılaşmaktayız. Tapınak mimarisinde ise, taban seviyesinden başlanarak tepeye doğru gittikçe kat kat yükselen, giderek küçülen teraslardan oluşan, yanlarda merviden sistemi bulunan ve zirvesine tapınağın yerleştirildiği kademeli yapılar ortaya çıkmıştır. Akadça “ziqquratu” (dağ tepesi, zirve) ve “ziqqaru” veya “sequrratu” kelimelerinden türetilmiş olabileceği düşünülen bu zigguratların²⁸ ilk örneklerinden biri, Uruk kentindeki uzun ve düz merdivenlerle çıkılan teraslarıyla Beyaz Tapınak'tır (MÖ 3517-3358) (**Görsel 13**).²⁹ Aynı dönemler içindeki antik Mısır'ın tapınak yapıları, dinin uygarlığın merkezi olduğunu iyi bir biçimde yansıtmaktadırlar. Nil Nehri civarında konumlanan en erken Mısırlıların tapınaklarını nehir ve güneşin konumunu eksen olarak inşa ettikleri anlaşılmaktadır.³⁰ Bu dönemlerde tapınak yapıları, yalnızca tapınım yapılma amaçlı değil, rahip eğitiminin verildiği ve kentin yönetildiği ana merkez konumundaydı. Bu yüzden mimari açıdan diğer yapılarla kıyaslandıklarında ihtişamlı görünüme sahiptirler. Anadolu'da ise, yaşam alanı olarak inşa edilmiş yapılardan kesin biçimde ayrı yapılmış tapınım yapısı örneklerine erken Kalkolitik döneme (MÖ 5200 civarı) tarihlenen Hacılar, Beycesultan gibi yerleşmelerde karşılaşılmıştır.³¹

²¹ Emmanuel Mens, “Refitting megaliths in western France”, *Antiquity*, Vol. 82-315, (March 2008), p. 25-36.

²² A Herbert, *Cyclops Christianus, or the supposed Antiquity of Stonehenge* (London: J. Petheram, 1849)

²³ Gordon Childe, “Skara Brae: a ‘Stone Age’ Village in Orkney”, *Antiquity*, Vol. 5-17, (March 1931), p. 47-59.

²⁴ Michael Ridley, *The Megalithic Art of the Maltese Islands*, (London: Dolphin Press, 1971)

²⁵ Klaus Schmidt, *Göbekli Tepe En Eski Tapınağı Yapanlar* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları), s. 102-103.

²⁶ Leland M. Roth, *Mimarlığın Öyküsü*, Çeviren: Ergün Akça (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2014), s. 210-211.

²⁷ Charles C. Mann, “The Birth Of Relligion”, *National Geographic Magazine*, June, (2011), p. 57.

²⁸ Ignace J. Gelb, Benno Landsberger, A. Leo Oppenheim, *Chicago Assyrian Dictionary*, (1961: Orientel Institutue, Chicago), s. 129-130.

²⁹ Michael Roaf, “Mezopotamya ve Eski Yakındoğu, Zigguratlar”, *Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi Cilt: 9* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1996), s.104-107.

³⁰ Roth, *Ör. ver.*, s. 226.

³¹ Rudolf Nauman, *Eski Anadolu Mimarlığı*, Çeviren: Meral Badra (Üçüncü Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1991), s. 446.

Bu dönemin tapınım yapıları henüz tam anlamıyla tapınak mimarisi olarak değerlendirilmesi güç olsa da, bu alanların içerisinde tapınımı kanıtlar nitelikte idoller, çeşitli kült objeler ya da duvar resimlerinin yanı sıra içlerinde fırınlar ve gömütlerle ortaya çıkarılmışlardır. Genel olarak dikdörtgen planlı kült odası olarak değerlendirilen ayrı bir odaya sahip bu yapıların, üç ya da dört pencere ile aydınlatılmış oldukları anlaşılmıştır. Anadolu’da, küçük tapınaklar olarak değerlendirilmiş bu yapıların haricinde bağımsız olarak yapılmış ilk tapınakların varlığı (antik tabletlerce daha eskiye dayansa da) MÖ yaklaşık 1500-1000 yıllarına tarihlendirilmiştir.³²

Dor Göçleri ile Yunanistan’a gelen toplulukların MÖ 8. yüzyıl sonralarına kadar naiskos adı verilen küçük boyutlu tapınım yapıları ve açık havada yani doğada tapınım yaptıkları bilinmektedir. Bunun en iyi örneği Dodona Kutsal Alanı’dır. Kutsal alanın en önemli unsuru meşe ağacıdır. Öncesinde açık havada, meşe ağacının gölgesinde tapınım yapan dönem insanları daha sonra MÖ 5. yüzyılda ağacın gölgesine küçük bir ev yapmışlardır. Oiskos adı verilen bu evin etrafı MÖ 4. yüzyılda bir duvarla (temenos) çevrilmiş ve giriş kapısı eklenmiştir (portik). MÖ 3. yüzyılda tam olarak bir tapınak şeklini alan bu kutsal alan Bizans dönemine kadar meşe ağacına olan bağlılığını sürdürmüştür.³³ Antik Yunanistan’ın mimari ve sanat anlamında başlangıcını oluşturan Geometrik dönemin (MÖ 1100-700) en iyi bilinen tapınakları Aetolia bölgesindeki Thermon Apollon Kutsal Alanı (MÖ 9. yüzyıl) ve Girit’in batısında, dağlık alanda yer alan Dreros’ta³⁴ (Apollon Delphinios Tapınağı MÖ 8. yüzyıl sonları) bulunan tapınak yapılarıdır.

Geometrik dönemin tapınak yapılarının malzemenin dayanıksızlığı (moloz taş, kerpiç ve ahşap) veya ilkel inşaat teknikleri nedeniyle günümüze kadar ulaşamamış olmasına rağmen dönemin tapınak mimarisini Argos ve Korinthos’taki kutsal alanlarda bulunmuş pişmiş toprak tapınak modelinden öğrenmekteyiz.³⁵ Buradan edinilen bilgiler, modelin dikdörtgen planlı, yalnızca kült odasını barındıran bir odanın üzerinde iki yana eğimli çatısı ile ön kısımda girişin uzun tutulması, sonradan tapınak mimarisinde pronaos olarak adlandırılacak olan tapınak bölümünün öncülü olduğu yönündedir.

³² Roth, *Ön, ver.*, s. 217.

³³ G.Gruben, *Die Tempel Der Griechen*. (München: Hirmer Auflage, 1966), s. 107-110.

³⁴ J.G.Pedley, *Greek Art & Archaeology*, (London: Pearson, 2002), p. 112-113, fig.4.9.

³⁵ Pedley, *Ön, ver.*, 112, fig. 4.8

2.3. Antik Yunan ve Roma Tapınak Mimarisi

2.3.1. Tapınak Terminolojisi ve Plan Tipleri

Tapınaklar, mimari plan açısından üç ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar, giriş holü olarak isimlendirilen *pronaos*, kült heykelinin bulunduğu orta kısım olan *sella* ve arka kısımda adak eşyalarının konulduğu *opistodomos*'dur (**Görsel 14**).

Tapınaklar, plan tiplerine göre de isimlendirilmişlerdir (**Görsel 15**).³⁶ Tapınak planının kökeni olarak kabul edilen Megaron,³⁷ bir ön giriş ve arkasında büyük bir ana mekândan oluşmaktadır.³⁸ Megaronun kökeninin hangi bölgeye dayandığı konusunda birçok farklı görüş³⁹ olmasına rağmen ilk Tunç çağında ortaya çıktığı düşünülen bu plan tipinin en ayrıntılı ve tam tanımını 1942 yılında Baldwin Smith yapmıştır:⁴⁰ “*Bir megaron, ilk başta erkeklerin sonra tanrıların ikameti için kullanılan müstakil, dikdörtgen veya apsidal bir yapıdır. Bu yapı muhtemelen, illa gerekli olmasa da genelde bir ucundan girilebilir ana salondan ibarettir. Daha gelişkin aşamalarında bu giriş, anta duvarlarıyla oluşturulmuş yarı-açık bir kapı önü sundurmasında yer almıştır. Bu salon içten payanda gerektirecek denli büyük olabilir de olmayabilir de ve iç payandalar kullanılması gerektiğinde bu payandalar çatıyı destekleyecek çeşitli farklı biçimlerde konulmuştur; orijinalinde içinde, genelde dairesel olan bir ocak vardır ve üstü, eğimli bir çatı veya düz bir çatıyla kaplıdır.*” Smith’in bu tanımına uygun düşen, Troia’da sunularıyla birlikte ortaya çıkarılmış MÖ 3000 civarına tarihli yapı, megaronun kökeninin Anadolu’da olduğunu savunan araştırmacıların da kanıtı olmuştur.⁴¹

Naos duvarının giriş cephesinin iki yanından ileri doğru uzanan duvarlar *anta duvarları* olarak adlandırılır. *Altar*, tapınağın içinde ya da yakınında bulunan ve tanrılara sunulan kurbanların kesimi için yapılmış masadır. Tapınağı çevreleyen sütun dizisine *peristyl*, bir tapınağı ya da kutsal alanı çevreleyen duvara *temenos*, tapınağa ya da kutsal alana giriş kapısına ise *propylon* denilmektedir. Anta uçları arasında iki ya da dört sütun bulunan tapınak planına *templum in antis*, tapınağın sadece ön cephesinde sütun varsa *prostylos*; eğer tapınağın her iki cephesinde ve arkasında sütun varsa buna *amphiprostylos* planlı tapınak denilmektedir. Her

³⁶ Tamay Tekçam, *Arkeoloji Sözlüğü*, (İstanbul: Alfa Yayınları, 2007), s. 218-220.

³⁷ Megaron ve gelişimi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Zariye Biliz Ergüden, “Megaronun Doğuşu ve Erken Tunç Çağı Boyunca Gelişimi”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 2003).

³⁸ Doğan Hasol, *Arkeoloji Sözlüğü*, (İstanbul: Yem Yayınları, 1990), s. 351.

³⁹ Gruben, *Ön, ver.*, s. 107-110.

⁴⁰ E. Baldwin Smith, “The Megaron and Its Roof”, *American Journal of Archeology*, 46, (1942), s. 99-118.

⁴¹ Fahri Işık, Megaron: “Bir Simgenin Arkeolojik Öyküsü”, *Mimarlık*, Cilt-Sayı: 268, (1996), s. 14-15; Kofmann, Manfred, Kofmann, “Tarih Öncesi Yerleşim Yeri Hisarlık tepesi; Aşağıdan Yukarıya Troia’nın On Kenti”, Troia: Düş ve Gerçek. *Konrad Theiss Verlag*, (2002), s. 203-204; Cengiz Bektaş, “Ev, Saray, Köşk ve Kasırlar”, *Tasarım Kuram Dergisi*, 13, (2012), s.3.

taraftan bir sıra sütunla çevrili olan tapınaklar, “kanatlı” anlamına gelen *peripteros*, her tarafı çift sıra sütunla çevrili ise “çift kanatlı” anlamındaki *dipteros* planlı tapınak olarak adlandırılmıştır. Dipteros planlı tapınakların iç sütun sırasının boş bırakılıp dış sırasının sütunla çevrili olmasına ise “yalancı dipteros” anlamına gelen *pseudo-dipteros* denilmektedir. Yuvarlak planlı ve bazen de dikdörtgen, iç kısımda duvarı olmayan, sütunlar ve çatıdan oluşan plan tipi ise *monopteros* planlı tapınaktır.

Tapınak mimarisinin alt zeminden en üstteki süsleme elemanlarına göre dizilimi ise şu şekildedir (**Görsel 16**): *Stereobate*, tapınakların üzerlerine oturtuldukları alt zemin, *krepis* ise bu alt zeminden tapınağın girişine kadar olan basamaklara verilen isimdir. *Stylobate*, sütunun oturtulduğu en üst basamaktır. *Sütun*, tapınağın en önemli taşıyıcı elemanıdır. Kaide, gövde ve başlık olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır. Sütun kaidesi üzerinde yer alan dış bükey silme *torus*; iç bükey silmeye ise *trokhilos* denilmektedir. Sütun bileziği üzerinde bulunan yastık biçiminde silmeye *ekinos*, sütun başlığı üzerinde bulunan kare ya da dörtgen tablaya *abakus*, sütun karnına ise *entasis* adı verilir. Bazı tapınaklarda karşılaşılan kolosal kadın heykeli biçiminde sütunlara *karyatid*, erkek heykeli biçimindeki sütunlara ise *atlantes* denilmektedir.⁴² Abakusun üzerinde yer alan yatay giriş *arşitrav*dır. Arşitravın üzerindeki heykeltıraşlık kabartmalarla süslü şerite *friz* (ion düzeni); aralıklı biçimde sıralı üç düşey yivden oluşan bezemeye *triglif* (*üçüzyiv*) (dor düzeni), triglifler arasında yer alan dörtgen panolara ise *metop* (dor düzeni) denir. Frizin üzerinde yer alan yatay silme *geison* olarak adlandırılır. Yağmur suyu oluşu olarak yapılmış, üzerinde aslan başı gibi *çörtlen* bulunan saçak kısmına *sima* denilmektedir. Tapınağın çatısında en alt sıradaki kenar kiremitlerin ucunda yer alan pişmiş toprak bezeme *antefix*, alınlığın köşelerinde yer alan figür ya da bezeme ise *akroter*dir.

Antik yazar Vitruvius’tan antik çağ tapınaklarının sütun aralıklarına göre de isimlendirildiğini öğrenmekteyiz (**Görsel 17**).⁴³ Bunlar: Sütunları birbirine çok yakın olan *pyknostylos* (sütun aralığı 1.5 sütun çapına eşit olan), biraz daha sütun aralığı açık olan *systylos* (sütun aralığı 2 sütun çapına eşit olan), sütun aralığı biraz daha açık olan *diastylos* (sütun aralığında bir sütun çapının 3 katı mesafe olan), sütun aralığı gerekenden geniş olan *araiostylos* (baştabanlar mermer ya da taş yerine ahşap giriş döşemeli, basık ve şişkin görünümlüdür) ve sütun aralıkları olması gerektiği gibi, muntazam olarak tanımlanan *eustylos* (sütun aralığındaki

⁴² J.Malam, *Antik Yunan Tapınakları*, Çeviren: Soner Yapıcı. (İstanbul: Mandolin Yayınevi, 2011), s. 15.

⁴³ Vitruvius, *Mimarlık Üzerine*, Çeviren: Çiğdem Dürüşken (İstanbul: Alfa Basımevi, 2017), s.114-120.

boşluğu bir sütun çapının iki çeyrek katına; arka ve ön taraflardaki orta sütun aralıkları ise bir sütun çapının üç katına eşit olan) planlı tapınaklardır.

Tapınakların sütun özelliklerine göre stilistik tanımlanması ise kronolojik olarak dor, toskana, aiol, ion ve korint olarak isimlendirilmektedir (**Görsel 18**). İlk olarak ortaya çıktıkları veya yaygın kullanıldıkları görülen bölgelere göre isimlendirilen sütun tipleriyle oluşturulan mimari yapılar, bu sütun tipleriyle uyumlu bir düzen oluşturmuşlardır. Tapınak mimarisinde önemli bir ayırt edici unsur olan sütun düzenleri, kendilerine has birbirinden ayrılan bir takım estetik ve fonksiyonel özelliklere sahiptirler.

*Dor Düzeni*⁴⁴

Dor düzeninin kökeni Peloponneses'e dayandırılmakla birlikte asıl formunu MÖ 6. yüzyılda aldığı bilinmektedir. Kaidersiz, doğrudan stylobate üzerine oturtulmuş sütunları monolit ya da tamburlardan oluşur.⁴⁵ Temel yapı öğeleri ve taşıyıcı elemanlar yapının üç basamak sırasıyla stereobata oturtulmasıyla sağlanmaktadır. Taban çapıyla yüksekliği arasında 1/6 oranı uygulanmıştır. Sütun başlıkları üç kısımdan meydana getirilmiştir. Bunlar; bilezik (anuli) yastık biçiminde yuvarlak silme (ekinus) ve abakus'tu. Sütunların üzerinde yükselen çatı elemanları da (entablature) ayrıca kademeli olarak düzenlenmişlerdir. Sütun başlıklarının üzerinde profilsiz düz bir baştaban (arşitrav) kuşağı uzanır. Arşitravın üzerinde, dönüşümlü yerleştirilmiş triglif ve metop sırasından oluşan triglyphon frizi uzanır. Bunun üstünde sırasıyla korniş, alınlık ve sima yer alır.

*Toskana Düzeni*⁴⁶

Dor düzeninin değiştirilmiş (daha çok basitleştirilmiş) bir şekli olarak nitelendirilen toskana düzeni, ilk olarak Etrüsk mimarisi içerisinde yer edinmiş ve Roma mimarlığında da geliştirilerek kullanılmıştır. Dor düzeninin yivsiz ve triglif içermeyen biçiminde, sütunlar kaideli olarak yapılmıştır.⁴⁷ Sütunların yüksekliği sütun alt çapının yedi katıdır. Sütun kaidesi ve başlıklar ise yarım çap yüksekliğinde yapılırlar. Sütun başlığı dış bükey bir bilezik, kısa boyun, bir *ekhinus* ve *abakustan* oluşmaktadır. Ayrıca dor sütununa göre ekhinus daha kalındır

⁴⁴ Saltuk, *Ön, ver.*, s. 279, L. XIX.

⁴⁵ Andreas Rumpf, *Yunan ve Roma Sanatı*, Çeviren: Jale İnan (İstanbul: Pulhan Matbaası, 1949), s. 16.

⁴⁶ Tekçam, *Ön, ver.*, 231.

⁴⁷ Antik çağın Aiyolya Bölgesi: Anadolu'nun kuzey batısı; Edremit Körfezi'nden Menemen Ovası'na kadar olan antik bölge: Aigai, Hadrianapolis, Atarneus, Pergamon, Pitane, Elaia, Gryneion, Myrina, Kyme, Leukai antik kentlerini kapsamaktadır. Bkz. Saltuk, *Ön, ver.*, s. 182.

ve ekhynusun alt kısmında rozetler için bir boyun yapılmış ve bunun da altında bilezikler yer almaktadır. Etrüsk mimarisinden günümüze kadar kullanım görmüş olan toskana sütunları, günümüzde Avrupa’da özellikle İtalya bahçe mimarisinde yaygın olarak kullanılmaya devam etmektedir.⁴⁸

Aeol Düzeni

İlk olarak MÖ yaklaşık 6. yüzyılda ortaya çıktığı düşünülen ve ismini görüldüğü bölgeden (Aeolia)⁴⁹ alan sütun başlığı, kaide üzerine oturtulan, gösterişli bir başlığa sahip, iki geniş volüt ve arasında palmetten oluşmaktadır.⁵⁰ İon sütun tipiyle aynı dönemlerde ortaya çıkmış olan Aeol üslubu, İon düzeninin yaygınlaşmasıyla silinip gitmiştir. İon sütunu gibi iki taraflı olan aeol sütun başlığının başlıca farkı ion düzeninde volütler torusu tamamen kaplarken aeol başlığında torusun üzerinde yer almalarıdır. Sütunları tıpkı toskana sütunları gibi yivsizdir.

İon Düzeni

Arkaik dönemde örnekleri görülmeye başlanan bir diğer sütun düzeni, dor düzeninden yaklaşık çeyrek asır sonra, MÖ 6. yüzyıllarda İonia’da ortaya çıkmıştır.⁵¹ Dor düzenine göre daha zarif ve uzun (Taban çapıyla yüksekliği arasında 1/9 oran uyganmıştır) bir görünüme sahip olan bu düzende; krepidoma kısmında krepis sayısı 5-7 arasında değişir. Bu sebeple stereobate daha yüksektedir. Dor düzeninden farklı olarak İon düzeninde sütun kaideleri torus ve trochilos öğelerine sahiptir. Kaideler yarım çap yüksekliğindedir ve iki tip sütun kaidesi kullanılmıştır: plinthosun üzerinde çift sıra trochilos ve bir torus sıralamasından oluşan tip Anadolu-İon tipi; yarım daire kesitli iki dışbükey (torus) ile bunların arasına yerleştirilmiş bir içbükey (scotia) silmeden oluşan tip ise Attik-İon tipi olarak adlandırılmıştır.⁵² Sütun başlıkları volüt olarak adlandırılan aralarında stilize yaprak motifleri, genellikle *ion kymationu*;⁵³ bunun üzerinde yine yapraklı bezemeli, genellikle *lesbos kymationu*⁵⁴ bulunan abakustan (dor düzenine göre daha incedir) oluşmaktadır. Arşitrav tek ya da üç parçalı fascia’dan oluşmaktadır. Fascialar arasında makara-boncuk dizisine (astragal) yer verilmiştir. Arşitravın üstünde, figürlü ya da bitkisel

⁴⁸ Franco Cambi and others, “Etruria, Tuscia, Toscana: la formazione dei paesaggi altomedievali”, *Storia dell’Alto Medioevo italiano*, VI-X secolo, alla luce dell’archeologia: convegno internazionale, Siena, 2-6 (Dicembre 1992)

⁴⁹ Tekçam, *Ön*, ver., s. 7.

⁵⁰ Saltuk, *Ön*, ver., s. 17.

⁵¹ Tuba As, “Yunan ve Roma Tapınaklarının Karşılaştırması”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kafkas Üniversitesi, 2014), s. 11.

⁵² Tekçam, *Ön*, ver., s. 105.

⁵³ Saltuk, *Ön*, ver., s. 86, Lev. XXXV.

⁵⁴ Saltuk, *Ön*, ver., s. 112, Lev. XXXV.

bezemeye sahip friz kuşağı uzanır. Frizin üzerinde dor düzeninde bulunmayan geisipodes (dış sırası) yer almaktadır. Geisipodes'i sonra sırasıyla geison, sima ve akroterler izler. Simada apotropeik (koruyucu) anlamda aslan başı formunda çörtlenler vardır. İon başlığı her açıdan aynı görünen dor başlığının aksine aeol sütun tipinde olduğu gibi iki cepheli bir görünüme sahiptir.

Korinth Düzeni

Korinth başlığının, Mimar Kallimachos⁵⁵ tarafından MÖ 440'larda keşfedildiği kabul edilmektedir.⁵⁶ Korinth düzeni, ion düzeni üzerinde yapılan bir takım değişikliklerden oluşmaktadır.⁵⁷ İon düzeninden sütun başlığı ve geison düzenlemesi açısından ayrılan bu düzende; başlık yukarıya doğru genişleyen bir görünüme sahiptir.⁵⁸ Bu görünüm sepet şeklinde etrafı akantus⁵⁹ yapraklarıyla çevrili kısım (kalathos), köşelerinde volütler barındıran helixlerden (köşegenler üzerinde yer alır ve abaküsü taşır gibi görünmekteydiler)⁶⁰ meydana gelmektedir.⁶¹ Taban çapıyla yüksekliği arasında ion düzeninde de olduğu gibi 1/9 oranı uygulanmıştır. Özellikle Roma sanatı içerisinde diğer iki düzenin yanı sıra daha fazla tercih edilen bu düzende neredeyse her yer mimari bezemeyle donatılmıştır.

*Kompozit Düzen*⁶²

Bu düzen, ion ve korint elemanlarının birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Özellikle başlık önemlidir: İon bezeme elemanları ve volütlerinin, korinth düzeninin kalathosu ile birleşmesinden oluşturulmuştur.⁶³ Üst yapı elemanlarının (entablature) oldukça bezemeli olduğu anlaşılmaktadır. Kompozit düzen Roma döneminde yaygınlaşarak kullanılmıştır.

2.3.2. Arkaik Dönem Tapınak Mimarisi

Arkaik dönem (MÖ 7- 6. yüzyıllar), antik Yunan uygarlığının, doğudaki Mısır uygarlığıyla etkileşimi sonucu, sanat ve mimari unsurlarının özgün değerlerini buldukları bir

⁵⁵ Rudolf Blum, *Kallimachos*, (Wisconsin: The Wisconsin University, 1991), s. 2.

⁵⁶ Vitruvius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, Çeviren: Suna Güven (İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayını, 2005), s. 77.

⁵⁷ Saltuk, *Ön, ver.*, s. 103.

⁵⁸ Tekçam, *Ön, ver.*, s. 121.

⁵⁹ James Ward, *Historic Ornament-Decorative Art and Architectural Ornament* (London: William Clowes and Sons Ltd, 1909), s. 250.

⁶⁰ Saltuk, *Ön, ver.*, 74.

⁶¹ Cevat Başaran, "Antik Çağ Mimarisinde Estetik Anlatım", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 1, (1995), 9-14.

⁶² Kompozit başlıklar hakkında genel olarak bilgi edinmek için bkz. Cevat Başaran, *Anadolu Kompozit Başlıkları*, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1999)

⁶³ Saltuk, *Ön, ver.*, s. 101.

zaman dilimini kapsamaktadır. Mısır'ın devasa boyutta ve taş malzemeden yapılan heykelleri ve tapınaklarından etkilenen Yunanlı sanatçılar, bunu kendi ülkelerinde kendi malzemeleriyle özgün değerler katarak geliştirmişlerdir. Daha önceki dönemlerde ahşaptan yapılan tapınak yapılarının çoğu günümüze ulaşmamıştır. Fakat anıtsal taş mimarinin başladığı Arkaik dönemin örnekleri ışığında ahşap mimarinin belli bir takım bezeme unsurlarının, kireçtaşı ve mermerden yapılan tapınak mimarisine uyarlandıkları anlaşılmaktadır.

Korinth İsthmia'da yer alan Poseidon Tapınağı (MÖ 690-650)⁶⁴ ahşap mimariden taşa geçiş dönemine tarihlendirilen en erken Arkaik dönem tapınaklarından biridir.⁶⁵ Dor düzenli peripteros planlı tapınak uzun bir cellaya sahiptir ve tapınağın yüksekliği genişliğinin yarısı kadardır.

Arkaik dönemin tapınakları, zengin dekoratif unsurları olan görkemli ve kamusal özelliğe sahip yapılarıdır.⁶⁶ Dönemin tapınak mimarisi, kullanılan malzeme, plan, cephe ve dekorasyon değişiklikleriyle önceki dönemlerden ayrılmaktaydı.⁶⁷ Tapınaklar için kullanılan malzemeler taş (beyaz mermer ve kireçtaşı), ahşap ve kerpiçti. Dönemin tapınak mimarisinde, çatı kiremitleri ve antefixlerde pişmiş toprak kullanımı yaygın biçimde görülmektedir.⁶⁸ Tapınak planları, genellikle taban ve kat planı açısından aynı temellere dayanan dor (örneğin; MÖ 600 Olympia Hera Tapınağı, MÖ 580 tarihli Korfu Artemis Tapınağı,⁶⁹ MÖ 570-560 Syracuse Apollo Tapınağı, MÖ 550 Selinus C Tapınağı, MÖ 510-500 Aigina Aphaia Tapınağı) ve ion (örneğin; MÖ 8. yüzyıl başları Samos Hera Tapınağı, MÖ 7. yüzyıl başları Didyma Apollo Tapınağı, MÖ 560 tarihli Ephesos Artemis Tapınağı)⁷⁰ düzenlerindeydi. Çoğunlukla doğu girişli olan tapınaklar dikdörtgen biçiminde ve doğu-batı uzantılı olarak yerleştirilmişlerdi.

Arkaik dönemin bir diğer yeniliği ise temenos kavramının bu dönemde oluşturulmuş olmasıdır. Bunun en iyi örnekleri Delphi Apollon Tapınağı temenosu ve Olympia'daki Zeus

⁶⁴ Gruben, *Ön, ver.*, s. 106.

⁶⁵ Isabelle Raubitschek, "University of Chicago Excavations at Isthmia: II", (American School of Classical Studies at Athens is collaborating with JSTOR to digitize, preserve, and extend access to Hesperia, 1998), s. 1-63.

⁶⁶ John Boardman, *Yunan Sanatı*, Çeviren: Yasemin İlseven (İstanbul: Homer Kitabevi, 2017), s. 77.

⁶⁷ Charles Gates, *Antik Kentler*, Çeviren: Barış Cezar (İkinci Basım, İstanbul: Küy Yayınları, 2015) s.

⁶⁸ Gülgün Atalay, "Antik Devirde Mimari Kurallar ve İnşaat Teknikleri", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2010), s. 32.

⁶⁹ Georg Herdt ve diğ., "Structural Assessment of Ancient Building Components, the Temple of Artemis at Corfu", *CAA2012 Proceedings of the 40th Conference in Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology*, Southampton, (26-30 March 2012), p. 1-8.

⁷⁰ A. S. Murray, "Remains of Archaic Temple of Artemis at Ephesus", The Society for the Promotion of Hellenic Studies, (Published online: 23 December 2013)

Tapınağı temenosudur.⁷¹ Arkaik dönemde önemli bir konuma sahip olan Atina Akropolis'i ise, MÖ 6- 5. yüzyıllar boyunca tapınakların yer aldığı kutsal bir tepe niteliğindedi ve genellikle insanlara açık olmayan bu alanlar tanrının evi olarak görüldükleri için içe kapanık bir durum sergilemekteydi.

2.3.3. Klasik Dönem Tapınak Mimarisi

Klasik dönemin tapınakları, Arkaik dönemle kıyaslandığında daha mütevazı bir görünümde karşımıza çıkmaktadırlar. Dor düzenli tapınaklar, MÖ 5. Yüzyılın başlarında yani erken Klasik dönemde özellikle pronaos ve opistodomos kısımları mimari gelişimini tamamlamış, sellanın içerisindeki sütun düzeni ise üst üste uygulanarak iç mekânda iki katlı bir yapı oluşturulmuştur.⁷² Bu düzenin tapınak yapıları tıpkı heykel sanatındaki gelişim gibi orantılı ve daha estetik görünümlü olarak inşaa edilmişlerdir. Sütunların ekinus kısmı yassı ve yayvan bir görünümünden kurtularak daha dik açılı ve yüksek bir form kazanmıştır. Hellenistik döneme kadar yaygın biçimde kullanımını sürdüren dor düzenli tapınaklar, Klasik dönem içerisinde kendi stilini tam anlamıyla oturmuştur. İlk olarak Klasik dönemde ortaya çıkan korinth başlığının yanı sıra bu dönemin asıl yaygınlaşan düzeni ion düzeni olmuştur. Klasik dönemin ion sütunlarının ayırt edici özelliği, ön ve arka cepheleri süsleyen sütunların hafif içe doğru eğik yerleştirilmesiyle tapınak yapısına biraz da olsa piramidal bir görüntü kazandırılması olmuştur.

Perslerin Atina'yı yağmalamalarından⁷³ zararsız çıkmış olan Olympia'daki Zeus Tapınağı (MÖ 470-456), erken Klasik dönem tapınak mimarisinin anlaşılmasına olanak sağlamaktadır.⁷⁴ Dor düzenli tapınak, sıva ile kaplı yerel kireçtaşından yapılmıştır. Tapınağın heykeltıraşlık eserleri, dekoratif unsurları ve çatı kiremitleri için dönemin kaliteli mermeri olan paros mermeri⁷⁵ kullanılmıştır. Atina Akropolisinde bulunan Parthenon Tapınağı (MÖ 479-432), Arkaik dönemde yapımına başlanan erken tapınağın üzerine inşa edilmiş önemli bir Klasik dönem örneğidir.⁷⁶ Dor düzeninde inşa edilmiş olan tapınak ayrıca ion düzeninin bazı unsurlarını da barındırmaktadır. Tapınağın mimarları İktinos ve Kallikrates, heykeltıraşlık

⁷¹ Gates, *Ön, ver.*, s. 321-338.

⁷² Prof. Dr. Birol Can, Uşak Üniversitesi, "Antik Çağ Mimarisi Ders Notları"ndan yararlanılmıştır.

⁷³ Yunanistan ve Pers savaşları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Arif Müfid Mansel, *Ege ve Yunan Tarihi*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2004), s. 272-294.

⁷⁴ Boardman, *Ön, ver.*, s. 135.

⁷⁵ Harmon Craig and Valeria Craig, "Greek Marbles: Determination of Provenance by Isotopic Analysis", *Science*, Vol: 176, (1972), s. 401-403.

⁷⁶ Parthenon: genç kızlar (bakireler) anlamına gelmektedir. Parthenon tapınağıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Robin Francis Rhodes, *Architecture And Meaning On The Athenian Acropolis* (Cambridge: Cambridge University Press,1995), s. 89-113; John Pedley, *Greek Art and Archaeology* (Florida: Pearson; 5 edition, 2002), s. 248-262, fig.8.2, 8.3, 8.4, 8.5; Mary Beard, *The Parthenon* (London: Profile Books Ltd, 2010)

eserlerini yapan ise dönemin ünlü heykeltıraşı Pheidias'tır. Parthenon Tapınağında, Arkaik dönem tapınak mimarisinden farklı olarak ön kısımdaki altı sütunlu düzenleme yerine sekiz sütun kullanılmıştır. Bu düzenlemenin yapıya daha geniş ve ağırbaşlı bir görünüm verdiği düşünülmektedir.⁷⁷ Parthenon örneği üzerinden gidecek olursak, tapınak mimarisindeki değişikliklerin Klasik dönemde düzen ve görünümün yanı sıra ince işçilikteki kaliteli rötuşlar olduğunu söyleyebiliriz. Tapınağın heykeltıraşlık eserleri ve bezemeleri ayrıca bir inceleme konusudur.⁷⁸ Bir diğer ayırıcı mimari özelliği ise, blokların birbirine daha iyi birleşmesi ve derzlerin kapanması için anathyrosis⁷⁹ tekniğinin uygulanmış olmasıdır.⁸⁰ Sicilya'nın güneyinde yer alan Selinus kentinde, MÖ 465-450 civarına tarihlenen tanrıça Hera'ya adanmış E Tapınağı, tam simetrik matematik ölçülerle oturtulmuş Klasik dönemin tapınak mimarisinin özellikle dor mimarisindeki düzgün orantının en iyi örneklerinden biridir.⁸¹ Parthenon'un kuzeyinde yer alan ion düzenli Erechtheion Tapınağı (MÖ 421-405), Klasik dönemin ion düzenli tapınaklarından büyük oranda farklılık göstermektedir. Bu farklılıkların başında, sütun başlıklarındaki volütlerin içbükey yivlerinin kurallı olarak yapılmaya başlanması; ilk bezemeli sütun kaidelerinin ise attika tipi⁸² olarak adlandırılan tipte gelişmiş olmalarıdır. Peloponnesos yarımadasında yer alan Bassae'de yaklaşık MÖ 429-400 yıllarına tarihlendirilen Dor düzenli Apollon Tapınağı⁸³, Klasik dönemin yeniliklerini barındıran bir diğer tapınak yapısıdır. Bu yeniliklerden en önemlisi iç mekânda ve tek bir sütun başlığı olmasına rağmen korinth başlığının ilk kez mimaride kullanılmış olmasıdır.⁸⁴ İon başlığının tek cepheli görünümünün aksine her yönden aynı görünümü veren korint başlığıyla birlikte akantus bitkisi, tapınak mimarisinde uygulanmaya başlanan yeni bir bitkisel bezeme unsuru olmuştur.⁸⁵

2.3.4. Hellenistik Dönem Tapınak Mimarisi

Hellenistik dönemin tapınak mimarisinde, Klasik dönemin kısıtlılığının aksine sanatın her alanında övgü ve abartılı bir anlayış hâkimdir.⁸⁶ Dönemsel bir etki olan dinsellikten uzaklaşılması, mimaride tapınakların kentlerin en önemli yapıları olma özelliğini

⁷⁷ Boardman, *Ön, ver.*, s. 146.

⁷⁸ Frank Brommer, *Die Parthenon Skulpturen*, (Berlin: Verlag Philipp Von Zabern, Mainz Am Rhein, 1979)

⁷⁹ Tekçam, *Ön, ver.*, s. 16.

⁸⁰ Roth, *Ön, ver.*, s. 285.

⁸¹ Enzo Lippolis and others, *Architettura greca: storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, (Rome: Bruno Mondadori, 2007), p. 833-834.

⁸² Saltuk, *Ön, ver.*, s.85.

⁸³ Tony Spawfoth, *The Complete Greek Temples*, (London: Thames&Hudson, 2006), s. 13.

⁸⁴ Boardman, *Ön, ver.*, s. 166, res. 154.

⁸⁵ Boardman, *Ön, ver.*, 164.

⁸⁶ Fredick E. Winter, *Studies in Hellenistic Architecture*, (Toronto: University of Toronto Press, 2006), s. 5-9.

kaybettirmiştir.⁸⁷ Bu dönemde, Klasik dönemin ion ve korinth düzenleri ölçü ve uyum açısından geliştirilmiştir. Bu düzenlerde abartılı oranlar, derin ve çok kolonlu pronaoslar, daha zengin silme sistemi ve yoğun dekoratif süsleme unsurları görülmektedir.⁸⁸ Dönemin sonlarına doğru etkinliğini kaybedecek olan dor düzeninde ise, sütunlar önceki basık görüntülerinin aksine bu dönemde yüksek ve ince görünümde dirler. Başlıkların ekinus kısmı genişlemekte, triglif-metop sayısı artmaktadır. Bu dönemin tüm tapınaklarında opisthodomosun varlığı kendini göstermeye başlar. Dönemin en iyi örneklerine Anadolu’da rastlanmaktadır⁸⁹ (MÖ 350-330 Priene Athena Polias Tapınağı,⁹⁰ MÖ 3. yüzyıl Teos Dionysos Tapınağı,⁹¹ MÖ 313 Didyma Apollon Tapınağı⁹²). Bunların yanı sıra, MÖ 3. yüzyıla tarihli Epidauros Asklepios Tapınağı,⁹³ MÖ 330 tarihli Nemea Zeus Tapınağı⁹⁴ dönemin bilinen örnekleri arasındadır.

Hellenistik dönem tapınak mimarisinde, önceki dönemlerde çoğunlukla görülen peripteros ve prosytlos plana sahip tapınak yapılarının yanı sıra pseudodipteros planı yaygınlaşmaya başlamıştır. Hermogenes⁹⁵ adında önemli ve adı duyulmuş bir mimar, bu planın yaratıcısı, en iyi örneğinin ise Magnesia’daki Artemis Leukophryene Tapınağı⁹⁶ (MÖ 150-130)⁹⁷ olduğu bilinmektedir.⁹⁸ Çift sıra sütun yerine tek sıra sütun konularak daha geniş alan yaratılmak istenilen bu plan sayesinde, bu dönem tapınak yapılarında bu alanlar halkın en önemli toplanma ve sohbet yerleri olmuşlardır.⁹⁹ Diğer bir Hellenistik dönem yeniliği ion düzeninin anıtsal sunaklarda kullanılmasıdır.¹⁰⁰ MÖ 197-159 yıllarına tarihlendirilen

⁸⁷ Ekrem Akurgal, *Anadolu Uygarlıkları*, (İstanbul: Net Turistik Yayınları, 1988), s. 211.

⁸⁸ Doğan Kuban, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), s. 97.

⁸⁹ Bu dönem Yunanistan’ı, bağımsızlığını yitirmiş ve kendi kaynaklarını karşılayacak durumda değildir: Gisela Richter, *Yunan Sanatı*, Çeviren: Beral Madra (İstanbul: Cem Yayınevi, 1984), s. 27.

⁹⁰ Margaret M. Miles, *The Interiors Greek Temples, A Companion to Greek Architecture*, (Wiley Blackwell, 2016), s. 206-222.

⁹¹ Jonathan Ryan Strang, “The City of Dionysos: A Social and Historical Study of the Ionian City of Teos”, (PhD Thesis, University of New York, 2007), s. 146-155.

⁹² Gates, *Ön, ver.*, s. 383-385.

⁹³ Guenter B. Risse, “Asclepius at Epidauros: The Divine Power of Healing”, Lecture delivered May 13, 2008, updated March 10, 2015,

⁹⁴ Stephen Miller, *Nemea, A Guide to the Site and Museum*, (Oxford: University of California Press, 1990), p. 104-107.

⁹⁵ Hermogenes: Hellenistik dönemin en önemli mimarlarından biri olmasının yanı sıra, tapınak mimarisinde sütunlar arası orantı sistemini (Pyknostylos, Systlos, Diastylos, Araiastylos, Eustylos) kuran kişi olduğunu Vitruvius’tan öğrenmekteyiz. Ayrıntılı bilgi için bkz. Vitruvius, III, 3-8; Mustafa Şahin, *Anadolulu Bir Mimar Hermogenes*, (İstanbul: Ege Yayınları, 2004).

⁹⁶ Meral Ortaç, “Magnesia Artemis Tapınağı Mimari Bezemelerinin Tipolojisi”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 1990), s. 1-2.

⁹⁷ <https://www.magnesia.org/1a-artemis-leukophryene-tapinagi>

⁹⁸ Vitruvius, III, 2-6.

⁹⁹ Akurgal, *Ön, ver.*, s. 208.

¹⁰⁰ Rumpf, *Ön, ver.*, s. 99.

Pergamon'daki Zeus Sunağı¹⁰¹ bunun en iyi örneği olarak görülmektedir. Sunak, daha önceki dönemlerin dinsel anlayışının aksine Bergamalıların Galatlara karşı kazandıkları zaferin bir göstergesi niteliğinde yapılmıştır.

2.3.5. Roma İmparatorluk Dönemi Tapınak Mimarisi

Antik Roma uygarlığı, Etrüsk ve Yunan'dan sanat ve mimari anlamında büyük ölçüde etkilenmiş, bunları kendi özgün değerleriyle geliştirmiştir. Antik Roma uygarlığının mimari açıdan en önemli buluşu betonun kullanılmaya başlanması ve buna bağlı olarak kemer-tonoz-kubbe sistemlerinin geliştirilmesidir.¹⁰² Mermer, tıpkı Yunan tapınak mimarisinde olduğu gibi Roma'nın da öncelikli malzemesi olmuştur. Yunanlıların kullandığı Pentelikon, Paros, Taşoz, Skyros gibi mermerlerinin yanı sıra, Romalılar Chios, İassos, Euboia, Proconessos, Dokimeion gibi ocakları da aktif olarak kullanmışlardır.

MÖ yaklaşık 800 civarında İtalya'daki varlıkları bilinen Etrüsklerin tapınak mimarisi, yüksek bir podyum üzerine tuf ve tuğla ile yapılan alt yapı ve ahşap üst yapıdan oluşmaktaydı. Ön cepheleri oldukça süslü olan tapınakların yalnızca ön girişleri bulunmaktaydı.¹⁰³ Vitruvius'un ayrıntılı biçimde anlattığı toscana tipi tapınak yapılarına sahip Etrüsklerin, genellikle öndeki sütunlu kısım ve onun arkasındaki odalardan oluşan bir tapınak mimarisi sistemleri vardır. Kaideli, dor başlıklı ve yivsiz toscana sütunlarının kaideleri taş, gövdeleri ahşaptan yapılmışlardır.

Antik çağlar boyunca mimari açıdan genel tek tip bir plana sahip tapınak mimarisinin Roma imparatorluk döneminde yeni bir takım uygulamalarla birlikte gözle görülür bir gelişim gösterdiği anlaşılmaktadır. Roma'nın erken dönem tapınak mimarisi Etrüsk ve Yunan'dan etkilenmiştir. Dolayısıyla, Yunan tapınaklarının peripteral sütun dizilimi gibi bazı uygulamaları Roma tapınaklarında uygulanmaya devam edilmiş fakat ağırlıklı olarak Etrüsklerin podyumlu ve tek cephe tapınak tipleri tercih edilmiştir. Yunan tapınaklarının temenos içerisindeki merkezi konumlarının aksine Roma tapınaklarının böyle bir kuralı yoktur. Buna bağlı olarak, Roma'nın tapınak algısında işlevsel bazı değişiklikler görülmektedir. Yunan tapınaklarının her yönden etkileyici ve süslü yapısı Roma'da iki boyutlu biçime çevrilmiş, yapının arka tarafı

¹⁰¹ Can Bilsel, "Berlin'in Pergamon Müzesi: Bir Eski Eserin Modern Öyküsü", *Aktüel Arkeoloji*, Cilt-Sayı: Kasım-Aralık, 48, (2015), s. 66-83; Murat Nağış, "Şeytanın Tahtı: Pergamon Sunağı", *Aktüel Arkeoloji*, Cilt-Sayı: Kasım-Aralık, 48 (2015), s. 84-103.

¹⁰² Gates, *Ön, ver.*, s. 446-447.

¹⁰³ Gates, *Ön, ver.*, s. 419-432.

önemsenmeyerek yüksek podyum üzerine inşa edilen tapınaklarda ön cephe vurgulanmıştır¹⁰⁴ (MÖ 150 tarihli Arx-Cosa Jüpiter Tapınağı,¹⁰⁵ MÖ 16 tarihli Nimes Maison Carrée¹⁰⁶). Tapınak mimarisinde dışa dönük bir stil izleyen Yunan'ın aksine antik Roma'nın tapınak algısı büyüklüğe önem verilen ve içe dönük bir gelişim göstermiştir.

Antik Roma'nın tapınak mimarisinin Yunan'dan en önemli farkı, tapınağın çevresindeki kutsal alanın yönlendirilişi, yani kararlaştırma ve bu mekânla ilişkisi içinde tapınağın yerleştirilme biçimidir.¹⁰⁷ Tapınağın yapılması gereken yeri ölçen ve konumlandırılmasına karar veren antik Roma'nın rahipleri (augur),¹⁰⁸ tapınağın yapılacağı arazinin sınırını da tayin ederdi. Açık alana kurulan ve her cepheden yaklaşılabilen Yunan tapınaklarının aksine Roma tapınakları, bir mekânın eksenini üzerinde hizalanmış şekilde yani belirli bir açık mekânın sonunda yer alırdı. Yüksek bir podyum üzerine kurulmuş tapınağa çok basamaklı bir merdivenle yalnızca cepheden yaklaşırdı (2. yüzyılın ortalarına tarihli Baalbek Bacchus Tapınağı).¹⁰⁹

İmparatorluk döneminde özellikle imparator Hadrian (117-138)¹¹⁰ ile giderek fonksiyonel anlam kazanan yuvarlak ve çokgen planlı yapılar (roma-kelt tipi olarak da adlandırılırlar), Roma tapınak mimarisinin yaygın yeni uygulamaları olarak karşımıza çıkmaktadır.¹¹¹ Bunların en iyi örneği, günümüze kadar sağlam bir şekilde ulaşmış Roma'da bulunan Pantheon Tapınağı¹¹² (126)'dır. Tapınak, geleneksel Etrüsk (toskana)¹¹³ ve Yunan mimari öğelerinin özgün bir takım uygulamalarla harmanlanmış yapısıyla; kolonadlı geniş bir avludan geçilerek ulaşılan toskana-yunan tarzı sundurma ve bunun arkasında yarım küre biçiminde kubbeli dairesel bir celladan oluşmaktadır. Türünün tek örneği olarak nitelendirilen yapının iç mekânı özenle yapılmış birçok farklı uygulamayı içermektedir.¹¹⁴

Tapınakların antik Roma imparatorluğunda imparator adına yaptırılması oldukça yaygınlaşmış bir durumdu. Roma'nın siyasi politikasıyla da örtüşen bu durum tıpkı

¹⁰⁴ Mortimer Wheeler, *Roma Sanatı ve Mimarlığı*, Çeviren: Zeynep Koçel Erdem (Üçüncü Basım, İstanbul: Homer Kitabevi, 2016), s. 89.

¹⁰⁵ Gates, *Ön, ver.*, s. 444-445.

¹⁰⁶ Wheeler, *Ön, ver.*, s. 92.

¹⁰⁷ Roth, *Ön, ver.*, s. 299.

¹⁰⁸ Saltuk, *Ön, ver.*, s. 35.

¹⁰⁹ Wheeler, *Ön, ver.*, s. 92-99.

¹¹⁰ David M. Jacobson, Hadrianic Architecture and Geometry, *AJA* Vol.90, No.1, (1986), s. 83.

¹¹¹ Wheeler, *Ön, ver.*, s. 89.

¹¹² William L. MacDonald, *The Pantheon Design, Meaning and Progeny*, (Cambridge: Harvard University Press, 2002)

¹¹³ Saltuk, *Ön, ver.*, s. 182.

¹¹⁴ Wheeler, *Ön, ver.*, s. 105.

heykeltıraşlık ya da duvar resim sanatında olduğu gibi tapınakların da propaganda amacıyla kullanıldığını gösterir. Antik Roma imparatorluğu topraklarını doğuda Anadolu, Mısır ve Suriye'ye ve daha ötesine kadar genişletmişlerdir. Antik Roma'nın imparatorları, kendilerinden önceki politikalarını benimsedikleri imparatorlara tapınaklar yaptırmışlardır. Bunun yanı sıra tanrılarla eşleştirilen imparatorlar için bölge halkı tarafından da tapınaklar inşa edilmiştir. Bunlardan bazıları; MÖ 1. yüzyıla tarihli Vienna Augustus ve Livia Tapınağı, MÖ 1. yüzyıl sonlarına tarihli Ankyra Augustus Tapınağı,¹¹⁵ 1. yüzyıla tarihli Ephesos Domitian Tapınağı, 125 tarihli Pergamon Trajan Tapınağı¹¹⁶'dır. Roma imparatorluğunun daha geç dönemlerinin tapınakları için, iç mekana verilen önemin en iyi örneğini oluşturan Baalbek'teki muhtemelen Bacchus tapınağı (2. yüzyıl ortaları); günümüz modern mimarisinde barok olarak adlandırılan mekânsal kompleks ve zengin biçimli mimarisiyle antik Roma'da 3. yüzyılda inşa edilmiş yine Baalbek'teki Venüs Tapınağı örnek gösterilebilir.¹¹⁷ Tapınaklar Roma imaratorluğunun sonlarına doğru artık ince işçilikli ve özenli taraflarını yitirmişler aksine kaba büyük yapısal öğeler haline gelmişlerdir.

¹¹⁵ Kutalmış Görkay ve Mitchell S, "Augustus ve Roma Tapınağı", *Roma Döneminde Ankyra*, Ed. M. Kadioğlu ve diğ. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011)s. 79-108.

¹¹⁶ Klaus Nohlen, "The partial re-erection of the Temple of Trajan at Pergamon in Turkey: A German Archeological Institute Project", *Conservation and Management of Archeological Sites*, Vol. 3, 1-2, (1999), p. 91-102.

¹¹⁷ Roth, *Ön, ver.*, s. 332.

3. BÖLÜM: RENK VE BOYA

3.1. Renk

Renk, en basit tanımı ile ışığın göz ortamından geçip retinaya düşmesi sonucunda ortaya çıkan bir duyumdur.¹¹⁸ Literatürde, ışığın kendi öz yapısına ve nesnelere üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etki, renk olarak adlandırılır.¹¹⁹ Türkçe'ye Farsça'dan geçtiği kabul edilen “renk” sözcüğü, Hint-Avrupa dil ailesine bağlı eski bir dil olan Sanskritçe'de “rāga रङ्ग” (renk, özellikle kırmızı renk) sözcüğüyle eş kökenlidir. Bu sözcük Hint-Avrupa dilinde yazılı örneği bulunmayan “reg” (boyamak) biçiminden evrilmiştir. Pehlevicede veya Partça'da, aynı anlama gelen “rang” sözcüğü kullanılmıştır.¹²⁰

Rengin görülmesi bazı aşamalardan geçilerek gerçekleşmektedir. Bunlardan ilki ışıktır (**Görsel 19**). Nesnelere görülebilmesini sağlayan ışık, uyarıcı olarak renklerin üzerine düştüğü anda karakter, renk ve parlaklık derecelerini retinaya iletir. Dolayısıyla ışık olmadan renk var olamaz. Arnheim, bütün görsel oluşumların, var olmalarını parlaklık ve renge borçlu olduklarını söylemiştir.¹²¹ Ayrıca ışık sayesinde oluşan renk görüntüsü, büyük ölçüde görenin göz ve beynine de bağlıdır.¹²²

Renk algısı, gözlemcinin fiziksel ve psikolojik bazı etkenlerine bağlı olarak ve yine fiziksel ve psikolojik ortamların bileşiminde gerçekleşir. Ortam, ışık, nesne ve gözlemci olmak üzere bu dört unsur, araştırmacılar tarafından rengin algılanmasındaki temel unsurlar olarak belirtilmektedir. Nesneyi aydınlatan ışığa bağlı olarak görülen renk, nesnenin kendinde var olan bir özellik değildir. Bu durumda güvenilir renk için, tam görüntüye sahip ışığın var olması gerekmektedir. Nesnenin renk özelliği, nesnenin yutacağı ve yansıtacağı ya da süzerek ileteceği ışık parçasını belirleyen fiziksel ve kimyasal kompozisyonu olarak açıklanmaktadır.¹²³ Renk özelliği ile de özdeşleşebilen nesne, beyinde yarattığı imge sayesinde algılanabilmektedir. Bu durum literatürde “renk değişmezliği” veya “renk sürekliliği” olarak bilinmektedir.¹²⁴ Renk değişmezliği, retinanın aydınlatma koşullarına uyum yapabilme yeteneğinden ve görsel çevredeki görsel nesnelere kıyaslama yapmak üzere bağlamsal bilgiden destek alır. Dolayısıyla

¹¹⁸ W. D. Wright, *The Measurement of Color*, (London: Adam Hilger Publication, 1944), s. 26.

¹¹⁹ Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2014), s. 256.

¹²⁰ <http://www.tdk.gov.tr>

¹²¹ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, (Berkeley: University of California Press, 1974).

¹²² Tom Porter ve Byron Mikellides, *Color for Architecture*, (London: Macmillan Publication, 1976).

¹²³ The Book of Populer Science, (New York: Grolier Incorporated, 1969), s. 277-290.

¹²⁴ “Renk sürekliliği” olgusu için: Âdem Genç ve Ahmet Sipahioğlu, *Görsel Algılama: sanatta yaratıcı süreç*, (İzmir: Sergi Yayınevi, 1990).

nesnenin rengi, görsel alanda bulunduğu çevre bütünü ve diğer özelliklerinin tamamıyla etkileşim içerisinde. Yani renk, nesnenin biçimsel izlenimlerini etkilediği gibi, aynı zamanda nesnenin değeri, canlılığı, yaşı, doğallığı gibi durumları hakkında bilgiler vermektedir. Ayrıca, öznel tepkiler ve davranışlar üzerinde de bir etkiye sahip olan renk, nesnenin büyüklüğü, ağırlığı ve gözlemciye uzaklığı gibi nesneyi biçimlendiren çizgilerin ve yüzey dokusunun izlenimiyle ilgili yanılsamalara da neden olabilmektedir. Renklerin görsel yetenekleri ve görsel algı üzerindeki etkileri, izleyenin göz ve beyindeki fizyolojik olguların ve psikolojik ortamının incelenmesiyle açıklığa kavuşturulmaktadır. Nesneden yansıyan ışığın göz ve beyinde işlenmesi, fizyolojik ortamdaki kesin ve net biçimde ayıramamakla birlikte, psikolojik bir ortamda görsel algı süreci boyunca gerçekleşmektedir.¹²⁵

Renkler ana ve ara olmak üzere ikiye ayrılırlar. Ana renkler, herhangi bir karışımdan meydana gelmeyen renklerdir. Ara renkler ise iki veya daha fazla rengin bir araya getirilerek oluşturulduğu renklere denir.¹²⁶ Renklerin içeriğini anlayabilmek için renk sistemlerinden yararlanılır. Renkleri sistemleştiren bilim insanları ve araştırmacılar, bu konu hakkında belirli bir terminoloji oluşturmuşlardır.¹²⁷ Bu durumda, herhangi bir renk sistemine bağlı kalınmadan rengin bilimsel değişiminin veya yönünün incelenmesi mümkün değildir. Renk teorisyenleri, 19. yüzyılın sonlarına kadar kendi renk sistemlerini oluşturmuşlardır. Araştırmacılar, sanat ve bilim alanlarında ortaya çıkarmış oldukları bu oluşumları, kendilerinden önceki sistemleri referans alarak geliştirmişlerdir. Oldukça çeşitli ve karmaşık sistemlerin oluşması da yine çeşitli alanların var oluşuyla açıklanabilmektedir. Modern renk sistemlerindeki en eski kuram, Rönesans döneminin ünlü sanat ve bilim adamı İtalyan Leonardo da Vinci'nin (1452-1519), "basit renkler" olarak tanımladığı altı renkten (beyaz, sarı, yeşil, mavi, kırmızı ve siyah) oluşmaktadır (**Görsel 20**). Belçikalı fizikçi Franciscus Aguilonius, 1613 yılında hazırladığı renk şemasında, Leonardo da Vinci'nin kuramından farklı olarak renk ilişkilerini beş renkle (beyaz, sarı, kırmızı, mavi ve siyah) sınırlamıştır. İngiliz fizikçi Isaac Newton'un 1704 yılında beyaz ışığı kırarak gözlemlediği tayf renklerinin (kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, indigo/çivit mavisi, mor) dairesel olarak düzenlemesiyle oluşturduğu renk sistemi (**Görsel 21**), sonraki yıllarda yapılacak olan renk sistemlerine temel oluşturmuştur.¹²⁸ Newton, bu sisteminde gün

¹²⁵ Ayrıntılı bilgi için: William M. C Lam, *Perception and Lighting As Formgivers for Architecture*, (New York: Von Nostrand Reinhold, 1992).

¹²⁶ Harun Hilmi Polat, "Renk Teorisi ve Temel Yanılgılar", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt- Sayı: 1,28, (2012), s. 170-171.

¹²⁷ Modern renk teorisyenleri ve onların ayrıntılı şema görselleri için bkz. <https://www.colorsyste.com/>

¹²⁸ W Spillmann "Color Consuling" A Short History of Color Order Systems, Ed: H. Linton (New York: Van Nostrand Reinhold, 1991), s. 169-173.

ışığı bir prizma ile ayrı renklere bölmüş, yedi ana rengi saydıktan sonra bu serinin renk tonu ile geri dönüşünü fark etmiş, yelpazenin mor ucunu kırmızı başlangıç ile birleştirerek, kalıcı bir etkisi olan renk çemberini yaratmıştır.¹²⁹ Devam eden yıllarda, *Tobias Mayer*, *Musa Harris*, *Ignaz Schiffermuller* gibi çeşitli bilim dallarından bilim insanları tayf renkleri ile ilgili yeni fikirler ortaya atmışlardır. Fakat henüz bu sistemler, tayf renklerinin açık ve koyu tonlarının düzenine yönelik değildir. *Johann Heinrich Lambert*, 1772 yılında ilk kez koyu ve ana renkleri birlikte içerisine alan bir renk sistemi oluşturmuştur. Renk üçgenine beyazın yanında griyi de katmış, aynı zamanda renk sisteminde üç boyutlu bir düzen olması gerektiğini göstermiştir.¹³⁰ *Philipp Otta Runge*, 1810 yılında, tüm renkleri daha net ilişkilerle açıklamak üzere “renk küresi”ni geliştirmiştir. Dünya haritası gibi betimlenen bu kürede, ekvator saf tayf renklerle sıralanmış, kutuplar siyah ve beyaz, eksen ise gri tonlarla dizilmiştir. Runge, bu sistemde ekvator renklerini oluştururken mavi, sarı ve kırmızıyı ana renkler olarak kabul etmiş, ancak Lambert’ten farklı olarak tayf renklerini siyah ve beyaza eşit uzaklıkta yerleştirmiştir. *Albert Henry Munsell* ise 1915’te kendi adıyla anılan sisteminde renklerin üç görsel niteliğini üç renk boyutu olarak yorumlamıştır. Bunlara; hue (rengin tonu), value (rengin değeri), chroma (rengin berraklığı) demiştir.¹³¹ Runge’un sistemi, 20. yüzyılda Munsell tarafından geliştirilmiş olan sisteme temel olması bakımından önemli kabul edilmektedir (**Görsel 22**). Munsell ve devamında gelen diğer renk teorisyenlerinin teorilerinden yola çıkarak, renk sistemlerinin renklere nesnel bir kimlik verebilmekten başka, renklerin uyum ilkelerini tanımlamaya yönelik çalmalara yönelmişlerdir.¹³²

3.2. Renklerin Anlamları

Yaşam için rengin şart oluşu tartışılmaz bir gerçek olduğu savunulmaktadır.¹³³ Hayatın her alanında etkin olan renk, sıradanlığı güzelleştirir ve gündelik somut objelere bir takım anlamlar katar. Renklerin anlamları, renklerin nesnelere ve birbirleriyle karışımından ortaya çıkmaktadır. Tek tek düşünüldüğünde renkler kendilerine göre anlamlar ortaya çıkarırken, nesnelere birleştiklerinde farklı anlamlar kazanırlar. Bu anlamlar dönemden döneme toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel ve dinsel değerler içermektedirler.¹³⁴ Yüzyıllardır

¹²⁹ John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe: von der Antike bis zur Gegenwart*, (Ravensburg: Maier, 1994), s. 201-203.

¹³⁰ Spillmann, Ön, ver., s. 169-173.

¹³¹ Albert Henry Munsell, *A Grammar of Colors*, (New York: Van Nostrand Reinhold, 1969), s. 3.

¹³² Arnheim, Ön, ver., s. 330-369.

¹³³ Frank H Manhke ve Rudolf H Manhke, *Color in Man Made Environments*, (New York: Van Nostrand Reinhold, 1982), s. 8.

¹³⁴ Hülya Yengin, “İletişimde Renklerin Anlamı”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı:5, İstanbul, (1997), s.199.

insanların değerlerine bağlı olarak gelişen renklilik ve renksizlik, hayatın vazgeçilmez birer unsuru olmuştur. Genellikle renkliliğin hayat, neşe ve canlılığı çağrıştıran bir olgu olarak bilinmesinin aksine renksizlik; tekdüzelik, hüznün ve bıkkınlık ile özdeşleştirilmektedir.¹³⁵

Renkleri ayırt edebilme yeteneğiyle dış dünyayı daha estetik biçimde algılayabilen insan, doğada gözlemlediği renkleri üreterek zenginleştirebilmiş ve hayatının her alanında kullanarak renklere çeşitli anlamlar yüklemiştir. Prof. Lars Sivik, doğal renk sisteminin (NCS-Natural Color System) renk boyutları ile olan ilişkilerini araştırmış ve renklerin anlam haritalarını “iso semantik eğriler” ile tanımlamış olduğu çalışmasında, insanların renklere yüklediği anlamların, kültür, yaş, cinsiyet gibi etkenlere göre değişiklik gösterdiğini aktarmıştır.¹³⁶ Sivik, çalışmasında; heyecan, korku, güç, tercih etme gibi olgularla olan etkileşiminin yanı sıra, renklerin tat ve koku gibi duyumları da çağrıştırdığını saptamıştır.

Renkler, soğuk-sıcak, mat-parlak ve açık-koyu olarak nitelendirilmişlerdir. Mavi, yeşil, gri gibi renklerin görüntüleyen üzerinde dinlendirici bir etkiye sahip oldukları ve bu renklerin soğuk renkler olarak kabul edildikleri bilinmektedir. Bunun yanında, kırmızı, sarı ve kahverengi ise hareketli ve sıcak renkler olarak bilinmektedirler.¹³⁷ Matlık ve parlaklık, renklerin içerisindeki boyar madde minerallerine ve ışık miktarına göre değişir. Bir rengin açık olması ve koyu olması ise doygunluk ve yoğunluğundan ayırt edilmektedir. Yoğunluğu az olan renkler, daha açık, fazla olanlar ise daha koyu olarak bilinmektedirler.

Renklerin, insan psikolojisine etkisi ve uyandırdığı hisler hakkında çeşitli tespit ve çıkarımlar yapılmıştır:¹³⁸ Kırmızı rengin heyecanlandırıcı, coşturucu bir özelliğinin olduğu, kan dolaşımını etkilediği ve insanın duygusal yönünü ortaya çıkardığı kabul görmektedir. Turuncu, hareketi ve canlılığı belirler. Sarı renk; neşelendiriciliği, zekâ açıcılığı, ışıklılığı, yayılmayı ifade etmektedir. Sinir sistemine olumlu etkileri olan sarı rengin temizlik hissini harekete geçirdiği bilinmektedir. Beyaz; berraklık, temizlik ve ferahlık hissi uyandıran bir renktir. Siyah; beyazın tam aksine kötülük, gece ve hüznü temsil etmektedir. Mavi; düşündürücü, karar verdirici olmasının yanı sıra resim, heykel gibi sanat eserlerinde derinlik hissi yaratmaktadır. Yeşil renk; serinlik, yansızlık, tazelik ifade eder, dinlendiricidir. Mor rengin özgüven, hüznün ve

¹³⁵ Lars Sivik, “The Language of Colour: Colour Connotations”, *Colour for Architecture*, Ed: B. Mikellides (London: Studio Vista, Cassel & Collier, McMillan, Ltd; and New York: Van Nostrand, 1976), s. 123-141.

¹³⁶ Lars Sivik, “General and Applied Research on Color Perception”, *Architectural Psychology Lung Conference*, 1973, s. 23.

¹³⁷ Eric Grzymkowski, *Sanat 101*, Çeviren: Orhan Düz (İstanbul: Say Yayınları, 2017), s. 11.

¹³⁸ Faruk Atalayer, *Temel Sanat Öğeleri*, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1994), s. 189-190.

korku verici bir etkisinin olduğu bilinmektedir. İnsanlar, renklerin bu özelliklerini gündelik hayatlarındaki deyimlere yüklemişlerdir. “Öfkeden kıpkırmızı kesilmek”, “üzerine kara bulutlar çökmek”, “dünyayı toz pembe görmek”, “mosmor olmak”¹³⁹ gibi ifadeler, insanların gündelik yaşamlarında renkleri anlamlandırma şekilleridir. Dolayısıyla insanların renklere verdikleri tepkiler duygusaldır.¹⁴⁰

Renklerin duygu ve düşünce üzerinde doğrudan bir etkiye sahip olmalarının¹⁴¹ sebebi psikolojiktir. Renk teorisi konusunda birçok eser vermiş olan Amerikalı yazar ve akademisyen Faber Birren,¹⁴² bir senfoni ya da bir roman yaratmanın notaları ve kontrpuanı veya kelimeleri ve cümle yapısını bilmeden gerçekleştirilemeyeceği gibi rengin de insan üzerindeki psikolojik etkilerinin bilinmeden anlamlandırılmaması gerektiğini söylemiştir.¹⁴³ Canlı (parlak) renklerin insanda coşku ve heyecan, cansız (mat) renklerin ise durağanlık ve ağırbaşlılık hissi oluşturması, renklerin insanlar üzerinde psikolojik bir etkisinin varlığının kanıtlarındandır. Renklerin insanlar üzerinde korku, acı, sıkıntı, neşe ve sakinlik gibi farklı psikolojik etkiler bırakması, modern psikolojinin renklerden oldukça faydalanmasını sağlamıştır. Psikoloji ve renk üzerine yapılan araştırmalarda, renklerin beyinde bazı merkezleri uyardığı ve bunun sonucunda bazı salgıların daha fazla salgılandığı anlaşılmıştır. Örneğin, kırmızı renk, adrenalin salgısını harekete geçirmesi sonucunda saldırganlık, heyecan ve cinsel duyguları artırmaktadır.¹⁴⁴ Renkler, psikolojiden yararlanılarak alternatif tıpta da kullanılmıştır. Psikolojide, sarı, kırmızı, mavi ve yeşil ana renkler olarak kabul edilmiş,¹⁴⁵ bu renklerin özellikle tedavi edici yanlarının olduğu öne sürülmüştür.¹⁴⁶

İnsan psikolojisi üzerindeki etkilerinin bilinmesi, renklerin birçok alanda bu etkilerin göz önünde bulundurularak kullanılmasına neden olmaktadır. Buna bağlı olarak renkler, yüzyıllardır insanları yönlendirici, toplumsal bir araç olarak kullanılmasını da sağlamıştır. Örneğin şehirlerin trafik ışıkları, ürünlerin amblemleri ve mekânların tabelaları renklerin insan

¹³⁹ Ayrıca bkz. www.tdkterim.gov.tr

¹⁴⁰ Deborah Sharpe, *The Psychology of Color and Design*, (Chicago: Nelson Hall Company, 1974), s. X.

¹⁴¹ Hacı Yakup Öztuna, “Temel Tasarım Öğeleri-Renk”, *Grafik Tasarım-Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, Sayı:8, (2007), s.88.

¹⁴² Faber Birren: Amerika’lı renk teorisyeni ve yazar. 1924’te renk üzerine makaleler yayınlamaya başlamıştır. Renk teorisi alanında en tanınmış akademisyenlerden biridir. Çalışmalarının çoğu sanatın, işyerinin ve insan psikolojisinin renk etkisi hakkındaki incelemelerden oluşmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Robert C. Kaufmann, “Biographical Note about Faber Birren”, Newspaper of Yale University Library, (Temmuz 1974), s. 73-75.

¹⁴³ <http://www.wonderfulcolors.org/blog/birren-color-theory/> sitesinden 27.11.2017, 12:53’te alınmıştır.

¹⁴⁴ Metin Sözen, *Sinemada Renk ve Sembolik Anlamlar*, (Ankara: Detay Yayıncılık, 2003), s. 57.

¹⁴⁵ Serpil Göler, Biçim, Renk, Malzeme, Doku ve Işığın Mekân Algısına Etkisi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2009), s. 136.

¹⁴⁶ Sean Avery, *Renklerle Tedavi*, Çeviren: Tuğrul Ökten (İstanbul: Arıtan Yayınevi, 2004), s. 19.

üzerindeki etkisiyle bağlantılı olarak tercih edilmiştir. Toplumsal bir araç olması, ayrıca rengin sembolik yanını ortaya koymaktadır. Herhangi bir ürünün, kurumun veya ülkenin sembolü olan renkler, bayrak, flama gibi unsurlar üzerinde belirtilmektedir.¹⁴⁷

3.3. Boya

Eski Türkçede ilk kez Uygurcada kullanılmış olan ve aynı zamanda “yakı”, “çivit”, “kına” anlamlarına da gelen “bodug” kelimesi ile özdeşleşmiş olan boya, Türk Dil Kurumu güzel sanatlar terimleri sözlüğünde, “cisimlerin yüzeyinde renkli bir katman oluşturmada kullanılan özdek” tanımı ile bilinmektedir. Toz, su, yağ gibi maddelerle karıştırılarak elde edilen boya, rengin gözle görülmesini ve duyumları yaratmasını sağlayan bir araçtır. En iyi resim sanatından bilinen boyanın, pastel, sulu, yağlı, vernikli ve tutkallı olarak adlandırılan çeşitleri vardır. Pastel boyalar, toz boyaların sıkıştırılmasıyla elde edilirken, sulu boyalar toz boyanın zamklı suyla veya balla karıştırılarak hamur veya tablet şeklinde biçimlendirilmesiyle oluşmaktadır.¹⁴⁸ Tutkallı boya ise, toz boyanın sıcak suda eritilmiş tutkal ile karıştırılarak elde edilmektedir.

Bir yüzeyin renklendirilmesi, boyanması olarak adlandırılır. Dolayısıyla boya, renklendirme işleminde kullanılan bir maddedir.¹⁴⁹ Maddenin içeriği, organik, metalik veya plastik ana maddelerden oluşmakta ve bu bileşken madde, koruma amaçlı olabileceği gibi, aynı zamanda süsleme ve aydınlatma amaçlı da olabilmektedir. Cisimleri renkli hale getirmede kullanılan maddelere “boyarmadde” (pigment) denir. Fakat renk veren her madde boyarmadde değildir; bütün boyarmaddeler organik bileşiklerden oluşmaktadır. Yani boyarmaddelerle yapılan renklendirmeler boyalarla yapılan renklendirmelerden farklıdır.¹⁵⁰ Boyalar uygulandıkları yüzeyde bir değişikliğe neden olmazken, boyarmaddeler uygulandıkları yüzeyle tepkimeye girer ve değişirler. Bu durumda, boyanmış olan bir yüzey herhangi bir işlemle eski halini alamaz.

Boyaların oluşumunu sağlayan boyarmaddeler, doğadaki birtakım mineral ve cevherlerden elde edilmektedir (**Görsel 23**). *Kurşun beyazı*, üstübeçten yapılmaktadır. Farklı mineral ve boyalarla karıştırıldığında kararan bu boya, kalın bir yapıya sahiptir. *Çinko beyazı*, çinko oksitten yapılır. Kurşun beyazı kadar kapatıcı ve kalın değildir fakat daha sağlam ve

¹⁴⁷ Yengin, *Ön, ver.*, s.199.

¹⁴⁸ Celal Esad Arseven, “Boyalar”, *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1 (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983), s. 279.

¹⁴⁹ İnci Başer ve Yusuf İnanç, *Boyarmadde Kimyası*, (İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayını, 1990), s. 7.

¹⁵⁰ Başer ve İnanç, *Ön, ver.*, s. 8.

bozulmaz bir yapıya sahiptir. *İspanya beyazı*, kaba üstübeç olarak da anılır. Su ile karıştırılması gerekmektedir. Aksi halde şeffaf ve sıvı bir halde kalır. *Topraklar veya okreler*,¹⁵¹ kireçlendirilmiş demir oksitten elde edilirler. Sağlam ve iyi nitelikli boyalar olarak bilinirler. *Sarı ve turuncu boyalar*, çoğunlukla kurşun ve diğer maddelerin birleşimiyle oluşturulmaktadır. Çoğu siyahlaşma özelliğine sahip olan bu çeşit boyaların en sağlam olanları okreler ve topraktan elde edilen sarılardır. *Kırmızı boyalar*, İngilizce “cochineal”, Fransızca “la cochenilla” olarak adlandırılan kırmızı böceğinin kabuğundan elde edilirler. Zincifre ve türevleri olan kükürtlü maddelerle karıştırılırlar. Diğer maddeler ile karıştırılırsa kararır. Kırmızı boyaların en sağlam ve iyileri toprak kırmızılı, okre kırmızılı ve marslardır. *Mavi boyalar*, madeni oksitlerin çoğu ile etkileşim halinde ortaya çıkartılmaktadırlar. Havanın etkisi çabuk solmalarına sebep olur. Çivit¹⁵² (indigo) ile karıştırıldığında koyulaşır. En iyi ve sağlam maviler, alümin ve kobaltdan elde edilen mürekkep kobalt ile oluşturulanlardır. *Yeşil boyalar*, madeni veya bitkisel olabilmektedirler. En iyileri kobaltdan ve krom oksitten yapılmış olan zümrüt yeşili olarak bilinen renktir. *Esmer boyalar*, katran etkisi yaratırlar. Ombralarla kolonya toprağı veya kassel toprağı gibi etkenleriyle başka renklere karışınca onları karartırlar. *Inars esmeri* olarak bilinen renk, en sağlam olanıdır. *Siyah boyalar*, içerisinde katran bulundurmazlar ve bu sebeple sağlam ve kalıcı bir yapıya sahip oldukları kabul edilir.¹⁵³

3.4. Antik Çağda Renk ve Boya Kullanımı

3.4.1. Erken Dönem Renk ve Boya Kullanımı

Antik çağ toplumlarının gündelik yaşamındaki somut kullanım malzemelerinin tümünde boyaya dair izler mevcuttur. Rengi ve dolayısıyla boyayı, antik çağ insanının mimari, seramik, heykel, resim, mozaik gibi çeşitli sanat alanlarında kullanmış olması, kuşkusuz çağlar boyunca renk ve boya kullanımının insanlar tarafından vazgeçilmez bir unsur olduğunun kanıtıdır.

Boya kullanımına dair ilk veriler Prehistorik dönem mağaralarındaki duvar resimlerinden elde edilmektedir. Modern çağda sanat olarak nitelendirilen bu duvar resimleri,

¹⁵¹ Okre; aşboyası yani demir oksit, ilk renkli boyadır. Günümüzde genel olarak toprak boyaları ifade etmek için kullanılmaktadır. Fakat daha kesin anlamıyla hematiti, yani demir cevheri bulunan toprağı tanımlar. Ayrıntılı bilgi için bkz. François Delamere ve Bernard Guineau, *Renkler ve Malzemeleri*, Çeviren: Orçun Türkay (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007) s. 15.

¹⁵² Çivit mavisini ya da indigo; parlak sarı renkte çiçekli bir bitki olan çivit otundan elde edilir. Bunun yanı sıra bitkinin yapraklarının fermantasyonu ile de mavi pigmenti elde edilmektedir. Kafkasya yamaçlarından Himalayalar'a kadar yayılım göstermiştir. Günümüzde Kuzey Afrika ve Avrupa'da kültürü yapıldığı bilinen çivit otunun yaklaşık 30'a yakın türü Türkiye'de doğal olarak yetişmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Işık Tepe, *Yabani Otlarla Mücadele*. (İstanbul: Sedas Yayınevi, 2014), s. 22.

¹⁵³ Arseven, 1983, s. 282-283.

dönem insanı için ne ifade ettiği, hangi amaçla yapıldığı sorusu halen tartışmalı bir konudur. Ancak bu resimlerdeki renkleri anlamlandırmaya başladıkça bir takım fikirler ortaya atılabilmektedir. Prehistorik dönemde en çok kullanılan renkler kırmızı, beyaz ve siyahtır.¹⁵⁴ Paleolitik döneme (2.5 milyon yıl- MÖ 10000) tarihlendirilen ilk boyalar renkli topraklardan elde edilmişlerdir.¹⁵⁵ Renkli topraklar, hayvansal yağ (balık yağı vb.), bitkisel yağ veya yumurta akı gibi malzemelerle karıştırılarak boya haline getirilmiştir. Bunun yanı sıra süttten ve bitki öz suyundan da yararlanıldığı bilinmektedir. Cevher olarak doğada bulunan kum, kireç, manganez, galena ve hematit gibi maddeler kullanılmıştır. Mevcut literatürde her geçen gün yeni keşiflerin sonucunda İber Yarımadasında günümüzden 64 bin yıl öncesine tarihlenen Neandertal insanların yapmış olduğu düşünülen Paleolitik çağ mağarası tespit edilmiştir.¹⁵⁶ Mağaraların duvarlarındaki boya izlerinin analizleri sonucunda ağırlıklı olarak kırmızı pigmentine rastlanmış, bunun yanı sıra sarı ve morumsu kırmızı boya izlerine de rastlanılmıştır (**Görsel 24**). Paleolitik dönem boya izlerine rastlanan geneli Avrupa'daki diğer daha geç örnekler de boyalar konusunda geniş bilgiler sunarlar (**Görsel 25-26**). Örneğin, günümüzden yaklaşık 20.000 yıl öncesine tarihlenen Lascaux (Fransa) mağarasının duvarlarında, kızıl-sarı killi kum, kireç karbonatı beyazı, kahverengi ve siyah manganez oksit kullanıldığı bilinmektedir. Yaklaşık aynı tarihteki Altamira (İspanya) mağarasında ise kırmızı rengin kristalli bir hematit olduğu anlaşılmıştır. Bu boyalar içerisinde sembolik ve ritüel bir öneminin olduğu anlaşılan aşı boyası, Paleolitik dönemden itibaren bütün antik çağ boyunca kullanılmış doğal bir boyadır.¹⁵⁷ Sarı ya da kırmızı demir cevherinden elde edilen aşı boyası, Prehistorik dönemler boyunca su ya da tutkallı suya karıştırılarak oluşturulmuştur. Koruyucu olması sebebiyle iskeletlerin, kaya sığınaklarının, mağara duvarlarının ve heykelticiklerin boyanmasında yoğun olarak kullanıldığı görülen bu boyanın en önemli özelliği kanı temsil ediyor olmasıdır. Bu sebeple dönem insanları bu renge yaşam, bereket, ölüm, iyi şans getirme ve koruyuculuk gibi anlamlar yüklemiştir. Neolitik dönemde (MÖ 10.000-5500) özellikle Ana Tanrıça idollerinin boyanmasında ve duvar resimlerinde kutsal bir renk olarak nitelendirilen kırmızı aşı boyası, MÖ 6000'den itibaren hem Yakındoğu hem de kuzey Afrika toplumlarında

¹⁵⁴ C. Power, "Women in Prehistoric Rock Art", *New Perspectives on Prehistoric Art* (London: Westport, 2004), s. 75-103.

¹⁵⁵ Delamere ve Guineau, *Ön, ver.*, s.16.

¹⁵⁶ D. L. Hoffmann and others, "Title: U-Th dating of carbonate crusts reveals Neanderthal origin of Iberian cave art", *Durham University Research Online*, 02 March 2018. Further information: <https://doi.org/10.1126/science.aap7778>

¹⁵⁷ Alexander Marshack, *The Roots of Civilization. The Cognitive Beginnings of Man's First Art, Symbol and Notation*, (New York: Moyer Bell Ltd; Revised, Expanded, Subsequent edition 1991), s.55.

mezarlarda temel sembol olarak kullanılmıştır.¹⁵⁸ Dolayısıyla kırmızı aşı boyasının Paleolitik dönemden itibaren sembolik ve ritüel bir öneminin olduğunu söylemek mümkündür.¹⁵⁹ Boyaların boyanacak yüzeye aktarılması işlemi, ya bitkileri ezerek yapılan tamponlarla ya da el yardımıyla yapılmıştır. Ayrıca mağara duvarlarında, içi boya ile doldurulmuş kemik parçalarından yararlanılarak püskürtme şeklinde yüzeye uygulanan bir yöntemin de kullanılmış olduğu bilinmektedir.¹⁶⁰ Neolitik dönemde kullanılan boyalar, Paleolitik dönemin kırmızı, beyaz ve siyah renklerinin yanı sıra demir oksit, azurit, malakit ve bakır cevherlerinden elde edilen sarımsı kahve, sarı, pembe, turuncu, leylak rengi, gri, siyah ve mavi gibi renklerle genişletilmiştir. Duvar resimlerinin zeminini oluşturan krem veya mat beyaz sıva ise göl yataklarından sağlanmıştır. Anadolu'daki Çatalhöyük yerleşimi, bunun en iyi örneklerinden birini oluşturmaktadır (**Görsel 27**). Buradaki duvar resimlerinde kullanılan boyaların, iyice ezildikten sonra yumurta akı ve yağ gibi bağlayıcı öğeler kullanılmadan doğrudan sürülmüş olduğu saptanmıştır. Kullanılan renk tonları ise; kırmızı ve kahverenginin tonları, sarımsı kahve, sarı, pembe, turuncu, leylak rengi, gri, siyah ve mavi olarak tanımlanmıştır.¹⁶¹

Neolitik dönemden itibaren antik çağ insanları renk yelpazelerini genişleterek boyaların içeriklerini de anlamaya başlamışlar, Kalkolitik ve Tunç çağlarında (MÖ 5500-1200) da bunları zenginleştirerek kullanmaya devam etmişlerdir. Mezopotamya'da renklerin kullanımı çoğunlukla büyük saray yapılarının duvar resimleri üzerinde görülmektedir. Çoğunlukla kullanılan renkler, kırmızı, siyah ve kırmızı-siyah-mavi karışımından elde edilen mordur.¹⁶² Boyalar, Mezopotamya uygarlıklarının heykel sanatı içerisinde de önemli bir unsur olmuştur. Duvar resimlerinin yanı sıra heykeltıraşlar tarafından figürlerin kaş, göz gibi yüz ayrıntılarının verilmesinde kullanılmışlardır.¹⁶³

Antik Mısır uygarlığının çok renkliliği, büyük ölçüde boyaları sanatın ve yaşamın her alanında kullanmış olmalarına bağlıdır. Yapılan heykel ve kabartmalar sağlamlığını artırdığına inanılarak boyanmışlardır. Antik Mısır'da, eskiden beri sürekli olarak görülen kırmızı ve sarı

¹⁵⁸ Wreschner ve diğ. "Red Ochre and Human Evolution: A Case for Discussion", *Current Anthropology*, Vol: 21.5, (1980), s.632.

¹⁵⁹ Neyir Kolankaya-Bostancı, "Anadolu'da Erken Prehistorik Dönem Kırmızı Aşı Boyası Kullanımı", *Anadolu/Anatolia*, Cilt-Sayı: 12 (2012), s. 29-51.

¹⁶⁰ Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011), s. 21-22.

¹⁶¹ Orhan Bingöl, *Arkeolojik Mimari'de Resim (MÖ 30000-500)*, (Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2015), s.24.

¹⁶² Astrid Nunn, *Die Wandmalerei und der Glasierte Wandschmuck im Alten Orient*, (Netherlands: By E.J. Brill, 1988)

¹⁶³ Michael Roaf, *Mezopotamya ve Eski Yakındoğu*, Çeviren: Zülal Kılıç (İstanbul: İletişim Yayınları, 1996), s. 90-95.

renklerin yanı sıra beyaz, altın sarısı, mor, yeşil renk de oldukça etkin biçimde kullanılmıştır.¹⁶⁴ Demir cevheri (kırmızı ve sarı aşı boyası), bakır cevheri (mavi ve yeşil), is ya da mangal kömürü (siyah) ve kireçtaşı (beyaz) gibi minerallerden elde edilen boyalar, bağlayıcı madde olarak Arap reçinesi ile karıştırılarak kalıplarda baskılanmışlardır.¹⁶⁵ MÖ 3000'den itibaren antik Mısır uygarlığında, renkliliği sağlayan boyaların kullanım şekilleri ikiye ayrılmaktadır.¹⁶⁶ Bunlar, manzara ve gündelik yaşam gibi genel konuları kapsayan *doğacı kullanım* ve cenaze ile ilgili süsleme ve koruyuculuk anlamı taşıyan bezeklerden oluşan *dinsel kullanım*dır. Doğacı kullanım, ressamın kendini özgürce ifade edebildiği her türlü kullanım şeklinde olabilmektedir. Fakat dinsel kullanım, her biri değerli bir taş veya madene (örneğin altın, gümüş) ithaf edilmiş ve simgesel anlam yüklü olan altı renk ile sınırlıdır. Karıştırıldıkları zaman anlamlarını yitirdikleri düşünüldüğünden bu altı rengin her zaman yan yana kullanılma kuralı vardır. Bu renkler; altın sarısı, kırmızı akik, turkuaz, lacivert, malakit yeşili ve mordur (**Görsel 28**). Genel olarak resimlerde, kadın figürlerinin beden ve yüz renginin erkek figürlerinden daha açık renk olduğu, beyazın elbiselerde ve bazı durumlarda da zemin rengi olarak kullanıldığı, mavi ve yeşil renklerin ise bitkilerde kullanıldığı görülmektedir. Bu renklerin yanı sıra, tapınak süslemelerinde de temel pigment olarak kullanılan killi kum türlerini, karbonat beyazıyla karıştırıp, akasya zıncı bazlı yapıştırıcılar ekleyerek resmin çizileceği katmanı oluşturmuşlardır. Boyayı daha yapışkan ve sabit hale getiren zıncı, aynı zamanda boyanacak yüzeye parlaklık ve sağlamlık kazandırmak amacıyla kullanılmıştır.¹⁶⁷ Mısır coğrafyasında boyalar için gereken pigmentleri, topraklarında bolca bulunan minerallerden elde etmişlerdir. Bunun için, killi kumun yanında kırmızı pigment olarak, günümüzde arsenik sülfür (realgar) olarak adlandırılan mineralden, yeşiller için bakırtaşıyla (bazik bakır karbonatı) atakamit (bazik bakır klorürü) minerallerinin kullanıldığı saptanmıştır. Ancak, lacivert taşından ürettikleri mavi rengi, Antik Mısır'dan Yunan ve Roma uygarlıklarına kadar yayılmış ve yüzyıllarca kullanılmış olan Mısır icadı bir renktir.¹⁶⁸ Mısır mavisi, yaklaşık MÖ 2200 civarında Mısır'da ilk sentetik boya olarak üretilmiş, hem mimaride hem de heykellerde sıklıkla kullanılmıştır. Kalsiyum karbonat, bakır içerikli metal ve kum karışımından elde edilen bu pigmentten “kalsiyum bakır silikat”, yani mısır mavisi oluşmaktadır.¹⁶⁹ Mısır mavisinin iki farklı tonu vardır (**Görsel 29**).

¹⁶⁴ Delamare ve Guineau, *Ön, ver.*, s. 21.

¹⁶⁵ Paul Nicholson, *Ancient Egyptian Materials and Technology*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), s. 115.

¹⁶⁶ Delamare ve Guineau, *Ön, ver.*, s. 20.

¹⁶⁷ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (İstanbul: Milli Eğitim Yayınları, 2008), s. 280.

¹⁶⁸ Amalie Skovmoller ve diğ. “Egyptian Blue: Modern Myths, Ancient Realities”, *Journal of Roman Archeology*, Vol: 29, (2016), s. 385.

¹⁶⁹ Josef Riederer, “Egyptian blue, in Artists’ Pigments”, *A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol 3: E.W. Fitzhugh (Ed.) Oxford University Press (1997), s. 23-46.

Kökünü “lac” kelimesinden gelen *indigo* (çivit mavisi) adı verilen ve yeşile çalan tonunu vernikledikleri de bilinmektedir. Diğer tonu ise, *lapis lazuli* olarak adlandırılan, içinde lazurit ve diğer mineralleri içeren, parlak mavi renkli, takı ve süs eşyası yapımında ve boyacılıkta kullanılan yarı değerli bir taş türünden elde edilen bir tondur. Takı, süs eşyası, heykel, kabartma gibi birçok alanda kullanılmış olan Mısır mavisi, ayrıca kullanım alanlarında şekillendirilmiş konturların vurgulanması amacıyla da kullanılmıştır.¹⁷⁰ Geniş kullanım alanına sahip bu renk, oldukça dayanıklı olması, erken solmaması ve parlak canlı bir yapısının olması sebebiyle antik çağın diğer uygarlıklarınca da keşfedilmiş ve yaygın bir kullanım alanına sahip olmuştur.

Tunç çağında, Girit coğrafyasında MÖ yaklaşık 2800 yıllarında oluşmaya başlayan Minos uygarlığı, renk ve boya hakkında oldukça geniş bir görselliğe sahiptir. En iyi örneklerine Knossos Saraylarında rastladığımız dönemin duvar resimleri, özenle yapılmış rengârenk kadın giysilerinden çeşitli hayvanların tasvirlerine kadar Minos halkının gündelik hayatında renklerin kullanım alanını gösterir niteliktedir. Genellikle frizlerle ayrılmış, farklı sahnelerin anlatıldığı resimlerde koyu renkler arka plan ve dekoratif unsurlarda, açık renkler ise insan figürlerinin vücutlarının boyanmasında kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır.¹⁷¹ Minos uygarlığının resim, heykel ve vazo sanatı çok renklilik açısından incelendiğinde; mavi, altın sarısı, siyah, beyaz ve sarı renklerin çoğunlukta olduğu anlaşılmaktadır.¹⁷² Özellikle açık mavi rengin önemli ölçüde kullanılması Minos uygarlığının denizle olan kültürel ilişkisinin göstergesi olduğu düşünülmektedir. Miken uygarlığının çok renkli sanat dallarına bakıldığında bu renklerin popülerliğinin devam ettiğini ancak Minos’tan farklı olarak renklerin derinleştirilmesine önem verilmeksizin uygulanmış olduğu görülmektedir. Bunun en iyi örneğini Miken’in Thebes, Tiryns gibi kentlerinde karşımıza çıkan, derinliksiz, renk tonlarının uygulanmamış olduğu duvar resimleridir.¹⁷³ Miken uygarlığında ayrıca Minos’tan beri devam eden açık mavi rengin kullanımının yanı sıra, kırmızı ve mor gibi renkler de öne çıkmıştır. Özellikle duvar resimlerinde karışık mitolojik yaratıkların tasvirinde kullanıldığı görülen bu renkler, mitolojik etkinin yaratılması için uygulanmış olmalıdır. Minos ve Miken uygarlıklarının heykel, resim ve mimarideki renk tercihleri ve boya malzemeleri incelendiğinde, aynı dönemlerdeki Mısır ve Mezopotamya ile teknik olarak çok farklı olmadıkları görülür.¹⁷⁴ Buna bağlı olarak, renk

¹⁷⁰ Skovmoller ve diğ., *Ön, ver.*, s. 378.

¹⁷¹ Stylianos Alexiou, *Minos Uygarlığı* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1991), s. 47-50.

¹⁷² Jane Bingham, *A History of Fashion and Costume The Ancient World* (New York: Facts on File Publications, 2005), s. 28.

¹⁷³ Bingöl, *Ön, ver.*, s. 108-109.

¹⁷⁴ Reynold Higgins, *Minoan and Mycenaean Art* (London: Thames & Hudson, 1997), s. 12.

tercihlerinin aynı dönemlerde farklı uygarlıklarca farklı tercihleri beraberinde getirmesinin yanı sıra, boyaların oluşturulduğu malzemelerin belli bir bütünlüğe sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Demir çağı Anadolu'sunda yer edinmiş Assur, Urartu, Frig, Lydia gibi uygarlıklardaki renk ve boya unsuruna bakıldığında, renklerin kullanım alanlarının gelişen teknolojiyle birlikte çeşitlilik göstermeye başladığı, estetik kullanımın yanı sıra fonksiyonel ve sembolik anlamlarının da ön planda olduğu anlaşılmaktadır. Demir çağı uygarlıklarındaki renk ve boya unsuru, duvar resimlerinden oldukça iyi anlaşılabilir. Anıtsal duvar resimleriyle ünlü Assurlular, doğu dünyasının o dönem için en renkli sanatını oluşturmuşlardır. Genellikle tapınak-saray mimarisi üzerinde yapılmış duvar resimlerinden dönemin renk ve boya algısı anlaşılabilir.¹⁷⁵ Genellikle kırmızı, mavi, siyah ve krem-bej renklerin hâkim olduğu bu dönemde kral ve krallığın propagandasına yönelik yapılan büyük boyutlu duvar resimleri, boya teknolojisinin de oldukça ileri seviyede olduğunu kanıtlar niteliktedir. Dönemin giysi renklerini yansıtması açısından da önemli olan duvar resimleri haricinde, Assur sanatında renkli heykeltıraşlık eserleri ya da seramik resimleri örnekleri oldukça azdır. Diğer yandan, Doğu Anadolu merkezli Urartu uygarlığının renkliliği benzer biçimde kendini duvar resimleri üzerinden belli etmektedir. Kırmızı, mavi ve siyahın ön planda olduğu bazen de bu renklere beyazın eklenmesiyle oluşturulmuş duvar resimlerinde, boyalar dönemin tüm uygarlıklarınca sıklıkla kullanılmış olan tempera tekniğiyle¹⁷⁶ uygulanmıştır.¹⁷⁷ Demir çağı uygarlıklarınca farklı sanat dallarında (mimari, heykel, resim, seramik), kırmızı, mavi, siyah ve beyaz renklerin sıklıkla birlikte kullanılmış olması, bu renk grubunun dönem içerisinde önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Frig uygarlığının resim sanatında karşımıza çıkan kırmızı ve mavi renkleri, figürlerin yüz ayrıntılarında, giysi detaylarında ya da arka fonda, ama her durumda birlikte kullanılmaya devam etmiştir. Aynı şekilde Lydia uygarlığında karşılaşılan resim, heykel ve mimari sanatında mavinin ön planda olduğu, ardından kırmızı, siyah, beyaz ve yeşil renklerinin özellikle mimari yapılar üzerinde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.¹⁷⁸

3.4.2. Antik Kaynaklar Işığında Renk ve Boya Kullanımı

Antik Yunan ve Roma uygarlıklarının duvar resimleri, mozaikleri, seramik ve heykeltıraşlık eserleri bu uygarlıkların kullandıkları renkler ve boyama teknikleri hakkında izler taşırlar. Günlük kullanım eşyalarında ve yapılar üzerinde görülen bu izlerden dönem

¹⁷⁵ Veli Sevin, *Assur Resim Sanatı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2010), s. 26.

¹⁷⁶ Koo Schadler, *History of Egg Tempera Painting* (Alstead: Self-Published, 2017), s. 1.

¹⁷⁷ Bingöl, *Ön*, ver., s. 203.

¹⁷⁸ Elizabeth Baughan, "Lidya Ölü Gömme Gelenekleri", *Lidyalılar ve Dünyaları*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010), s. 273-304.

insanlarının renk tercihlerini ve bu renklerin gelişim sürecini anlamaktayız (**Görsel 30**). Antik Yunan sanatının Arkaik evresinde (MÖ 7. - 6. yüzyıllar), resim, heykel ve mimaride kullanılan renklerin çoğunlukla kırmızı, mavi, yeşil, sarı ve siyahtan oluştuğu bilinmektedir. Klasik dönemde (MÖ 5. yüzyıl - 4. yüzyılın ilk yarısı) ise Arkaik dönemdeki çok renkliliğinin aksine daha sade bir uygulama söz konusudur ve altın sarısının özellikle heykeltıraşlıkta yoğun olarak kullanılmaya başlandığı anlaşılmaktadır. Hellenistik dönemin (MÖ 4. yüzyılın ikinci yarısı - MÖ 1. yüzyılın ilk yarısı) çok renkli sanatı, pembe ve açık renklerin kullanılmasıyla dikkati çekmektedir.¹⁷⁹ Hellenistik dönemin öne çıkan diğer bir rengi mordur ve bu renk Roma imparatorluk dönemi boyunca özellikle imparatorların gücünü temsil eden önemli bir renk olmuştur.¹⁸⁰

Antik Yunan’da renk üzerine bilimsel çalışma yapan filozoflar, Pythagoras (MÖ 570-495), Platon/Eflatun (MÖ 427-347) ve Aristoteles (MÖ 384-322)’tir. Roma cumhuriyet döneminden itibaren Marcus Vitruvius Pollio (MÖ 90- MS 20) ve Gaius Plinius Secundus (23-79) gibi yazarlar da rengin doğası üzerine tartışmış ve tüm bu çalışmaların ortak noktası temel renklerin toprak, ateş, hava, su gibi temel öğelerin biçimleri olduğu düşüncesi olmuştur. Modern kuramların en başında gelen Leonardo da Vinci’nin de referans olarak gösterdiği bu görüş, açıkça sarının toprağa, yeşilin suya, mavinin havaya, kırmızının ateşe ve siyahın karanlığa ait olduğu yönündedir.¹⁸¹

Pythagoras, renkler ve gezegenler arasındaki bağlantıyı temel alan bir şema hazırlamıştır. Modern renk teorisyenlerinin de temel olarak kullandığı bu şemaya göre, dünyada var olan tüm uyumun kökeninin gezegenlerin sabit yıldızlar dünyası ile bunların dünyadaki konumlarında bulunması gerektiğidir. Bu sabit yıldızlar dünyasının oluşmasını sağlayan ise ışıktır. Buna göre ışık, rengi görmemizi sağlayan en önemli araçtır. Gördüğümüz renkler, gözümüze dış dünyadan giren ışığa bağlıdır; örneğin kırmızı ya da yeşil olarak algıladığımız şey beynimizin derinliklerinden kaynaklanmaktadır. Pythagoras’ın bu teorisi renk üzerine ortaya atılmış araştırmaların öncülü sayılır.¹⁸²

Platon, diğer bir adıyla Eflatun, klasik dönemin önemli filozofudur. Atina Akademisi’nin kurucusu olan Platon, MÖ 360 yılında yazıldığı düşünülen “Timaos” adlı

¹⁷⁹ Clarissa Blume, *Polychromie Hellenistischer Skulptur, Ausführung, Instandhaltung und Botschaften, Band I*, (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2015), p. 10.

¹⁸⁰ Mark Bradley, *Colour and Meaning in Ancient Rome*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), s. 189-208.

¹⁸¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3.Cilt (İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), s. 1545.

¹⁸² E.D. Babbit, *The Principles of Light and Color* (New York 1878), s. 166.

kitabında, renklerden bahsetmiştir. Platon'a göre, göz ışığı almaz, daha çok bir nesneye doğru bir görüş ışını iletir. Gerçekte çok renkliliğin olmadığı, bütün renklerin gözlerimiz ve ışığın birbiriyle olan etkileşiminden kaynaklandığını aktarmıştır. Buradan yola çıkarak, rengin insan benliğinin bir ürünü olduğunu ve kişisel dünyanın renkle süslendiği kanısına varmıştır. Bu kişisel dünya sayesinde sonsuz kadar renk üretebilen insan, renk teorisinin insanlık tarihi kadar açık olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Aristoteles, Yunanlı filozof, aynı zamanda gökbilimcidir. "Minor Works" (Küçük Eserler) adlı kitabının "on colors" (renkler üzerine) bölümünde, renkleri hava, su, ateş ve toprakla eşleştirmiştir. Renklerin doğal madenlerden ve doğadaki elementlerin dönüşümünden insan gözüne olan aktarımını şu şekilde anlatmıştır: "*Bütün renkler, ateş, hava, su ve toprak gibi basit unsurlara aittir. Hava ve su kendiliğinden beyazdır. Ayrıca toprak da doğal beyazdır ancak boyalı olduğu için renkli gözükür*".¹⁸³ Ona göre; renge sebep olan, toprağın içerisindeki doğal elementlerin birbirleriyle olan etkileşimleridir. Günümüzde dahi uygun görülen bu görüş, antik çağda doğal ve yapay boyaların ayrımının yapıldığını gösterir niteliktedir. Aristoteles, siyah rengin yansımalarının üç şekilde gerçekleştiğini söylemiştir. Bunlardan ilki, "görülemeyen" olarak tanımlanan gözün görme duyusunun olmayışından kaynaklanan doğal bir oluşumdur. İkincisi, ışığın olmadığı bir bölgenin karanlıktaki siyah görüntüsü ve üçüncü olarak da gölgelerin siyah görüntüsüdür. Kalınlaşan ışık olarak tanımladığı renginin de siyah olduğunu söyleyen Aristo, aslında, karanlığın hiç renginin olmadığını, onun yalnızca ışığın olmayışı olarak algılanması gerektiğini yazmıştır. Işık ve ateşin birbirleriyle olan etkileşimlerini de değerlendirmiş ve ışığın ateşin bir rengi olmadığını, doğal biçimde var olan bir olgu olduğunu bildirmiştir. Renklerin birbirleriyle karışımlarının göze yine ışık aracılığıyla yansıdığını ve bunun sonucunda yeşil, mor gibi renklerin görüldüğünü savunan Aristoteles, bir meyvenin olgunlaşırken geçirdiği renk değişiminin o meyvenin maruz kaldığı farklı zamanlardaki ışığın etkisiyle ortaya çıktığını söylemiştir.¹⁸⁴ Tanımlanamayan renk tonlarının nedenini ise yine ışık ve gölgenin bazı farklılıklarına bağlamıştır.¹⁸⁵ Aristoteles, herhangi bir rengi tamamen saf halde göremediğimizi, bunların her zaman başka renklerle ya da doğal ışık bileşenleriyle karışarak oluştuğunu ifade ederek, modern bilimde yer alan bu gerçekliğin temelini antik çağda atmıştır.¹⁸⁶ Antik çağın boyalarından da bahsetmiş olan Aristoteles, bu

¹⁸³ Aristotele, *Minor Works*, Çeviren: W. W. Hett, M. M (Cambridge: Harvard University Press, 1955), s.5.

¹⁸⁴ Aristotle, 792b.2-8

¹⁸⁵ Aristotle, 793a.3-14

¹⁸⁶ Aristotle, 793b.3-16

boyanın çiçeklerden, deniz hayvanlarının kabuklarından, köpüklerden, meyvelerden, şaraptan ve doğadaki bazı bitki kök ve yapraklarından elde edinildiğini bildirmiştir.¹⁸⁷

Vitruvius, Roma cumhuriyet ve imparatorluk dönemlerinde yaşamış hem yazar hem bir mimardır. “De Architectura” (Mimarlık Üzerine) adlı mimarlık ve mühendislik alanındaki bilgilerden oluşan eserinde, renklere ayrılmış bir bölüm (VII.7-14) bulunmaktadır.

Vitruvius boyaları doğal ve yapay olarak ayırarak anlatmıştır. Doğada saf halde bulunan doğal boyanın en önemlisinin aşı boyası olduğunu belirtmiştir.¹⁸⁸ Bu boyanın en iyisi olarak kabul gören Attika sarısı (hardal sarısı), Atina’daki gümüş madenlerinden bol miktarda çıkarılmış ve kullanılmış olmasına rağmen Roma’nın imparatorluk döneminde artık üretilmemiştir. Kırmızı renkteki aşı boyası ise, birçok bölgeden elde edilen bol miktarda bulunan diğer bir aşı boyasıdır. Vitruvius, *rubrica* (kırmızı kil toprak) denilen topraktan elde edilen bu boyanın en kalitelisinin, Sinop, Mısır, Balearik Adaları ve Lemnos’tan çıkarıldığını bildirmiştir. Bir diğer doğal boya *Paraetionium beyazı*, Mısır’ın kuzeyinde bulunan bir limandan tebeşir olarak çıkarılmaktadır. Buna benzer bir beyaz olan *Melos beyazı* da grimsi, şaplı topraktan (beyaz kurşun, üstübeç)¹⁸⁹ elde edilmektedir. *Yeşil kil* olarak adlandırılan doğal boya ise ilk kez İzmir’de, Theodotus adında birinin topraklarından elde edildiği için Theodotus kili olarak da bilinmektedir. *Sarı zırnık*¹⁹⁰ ve *kırmızı zırnık* boyanının en iyisi ise, Karadeniz’in Hypanis nehri civarından elde edilmektedir. Vitruvius’un anlattığı bir diğer önemli doğal boya maddesi, kırmızı boyanın indirgeme yoluyla elde edildiği *zincifre*dir. İlk defa Efes’te Küçük Menderes’in aktığı ovada çıkarıldığı bilinmektedir.¹⁹¹ Elde ediliş şekli oldukça ilginç olan zincifre, kendi halini almadan önce bazı maddelerden ayrılmaktadır. Doğal cıva sülfür keseklerinin (zincifre)¹⁹² ayrıldıktan sonra fırına verilip kurutulması işleminden sonra kesekler, demir tokmaklarla dövülüp toz haline getirilir. Defalarca yıkanıp tekrar fırınlanan kesekler, sonunda gereksiz parçalardan arınıp boyarmaddeyi ortaya çıkarır. Bu işlem sonrasında yoğunluğu azalan zincifre, yumuşak bir kıvamda kalır. Rengini solmadan koruyan bir boyarmadde ve kireçle karıştırıldığında saflığını kaybeder. Güneş ışığına fazlaca maruz kalan bölgelerdeki yüzeylerde, renginin attığı ve parlaklığını yitirdiği bilinmektedir. Ancak antik çağda zincifre kırmızısının sağlam kalması için yapılan bir parlatma (ganosis) işlemi

¹⁸⁷ Aristotle, 194a.4-18

¹⁸⁸ Vitruvius, *Ön, ver.*, 2017, s. 284.

¹⁸⁹ Üstübeç; boyacılıkta kullanılan zehirli, bazik kurşun karbonat: <https://tr.wiktionary.org/wiki/üstübeç>

¹⁹⁰ Zırnık: Yunanca’da Arsenikon (arsenik) olarak bilinir.

¹⁹¹ Vitruvius, *Ön, ver.*, 2017, s. 285.

¹⁹² <https://www.turkcebilgi.com/zincifre>

sayesinde çok uzun yıllar boyunca duvarda rengi solmadan kalabilmiştir. Bu işlemde, son kat sıvası atılıp kurutulduktan sonra duvara ateşte eritilmiş ve biraz da zeytinyağıyla karıştırılmış balmumu (cera punica)¹⁹³ sert bir fırçayla sürülür, kor halinde kömürlü bir sopayla balmumuna yaklaştırılıp terletilen duvar düzgünlüğün sağlanması için keten kumaş yardımı ile ovularak parlatılır.¹⁹⁴ Mavi-yeşil bir renge sahip olan krizokol madeni, Yunanca'da chrysocolla¹⁹⁵ (altın tutkal) olarak adlandırılmıştır.¹⁹⁶ Yontulup parlatılabilen bu madenin, başka doğal maddeleri de içerisinde bulundurmasının yanı sıra, antik Yunan'da altın lehimlemek amacıyla kullanıldığı bilinmektedir. Mor, Yunan ve Roma uygarlıklarında değerli olduğu bilinen bir renktir. Vitruvius bu rengin tüm renkler içerisinde göze en hoş geleni olarak tanımlamaktadır. Deniz salyangozundan elde edilen bu renk, salyangozun yetiştiği bölgelere göre ton farklılıkları yaratmaktadır. Kuzeybatıya doğru gidildikçe kurşuni, mavi bir ton aldığı bilinen mor renk, buna bağlı olarak Karadeniz ve Galya'da siyaha benzer koyu bir renktedir. Tam doğuda ve tam batıda toplananlar menekşe, güney bölgelerinden elde edilenler ise kırmızı tondadır. Salyangozların denizden çıkarıldıktan sonra çok tuzlu olmaları sebebiyle üzerine bal dökülür ve belirli bir kıvam alıncaya kadar dövüldükten sonra akan sıvı şişelere konulur.¹⁹⁷ Vitruvius, doğal boyaların yanı sıra, antik Yunan ve Roma uygarlıklarında yapılan yapay boyaların da tarifini vermiştir: *Yapay siyah*, fırında ısıtılarak duman isisi ile karışan reçineden, çirali çamın kuru dallarının tutuşturulmasıyla ya da şarap tortularının fırında pişirilerek oluşturulmaktadır. Siyah boyanın elde edilebilmesi için tüm bu yöntemlerde glüten ile karıştırılması gerekir.¹⁹⁸ *Yapay mavi* rengin tanımı ise Vitruvius'a göre ilk olarak İskenderiye'de ortaya çıkmış ve Pozzuoli'de üretime geçmiştir. Oldukça zahmetli ve uzun uğraşlar sonucu ortaya çıkarılan mavi renk boya için öncelikle kum, doğal sodyum karbonatla öğütülerek üzerine Kıbrıs bakır (aes Cyprium) rendelenir¹⁹⁹ ve kurumaya bırakılır. Kuruduktan sonra fırına verilen bakır ve kum karışımı yoğun ateşte doğal özlerini kaybederek iki mineralin etkileşiminden mavi renk ortaya çıkar. Rodoslular, genişçe küplere konulan asma dallarının, üzerlerine sirke döküp en üstlerine de altın külçeler yerleştirilerek ağızlarının kapatılması sonucunda elde ettikleri *kurşun beyazının*

¹⁹³ Cera punica; antik çağda balmumunu birkaç kez deniz suyunda kaynatarak ve çoğuklukla Na₂CO₃ (sodyum karbonat) ve NaOH (sodyum hidroksit) veya KOH'den (potasyum hidroksit) oluşan bir karışım olan *nitrumu* ilave edilerek hazırlanmıştır: https://it.wikipedia.org/wiki/Cera_punica

¹⁹⁴ Vitruvius, *Ön, ver.*, 2017, s. 286-287.

¹⁹⁵ Chrysocolla, mavi (mavi-yeşil) bir renge sahiptir ve 2,5 ila 3,5 arasında bir sertliğe sahip, bakırdan küçük bir cevherdir: <https://en.wikipedia.org/wiki/Chrysocolla>

¹⁹⁶ Leonard James Spencer, "Chrysocolla" *Encyclopedia Britannica*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1911), s. 320.

¹⁹⁷ Vitruvius, *Ön, ver.*, 2017, s. 288-291.

¹⁹⁸ Vitruvius, *Ön, ver.*, 2017, s. 288-289.

¹⁹⁹ Kıbrıs, bakır madeni bakımından ünlü olduğu için bu adla kullanılmıştır. Vitruvius, bakırın, karışımı hamurlaştırması etkisi bulunduğu için kullanılmış olduğunu söylemiştir.

yanı sıra, aynı işlemi bakır levhalarla yaptıklarında *bakır yeşilinin* ortaya çıktığını görmüşlerdir. Diğer yandan, çıkan bir yangın sonucu öğrenilen *kırmızı zırnık* rengi, beyaz kurşunun ateşte kızdırılması sonucunda elde edilmiştir.²⁰⁰ Mor rengin yapay olanları ise, kilin kök boya bitkisi ve kermes böceğinden elde edilen *kırmızı* boyayla renklendirilmesi ile elde edilmektedir. Ayrıca antik Yunan ve Roma uygarlıklarında, mor boyanın, ülser tedavisinde kullanıldığı da bilinmektedir.²⁰¹

Plinius, “Naturalis Historia” (Doğal Tarih) adlı kitabında, maden ve kaya bilimleri konularını ele alarak, taş ve madeni heykellerde, duvar resimlerinde ve mimari heykeltıraşlıkta kullanılan renklendirme malzemelerinden söz etmiştir. Plinius’un doğal renkleri; *sinopis* (kırmızı toprak boya), *paraetionium* (yağlı beyaz), *melinum* (melos beyazı), *eretria* (kül rengi) ve *auripigmentum* (zırnık sarısı)’dur.²⁰² Sinopis kırmızı rengi ilk defa Sinop’ta bulunduğundan dolayı bu isimle anılmaktadır. Kırmızı rengin antik çağda zincifreden elde edildiğinin bilinmesinin yanı sıra Plinius, bu rengin pigmentlerinin ikincil bir zincifreden de çıkartıldığını aktarmıştır.²⁰³ Soluk kırmızı, donuk kırmızı ve kırmızımsı olarak üç çeşide ayırdığı rengin en iyisinin Lemnos ve Kapadokya’da çıkarıldığını söylemiştir.²⁰⁴ Paraetionium’un ise yağlı bir beyaz renk olduğu ve Mısır’daki çıkarıldığı yerden adını aldığı bilinmektedir. Çamurla karışmış denizköpüğünden elde edilmiştir.²⁰⁵ Plinius, Vitruvius’un aktardığı şaplı topraktan elde edilen ve Melos’tan çıkarılan beyaz boyanın, yağlı bir boya olan Samos beyazından daha fazla tercih edildiğini söylemiştir.²⁰⁶ Eretria terrae olarak adlandırılan kül rengi boyanın ise ressam Nikomakhos ve Parhasius’un kullandığını bildirir.²⁰⁷ Auripigmentum ise Vitruvius’un da bahsettiği zırnık sarısıdır.²⁰⁸ Bunun yanı sıra, Vitruvius sandaraca (kırmızı arsenik) rengini doğal boya olarak nitelendirmiş ve Hypanis nehrinden çıkarıldığını aktarmışsa da, Plinius bu boyanın Kızıldeniz yöresinde bulunduğunu ve oradan getirilemediği için yapay olarak hazırlandığını ifade etmiştir.²⁰⁹ Mor boyayı (purpurissum), Vitruvius gibi Plinius da en değerli boya olarak ifade etmiştir. Plinius, mor rengin birkaç farklı tonunun daha olduğundan

²⁰⁰ Vitruvius, *Ön, ver.*, 2017, s. 290.

²⁰¹ Linda Holtzschue, *Rengi Anlamak*, Çeviren: Fuat Akdenizli, (İstanbul: Duvar Yayınları, 2009), s. 39.

²⁰² Somay Onurkan, “Antik Çağ Resminde Enkaustik ve Boyalar”, *Anadolu Araştırmaları*, XIII, (1994), s. 143-151.

²⁰³ Plinius the Elder: *Naturalis Historia* 33, 111–119 (trans. H. Rackman, Loeb Classical Library, Vol. IX, Cambridge, MA, 1952). 1952); Walton and Trentelman 2009, 846–847.

²⁰⁴ Plinius, *Naturalis Historia*, 35,31.

²⁰⁵ Plinius, 35, 36.

²⁰⁶ Plinius, 35, 37.

²⁰⁷ Plinius, 35, 38.

²⁰⁸ Vitruvius, *Ön, ver.*, 2017, s. 285.

²⁰⁹ Plinius, 35, 39.

bahsetmiştir. Bunlar, cerussa ile kırmızı aşıboyasının karışımından elde edilen sandyx ve sinopis ve sandyxin karışımından elde edilen syricumdur.²¹⁰ Mavi renk ise (indicum), Plinius'a göre kamışların üzerinde biriken yapışkan maddelerden elde edilmiştir.²¹¹ Lapis lazuli taşının öğütülmesiyle elde edilen armenium mavisini ise, antik dönemde saç ve kirpiklerin beslenmesi için kullanılmıştır.²¹² Plinius'un aktardığı bir diğer mavi boya caeruleum adında bir çeşit kum olduğu düşünülen²¹³ açık, koyu, kaba ve ince olarak dört farklı türü olan boyadır.²¹⁴ Yeşil boya malahitin eritilmesi ile (chrycosolla),²¹⁵ yeşil topraktan direkt çıkartılan (appianum),²¹⁶ bakır ve sirke ile hazırlanan (aerugo aeruginis) çeşitleriyle aktarılmıştır. Birçok çeşidinin bulunduğu bilinen siyah boyayı, Vitruvius gibi Plinius da yapay boya kategorisinde değerlendirmiştir.²¹⁷ Vitruvius'a ek olarak Plinius siyah boyayı üzüm tortusu mürekkebi adı ile Polygnotos ve Mikon gibi ünlü ressamın üzüm zarından elde ettiklerini söylemiştir.²¹⁸

3.5. Antik Çağ Mimarisinde Çok Renklilik

Renk ve boya, antik çağın en erken dönemlerinden itibaren gerek ahşap ve gerekse taş mimari üzerinde kullanılmış bir ifade aracı olmuştur. Bu ifade, dönemden döneme anlamsal olarak değişse de sanat ve teknik yönünü hiç kaybetmeden günümüze değin varlığını sürdürmüştür. Antik çağ insanları, dönem modasına ve üslubuna uygun biçimde, ev, kamu yapısı, saray ve tapınak gibi yapıları renklendirmişlerdir. Antik mimarideki çok renklilik, direkt boyama ya da mozaik, fresko gibi tekniklerle yapılan uygulamalardan oluşmaktadır. En erken Paleolitik dönemde karşımıza çıkan yapının direkt boyama işlemi, henüz o dönemde bir yapı niteliği taşımasa da, insanların tapınım amaçlı olarak kullandıkları kabul edilen mağaralarda, kökboyalarından elde edilen renklerle varlığını göstermiştir.²¹⁹ Henüz taş mimarinin ayrıca bir yapı niteliği taşımadığı Neolitik ve Kalkolitik dönem yapıları üzerindeki çok renklilik kendini büyük ölçüde duvar resimleri üzerinden göstermektedir. Direkt boyamaya dair eski çağların mimari yapıları hakkında kanıtlarımızın çok az miktarda olması bu dönemlerde kullanılan kerpiç, terracotta ve ahşap malzemelerin günümüze ulaşmamış olmasına bağlayabiliriz. Günümüze ulaşan örnekler ışığında antik çağda ahşap mimari üzerindeki çok renkliliğin, estetik

²¹⁰ Plinius, 35, 40.

²¹¹ Plinius, 35, 46.

²¹² Plinius, 35, 30 ve 47.

²¹³ Somay Onurkan, *Ön, ver.*, s. 149.

²¹⁴ Plinius 33, 161.

²¹⁵ Plinius, 33, 89.

²¹⁶ Plinius, 35, 48.

²¹⁷ Plinius, 35, 41.

²¹⁸ Plinius, 35, 42.

²¹⁹ P. M. Grand, *Prehistoric Art. Paleolithic Painting and Sculpture*, (1967)

görünümün yanı sıra materyalin uzun yıllar korunması amacı ile yapıldığı da düşünülmektedir.²²⁰ Günümüze kadar korunarak gelmiş örneklerinden, Anadolu’da MÖ 850-600 yılları arasında varlık göstermiş olan Frig Uygarlığı’nın başkenti Gordion’da ortaya çıkarılmış terracotta mimari kaplama levhalarının beyaz, siyah, kırmızı ve krem renginin tonları; ve antik Roma’nın Krallık döneminde, MÖ 800’den itibaren gelişmeye başlayan Etrüsklerin²²¹ ahşap mimari yapılarından bildiğimiz renklerin ise altın sarısı, siyah, kahverengi, mavi, kırmızı ve tonlarından oluştuğunu bilmekteyiz.²²² Yaklaşık aynı dönemlerde farklı coğrafyalardaki uygarlıkların mimarilerindeki çok renkliliğinin birbirleriyle olan benzerliği, kültürel etkileşimin yanı sıra belki bir üslup birliğinin var olduğunu göstermektedir.

Taş mimarinin yaklaşık MÖ 700 yıllarından itibaren ortaya çıkarak yaygınlaşması, ahşap mimariden taş mimariye geçişin getirisi olan stilistik devamlılık ve buna bağlı olarak çok renkliliği de beraberinde getirmiştir. Ahşap mimari üzerinde görülen direkt boyama uygulamaları taş mimari üzerinde de yapılmıştır. Taş mimari yapılar üzerindeki renkler günümüze kadar aynı canlılıkta ve çoklukta ulaşmamışsa da bu yapıların çok renkli olduğunu arkeolojik kalıntıların yanı sıra özellikle antik yazarların aktarımlarından öğrenmekteyiz.²²³ Taş mimari günümüzde; biçimlendirmesine, dokusuna ve yapısına bağlı olarak, soğuk, sıcak, ağır, ifade güçlendirici ve gösterişli gibi sıfatlarla tanımlanmaktadır.²²⁴ Mimaride yapılar birçok farklı etkene bağlı olarak oluşturulmaktadırlar. Bir yapının hangi amaçla ve kimlere yönelik olarak yapılacağı, mimari özellikleri, kullanılacak malzemeler, içerisinde bulunulacak süre ve çevresinin peyzajı gibi etkenler, renklendirilmesini doğrudan etkiler.²²⁵ Antik Yunan ve Roma uygarlıklarının mimarisi üzerinde görülen renklendirme de bu etkenlere bağlı olarak oluşturulmuş olmalıdır. Bu dönemlerin mimari yapılarında genel olarak karşılaşılan renkler; kırmızı, mavi, yeşil, beyaz ve siyahtır.²²⁶ Mimari yapılara direkt boyama uygulamasının belli kurallara bağlı olarak yapılıp yapılmadığı konusu henüz net biçimde ortaya konulamamıştır. Fakat antik çağ heykeltıraşlığı üzerinden değerlendirilecek olursak mimari yapılar için de bir kontur ve dış hat çizgisinin ve alt fon uygulamasının varlığından bahsedilebilir. Kırmızı rengin, en erken çağlardan itibaren en fazla tercih edilen renk olması, bu rengin dayanıklı olmasının

²²⁰ Mansel, *Ön, ver.*, s. 243.

²²¹ Larissa Bonfante-Judith Swaddling, *Etrüsk Mitleri*, Çeviren: Birgül Açıkyıldız (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2011), s. 11.

²²² Elif Tül Tolunay, *Etrüsk Sanatı*, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları)

²²³ Plinius, 35-40; Vitruvius, VII

²²⁴ Yelda Zeren Alakuş, “Renk Olgusu ve Günümüz Mimarisindeki Yeri”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2009), s. 104.

²²⁵ G Ulaş, “İç Mekân Renk Düzenlemeleri”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 2002), s. 75.

²²⁶ Halse A.O, *The Use Of Colour In Interiors*, (New York: 1968), s.4.

yanı sıra gücü ve yaşamı simgelemesi, antik çağ mimarisinde hem fonksiyonel hem de sembolik bir anlamının olduğunu kanıtlar niteliktedir. Özellikle direkt boyama olarak yüzeye uygulanan kırmızı rengin bu açıdan örneklerine heykel sanatında da rastlamaktayız. Tapınak alınlıklarındaki heykeltıraşlık eserlerinin arka fonunda, figüratif heykeltıraşlıkta ise alt fon olarak kullanıldığı bilinmektedir. Mavi renk, özellikle Yunan mimarisi üzerinde sıklıkla görülen bir renktir. Çoğunlukla mimari yapılar üzerinde betimlenen heykeltıraşlık eserlerinin arka fonu için bu renk kullanılmıştır. Yeşil renk daha çok antik Yunan ve Roma mimarisi üzerinde bitkisel motiflerin yapraklarını betimlemek için kullanılmıştır. Fakat antik çağ mimarisinde kullanılan malakit yeşili uzun yıllar sonra solarak mavi gibi görüldüğünden antik mimari üzerinde analiz edilmesi zor bir renktir. Beyaz, siyah ve mavi renkler, antik çağ mimarisinde ışık-gölge etkisinin yaratılması amacı ile kullanılmış ve zaman zaman renk tonlarının geçişi için diğer renklerle karıştırılarak kullanılmışlardır. Roma mimari çok renklilik Antik Yunan'ın stiline bağlı kalmanın yanında doğal malzemenin ön plana çıkmasıyla önceki dönemlerden ayrılmaktadır.²²⁷ Roma imparatorluk döneminde renkli mermerlerin özel ve anlamlı olduğu, bu malzemelerin özellikle kamu binaları ve tapınaklar için kullanıldığı ve doğrudan eyaletlere temininin yapılmadığı bilinmektedir.²²⁸

3.5.1. Direkt Boyama Harici Uygulamalar

Duvar Resimleri (Fresk)

Islak sıva üzerine bazı bağlayıcı maddelerle karıştırılan pigmentlerle uygulanan duvar resimlerine fresk denmektedir.²²⁹ Kuru ve sıcak iklimli ülkelerde yaygınlaştığı anlaşılan Fresk, İtalyanca'da "taze" anlamına gelen "fresco" kelimesinden türemiştir. Antik kaynaklardan fresk yapım teknikleriyle ilgili en erken MÖ 4. yüzyıla kadar bilgi edinebilmekteyiz.²³⁰ Fresk sıvası, rusilar (en alt tabaka), arriciato (ikinci tabaka) ve intonacco (en üstte kalan resmin işlendiği tabaka) olmak üzere üç tabakadan oluşmaktadır. Sıva freskonun en önemli parçasını oluşturmaktadır ve sıvanın iyi hazırlanmış olması freskoyu uzun yıllar koruyacağı için ayrıca

²²⁷ M Muradoğlu, "Yapı Fiziği Açısından Renk Olgusunun Konut İç Ve Dış Mekânlarda Malzeme Seçimine Etkisi", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 1992), s. 19.

²²⁸ Tulga Albustanlıoğlu, *Roma İmparatorluk Döneminde Mermer Ocakları Organizasyonu*, (Ankara: Bilgin Kültür Yayınları, 2001), s. 35-36.

²²⁹ Saltuk, *Ön, ver.*, s. 66.

²³⁰ Fuat Yılmaz, "Antik Dönem Fresk Yapım Teknikleri", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt-Sayı: 2-4 (Temmuz 2012), s. 95-105.

önemlidir.²³¹ Antik çağın duvar resimleri ve uygulanan tekniklerle ilgili antik yazarlar Vitruvius²³² ve Plinius'tan²³³ yararlanılmaktadır.

Antik çağda uygulanmış olan fresko tekniklerinin en önemlisi *tempera*, yani tutkallı su ile ya da yumurta akı ile karıştırılmasından elde edilen boyanın sıva ıslakken yüzeye uygulanması tekniğidir.²³⁴ Duvar resimleri, yıllar boyunca uygulandıkları yapılar üzerinde estetik ve sembolik anlamlar barındırmışlardır. Boya kullanımının varlığına dair ilk kanıtları barındıran Paleolitik çağ mağara duvarları üzerinde görülen duvar resimleri, henüz estetik kaygıdan yoksun olmasına rağmen sembolik anlamlar içermeleri açısından önemlidir. Bu dönemin duvar resimleri ile dönem insanının günlük yaşamına ve dinsel törenlerine dair bilgi edinebilmekteyiz.

Duvar resimleri henüz mimari kavramının olmadığı Paleolitik çağdan sonra yerleşik yaşamın başlangıcı olarak kabul ettiğimiz Neolitik çağda da konut duvarları üzerinde varlığını devam ettirmiştir. Boya çeşitliliği açısından gelişim gösteren dönemin duvar resimleri daha fazla rengin bir arada kullanılmasının yanı sıra insanların gündelik yaşamları ve yaşanan coğrafyaların iklimi, hayvanları ve dini hakkında bilgiler vermektedir. Bunun en iyi örneği kabul edilen Çatalhöyük duvar resimlerinde, birçok farklı tema işlenmiş ve çok çeşitli bir renk yelpazesi kullanılmıştır.²³⁵ Duvar resimlerinin ilk olarak hangi dönem içerisinde estetik kaygı güdülerek yapıldığını kesin olarak söylemek mümkün değildir. Fakat Kalkolitik çağda Anadolu'da Arslantepe, Can Hasan, Değirmentepe, Mezopotamya'da Teleilat el Ghassul (Ürdün), Mısır'da Hierakonpolis gibi yerleşimlerde; geometrik bezemeler, değişik anlamlarda yorumlanan sembol niteliğinde rozetler ve insanların günlük yaşamlarından sahnelere yer verilmesi, özellikle de bunun tapınak-saray kompleks yapıları üzerinde uygulanmış olması bu dönemden itibaren duvar resimlerinde estetik kaygı güdüldüğünü düşündürülebilir.²³⁶ Fakat bu durum uygarlıkların yaşam biçimine bağlı olarak değişmektedir. Bunun en iyi örneğini antik Mısır uygarlığı göstermektedir. Antik Mısır'da diğer tüm sanatlarda olduğu gibi duvar resim sanatında da sıkı bir denetim ve kurallar bütünlüğünün var olduğu bilinmektedir. Duvar resimlerinde kullanılan renkler bile değiştirilemez ve sanatçı kendi istediği renklerde duvar

²³¹ N. D. Gysum, "Plaster-Limes and Cement –Stucco –Mortar and Concrete" *A History of Building Material*, (1961), s. 82-128.

²³² Vitruvius, VII/III-V.

²³³ Plinius, XXXV/19.

²³⁴ Saltuk, *Ön, ver.*, s. 117.

²³⁵ James Mellaart, *Çatalhöyük: Anadolu'da Bir Neolitik Kent*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003)

²³⁶ P. P. Kahane, *Ancient and Classical Art*, (New York: Thames & Hudson Ltd, 1969).

resmi boyayamazdı.²³⁷ Erken dönemlerden farklı olarak antik Yunan'ın duvar resimleri, figürler ve kompozisyon açısından heykel sanatını takiben kaliteli bir işçiliğe sahiptir. Girit saraylarında karşılaşılan kendine has karakter ve renk yelpazesine sahip duvar resimlerinin, Yunan duvar resim sanatının erken evresini oluşturduğunu söylemek mümkündür.²³⁸ Konularını çoğunlukla hayvanlar ve insanlardan oluşan geçit töreni, dans eden kadınlar gibi olaylardan olan dönemin duvar resimleri, Mezopotamya ve Mısır ile bazı aynı stilistik özellikler barındırmaktadır (**Görsel 31**). Antik çağ duvar resim sanatı içerisinde önemli bir yere sahip olan Assur resmi, yaklaşık MÖ 900-700 yılları arasında örnekler vermektedir. Assur duvar resimleri, dönemin heykeltıraşlık sanatını anımsatacak stilde insan tasvirleri ve geometrik bezemelerden oluşan frizleri ile bilinmektedir.²³⁹ Konularını daha çok propagandaya yönelik, geçiş töreni, savaşa gidiş gibi olaylardan alan Assur duvar resimlerinde en çok kullanılan renkler; kırmızı, bej, siyah ve mavinin açık tonlarından oluşmaktadır (**Görsel 32**). Dönemin duvar resimlerinde görülen at figürlerinin ayrıntılı bir işçilikle çizilip boyanmış olması, atların Assur uygarlığındaki önemini yanı sıra, resim sanatındaki stilistik özeni kanıtlar niteliktedir (**Görsel 33**).²⁴⁰ Diğer yandan en iyi örneklerine yaklaşık MÖ 600 civarında rastlanan Etrüsk duvar resimleri ise genellikle mezar yapıları üzerinde görülmektedir. Etrüsk duvar resimleri, orantı açısından hala gelişmişlik göstermemiş olsa da, konu çeşitliliği ve renklerin kullanımı açısından daha önceki devirlerden ayrı bir yer tutmaktadır. Genellikle kırmızı, beyaz, mavi ve siyah renklerin kullanıldığı dönemin duvar resimleri bitkisel motiflerin, rozetlerin ve insanların bir arada gösterildiği karmaşık kompozisyonlardan oluşmaktadır (**Görsel 34**). Yaklaşık aynı dönemlerde (MÖ 500-450), Anadolu'daki duvar resim sanatının en iyi örnekleri, Lydia uygarlığının bazı kentlerinde karşımıza çıkmaktadır. Daha çok Arkaik dönemin heykeltıraşlık stilini yansıtan figürlerin tasvir edildiği dönemin duvar resimlerinde mavi, kırmızı ve beyaz önemli bir yer tutmaktadır (**Görsel 35**). Bu dönemin duvar resimlerinin çoğunlukla tempera tekniği ile yapılmış oldukları anlaşılmaktadır. Neredeyse tamamı tümülüs yapılarında karşımıza çıkan dönem örneklerinden, geometrik bezemelerin sıklıkla kullanılmış olduğu, bunun yanı sıra kadın ve erkek figürleri, savaş sahneleri ve cenaze törenleri gibi konuların işlendiği görülmektedir.²⁴¹

²³⁷ T. G. H. James, *Egyptian Painting*, (London: British Museum Press, 1985), s. 10.

²³⁸ Erken Yunan duvar resimleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. R. Higgens, *Minoan and Mycenaen Art*, (1967)

²³⁹ Sevin, *Ön ver.*, s. 80.

²⁴⁰ Bingöl, *Ön ver.*, s. 192.

²⁴¹ Rafet Dinç, "Lydia Tümülüsleri", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 1993), s. 69-85.

Antik Yunan uygarlığı döneminde neredeyse tüm fresko tekniklerinin örneklerine rastlamak mümkündür. Arkaik dönem duvar resimlerinin kısıtlı örnekleri ışığında dönemin en sık kullanılan tekniğinin ahşap üzerine sekko tekniği olduğu anlaşılmaktadır.²⁴² Resmin doğrudan sıva üzerine yapılmasıyla oluşturulan bu duvar resimlerinin en iyi örneklerine Korinth bölgesinde rastlanmaktadır (**Görsel 36**). Arkaik dönemin vazo resimleri ve heykeltıraşlık sanatının stilistik özellikleriyle de uyumlu olan duvar resimlerinde tercih edilen renkler ağırlıklı olarak kırmızı, mavi ve siyah olup, beyaz, yeşil ve mor tonlarından da yararlanılmıştır. Klasik dönemde genellikle beyaz ve bej rengin alt fon olarak kullanılması, vücut anatomilerinin kaliteli bir işçilikle verilmesi ve Hellenistik döneme geçildiğinde özellikle figürlerin yüz ifadelerinin ön plana çıkması, duvar resimlerinin dönemden döneme sanatın tüm diğer kollarıyla olan etkileşimini kanıtlar niteliktedir.²⁴³ Hellenistik dönemin duvar resimleri, genel olarak Pompeii I ve II stillerine benzer örneklerle Pergamon, Knidos gibi antik kentlerde de benzerlerine rastladığımız duvar resimlerinden oluşmaktadır.

Roma resim sanatı, Klasik ve Hellenistik resim sanatının harmanlanmış biçimini oluşturmaktadır.²⁴⁴ Buna bağlı olarak bu dönemlerin duvar resimlerinin kopyalanmış şeklini Roma dönemi içerisinde görmek mümkündür. Roma resim sanatında kullanılan konuların çoğunluğu Hellenistik dönem resim sanatının etkisi altında gelişerek biçimlendirilmiştir. Roma imparatorluk döneminde, duvar resim sanatı her anlamda doruk noktasına ulaşmıştır. Anlaşılabilirliği açısından en iyi örneklerini Pompeii ve Herculaneum’da gördüğümüz dönemin duvar resimleri, Hellenistik dönem ve sonrasındaki duvar resim sanatının gelişimini çeşitli tekniklerde yapılmış örnekleriyle sunmaktadır.²⁴⁵ Roma dönemi duvar resimleri hem teknik hem de ikonografik anlamda geniş bir yayılım gösterdiği için araştırmacılar tarafından kendi arasında dört stile ayrılmaktadır. Bunlardan ilk ikisi Cumhuriyet dönemi Roma’sında (MÖ 509-27), diğer ikisi ise İmparatorluk döneminde (MÖ 27- MS 395) nispeten kabul görmüştür (**Görsel 37-38-39-40**).²⁴⁶ Birinci stil, mermer ve duvar örgüsü biçimlerinin renklendirilerek taklit edilmesi, yani kabartma taklidi olarak da adlandırılmaktadır. Mimari stil olarak adlandırılan ikinci stil, mimari peyzajın duvar resim sanatına uyarlanmış biçimidir. Mimari yapıların özellikle cepheleri, sütunlar ve yapılar derinlik ve perspektif katılarak işlenmiştir.

²⁴² Bingöl, *Ön, ver.*, s. 169.

²⁴³ Drougou, S. Paliadeli, C.S. *Vergina The Land And Its History*, TROIA, (JSTOR: 2005)

²⁴⁴ Şehnaz Eraslan, “Roma Dönemi Efes ve Pompei Duvar Resimlerinin İkonografik Açından Değerlendirilmesi”, *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, Vol. 12, (2014), s. 2.

²⁴⁵ Joanne Berry, *The Complete Pompeii*, (London: Thames&Hudson, 2007)

²⁴⁶ Katharina, Lorenz, *The Casa del Menandro in Pompeii: Rhetoric and Topolog of Roman Wall painting. İn: Art and Rhetoric in Roman Culture*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), s. 183-210.

Daha çok dinsel/mitolojik kompozisyonların betimlendiği görülmektedir. Üçüncü stil, mimari unsurların beraberinde daha fantastik hale getirildiği bir stildir. Yoğun dekoratif betimler içermektedir. Çoğunlukla kırmızı, altın sarısı ve siyah renklerin ön planda olduğu bu stilde perspektiften ziyade simetriye önem verilmiştir. Çoğunlukla anlatılmak istenen konu onu çevreleyen simetrik bir çerçevenin içerisine yerleştirilmiştir. Dördüncü stil ise, oldukça karmaşık bir görüntüye sahip, ikinci stilin mimari unsurlarının ve üçüncü stilin fantastik betimlemesinin beraber işlendiği stildir. Mitolojik karakterlerin ağırlıkta olduğu, sıcak renklerin kullanıldığı görülmektedir. Genel olarak Roma dönemi duvar resim sanatı, kendine özgü derinlik ve perspektif uygulaması, renk yelpazesi, çok çeşitli ikonografi ve kullanım yaygınlığı açısından daha önceki dönemlerden ayrılmaktadır.

Mozaikler

Bir kaplama tekniği olan mozaik; pişmiş toprak, çakıl taşı, kırık taş, cam gibi malzemelerle yapılan, belli bir düzen içerisinde hem işlevsel hem de estetik görünüm oluşturan bir sanattır.²⁴⁷ Mozaığı oluşturan her bir parça tessera olarak adlandırılmıştır.²⁴⁸ Statümen, rudus, nükleus, yatak harcı ve tessalatum olarak beş katmandan oluşan mozaik²⁴⁹; mimaride duvar, kemer, tonoz üzerinde (Opus Musivum)²⁵⁰ uygulandığı gibi yapıların zeminlerinde (Opus tessalatum) de uygulanmıştır. Mozaikler üzerinde görülen merkezdeki figürlü ana panolara emblemata²⁵¹ denir. Emblemata betimleri antik çağda önemli bir unsurdur ve bu betimleri yapan ustalar hakkında da antik kaynaklardan bilgi sahibi olabilmekteyiz.²⁵²

Neolitik dönemin ilk yerleşim yerlerindeki ocak, depo gibi mekânlarda fonksiyonel olarak yapılmış olduğu düşünülen taş zemin döşemelerinin²⁵³ mozaik olarak adlandırılacak asıl estetik ve renkli görünümlerinin ilk örnekleri Sümer’de (Uruk) karşımıza çıkmaktadır.²⁵⁴ MÖ 4. binyılın başlarına tarihlendirilmiş Warka Tapınağı’nda kilden yapılmış konik biçimli çivilerden oluşturulan duvar kaplaması kahverengi, mavi ve beyaz renklerden oluşmaktadır

²⁴⁷ Roger Ling, *Ancient Mosaics*, (London: British Museum Press, 1998), s. 6.

²⁴⁸ Ali Cengiz Üstüner, *Mozaik Sanatı*, (İstanbul: Engin Yayıncılık, 2002), s. 7. : Füsün Tülek, “Geç Roma - Erken Bizans Mozaiklerinde Paganizmden Hristiyanlığa Geçmiş Bir Motif Olarak Orpheus”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 1996), s.3.

²⁴⁹ Birol Can, “Mozaikler Işığında Antik Çağ Yaşamından Kareler”, *Aktüel Arkeoloji Dergisi*, Cilt-Sayı: 1-39, (2014), s. 16.

²⁵⁰ Ling, 1998, s. 8.

²⁵¹ Yasemin Er, *Klasik Arkeoloji Sözlüğü*, (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2004), s. 95-96.

²⁵² Plinius, 36-60.

²⁵³ Halet Çambel ve diğ. “Çayönü Kazısı 1981 Yılı Çalışmalar”ı, *Kazı Sonuçları Toplantısı* (Ankara:1982), s. 11-12 Mehmet Özdoğan, “Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ”, *Arkeo Atlas* Cilt-Sayı: 1-1(2011), s. 60.

²⁵⁴ Katherine M. D. Dumbabin, *Mosaics Of The Greek and Roman World*, (London: Cambridge University Press, 1999), s. 5.

(Görsel 41).²⁵⁵ Aynı dönemin farklı bir uygulaması ise Al Ubaid’de Nikhursag Tapınağı’nda karşımıza çıkmaktadır. Sütunlar üzerinde görülen kaplama, zift üzerine kırmızı kireç taşı ve sedef taşından yapılmış kare ve üçgen şekillerden oluşturulmuştur.²⁵⁶ Sümer uygarlığının yanı sıra Antik Mısır’da da karşımıza çıkan ve oldukça yaygın kullanım alanına sahip mozaik, Mısır’da daha çok renkli taşlar ile uygulanmıştır. Antik Mısır’ın mozaik sanatına kattığı en önemli yenilik cam tesseralardır.²⁵⁷

Gordion’da MÖ 8. yüzyıla tarihlenen siyah, beyaz, kırmızı ve yeşil renklerden oluşan çakıl taşı geometrik motifleri olan mozaik döşemeye rastlanmıştır **(Görsel 42).**²⁵⁸ Anadolu’da renkli çakıl taşlarından yapılmış bu mozaığın estetik kaygı güdülerek yapıldığı düşünülmektedir.

Antik çağın Klasik dönemine kadar mozaik sanatında, çakıl taşı mozaiklerin kullanımı üslup olarak daha yalın görülürken MÖ 4. yüzyılda en iyi örneklerine Olynthos ve Pella’da rastlanılan dönemin çakıl taşı mozaikleri üzerinde ışık-gölge oyunlarının verilmesi aynı zamanda farklı renklerin de kullanılmaya başlanması mozaik sanatının gelişiminin bir kanıtıdır **(Görsel 43-44).**²⁵⁹ Hellenistik dönemde ise, Klasik dönemden farklı olarak mozaik uygulamaları üzerinde renkli taşların yanı sıra özellikle figürler üzerinde terracotta malzemenin de kullanılması farklı ve yeni bir uygulama olarak görülmüştür.²⁶⁰ Hellenistik dönemin diğer bir özgün uygulaması ise çakıl taşı tesseralar haricinde kübik biçimde tesseraların kullanılmasıdır. Bu uygulamanın da en iyi örneklerine Morgantina’da rastlanmaktadır **(Görsel 45).**²⁶¹ Dönemin çok renklilik ve kaliteli işçilik açısından²⁶² diğer önemli örnekleri Delos Adası’nda,²⁶³ Pergamon’da²⁶⁴ ve Pompeii’de²⁶⁵ görülebilmektedir. Hellenistik dönemin üst

²⁵⁵ Henri Frankfort, *The Art And Architecture Of The Ancient Orient*, (New Hawen: Yale University Press, 1996), s. 22-25.

²⁵⁶ Üstüner, *Ön, ver.*, s. 10.

²⁵⁷ Didem Tabanlı, “Roma Dönemi Mozaiklerinin Efes Örneğinde İncelenmesi”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2007), s. 3-4.

²⁵⁸ Hasan Tahsin Uçankuş, *Bir İnsan ve Uygarlık Bilimi Arkeoloji; Tarih Öncesinden Perslere Kadar Anadolu*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2000), s. 590. : Gilbert Kenneth Sams, “Friglerin Başkenti Gordion ve Mimari Yapıları” *Frigler; Midas’ın Ülkesinde Anıtların Gölgesinde*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012), s. 63.

²⁵⁹ Özden Şen, “Alliano İlicası Taban Mozaikleri”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2009), s. 8; Ezgi Hakan, “Tarih Öncesinden Günümüze Geleneksel ve Çağdaş Seramik Mozaikleri”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2003), s. 9.

²⁶⁰ Derya Şahin, *Amisos Mozaığı*, (Ankara: Dösimm Basımevi, 2004), s. 2-5.

²⁶¹ Işıl Rabia Işıklıkaya, “Perge Mozaikleri; Macellum, Güney Hamam ve Geç Dönem Meydanı Doğu Portiği”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2010), s. 16.

²⁶² Ayşin Özügül, “Antik Döşeme Mozaiklerinde Bordür Motifleri”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1996), s. 14.

²⁶³ Erkan, *Ön, ver.*, s. 12.

²⁶⁴ Şahin, *Ön, ver.*, s. 3.

²⁶⁵ Dumbabin, 1999, s. 38.

sınıf insanlara yönelik olarak algıladığı ve lüks işçilik standartlarına sahip mozaik sanatı, Roma döneminde bunun aksine çok çeşitli konularla harmanlanarak ucuz ve yaygın bir sanat haline getirilmiştir.²⁶⁶ MÖ 1. yüzyıl sonlarına gelindiğinde genellikle yapıların ön oda kısımlarında uygulanan mozaiklerde²⁶⁷ siyah-beyaz renkler hâkim iken 2. yüzyılın ortalarına doğru bu renklerin yanı sıra çok renkli emblamata tekniğinin yeniden popüler olduğu görülmüştür.²⁶⁸ Işık-gölge oyunları ile perspektif, panellerle ayrılan döşeme gibi yenilikleri barındıran Geç Roma dönemi mozaikleri,²⁶⁹ artık her sınıftan insanın yaptırabileceği oldukça yaygın bir sanat halini almıştır.



²⁶⁶ Aslı Alpaslan, “Bizans Mozaik Sanatının Türk Sanatı ve Sanatçıları Üzerindeki Etkisi”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2000), s. 18.

²⁶⁷ Claudine Dauphin, “Carpets of Stone: The Graeco-Roman Legacy in the Levant”, *Classics Ireland* Vol: 4, (1977), s. 7.

²⁶⁸ Alpaslan, *Ön, ver.*, s. 18.

²⁶⁹ Özügül, *Ön, ver.*, s. 15.

4. BÖLÜM: ANTİK ÇAĞ (YUNAN-ROMA) TAPINAK MİMARİSİNDE ÇOK RENKLİLİK

Modern mimarlık literatüründe, çok renkliliğin, yapıyı nitelikli hale getirmesinin yanı sıra hareketlilik katmada en önemli unsur olduğu görüşü hâkimdir.²⁷⁰ Günümüzdeki soluk beyaz mermerden görünülerinin aksine antik çağ tapınakları, kendi dönemleri içerisinde çok renkli bir görünüme sahipti. Bu mimari yapıların üzerinde kullanılan renkler, gerek sanatsal gerekse dini bir sembol olarak dönem uygarlıklarının renklerle olan ilişkisini açığa vurmaktadır. Antik çağın tüm mimari düzenleri tapınaklar için renklerle kusursuzlaştırılmıştır. Antik çağın evlerinde boyalı ahşap dış cephelerden başka belirgin süsleme unsurlarına rastlanmazken, tapınakların çok renkli ve dekoratif süsleme unsurlarıyla bezenmiş olduğunu bilmekteyiz.²⁷¹ Geometrik dönem'in Argos ve Korinthos'taki kutsal alanlarında bulunmuş pişmiş toprak tapınak modelleri üzerinde rastlanan bezeme motifleri, bu dönemden itibaren tapınak mimarisinde süslemenin renklendirme ile beraber kullanılmış olduğunu kanıtlar niteliktedir **(Görsel 46-47)**.

Antik çağ tapınak mimarisinde görülen çok renklilik, dönemin duvar resimleri ve heykeltıraşlık sanatı ile de paralel özellikler sergilemektedir. Yunan duvar resim sanatına erken çağlardan itibaren hâkim olan üç ana rengin (kırmızı, mavi ve sarı), heykeltıraşlık sanatında da tercih edilmiş olduğu görülür. Antik çağın genel renk kullanım alanları içerisinde de popüler olan bu üç rengin yanı sıra, tapınak mimarisindeki çok renklilik, dönemler içerisinde renk yelpazesinin genişletilmesi ve birtakım farklı uygulamaların da işleme katılmasıyla birlikte geliştirilmiştir.

Tapınak mimarisinde üst yapı elemanları, tapınağın yapılma amacının anlatıldığı öyküsel heykeltıraşlık eserleri ve dönemin stilistik özelliğini yansıtan mimari bezemeleriyle kuşkusuz yapının en dikkat çekici kısmıdır. Antik çağ tapınaklarında üst yapı elemanlarının çok renkliliği, en erken dönemlerden beri var olan, özellikle ahşap tapınak mimarisinde görülen ve sonradan taş tapınaklara da yansımış bir uygulamadır. Buna bağlı olarak tapınak mimarisindeki renkliliğin en çok hissedildiği kısmı üst yapı elemanlarıdır. Kabartma heykeltıraşlık ve dekoratif bezeme unsurlarını içeren çok renkliliğin, Arkaik dönemden Roma imparatorluk dönemine değin önemini yitirmemiş olduğu anlaşılmaktadır. Öyle ki Roma imparatorluğundan

²⁷⁰ Werner Müller, *Mimarlık Atlası*, Çeviren: Prof. Dr.Doğan Tuna (İstanbul: Yem Yayınları, 2005), s. 31.

²⁷¹ Boardman, *Ön, ver.*, s. 83.

sonraki dönemlerde Erken Hıristiyanlık ve Bizans dönemlerinde, çok renklilik, dini yapıların ihtişamını öne çıkaran en dikkat çekici unsuru haline gelmiştir.

Taş mimariye geçişten önce ahşap malzemeden yapılan tapınaklardaki çok renklilik, dönemin renk tercihleri ve sonraki tapınaklar üzerinde de benzer renklerin kullanıldığını göstermesi açısından önemlidir. Mermer malzeme öncesinde antik çağda varlığını uzun yıllar göstermiş olan pişmiş toprak çatı kiremitleri, boyanmış antefixleri²⁷² ve sütunlarıyla tapınakların çok renkliliğinin bu dönemlerden itibaren varlığını kanıtlar niteliktedir. Tapınak mimarisinde, akroterler, antefixler, su kanallarının olukları ve hatta ızgara çerçeveleri bile boyanarak kullanılmışlardır.²⁷³ Özellikle erken Arkaik dönemin tapınaklarının üst yapı kısmında dekoratif bezemeli ve boyalı birçok örneğe rastlamak mümkündür. Bunun antik Yunanistan'daki en iyi örnekleri Korinth'te karşımıza çıkmaktadır.²⁷⁴ Arkaik dönemden Roma'nın geç Cumhuriyet dönemine kadar varlığını yaygın biçimde sürdürmüş olan terracotta malzemeler, tapınak mimarisinde önemli bir yere sahipti. En iyi örneklerine erken Yunan uygarlığının tapınakları üzerinde rastladığımız çok renkli terracottalar, çoğunlukla pastel renklerle (kırmızı, sarı, siyah, beyaz) boyanmış oldukları bilinmektedir (**Görsel 48**).²⁷⁵ Bunun yanı sıra, MÖ 6. yüzyılda Yunanistan'ın renklendirilmiş terracotta mimari parçaları ile aynı dönemlerdeki İtalya/Etrüsk tapınak mimarisinin çok renkliliğinin tercih edilen renklerinde bir uyum söz konusudur. Bu uyum kendini en iyi MÖ 6. yüzyılın beyaz/krem, siyah ve kırmızı (morumsu kırmızı ve kahverengimsi kırmızı) renklerin bir arada kullanılmasıyla göstermektedir. MÖ yaklaşık 640-620 arası dönemin ilk frizlerinin belli parçalar ışığında beyaz üzerine kırmızı rengin uygulandığı bir teknik (Acquarossa) gösterdiği bilinmektedir. MÖ 590-570 arasında arka planların kırmızı kahverengi (Roma), mor-kırmızı (Poggio Civitate, Murlo) ve kırmızı, kırmızı-kahverengi (Vei Piazza d'Armi) olduğu bilinmektedir (**Görsel 49**).²⁷⁶ MÖ 530 civarı Vei, Roma ve Velletri bölgelerinde kırmızımsı-kahverenginin yeniden popüler olmasına rağmen MÖ 570'dan 510'a kadar beyaz arka plan hâkim olmuştur.²⁷⁷

²⁷² Cecilie Brons, "Painted Faces: Investigations of Polychromy on Etruscan Antefixes in the NY Carlsberg Glyptotek", *De Gruyter, Etruscan Studies*, Vol. 19-1, (2016), p. 23-67.

²⁷³ Spawforth, *Ön, ver.*, s. 68.

²⁷⁴ Ida Thallion-Hill and Lida Shaw King, *Decorated Architectural Terracottas, Corinth Results of Excavations*, Vol. IV, Part. I, (Cambridge: Harvard University Press, 1926), p. 10-42.

²⁷⁵ Signe Buccarella Hedegaard, *Reconstruction Etruscan Architectural Polychromy: Antefixes from the NY Carlsberg Glyptotek, Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture*, Ed. Susanna Bracci and others. (Livorno: Sillabe, 2018), p. 37-42.

²⁷⁶ Stephan Zink, "polychromy, architectural, Greek and Roman", *Oxford Classical Dictionary*, (Oxford University Press, 2019), Online Publication Date: Mar 2019, p. 16.

²⁷⁷ Mauro Cristofani, *La grande Roma dei Tarquini: Roma, Palazzo delle Esposizioni, 12 giugno–30 settembre*, (Rome: Erma di Bretschneider, 1990), 128–129.

Son yıllarda yapılan rekonstrüksiyon çalışmaları ile boyaların tapınaklardaki terracottalara uygulanış şekli ve içerdikleri mineraller daha anlaşılır hale gelmiştir. Boyalar pişmiş toprak malzemeye farklı aşamalardan geçilerek uygulanmaktaydı.²⁷⁸ Kuruduktan sonra, görünen yüzeye fırçalarla kil bazlı renkler (esasen renkli astarlar) uygulanır, seyreltilmiş kil, pigmentler için bağlayıcı görevi görürdü. Ele geçen bazı parçalarda, renk tabakaları için astar olarak ince beyaz bir kil minerali görülmektedir. Boyadıktan sonra, parçalar 800 ila 900 derece arasındaki sıcaklıklarda fırınlanmıştır. Bazı pigmentler ateşleme sonrasında renklerini değiştirirlerdi. Bu problemin MÖ 6. yüzyılda iki aşamalı ateşleme sistemi ile çözüldüğü bilinmektedir. Öncelikle yüksek sıcaklıklarda ateşlemenin ardından sıcaklığa duyarlı renklerin uygulanması ve ikinci kez 250 ila 300 derece arasında düşük sıcaklıklarda ateşleme yapılması bu sorunun çözümü olmuştur. Son ateşlemeden sonra, yüzeyler daha fazla işlenmiş pigmente sahip olabilir ve boya, altın varak ve organik bağlayıcı maddelerle birbirlerine nüfus edebilirdi.

Pişmiş toprak malzeme, boyalı mermerlerin yanı sıra renkli mermerlerin de kullanılmaya başlandığı MÖ 1. yüzyıla kadar tapınak mimarisinde yüzey kaplaması olarak kullanılmaya devam etmiştir. Tercih edilen pastel renklerin yanı sıra terracotta mimari elemanlarının arka planlarının çoğunlukla beyaz olması (özellikle dini yapıların mimari parçaları üzerinde rastlanmış örnekleri bulunmaktadır) Roma imparatorluk döneminin başlarında beyazın arka planda sıklıkla kullanılmasıyla da ilişkilendirilebilir.

Tapınak mimarisinde mermerin kullanılmaya başlandığı Arkaik dönem ve sonrasında terracotta mimari parçaların kullanılmaya devam edilmesinin aksine, çok renkli ahşap mimari parçalar kullanım alanını yitirmiştir. Çok renklilik, mermerlere boyanarak uygulandığı gibi, Antik Yunan ve Roma tapınak mimarisinde kullanılan mermerlerin kendi cinslerine göre sahip olduğu doğal renklerinden de yararlandığı açıkça görülebilmektedir. Örneğin; Lesbos Adasında bulunan Messon'daki MÖ 4. yüzyıldan kalma bir tapınakta renk efektleri yaratmak için kontrast mermer çeşitleri kullanılmıştır.²⁷⁹ Bu uygulama, Yunan ve Roma uygarlıklarınca kullanılan mermer çeşitlerinin bolluğuyla geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Antik Yunan ve Roma dönemi tapınak yapılarında kullanıldığını bildiğimiz başlıca mermerler; Pentelikon,²⁸⁰

²⁷⁸ Stephan Zink, "Polychromy in Roman Architecture Colours, Materials, and Techniques", *Transformations Classical Sculpture in Colour*, Ed. Jan Stubbe Ostergaard and Anne Marie Nielsen (Denmark: NY Carlsberg Glyptotek, 2004), p. 238.

²⁷⁹ Spawforth, *Ön, ver.*, s. 68.

²⁸⁰ J. J. Coulton, *Ancient Greek Architects at Work: Problem of Structure and Design*, (New York: Cornell University Press, 1977), s. 55.

Eretria²⁸¹ Naxos,²⁸² Paros,²⁸³ Epirus, Thasos,²⁸⁴ Skyros,²⁸⁵ Karytos cipollinosu,²⁸⁶ İmmitos, Agrilesa, Korfu, Lakonia, Korinth, Olympia, Lesbos, Tainaro, Khios, Rhodos, Thmolos (Bozdağ)'tur. İsimlerini buldukları bölge ve şehirlerden alan bu mermer cinsleri özellikle MÖ 6. yüzyıldan MS 2. yüzyılın sonuna kadar yaygın biçimde kullanılmışlardır.

Mermerlerin boyanarak çok renklilik etkisinin verilmesi işlemi ise, bir takım uygulamalar ile yapılmıştır. Yapılan araştırmalar ve bazı rekonstrüksiyon çalışmaları sayesinde bilgi edindiğimiz bu uygulamalar aslında hala net biçimde ortaya çıkarılabilmemiş değildir. Antik yazarların metinlerinden anlaşıldığı kadarıyla antik dönemde boyalar, mermer yüzeye uygulanırken, bazı dikkat edilmesi gereken durumlar vardır:²⁸⁷ örneğin doğal pigmentler yüzeye zorlukla uygulanırlar. Mısır mavisi, azurit ve malakit gibi renklerin yüzeye yoğun boya tabakası halinde sürülmesi gerekmektedir. Zincifre ise bunların aksine homojen bir kıvamda ve yüzeye sürülmesi kolay bir pigmenttir. Aslında bu zincifre kırmızısının antik çağın çok renkli tapınakları ve heykeltıraşlık eserleri üzerinde en fazla tercih edilen renk olmasının bir sebebi de olabilir. Tecrübe gerektirdiği düşünülen toprak boyasını oluşturan pigmentlerin kullanımı ise fırçanın iz bırakmamasını sağlamak ve boyanın çabuk çatlamasını önlemek için boyanın bol miktarda ve hızlı bir şekilde sürülmesiyle uygulandığı bilinmektedir. Taş konstrüksiyonun başlangıcından beri, gözenekli veya kaba taşlar, boyamadan önce koruma veya yüzey homozenliği için son kat kireç bazlı bir sıva tabakası ile kaplanmıştır.

4.1. Arkaik Dönem Tapınak Mimarisinde Çok Renklilik

Arkaik dönem tapınak mimarisinin çok renkliliği, dönemin diğer sanat alanlarında popüler olan beş ana rengi (kırmızı, mavi, sarı, yeşil, siyah) ile açıkça bütünleşmiş olduğu görülmektedir. Bu dönemin dor düzenli tapınaklarının alınlıkları incelendiğinde, ortaya çıkarılan en önemli kanı Plinius'un aktardığı mimari ve heykeltıraşlık sanatında ışık-gölge ve plastiklik etkisinin arttırılmasının, kabartma derinliğinin yanı sıra siyah ve mavi boya ile de

²⁸¹ <https://www.litosonline.com/en/articles/en/60/ancient-greek-marbles-some-still-used-today>

²⁸² Colin Renfrew and J. Springer Peacey, "Aegean Marble: A Petrological Study", *The Annual of the British School at Athens*, Vol. 63 (1968), p. 45-66; P. MacKendrick, *The Greek Stones Speak*, Margary I, *Roman Roads in Britain*, (London: 1962), s.

²⁸³ C. Fant, "The Roman Imperial marble yard at Portus", *Acta Archaeologica Lovaniensa Monographia 4, Ancient Stones: Quarrying, Trade and Provenance, Interdisciplinary Studies on Stones and Technology in Europe and Near East from the Prehistoric to the Early Christian Period*, (Editors: M. Waelkens, N. Herz, L. Moens), Leuven, p. 117.

²⁸⁴ Jean Pierre Adam, *Roman Building: Materials and Techniques*, (London: Routledge, 1994), p. 21.

²⁸⁵ Fant, *Ön, ver.*, p. 117.

²⁸⁶ Adam, *Ön, ver.*, p. 22.

²⁸⁷ Vinzenz Brinkmann, "Boyalar ve Boyama Teknikleri", *Renkli Tanrılar*, Çeviren: Işıl Işıklıkaya (İstanbul: Ege Yayınları, 2006), s. 151.

sağlandığı bilgisiyle örtüşen;²⁸⁸ triglif gibi dikey hatların mavi veya siyah; arşitrav, geison gibi yatay hatların ise kırmızıya boyanmış olduğudur.²⁸⁹ Bu durum, önceki dönemlerde yapılan ahşap mimari örneklerinde de görülmektedir. Aslında ahşap mimarideki boyama işleminin estetik görünümün yanı sıra malzemenin uzun süre korunmasını sağlamak amacıyla yapıldığı düşünülmektedir.²⁹⁰ Buna bağlı olarak Arkaik dönemde yüzey üzerindeki pigmentlerin üst üste sürülerek uygulanmış olması da aslında tabakayı uzun yıllar korumak amacıyla da yapılmış olabileceğini gösterir.²⁹¹ Öyle ki, bu boya uygulamalarının uygulandığı yüzeyler hava şartlarının etkilerine açık olduklarından boya tabakalarının daha güçlü ve uzun süre kalıcı olmasına yönelik uygulamaların yapılmış olması gayet doğaldır. Diğer yandan, denizden esen nemli esintilerin etkisiyle önemli derecede aşınmalar gözlemlenen tapınakların varlığı bilinmektedir. Buna bağlı olarak boya uygulamalarının bu yapılarda estetik kaygının yanı sıra, söz konusu etmenlere karşı önlem alınması için yapılan koruma uygulamaları olabileceği savını güçlendirir. Bu durum dönemin çok renkli heykeltıraşlık sanatıyla karşılaştırıldığında, önemli ölçüde benzerlik göstermektedir.²⁹² Arkaik dönemin çok renkliliğinin diğer sanat dallarının da onayıyla öyküsellik taşıdığı anlaşılmaktadır. MÖ 6. yüzyıla tarihlendirilmiş Atina Akropolis Müzesi'nde yer alan bir alınlık grubu bu öyküsellik özünü özgün örneğini oluşturmaktadır (**Görsel 50**). Alınlığın sağ köşesine yerleştirilmiş, mavi sakal olarak adlandırılan kireçtaşı üç gövdeli heykel grubu, adını bu figürlerin sakal renginden almıştır. Figürlerin sakallarının mavi ve yeşil renklere boyanmış olmasının yanı sıra, üç figürün tenleri de farklı tonlarda kırmızıya boyanmıştır (**Görsel 51**).²⁹³ Ortadaki figürün saçı beyaz, diğer iki figürün saç ve sakalı mavidir. Bu figürlerin arkasında bulunan birbirlerine dolanan yılanların kuyrukları üzerindeki pullar mavi ve yeşil renkte boyanmıştır.²⁹⁴ Rekonstrüksiyon çalışmaları da yapılan bu figürlerin yanı sıra, aynı alınlığın sol köşesinde renklendirilmiş Triton ve Herakles mücadelesi betimlenmiştir (**Görsel 52**).²⁹⁵ Bu figürler üzerinde rastlanan renkler, kırmızı, yeşil ve sarının beraber kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Bu uygulama aynı zamanda dönemin heykeltıraşlık eserleri

²⁸⁸ Plinius, 33, 163.

²⁸⁹ Mansel, *Ön, ver.*, s. 232.

²⁹⁰ Mansel, *Ön, ver.*, s. 243.

²⁹¹ Harikleia Brecolaki, "Precious Colours" in *Ancient Greek Polychromy and Painting: Material, Aspects and Symbolic Values*, (Paris: University of France Press, 2014), s. 14.

²⁹² Brinkmann, *Ön, ver.*, s. 149-152.

²⁹³ Hurwit, Jeffrey M. *The Athenian acropolis: history, mythology, and archaeology from the Neolithic era to the present* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999.) 108, fig. 79.

²⁹⁴ Boardman, *Ön, ver.*, s.197.

²⁹⁵ Emilie Gillieron, *Watercolors of the Acropolis*, (New York: Metropolitan Museum Art, 2019)

üzerinde de görülen popüler bir renk uyumu uygulamasıdır.²⁹⁶ Alınlığın ortasında duran güreşen iki aslan figürü üzerinde çoğunlukla kırmızı ve mavi renkler saptanmıştır (**Görsel 53**).

Tapınak yapılarında pek rastlanmayan bir uygulama olan duvar resimleri, Arkaik dönemin Poseidon İsthmia Tapınağı'nda (MÖ 690-650) karşılaşılmaktadır (**Görsel 54**). Figürlerin boyanmasında açık mavi, siyah, kırmızının tonları, kahverengi, arka plan olarak ise turuncunun açık bir tonunun kullanılmış olduğu saptanan tapınağın duvar resimlerinden günümüze ancak mimari birkaç parça kalabilmiştir.²⁹⁷ Tapınağın boyanmasında Arkaik dönemin popüler renklerinin tamamının kullanılmasının yanı sıra, renklerin tonlarıyla daha öyküsel ve özenli bir kompozisyon oluşturulmuştur. Dönemin duvar resimleriyle teknik ve ikonografik anlamda uyumlu olan bu örnek, antik Yunan'ın en erken çok renkli taş tapınak yapılarından birisidir.

Diğer bir örnek, Corfu Artemis Tapınağı (590-580),²⁹⁸ Arkaik dönemde tamamen taştan yapılan ilk dor düzenli tapınak olarak bilinmektedir (**Görsel 55**).²⁹⁹ Tapınağın dış cephesinden günümüze ulaşan renkli parçalar, erken Arkaik dönem tapınak mimarisinin çok renkliliği hakkında bilgiler vermektedir. Alınlıktaki heykeltıraşlık düzeninde Medusa ve iki yanında çocukları (Pegasos ve Chrysaor) işlenmiştir. Alınlığın sağ tarafında Gigantomakhia'dan bir sahne yer almaktadır. Sol tarafında ise Priamos'un öldürülmesi ile ilgili bir sahne bulunmaktadır. Tapınağın renkli mimari parçalarında çoğunlukla rastlanılan renkler, kırmızı, mavi, yeşil ve sarının tonlarından oluşmaktadır (**Görsel 56**). İncelenen bu parçalar üzerindeki boyama işleminin bazı kısımlarda bir alt sıva tabakasıyla ama bazılarında ise direkt olarak sürülerek uygulanmış olduğu anlaşılmıştır.

Tapınak alınlıklarının arka planlarının düzenli bir tutarlılık gösterip göstermediğini saptamak zordur. Bunun nedeni örneklerin yetersizliği olabileceği gibi tapınak yapılarından ele geçmiş renkli parçaların bir bütünü oluşturmaması da olabilir. Belli başlı örnekler ışığında anlaşılan, dönemin tapınaklarının heykeltıraşlık eserlerinin işlendiği zeminin arka planlarında, duvar resimleriyle de uyumluluk gösteren mavi ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Kırmızının, özellikle MÖ 6. ve 5. yüzyıllarda, tapınak alınlıklarında arka plan ve boş alan rengi olarak kullanılmış olduğu bilinmektedir. Atina Akropolis Müzesi'nde sergilenen MÖ 550-540

²⁹⁶ Brinkmann, *Ön, ver.*, s. 35-36.

²⁹⁷ Oscar Broneer, *Isthmia. Temple of Poseidon*, (Princeton: ASCSA, XVI, 1971), s. 33-34.

²⁹⁸ Clemente Marconi, *Temple Decoration and Cultural Identity in the Archaic Greek World, The Metops of Selinus* (New York: Cambridge University Press, 2007) s. 11.

²⁹⁹ Georg Herdt, Aykut Erkal, Dina D' Ayala and Mark Wilson Jones, "Structural Assessment of Ancient Building Components, the Temple of Artemis at Corfu" s. 1.

yıllarına tarihlendirilen bir alınlık grubu, bunun iyi bir örneğini vermektedir (**Görsel 57**).³⁰⁰ Taht üzerinde oturan Zeus ve Hera, karşısında Athena (kayıp), Herakles ve Hermes'in betimlendiği alınlığın arka planının kırmızıya boyanmış olduğu anlaşılmıştır. Bunun haricinde, alınlık üzerindeki figürlerde, mavi, kırmızı, sarı ve parlak yeşil ve altın sarısı da kullanılmıştır. Delphi'de, Apollon kutsal alanına ulaşan yolun kenarında bulunan, MÖ 530-525 yıllarına tarihlendirilen Siphnoslular hazine binasının frizleriyle birlikte mavi renk sivil mimaride ve tapınak alınlıklarında arka plan rengi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Prostyle ionik bir tapınak mimarisine benzeyen cephesiyle hazine binası, Truva savaşından betimlerin olduğu doğu frizi, Olympia'nın tanrılarıyla Giganların savaşını anlatan (Gigantomachy) kuzey frizi, Thetis ve Peleus'un düğünü temalı, tanrıçalar Hera, Aphrodite ve Athena'nın anlatıldığı fakat günümüze tamamen ulaşmamış batı frizi ve yine anlaşılması güç kadın figürlerine sahip güney friziyle oldukça geniş birçok renklilik teması sunmaktadır.³⁰¹ Frizler üzerinde yer yer rastlanan boya izlerinden yola çıkılarak hazine binasının yeniden renklendirme çalışmaları yapılmıştır. Batı alınlığın frizinde yapılan rekonstrüksiyon çalışmasında, orijinalinde maviye boyanmış olduğu gözlemlenen arka plan için mavi, betimlenen savaşçı figürler ise kırmızı ve sarının tonları kullanılmıştır (**Görsel 58-59**).

Çok renklilik, Arkaik dönemden itibaren aslında yalnızca farklı renklerdeki boya bir arada kullanılmasıyla değil, farklı renkteki materyallerin bir araya getirilmesiyle de oluşturulmuştur. İtalya'da, Sicilya'nın doğusunda yer alan Syracuse'da MÖ 5. yüzyıla tarihlenen Athena Tapınağı, bu uygulamanın özgün bir örneğini oluşturmaktadır. Antik yazar Cicero'nun aktarımlarından (MÖ 79-51) bilinen bu tapınak yapısı, altın ve fildişi malzemelerin aslında daha ileriki dönemlerde kullanımlarının yaygınlaşacak olmalarına rağmen bunun erken örneklerinden birini oluşturması açısından önemlidir.³⁰² Tapınağın alınlığının ortasına altın bir kalkan yerleştirildiğini, üst yapı elemanlarında fildişi süslemelere yer verildiğini bilmekteyiz (**Görsel 60**). Peripteral planlı, kireç taşı ve mermerden yapılmış olan tapınağın alınlık parçası üzerinde dönemin sanat anlayışıyla örtüşen geometrik dekoratif bezemeler için boyanmış siyah renkteki kontur çizgilerinin varlığı görülebilmektedir (**Görsel 61**).

³⁰⁰ Boardman, *Ön, ver.*, s. 198.

³⁰¹ Richard Neer, "Framing the Gift: The Politics of the Siphnian Treasury at Delphi", *Classical Antiquity* Vol. 20, (2001), p. 273-344.

³⁰² Cicero'ya göre, Syracuse'daki tüm tapınakların "en süslüleri" idi (Cicero, *Verrine*, 2.4.118 ve 122). Özellikle, MÖ 3. yüzyılda Kuzey Afrika'da Kartaca'ya karşı cesaretli bir kampanya yürüten Syracusan tiranı Agathocles'in savaştığı bir süvari savaşını gösteren bir dizi tablo içeriyordu. Ayrıca Cicero'dan, kapıların üzerinde fildişi, altın renkli patronlar ve Agathokles ile Kartacalar arasında bir süvari savaşı gösteren bir dizi boyalı panelin bulunduğunu öğrenmekteyiz. Bkz. Cicero, *Verrine*, II.4.122.

Geç Arkaik ve erken Klasik dönemlerin kült yapılarında zeminlerin alçı döşeme ile kaplandığı ve bu döşemenin kırmızıya boyandığı bilinmektedir.³⁰³ Bu yapıların alınlıklarındaki heykellerin bastıkları zeminlerinin de kırmızıya boyanmış olması, dönemin sanat anlayışındaki gerçekçiliği yansıtmaktadır. Bunun özgün bir örneği olarak Arkaik dönemden Klasik döneme geçiş evresinde (MÖ 490-480) yapıldığı bilinen Aigina Aphaia Tapınağı'nın cellası kırmızı alçı döşemeden yapılmış, aynı doğrultuda alınlık heykellerinin bastıkları zeminde de kırmızı boya izlerine rastlanılmıştır. Peripteral dorik planlı tapınağın Tanrıça Athena, Troialı okçu ve savaşan kalkanlı askerlerin betimlenmiş olduğu batı alınlığının yeniden renklendirme çalışması, zemin renginin anlaşılması açısından önemli bir örnektir (**Görsel 62**). Ayrıca tapınağın duvarlarında rastlanan az miktardaki boyaların analizi, kullanılan renklerin kırmızı, koyu sarı, yeşil malakit ve Mısır mavisinden yapılan pigmentleri ortaya çıkarmıştır.³⁰⁴ Dönemin heykeltıraşlık sanatında da bolca kullanılmış olan bu pigmentler ve boyalar, sanat alanları arasındaki estetik kullanım malzemelerinin herhangi bir ayrımının bu dönemde yapılmadığını göstermektedir.

4.2. Klasik Dönem Tapınak Mimarisinde Çok Renklilik

Klasik dönemin tapınak mimarisindeki çok renklilik bilinen örnekler ışığında incelendiğinde, dönemin heykeltıraşlık sanatı ve duvar resimleriyle tutarlılık gösterdiği anlaşılmaktadır. Klasik dönemin sahip olduğu ayrıntılı ve özenli işçilik uygulamalarına bağlı olarak, dönemin tapınaklarının çok renkliliğinde de belli bir ustalık ve çiraklık olgusunun olduğu, bunun neticesinde yapının ince işçilikli bezeme unsurlarının ve heykeltıraşlık kabartmalarının bulunduğu kısımlarla diğer yapı elemanlarının arasında bir ayrım olduğu düşünülmektedir.³⁰⁵ Bu dönemde, kırmızı, mavi ve yeşilin yanı sıra beyaz rengin tapınakların çok renkli uygulaması içerisinde sıklıkla görülmeye başlandığı bilinmektedir. Genel olarak kromatik ve malzeme çeşitliliği artmıştır. Yunan sanat eleştirisinde *poikilia*³⁰⁶ olarak bilinen bir uygulama olarak kırmızı (Arkaik dönemdeki mavi yerine), artık dor düzenlerinin triglifleri ile metoplarının ve alınlıkların arka planlarına uygulanan bir unsur olmuştur. Klasik dönemin tapınak mimarisindeki üst yapı elemanlarının çok renkli süslemeleri, her yapıda aynı bezeme unsurlarıyla ama ayrı renk kombinasyonlarıyla oluşturulmuştur. Dönemin tapınak mimarisindeki çok renkliliğinin yenilikçi uygulaması ise tapınakların kapılarında ve bazen de

³⁰³ Brinkmann, *Ön, ver.*, s. 88.

³⁰⁴ Spawforth, *Ön, ver.*, s. 69.

³⁰⁵ Sebastian Prignitz, *Bauurkunden und Bauprogramm von Epidauros (400–350): Asklepiostempel, Tholos, Kultbild, Brunnenhaus* (Munich: C. H. Beck, 2014), 81–82.

³⁰⁶ Adeline Grand-Clément, "Poikilia", *A Companion to Ancient Aesthetics* (John Wiley & Sons, 2015), p. 406-421.

sütun başlıklarında görülen yıldız boyamalarıdır.³⁰⁷ Ayrıca arşitravlar üzerindeki yıldızlı bronz süslemelerin varlığı da kendini bu dönemde göstermeye başlamıştır. Bronz kalkanlarla süslenen arşitravların yanı sıra çatılar da bronz akroterlerle taçlandırılmıştır.³⁰⁸ Çok renklilik unsuru olarak dönemin ayrıca bir yeniliği ise, renkli camların süsleme malzemesi olarak kullanılmış olmasıdır.³⁰⁹ Bunun kanıtı olarak Olympia’da, dönemin önemli mimari Phidias’ın atölyesinde, iki adet anthemion frizi için hazırlanmış cam süsleme kalıbına rastlanmıştır.³¹⁰ Genel olarak, dekoratif unsurların çok renkliliğinin, malzemenin bulunduğu ortamın ışık-gölge kombinasyonu ile bir uyum içerisinde olduğu görülmektedir. Vazo ressamlığında siyah figürden kırmızı figür tekniğine geçildiği MÖ 500 civarında, mimari renklendirmede de benzer bir değişim yaşanmış, özellikle terrakotta sima ve akroterlerde açık renk zemin üzerindeki figür ve bezekler kırmızı renkte işlenmişlerdir. Bu kontrastın, yapıların karanlıkta da etkileyici görünmesi amacıyla uygulandığı söylenebilir.

Erken Klasik dönemin çok renkli tapınak mimarisinin önemli örneği olan Aigina Aphaia Tapınağı (**Görsel 63**), genel renkleri düşünüldüğünde, tapınağın iç mekânlarına doğru daha açık tonlarda renklerin uygulanmış olduğu görülmüştür.³¹¹ Son yıllarda alınlığın heykelleri üzerindeki renklerin incelenmesiyle ortaya çıkarılmış olan çalışmalar, bu renklerin pigmentlerini ve en önemlisi dönemin renk tercihini anlamamızı olanaklı kılmıştır.³¹² Tapınağın genelinde kırmızı, sarı, kahverengi ve yeşilin farklı tonlarının kullanılmış olduğu gözlemlenmiştir. Neredeyse kaybolmuş olan boya izlerinin çoğunluğu alınlıktaki heykeller üzerinden ortaya çıkarılmıştır. Arkaik dönemin heykeltıraşlık sanatını barındıran, ikinci Truva savaşının tasvir edildiği batı alınlığında; üzerinde saptanan kırmızı, mavi ve toprak sarısı renkleriyle geometrik bezemeli bir giysiye sahip olduğu anlaşılan okçu heykelinin rekonstrüksiyon çalışması yapılmıştır (**Görsel 64**). Aynı alınlıktaki tanrıça Athena heykelinin renk analizi üzerinde ise Arkaik dönem çok renkli heykeltıraşlığında da oldukça popüler olan kırmızı-mavi-yeşil renklerin birlikte kullanılmasıyla oluşturulan giysi bezemesi uygulamasının varlığı tespit edilmiştir (**Görsel 65**). Tanrıça Athena’nın aigisi (Tanrıçanın pelerini) üzerinde tanımlanan bu renklerin haricinde, miğferinde aigisi ile uyumlu aynı renklerin varlığı ve

³⁰⁷ Wilhelm Dörpfeld, *Alt-Olympia 1* (Berlin: Mittler, 1935), 170; Spencer Pope and Peter Schultz, “The Chryselephantine Doors of the Parthenon”, *American Journal of Archaeology*, Vol. 118 (2014): 19–31.

³⁰⁸ Normann, *Architekturtoreutik*, 52–3, 67–76; Scahill, “Origins of the Corinthian Capital,” 44–45; metal acroteria: Paus. 5.10.4; and Herodot, *Historia*. 1.50.

³⁰⁹ Zink, *Ön, ver.*, 2019, s. 8.

³¹⁰ Alfred Mallwitz and Wolfgang Schiering, *Die Werkstatt des Pheidias in Olympia*, (Berlin: de Gruyter, 1964), 23–34, 145–156, p. 39–44.

³¹¹ Zink, *Ön, ver.*, 2019, s. 7.

³¹² Brinkmann, *Ön, ver.*, s.61-87.

çoğunlukla kırmızı boya ile boyanmış olduğu anlaşılan bir yılan kabartmasına rastlanmıştır. Tapınağın ortaya çıkarılan renkli alınlık elemanları genel olarak değerlendirildiğinde görülen renklerin; azurit mavisi, malakit yeşili, toprak sarısı, zincifre kırmızısı, kahverengi ve altın sarısı toprak renkleri olduğu tespit edilmiştir.³¹³ Ayrıca bu heykeller üzerinde Antik çağ kaynaklarından varlığını bildiğimiz *ganosis*³¹⁴ işleminin uygulandığı anlaşılmıştır.

Klasik dönemin önemli tapınaklarından birisi olan Olympia'daki Zeus Tapınağı (MÖ 470-460),³¹⁵ simasındaki palmet kuşağı da boyanmıştır.³¹⁶ Bunun yanı sıra zemininde çakıl taşından yapılmış mozaik ile yer yer kesme taşların da kullanılmış olması, iç kısımda mozaiklerin de çok renklilik unsuru olarak kullanıldığını gösterir. Zeminin yanı sıra Klasik dönemde renkli çatı kiremitleri hakkında özgün bilgi veren Paestum Hera Tapınağı (MÖ 470-450),³¹⁷ siyah, kırmızı ve beyaz renklerde soyut desenler çizilmiş kiremit parçalarına sahiptir. Klasik dönemin Tapınaklar Vadisi olarak anılan, İtalya Sicilya'nın güneybatısındaki Agrigento/Akragas şehri tapınaklarında rastlanmaktadır. Tapınaklar ilk inşa edildiklerinde tympanion, metop ve trigliflerin tümünün parlak renklerle boyandığı bilinmektedir.³¹⁸ Buradaki tanrıça Hera'ya adandığı bilinen MÖ 5. yüzyıla tarihli Tapınak D yapısının çatı kiremitleri pembe, mavi ve beyaza boyanmış olduğu anlaşılmıştır.³¹⁹ Güney Sicilya'daki Gela'da MÖ 5. yüzyıldan kalma diğer Dorik Tapınak C olarak isimlendirilen yapı üzerinde mermer çatı elemanlarının beyaz, sarı ve mavi renklerde desenlerle süslenmiştir.³²⁰ Klasik dönemin tapınak mimarisinde kabartma heykeltıraşlık ve bezeme unsurlarının önceki döneme göre önemli ölçüde gelişim gösterdiği bilinmektedir. Bu unsurlara verilen önem dikkate alındığında, özenli ve ince işçilikli dekoratif bezemeler için çok renkliliğin tapınağın diğer bölümlerinden daha fazla uygulanmış olması mantıklıdır. Öyle ki dönemin karşılaşılan boyanmış örneklerinin çoğu entablature (üst yapı elemanları) kısımlarından oluşmaktadır.

Klasik dönemin heykeltıraşlık sanatında da var olan bir özellik olan dönemin sadelik anlayışıyla örtüşen bir durum olarak, bu dönemde bazı tapınakların yalnızca sütun başlıklarında

³¹³ Brinkmann, *Ön, ver.*, s. 69.

³¹⁴ Ganosis: Antik çağda *gaanus* adında taş yontuların üzerine parlaklık vermesi amacıyla sürülen bir sıvı ile yontuların cilalanması işlemine verilen addır. Bkz. Vitruvius, VII.9, 3-4; Plinius, 33.40.122; Plutharkos, *Quaest, Rom*, 287d

³¹⁵ Mary Ann Carolan, "The Temple of Zeus at Olympia, Heroes, And Athletes", *Hesperia*, Vol. 74, (2005), p. 211-241.

³¹⁶ Şahin, *Ön, ver.*, s. 2.

³¹⁷ Spawforth, *Ön, ver.*, s. 113.

³¹⁸ Spawforth, *Ön, ver.*, s. 68.

³¹⁹ Spawforth, *Ön, ver.*, s. 68.

³²⁰ <https://romeonrome.com/2017/11/ancient-greece-in-sicily-akragas-agrigento/>

ve alınlık kısmında çok renkliliğin görüldüğü örnekler de vardır. MÖ 460-450 civarına tarihlendirilen Sounion'daki Athena Tapınağı'nın yalnızca ion başlıklarındaki ion kymationunda (siyah, mavi ve sarı) boya izine rastlanması, Klasik dönem tapınaklarında yalnızca dekoratif kısımlarının boyandığı uygulamaya örnek olarak gösterilebileceği düşünülmektedir.³²¹ Ancak, her ne kadar tapınağın diğer yapı elemanları üzerinde herhangi bir boya izine rastlanmamış olsa da bu örneği kesin bir kanıt olarak saptamak doğru olmayacaktır. Tapınağa ait Atina Agora Müzesi'nde sergilenen iki adet ion başlığı üzerinde boya izlerini seçmek güç olsa da boyama öncesinde bezemelerin konturlarını oluşturmak amacıyla kazınarak yapılan meander motifi ve üzerindeki ion kymationu bezemesi hala görülebilmektedir (**Görsel 66-67**).

MÖ 450-440 yıllarına tarihlendirilen en iyi korunmuş tapınaklardan birisi olan Atina'daki Hephaistos Tapınağı'nın³²² doğu frizlerinde mavi, kırmızı ve yeşil renklerin kullanıldığı anlaşılmaktadır (**Görsel 68**).³²³ Bu renkler Klasik dönem mimarisinde kullanılan popüler renklerdir. Mavi renk, sahip olduğu pigment dolayısıyla antik çağdan günümüze kadar geçen süreçte en fazla yıpranmaya maruz kalan bir renktir. Bunun yanı sıra Klasik dönemden itibaren kırmızı rengin, genellikle tapınaklar üzerindeki boyalı alanları birbirlerinden ayırmak amacıyla mimari elemanların kenarları boyunca uygulandığı anlaşılmaktadır. Tıpkı mavi gibi yoğun kıvamda kullanıldığı anlaşılan zümrüt yeşili ise, çoğunlukla arka plan ya da figürlerin pelerinlerini belirtmek amacıyla kullanılmıştır. Bazı yüzeylerde rastlanılan mavi rengin, bozularak yeşile benzeyen bir renge dönüştüğü de anlaşılmıştır.³²⁴ Mavi rengin izlerine genellikle kalkanlar üzerinde, bazı kenarlarda ve figürlerin giysilerinde ve baş kısımlarında rastlanmıştır. Mavi renginin altında kırmızı rengine de rastlanmış olması kırmızının burada zemin rengi ya da fon olarak uygulanmış olduğunu göstermektedir. Yeşil renk ağırlıklı olarak figürlerin giysilerinde ve bazı boş alanlarda tercih edilmiştir.

Klasik dönemin tapınak alınlıklarında ve özellikle metopların boyanmasında; beyaz arka plan tercih edilmiş ve yalnızca heykellerin silahları ya da bazı aksesuarları boyanmıştır. Arka plan üzerine pastel kırmızı, mavi ya da sarı ağırlıklı renklere boyanmışlardır. Buna benzer bir uygulama, Lefkadia'daki Büyük Mezar olarak adlandırılan mezarların çok renkli tapınak

³²¹ <http://www.ancientathens3d.com/sanctuary-of-athena/>

³²² <https://www.britannica.com/topic/Theseum>

³²³ Evelyn B. Harrison, "Theseum" East Frieze Color Traces and Attachment Cuttings, *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, Hesperia*, Vol. 57, No. 4 (Oct. - Dec., 1988), p. 339-349.

³²⁴ Bazen de mavi olan yüzeylerde gözlenen yeşil renk, orijinal pigmentin uzun süre boyunca bozulmasının bir sonucu değil, kazıdan sonra rengin korunması amacıyla uygulanan bir malzemenin döktüğü bozulmaların sonucudur. Bkz. Harrison, 1988, s. 340.

biçiminde yapılmış giriş duvarları üzerinde karşımıza çıkmaktadır.³²⁵ Erken Hellenistik döneme tarihlendirilen bu mezarlar, bazı araştırmacılara göre MÖ 4. yüzyılın ortalarına, yani Klasik döneme tarihlendirilmiştir.³²⁶ Hellenistik dönem başlığı altında detaylı olarak aktarılmış olan yapılar, Klasik dönemin çok renklilik uygulamalarından izler taşıması açısından önemlidir. Mezar yapılarının tapınak gibi tasvir edilmiş cephelerinde, Klasik dönemde uygulanmaya başlandığı görülen beyaz arka plan üzerine dönemin yaygın renkleri kırmızı, sarı, mavinin tonları kullanılmıştır. Özellikle bu üç rengin alan üzerinde gölgelendirme amaçlı olarak da kullandıkları anlaşılmaktadır. Bu renklerin yanı sıra alınlık kısmında kahverengi ve mavimsi gri renklere de rastlanılmış olması, tapınaklar üzerindeki dönemin renk yelpazesinin yalnızca popüler dört renkle sınırlı olmadığını göstermektedir. Bu uygulama Klasik dönemin önemli örneği Atina'daki Athena Parthenon Tapınağı (MÖ 447-432) ile karşılaştırıldığında, dikey hatların mavi, yatay hatların kırmızıya boyanmış olması dönemin bir kurallar bütünlüğünün olduğunu kanıtlar nitelikte olduğu gibi aynı zamanda gerçek renkleriyle birlikte öykünmenin de bir ifadesi olabilir. Parthenon Tapınağı ilk incelendiğinde (XX. yüzyıl), frizlerin arka planlarının mavi ve kırmızıya boyanmış olduğu, figürlerin kıyafetlerindeki yeşil, kırmızı ve sarı renginin kolaylıkla görülebildiğini bilmekteyiz.³²⁷ Parthenon Tapınağı için yapılan birkaç farklı restitüsyon denemesi vardır (**Görsel 8-9-10-11**). Fakat günümüzde tapınağın çok renkliliğinin ayrıntılı incelenmesine olanak sağlayacak kadar renk izleri barındırmayan yapıda tavan kasetleri üzerinde renkli palmet motiflerinin varlığı görülebilmektedir. Tapınağın Londa British Müzesi'nde sergilenen friz parçası üzerinde meander şeridindeki renk yıpranma belirtileriyle karşılaşılmıştır (**Görsel 69**).³²⁸ Güneybatı ante duvarının üst blok sırasında ise yeşil, kırmızı ve mavi boya izleri halen görülebilen renklilik unsurları arasındadır (**Görsel 70**).

Atina akropolündeki ion düzenli amhiprotylos tipli küçük bir yapı olan Athena Nike Tapınağı'nın (MÖ 421-404) akroterlerinin yaldızlı bronzdan yapılmış olduğunu ve tüm alınlığın geniş bir renk yelpazesi ile boyandığını bilinmektedir (**Görsel 71**).³²⁹ Günümüzde çıplak gözle neredeyse görülemeyen bu izler, Klasik dönemde oldukça renkli görünümde olmalıydı. Tapınağın Kyzikos zaferi sonrasında bu zafere ithafen kabartmalı heykeltıraşlarla

³²⁵ Vincent J. Bruno, "The Painted Metopes at Lefkadia and the Problem of Color in Doric Sculptured Metopes", *American Journal of Archaeology*, Vol. 85, No. 1 (Jan, 1981), pp. 3-11.

³²⁶ Vincent J. Bruno, *Form and Color in Greek Painting*, (New York 1977), p. 23, note 1; K. Rhomiopoulou, *Lefkadia: Ancient Mieza*, (Athens 1997), p. 29.

³²⁷ Vinzez Brinkmann, *The Polychromy of Ancient Greek Sculpture, The Color of Life: Polychromy in the Sculpture from Antiquity to the Present*, Ed. Roberta Panzanelli and others. (Los Angeles: J. Paul Getty Museum: Getty Research Institute, 2008), p. 31.

³²⁸ Brinkmann, *Ön, ver.*, s. 98.

³²⁹ Steve Jarratt, John Goodinson, and Peter Schultz, "Recreating The Ancient World Of Nike", 3D Fort he Real World, Maxon (2015), s. 1-7.

çevrili korkuluk duvarı (ballustrade), Klasik dönemin heykeltıraşlık sanatı açısından da büyük önem taşımaktadır. Yeniden renklendirme çalışmaları yapılan korkuluk duvarı üzerindeki renkler, Klasik dönemin çok renkli heykel sanatıyla uyumlu bir bütün oluşturan kırmızı, mavi, sarı ve tonlarından oluşturulmuştur (**Görsel 72**). Rekonstrüksiyon çalışması, ağırlıklı olarak tahminlerden ve varsayımlardan yola çıkılarak yapılmış olmasına rağmen, dönemin tapınak mimarisindeki çok renkliliğinin görülmesi anlamında iyi bir örnektir.

Atina Akropolü'ndeki İon düzenli Erechtheion Tapınağı'nın (MÖ 421-405) Pentelikon mermerinden yapılan sütunları ve duvarlarının yanı sıra friz kısmında siyah kireçtaşı kullanılmıştır.³³⁰ Tapınağın çok renkliliği, duvarlarındaki ve alınlıktaki yıldızlar,³³¹ ionik başlıkların renkli cam boncuklarla süslenmiş olması³³² Klasik dönemin tapınaklarında camın çok renklilik unsuru olarak kullanılmasının özgün bir örneğini oluşturmaktadır (**Görsel 73**). Ayrıca tapınağın genel çok renkliliği için, renklerin güneş ışığını engellemek amacıyla bir araç olarak kullanılmış olabileceği görüşü de vardır.³³³ Aslında dekoratif unsurlarda etkiliyiciliği arttırmak amacıyla cam gibi malzemelerle çok renkliliğe katkıda bulunulması, güneş ışığı engellemesinden ziyade ışıktan yararlanılarak yapının daha göz alıcı bir renklilikle izleyenlere sunulması gayesi kulağa daha muhtemel gelmektedir. Günümüzde neredeyse görülmeyen bu renk izleri üzerine yapılan bazı rekonstrüksiyon çalışmaları³³⁴ yapılmıştır (**Görsel 74**).³³⁵

4.3. Hellenistik Dönem Tapınak Mimarisinde Çok Renklilik

Hellenistik dönemin çok renkli tapınak mimarisinin en iyi gözlemlendiği yer Makedonia bölgesidir. Vergina'daki üç Makedon kral mezarı, Greko-Makedon duvar resimlerinin ilk ve benzersiz örneklerini oluşturdukları için yorumlanmalarının da zor olduğu düşünülmektedir.³³⁶ Mezarların duvar resimleri üzerinde stucco tekniğinin kullanılmış olması, daha sonraki dönemlerde duvar resimlerinde giderek yaygınlaşan bu tekniğin erken örneklerini oluşturmaktadır.³³⁷ Bu mezarlar üzerindeki duvar resimlerinin tapınak biçiminde boyanmış ve bezenmiş olmaları dönemin çok renkli tapınak mimarisi hakkında önemli bilgiler sunmaktadır.

³³⁰ Marie-Christine Hellmann, *L'Architecture Grecque*, (Paris: Editions A. et J. Picard, 2002), p. 234.

³³¹ David Watkin, *A History of Western Architecture*, (London: Laurence King Publishing, 2005), p. 39.

³³² Spawforth, *Ön, ver.*, s. 69.

³³³ Boardman, *Ön, ver.*, 154.

³³⁴ Fabio Remondino and others, "Image-Based 3D Modeling Of The Erecteion, Acropolis of Athens", Proc. ISPRS XXIth Congress, Beijing, China, July 2008.

³³⁵ <http://www.erectheion.co.uk/index.php/reconstruction>

³³⁶ Eugene Borza and Olga Palagia, "The Chronology of the Macedonia Royal Tombs at Vergina", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen*, Vol. 122, (2007), p. 90.

³³⁷ H. Brecolaki, *Eléments de style et de technique sur les peintures funéraires de Macédoine (IVE–IIIème s. av. J.-C.)*, in: A. Pontradolfo, *La Pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*, (Palermo: 2002), p. 28.

Genel olarak değerlendirildiğinde, dönemin tapınak mimarisi için tercih edilen ana renklerin, açık kırmızı, beyaz ve koyu maviden oluşmaktadır. Ayrıca muhtemelen Klasik dönemin yaldızlı bronzlarının bir alegorisi olarak altın sarısı tonlarının kullanımının gözle görülür biçimde arttığı görülmektedir.³³⁸ Bunlardan Mezar I yapısının duvar resimlerinin dönemin bilinen ressamı Nicomakhos tarafından MÖ 4. yüzyılın ortalarında yapıldığı bilinmektedir.³³⁹ Persephone'nin kaçırılışı mitosunun işlendiği duvar alınlığında, kullanılmış olan renkler neredeyse yok olmuş olmasına rağmen hala görülebilen bazı kısımlar bulunmaktadır (**Görsel 75**). Buradan anlaşılan, ressamın sıcak renklerden oluşan sınırlı bir renk yelpazesinin olduğudur. Alçı sıva üzerinde bulunan kesik kısımlardan bazı figürlerin eskizleri görülebilmektedir. Buradan hareketle yapının boyanmasında tıpkı dönemin çok renkli heykeltıraşlık tekniğinde olduğu gibi³⁴⁰ kazıma ile kontur hatlarının oluşturulması uygulamasının ardından boyanma işleminin yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Mezar II yapısı, bölgenin yeni yapı tarzının bir tasviri olarak görülmesinin yanı sıra, tapınak mimarisindeki çok renkliliğe dair kanıtlar barındırır (**Görsel 76**).³⁴¹ Mezar girişinin üzerinde yer alan duvar resminde av sahnesi betimlenmiştir. Sahnede, av köpekleri yardımı ile aslan avlayan birkaç genç adam betimlenmiştir. Frizin merkezinde at üzerinde betimlenmiş kişinin Büyük İskender olduğu düşünülmektedir (**Görsel 77**).³⁴² Mezar II ile çok renklilik olarak aynı örnekleri veren Mezar III yapısı, taş bloklarla kaplı merkezi bir kapı ve cephesinde korunamamış bir duvar resmi ile ortaya çıkarılmıştır (**Görsel 78**).³⁴³ Bu mezar yapısında da ağırlıklı olarak kırmızı, mavi ve arka plan rengi olarak beyaz kullanılmıştır.

Bir diğer Hellenistik dönem çok renkli tapınak yapılarını anlamamıza olanak sağlayan örnek, Vergina'nın kuzeybatısında yer alan Lefkadia kentinde yer alan Makedon tarzı oda mezarlardır. Yargıcın Mezarı (MÖ 325-300) olarak tanımlanan mezar yapısının ön cephesi, muhtemelen dönemin tapınak mimarisi ve çok renklilik öğeleriyle süslenmişti (**Görsel 79**).

³³⁸ E. G. Curtius and Adler, *Olympia Tafelband 2*, pls. 113–114; Moritz Taschner and Stephan Zink, “Magnesia am Mäander in der Berliner Antikensammlung. Neue Ansätze zur Erforschung antiker Architektur,” *Antike Welt* 2 (2016): 35–37; Stephan Zink, “Hermogenes’ Temple of Artemis and its Polychromy: Current Research in the Antikensammlung Berlin” (paper presented at the VIII. *International Roundtable Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture*, Paris, (November 15–16, 2016); and forthcoming in *Technè* 2019).

³³⁹ Cindy Georgette Levesque, “The Royal Tombs at Vergina”, (Honours Thesis, University of New Brunswick, 2017), p. 3.

³⁴⁰ Blume, *Ön, ver.*, 2015.

³⁴¹ John Wynne-Thomas, *Proud-Voiced Macedonia*, (Vergina: Springwood Books, 1979), p. 32-34.

³⁴² Manolis Andronikos, “The Royal Tombs at Vergina: A Brief Account of the Excavations”, In *The Search for Alexander: An Exhibition*, by Greek Ministry of Culture and Sciences, Vol. 26-38. *The Greek Ministry of Culture and Sciences*, (1980), p. 30-31.

³⁴³ Wynne-Thomas 1979, 32-34; Stella Drougou and Chrysoula Saatsoglou-Paliadeli, *Vergina: Wandering Through the Archaeological Site*, 3rd Edition. Edited by Evangelia Kypraiou. (Athens: Ministry of Culture, 2004), p. 56-57.

Cephede dört yarım dor sütunu işlenmiştir. Sütunların arasına boyanmış, Makedon soylusunun, Hermes tarafından eşlik edilen ve iki yargıç tarafından denetlenen Hades'in tasviri bulunmaktadır. Frizinde ise Yunan-Makedon, Makedon-Pers savaşları işlenmiştir (**Görsel 80**). Bu mezar yapısının çok renkliliği incelendiğinde, bir tapınak cephesi tasviri olan giriş kısmında; alınlık unsurlarının Arkaik dönemden beri tapınakların alınlıklarında kullanıldığını bildiğimiz bir renk tercihi uygulaması olan trigliflerin mavi, metopların sarı, yatay silmelerin ise kırmızıya boyanmış olduğu açıkça görülmektedir. Kabartma heykeltıraşlık eserlerinin bulunduğu üst kısımdaki frizin arka plan renginin mavi olması, figürlerin giysileri için çoğunlukla kırmızının kullanılması Hellenistik dönem tapınaklarında kırmızı, mavi ve sarı renklerinin hala tapınaklar için en çok tercih edilen renkler olma özelliklerini koruduklarını göstermektedir. Yalnız farklı bir uygulama sayılabilecek ve özgün bir yorumlama sağlanabilecek nitelikte olan bu mezar yapısı üzerindeki sütunların kenar çizgilerinin kırmızı bir şeritle sınırlandırılmış olması, daha önceki örneklerde görülmeyen bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada ressam tarafından tapınağın sütunlarının kırmızıya boyalı olduğu betimlenmek istenmiş olabileceği gibi belki de arka plan renginden sütunların konturlarını ayırmak için de yapılmış olabilir.

Palmetli Mezar (MÖ 300-250) olarak adlandırılmış mezar yapısı ise, çok renkli dekortarif unsurlara sahip ionik bir tapınak cephesi şeklinde boyanmıştır (**Görsel 81**). Bu yapının giriş cephesi aslında dönemin tapınaklarının oldukça yoğun dekoratif unsurlarının olmasının yanı sıra bu unsurlar için kullanılan daha geniş bir renk yelpazesini göstermektedir.³⁴⁴ Bu cephe üzerinde tercih edilmiş renkler, kırmızı, mavi, sarı, yeşil, siyahın açık/koyu tonları ve beyazdır. Tapınağın alınlık ve frizlerinin arka planı için mavi, bezeme kuşaklarını ayıran yatay hatlarda ise kırmızı rengi kullanılmıştır. Dış sırası üstten ve alttan kırmızının turuncuya çalan bir tonu ile sınırlandırılmıştır. Sıma üzerinde işlenmiş lotus-palmet bezemesi muhtemelen mavi arka plan üzerine kırmızı, beyaz ve siyah renklerle işlenmiş olmalıdır. Fakat günümüzde desenin renkleri neredeyse kaybolmuş, yalnızca mavi arka plan üzerinde beyaz kontur çizgileri görülebilmektedir. Dış sırasının hemen üzerinde yer alan lesbos kymation bezemesi için kırmızı ve mavinin kontrast şekilde sırayla boyanmasından oluşturulmuş bir renk düzeni görülmektedir (**Görsel 82**). Köşe akroterleri ise palmet ve akantus yaprağından yapılmış ve siyahın açık bir tonunun ağır bastığı, kırmızı ve mavinin de kullanıldığı bir renklilikte boyanmışlardır (**Görsel 83**). Bu tapınak tasviri antik çağ tapınak mimarisinde çok renkliliğin bütün bir şekilde

³⁴⁴ K. Romiopoulou and H. Brecolaki, *Style and Painting Techniques on the Wall Paintings of the "Tomb of the Palmettes" at Lefkadia*, Ed. M. A. Tiverios and D. S. Tsiatakis, *Color in Ancient Greek*, (Thessaloniki: Offprint, 2002), p. 107-293.

görülebilen önemli bir örneğini oluşturmaktadır. Giriş kısmının önünde duran dört adet ion sütununun başlık kısımlarındaki volütlerinin yalnızca orta noktalarının renklendirilmiş olması, örneklerine rastlanmadığı gibi tapınakların sütun gövdeleri üzerinde boyanın pek tercih edilmediğini anlamamıza olanak sağlamaktadır. Alınlık üzerinde işlenen duvar resimleri ise tapınakların alınlıklarındaki kabartma heykeltıraşlık eserlerinin arka plan dâhil olmak üzere çok renkli bir görünüme sahip olduklarını göstermektedir. Tıpkı Arkaik dönemden beri süregelen, çok renkliliğin tapınağın üst yapı elemanlarında yoğun biçimde uygulandığı fakat alt yapı elemanlarının daha sade bir görünümde tercih edildiği çıkarımına varabiliriz.

Lyson ve Kalliklesin Mezarı'nın (MÖ 200-150) iç mekândaki duvarları üzerinde, Pompeii II stilinin özelliklerini barındıran üç boyutlu resmedilmiş plasterler ve motifler içeren duvar resimleri bulunmaktadır. Alınlıkta çelenk ve kalkan motifi yer almaktadır. Kalkan motifinin etrafını sınırlayan boya tıpkı Klasik dönemde görülmeye başlanan tapınak alınlıklarındaki altın yaldızlı kalkan motifleri gibi altın sarısı rengindedir (**Görsel 84**). Çok renkli bir tasvirle boyanmış olan bu nesnelere üzerinde yoğun olarak görülen renkler, yeşil, kırmızı, mavi, kahverengi ve siyahtır. Bu mezar yapısından dönemin çok renkli tapınak mimarisiyle ilgili en önemli bilgi, plaster sütunların başlıklarının etraflıca maviye boyanmış olması ve kenarlarının da kırmızı ile sınırlandırılması olmalıdır (**Görsel 85**). Mavinin sütun başlıkları ya da plasterler üzerinde bu şekilde uygulanmış olması daha önce karşılaşılmayan bir durumdur. Bu örnek, tapınakların sütunlarının boyanmasında kırmızı haricinde başka renklerin de kullanılmış olabileceğini düşünmemize olanak sağlamaktadır.

Hellenistik dönem Anadolu'sunun önemli tapınaklarından Magnesia Artemis Tapınağı'nın (Leukophryene) (MÖ 2. yüzyıl) Berlin Pergamon Müzesi'nde bulunan parçaları üzerinde yapılan analiz çalışmaları sonucu, sütun başlıkları üzerinde³⁴⁵ beyaz, mavi ve kırmızı renk pigmentlerine rastlanılmıştır (**Görsel 86**). Tapınağın diğer kısımları üzerinde herhangi çok renklilik çalışması yapılmadığından bütün olarak bir çıkarım yapmak zor da olsa Hellenistik dönemin özgün renkli tapınak parçası olması açısından önemlidir.

4.4. Roma İmparatorluk Dönemi Tapınak Mimarisinde Çok Renklilik

Antik Roma'nın tapınak mimarisinde kullanılan malzemeler ahşap, volkanik tüf, traverten, kireç taşı ve mermerdir. Özellikle imparatorluk döneminde mimaride yaygın biçimde kullanılan mermerin Yunanistan, Küçük Asya, Mısır ve Kuzey Afrika gibi çeşitli bölgelerden

³⁴⁵ Magnesia am Maender in der Berliner Antikensammlung, Neue Ansätze zur Erforschung antiker Architektur, Freunde der Antike, *Antike Welt*, p. 35-37.

getirilen çeşitleri vardı. Bu mermerlerin yüzeylerinin sıva, mermer, pişmiş toprak, mozaik, altın veya bronz ile pürüzlendirme, parlatma veya kaplama gibi birçok farklı yöntemle işlenmiş oldukları bilinmektedir.³⁴⁶ Tapınakların dış cephelerinde nadiren boya izlerine rastlanılmasına rağmen genellikle dış mekânda beyaz mermerlerin farklı tonlarından yararlanılmış oldukları bilinmektedir.³⁴⁷ Bu rastlanan örneklerde tercih edilen renklerin altın sarısı, yeşil ve kırmızı ile sınırlı kalması aslında yapılan analizlerle asıl renk kombinasyonunu ortaya çıkarmayı güç kılmaktadır. Bunun yanı sıra bronz üzerine altın yaldızlama tekniği Roma imparatorluğunun özellikle tapınak mimarisi üzerinde sıklıkla karşılaşılan bir uygulamadır. Bu uygulamanın dönemin bazı heykeltıraşlık eserleri üzerinde de kullanılmış olması yaldızlama tekniğinin Roma mimarisinde estetik açıdan oldukça önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.³⁴⁸

Antik Roma mimarisinde, beyaz mermer boyamanın yanı sıra, doğal renkteki mermerlerin kullanılmasıyla da çok renklilik efektleri elde edilmiştir. Tapınakların dekoratif unsurları için ilk olarak renkli mermerlerin kullanımı MÖ 4. yüzyıl sonu 3. yüzyıl başına tarihlendirilse de³⁴⁹ MÖ 1. yüzyılın ortalarında, pahalı renkli mermerler Yunanistan, Küçük Asya, Mısır ve Kuzey Afrika'dan giderek daha fazla ithal edilmeye başlanmıştır. Mimari elemanlar, duvar kaplamaları, yer döşemeleri ve heykeller için Roma İmparatorluk dönemi boyunca renkli mermerlerin bolca kullanılması, Roma mimarisinin en önemli karakteristik özelliklerinden biridir.³⁵⁰ Bu dönemin en ünlü ithal mermerlerinden birisi sarı renkli numidian³⁵¹ (giallo antico) mermeridir. Antik yazar Plinius, dönemin siyasetçisi Lepidus'un (Marcus Aemilius Lepidus/MÖ 89-MÖ 13) MÖ 74 yılında Numidian mermerini Roma'ya ilk kez getirmiş olduğundan dönemin konsüllerinden biri olan Scaurus'un (Marcus Aemilius Scaurus/MÖ 163-MÖ 89) ise MÖ 58'de 360 numidian mermerinden yapılmış sütun ithal ettiğinden bahsetmektedir.³⁵² Bunun en önemli ve üzerinde çalışma yapılmış örneği, Roma Palatine Tepesi'ndeki Apollo Tapınağı'dır (**Görsel 87**). Palatine Apollon Tapınağı'nın (MÖ 28), Roma imparatorluğunun en erken çok renkli tapınak yapısı olduğu bildirilir.³⁵³ Tapınağın

³⁴⁶ Zink, *Ön, ver.*, 2004, p. 237.

³⁴⁷ Zink, *Ön, ver.*, 2004, p. 245–246.

³⁴⁸ Minik T. Rosing and Jan Stubbe Østergaard, "Preliminary results from geochemical analysis of pigments on ancient Greek & Roman marble sculptures", *Tracking Colour Preliminary Report 1*, (Denmark: Published by the Ny Carlsberg Glyptotek, 2009), s. 46.

³⁴⁹ Victoria Jewell, "The Impact of Color on the Roman City during the Augustian Period", Completed in partial fulfilment of a BA in Classical Civilisation, (2013), s. 25.

³⁵⁰ Zink, *Ön, ver.*, 2004, p. 246.

³⁵¹ Gertrud Röder, "Numidian Marble and Some of Its Specialities", *Classical Marble: Geochemistry, Technology, Trade, NATO ASI Series*, Vol. 153, (1988), p. 91-96.

³⁵² Plinius, *Ön, ver.*, 36, 48-50; Plinius, 36, 5-6.

³⁵³ Stephan Zink, Haec Aura Templi: the Palatine Temple of Apollo and Its polychromy, *Journal of Roman Archeology*, Vol. 22, (2009), p. 115-116.

numidian mermerli sütun parçalarının (**Görsel 88**) yanı sıra, beyaz mermerden üst yapı elemanlarının ve kapı sövelerinin üzerinde de çok renkliliğin uygulandığı anlaşılmıştır.³⁵⁴ Yapılan analizler, frizin mavi bir arka plana sahip olduğunu ve sarı hardal ve orpiment (sarı zırnık) karışımı ile boyanmış dış sırasının bulunduğunu göstermektedir (**Görsel 89**).³⁵⁵ Ayrıca dış mekândaki korinth başlıkları da çok renklidir: gövdeleri (kalathoi) sarı hardal izlerini ortaya çıkarırken, akantus yapraklarında cinnabar ile karıştırılmış kırmızı bir toprak pigmentinin izleri vardır. Muhtemelen altın varak için bir hazırlık alanı yapılmak istenmiştir. Her yaprağın kenarı yeşil bir toprak rengiyle çerçevelenmiştir. Genel olarak, kanıtlar azdır ve pratik olarak ressamın tekniğiyle ilgili bir ayrıntı vermez. Bununla birlikte, pigmentlerin doğrudan mermer zemine bir tür tempera tekniği ile uygulandığı anlaşılmıştır. Sarının farklı tonları ve altın yaldızın tapınağın elemanlarına özellikle de başlıkların renk düzenine hâkim olmuş olması bunun antik belgelerden varlıklarını bildiğimiz Augustus'un altın tapınaklarından (aurea templa) biri olmasını mümkün kılmaktadır.³⁵⁶ Ayrıca tapınağın ön girişinde Mısır'dan (Aswan) ithal edildiği anlaşılan kırmızı renkli granit parçasına rastlanmış olması,³⁵⁷ Roma dönemindeki çok renkli malzemelerin tapınaklardaki kullanım çeşitliliğini göstermesi açısından önemlidir.

Antik Roma'da renkli mermerlerin tapınak mimarisinde yaygın bir kullanıma sahip olmalarının yanı sıra, dış mekândaki kullanımları daha çok sütun gövdeleriyle sınırlandırılmıştır. Küçük boyutlu sütunlar için numidian ve pavonazetto (Augustus döneminde Frigya'dan ithal edildiği bilinmektedir)³⁵⁸ mermeri kullanılırken, daha büyük boyutlu (15 ila 20 m arası) sütunlar için çoğunlukla cippolino (Antik dönemde Euboea Adasından Roma'ya ithal edilmiştir)³⁵⁹ ya da gri veya kırmızı Mısır graniti tercih edilmiştir. Bu süreçte beyaz mermerin üst yapı elemanlarında kullanılmaya devam etmesi, malzemenin kabartma sanatı ve dekoratif unsurlar için daha uygun olmasından kaynaklanmaktadır.

Roma imparatorluk dönemi tapınakları üzerinde sıvanın önemli bir etkisinin olduğunu bilmekteyiz.³⁶⁰ Roma forumundaki Portunus Tapınağı'nın (MÖ 1. yüzyıl başları) kabaca şekillendirilen mimarisinin üzerine ince bir sıva tabakası sürüldüğü anlaşılmaktadır. Bu sıva

³⁵⁴ Zink, *Ön, ver.*, 2004, p. 244-245.

³⁵⁵ Zink, *Ön, ver.*, 2009, p. 122.

³⁵⁶ Stephan Zink, "Reconstructing the Palatine temple of Apollo: a case study in early Augustan temple design". *Journal of Roman Archeology*, Vol. 21, (2008), p. 47-63.

³⁵⁷ Zink, *Ön, ver.*, 2004, p. 246.

³⁵⁸ J. C. Fant, "Augustus and the City of Marble", *Proceedings of the Fourth International Conference of the Association for the study of marble and other stones in Antiquity, Archeomateriaux – marbres et autres roches*; (Bordeaux: University Press Bordeaux, 1999), p. 339

³⁵⁹ Fant, *Ön, ver.*, p. 339.

³⁶⁰ Zink, *Ön, ver.*, p. 241-242.

tabakasının traverten ve tuf gibi malzemelerle birlikte kullanılması, antik Yunan'ın parlak beyaz mermerli ve çok renkli tapınaklarının taklidi olarak yapılmış olabileceği gibi, tapınak düzeninin de geleneksel Etrüsk tapınaklarının devamı ve Roma Cumhuriyet dönemi tapınak mimarisinin benzeri olarak inşa edilmiş olabileceğini düşündür. İon düzenindeki frizlerin renk izlerinin solmuş olmasına rağmen antik yazarların aktarımlarından ve bazı küçük izlerden o dönemde renkli bir frize sahip olduğunu bilmekteyiz.³⁶¹ Tapınak 8. yüzyılda kiliseye çevrilmiş, Hıristiyanlıkla ilgili duvar resimleriyle çok renkliliği günümüze kadar devam etmiştir.³⁶²

MÖ 1. yüzyılın sonlarına doğru tuf ve traverten tapınak mimarisinde lüks kullanım malzemesi olmuş ve boyama açısından daha uygun bir yüzeye sahip olan beyaz mermeri geride bırakmıştır.³⁶³ Roma Augustus Forumu'nda yer alan Mars Ultor Tapınağı, Philippus Savaşı'nı ve Julius Caesar'ın suikastçilerinin yenilgisini anmak için Augustus tarafından MÖ 42'de yaptırılmıştır.³⁶⁴ Orijinal renklerine dair günümüze pek iz kalmamış olan korinth stilindeki tapınak, beyaz mermer üzerine çok renkliliğin uygulandığı bir diğer örnektir (**Görsel 90**).

Roma Pantheon Tapınağı (113-125), iç ve dış mekânında kullanılan renkli mermerden yapılmış mimari unsurları ile antik Roma imparatorluk döneminin tapınaklara uyarlanan çok renklilik konseptini barındıran önemli bir örnektir (**Görsel 91**).³⁶⁵ Başlık ve kaideleri beyaz mermerden yapılmış 16 sundurma sütunun gövdeleri Mısır granitinden oluşmaktadır. Dış mekândaki granitlerin renkleri gri, iç mekandakilerinki ise pembemsidir. Yuvarlak iç mekan içerisinde; döşeme, duvarlar ve sütunlu elemanlar kahverengimsi-sarı numidian mermeri, yeşil bazalt verde/Serpentino, beyaz-kırmızımsı pavonazetto, koyu kırmızı porfir, siyah ve kırmızı Afrika mermeri, traverten ve Luna'dan yerel üretim olan beyaz mermer kullanılmıştır (**Görsel 92**). Bu haliyle Pantheon Tapınağı, Yunan döneminin beyaz mermer üzerine boyama uygulamasının Roma'da farklı renk mermer çeşitleriyle sağlanmış olduğunun iyi bir örneğini oluşturmaktadır.

Roma imparatorluk döneminde yaygınlaştığı düşünülen bronz üzerine yaldızlama tekniği, antik çağ tapınak mimarisinin bir diğer çok renklilik unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bronz, esasen Roma mimarisinin en lüks ve seçkin inşaat malzemelerinden

³⁶¹ Harald Mielsch, "Römische Stuckreliefs", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung /, Ergänzungsheft*, 21, (1975), p. 180.

³⁶² Amanda Claridge, *Rome*. (Rome: Oxford University Press, 2010), p. 334.

³⁶³ Zink, *Ön, ver.*, 2004, p. 242.

³⁶⁴ Mark Cartwright, Temple of Mars Ultor, Rome. *Ancient History Encyclopedia*. (2013, October 06). Retrieved from <https://www.ancient.eu/image/2065/>

³⁶⁵ Tod A. Marder and Mark Wilson Jones, *The Pantheon*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2015)

birisidir. Genellikle sonraki dönemlerde, bir yapı üzerinden bilinçli biçimde başka amaçlarla kullanılmak üzere alınması, bronzun tapınaklar üzerindeki kullanımına ilişkin kanıtları antik metinlerle kısıtlı kılmaktadır. Plinius'tan bronzun farklı alaşımlar ve renk tonlarıyla; kapılar, sütun başlıkları ve ayrıca tapınakların çatılarında kullanıldığını öğrenmekteyiz.³⁶⁶ Roma'daki Jüpiter Capitolinus Tapınağı (ilk olarak MÖ 509'da Etrüsk mimari özelliklerine göre yapıldığı bilinen tapınak MÖ 83'te geçirdiği yangın sonrası MÖ 69'da yeniden Yunan stilinde inşa edilmiştir) yaldızlı bronz kiremitleriyle bunun en iyi örneğidir. Bunun yanı sıra yine Pantheon Tapınağı'nın alınlık kısmındaki yazıtın kendi dönemi içerisinde büyük olasılıkla altın yaldızlı olduğu düşünülmektedir.³⁶⁷ Ayrıca alınlık üzerindeki birçok dübel deliği, burada kendi zamanında birçok eklenti dekoratif elemanların varlığını kanıtlar. Tapınağın pronaosunun tavan kısmında 17. yüzyıla kadar varlıkları bilinen bronzdan levhalar düşünüldüğünde, alınlık kısmında muhtemelen bronzdan yapılmış elemanların olduğu ve bunların dönemin popüler uygulaması olan altın yaldızla kaplanmış olduğunu düşünmek doğru olacaktır.

Kyzikos'taki korinth düzeninde dipteros planlı olabileceği düşünülen Zeus Hadrianus Tapınağı'nın (2. yüzyıl) mermerlerinin, Yunanlı yazar Aelius Aritides'in (150) aktarımlarından, Prokonnesos'tan (günümüzde Marmara Adası) getirildiği bilinmektedir.³⁶⁸ Tapınağın korinth başlıklarında altın yaldız, üst yapı elemanlarının dekoratif bezemeleri üzerinde ise kırmızı ve mavi renk boya izlerine rastlanılmıştır (**Görsel 93-94**).³⁶⁹ Bezemeler üzerindeki örgü motiflerinde mavi, alt kısımda bulunan lesbos kymationunda ise kırmızı boya izleri vardır.³⁷⁰ Bu tapınak, Roma imparatorluğu tapınak mimarisinde yoğun olarak kullanılan korinth başlığının altın yaldızla boyanmış özgün bir örneğini oluşturması açısından önemlidir.

Ayrıca, Roma imparatorluk dönemine ait bazı mimari yapıların sütun başlıklarında, tıpkı Roma'nın hemen batısındaki Gianicolo'da ele geçen bir evin sütun başlığında olduğu gibi, bazı renkli ince levhaların belirli dekoratif şekiller oluşturacak şekilde uygulanmış olduğu örneklere rastlanmaktadır (**Görsel 95**).³⁷¹ Bu uygulamanın tapınak mimarisinde kullanıldığına dair henüz bir kanıt elde edilmemiş olsa da, yaygın olarak kullanılmış olması tapınaklara da uygulanmış olabileceğinin ihtimal dâhilinde olduğunu düşündürmektedir.

³⁶⁶ Plinius, *Ön, ver.*, 33,8,57.

³⁶⁷ Zink, *Ön, ver.*, p. 250.

³⁶⁸ Spawforth, *Ön, ver.*, p. 67.

³⁶⁹ Koçhan ve diğ., "Kyzikos 2006 Yılı Kazısı" 29. *Kazı Sonuçları Toplantısı I*, Ankara, (2008), s. 14.

³⁷⁰ Nurettin Koçhan ve Meral Korkmaz, "Kyzikos 2010", 33. *Kazı Sonuçları Toplantısı I*, Malatya (2011), s. 261.

³⁷¹ Zink, *Ön, ver.*, 2004, p. 249.

Roma imparatorluğunun 1. yüzyılının ortalarından itibaren, açık gri, kırmızı, gül ve kırmızı-mor Mısır granitlerinin büyük monolitik kolon şaftlarında kullanımının yaygınlaşmasıyla dış cephelerin kromatik görünümü çok renkli bir kombinasyona dönüşmüştür. Tapınak mimarisinde özellikle Flaviuslar dönemi (69-96) ışık ve gölgenin etkilerinin derin biçimde ayırt edilmeye başlandığı ve tapınak yapıları üzerinde kontrastların boyamanın önüne geçtiği anlaşılmaktadır.³⁷² Bu dönemin tapınak mimarisinde boyaların kullanılmış olabileceğine dair görüşler bulunmasına rağmen³⁷³ boya izine dair herhangi bir kanıt bulunmamaktadır. 2. Yüzyıl boyunca imparatorluğun genel mimari yapılarında tuğla kullanımı yaygınlaşmış ve açık veya koyu kırmızı renklerle çok renklilik sağlanmıştır.³⁷⁴ İmparatorluk dönemi tapınak mimarisinde boya kanıtlarının yetersiz olmasının yanı sıra Nikomedia’da ortaya çıkarılan 300 yıllarına tarihlendirilmiş kült yapısı üzerinde, şimdiye kadar renklerini en iyi korumuş rölyeflere rastlanmıştır. Çukurbağ rölyefleri olarak anılan ve yoğun miktarda renk izine rastlanan bu parçalar, Roma mimarisindeki çok renkliliğinin anlaşılmasına olanak sağlamıştır.³⁷⁵

Geç imparatorluk döneminin çok renkli tapınak mimarisine kattığı en önemli yenilik porfir malzemenin alternatif bir renk olarak kullanılması olmuştur. Bu malzeme Roma imparatorluğunda gücü temsil eden bir unsur haline gelmiş ve tapınak mimarisinde önemli bir yere sahip olmuştur.³⁷⁶ Roma’daki Deified Romulus Tapınağı’nın (erken 4. yüzyıl) kapısı bunun bilinen en iyi örneğidir (**Görsel 96**). Bronz kapının iki yanında duran beyaz mermerden yapılmış korinth başlıklı iki sütunun gövdesi mor porfirden yapılmıştır. Özellikle kapının giriş kısmında en çok dikkat çekici kısımda yer alması, morun Roma imparatorluğundaki gücü temsil edişinin tapınak mimarisine yansıtılmış örneği olması açısından önemlidir.

Roma imparatorluk dönemi renkli mermer kullanımının tapınak mimarisindeki önemli ve etkin rolü nedeniyle mermerin boyanarak çok renklilik etkisinin yaratılması uygulaması popülerliğini yitirmiştir. Antik Roma ile başlayan, tuğla, beton, mermer gibi malzemelerin bir

³⁷² Silvia Nolte, “Schatteneffekte im Ornament der Kaiserzeit und der Einfluss des Lichtes auf die Ornamentik”, in *Licht und Architektur*, ed. Wolf-Dieter Heilmeyer and Wolfram Hoepfner (Tübingen: E. Wasmuth Verlag, 1990), 72–78.

³⁷³ Wolf-Dieter Heilmeyer, *Korinthische Normalkapitelle: Studien zur Geschichte der römischen Architekturdékoration* (Heidelberg, Germany: F. H. Kerle, 1970), 137.

³⁷⁴ Phleps, *Farbige Architektur*, 24–25; Blagg, “Terra-cotta”, 276–277. Also noting colour traces: R. Egidio and R. Rea, *Sepolcri della via Latina*, in *Archeologia e Giubileo. Gli interventi a Roma e nel Lazio nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, ed. Fedora Filippi (Naples: Electa, 2001), 289–95.

³⁷⁵ Tuna Şare Ağtürk, “Nicomedia Çok Renkli (Polykrom) Roma Rölyeflerinin Üzerindeki Arkeometrik Çalışmaların Ön Bulguları”, 33. *Arkeometri Sonuçları Toplantısı Cilt II*, (Bursa: 2017), s. 290-304.

³⁷⁶ Bradley, *Ön, ver.*, p. 202–211.

arada kullanıldığı günümüz modern mimarisinin güçlü yapı modeli, parlaklığını yıllar içerisinde yitirecek olan renklendirmenin önüne geçmiş olmalıdır. Yapıların değişen görünümüyle beraber antik Yunan'ın bezeme ve kabartma unsurlarıyla dış dünyaya açık görünümü içerisinde etkin rol oynayan çok renklilik, Roma imparatorluğu sonrasında, Hıristiyan bazilikalarında ve Kilise yapılarında duvar resimleri ve vitraylar aracılığıyla uygulanmaya devam etmiştir. Daha sonraki yıllarda, orta çağdan itibaren, tıpkı heykeltıraşlık sanatında bir olgu olarak görülen malzemenin renklendirilmeden kullanımı bir moda olarak ortaya çıkmıştır. Günümüzdeki tapınım yapıları (cami, kilise vb) çok renklilik açısından değerlendirildiğinde, dış cepheleri Orta çağdan beri süre gelen sade ve tek rengin tercih edildiği, iç kısımlarda ise dinlerin tarihine ve geleneklerine uygun biçimde (örneğin camiilerde bitkisel motifler, kiliselerde ise Hz. İsa betimlerinin yer aldığı duvar süslemeleri) biçiminde devamlılığını sağladığı görülmektedir.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Antik çağın taş tapınak mimarisi kendini tam olarak Yunanistan'ın MÖ 7. yüzyılına denk gelen dönemde göstermeye başlamıştır. Bu zamanın öncesinden beri süregelen tapınak yapılarını boyama ve çok renkli bir görünüm kazandırma gayesi dönemlerin popüler renkleri ve tapınak formları ile yakından ilişkili olmalıydı. Arkaik dönemin Dor tapınaklarındaki çok renklilik genel olarak beyaz veya sütunların üst kısmındaki başlıklarda çok renkli dekoratif bezemelerle kendini göstermiştir. Bu bir bakıma özellikle dekoratif unsurların ön plana çıkarılmak istenmesine dayalı olabilir. Dor tapınaklarının metoplarının arka planı beyaza boyanmış bazen de nadir olarak mavi triglife kontrast oluşturması için soluk kırmızı kullanılmıştır. İonik düzenli tapınaklar çok renklilik yönünden dor düzeninden pek farklı değildi. Fakat yine de en erken Arkaik İon tapınaklarının bazılarında yaldızlama işleminin izlerine rastlanmış olması, ufak tefek bazı farklılıkların varlığını gösterir niteliktedir. İon tapınaklarına yaldızın yakıştırılmış olmasında estetik veya sembolik bir anlamının da olması pek uzak bir ihtimal değildir.

Renklerin en eski çağlardan beri özellikle antik Yunan'da dinsel/sembolik anlamının varlığı bilinmektedir. Kırmızı, beyaz ve siyah renklerin tapınaklarda daha özenli bir tonlandırma işlemine tabii tutulması, yapıların farklı kısımlarında ama mutlaka kullanılmış olmaları da, tapınak mimarisindeki önemlerini açıkça göstermektedir. Kırmızının en erken çağlardan itibaren kan, yaşam ve bereketi simgelemesi, tapınak mimarisindeki kullanımını uyumlu kılmaktadır. Öte yandan beyazın dini bayramlarla ve iyi alametlerle ilişkilendirildiği düşünülebilir. Tapınaklara uygulanmış renklerin genel kullanım alanları üst yapı elemanları üzerinde işlenen heykeltıraşlık eserler ve bezeme motifleridir. Boyalarda ise başta kırmızı olmak üzere, mavi, sarı, siyah, altın rengi ve beyazın tercih edilmiş oldukları anlaşılmaktadır. İstinat duvarları, sütun ve sütun kaideleri genellikle fildişi; Dorik stil sütun başlığında kırmızı ve mavi, İonik stilde altın sarısı, kırmızı, mavi, Korinth stilde ise sadece altın sarısı tercih edilmiştir.

Güçlü bölgesel geleneklere ve genel bir uyumluluk eksikliğine rağmen, birkaç genel çıkarım kesin olarak belirtilebilir: Arkaik Yunan ve Etrüsk-İtalik mimarisine hâkim koyu (siyah, mavi), açık (beyaz, krem) ve kırmızı tonların üçlü çok renklilik şeması; Yunan Dor düzeninin de temel bir kombinasyonu olarak, Roma İmparatorluk dönemine kadar tekrar eden mimari yüzey unsurları olmuştur. Klasik dönemde, yeşil, sarı ve giderek artan bir şekilde yaldız, temel renk paletine katılmıştır. Geç Klasik/Hellenistik yenilikler, illüzyonist resim tekniklerinin

ve taklitçiliğin (bir materyalin bir başkasıyla taklit edilmesi) yanı sıra ışık ve gölge efektlerinin artması olmuştur.

Renk, tapınak mimarisi için önemli ve ayırt edici bir unsur olmasına rağmen, yapıların dış cephesinde çok renkliliğin her zaman boyama metoduyla olmadığı anlaşılmaktadır. Etrüsk-İtalik ve Roma mimarisi, bu durumun başlangıç dönemlerini oluşturmaktadır. İtalya coğrafyasında, Helenistik kavramların da etkisiyle, özellikle Roma mimarisinin gerçek bir imzası haline gelen renkli malzemelerin (renkli mermerler, metallere) antitetik kompozisyonlarıyla renk efektlerinin elde edilmesi, çok renkliliğin yeni uygulama seviyelerine geçişini sağlamıştır. Özellikle iç mekânlar için temel olarak varyasyon kavramı oldukça önem kazanmıştır. Işık-gölgenin gelişim olarak zirveye çıkışıyla spesifik renk kombinasyonlarından ziyade, Geç Antik ve Erken Bizans dini mimarisi genel çok renkliliği, metal ya da cam yüzeylerin renklendirilmesi, parlaklık ve yansıtmayı ilahiyat kalitesi olarak uygulamayı sürdürmüştür.

Antik Yunan ve Roma çok renkli tapınak mimarisinde evrensel olarak mineralleri (yerel kaynaklı demir oksitler ve kırmızı, sarı, yeşil ve kahverengi tonlarında) içeren yapay olarak üretilmiş pigmentler (Mısır mavisi, kurşun beyazı, kalsiyum karbonat beyazı) ve organik renkler (karbon siyahı) uygulanmıştır. Korunan yüzeylerde ve mimari heykellerde daha değerli ve daha parlak pigmentlerin (yeşil malakit, mavi azurit, kırmızı cinnabar) uygulandığı da anlaşılmaktadır.

Esasen çok renkliliğine dair örnekler ışığında, bulunan çok renkli tapınak mimari parçalarının birkaç parçayla sınırlı olması, yapının bütün olarak yorumlandırılmasını zorlaştırmaktadır. Pigmentlerin analiz çalışmalarıyla organik içerikleri ve renk geçişlerinin saptanması her ne kadar teknolojik bir takım uygulamalarla kolaylaştırılmışsa da, tapınak mimarisinin genelini renk kombinasyonu şimdilik yorumlarla sınırlı kalmaktadır. Bu durum çok renklilik çalışmalarının son yıllarda yapılmaya başlanması, boyaların saptanmasını ve konservasyonun yapılmasını sağlayan teknolojik yöntemlerin birkaç proje ile sınırlı olmasından kaynaklanmaktadır. Araştırma ve incelenme açısından zengin bir çalışma konusu olduğundan, bundan sonraki süreçte renk analiz çalışmalarının ve veri kayıtlarının oluşturulması boya izine rastlanılmış tüm tapınak yapıları veya bunların parçaları için yapının genelini anlaşılmasına olanak sağlayabilir.



TABLÖLAR

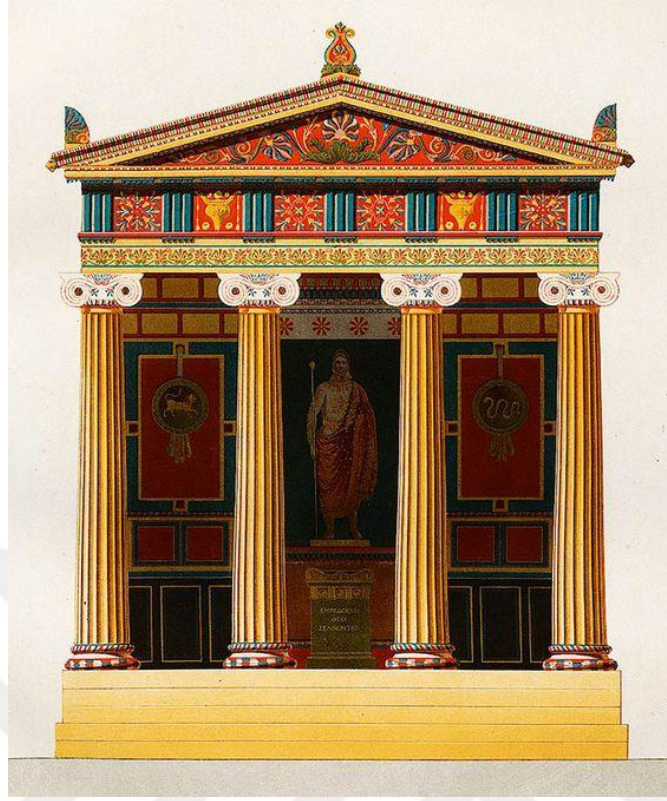
Yapının Tarihi	Yer	Yapının Adı	Rengin görüldüğü ve uygulandığı yer/yerler	Renkler	Metin Sayfa No	Görsel No
MÖ 6. yüzyıl	Atina Akropolis Müzesi Yunanistan	Mermer Alınlık Grubu	Alınlık üzerindeki heykeltıraşlık figürler; mavi sakal, triton, Herakles, iki aslan figürü	Kırmızı, Mavi, Koyu yeşil, Turuncumsu kırmızı	53	50,51, 52,53
MÖ 690-650	İsthmia Yunanistan	Poseidon Tapınağı	Ele geçen duvar resimleri parçaları	Kırmızı, Açık mavi, Yeşil, Sarı, Siyah, Turuncu	53	54
MÖ 590-580	Corfu Yunanistan	Artemis Tapınağı	Alınlık, dış cephe parçaları	Kırmızı, Mavi, Yeşil, Koyu sarı	54	55,56
MÖ 550-540	Atina Akropolis Müzesi Yunanistan	Herakles'in Tanrılaştırılması Alınlığı	Alınlık üzerindeki heykeltıraşlık figürler; Zeus, Hera, Hermes. Arka plan	Kırmızı, yeşil, siyah, beyaz, mavi, sarı, turuncumsu kırmızı	54	57
MÖ 5. yüzyıl	Syracusa İtalya	Athena Tapınağı	Alınlık üzerindeki kalkan motifi ve geometrik bezeme kontur çizgileri	Altın sarısı, Siyah	55	60,61
MÖ 510-470	Aigia Yunanistan	Aphaia Tapınağı	Alınlık üzerindeki heykeltıraşlık figürler; Troyalı okçu, Athena. Zemin	Kırmızı, Mavi, Yeşil, Sarı, Kahverenginin tonları	55,56, 57	62,63, 64,65
MÖ 480-470	Akragas Sicilya	Hera Tapınağı	Çatı kiremitleri	Pembe, Mavi, Beyaz	58	-
MÖ 470-460	Olympia Yunanistan	Zeus Tapınağı	Zemin; mozaik	Siyah, Beyaz	58	-
MÖ 470-450	Paestum İtalya	Hera Tapınağı	Çatı kiremitleri	Siyah, Kırmızı, Beyaz	58	-
MÖ 460-450	Sunion Yunanistan	Athena tapınağı	İön başlıkları; volütler arasındaki meander motifi üzerinde	Siyah, Sarı, Mavi	58,59	66-67
MÖ 450-440	Atina Yunanistan	Hephaistos Tapınağı	Doğu friz üzerinde	Kırmızı, Mavi ve Yeşilin tonları	59	68
MÖ 447-432	Atina Akropolisi Yunanistan	Parthenon Tapınağı	Friz, triglif, metoplar üzerindeki heykeltıraşlık figürleri	Mavi, Kırmızı, Yeşil, Sarı	60	8,9,10, 11,69, 70
MÖ 421-404	Atina Akropolisi Yunanistan	Nike Tapınağı	Akroterler, koruma duvarı üzerindeki heykeltıraşlık figürler	Sarı, Mavi, Yeşil, Beyaz, Kırmızı	60	71,72
MÖ 421-405	Atina Akropolisi Yunanistan	Erechtheion Tapınağı	Alınlık, duvarlar	Altın yıldız, Kırmızı	61	73,74

MÖ 4. yüzyıl ortası	Vergina Yunanistan	Mezar I	Giriş duvarı	Kırmızı, Beyaz, Sarı, Yeşil, Turuncu, Mor	62	75
MÖ 4. yüzyıl ortası	Vergina Yunanistan	Mezar II	Giriş duvarı	Beyaz, Kırmızı, Mavi, Sarı, Yeşil	62	76,77
MÖ 4. yüzyıl ortası	Vergina Yunanistan	Mezar III	Giriş duvarı	Kırmızı, Mavi, Yeşil, Beyaz	62	78
MÖ 325-300	Lefkadia Yunanistan	Yargıcın Mezarı	Giriş duvarı	Beyaz, Mavi, Kırmızı, Sarı, Yeşil	62	79,80
MÖ 300-250	Lefkadia Yunanistan	Palmetli Mezar	Giriş duvarı	Kırmızı, Beyaz, Mavi, Yeşil, Mor, Sarı, Kahverengi, Siyah	63	81,82, 83
MÖ 200-150	Lefkadia Yunanistan	Lyson ve Kalliklesin Mezarı	Giriş duvarı, iç mekan, duvarlar	Kırmızı, Sarı, Yeşil, Mavinin tonları, Siyah, Kahverengi, Beyaz	64	84,85
MÖ 2. yüzyıl	Aydın Türkiye	Magnesia Artemis (Leukophryene) Tapınağı	İon sütun başlıkları	Beyaz, Mavi, Kırmızı, Siyah	64	86
MÖ 28	Roma İtalya	Platine Apollo Tapınağı	Sütun parçaları; gövde, tambur Üst yapı elemanları; dış sırası	Mısır mavisi, Sarının tonları, Kırmızı, Yeşil, Altın yıldız	65	87,88, 89
MÖ 42	Roma İtalya	Mars-Ulitor Tapınağı	Alınlık, akroterler	Altın yıldız, Mavi	67	90
113-125	Roma İtalya	Pantheon Tapınağı	Dış ve iç mekandaki renkli mermer ve granit sütunlar	Kahverengimsi-Sarı Numidian mermeri, Yeşil bazalt verde/Serpentino, Beyaz-Kırmızımsı	67	91,92
1. yüzyıl	Balıkesir Türkiye	Kyzikos Zeus Hadrianus Tapınağı	Korinth sütun başlığı, üst yapı mimari bezeme parçaları	Altın yıldız, Mavi, Kırmızı	68	93,94
Erken 4. yüzyıl	Roma İtalya	Deified Romulus Tapınağı	Giriş kapısı	Mor porfir, Beyaz mermer, Bronz	69	96

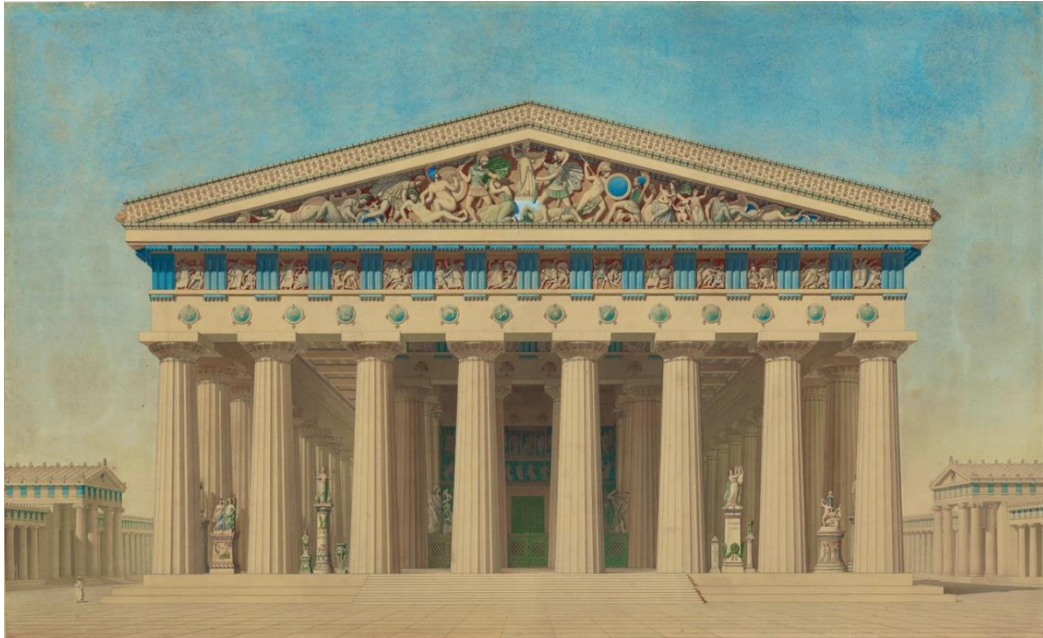
Tablo 1: Antik Yunan ve Roma çok renkli tapınak örneklerinin kronolojik tablosu; boyanın görüldüğü/uygulandığı yerler, renkler



GÖRSELLER



Görsel 1: Selinus Empedocles Tapınağı, renkli restitüsyon çalışması, Ignace Hittorff, 1823



Görsel 2: Dorik Yunan Tapınağı, renkli restitüsyon çalışması, Ignace Hittorff, 18.yüzyıl



Görsel 3: Aigina Aphaia Tapınağı alınlığı, renkli restitüsyon çalışması, A. Blouet, 1838



Görsel 4: Aigina Aphaia Tapınağı alınlığı, renkli restitüsyon çalışması, Ch. Garnier, 1884



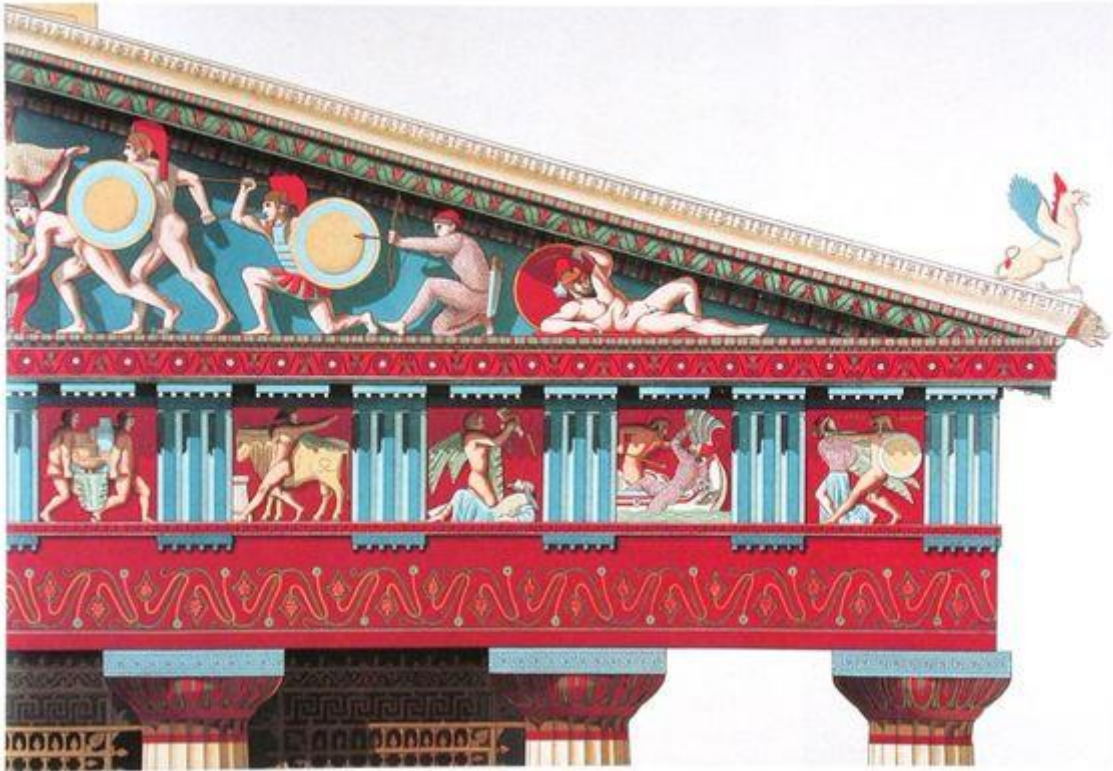
Görsel 5: Aigina Aphaia Tapınağı alınlığı, renkli restitüsyon çalışması, L. Fenger, 1886



Görsel 6: Aigina Aphaia Tapınağı doğu alınlığı, renkli restitüsyon çalışması, A. Furtwangler, 1906



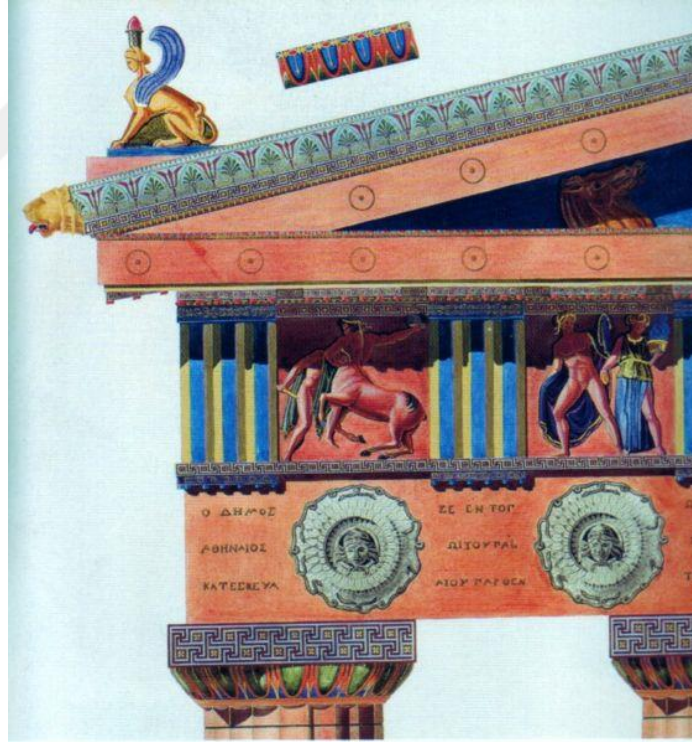
Görsel 7: Aigina Aphaia Tapınağı batı alınlığı, renkli restitüsyon çalışması, A. Furtwangler, 1906



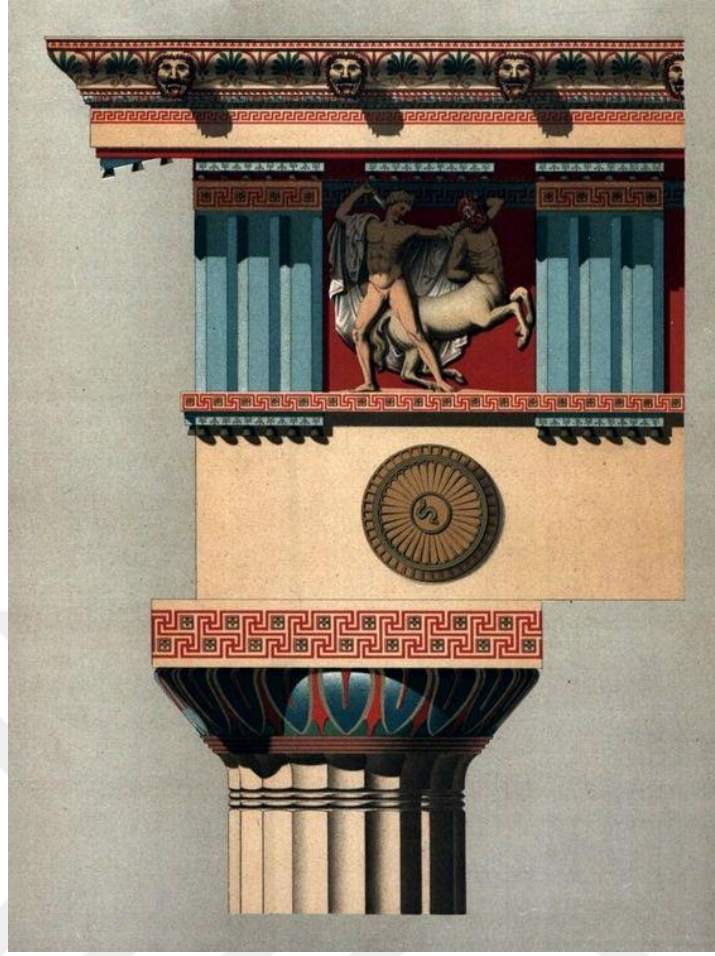
Görsel 8: Parthenon Tapınağı, renkli restitüsyon çalışması, Charles Garnier, 1853



Görsel 9: Parthenon Tapınağı, renkli restitüsyon çalışması, Eduard Loviot, 1881



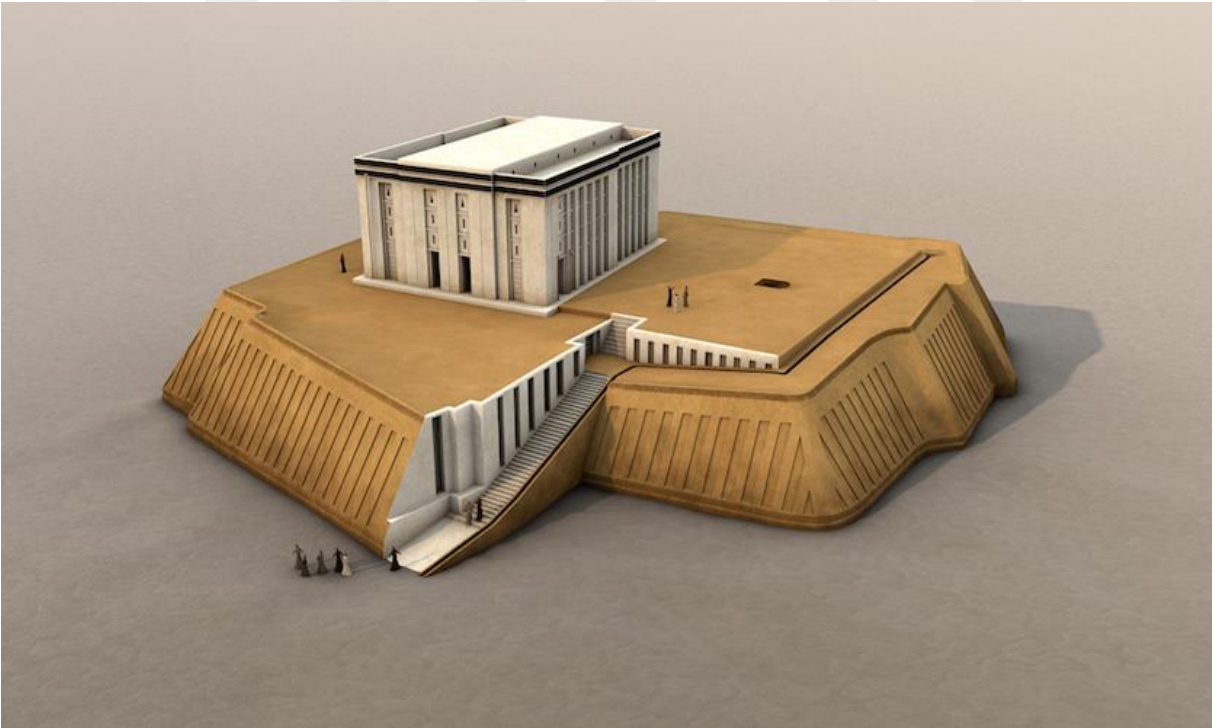
Görsel 10: Parthenon Tapınağı, renkli restitüsyon çalışması, Gottfried Semper 19. Yüzyıl



Görsel 11: Parthenon Tapınağı, renkli restitüsyon çalışması, Leo von Klenze, 19. Yüzyıl



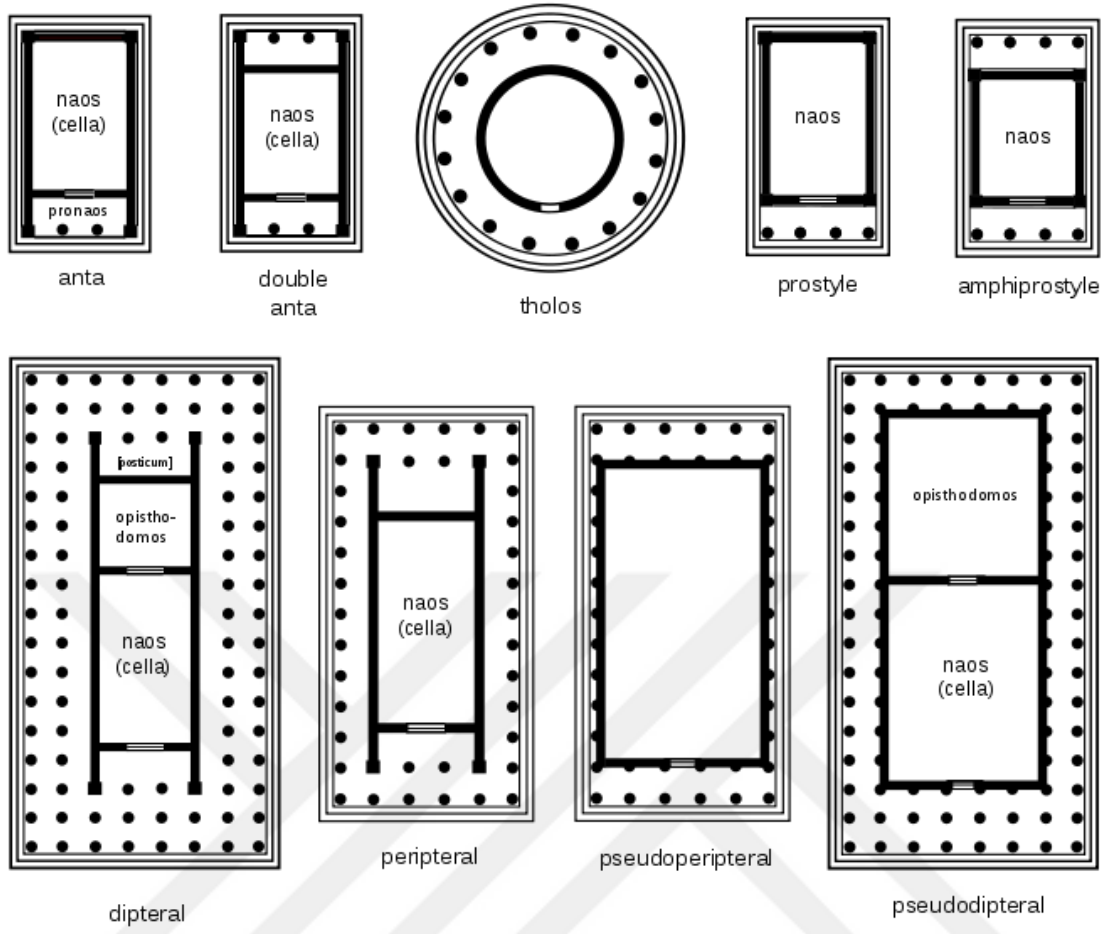
Görsel 12: Göbekli Tepe, MÖ 1000-6900, Şanlıurfa, Türkiye



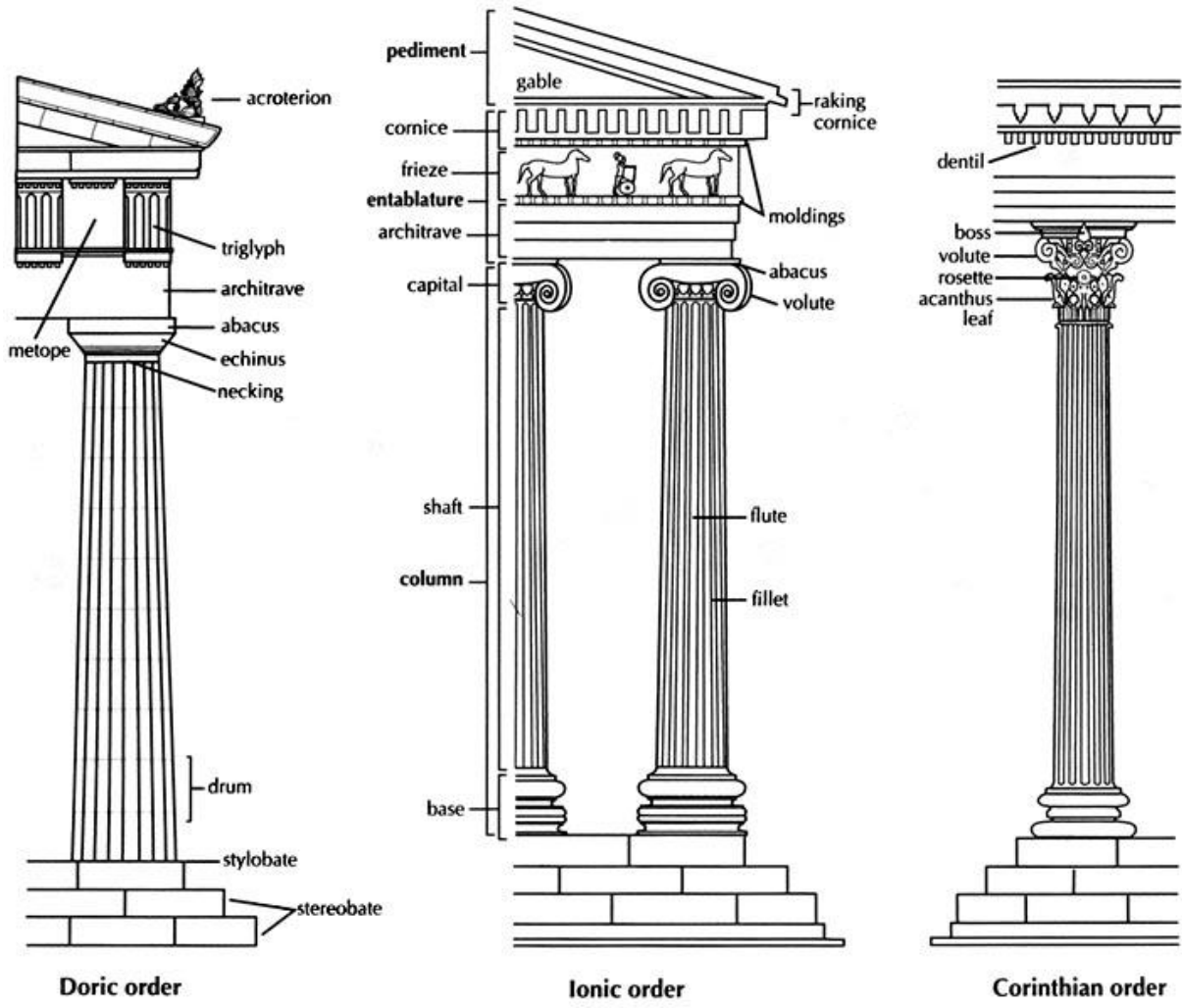
Görsel 13: Uruk kentindeki Beyaz Tapınak, dijital rekonstrüksiyon, MÖ 3517-3358, Warka, Irak



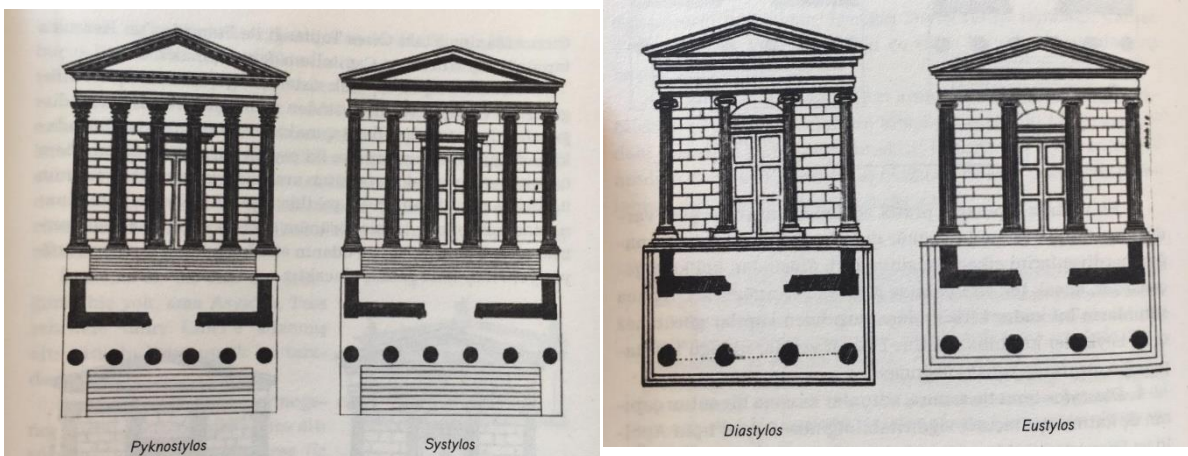
Görsel 14: Tapınak yapısının bölümleri: Pronaos, Sella/Naos ve Opistodomos



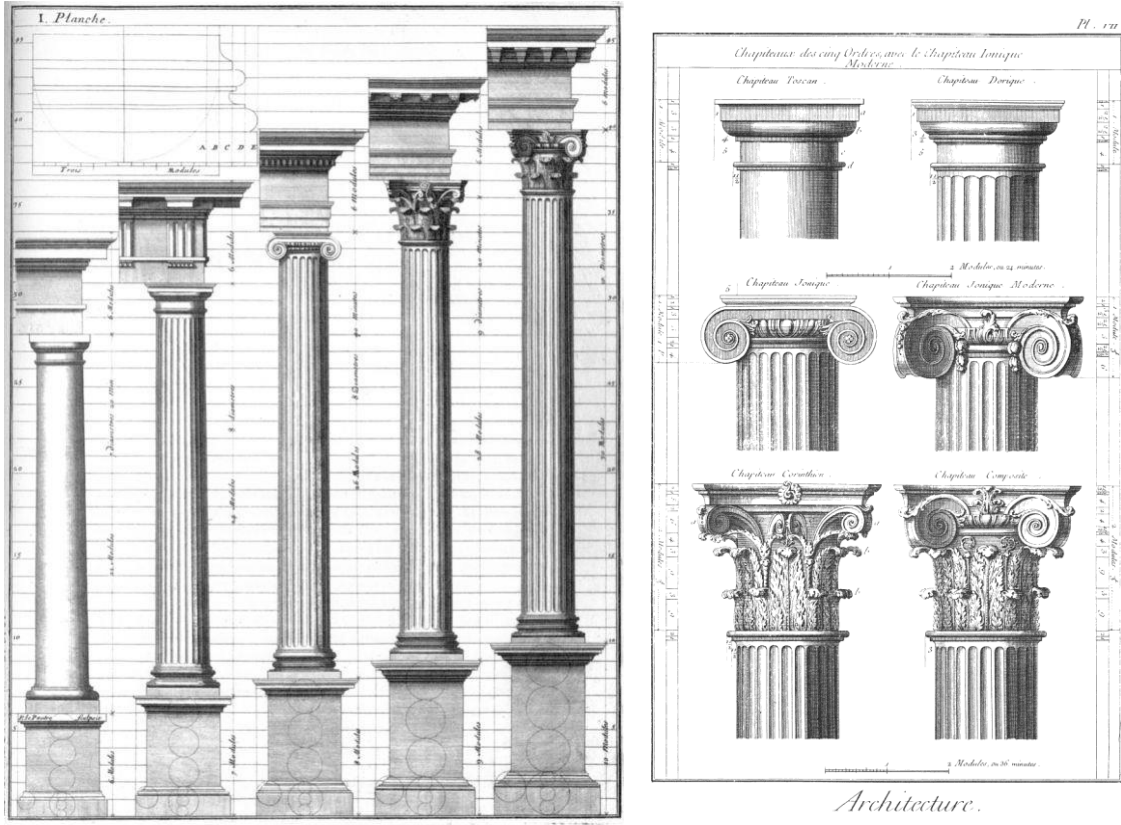
Görsel 15: Planlarına ve sütun dizimlerine göre tapınak tipleri



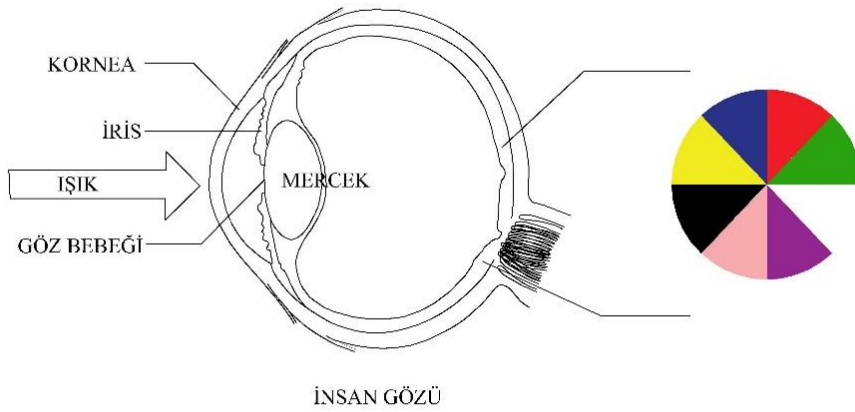
Görsel 16: Dor, İon ve Korinth düzenlerindeki tapınakların alt ve üst yapı elemanları



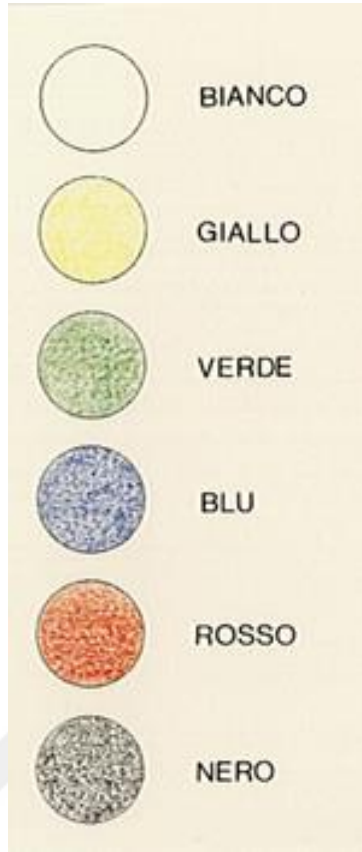
Görsel 17: Vitruvius'un aktardığı, tapınakların sütun aralıklarına göre isimlendirilişi



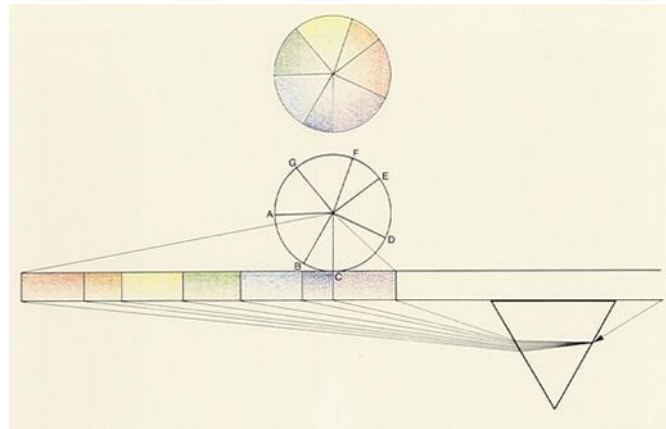
Görsel 18: Antik çağ tapınak mimarisinin düzenleri: Toskana, Dor, İon, Korinth, Kompozit



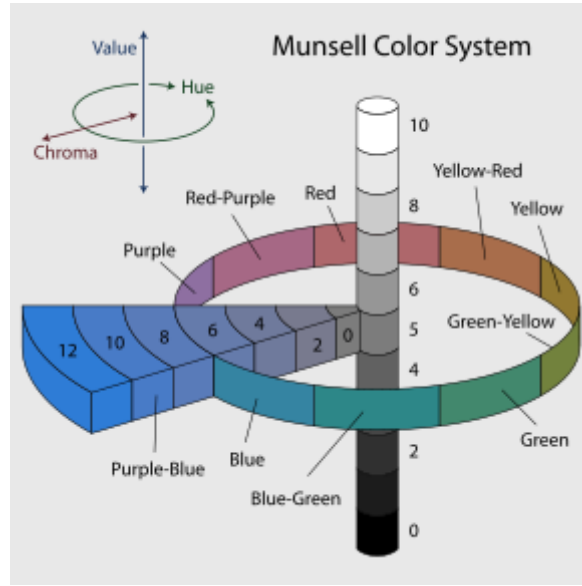
Görsel 19: Rengin görülmesi



Görsel 20: Leonardo da Vinci'nin "basit renkler" şeması



Görsel 21: Isaac Newton'un dairesel renk sistemi şeması



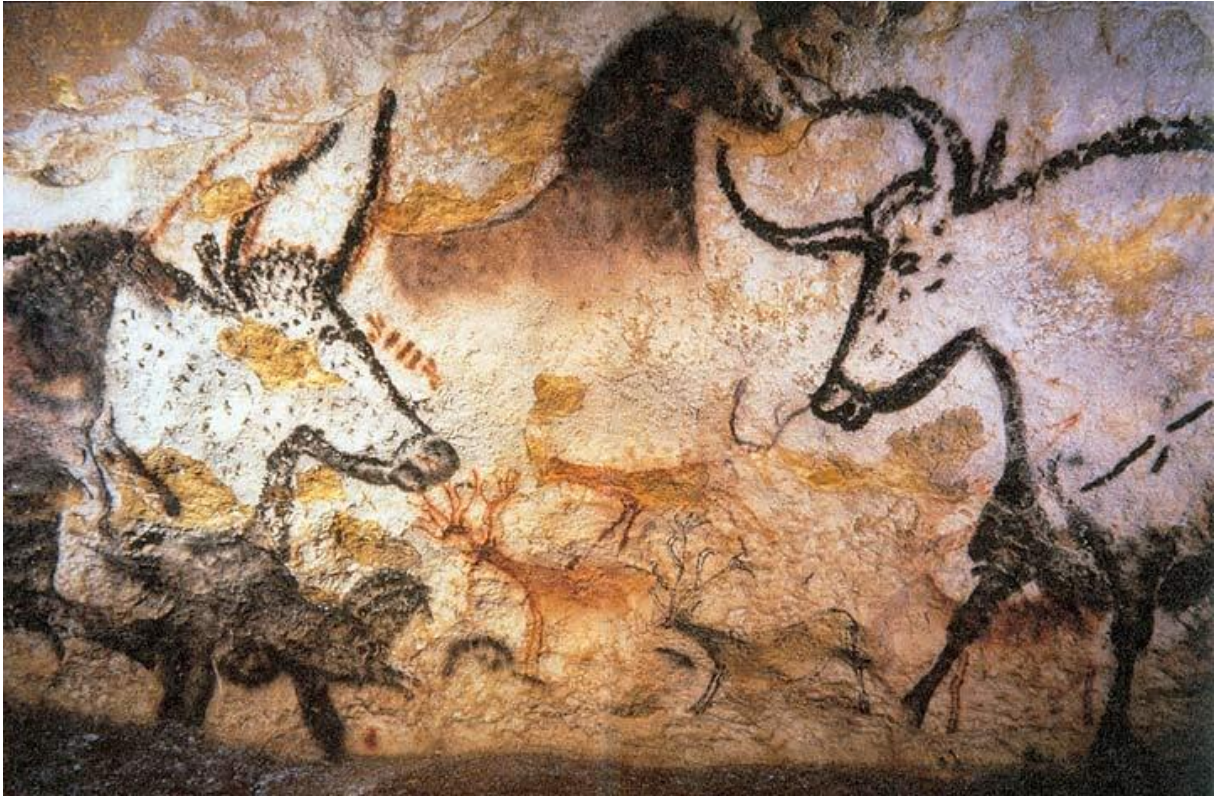
Görsel 22: Albert Munsell'in renk sistemi şeması



Görsel 23: Boyaların elde edilmesinde kullanılan doğal mineraller



Görsel 24: La Pasiega Mağarası, Salon XI, kırmızı panel, Paleolitik dönem, İspanya



Görsel 25: Lascaux Mağarası, duvar resimlerinden ayrıntı, Paleolitik dönem, Fransa



Görsel 26: Altamira Mağarası, duvar resimlerinden ayrıntı, Paleolitik dönem, İspanya



Görsel 27: Çatalhöyük duvar resimlerinden bir ayrıntı, Neolitik dönem, Konya



Görsel 28: Antik Mısır'ın değerli taşlarla özdeşleştirilen altı ana rengi

Blue Colors of Ancient Egypt



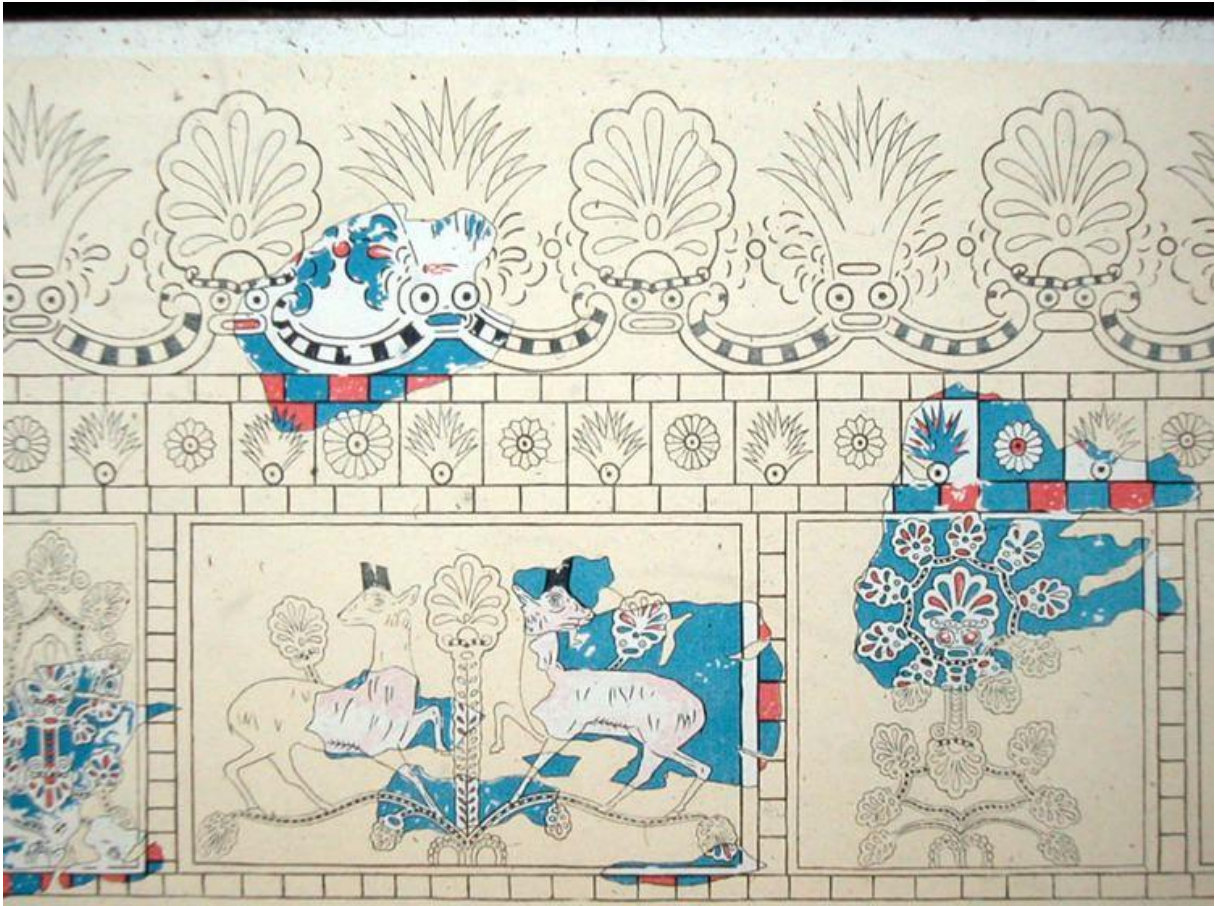
Görsel 29: Mısır mavisi ve tonları

RENKLER	RENKLERİN ÇEŞİTLERİ	RENKLERİN ANLAMLARI
BEYAZ	Melinum-Eretria terrae-Cerussa (üstübeç)-Paraetionium-Creta selinusia	Saflık-Güç-Temizlik-Sadelik
SARI	Ochra-Auripigmentum-Viola arida	Devamlılık-Ebediyet-Neşelilik
YEŞİL	Chrysocolla-Appianum-Creta vridis-Aerugo (verdigris)	Doğurganlık-Büyüme ve yenilenme-Sevinç-Tazelik
MAVİ	İndicum (indigo)-Armenium-Caeruleum-Puteolanum	Yaratılış-Yaşlanma-Sakinlik-Düşündürücü
KIRMIZI	Sinopis-Cinnebaris (zencifre)-Minium (miltos)-Sandaraca (kırmızı arsenik)	Yaşamsal-Öfke-Zafer-Heyecan
MOR	Purpurissum-Sandyx-Syricum	Özgüven-Direnç-Hüzün-Korku
SİYAH	Atramentum-Trigonon-Elephantinum-Atramentum librarium	Ölüm-Dayanıklılık-İstikrar

Görsel 30: Antik kaynaklar ışığında renkler, çeşitleri ve anlamları



Görsel 31: Knossos, rahibeler veya prensesler, duvar resmi detay, MÖ 1600-1450, Girit



Görsel 32: Assur, Tikulti Ninurta'nın sarayından duvar resmi, MÖ 1243-1207, Tulul ul Aqar in Salah al-Din Governorate, Irak



Görsel 33: Assur, Til Basrip Sarayı'ndan duvar resmi, rekonstrüksiyon çalışması, MÖ 8. yüzyıl, Tell 'Ahmar



Görsel 34: Etrüsk, Avcılar ve Balıkçılar Mezarı'ndan duvar resmi, MÖ 6. Yüzyıl, Tarquinia



Görsel 35: Lydia, Aktepe Tümlüsü'nden lotuslu genç kız, duvar resmi, MÖ 510-490, Uşak



Görsel 36: Korinth, Pitsa'daki bir mağaradan ahşap levha (pinaks) üzerine yapılmış duvar resmi, MÖ 540-520



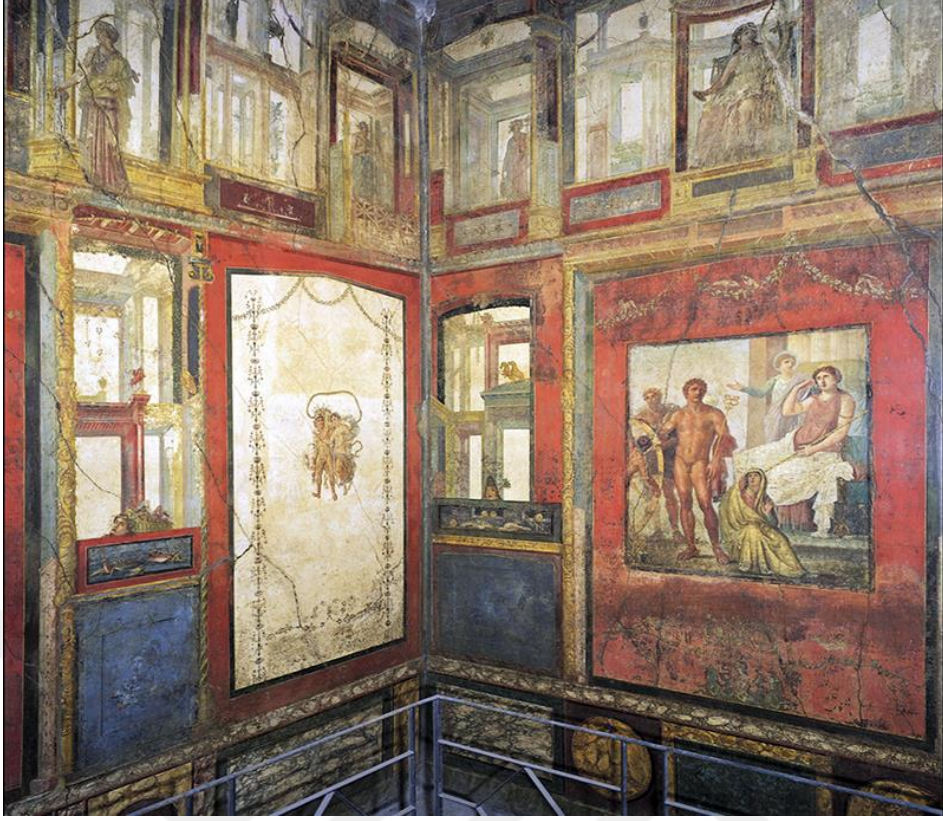
Görsel 37: Napoli, Boscoreale'de bir villanın rekonstrüksiyonu, giriş avlusunun güneyine bakan duvar resimleri, Pompeii I Stili, New York Metropolitan Müzesi, New York.



Görsel 38: Napoli, Boscoreale'daki P. Fannius Senatör Villası, Pompeii II Stili



Görsel 39: Pompeii, Vetti Evi'nden, Pompeii III Stili, Salerno



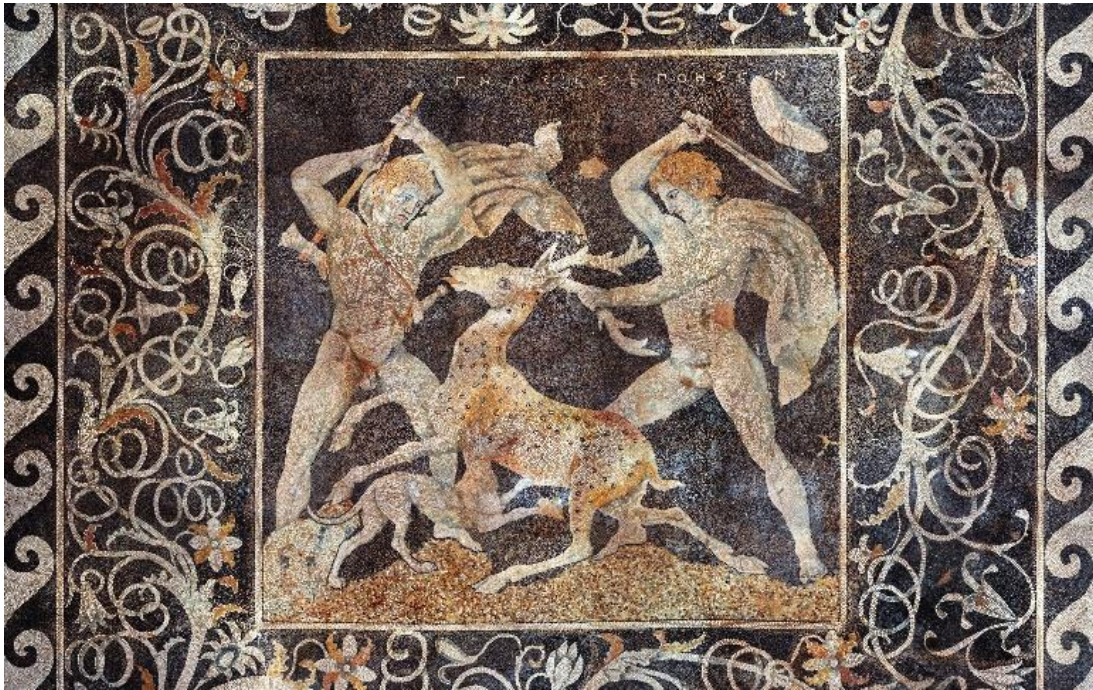
Görsel 40: Pompeii, Vetti Evi'nden İxion odası, Pompeii IV Stili, Salerno



Görsel 41: Uruk, Warka Tapınağı'ndan konik biçimli pişmiş topraktan sütun mozaığı, MÖ 4000, Warka, Irak



Görsel 42: Gordion'dan çakıl taşı mozaik, MÖ 8. yüzyıl, Ankara



Görsel 43: Pella'dan geyik avı mozağı, MÖ 4. yüzyıl sonları, Yunanistan



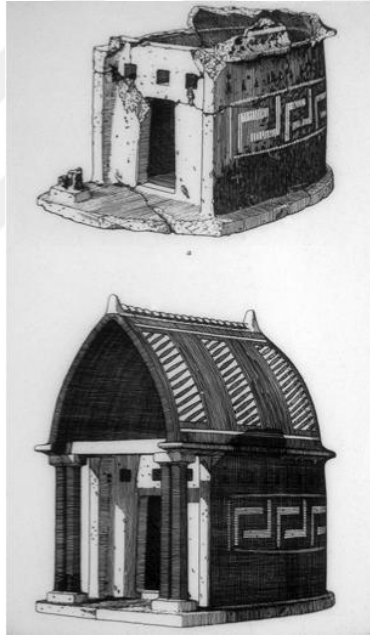
Görsel 44: Olynthos'tan Bellerophon mozaığı, MÖ 450-348, Yunanistan



Görsel 45: Morgantina'dan özel bir evin zemininden mozaik, MÖ 3. yüzyıl, İtalya



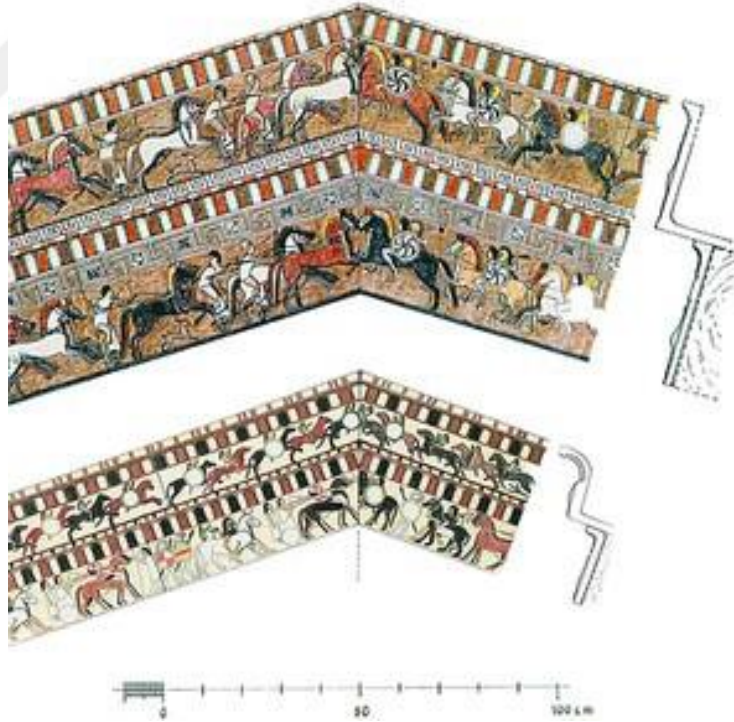
Görsel 46: Argos'tan tapınak modeli, MÖ 7. yüzyıl, Yunanistan



Görsel 47: Perachora'dan apsidal planlı yapı modeli, MÖ 800-750, Yunanistan



Görsel 48: Delphi'den, çok renkli terracotta sima parçaları, MÖ 6. yüzyıl, Yunanistan



Görsel 49: Etrüsk pişmiş toprak simalarının rekonstrüksiyon çalışması, üstte; Velletri (kahverengi zeminli) MÖ 530, altta; Tuscania, Ara del Tufo, MÖ 560-550 (beyaz zeminli)



Görsel 50: Atina Akropolis Müzesi, alınlık grubu, MÖ 6. yüzyıl, Yunanistan



Görsel 51: Alınlığın sağ köşesi, mavi sakal figürü



Görsel 52: Alınlığın sol köşesi, Triton ve Herakles mücadelesi



Görsel 53: Alınlığın ortasında yer alan iki aslanın mücadelesi

Archaic Temple at Isthmia, Greece. Constructed between 690 - 650 BC.
Design by Kenny Arne Lang Antonsen & Jimmy John Antonsen.



Görsel 54: İsthmia Poseidon tapınağı, rekonstrüksiyon çalışması, MÖ 690-650, Korinth



Görsel 55: Korfu Artemis Tapınağı rekonstrüksiyon çalışması, MÖ 590-580, Yunanistan



Görsel 56: Tapınağın boya izlerine rastlanan alınlık kısmı



Görsel 57: Atina Akropolis Müzesi, alınlık grubu, MÖ 550-540, Yunanistan



Görsel 58: Siphnialılar Hazine Binası, kuzey frizi, MÖ 530-525, Yunanistan



Görsel 59: Kuzey frizin rekonstrüksiyon çalışması



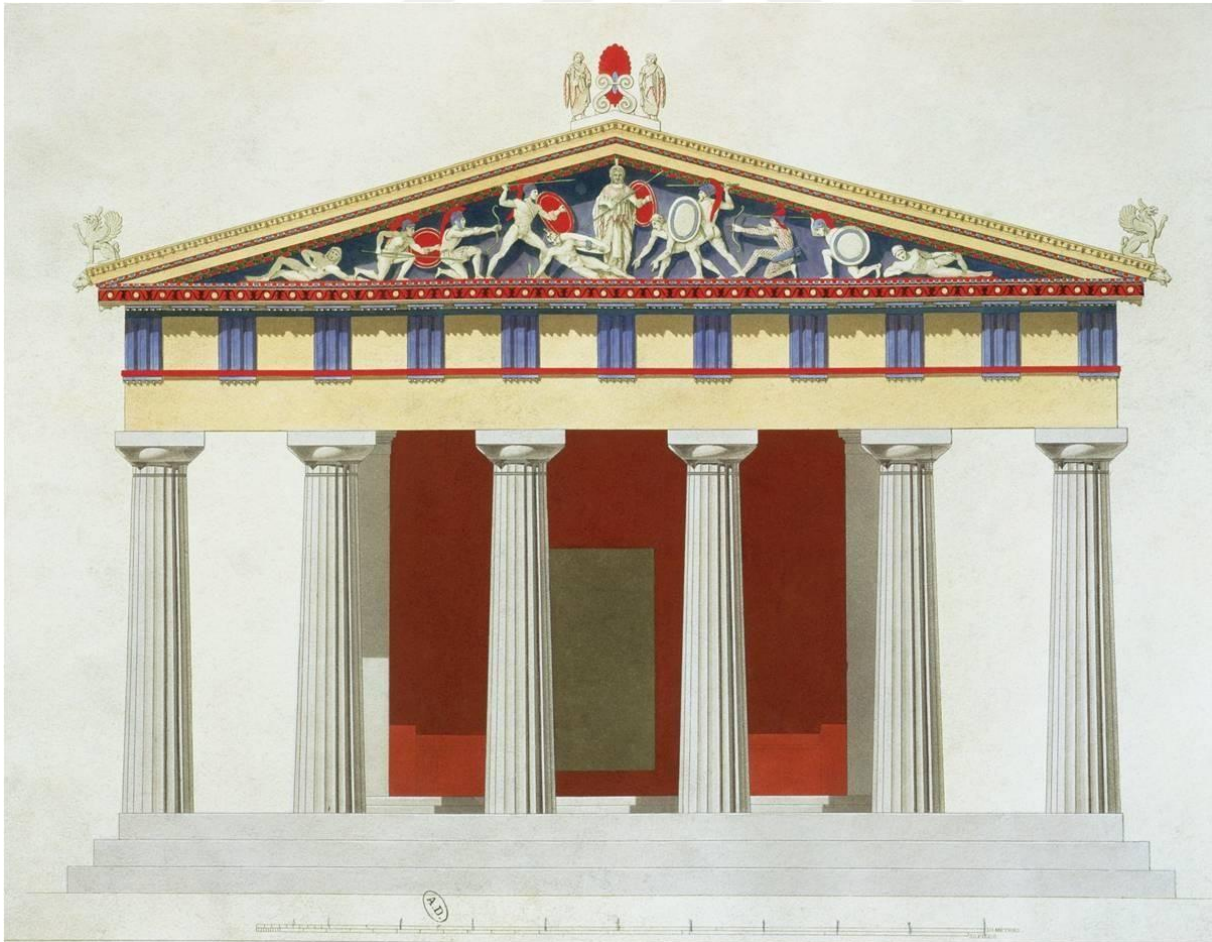
Görsel 60: Syracuse Athena Tapınağı, rekonstrüksiyon çalışması, MÖ 5. yüzyıl, Sicilya



Görsel 61: Tapınağın alınlık parçası, MÖ 5. yüzyıl, Sicilya



Görsel 62: Aigina Aphaia Tapınağı, alınlık rekonstrüksiyon çalışması



Görsel 63: Aigina Aphaia Tapınağı rekonstrüksiyon çalışması, MÖ 490-480, Yunanistan



Görsel 64: Aigina Aphaia Tapınağı, batı alınışındaki Troyalı okçu figürü, rekonstrüksiyon çalışması



Görsel 65: Aigina Aphaia Tapınağı, batı alınlığındaki Tanrıça Athena figürü, rekonstrüksiyon çalışması



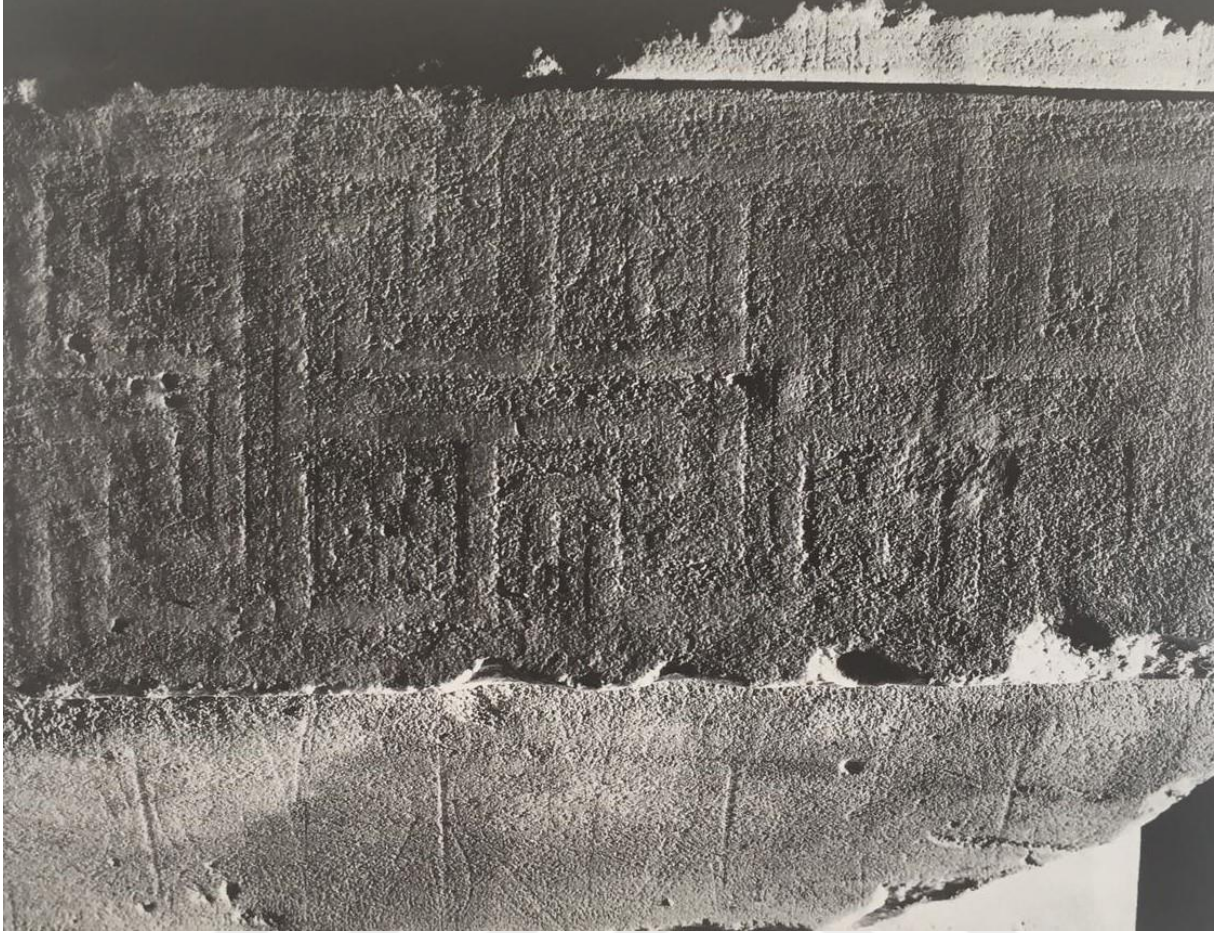
Görsel 66: Sunion Athena Tapınağı, ion başlığı, Atina Agora Müzesi, Yunanistan



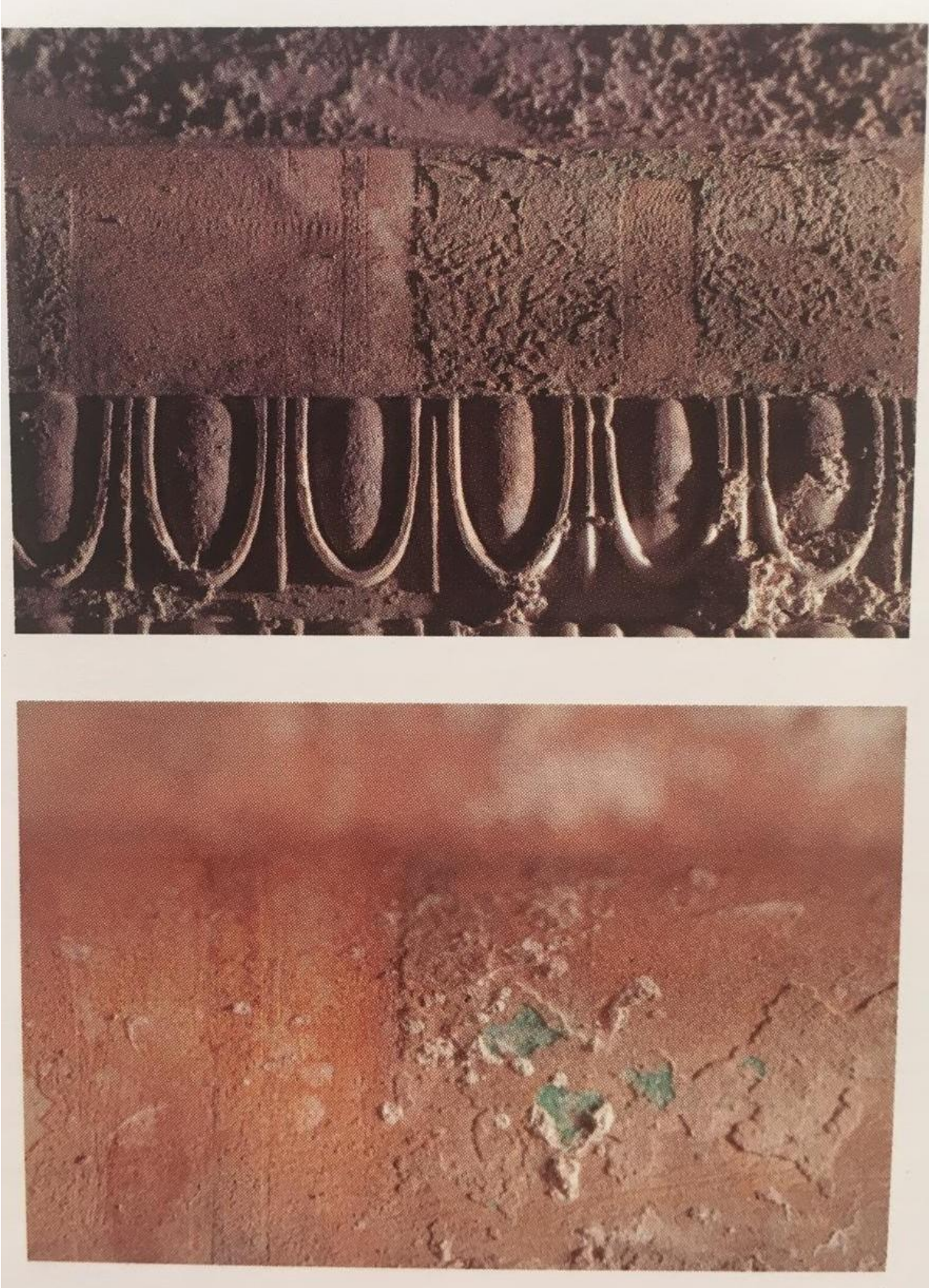
Görsel 67: Sunion Athena Tapınağı, ion başlığı, Atina Agora Müzesi, Yunanistan



Görsel 68: Atina Hephaistos Tapınağı, MÖ 450-440, Yunanistan



Görsel 69: Atina Parthenon Tapınağı, friz parçası, friz tacındaki meander şeridi, yatay ışık ile renk yıpranma kabartması, British Müzesi, Londra



Görsel 70: Parthenon Tapınağı, güneybatı ante duvarının üst blok sırası



Görsel 71: Atina Athena Nike Tapınağı, rekonstrüksiyon çalışması, MÖ 424-404, Yunanistan



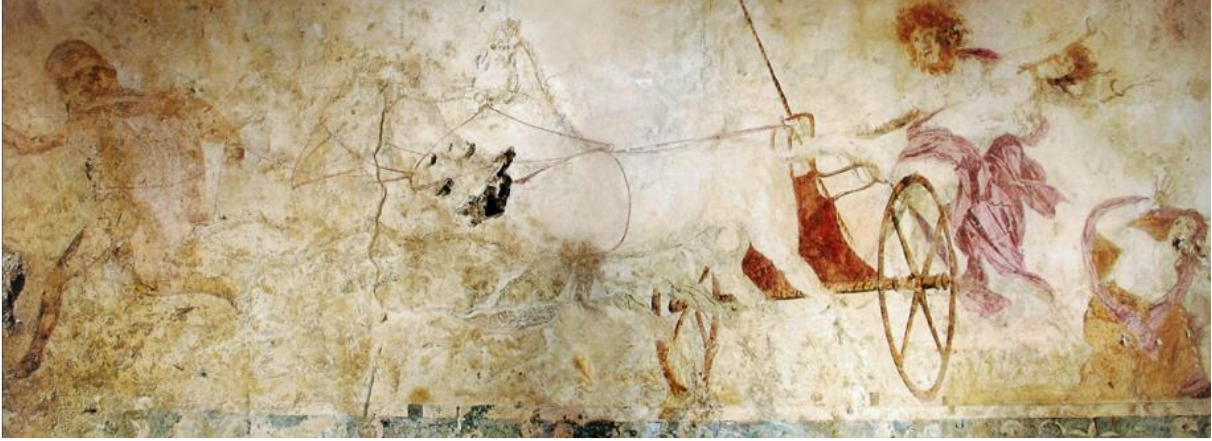
Görsel 72: Tapınağın korkuluk duvarı (ballustrade), rekonstrüksiyon çalışması



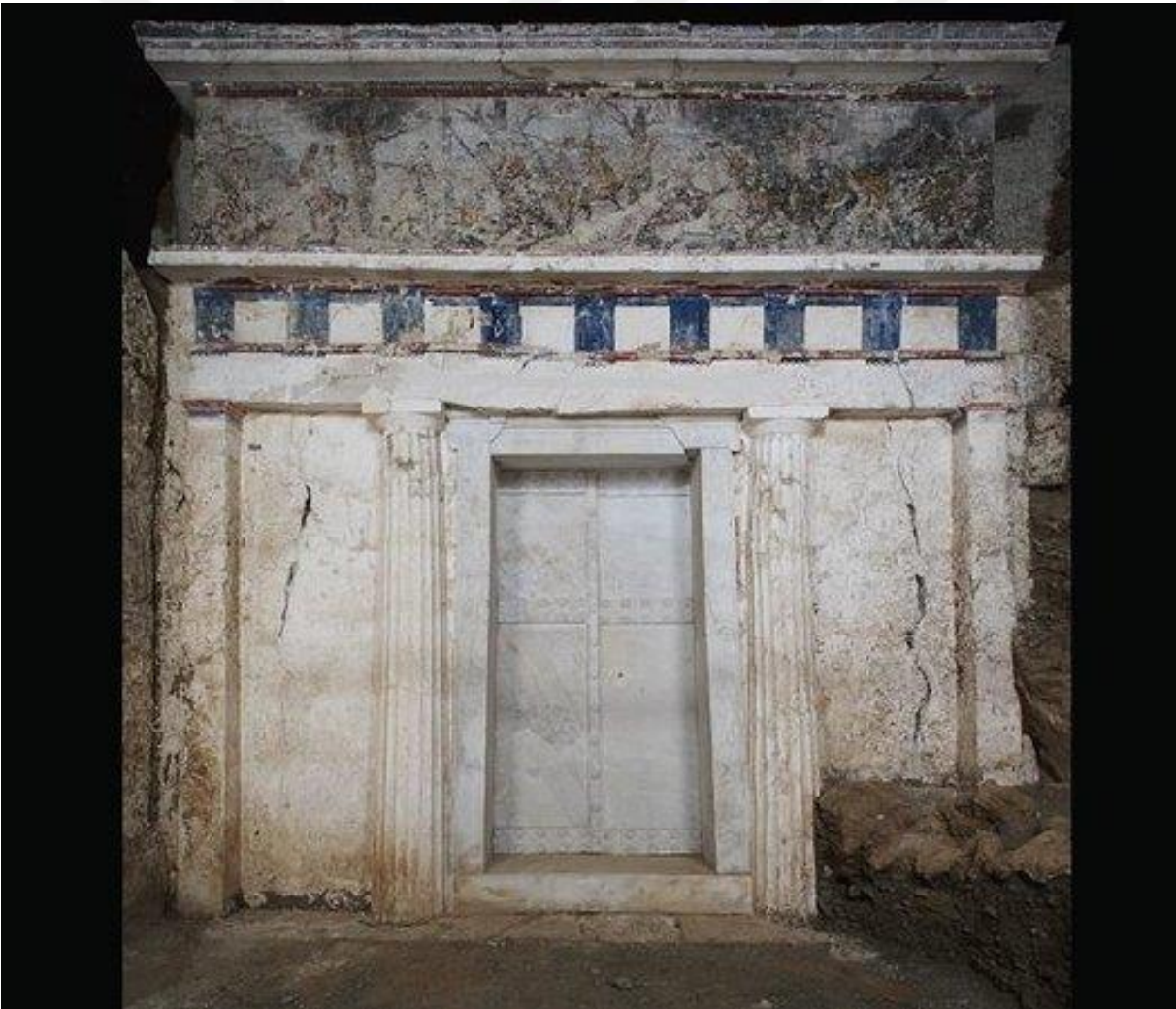
Görsel 73: Atina Erechteion Tapınağı, cam süslemeleri, çizim



Görsel 74: Erechteion Tapınağı, rekonstrüksiyon çalışması



Görsel 75: Makedonia Kral Mezarları'ndan Mezar I yapısı üzerindeki duvar resmi, MÖ 4. yüzyıl ortaları, Vergina



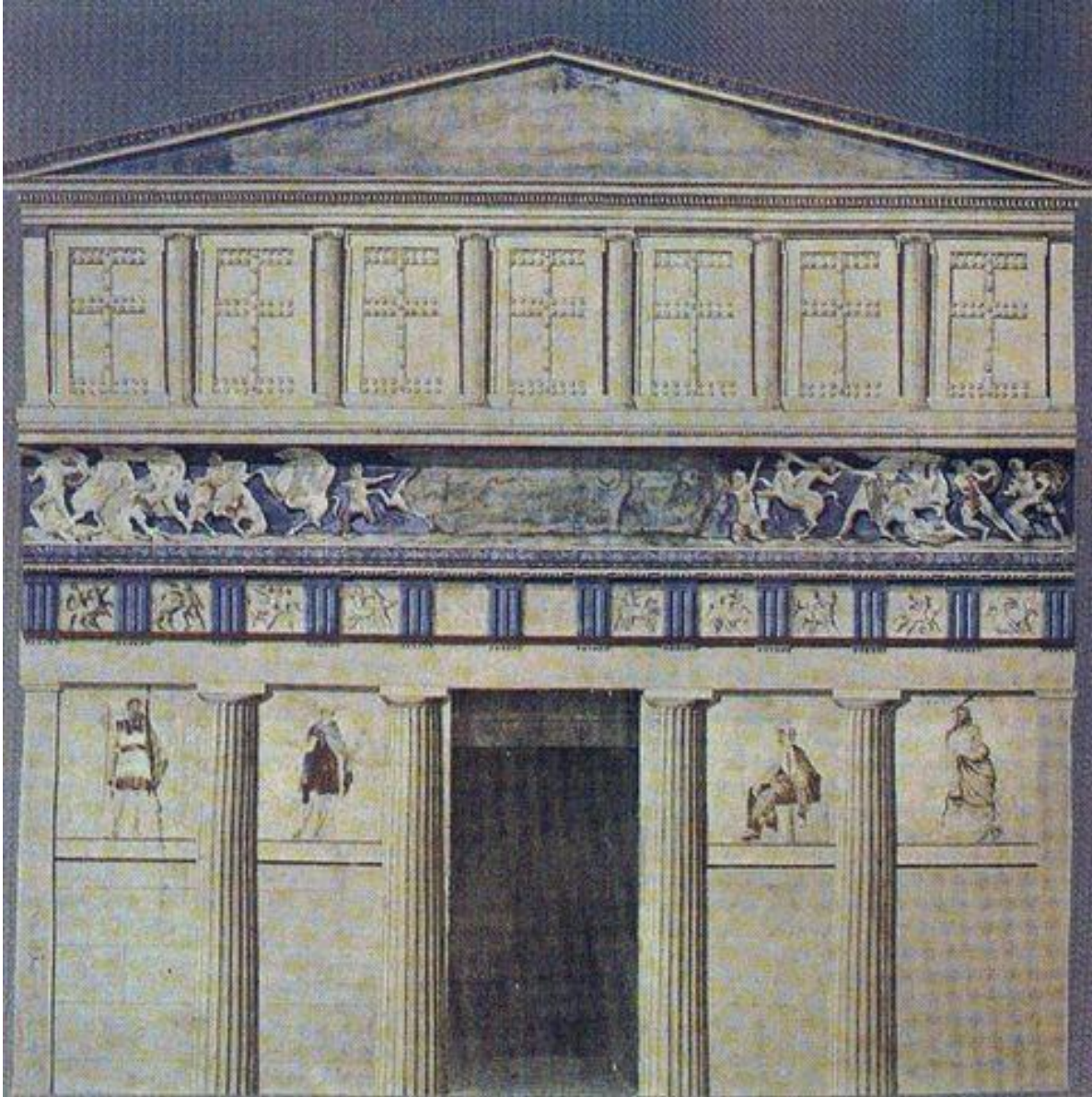
Görsel 76: Makedonia Kral Mezarları'ndan Mezar II yapısı, giriş cephesi, MÖ 340-310, Vergina



Görsel 77: Mezar II, giriş kapısı üzerindeki duvar resmi



Görsel 78: Makedonia Kral Mezarları'ndan Mezar III yapısı, giriş cephesi



Görsel 79: Makedonia tarzı oda mezar, Yargıcın Mezarı isimli yapı, giriş cephesi, MÖ 325-300, Lefkadia



Görsel 80: Mezar yapısının Makedon-Pers savaşlarının işlendiği friz kısmı



Görsel 81: Makedonia tarzı oda mezar, Palmetli Mezar adlı yapı, giriş cephesi, MÖ 300-250,
Lefkadia



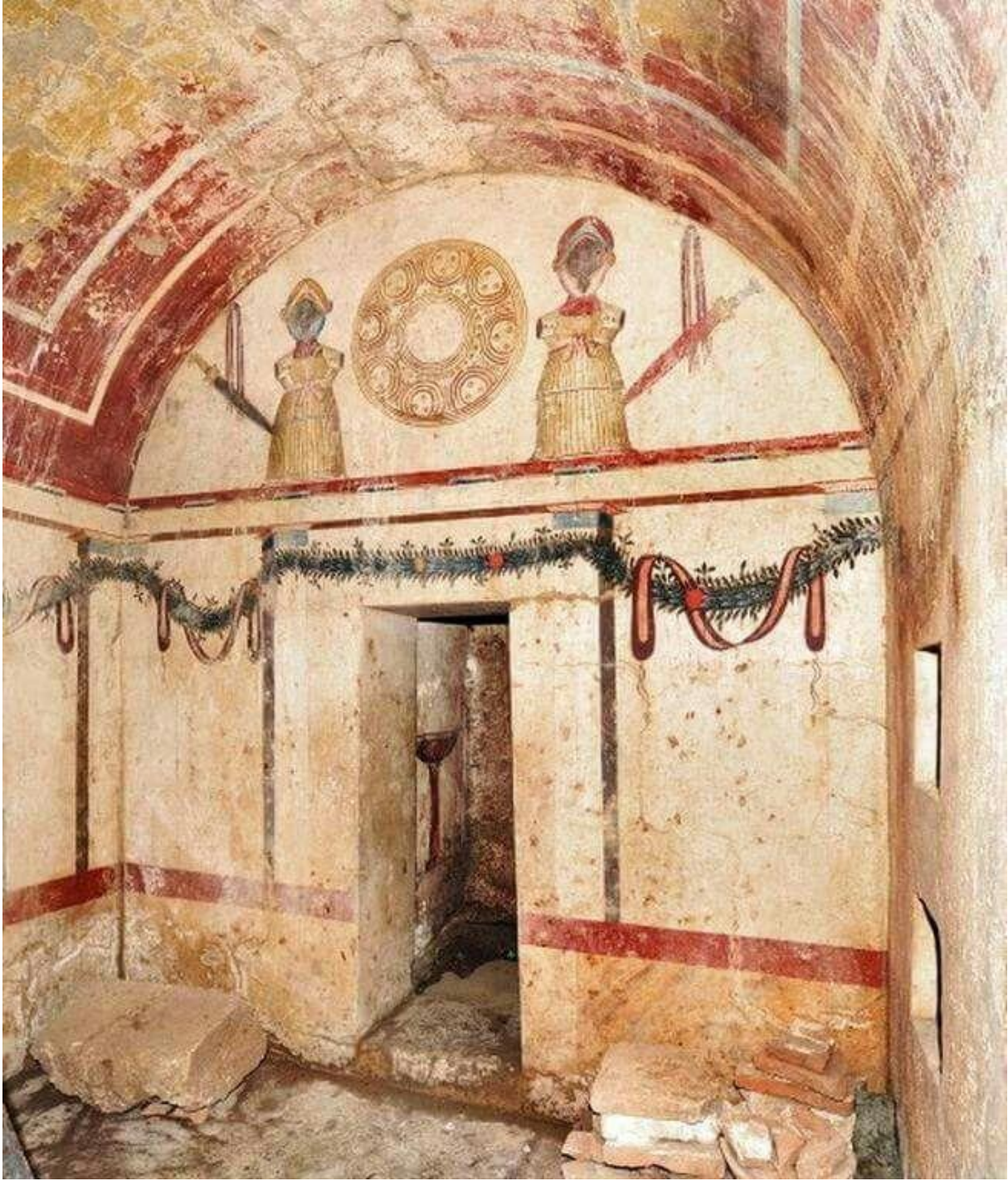
Görsel 82: Mezar yapısının alınlık kısmı



Görsel 83: Mezar yapısının köşe akroteri



Görsel 84: Makedonia tarzı oda mezar, Lyson ve Kalliklesin Mezarı yapısı, MÖ 200-150, Lefkadia



Görsel 85: Mezar yapısının iç kısmı, çelenk motifleri, Trompe-l'œil tekniğinde yapılmış sütun ve çelenklerle süslenmiş duvar resimleri



Görsel 86: Magnesia Artemis Tapınağı'na ait ion sütun başlığı, Pergamon Müzesi, Berlin



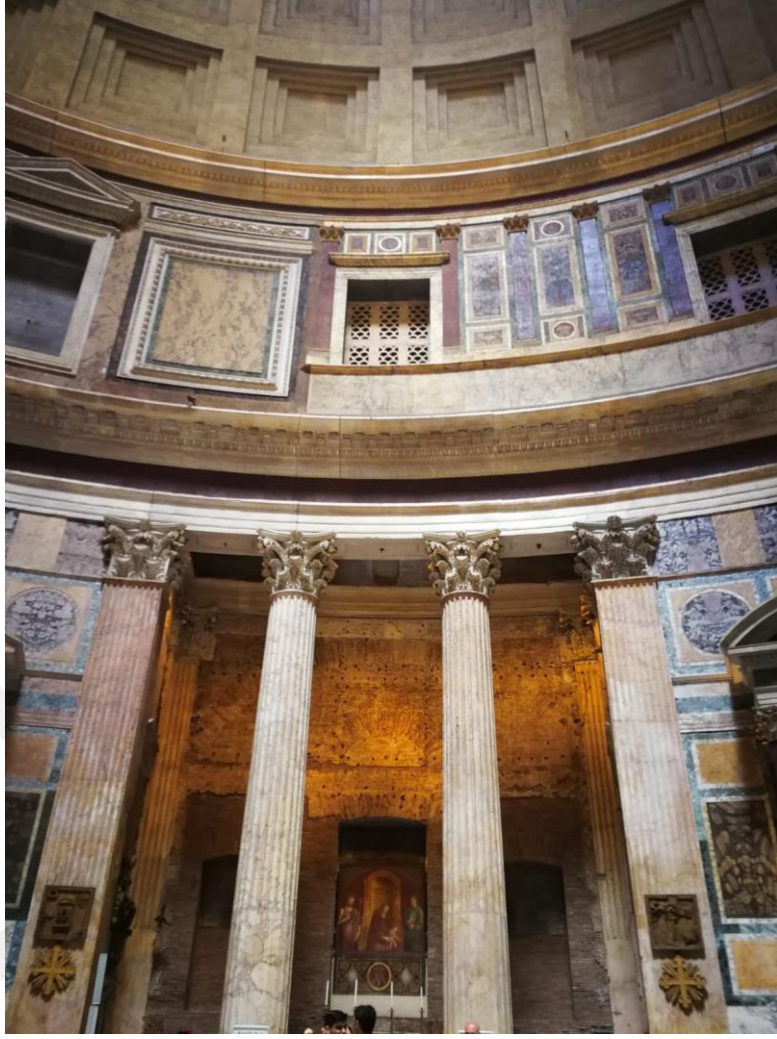
Görsel 89: Tapınağın dış düzeninden korniş parçası, analizlenen altı renk tonu: Mısır mavisi, sarı hardal, kırmızı, altın sarısı, yeşil, umber (kırmızı-yeşil)



Görsel 90: Roma Augustus formunda bulunan Mars-Ultor Tapınağı, renkli rekonstrüksiyon çalışması, MÖ 42



Görsel 91: Roma Pantheon Tapınağı, 113-125



Görsel 92: Roma Pantheon Tapınağı, iç mekân



Görsel 93: Kyzikos Zeus Hadrianus Tapınağı, korinth başlığı, 2. yüzyıl, Balıkesir



Görsel 94: Kyzikos Zeus Hadrianus Tapınağı boyalı mimari bezeme parçaları



Görsel 95: Roma Gianicola'da bir evden plaster başlığı, 2. Yüzyıl



Görsel 96: Roma Deified Romulus Tapınağı, mor porfir, beyaz mermer ve bronzdan yapılmış kapısı, erken 4. yüzyıl

KAYNAKÇA

Antik Kaynaklar

Herodot, *Historia*

Platon, *Yasalar*

Plinius the Elder: *Naturalis Historia*

Plutharkos, *Roman Questions*

Thucydides, *Peloponnesolaissota*

Vitruvius, *De Architecture*

Modern Kaynaklar

Adam, Jean Pierre. *Roman Building: Materials and Techniques*, London: Routledge, 1994.

Ağtürk, Tuna Şare. “Nicomedia Çok Renkli (Polykrom) Roma Rölyeplerinin Üzerindeki Arkeometrik Çalışmaların Ön Bulguları”, *33. Arkeometri Sonuçları Toplantısı Cilt II*, Bursa: Allame Matbaacılık, 2017, s. 290-304.

Akurgal, Ekrem. *Anadolu Uygarlıkları*, İstanbul: Net Turistik Yayınları, 1988.

Alakuş, Yelda Zeren. “Renk Olgusu ve Günümüz Mimarisindeki Yeri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2009.

Albustanlıoğlu, Tulga. *Roma İmparatorluk Döneminde Mermer Ocakları Organizasyonu*, Ankara: Bilgin Kültür Yayınları, 2001.

Alexiou, Stylianos. *Minos Uygarlığı*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1991.

Alpaslan, Aslı. “Bizans Mozaik Sanatının Türk Sanatı ve Sanatçıları Üzerindeki Etkisi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2000.

Aristotele. *Minor Works*, Çeviren: W. W. Hett, M. M, Cambridge: Harvard University Press, 1955.

Aristoteles. *Politica*, Trans: H. Rackham, Vol: XXI, London: Cambridge University Press, 2005.

- Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*, Berkeley: University of California Press, 1974.
- Arseven, Celal Esad. “Boyalar”, *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983.
- As, Tuba. “Yunan ve Roma Tapınaklarının Karşılaştırması”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kafkas Üniversitesi, 2014.
- Atalay, Gülgün. “Antik Devirde Mimari Kurallar ve İnşaat Teknikleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2010.
- Atalayer, Faruk. *Temel Sanat Öğeleri*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1994.
- Avery, Sean. *Renklerle Tedavi*, Çeviren: Tuğrul Ökten, İstanbul: Arıtan Yayınevi, 2004.
- Babbitt, Edwin D. *The Principles of Light and Color*, New York: Kessinger Publishing, 1878.
- Başaran, Cevat. “Antik Çağ Mimarisinde Estetik Anlatım”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 1, 1995, s. 9-14.
- Başaran, Cevat. *Anadolu Kompozit Başlıkları*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1999.
- Başer, İnci ve İnancı, Yusuf. *Boyarmadde Kimyası*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayını, 1990.
- Baughan, Elizabeth. “Lidya Ölü Gömme Gelenekleri”, *Lidyalılar ve Dünyaları*, Nicholas D. Chaill (Ed) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 273-304.
- Beard, Mary. *The Parthenon*, London: Profile Books Ltd, 2010.
- Bektaş, Cengiz. “Ev, Saray, Köşk ve Kasırlar”, *Tasarım Kuram Dergisi*, 13, 2012, s.3.
- Berry, Joanne. *The Complete Pompeii*, London: Thamas&Hudson, 2007.
- Bilsel, Can. “Berlin’in Pergamon Müzesi: Bir Eski Eserin Modern Öyküsü”, *Aktüel Arkeoloji*, Cilt-Sayı: 48, Kasım-Aralık 2015, s. 66-83
- Bingham, Jane. *A History of Fashion and Costume The Ancient World*, New York: Facts on File Publications, 2005.

- Bingöl, Orhan. *Arkeolojik Mimari'de Resim (MÖ 30000-500)*, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2015.
- Blum, Rudolf. *Kallimachos*, Wisconsin: The Wisconsin University, 1991.
- Blume, Clarissa. *Polychromie Hellenistischer Skulpter*, Ausführung, Instandhaltung und Botschaften, Band I, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2015.
- Boardman, John. *Yunan Sanatı*, Çeviren: Yasemin İlseven, İstanbul: Homer Kitabevi, 2017.
- Borza, Eugene and Palagia, Olga. "The Chronology of the Macedonia Royal Tombs at Vergina", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen*, Vol: 122, 2007, p. 81-117.
- Bradley, Mark. *Colour and Meaning in Ancient Rome*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Brecoulaki, H. Eléments de style et de technique sur les peintures funéraires de Macédoine (IVe–IIIème s. av. J.-C.), in: A. Pontradolfo, *La Pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*, (Palermo: 2002), p. 28.
- Brecoulaki, Harikleia. "Precious Colours", *Ancient Greek Polychromy and Painting: Material, Aspects and Symbolic Values*, Paris: University of France Press, 2014, p. 1-34.
- Brinkmann, Vinzenz. "Boyalar ve Boyama Teknikleri", *Renkli Tanrılar*, Çeviren: Işıl Işıklıkaya, İstanbul: Ege Yayınları, 2006, s. 149-153.
- Brinkmann, Vinzenz. "The Polychromy of Ancient Greek Sculpture", *The Color of Life: Polychromy in the Sculpture from Antiquity to the Present*, Ed. Roberta Panzanelli and others. Los Angeles: J. Paul Getty Museum: Getty Research Institute, 2008, p. 31.
- Brommer, Frank. *Die Parthenon Skulpturen*, Berlin: Verlag Philipp Von Zabern, Mainz Am Rhein, 1979.
- Brommer, Gerald F. *Die Metopen des Parthenon*, Mainz: Von Zabern, 1967.
- Broneer, Oscar. *Isthmia. Temple of Poseidon*, Princeton: The American School of Classical Studies at Athens, XVI, 1971.

- Brons, Cecilie. "Painted Faces: Investigations of Polychromy on Etruscan Antefixes in the NY Carlsberg Glyptotek", *Etruscan Studies*, Vol: 19-1, 2016, p. 23-67.
- Bruno, Vincent J. "The Painted Metopes at Lefkadia and the Problem of Color in Doric Sculptured Metopes", *American Journal of Archaeology*, Vol-No: 85-1, Jan, 1981, p. 3-11.
- Bruno, Vincent J. *Form and Color in Greek Painting*, New York: W. W. Norton & Co, 1977.
- Cambi Franco, Citter Carlo, Guideri Silvia and Valenti Marco. "Etruria, Tuscia, Toscana: la formazione dei paesaggi altomedievali", *La Storia dell'Alto Medioevo Italiano*, VI-X secolo, alla luce dell'archeologia: convegno internazionale, Siena, 2-6 dicembre 1992.
- Can, Birol. "Mozaikler Işığında Antik Çağ Yaşamından Kesitler", *Aktüel Arkeoloji Dergisi*, Cilt-Sayı: 1-39, 2014, s. 14-19.
- Carolan, Mary Ann. "The Temple of Zeus at Olympia, Heroes, And Athletes", *Hesperia*, Vol: 74, 2005, p. 211-241.
- Cartwright, Mark. "Temple of Mars Ultor, Rome", *Ancient History Encyclopedia*, 2013.
- Challaye, Felicien. *Dinler Tarihi*, Çeviren: Samih Tiryakioğlu, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Childe, Gordon. "Skara Brae: a 'Stone Age' Village in Orkney", *Antiquity*, Vol: 5-17, March 1931, p. 47-59.
- Chryssoula Drougou, Stella; Saatsoglou-Paliadeli, *Vergina The Land And Its History*, TROIA, JSTOR: 2005.
- Claridge, Amanda. *Rome*, Rome: Oxford University Press, 2010.
- Coulton, J. J. *Ancient Greek Architects at Work: Problem of Structure and Design*, New York: Cornell University Press, 1977.
- Craig, Harmon and Craig, Valeria. "Greek Marbles: Determination of Provenance by Isotopic Analysis", *Science*, Vol: 176, 1972, s. 401-403.

- Cristofani, Mauro. *La grande Roma dei Tarquini: Roma, Palazzo delle Esposizioni, 12 giugno–30 settembre*, Rome: Erma di Bretschneider, 1990.
- Çambel, Halet, “Çayönü Kazısı 1981 Yılı Çalışmaları”, *II. Kazı Sonuçları Toplantısı* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, s. 9-24.
- Dauphin, Claudine. “Carpet of Stone: The Graeco-Roman Legacy in the Levant”, *Classics Ireland*, Vol: 4, 1977, p. 1-32.
- Davit Van Zanten, *The Architectural Polychromy of the 1830s*, New York: Garland Publishing, 1977.
- Delamere, François ve Guineau, Bernard. *Renkler ve Malzemeleri*, Çeviren: Orçun Türkay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Dinç, Rafet. “Lydia Tümülüsleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 1993.
- Dörpfeld, Wilhelm. *Alt-Olympia I*, Berlin: Mittler, 1935.
- Drougou, Stella and Saatsoglou-Paliadeli, Chrysoula. *Vergina: Wandering Through the Archaeological Site*, 3rd Edition, Ed. Evangelia Kypraiou, Athens: Ministry of Culture, 2004.
- Dumbabin, Katherine M. D. *Mosaics Of The Greek and Roman World*, London: Cambridge University Press, 1999.
- E. L. Bowie, The “Temple of Hadrian” at Ephesus, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* Bd. 8, 1971, p. 137-140
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: 3, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.
- Egidi, R. and Rea, R. *Sepolcri della via Latina, in Archeologia e Giubileo. Gli interventi a Roma e nel Lazio nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, ed. Fedora Filippi, Naples: Electa, 2001, 289–95.
- Er, Yasemin. *Klasik Arkeoloji Sözlüğü*, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2004.
- Eraslan, Şehnaz. “Roma Dönemi Efes ve Pompei Duvar Resimlerinin İkonografik Açından Değerlendirilmesi”, *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, Vol: 12, 2014.

- Ergüden, Zarife Biliz. “Megaronun Doğuşu ve Erken Tunç Çağı Boyunca Gelişimi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 2003.
- Fant, C. “The Roman Imperial marble yard at Portus”, *Acta Archaeologica Lovaniensa Monographia 4, Ancient Stones: Quarrying, Trade and Provenance, Interdisciplinary Studies on Stones and Technology in Europe and Near East from the Prehistoric to the Early Christian Period*, Editors: M. Waelkens, N. Herz, L. Moens, Leuven, 1992, p. 115-120.
- Fant, J. C. “Augustus and the City of Marble”, *Proceedings of the Fourth International Conference of the Association for the study of marble and other stones in Antiquity, Archeomateriaux – marbres et autres roches*, Bordeaux: University Press Bordeaux, 1999, p. 277-339.
- Feinmann, Gary M. ve Douglas, Price T. *Glossary Images of the Past*, New York: McGraw-Hill Higher Education, 2012.
- Frankfort, Henri. *The Art And Architecture Of The Ancient Orient*, New Hawen: Yale University Press, 1996.
- Franz Kugler, *Über die Polychromie der griech. Arkitektur und Skulptur und ihre Grenzen* (1835)
- Front elevation of the Temple of Empedocles at Selinute (Hittorff 1851, Pl. 2).
- Gage, John. *Kulturgeschichte der Farbe: von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg: Maier, 1994.
- Gates, Charles. *Antik Kentler*, Çeviren: Barış Cezar, İkinci Baskı, İstanbul: Küy Yayınları, 2015.
- Gates, Charles. *Antik Kentler*, Çeviren: Barış Cezar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.
- Genç, Âdem ve Sipahioğlu, Ahmet. *Görsel Algılama: sanatta yaratıcı süreç*, İzmir: Sergi Yayınevi, 1990.
- Gillieron, Emilie. *Watercolors of the Acropolis*, New York: Metropolitan Museum Art, 2019.
- Gottfried Semper, *Anwendung der Farben in Architektur und Plastik* (1836)

- Göler, Serpil. “Biçim, Renk, Malzeme, Doku ve Işığın Mekân Algısına Etkisi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2009.
- Grand, Paule Marie. *Prehistoric Art: Paleolithic Painting and Sculpture*, New York: Studio Vista, 1967.
- Grand-Clément, Adeline. “Poikilia”, *A Companion to Ancient Aesthetics*, New Jersey: John Wiley & Sons, 2015, p. 406-421.
- Gruben, Gottfried. *Die Tempel Der Griechen*, München: Hirmer Auflage, 1966.
- Grzymkowski, Eric. *Sanat 101*, Çeviren: Orhan Düz, İstanbul: Say Yayınları, 2017.
- Hakan, Ezgi. “Tarih Öncesinden Günümüze Geleneksel ve Çağdaş Seramik Mozaikleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2003.
- Halse, Albert O. *The Use Of Colour In Interiors*, New York: McGraw-Hill, 1968.
- Hanno-Walter Kruft, A History of Architectural Theory, (München: Princeton Architectural Press, 1985).
- Harari, Yuval Noah. *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens*, Çeviren: Ertuğrul Genç, İstanbul: Kolektif Kitabevi, 2015.
- Harrison, Evelyn B. “Theseum” East Frieze Color Traces and Attachment Cuttings, *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, Hesperia*, Vol-No: 57-4, Oct. - Dec. 1988, p. 339-349.
- Hasol, Doğan. *Arkeoloji Sözlüğü*, İstanbul: Yem Yayınları, 1990.
- Hedegaard, Signe Buccarella. “Reconstruction Etruscan Architectural Polychromy: Antefixes from the NY Carlsberg Glyptotek”, *Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture*, Ed. Susanna Bracci, Livorno: Sillabe, 2018, p. 37-42.
- Heilmeyer, Wolf-Dieter. *Korinthische Normalkapitelle: Studien zur Geschichte der römischen Architekturdekoration*, Heidelberg, Germany: F. H. Kerle, 1970.
- Herbert, Algernon. *Cyclops Christianus: Or An Argument To Disprove The Supposed Antiquity Of The Stonehenge And Other Megalithic Erections*, London: J. Petheram, 1849.

- Herdt Georg, Erkal Aykut, D' Ayala Dina and Jones Mark Wilson, "Structural Assessment of Ancient Building Components, the Temple of Artemis at Corfu", *CAA2012 Proceedings of the 40th Conference in Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology*, Southampton, 26-30 March 2012, s. 1-8.
- Higgins, Reynold. *Minoan and Mycenaean Art*, London: Thames & Hudson, 1997.
- Hoffmann, D. L., Standish, C. D., Garcia-Diez, M., Pettitt, P. B., Milton, J. A., Zilhao, J., Alcolea-Ganzalez, J. J., Cantelajo-Duarte, P., Collado, H., Ballbin, R., Lorblanchet, M., Ramos-Munoz, J., Weniger, G.Ch., Pike, A. W. G., (2018) "U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art", *Science.*, 359 (6378). p. 912-915.
- Holtzschue, Linda. *Rengi Anlamak*, Çeviren: Fuat Akdenizli, İstanbul: Duvar Yayınları, 2009.
- Hurwit, Jeffrey M. *The Athenian acropolis: history, mythology, and archaeology from the Neolithic era to the present*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Ignace J. Gelb, Benno Landsberger, A. Leo Oppenheim, Chicago Assyrian Dictionary, Chicago: Orientel Institue, 1961.
- İşık, Fahri. Megaron: "Bir Simgenin Arkeolojik Öyküsü", *Mimarlık*, Cilt-Sayı: 268, 1996, s. 14-15.
- İşıklıkaya, Işıl Rabia. "Perge Mozaikleri; Macellum, Güney Hamam ve Geç Dönem Meydanı Doğu Portiği", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2010..
- Jacobson, David M. "Hadrianic Architecture and Geometry", *American Journal of Archaeology*, Vol-No: 90-1, 1986, p. 69-85.
- James, Thomas Garnet Henry. *Egyptian Painting*, London: British Museum Press, 1985.
- Jarratt, Steve, Goodinson, John and Schultz, Peter., "Recreating The Ancient World Of Nike", *3D Fort he Real World*, Maxon (2015), s. 1-7.
- Jewell, Victoria. "The İmpact of Color on the Roman City during the Augustian Period", Completed in partial fulfilment of a BA in Classical Civilisation, 2013.

- Kaufmann, Robert C. "Biographical Note about Faber Birren", Newspaper of Yale University Library, Temmuz 1974, s. 73-75.*
- Koçhan Nurettin., Korkmaz, Meral, "Kyzikos 2010", 33. *Kazı Sonuçları Toplantısı I*, Malatya (2011), s. 257-270
- Koçhan, N., Korkmaz, M., Motor, H., Güneş, F., "Kyzikos 2006 Yılı Kazısı" 29. *Kazı Sonuçları Toplantısı I*, Ankara, Dösimm Basımevi, 2008, s. 11-19.
- Koçhan, Nurettin ve Korkmaz, Meral. "Kyzikos 2010", 33. *Kazı Sonuçları Toplantısı I*, Ankara, İsmail Aygöl Ofset Matbaacılık, 2012, s. 257-270.
- Kolankaya-Bostancı, Neyir. "Anadolu'da Erken Prehistorik Dönem Kırmızı Aşı Boyası Kullanımı", *Anadolu/Anatolia*, Cilt-Sayı: 38-12, 2012, s. 29-51.
- Ksenophon, Memorabilia. Oeconomicus. *Symposium. Apology*. Trans: E. C. Marchant – O. J. Todd, Vol. IV. III. Cambridge, Massachusetts, London, 2013.
- Kuban, Doğan. *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Kutalmış Görkay ve Mitchell S, "Augustus ve Roma Tapınağı", *Roma Döneminde Ankyra*, Ed. M. Kadioğlu ve diğ. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 79-108.
- Lam, William M. C. *Perception and Lighting As Formgivers for Architecture*, New York: Von Nostrand Reinhold, 1992.
- Levesque, Cindy Georgette. "The Royal Tombs at Vergina", Honours Thesis, University of New Brunswick, 2017.
- Ling, Roger. *Ancient Mosaics*, London: British Museum Press, 1998.
- Lippolis Enzo, Livadiotti Monica and Rocco Giorgio, *Architettura Greca: Storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- Lorenz, Katharina. *The Casa del Menandro in Pompeii: Rhetoric and Topolog of Roman Wall painting. İn: Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

- M. Roth, Leland. *Mimarlığın Öyküsü*, Çeviren: Ergün Akça, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2014.
- MacDonald, William L. *The Pantheon Design, Meaning and Progeny*, Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 2002.
- MacKendrick, P. The Greek Stones Speak, Margary I, *Roman Roads in Britain*, London: 1962.
- Malam, John. *Antik Yunan Tapınakları*, Çeviren: Soner Yapıcı, İstanbul: Mandolin Yayınevi, 2011.
- Mallwitz, Alfred and Schiering, Wolfgang. *Die Werkstatt des Pheidias in Olympia*, Berlin: de Gruyter, 1964.
- Manhke, Frank H. ve Manhke, Rudolf H. *Color in Man Made Environments*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1982.
- Manolis Andronikos, "The Royal Tombs at Vergina: A Brief Account of the Excavations", *The Search for Alexander: An Exhibition*, by Greek Ministry of Culture and Sciences, Vol: 26-38. *The Greek Ministry of Culture and Sciences*, 1980, p. 30-31.
- Mansel, Arif Müfid. *Ege ve Yunan Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984.
- Mansel, Arif Müfid. *Ege ve Yunan Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2004.
- Marconi, Clemente. *Temple Decoration and Cultural Identity in the Archaic Greek World, The Metops of Selinus*, New York: Cambridge University Press, 2007.
- Marder, Tod A. and Jones, Mark Wilson. *The Pantheon*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Marie-Christine Hellmann, *L'Architecture Grecque*, Paris: A. et J. Picard, 2002.
- Marshack, Alexander. *The Roots of Civilization, The Cognitive Beginnings of Man's First Art, Symbol and Notation*, New York: Moyer Bell Ltd; Revised, Expanded, 1991.
- Mellaart, James. *Çatalhöyük: Anadolu'da Bir Neolitik Kent*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Mens, Emmanuel. "Refitting megaliths in western France", *Antiquity*, Vol: 82-315, March 2008, p. 25-36.

- Mielsch, Harald. "Römische Stuckreliefs", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung /, Ergänzungsheft*, Vol. 21, 1975, p. 180-200.
- Miles, Margaret M. "The Interiors Greek Temples", *A Companion to Greek Architecture*, Wiley Blackwell, 2016, s. 206-222.
- Miller, Stephen. *Nemea, A Guide to the Site and Museum*, Oxford: University of California Press, 1990.
- Munsell, Albert Henry. *A Grammar of Colors*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1969.
- Muradoğlu, Meltem. "Yapı Fiziği Açısından Renk Olgusunun Konut İç Ve Dış Mekânlarda Malzeme Seçimine Etkisi", *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 1992.
- Murray, Alexander Stuart, "Remains of Archaic Temple of Artemis at Ephesus", *The Society for the Promotion of Hellenic Studies*, Published online: 23 December 2013.
- Müller, Werner. *Mimarlık Atlası*, Çeviren: Prof. Dr.Doğan Tuna, İstanbul: Yem Yayınları, 2005.
- N. D. Gypsum, "Plaster-Limes and Cement –Stucco –Mortar and Concrete" *A History of Building Material*, 1961, s. 82-128.
- Nağış, Murat. "Şeytanın Tahtı: Pergamon Sunağı", *Aktüel Arkeoloji*, Cilt-Sayı: 48, Kasım-Aralık 2015, s. 84-103.
- Nauman, Rudolf. *Eski Anadolu Mimarlığı*, Çeviren: Meral Badra, Üçüncü Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1991.
- Neer, Richard. "Framing the Gift: The Politics of the Siphnian Treasury at Delphi", *Classical Antiquity*, Vol:20, 2001, p. 273–344
- Nicholson, Paul. *Ancient Egyptian Materials and Technology*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Nietzche, Friedrich. *Tan Kızılığı*, Çeviren: Özden Saatçi, İstanbul: Say Yayınları, 2005.

- Nohlen, Klaus “The partial re-erection of the Temple of Trajan at Pergamon in Turkey: A German Archeological Institute Project”, *Conservation and Management of Archeological Sites*, Vol-No: 3,1-2, 1999, p. 91-102.
- Nolte, Silvia. “Schatteneffekte im Ornament der Kaiserzeit und der Einfluss des Lichtes auf die Ornamentik”, *Licht und Architektur*, ed. Wolf-Dieter Heilmeyer and Wolfram Hoepfner, Tübingen: E. Wasmuth Verlag, 1990, s. 72–78.
- Nunn, Astrid. *Die Wandmalerei und der Glasierte Wandschmuck im Alten Orient*, Netherlands: By E.J. Brill, 1988.
- Ogden, Daniel. *A Companion to Greek Religion*, Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- Onurkan, Somay. “Antik Çağ Resminde Enkaustik ve Boyalar”, *Anadolu Araştırmaları*, XIII, 1994, s. 143-151.
- Ortaç, Meral. “Magnesia Artemis Tapınağı Mimari Bezemelerinin Tipolojisi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 1990.
- Özmenli, Mehmet. “Tapınak-Medeniyet İlişkisi”, *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol: 9/10, 2014, p. 1281-1292.
- Öztuna, Hacı Yakup. “Temel Tasarım Öğeleri-Renk”, *Grafik Tasarım-Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, Sayı: 8, 2007, s.88-91.
- Özgül, Ayşin. “Antik Döşeme Mozaiklerinde Bordür Motifleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1996.
- P. P. Kahane, *Ancient and Classical Art*, New York: Thames & Hudson Ltd, 1969.
- Pedley, John G. *Greek Art & Archaeology*, London: Pearson, 2002.
- Pedley, John. *Greek Art and Archaeology*, Florida: Pearson, 5 edition, 2002.
- Polat, Harun Hilmi. “Renk Teorisi ve Temel Yanılgılar”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt-Sayı: 1-28, 2012, s. 170-171.
- Pope, Spencer and Schultz, Peter. “The Chryselephantine Doors of the Parthenon”, *American Journal of Archaeology*, Vol: 118, 2014, p. 19–31.

- Porter, Tom ve Mikellides, Byron. *Color for Architecture*, London: Macmilan Publication, 1976.
- Power, Camilla. "Women in Prehistoric Rock Art", *New Perspectives on Prehistoric Art*, London: Westport, 2004, s. 75-103.
- Prignitz, Sebastian. *Bauurkunden und Bauprogramm von Epidauros (400–350): Asklepiostempel, Tholos, Kultbild, Brunnenhaus*, Munich: C. H. Beck, 2014.
- R. D. Middleton, "Hittorff's polychrome campaign", (1982), p. 175-195.
- Raubitschek, Isabelle. "University of Chicago Excavations at Isthmia: II", American School of Classical Studies at Athens is collaborating with JSTOR to digitize, preserve, and extend access to *Hesperia*, 1998, s. 1-63.
- Read, Sir Herbert, *The Disintegration of Form in Modern Art, The Origins of Form in Art*, New York: Horizon Press, 1965.
- Remondino, Fabio, "Image-Based 3D Modeling Of The Erecteion, Acropolis of Athens", Proc. ISPRS XXIth Congress, Beijing, China, July 2008.
- Renfrew, Colin and Peacey, J. Springer. "Aegean Marble: A Petrological Study", *The Annual of the British School at Athens*, Vol:63, 1968, p. 45-66.
- Reutersward, Patrik. "Studien zur Polychromie der Plastik", *Stockholm Studies in the History of Art*, Vol. 3:1, 1958, p. 152-153.
- Rhodes, Robin Francis. *Architecture And Meaning On The Athenian Acropolis*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Rhomiopoulou, K. *Lefkadia: Ancient Mieza*, Athens: Archaeological Receipts Fund Direction of Publications, 1997.
- Richter, Gisela. *Yunan Sanatı*, Çeviren: Beral Madra, İstanbul: Cem Yayınevi, 1984.
- Ridley, Michael. *The Megalithic Art of the Maltese Islands*, London: Dolphin Press, 1971.

- Riederer, Josef. "Egyptian blue, in Artists' Pigments", *A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol: 3, ed. E.W. Fitzhugh, Oxford: Oxford University Press, 1997, s. 23-46.
- Risse, Guenter B. "Asclepius at Epidaurus: The Divine Power of Healing", Lecture delivered May 13, 2008, updated March 10, 2015.
- Roaf, Michael. "Mezopotamya ve Eski Yakınoğu, Zigguratlar", *Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996, s.104-107.
- Romiopoulou, K. and Brecolaki, H. "Style and Painting Techniques on the Wall Paintings of the "Tomb of the Palmettes" at Lefkadia", Ed. M. A. Tiverios and D. S. Tsiatakis, *Color in Ancient Greek*, Thessaloniki: Offprint, 2002, p. 107-293.
- Rosing, Minik T. and Østergaard, Jan Stubbe. "Preliminary results from geochemical analysis of pigments on ancient Greek & Roman marble sculptures", *Tracking Colour Preliminary Report I*, Denmark: Published by the Ny Carlsberg Glyptotek, 2009, p. 41-47.
- Röder, Gertrud. "Numidian Marble and Some of Its Specialities", *Classical Marble: Geochemistry, Technology, Trade, NATO ASI Series*, Vol:153, 1988, p. 91-96.
- Rumpf, Andreas. *Yunan ve Roma Sanatı*, Çeviren: Jale İnan, İstanbul: Pulhan Matbaası, 1949.
- Rumpf, Andreas. *Yunan ve Roma Sanatı*, Çeviren: Jale İnan, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1949.
- Saltuk, Secda. *Arkeoloji Sözlüğü*, İstanbul: İnkılap Yayınevi, 2017.
- Sams, Gilbert Kenneth. "Friglerin Başkenti Gordion ve Mimari Yapıları", *Frigler; Midas'ın Ülkesinde Anıtların Gölgesinde*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 52-77.
- Saurer, Bruno, *Das sogenannte Thesion und sein plastischer Schmuck*, Leipzig 1899.
- Scahill, "Origins of the Corinthian Capital," p. 44-45.
- Schadler, Koo, *History of Egg Tempera Painting*, Alstead: Self-Published, 2017.

- Schmidt, Klaus, *Göbekli Tepe En Eski Tapınağı Yapanlar*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2007.
- Sevin, Veli. *Assur Resim Sanatı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2010.
- Sevin, Veli. *Assur Resim Sanatı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2009.
- Sharpe, Deborah. *The Psychology of Color and Design*, Chicago: Nelson Hall Company, 1974.
- Siotto, Eliana, “Ancient Polychromy: Study and Virtual Reconstruction Using Open Source Tools”, Visual Computing Laboratory ISTI-CNR, Pisa, Italy, *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, Vol-No: 8-3, 2015.
- Sivik, Lars. “General and Applied Research on Color Perception”, Architectural Psychology Lung Conference, 1973.
- Sivik, Lars. “The Language of Colour: Colour Connotations”, *Colour for Architecture*, Ed: B. Mikellides, London: Studio Vista, Cassel & Collier, McMillan, Ltd; and New York: Van Nostrand, 1976, s. 123-141.
- Skovmoller, Amalie., Brons, Cecile., Sargent, Maria, “Egyptian Blue: Modern Myths, Ancient Realities”, *Journal of Roman Archeology*, Vol: 29, 2016, s. 371-387.
- Smith, Baldwin. “The Megaron and Its Roof”, *American Journal of Archeology*, 46, 1942, s. 99-118.
- Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur. *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2014.
- Sözen, Metin. *Sinemada Renk ve Sembolik Anlamlar*, Ankara: Detay Yayıncılık, 2003.
- Spawforth, Tony. *The Complete Greek Temples*, London: Thames&Huston, 2006.
- Spawforth, Tony. *The Complete Greek Temples*, London: Thames & Hudson, 2006.
- Spencer, Leonard James. “Chrysocolla”, *Encyclopedia Britannica*, Cambridge: Cambridge University Press, 1911, s. 320.
- Spillmann, Wernerr. “Color Consulting” *A Short History of Color Order Systems*, Ed: H. Linton, New York: Van Nostrand Reinhold, 1991.

Stephan Zink et al., “Hermogenes’ Temple of Artemis and its Polychromy: Current Research in the Antikensammlung Berlin”, *International Roundtable “Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture*, Paris, November 15–16, 2016.

Strang, Jonathan Ryan. “The City of Dionysos: A Social and Historical Study of the Ionian City of Teos”, Unpublished PhD Thesis, University of New York, 2007.

Swaddling, Larissa Bonfante-Judith. *Etrüsk Mitleri*, Çeviren: Birgül Açıkyıldız, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2011.

Şahin, Derya. *Amisos Mozaığı*, Ankara: Dösimm Basımevi, 2004.

Şahin, Mustafa. *Anadolulu Bir Mimar Hermogenes*, İstanbul: Ege Yayınları, 2004.

Şen, Özden. “Allianoı İlıcası Taban Mozaikleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2009.

Tabanlı, Didem. “Roma Dönemi Mozaiklerinin Efes Örneğinde İncelenmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2007.

Tansuğ, Sezer. *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011.

Taschner, Moritz and Zink, Stephan. “Magnesia am Mäander in der Berliner Antikensammlung. Neue Ansätze zur Erforschung antiker Architektur,” *Antike Welt* 2, 2016, p. 35–37.

Tekçam, Tamay. *Arkeoloji Sözlüğü*, İstanbul: Alfa Yayınları, 2007.

Tepe, Işık. *Yabancı Otlarla Mücadele*, İstanbul: Sedas Yayınevi, 2014.

Thallion-Hill, Ida and King, Lida Shaw. “Decorated Architectural Terracottas”, *Corinth Results of Excavations*, Vol: IV, Part: I, Cambridge: Harvard University Press, 1926, p. 10-42.

Tolunay, Elif Tül. *Etrüsk Sanatı*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2013.

Tülek, Füsun. “Geç Roma - Erken Bizans Mozaiklerinde Paganizmden Hristiyanlığa Geçmiş Bir Motif Olarak Orpheus”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 1996.

- Uçankuş, Hasan Tahsin. *Bir İnsan ve Uygarlık Bilimi Arkeoloji; Tarih Öncesinden Perslere Kadar Anadolu*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2000.
- Ulaş, Gizem. “İç Mekân Renk Düzenlemeleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 2002.
- Üstüner, Ali Cengiz. *Mozaik Sanatı*, İstanbul: Engin Yayıncılık, 2002.
- Ward, James. *Historic Ornament-Decorative Art and Architectural Ornament*, London: William Clowes and Sons Ltd, 1909.
- Watkin, David. *A History of Western Architecture*, London: Laurence King Publishing, 2005.
- Wheeler, Mortimer. *Roma Sanatı ve Mimarlığı*, Çeviren: Zeynep Koçel Erdem, Üçüncü Baskı, İstanbul: Homer Kitabevi, 2016.
- Winter, Fredick E. *Studies in Hellenistic Architecture*, Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Wreschner, Ernest, “Red Ochre and Human Evolution: A Case for Discussion”, *Current Anthropology*, Vol: 21.5, 1980, s. 631-644.
- Wright, William David. *The Measurement of Color*, London: Adam Hilger Publication, 1944.
- Wynne-Thomas, John. *Proud-Voiced Macedonia*, Vergina: Springwood Books, 1979.
- Yengin, Hülya. “İletişimde Renklerin Anlamı”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 5, 1997, s. 197-205.
- Yılmaz, Fuat. “Antik Dönem Fresk Yapım Teknikleri”, *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt-Sayı: 2-4, Temmuz 2012, s. 95-105.
- Zink, Stephan. “Haec Aura Tempia: the Palatine Temple of Apollo and Its polychromy”, *Journal of Roman Archeology*, Vol: 22, 2009, p. 109-122.
- Zink, Stephan. “Polychromy in Roman Architecture Colours, Materials, and Techniques”, *Transformations Classical Sculpture in Colour*, Ed. Jan Stubbe Ostergaard and Anne Marie Nielsen, Denmark: NY Carlsberg Glyptotek, 2004, p. 236-255.

Zink, Stephan. "Polychromy, Architectural, Greek and Roman", *Oxford Classical Dictionary*, Oxford University Press, 2019.

Zink, Stephan. "Reconstructing the Palatine temple of Apollo: a case study in early Augustan temple design". *Journal of Roman Archeology*, Vol: 21, 2008, p. 47-63.



Elektronik Kaynaklar

<http://wilhelmmeier.transculturalstudies.ch/en/polychromy/an-international-debate.html>

<http://www.ancientathens3d.com/sanctuary-of-athena/>

<http://www.erechtheion.co.uk/index.php/reconstruction>

<http://www.tdk.gov.tr>

<http://www.uygurtibbi.com/497-2/>

<http://www.wonderfulcolors.org/blog/birren-color-theory/> (27.11.2017)

<https://doi.org/10.1126/science.aap7778>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Chrysocolla>

https://it.wikipedia.org/wiki/Cera_punica

<https://ostaustria.org/292-categories-all/magazine/volume-28-december-20-2010/news-from-the-network-austrian-researchers-abroad/5322-introducing-archaeologist-stephan-zink-piecing-together-the-puzzle-of-the-past>

<https://romeonrome.com/2017/11/ancient-greece-in-sicily-akragas-agrigento/>

<https://tr.wiktionary.org/wiki/üstübec>

<https://www.ancient.eu/image/2065/>

<https://www.britannica.com/topic/Theseum>

<https://www.colorsystem.com/>

<https://www.litosonline.com/en/articles/en/60/ancient-greek-marbles-some-still-used-today>

<https://www.magnesia.org/1a-artemis-leukophryene-tapinagi>

<https://www.turkcebilgi.com/zincifre>

www.tdkterim.gov.tr

Görseller Kaynakça

Görsel 1: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/hubert-roux>

Görsel 2: <https://www.amazon.com/Jacques-Hittorff-Selinunte-ReconstructedElevation/dp/B01JC71DMA>

Görsel 3-4-5-6-7: Brinkmann, 2016, s. 62-63

Görsel 8: <https://efedocentia.wordpress.com/2018/10/23/el-color-en-el-arte-escultura-y-arquitectura-de-la-antigua-grecia-y-roma-articulo-en-ingles/>

Görsel 9: http://semelikery.blogspot.com/2013/06/blog-post_4.html

Görsel 10: Brinkmann, 2016, s. 99

Görsel 11: <http://www.studioviemme.it/la-teoria-estetica-di-gottfried-semper/>

Görsel 12:

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRG9zeWE6RyVDMyVCNmJla2xpX1RlcGUuX1VyZmEuanBn>

Görsel 13: artefacts-berlin.de(Opens in a new window); scientific material: German Archaeological Institute

Görsel 14: Serap YILMAZ

Görsel 15: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Greek_temples.svg

Görsel 16: <https://fuwesternart.weebly.com/greek.html>

Görsel 17: Vitruvius, III, III

Görsel 18: <https://www.baba-patrimoine.fr/le-classique-style-architecture/>

Görsel 19: Serap YILMAZ

Görsel 20-21-22: https://www.colorsystem.com/?page_id=31&lang=en

Görsel 23: Serap YILMAZ

Görsel 24: Hoffmann and others, 2018, Fig.S3, Panel.78

Görsel 25:

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpMYXNjYXV4X3BhaW50aW5nLmpwZw>

Görsel 26: <https://www.ancient.eu/Altamira/>

Görsel 27: James Mellaart, Çatalhöyük, VII. 8 (Erdoğan Bakla arşivinden)

Görsel 28: Serap YILMAZ

Görsel 29: <http://www.mummies2pyramids.info/art-architecture/color-meanings.htm>

Görsel 30: Serap YILMAZ

Görsel 31: Costis Davaras, Knossos and the Herakleion Museum, (Athens: Hannibal), son sayfa

Görsel 32: <https://alchetron.com/Kar-Tukulti-Ninurta>

Görsel 33: Giovanni Verri and others, “Assyrian colours: pigments on a neo-Assyrian relief of a parade horsep”, *The British Museum Technical Bulletin* Vol.3 (2009), p. 61.

Görsel 34: https://www.ancient.eu/Etruscan_Art/

Görsel 35: İlknur Özgen, *The Lydian Treasure*, (İstanbul, Ana Basım A.Ş, 1996), Fig. 83, s. 45.

Görsel 36: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Greekreigion-animalsacrifice-corinth-6C-BCE.jpg>

Görsel 37: <http://www.keywordhouse.com/b2ZmaWNlIHJvbWFuIHBvbXBlaWk/>

Görsel 38: <http://www.famedisud.it/sono-al-met-di-new-york-gli-spettacolari-affreschi-di-una-villa-romana-di-boscoreale/>

Görsel 39-40:

<http://antoniohernandez.info/Arte/imagenes/02%20Roma/Pintura/INDEX%20pintura%20ROMANA.html>

Görsel 41:

<http://www.keywordbasket.com/bWVzb3BvdGFtaWFuIG1vc2FpYyB0ZXh0dXJl/>

Görsel 42: <https://tr.redsearch.org/images/8733622>

Görsel 43: <http://carolynperry.blogspot.com/2019/02/the-belle-of-durres-hellenistic-pebble.html>

Görsel 44: <https://www.livius.org/pictures/greece/olyntus/olyntus-bellerophon-mosaic-1/>

Görsel 45: <https://www.petersommer.com/blog/archaeology-history/morgantina>

Görsel 46: Bingöl, 2015, s. 148, res. 208

Görsel 47: <https://www.studyblue.com/#flashcard/view/7980173>

Görsel 48: Zink, 2019, s.9

Görsel 49: <https://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>

Görsel 50-51-52-53: Dimitrios Pandermalis, Archaic Colors, Acropolis Museum, (Athens: Argo Print House, 2012), p. 60

Görsel 54:

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpBcmNoYWljX1RlbXBsZV9hdF9Jc3RobWlhLF9HcmVlY2UuanBn>

Görsel 55: <https://scodpub.wordpress.com/2013/04/06/temple-of-artemis-medusa-at-corfu/>

Görsel 56: <https://davidallsopclassics.wordpress.com/2013/12/21/the-gorgon-medusa-the-temple-of-artemis-corcyra/>

Görsel 57: Pandermalis, 2012, p. 66

Görsel 58-59: <https://ancient-greece.org/museum/muse-delphi-siphnos.html>

Görsel 60-61: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Decorazioni_tempio_di_Athena.JPG

Görsel 62-63-64-65: Brinkmann, 2006, s. 62-63

Görsel 66-67: <https://ancient-greece.org/architecture/temple-athena-sounio.html>

Görsel 68: <https://tr.pinterest.com/pin/517421444668840713/>

Görsel 69-70: Brinkmann, 2006, s. 98

Görsel 71-72: <http://www.nikeisnow.co.uk/index.php/athena-nike-temple>

Görsel 73: T. L. Donaldson 1836.© The Trustees of the British Museum, 1857, 1212.10.

Görsel 74: <http://kidskunst.info/linked/reconstruction-erechtheioncouk7265636f6e737472756374696f6e.htm>

Görsel 75:

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly91bi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpY2kvRmlsZTpIYWRLc19hYmR1Y3RpbmdfUGVyc2VwaG9uZS5qcGc>

Görsel 76-77: <https://wordscene.wordpress.com/2015/06/26/the-tomb-of-philip-ii-at-vergina/>

Görsel 78: <https://www.alamy.com/stock-photo-ancient-macedonian-tomb-of-king-philip-the-second-found-at-vergina-55776992.html>

Görsel 79-80:

<https://cloudfront.escholarship.org/dist/prd/content/qt1m25f9hr/qt1m25f9hr.pdf>

Görsel 81-82-83: <https://www.wikidata.org/wiki/Q24262598>

Görsel 84-85:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ancient_Mieza,_Macedonian_tombs_of_Lefkadia,_Tomb_of_Lyson_and_Kallikles_a72b9b998c2e98a1390dbae9e032ea1c.jpg

Görsel 86:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ionic_chapital_of_the_Temple_of_Artemis_Leukophryene_at_Magnesia_on_the_Maeander,_Pergamon_Museum.jpg

Görsel 87:

https://ostaustria.org/images/stories/vol28_december10/news_from_the_network/introducing_stephan_zink/popups/tempel_pop_up.jpg?bw=undefined&bh=undefined

Görsel 88-89: Zink, 2014, p. 245, fig. 7; p. 249, fig. 9

Görsel 90: <https://www.teggelaar.com/en/rome-day-3-continuation-3/>

Görsel 91-92: Serap YILMAZ

Görsel 93: Koçhan-Korkmaz, 2014, s. 251

Görsel 94: Sağ: Koçhan-Korkmaz, 2009, s. 58, res. 4; Sol: Koçhan-Korkmaz, 2011, s. 268, res. 8

Görsel 95: Zink, 2014, p. 249, fig. 11

Görsel 96: Zink, 2019, p. 23, fig. 22

