

**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
MİMARLIK ANA BİLİM DALI  
MİMARLIK PROGRAMI**

**TARİHİ YARIMADA'DA NEOKLASİK BİR CEPHENİN  
KLASİK ÇAĞ ESTETİK UNSURLARI  
ÇERÇEVESİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan:  
Mimar EDA İPEK**

**Tez Danışmanı:  
Prof.Dr. NURAL GÜNDÜZALP**

**2009**

**İstanbul**

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

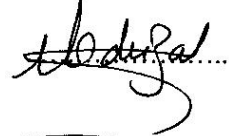
Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık Programı Yüksek Lisans öğrencisi **Eda İPEK** tarafından hazırlanan “**Tarihi Yarımada'da Neoklasik Bir Cephenin Klasik Çağ Estetik Unsurları Çerçevesinde Değerlendirilmesi**” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 18.06.2009

( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof.Dr.Nural GÜNDÜZALP  
Danışman-HAL.Ü.Mimarlık ABD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Prof.Dr.Onur ALTAN  
MSGSÜ Öğr.Üyesi



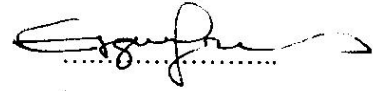
Jüri Üyesi : Prof.Dr.Ataman DEMİR  
HAL.Ü.Mimarlık ABD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Okan ÇAĞAL  
HAL.Ü.Endüstri Ürü.Tas.ABD (Yedek)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Ergün GÜRPINAR  
HAL.Ü.Mimarlık ABD Öğr.Üyesi (Yedek)





## İÇİNDEKİLER

## Sayfa No.

ÖNSÖZ.....	III
TEŞEKKÜR.....	IV
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	V
KISALTMALAR LİSTESİ.....	XI
ÖZET.....	XII
SUMMARY.....	XIII
1. GİRİŞ.....	1
2. TARİHİ YARIMADA’NIN SOSYO-KÜLTÜREL GEÇMİŞİ.....	2
3. İSTANBUL ARKEOLOJİ MÜZESİ’NİN TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDEKİ YERİ...9	
4. NEOKLASİZM .....	12
4.1 18. yy Sanat Akımlarına Genel Bakış.....	13
4.2 Neoklasizmin Ortaya Çıkış Nedenleri.....	14
4.3 Neoklasizmin Mimariye Etkileri.....	15
4.3.1 Öncü Mimarlar.....	16
5. NEOKLASİK MİMARİDE CEPHE ÖZELLİKLERİ.....	18
5.1 Neoklasik Cephelerin Klasik Çağ Tapınak Cepheleriyle Korelasyonu.....	43
6. NEOKLASİK MİMARİNİN TEMELİ OLAN KLASİK MİMARİ ESASLARI.....	53
6.1 Klasik Çağ Tapınaklarının Mimari Özellikleri.....	54
6.1.1 Cephe Özellikleri.....	55
6.2 Düzenler.....	57
6.2.1 Dor Düzeni.....	58
6.2.2 İyon Düzeni.....	59
6.2.3 Korent Düzeni.....	60

7.ESTETİK KAVRAMLARIN KLASİK ÇAĞ MİMARİSİ ÇERÇEVESİNDE İRDELENMESİ.....	65
7.1 Estetik Kavramı.....	66
7.1.2 Estetik Düşüncesinin Tarihçesi.....	68
7.2 Güzel Sanatlar ve Estetik.....	69
7.2.1 Mimari ve Estetik.....	70
7.2.1.1 Düzen ( lat. ordinatio).....	71
7.2.1.2 Yerleşim ( lat.dispositio).....	71
7.2.1.3 Uyum (lat.eurytmia).....	72
7.2.1.4 Bakışım (lat.symetria).....	72
7.2.1.5 Donatı (lat.dekor).....	73
7.2.1.6 Dağılım (lat.distributio).....	74
7.2.2 Altın Oran.....	74
7.2.2.1 Altın Oranın Elde Edilmesi.....	76
7.2.3 Modül Kavramı.....	81
7.2.4 Görsel Algının Oluşması ve Optik Yanılsamalar.....	88
7.2.4.1 Entasis Kavramı.....	91
7.2.5 Renk.....	92
8. İSTANBUL ARKEOLOJİ MÜZESİ CEPHESİNİN ESTETİK ANALİZİ.....	95
8.1 Cephede Kullanılan Estetik Unsurların Değerlendirilmesi.....	106
8.1.1 Cephe Proporsiyonunun Analizi .....	107
8.1.2 Sütun Düzeninin Estetik Analizi.....	113
8.1.3 Alınlık ve Arşitravın Estetik Analizi.....	119
8.2 Cephenin Diğer Neoklasik Cephelerle Korelasyonu.....	121
SONUÇ.....	126
KAYNAKÇA.....	129
ŞEKİL KAYNAKLARI.....	132
ÖZGEÇMİŞ.....	134

## ÖNSÖZ

Sanatın mükemmelliğe ulaşmak olduğu bir toplumun içinde doğan klasik çağ sanatçıları, günümüz estetik anlayışının da temellerini atmışlardır. Klasik çağın mimari ürünleri, dönemin estetik anlayışının ne kadar ileride olduğunu göstermektedir.

Klasik mimaride biçim ve çizgilerin birbiriyle meydana getirdiği inanılmaz uyum, 18.yy'da birçok mimar tarafında da örnek alınmıştır. Bu durum neoklasizm olarak bilinen bir akımın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Neoklasizm akımından etkilenen mimarlar, klasik çağın mimarisini neredeyse birebir örnek almışlardır. Bunlardan en göze çarpan eserler, klasik çağ tapınak cephelerindeki mimari unsurlarının kullanıldığı yapılarıdır. Bu yapılarından biri, Tarihi Yarımada'da bulunan İstanbul Arkeoloji Müzesidir. Dünyanın en önemli müzelerinden biri olan yapının neoklasik usluptaki cephesi, bu çalışmada ele alınan estetik kavramların irdelendiği bir örneklem olarak kullanılmıştır.

Estetik unsurların kullanım özellikleri ve hem klasik çağ cepheleri, hem de neoklasik cephe örnekleriyle korelasyonu, bu kavramların somut bir veri üzerinde açıklanarak daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Eda İPEK

14.03.09\ İstanbul

## TEŞEKKÜR

Yüksek lisansım süresince destek ve ilgisini hiçbir zaman esirgemeyen T.C. Haliç Üniversitesi Rektörlüğü'ne, beni bu konuyu araştırmaya yönlendiren ve engin bilgi birikimini benimle paylaşan danışman hocam, sayın Prof.Dr.Nural GÜNDÜZALP'e , tez çalışmam süresince beni her zaman destekleyen hocalarıma, çalışma arkadaşlarıma ve aileme teşekkürü bir borç biliyorum.

Eda İPEK

14.03.09\ İstanbul

## ŞEKİLLER LİSTESİ

## Sayfa No.

“Şekil 2.1”: Tarihi Yarımada.....	3
“Şekil 2.2”: Byzantion’un kurulduğu Tarihi Yarımada’nın Sarayburnu Bölgesi.....	4
“Şekil 2.3”: İstanbul’un başkentlik yaptığı imparatorluklar.....	7
“Şekil 2.4”: 15.yy’ da Venedikli matbaacı Giovanni Andrea Vavassore’nin çizdiği Tarihi Yarımada Gravürü.....	7
“Şekil 3.1”: İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin Tarihi Yarımada’daki yeri.....	10
“Şekil 4.1”: Bir Klasik Çağ tapınağının cephe şeması.....	15
“Şekil 5.1” İstanbul Arkeoloji Müzesi .....	19
“Şekil 5.2”: İstanbul Arkeoloji Müzesi.....	20
“Şekil 5.3”: Glyptothek Heykel Müzesi.....	21
“Şekil 5.4”: Fritzwilliam Müzesi.....	22
“Şekil 5.5”: Extension Leine Müzesi.....	23
“Şekil 5.6”: British Museum .....	24
“Şekil 5.7”: La Madeleine Kilisesi.....	25
“Şekil 5.8”: Alte Müzesi.....	26
“Şekil 5.9”: Ashmolean Müzesi.....	27
“Şekil 5.10”: St. George Sanat Galerisi.....	28
“Şekil 5.11”: Neue Wache Kilisesi.....	29
“Şekil 5.12”: Monticello Jefferson Evi.....	30
“Şekil 5.13”: Propylaeon.....	31

“Şekil 5.14”:	Helsinki Luteran Kilisesi.....	32
“Şekil 5.15”:	Helsinki Üniversitesi.....	33
“Şekil 5.16”:	Valhalla Şatosu.....	34
“Şekil 5.17”:	Virginia Hükümet Binası.....	35
“Şekil 5.18”:	Girard Koleji.....	36
“Şekil 5.19”:	Chiswick House.....	37
“Şekil 5.20”:	Branderburg Takı.....	38
“Şekil 5.21”:	St.Martin Klisesi.....	39
“Şekil 5.22”:	Jefferson Anıtı.....	40
“Şekil 5.23”:	London Cumberland Terrace.....	41
“Şekil 5.24”:	Alman Parlamento Binası.....	42
“Şekil 5.25”:	Parthenon Tapınağı ve Valhalla Şatosu’nun korelasyonu.....	43
“Şekil 5.26”:	Zeus Tapınağı ve Propylaeon’un korelasyonu.....	44
“Şekil 5.27”:	Efes Artemis Tapınağı ve Glyptothek Heykel Müzesi’nin korelasyonu.....	45
“Şekil 5.28”:	Jüpiter Tapınağı ve Neue Wache Kilise’sinin korelasyonu.....	46
“Şekil 5.29”:	Panteon ve Jefferson Anıtı’nın korelasyonu.....	47
“Şekil 5.30”:	Atena Nike Tapınağı ve Monticello Ashmolean Müzesi’nin Korelasyonu.....	48
“Şekil 5.31”:	Side Apollon Tapınağı ve La Medeleine Kilisesi’nin korelasyonu.....	49
“Şekil 5.32”:	Knidos Afrodite Tapınağı ve Temple of Love’ın korelasyonu.....	50
“Şekil 5.33”:	Assos Athena Tapınağı ve Atina Milli Kütüphanesi’nin korelasyonu.....	51

“Şekil 5.34”: Magnesia Meandrum Artemis Tapınağı ve Atina Akademisi’nin korelasyonu.....	52
“Şekil 6.1”: Bir Klasik Çağ tapınağının cephe şeması.....	56
“Şekil 6.2”: Dor düzeni.....	58
“Şekil 6.3”: İyon Düzeni.....	59
“Şekil 6.4”: Korent Düzeni.....	60
“Şekil 6.5”: Dor, İyon ve Korent düzenleri.....	61
“Şekil 6.6”: Efes Artemis Tapınağı’nın restitüsyonu ve bu günkü durumu.....	62
“Şekil 6.7”: Parthenon Tapınağı’nın restitüsyonu ve bu günkü durumu.....	63
“Şekil 6.8”: Zeus Tapınağı’nın ve Zeus Heykelinin restitüsyonu.....	64
“Şekil 7.1”: Nautilus, altın spiral ve İyon sütun başlığı.....	65
“Şekil 7.2”: Altın oran doğrusu.....	77
“Şekil 7.3”: Altın dikdörtgenin elde edilmesi.....	78
“Şekil 7.4”: Altın spiralın elde edilmesi.....	79
“Şekil 7.5”: Partheon Tapınağı’nın cephesinde altın oran analizi.....	80

“Şekil 7.6”: Wilson Jones’un çizdiği bir dor tapınakta proporsiyonal ve modüler analiz.....	82
“Şekil 7.7”: Drew Baker’ın tasarladığı Vitruvius’un modüler kuralına göre çizilmiş bir tapınak modellemesi.....	83
“Şekil 7.8”: Wilson Jones tarafından çizilmiş modüler analiz örnekleri.....	84
“Şekil 7.9: Wilson Jones tarafından çizilmiş modüler analiz örnekleri.....	85
“Şekil 7.10”: Wilson Jones tarafından çizilmiş dor düzende proporsiyon analizi....	86
“Şekil 7.11”:Dairelerin etkisiyle, karelerin kenarlarını eğriymiş gibi algılanır.....	90
“Şekil 7.12”: Hem yatay hem de dikey çizgiler, birbirlerine paralel ve düz doğrulardır.....	90
“Şekil 7.13”: Şekildeki tüm prizmaların boyutları aslında birbirine eşittir.....	90
“Şekil 7.14”: Entasis ile ilgili çizimler. ....	91
“Şekil 7.15”: Bir sütun başlığında kullanılan renk unsurlarını gösteren bir restitüsyon.....	94
“Şekil 7.16”: Tapınak cephelerinde kullanılan renk unsurlarını gösteren bir restitüsyon.....	94
“Şekil 8.1”: İstanbul Arkeoloji Müzesi .....	96
“Şeki 8.2”: İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin girişi.....	97
“Şekil 8.3”: İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin giriş kısmındaki neoklasik unsurlar.....	98
“Şekil 8.4”: İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin giriş kısmındaki sütun başlığı ve sütun kaidesi.....	99
“Şekil 8.5”: Giriş cephesindeki sütun başlığı ve sütun kaidesi.....	100



“Şekil 8.6”: Giriş kapısındaki dor düzeninden esinlenerek yapılmış süsleme detayı.....	101
“Şekil 8.7”: İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin giriş cephesindeki plaster ve kontur detayı.....	102
“Şekil 8.6”: İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin cephesindeki hat ve korniş detayı.....	103
“Şekil 8.9”: II. Abdülhamit’in tuğrası.....	104
“Şekil 8.10”: İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin cephesindeki akroterler.....	105
“Şekil 8.11”- Cephe proporsiyonu.....	107
“Şekil 8.12”: Cephe proporsiyonu.....	108
“Şekil 8.13”: Cephe proporsiyonu.....	109
“Şekil 8.14”: Estetik analizin sayısal verileri.....	110
“Şekil 8.15”: Cephe proporsiyonu.....	111
“Şekil 8.16”: Estetik analizin sayısal verileri.....	112
“Şekil 8.17”: Giriş kısmındaki sütunda modülün bulunması.....	114
“Şekil 8.18”: Giriş cephesindeki sütunda modülün bulunması.....	115
“Şekil 8.19”: Giriş kapısındaki sütunda modülün bulunması.....	116
“Şekil 8.20”: Modülün ait oldukları sütun gövdelerine olan sabit oranlarının tesbiti.....	117
“Şekil 8.21”: Sütun aralığının modüler analizi.....	118
“Şekil 8.22”: Alınlığın estetik analizi.....	119
“Şekil 8.23”: Akroterin estetik analizi.....	120
“Şekil 8.24”: Müzenin estetik analizi yapılan giriş cephesi.....	121

“Şekil 8.25”: Extension Leine Müzesi ve İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin Korelasyonu.....	122
“Şekil 8.26”: Fritzwilliam Müzesi ve İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin Korelasyonu.....	123
“Şekil 8.27”: Glyptothek Heykel Müzesi ve İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin Korelasyonu.....	124
“Şekil 8.28”: Alman Parlamento Binası ve İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin Korelasyonu.....	125

## KISALTMALAR LİSTESİ

<b>A.J.A.</b>	: American Journal of Archeologi
<b>İ.B.B</b>	: İstanbul Büyükşehir Belediyesi
<b>J.S.A.H.</b>	: Journal of the Society of Architectural Historians
<b>Lat.</b>	: Latince
<b>M.Ö.</b>	: Milattan Önce
<b>M.S.</b>	: Milattan Sonra
<b>T.T.K.</b>	:Türk Tarih Kurumu
<b>Yun.</b>	:Yunanca
<b>y.y</b>	:Yüz Yıl

**T.C.**  
**HALIÇ ÜNİVERSİTESİ**  
**FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**MİMARLIK ANA BİLİM DALI**  
**MİMARLIK PROGRAMI**

**TARİHİ YARIMADA'DA NEOKLASİK BİR CEPHENİN**  
**KLASİK ÇAĞ ESTETİK UNSURLARI**  
**ÇERÇEVESİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ**

**Hazırlayan**  
**Mimar Eda İPEK**

**Tez Danışmanı**  
**Prof.Dr.Nural GÜNDÜZALP**

**ÖZET**

Estetik değerlendirme konusu, tarih boyunca üzerinde tartışılan, birçok sanatçı tarafından belirli kurallara bağlanmaya çalışılan ve her devrin kendine has estetik arayışları ile birlikte güncelliğini koruyan bir alandır. Mimaride ise, estetik problemlerin üzerinde durmak, mimarlığın özüne, güzel sanatlarla olan ilişkisine ve mimari eserin geçmişle bağlantısının kurulmasına katkıda bulunur.

Bu çalışmada, ilk Türk müzesi unvanını taşıyan ve Tarihi Yarımada'nın günümüzde varlığını sürdürmeye gelen neoklasik üslupta yapılmış, önemli yapılarından birisi olan, İstanbul Arkeoloji Müzesi, özellikle cephesi ile klasik çağ estetik anlayışının öncülüğünde, bir örneklem olarak kullanılmış, estetik değerlendirmenin aşamaları saptanmış ve çizimlerle açıklanmıştır.

**T.C.**  
**HALIÇ ÜNİVERSİTESİ**  
**FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**MİMARLIK ANA BİLİM DALI**  
**MİMARLIK PROGRAMI**

**EVALUATION OF A NEO – CLASSICAL FACADE IN THE**  
**HISTORICAL PENINSULA IN FRAME**  
**OF CLASSICAL AESTHETIC VALUES**

**Submitted by**  
**Architect Eda İPEK**

**Thesis Supervisor**  
**Prof.Dr.Nural GÜNDÜZALP**

**SUMMARY**

The matter of aesthetical determination is such an area that has always been discussed during the history and has tried to be ruled by many artists so always remained actual. Examining aesthetical problematics in architecture, contributes to the essence of architecture, to its relationship with fine-arts and to the connection with its history.

In this study, ‘İstanbul Museum of Archaeology’ that has the denotation of being first Turkish museum at the Historical Peninsula, carried its existence to today and built in neoclassical style, is used as an examination area especially with its facade by the direction of classical easthetic values, steps of aesthetical examination is determined and explained with drawings.

## 1.GİRİŞ

Klasik çağa damgasını vuran eserler, o günün toplum yapısını, bilim ve teknolojiye aldıkları yolu göstermektedirler. Kusursuza ulaşma isteği, mimari elemanlarda görülen oranlardan ve optik yanılsamaların en ince ayrıntısına kadar bulunup düzeltilmesinden anlaşılmaktadır. Kusursuza ulaşma isteği ise, tanrılara hizmet anlayışının bir yansıması olarak düşünülebilir. Bu nedenle klasik çağda sanat eserleri, tanrısal kusursuzluk ve güzelliğe olan hayranlığın somut kanıtları olmuşturlardır.

Klasik çağ sanatında, güzelliğin unutulduğu bir detay bulmak neredeyse imkansızdır. Özellikle mimari eserler söz konusu olduğunda, estetik açıdan değerlendirmenin önceliği, proporsiyonun yapının tümünde varlığını göstermesiyle başlar. Klasik çağ mimarisi, yüzeylerdeki gözü yoran ayrıntılar yerine, yapının bütünlüğünü savunur.

Günümüz mimarları, klasik çağın mimarlarıyla aynı estetik kaygıları taşımamaktadırlar. Bu nedenle, günümüz mimarisi ile, klasik çağın mimarisini estetik kaygılar açısından kıyaslamak zordur. Çünkü yapı türleri çeşitlenip, toplumsal beklentiler değiştikçe, mimarinin öncelikli kaygıları, genellikle estetik kavramlar arasında yer almamaktadır; ancak bazı mimari akımların, zaman zaman bu kavramların gündeme gelmesinde ne kadar etkili oldukları da bilinmektedir. Bu akımlardan biri, neoklasizmdir. Bu sebeple neoklasik akımı, ortaya çıkış nedenlerini ve mimariyi nasıl etkilediğini de ele almak gerekir.

Neoklasizm akımının mimariye olan etkilerini anlamının yolu, klasik çağın mimari ve estetik unsurlarını anlamaktan geçer. Çünkü neoklasizm, ölçü ve güzellik kavramlarını tekrar gündeme getirir. Özellikle neoklasik cephelerde görülen bu kavramlar, tıpkı klasik çağda olduğu gibi, saf geometrinin hüküm sürdüğü bir mimari akımın en karakteristik göstergeleridir.

## 2. TARİHİ YARIMADA’NIN SOSYO-KÜLTÜREL GEÇMİŞİ

Tarih Öncesi Dönem: Marmaray Kazısı kapsamında 2006 yılında başlayan ve deniz seviyesinin 180 cm altında yapılan çalışmalarda, İstanbul ve yakın çevresinde yerleşmiş ilk insan topluluklarına ait izler, günümüzden yaklaşık 8000 yıl öncesine dayanır. Yapılan diğer araştırmalarda, hem Anadolu, hem de Avrupa yakasında koloniler halinde yaşayan insanlara ait yerleşim alanlarına rastlanmıştır. Yarımburgaz Mağaraları, Büyükçekmece, Çatalca, Dudullu, Ümraniye, Pendik, Davutpaşa, Kilyos, Fikirtepe ve Ambarlı bu yerleşim alanlarından bazılarıdır. Bu ilk topluluklar, göçebelik ve yarı göçebelik aşamalarından sonra balıkçılık, tarım ve hayvancılığa bağlı yaşam biçimleri geliştirmişlerdir. (Arsebük, s.2-14)

Kentin Kuruluşu: Evliya Çelebi'nin ‘Seyahatname’ adlı eserinde, İstanbul hakkında anlattığı efsaneye göre, Yunanistan'ın Megara kentinden Koressa'nın oğlu, genç Byzas, yandaşlarıyla birlikte, bölgedeki baskılardan kurtulmak, yeni bir kent kurmak ve özgürlüğünü ilan etmek için M.Ö. 680’de yola çıktı; ancak bu kenti nerede kuracağı hakkında bir fikri olmadığı için, Delfi kentindeki bir kahine danıştı. Delfi kahini, gideceği yeri tarif etti; "Kentini kuracağın yer, körler ülkesinin tam karşısında olacak." Byzas böyle bir yerin var olduğuna inanarak aramaya başladı; fakat körler ülkesi diye bir yere rastlamadı. Dinlenmek için yolculuklarına ara vererek bir deniz kıyısında oturduklarında, Byzas karşı sahildeki yerleşim yerlerine bakarak, "Burası varken neden karşı kıyıda yaşıyorlar? Buranın güzelliğini görmüyorlar mı? " Dedi ve Delfi kahininin sözlerini hatırladı; "Körler ülkesinin karşısında kuracaksın kentini." efsanedeki körler ülkesinin "Khalkedonia", bu günkü adıyla Kadıköy olduğu rivayet edilir. Yani İstanbul, Byzas tarafından Khalkedonia’nın karşısında, Tarihi Yarımada’nın Sarayburnu sırtlarında kurulmuş ve kente, kurucusunun adı olan Byzas'tan dolayı, "Byzas'ın kenti" anlamına gelen, "Byzantion" adı verilmiştir. Şehir daha sonra, surların çevrelediği üçgenimsi bir yarımadaanın 7 tepesi üzerine yayılmıştır.

( Kabacalı s.11)







“Şekil 2.2”: Byzantion’un kurulduğu Tarihi Yarımada’nın Sarayburnu Bölgesi.

M.Ö. 278'de kent, batıdan gelen Germen kavimlerinin akınına uğradı. Ele geçirilip yağmalandı ve haraca bağlandı. Daha sonra, Makedonyalıların baskısı altında kaldı ve M.Ö.202 yılında bu baskıdan kurtulmak için, Bergama Krallığı ve Roma Krallığı yardımı çağrıldı. (Erzen, s.29)

Romalılar, Makedonya savaşlarından sonra, M.Ö.146'da egemenliklerini Balkanlar'a Küçükasya'ya yayarlarken Bizantion Roma'ya tabi oldu. Önceleri idari olarak varlığını sürdüren kent, daha sonra Pontus eyaletinin bir parçası haline geldi.

Roma İmparatorluğu Dönemi: Bizantion'un Roma egemenliği altına girmesi kendi isteğiyle olmuştur. Kentin 700 yıllık kent devleti statüsü bitmiş; ama önemini korumaya devam etmiştir. Roma idaresinde nispeten sakin bir 350 yıllık devir yaşayan Bizantion'u M.S. 2 yy'a dek sarsan tek olayın sebebi, Bizantion'lu asillerin imparator Septimus Severus ile Pescenius arasındaki savaşta, Pescenius'u tutmalarıdır. M.S 195-196'da savaşı kazanan imparator Septimus, bu ihanetin intikamını Bizantion'u yıkarak ve halkını kılıçtan geçirerek almıştır. (Kabacalı, s.47)

Bizantion'da, 330 yılına dek kayda değer bir gelişme olmamıştır. 330 yılında Roma imparatoru I.Konstantin Bizantion'u yeni başkent olarak ilan etmiş ve şehir "Konstantinopolis" ismini almıştır. I. Kostantin'in döneminde şehir yeniden inşa edilmiş ve Hıristiyan dünyanın en önemli dini ve siyasi merkezlerinden biri haline gelmiştir. Bu esnada Roma imparatorluğu, sürekli güç kaybederek, 476 yılında Ostrogotlar'ın Batı Roma imparatoru Augustus'u tahttan indirmeleri ve imparatorluğu Doğu Roma imparatoru Zenon'a teslim etmeleriyle, Batı Roma İmparatorluğu tarihe karışmış ve İstanbul Roma İmparatorluğu'nun tek başkenti haline gelmiştir. ( Freely, s.28)

Erken Bizans İmparatorluğu Dönemi: 476'da Batı Roma'nın yıkılmasından sonra, başkenti İstanbul olan Doğu Roma İmparatorluğu, Bizans İmparatorluğu'na dönüşmüş ve böylece İstanbul, bir "Roma Şehri" olmaktan çıkarak doğuya özgü bir ortodoks şehri haline gelmiştir.

6. yüzyılın ortaları, İstanbul için yeni bir yükseliş döneminin başlangıcı oldu. Okuma yazma bile bilmeyen selefının aksine, dindar ve eğitilmiş biri olan imparator I. Jüstinyen döneminde kent, bir ortodoks hristiyan başkenti görüntüsünü kazandı. Daha önce tahrip edilmiş olan Ayasofya, bugünkü haliyle bu dönemde inşa edildi.

7. yüzyıl sonları, İstanbul için kuşatılma yılları oldu. Yedinci yüzyılda Sasaniler ve Avarlar'ın saldırısına uğrayan kenti, daha sonra, Bulgarlar ve Müslüman Araplar kuşattılar. Bu dönemde imparatorların da taraf olduğu hristiyan mezhep kavgaları şiddetlendi. Özellikle dini tasvir taraftarları ve karşıtları biçimindeki bölünme olarak kendini gösteren ikonoklazm hareketi sadece kenti değil, imparatorluğu ve hristiyan öğretisini de derinden etkiledi. (Kızıltan, s.56)

Latin İstilas: Bizans'ta devam eden taht kavgalarını fırsat bilen haçlı ordusu, Venedik'lilerin de yardımıyla Haliç'e girdiler. 1204'de şehir ele geçirildi. Üç gün boyunca benzeri görülmemiş bir barbarlıkla İstanbul yağmalandı ve insanlar katledildi. Ayasofya da dahil olmak üzere bütün anıtsal yapılar tahrip edildi. Yüzlerce yıllık kitaplar yakıldı ve birçok değerli Bizans eseri Avrupa'ya taşındı. Bizans, Haçlılar ve Venedik'liler arasında paylaşılarak bir Latin İmparatorluğu kuruldu. Ortaçağın en büyük kenti, yoksul ve harabe bir kente dönüştü.

Geç Bizans Dönemi: İstanbul'da Geç Bizans Dönemi, Palaiologos Hanedanı'nın 1261 yılında İstanbul'u Latin'lerden geri almasıyla başlar; ama bu dönem boyunca, İstanbul, eski önem ve özelliğini kazanamayacaktır. Latin'ler tarafından bütün zenginlikleri talan edilen kent, bu süreç içerisinde bir ticaret merkezi olma vasfını da tamamen kaybetmiştir. Bu durumun olumsuz etkileri, Geç Bizans Dönemi boyunca devam edecek ve bütün ticari üstünlüklerini Galata'ya kaptıran İstanbul, etrafi surlarla çevrili bir tarım kenti haline dönüşecektir. Bu dönem boyunca elde ettiği imtiyazlar sayesinde Galata, İstanbul'dan daha önemli bir kent haline gelmiştir. (Kabacalı, s.56)

Geç Bizans Dönemi'nde İstanbul için olumlu bir gelişme, mezhep çatışmalarının durulmasıdır. Bu dönem içerisinde İstanbul, tartışmasız bir biçimde ortodoks hristiyanlığının merkezi durumuna gelmiş, yine bu dönemde Bizans sanatı en olgun dönemini yaşamıştır.

Geç Bizans Dönemi aynı zamanda, İstanbul'un Osmanlı'lar tarafından gittikçe daralan bir çembere alınması ve fethedilmesi sürecidir. 1373'ten itibaren İstanbul, Osmanlı'ya haraç ödemeye başlamış, bu nedenle 15. yüzyılda Bizans imparatorları Katolik Roma'dan sürekli yardım taleplerinde bulunmak zorunda kalmışlardır.

Roma İmparatorluğu	(330-395)
Erken Bizans İmparatorluğu	(395-1204)
Latin İmparatorluğu	(1204-1261)
Geç Bizans İmparatorluğu	(1261-1453)
Osmanlı İmparatorluğu	(1453-1922)

“Şekil 2.3”: İstanbul’un başkentlik yaptığı imparatorluklar.



“Şekil 2.4”: 15.yy’ da Venedikli matbaacı Giovanni Andrea Vavassore’nin çizdiği Tarihi Yarımada Gravürü

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi: Osmanlı Türkleri, 14. yüzyıl boyunca Bizans ve İstanbul ile ilgilenmişlerdir. Fetihden çok önce, bugünkü İstanbul metropolüne dahil olan yerleşim birimlerinin, sur içi hariç tamamı, Osmanlı toprağı haline gelmiştir. Osmanlı'lar bütün bu dönem boyunca, Bizans'ın iç işlerine de karışmışlar ve iktidar mücadelelerine taraf olmuşlardır.

Fetih öncesinde Bizans, güçlü bir imparatorluk olmaktan çıkmış, Osmanlı'lar tarafından çepeçevre kuşatılmış ve imparatorluk Konstantinopolis şehriyle sınırlı hale gelmiştir. 1453'de İstanbul'un fethedilmesiyle, Bizans İmparatorluğu tarihe karışarak, İstanbul için yeniden parlak bir dönem başlamış ve İstanbul, 400 yıldan fazla Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olmuştur.

İstanbul, özellikle yükselme döneminde, eşsiz sanat şaheserlerinin merkezi haline geldi. Osmanlı İmparatorluğu'ndan hatta dünyanın dört bir yanından insanlar, İstanbul'a göç ettiler. Böylece, şehirde hristiyanların, müslümanların ve yahudilerin birlikte yaşadıkları kozmopolit bir toplum yapısı oluştu. Bizans'tan kalma surlar ve yapılar onarıldı. Ayrıca, birçok okul ve hamam yaptırıldı. İstanbul'un fethinden yüz yıl sonra şehir, toplumsal yapısıyla sanat ve bilime verdiği önemle, tekrar bir imparatorluk başkenti kimliğine kavuştu. Osmanlı İmparatorluğu zamanında kurulan birçok eğitim kurumu, günümüzün çağdaş üniversitelerinin temelini oluşturmaktadır.

18.yy dan itibaren Osmanlı İmparatorluğu, batıdaki gelişmeleri takip etmeye ve uygulamaya başladı. Bununla beraber birçok fabrika açıldı. Belediye örgütleri kuruldu. Özellikle 19.yy da Tanzimat Fermanı ve batılılaşma hareketleriyle birlikte birçok yenilik yaşandı; ancak 1.Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla beraber 1918'de itilaf devletleri tarafından şehir işgal edildi. İşgal yıllarında yaşanan siyasi çalkantıların merkezi olan İstanbul, cumhuriyetin ilanıyla, Türkiye'nin hem iktisat merkezi hem de kültür başkenti olmuştur.

Dünya'da iki kıta üzerinde kurulu tek metropol olan İstanbul, 15 milyonu geçen nüfusuyla, dünyanın nüfus yoğunluğu en fazla şehirlerindedir. Günümüzde de bir kültür ve iktisat merkezi olmaya devam eden İstanbul, 2010 yılında Avrupa kültür başkentliğini yapacaktır.

### 3. İSTANBUL ARKEOLOJİ MÜZESİ'NİN TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDEKİ YERİ

Tarihi Yarımada'da yer alan İstanbul Arkeoloji Müzesi, Sultanahmet Semti'ndeki Gülhane Parkı girişinin sağından, Topkapı Sarayı Müzesi'ne çıkan Osman Hamdi Bey Yokuşu üzerindedir. (Bkz. Şekil 3.1) 19. yüzyıl sonlarında, ünlü ressam ve müzeci Osman Hamdi Bey tarafından Müze-i Hümayun (İmparatorluk Müzesi) olarak kurulan İstanbul Arkeoloji Müzesi, 13 Haziran 1891'de ziyarete açılmıştır. İçerisinde Balkanlar'dan Afrika'ya, Anadolu ve Mezopotamya'dan Arap Yarımadası'na ve Afganistan'a kadar birçok uygarlığa ait eserleri barındırır.

Binanın dört katı da sergileme salonu olarak düzenlenmiştir. Binanın 1. katında "Çağlar boyu İstanbul", 2.katında "Çağlar boyu Anadolu ve Troia" ile en üst katta "Anadolu'nun Çevre Kùltürleri; Kıbrıs, Suriye-Filistin" sergileme salonları bulunmaktadır.

İstanbul Arkeoloji Müzesi iki bölümden oluşur.

1- Ana bina; 1891 yılında yapımına başlanmış, 1902 ve 1908 yıllarındaki ilavelerle bugünkü durumuna gelmiştir. İki katlı binanın üst katında küçük boyutlu taş eserler, çanak çömlekler, pişmiş toprak heykelcikler, Hazine bölümünde ise, yaklaşık 800.000 sikke, mühür, nişan, madalya ve sikke kalıpları ve içinde 70.000 civarında kitap bulunan bir kütüphane yer almaktadır.

Binanın alt kat salonlarında; İskender Lahti, Satrap Lahti, Lykia Lahti, Tabnit Lahti gibi kral mezarlarında bulunan lahitler sergilenmektedir. Bununla birlikte, önemli antik kent ve bölgelerden gelen heykel ve kabartmaların yer aldığı Antik Çağ heykelciliği sergilemesi de yine alt katta bulunmaktadır. Bu sergilemede, Arkaik Dönemden, Bizans Dönemine kadar olan heykel sanatının gelişimi, kronolojik sıralama içinde en seçkin örneklerle birlikte verilmektedir.

2-Ek bina; ana binanın güneydoğu bitişiğinde yer almaktadır. Zemin altında bulunan iki katta da depolar yer almaktadır.





“Şekil 3.1”: İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin Tarihi Yarımada’daki yeri.

Ek binanın giriş katında Çocuk Müzesi bulunmaktadır. Mimari eserlerin sergilemesi için ayrılan bölümler de yine ek binanın giriş katında yer almaktadır. "İstanbul'un Çevre Kültürleri" adı altında sergilenen ve ağustos 1998'de ziyarete açılan Thrakia-Bithynia ve Bizans sergileme salonu da, ek binada bulunmaktadır.

İstanbul Arkeoloji Müzesi 'İlk Türk Müzesi' olarak taşıdığı önemin yanı sıra, bir milyondan fazla eseriyle bugün de dünyanın en büyük müzeleri arasındaki seçkin yerini korumaktadır. İstanbul Arkeoloji Müzesi, 17 Avrupa ülkesinin katıldığı, 46 müze arasından, EMYA komitesi (Avrupa'da yılın müzesi ödülü komitesi) tarafından seçilerek, Avrupa konseyine önerilmiş ve konseyin eğitim ve kültür komisyonunca 1993 yılı, Avrupa Konseyi Müze Ödülü'ne layık görülmüştür. (İstanbul Ansiklopedisi, cilt.III, s.309)

İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin mimarı, Alexandre Vallaury'dir. Vallaury, 1850 yılında, Fransız asıllı levanten bir ailenin oğlu olarak, İstanbul'da dünyaya geldi. Eğitimi için Paris'e gitti ve orada Güzel Sanatlar Fakültesi'nde mimarlık eğitimi aldı. Paris'ten döndükten sonra, 1883'ten 1908'e kadar, "Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi" nde ders verdi.

Vallaury eserlerinde, Osmanlı kültürü ile batının değerlerini birleştirmiş, yaşadığı dönemde Osmanlı'nın önde gelen mimarlarından biri olmuştur. Eserleri arasında Galata'daki Osmanlı Bankası, İstinye'deki Afif Paşa Yalısı, Bağlarbaşı'ndaki Mecid Efendi Köşkü, Büyükkada'daki Rum Yetimhanesi, Haydarpaşa'daki Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane, Beyoğlu'ndaki Pera Palas, Cağaloğlu'ndaki Duyun-u Umumiye gibi yapılar da yer almaktadır.

1800'lü yıllarda Avrupa'da eğitim alarak İstanbul'a dönen birçok mimarda, Avrupa'da görülen sanat akımlarından etkilenme söz konusu olmuş ve eserlerinde çoğunlukla eklektik (seçmeci) bir tutum içine girmişlerdir. Vallaury de benzer şekilde, Paris'te ve diğer Avrupa başkentlerinde görülen mimari akımlardan etkilenmiş ve bu akımları dönemin mimarları gibi eserlerine yansıtmıştır. Etkilendiği sanat akımlarının başında da neoklasizm gelmektedir.



#### 4. NEOKLASİZM

Yeni klasikçilik anlamına gelen neoklasizm, 18.yy'ın ikinci yarısında Fransa'da ortaya çıkan ve klasik çağ sanatını temel alan, akılcılık, uyum, estetik, açıklık, sınırlılık, evrensellik, idealizm, denge ve ölçü gibi kavramları yeniden gündeme getiren bir sanat akımıdır.

Klasik sanat ülküsünün yeniden canlandırılışı olan bu akımın doğuşu şu önemli etkenlere bağlanabilir. Bu etkenlerden biri, arkeolojik kazıların giderek önem kazanması ve özellikle de Pompei şehrinin keşfi ile antik dünyaya olan ilginin daha da artmasıdır. Başka bir etken, arkeoloji biliminin temellerini atan Alman arkeolog ve sanat tarihçisi Winckelmann'ın eski Yunan ve Roma sanatını canlandırma çabalarıdır. Dresden şehri yakınlarındaki Nöthnitz'de Bünau kontunun kütüphanecisi olduğu sırada klasik sanatı yakından tanıyan Winckelmann görevleri sayesinde, Roma'nın sanat hazinelerini yakından tanıma olanağı bulmuştur.

Winckelmann'ın yazıları, klasik sanata duyulan ilginin yeniden yaygınlaşması ve sanatta neoklasik akımın başlamasında birçok etmene kıyasla çok daha etkili olmuştur ve Winckelmann'ın giderek çözülmüş, saflığını ve soyluluğunu yitirmiş Avrupa sanatını, kendi öz kaynağı olan antikiteye bağlama konusundaki görüşleri, sanat çevrelerinde geniş yankılar uyandırmıştır. (Ana Britannica, cilt.22, s.188)

18.yy'ın ikinci yarısında tüm Avrupa'yı etkileyen neoklasizm, Yunan ve Roma şehir devletlerinde görülen demokrasiyi, uzun bir dönem sonrasında ancak 1789 yılında Fransız devrimiyle birlikte karşılamıştır. Bu devrim, sanatın sosyal hayattan, sosyal hayatın da sanattan etkilendiğinin kanıtlarından biridir.

Neoklasizm etkisini birçok sanat dalında göstermiştir; ancak en belirgin klasik çağ özellikleri gösteren eserler, resim heykel ve mimariden çıkmıştır.

Neoklasik resimin, en karakteristik özellikleri, ışığın getirdiği etkilerden uzak, perspektif ve derinlik aramayan, arka plana ağırlık veren çizgiler taşımasıdır. Neoklasik resmin en ünlü sanatçılarından biri, Fransız ressam Jacques Louis David'dir.

David, sıklıkla Yunan mitolojisine dayanan konulardan esinlenerek, resimler yapmıştır. Paris ve Helen'in Aşkları, tablosu buna örnektir.

Neoklasik heykelin en önemli özelliği, Yunan ve Roma heykellerini kendine örnek olarak almış olmasıdır. Yunan ve Roma heykeltıraşlarının çok sevdiği beyaz mermerle, klasik tarzda yeni eserler yapılmıştır. İtalyan heykeltıraş Antonio Canova'nın, eseri olan Pauline Borghese (Napolyon'un kız kardeşi) heykeli, modelin saçına ve duruşuna kadar tam bir neoklasik heykeldir. Dönemin heykeltıraşlarını etkileyen Canova dışında, Alman Gotfried Schadow, İngiliz John Flaxman ve Danimarka'lı Bertel Thorwaldsen de neoklasik üslupta heykeller yapmışlardır.

#### **4.1 18. yy Sanat Akımlarına Genel Bakış**

18.yy.'ın ilk yarısından itibaren, Avrupa sanatında belirgin bir değişim gözlenir. Bu nedenle 18.yy sanat etkinliği açısından kozmopolit bir çağdır. Çünkü fikir, felsefe, sanat ve bilim hayatında birçok değişim yaşanmış, bunun sonucu olarak da birçok akım ortaya çıkmıştır.

18.yy. sanat akımlarına geçmeden önce 17.yy da ortaya çıkan ve 18.yy da da varlığını sürdüren sanat akımlarına bakmamız gerekir. Bu akımlardan biri, barok sanattır. Bu sanat akımının en belirgin özelliklerinden biri, seyirciyi etkilemekten çok oyalayan, göz alıcı ama o ölçüde yüzeysel bir üslup olmasıdır. Resimsel nitelikler zayıflamış, dekoratif, süslemeci bir anlatım ön plana çıkmıştır. Bu dönemin saray ve köşklarinin iç dekorasyonu ve mobilyaları da barok üslubun özelliklerini yansıtmaktadır.

Barok üsluptan sonra ortaya çıkan rokoko, yaldızlı süslemeler, bitkisel bezemeler ve duvarları kaplayan resimler ile dikkat çeker. Rokoko, aşırı süslü mekanları, suyun dalgalanmasını çağrıştıran çizgileri, oldukça hareketli hatta gözü yoran betimlemeleri ile, adeta mantık ilkelerine karşı gelen bir üslup olarak ortaya çıkmıştır. Kimi sanat tarihçileri, resmin bezemeye, heykelin porselen biblolarla dönüştürüldüğü rokoko sanatını, bir çöküş üslubu diye tanımlarlar.

Yine de özellikle Fransa sarayı ve soylular çevresindeki bazı ressamalar, bu üslubu da özgün bir sanat düzeyine çıkarmayı başarmışlardır.

Sanatın dekorasyona kayması, sadece bir süsleme ögesi olarak görülmeye başlaması, sanatın anlatım olanaklarını alabildiğine kısıtlamış ve onu gerçeklerden koparıp yavanlaştırmıştır.

18.yy'ın ikinci yarısında, barok ve rokoko üsluplarının abartılı çizgileri karşısına düz çizgilerin, ölçü ve sadeliğin hakim olduğu bir sanat akımı olan neoklasizm ortaya çıkmıştır. Kısa zamanda neoklasizm, tüm Avrupa'da etkisini göstermiş, özellikle Fransa, Almanya ve İngiltere'de neoklasik mimarının en karakteristik eserleri inşa edilmiştir.

Neoklasizmin 1750'lilerde barok ve rokoko sanatının aşırılığına ve yapaylığına karşı bir tepki ve antik çağ sanatına karşı yeni bir hayranlık biçiminde ortaya çıktığı bilindiğine göre, Antik Yunan ve Roma sanatının yeniden araştırmaya yönelik bir sürecin başlamış olduğu da açıktır. Sanatta klasik çağ unsurlarının ön plana çıkması ile, bu dönemde neoklasik akımdan etkilenen sanatçılar, sadeliği esas alarak Yunan ve Roma tarzı sanat yapıtlarını tekrar canlandırmışlardır.

#### **4.2 Neoklasizmin Ortaya Çıkış Nedenleri**

18. yüzyılda barok ve rokoko akımlarının aşırı süslemeciliğine karşı tepki olarak ortaya çıkmış olan, neoklasizm, Avrupa ülkelerinde, daha sonra dünyanın birçok yerinde görülmeye başlamıştır.

Dönemin sanatçıların, sanatın herkes tarafından anlaşılmasına özen göstermesi ve saray çevresinin hizmetine sunulmuş bir sanat anlayışını reddetmesiyle, neoklasik anlayış, Fransız İhtilali ile çakışan bir ölçüde, Napolyon devrinin sanat anlayışı olmuştur.

Fransız rokoko ressamı Fragonard'ın 'Saint-Cloud'da Eğlence' adlı resmi, o dönemde saray çevrelerinin çok hoşlandıkları, gösterişli yaşam tarzını başarıyla yansıtmaktadır. Soylu kesimin yaşantısını anlatan bu tür resimler, kendi hayatlarına olan hayranlıklarını gösteren bir kanıttır.

Bu dönemin sanatçılarının saray çevresinin aşırı abartılı mekanlara olan isteklerini karşılamak ve saray çevresini memnun etmek için sadelikten, dengenin ve ölçünün güzelliğinden vazgeçtikleri görülmektedir.

Bilindiği gibi, Avrupa 18. yüzyılın son çeyreğinde siyasal ve ekonomik çalkantılara sahne olmuştur. 1789 Fransız devrimiyle krallık rejimi yıkılarak, kral ve yandaşları sürgüne ya da giyotine gönderilmiştir. Bu durumun sonucunda, rokoko üslubu, onu yaratan yaşam biçiminin çöküşüyle birlikte son bulmuştur. İşte bu yıllarda çalkantılı Paris'in sanat çevreleri, yeni bir sanat üslubunun doğuşuna tanık olmuştur. Bu üslubun adı, neoklasizmdir.

18. yüzyılın toplum yapısı, özellikle güzel sanatlarda meydana gelen değişimleri ekonomik bir temele de dayandırmanın doğrulunu kanıtlar. Çünkü bu değişimlere neden olan en önemli faktörlerden biri, klasik sanat eğitimi görmüş zengin sınıfın egemenliğidir. Özellikle bu zengin sınıfın finanse ettiği arkeolojik kazılar sayesinde, klasik eserler gün yüzüne çıkmış ve klasik çağa olan hayranlık daha da artmıştır.

#### **4.3 Neoklasizmin Mimariye Etkileri**

İtalyan mimar Andrea Palladio'nun, 16.yy 'da klasik çağın mimari unsurlarını tekrar gündeme getirdiği bilinmektedir. İtalya Vicenza'daki 1550-1551 tarihleri arasında yapılmış olan Villa Rotondo, klasik çağ tapınaklarını çağrıştıran cephesiyle dikkat çekmiştir. Yapı bir klasik çağ Yunan tapınağında olduğu gibi, sütun dizisi, beşik çatı ve kaideden oluşmaktadır. Bununla beraber yapı, çatı üzerindeki akroterleriyle yine bu etkiyi pekiştirmektedir. Palladio gibi, klasik çağın mimari unsurlarını kullanan sanatçılar, 16.yy da 'klasizm' denen akımın mimarideki temsilcileri olmuşlardır. Aynı anlayışın 18.yy da daha da güçlenerek tekrar edilmesi de neoklasik mimarinin başlangıç noktalarından birisidir.

Neoklasizm ile birlikte, mimarlık sanatında bazı farklılıklar görülmeye başlar. Bu farklılıklardan mimariyi en çok etkileyen taraf, klasik çağ yapıtlarının, güzel sanatlara yansısıyla beraber, mimaride de klasik çağ unsurlarının taklit edilmeye başlanmasıdır.

Neoklasik mimarinin en önemli kaynağı, Yunan ve Roma sanatıdır. Klasik çağın mimari formları, erdem ve yükselme gibi kavramlarla birleştirilmiş, özellikle klasik düzenin net, keskin, yalın ve güçlü imgelerinden yararlanılmıştır. Bu mimari formlar birleşerek, bazen bir diriliş simgesi ve ulusal birlik ifadesi içeren bir sembol haline gelmişlerdir.

Parlamento ve kamu binalarında, müze ve sanat galerilerinde, şehir meydanlarını süsleyen anıtsal yapılarda, kiliselerde ve bazı özel konutlarda karşımıza çıkan neoklasik mimari ile, klasik çağın bina formları tekrar canlandırılmıştır.

Neoklasik mimarinin en önemli özelliklerinden biri, dışta ve içte yer alan yüksek kolonların altına yerleştirilen daha alçak strüktürler vasıtasıyla, insana büyük ölçekli bir kurgunun varlığının hissettirilmesi, diğeri de, yapıda ışık kaynağının meydana getirdiği gölgelerle mekanın dramatize edilmesidir.

Neoklasik kurgu, baroktan daha renksiz olsa da, neoklasik mimari, bir anlamda modern mimarlıkta tekrar ortaya çıkacak olan yüzeylerden kopuşun, hacimlerle düşün mimarisidir.

Neoklasik sanat anlayışının amacı, klasik çağın saf kabul edilen sanat felsefesine dönmektir. Yani bu akımın antik devir hayranlığının sonucu olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Bu akıma mensup sanatçılar için önemli olan, hacimsel bütünlük olup, renkler ve ışık etkileri bütünüyle bir çizgi ve form bileşkesine bağlıdır.

#### **4.3.1 Öncü Mimarlar**

Karl Friedrich Schinkel: (1781-1841) Döneminin en önde gelen estetik uzmanı olan Alman mimar ve ressam Schinkel neoklasik üsluptaki yapıtlarıyla ünlüdür. Berlin mimarlık akademisinden mezun olduktan sonra, İtalya'ya ve Paris'e giden Schinkel, Berlin'e döndükten sonra ressamlığa ve mobilya tasarımcılığına başladı. İlk tasarımlarında kullandığı klasik çağ unsurları, neoklasik mimarinin öncülerinden biri olacağının habercisiydi. 1815' de Prusya devlet mimarı olan Schinkel'in tasarımları çeşitli dönemlerin özellikle de klasik çağın mimari üslubunun yeniden canlandırılmasına dayanmaktadır.

Eserlerinden bazıları şöyledir: Berlin Kraliyet Tiyatrosu, Kral Louise mezar anıtı, Werder Klisesi, Neue Wache Klisesi, Valhalla Şatosu.

Leo von Klenze: (1784-1864) Neoklasik akımın öncülerinden olan Alman mimar Klenze, Berlinde mimar Friedrich Gilly'in yanında yetişmiş, daha sonra Münih'de saray mimarlığı yapmıştır. Eserleri neoklasik üslubun başyapıtları arasında sayılır. Münih'teki Glyptothek Heykel Müzesi ve Propylaeon bu yapıtlardandır.

Charles Robert Cockerell: (1788-1863) Mimar Samuel Pepys Cockerell'in oğlu, İngiliz Charles Robert, kısa bir süre British Museum'un mimarı olan Sir Robert Smirke'in yanında çalıştı. İngiltere Merkez Bankası'nın ve birçok şubesinin planlarını çizip, neoklasik üslupta eserleri ile ün saldı. Hanover kilisesi Ashmolean Museum ve Taylor Enstitüsü yapıtları ile tanınır.

Friedrich August Stüler: (1800-1865) Schinkel'in öğrencilerinden olan Stüler, neoklasik mimarinin temsilcilerindendir. 1876 yılında inşa ettiği Alte Müzesinde, neoklasik mimarinin güçlü ve ebedi kalıcılık hissini veren üslubunu kullanmıştır.

James Hoban: (1762 -1831) İrlandalı mimar Hoban, Desart Kontu'nun Cuffersgrange'daki malikanesinde marangozluk öğrendi. Daha sonra Dublin Kraliyet Cemiyeti'nde mimarlık eğitimi aldı. 1789 yılında Amerika'ya göç etti ve Philadelphia'da mimarlığa başladı. En bilinen eseri Washington'daki Beyaz Saray'dır.

Carl Ludwig Engel: ( 1778-1840) Özellikle Finlandiya'da yaptığı neoklasik tarzda binalarla tanınan Alman mimar, Helsinki Luteran Kilisesi, Helsinki Üniversitesi gibi yapılarıyla tanınmaktadır.

## 5. NEOKLASİK MİMARİDE CEPHE ÖZELLİKLERİ

Mimari alanda neoklasizmin en önemli etkilerini cephelerde görmekteyiz. Bu akımın başında, adeta Yunan tapınaklarının birebir kopyaları olan bu cepheler, daha sonraları, mimarların kişisel yorumlarını taşımaya başlamışlardır. Binaların fonksiyonlarına göre bazı eklemeler yapılmış; ancak özellikle giriş cephelerinde yine klasik çağ unsurları kullanılmaya devam edilmiştir.

Neoklasik mimaride cephe özellikleri şöyle sıralanabilir:

-Neoklasik mimari, cephe yüzeylerinin süslenmesinden, saf geometriye yönelişiyle ölçü, sadelik, ahenk ve dengenin mimarisidir. Barok mimarinin süslü yüzeylerine karşı, soğuk ve yalın kalsa da saf geometrinin görkemli varlığı cephelerde kendini göstermektedir.

-Dış mekanın, iç mekanı oldukça iyi yansıttığı neoklasik mimari, iç mekan kurgusunun dışa yansmasıyla, hem içte hem de dışta, çizgisel bir bütünlüğe sahiptir. Dış mekanda ve iç mekanda yer alan yüksek kolon sistemi, insan üzerinde klasik eserler kadar etki bırakır.

-Büyük ölçekli strüktürü sayesinde, mekanın içinde ve dışında meydana gelen ışık ve gölge etkisi, mekanın fonksiyonunu daha da dramatize edecek şekilde etkiler bırakır. Neoklasik cephelerin sadeliği, gözü yüzeyden hacme doğru çeker. Birbirini dik açıyla kesen çizgiler göze çarpar.

-Cephe yüzeyinde kıvrımlar bulunmaz ve köşelerde pahlanma yapılmaz. Yapı cephesinde kabartmalar kullanılmış ise klasik çağ heykel sanatının sade çizgisinden kopmaz ve heykellerde farklı renk veya malzeme kullanılmaz.

- Cephelerde, klasik çağın tapınak düzenleri genellikle olduğu gibi taklit edilir; ancak neoklasizmin son dönemlerinde yapılan binalarda bu düzenler, pencere kapı gibi detaylara doğru çekilmiştir.



**İSTANBUL ARKEOLOJİ MÜZESİ**

MİMAR: Alexandre VALLAURY

YAPIM YILI: 1891

YER: İstanbul \ TÜRKİYE

“Şekil 5.1”: İstanbul Arkeoloji Müzesi.





<b>İSTANBUL ARKEOLOJİ MÜZESİ</b>
MİMAR: Alexandre VALLAURY
YAPIM YILI: 1891
YER: İstanbul \ TÜRKİYE

“Şekil 5.2”: İstanbul Arkeoloji Müzesi.



**GLYPTOTHEK HEYKEL MÜZESİ**

MİMAR: Leo Von KLENZE

YAPIM YILI: 1830

YER: Münih \ ALMANYA

“Şekil 5.3”: Glyptothek Heykel Müzesi.



**FRITZWILLIAM MÜZESİ**

MİMAR: Cockerell Charles ROBERT

YAPIM YILI: 1848

YER: Cambridge \ İngiltere

“Şekil 5.4”: Fritzwiliam Müzesi.



<b>EXTENSION LEINE MÜZESİ</b>
MİMAR: Friedrich Ludwig LAVES
YAPIM YILI: 1822
YER: Hanover \ ALMANYA

“Şekil 5.5”: Extension Leine Müzesi.





<b>BRİTİSH MUSEUM</b>
MİMAR: Robert SMİRKE
YAPIM YILI: 1847
YER: Londra \ İNGİLTERE

“Şekil 5.6”: British Museum.



<b>LA MADELEİNE KİLİSESİ</b>
MİMAR: Contant PİERRE
YAPIM YILI: 1842
YER: Paris \ FRANSA

“Şekil 5.7”: La Madeleine Kilisesi.



<b>ALTE MÜZESİ</b>
MİMAR: Friedrich August STÜLER
YAPIM YILI: 1876
YER: Berlin \ ALMANYA

“Şekil 5.8”: Alte Müzesi.



**ASHMOLEAN MÜZESİ**

MİMAR: Charles Robert COCKERELL

YAPIM YILI: 1841

YER: Oxford \ ENGLAND

“Şekil 5.9”: Ashmolean Müzesi.





<b>St. GEORGE SANAT GALERİSİ</b>
MİMAR: Charles Robert COCKERELL
YAPIM YILI: 1856
YER: Liverpool \ İngiltere

“Şekil 5.10”: St. George Sanat Galerisi.



**NEUE WACHE KİLİSESİ**

MİMAR: Karl Friedrich SCHINKEL

YAPIM YILI: 1818

YER: Berlin \ ALMANYA

“Şekil 5.11”: Neue Wache Kilisesi.



**MONTICELLO JEFFERSON EVİ**

MİMAR: Thomas JEFFERSON

YAPIM YILI: 1870

YER: Virginia \ A.B.D

“Şekil 5.12”: Monticello Jefferson Evi.





**PROPYLAEON**

MİMAR: Leo Von KLENZE

YAPIM YILI: 1818

YER: Munich \ ALMANYA

“Şekil 5.13”: Propylaeon.



### **HELSINKİ LUTERAN KİLİSESİ**

MİMAR: Carl Ludwig ENGEL

YAPIM YILI: 1816

YER: Helsinki / FİNLANDİYA

“Şekil 5.14”: Helsinki Luteran Kilisesi.



<b>HELSINKI ÜNİVERSİTESİ</b>
MİMAR: Carl Ludwig ENGEL
YAPIM YILI: 1832
YER: Helsinki \ FİNLANDİYA

“Şekil 5.15”: Helsinki Üniversitesi.





<b>VALHALLA ŞATOSU</b>
MİMAR: Leo Von KLENZE
YAPIM YILI: 1836
YER: Regensburg \ ALMANYA

“Şekil 5.16”: Valhalla Şatosu.



**VİRGİNİA HÜKÜMET BİNASI**

MİMAR: Thomas JEFFERSON

YAPIM YILI: 1885

YER: Virginia \ A.B.D

“Şekil 5.17”: Virginia Hükümet Binası.





<b>GİRARD KOLEJİ</b>
MİMAR: Thomas WALTER
YAPIM YILI: 1847
YER: Philadelphia \ A.B.D

“Şekil 5.18”: Girard Koleji.



**CHISWICK HOUSE**

MİMAR: William KENT

YAPIM YILI: 1788

YER: London\ İNGİLTERE

“Şekil 5.19”: Chiswick House.



**BRANDERBURG TAKI**

MİMAR: Carl Gotthard LANGHANS

YAPIM YILI: 1791

YER: Berlin \ ALMANYA

“Şekil 5.20”: Branderburg Takı.





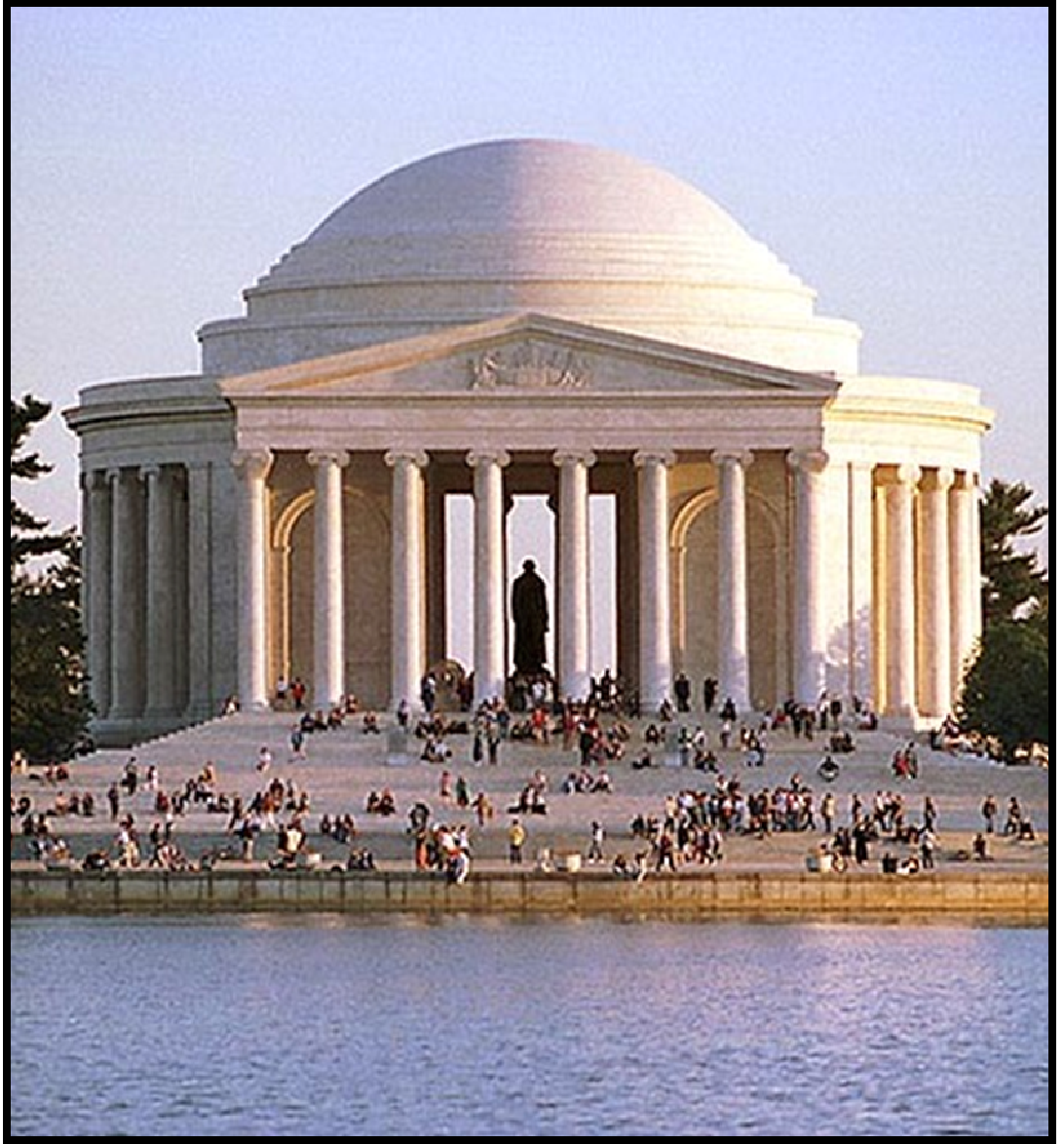
**St. MARTİN KİLİSESİ**

MİMAR: James GİBBS

YAPIM YILI: 1726

YER: Londra / İNGİLTERE

“Şekil 5.21”: St.Martin Klisesi.



<b>JEFFERSON ANITI</b>
MİMAR: John Russell POPE
YAPIM YILI: 1726
YER: Virginia \ A.B.D

“Şekil 5.22”: Jefferson Anıtı.



<b>LONDON CUMBERLAND TERRACE</b>
MİMAR: John NASH
YAPIM YILI: 1827
YER: Londra / İNGİLTERE

“Şekil 5.23”: London Cumberland Terrace.





**ALMAN PARLEMENTO BİNASI**

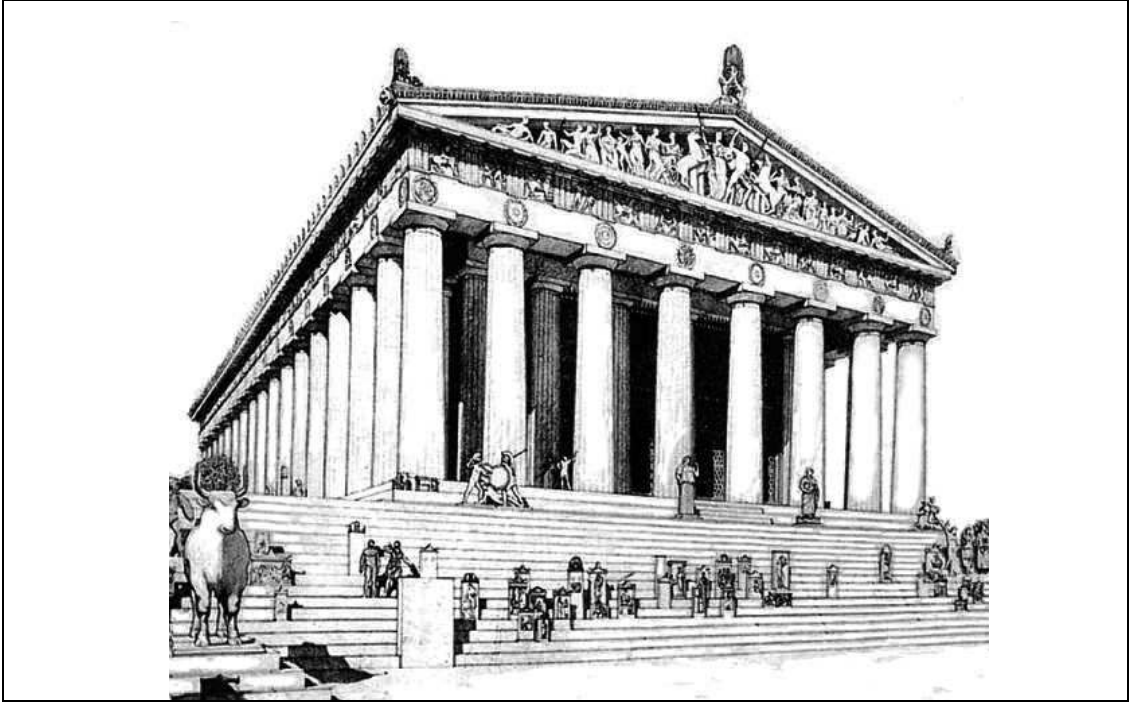
MİMAR: Paul WALLOT

YAPIM YILI: 1900

YER: Berlin / ALMANYA

“Şekil 5.24”: Alman Parlamento Binası.

## 5.1 Neoklasik Cephelerin Klasik Çağ Tapınak Cepheleriyle Korelasyonu



**PARTHENON TAPINAĞI**

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Phidias	M.Ö.447	Atina\ YUNANİSTAN



**VALHALLA ŞATOSU**

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Leo Von KLENZE	1836	Regensburg\ALMANYA

“Şekil 5.25”: Parthenon Tapınağı ve Valhalla Şatosu.





### ZEUS TAPINAĞI

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Libon	M.Ö. 450	Olympia \ YUNANİSTAN



### PROPYLAEON

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Leo Von KLENZE	1818	Munich \ ALMANYA

“Şekil 5.26”: Zeus Tapınağı ve Propylaeon.



### EFES ARTEMİS TAPINAĞI

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Chersiphron	M.Ö. 7.yy	Efes\ Türkiye

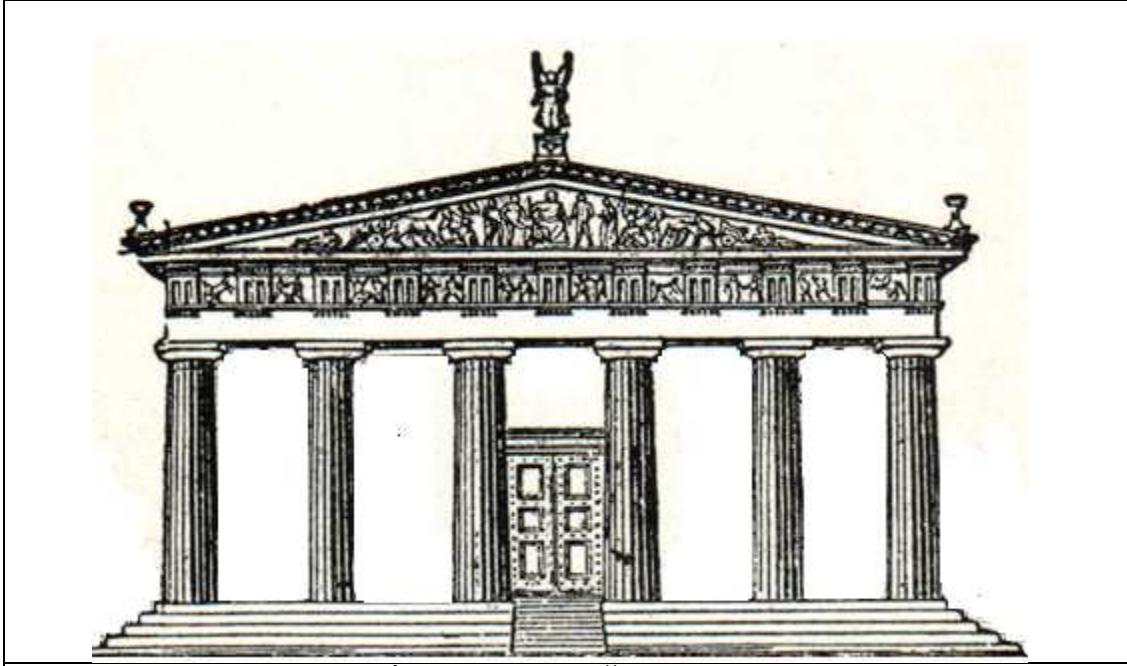


### GLYPTOTHEK HEYKEL MÜZESİ

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Leo Von KLENZE	1836	Regensburg\ALMANYA

“Şekil 5.27”: Efes Artemis Tapınağı ve Glyptothek Heykel Müzesi.





### JUPİTER TAPINAĞI

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Libon	M.Ö. 7.yy	Olympia \YUNANİSTAN



### NEUE WACHE KİLİSESİ

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Karl Friedrich Schinkel	1818	Berlin \ ALMANYA

“Şekil 5.28”: Jüpiter Tapınağı ve Neue Wache Kilisesi.



### PANTEON

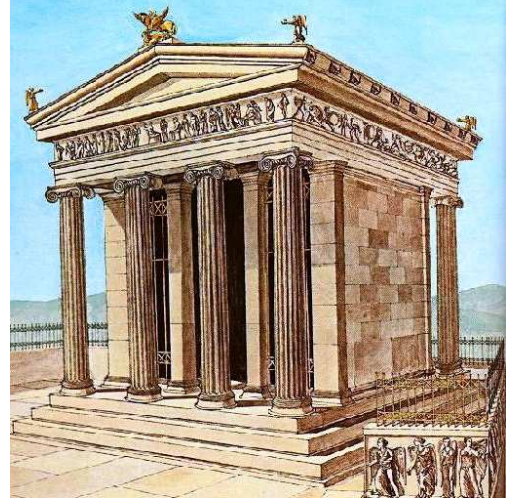
MİMAR	YAPIM YILI	YER
Apollodorus	M.S.124	Roma \ İTALYA



### JEFFERSON ANITI

MİMAR	YAPIM YILI	YER
John Russell POPE	1726	Virginia \ A.B.D

“Şekil 5.29”: Panteon ve Jefferson Anıtı.



### ATENA NİKE TAPINAĞI

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Libon	M.Ö.5yy	Atina/ YUNANİSTAN

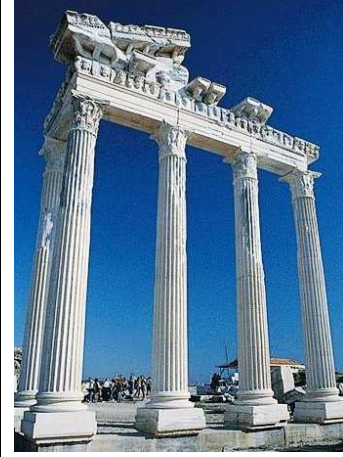


### ASHMOLEAN MÜZESİ

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Charles Cockerell	1841	Oxford \ ENGLAND

“Şekil 5.30”:Atena Nike Tapınağı ve Monticello Ashmolean Müzesi.





### SİDE APOLLON TAPINAĞI

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Chersiphron	M.Ö. 7.yy	Side \ Türkiye



### LA MADELEİNE KİLİSESİ

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Contant PIERRE	1842	Paris \ FRANSA

“Şekil 5.31”: Side Apollon Tapınağı ve La Madeleine Kilisesi.



### KNİDOS AFRODİT TAPINAĞI

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Praksiteles	M.Ö. 7.yy	Datça \ Türkiye

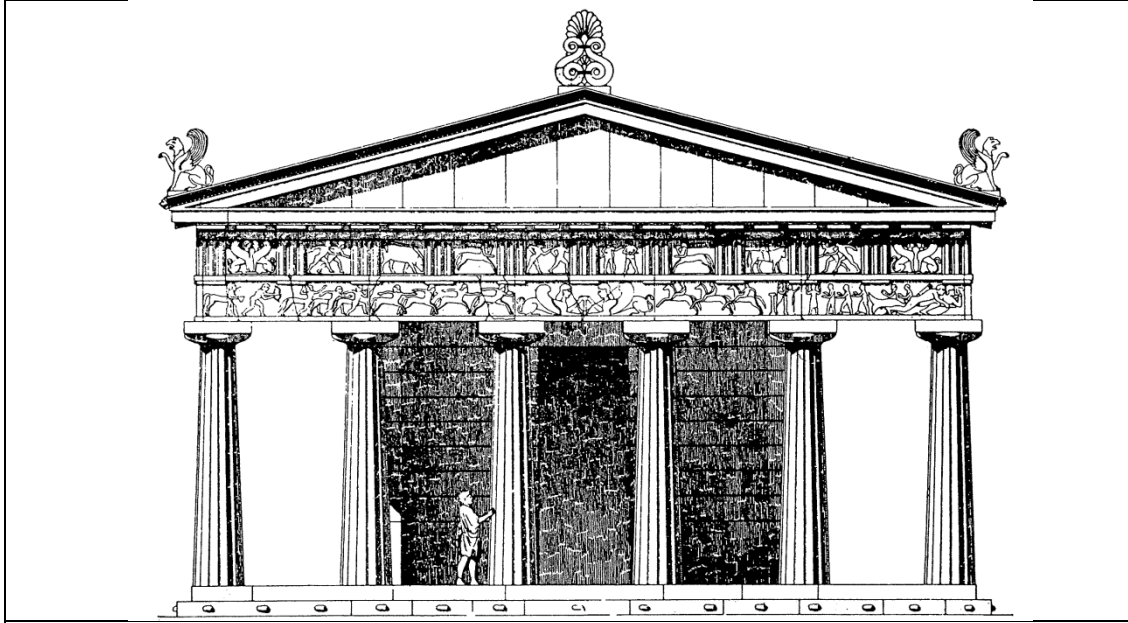


### TEMPLE OF LOVE

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Richard MİQUE	1778	Versailles \ FRANSA

“Şekil 5.32”: Knidos Afrodit Tapınağı ve Temple of Love.





### ASSOS ATHENA TAPINAĞI

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Chersiphron	M.Ö. 7.yy	Assos\ Türkiye

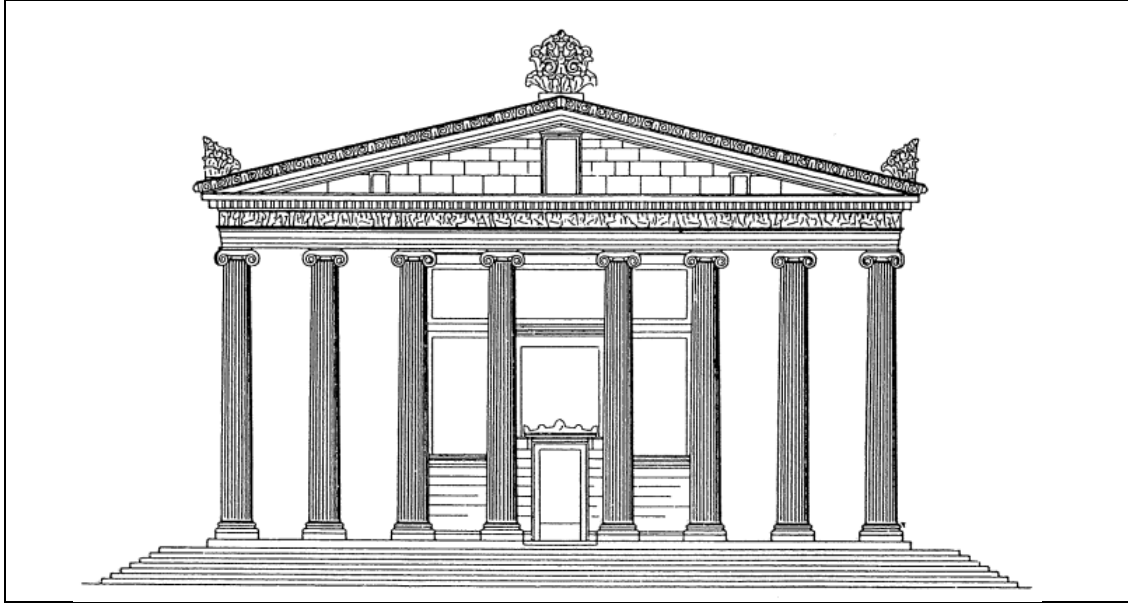


### ATINA MİLLİ KÜTÜPHANESİ

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Richard MİQUE	1778	Atina\ YUNANİSTAN

“Şekil 5.33”: Assos Athena Tapınağı ve Atina Milli Kütüphanesi.





### MAGNESİA MEANDRUM ARTEMİS TAPINAĞI

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Hermogenes	M.Ö. 7.yy	Aydın\ Türkiye



### ATİNA AKADEMİSİ

MİMAR	YAPIM YILI	YER
Richard MİQUE	1778	Atina \ YUNANİSTAN

“Şekil 5.34”: Magnesia Meandrum Artemis Tapınağı ve Atina Akademisi.

## 6. NEOKLASİK MİMARİNİN TEMELİ OLAN KLASİK MİMARİ ESASLARI

M.Ö. 5. yüzyıl, sanat, edebiyat, tarih ve felsefe alanlarında klasik çağdır. Pers istilasını sırasında tamamen tahrip olan Atina'nın yeniden imarı, birçok sanatçının buraya akın ederek, kentin önemli bir sanat merkezi haline gelmesini sağlamıştır. (Mutlu, s.23)

Klasik çağ mimarları, estetik kavramları kullanmadaki ustalıklarıyla mimarlık sanatına üstün eserler kazandırmışlardır. Klasik mimariyi simgeleyen unsurları, tapınaklar, portikler, sunaklar ve hatta anıtsal mezar yapılarında görmek mümkündür.

Klasik çağ mimarlığı, sadece estetik açıdan değil, fonksiyonel olması açısından da değerlendirilmelidir. Çünkü Klasik Çağ'da mimarların, mimari öğeleri tüm yapının fonksiyonel bir parçası olarak kullandıklarını görmekteyiz. Örneğin; yapının kolonları çatıyı taşımak içindir. Çok az örnekte dekoratif amaçlı olduğu düşünülen kolonlar kullanılmıştır. Yapının strüktürel öğelerinin zaman zaman süslendiği bir gerçektir; ancak hiçbir zaman strüktür ikinci plana atılmamış ya da süslemeler bir tabaka halini alarak yapının önüne geçmemiştir.

Klasik Çağ'da mimarlar ve taş ustaları, binalarının detaylarını modellendirmeye başlamış ve klasik mimari esaslarının temellerini atmışlardır. Bu binalardan, mimarların Klasik Çağ'da malzemelerin estetik kullanımı konusunda ne kadar ustalaştıklarını görmekteyiz. Örneğin; günümüze gelebilen bu binalardan, Klasik Çağ'ın çok ünlü olan taş mimarisini, büyük tapınakların duvarlarını boydan boya sert mermer ile kapladıklarını ve mermeri, iç dekorasyonda mimariyi tamamlar nitelikte kullandıklarını anlamaktayız. Yani binalardaki el işçiliklerinin mimariyle uyumu mükemmel olup, süslemeler mimari formun önüne geçmez. Bu alanda ustalaşmış sanatçıların elinden çıkan eserler, mimariyle öylesine bütünleşmiştir ki, binaların bütün parçaları arasındaki oranlar ile süslemelerdeki detaylar, taşların yerleştirilmesinden çatı örtüsüyle olan ilişkisine kadar bir ahenk içindedir.

## 6.1 Klasik Çağ Tapınaklarının Mimari Özellikleri

Mimariyi etkileyen en önemli unsurlardan biri de dindir. Çok tanrılı inanış nedeniyle çok sayıda tapınak yapılmıştır. Klasik çağın en önemli mimari ürünleri olan tapınak yapılarının, benzersiz bir özen ve matematiksel oranların meydana getirdiği üstün bir estetik anlayışla yapıldıklarını görebilmekteyiz. Klasik çağ mimarları, hünerlerini halk yapıları üzerinde kullanmışlardır; fakat dini karakterli yapılar, klasik mimari esaslarını anlamamız için en karakteristik örnekleri bize sunar.

Dini terminolojide tapınak, herhangi bir dini inanç, gelenek veya akımın, dini uygulamalar ve ritüeller için inşa edilen yapıdır. Tapınaklar çok çeşitli olabildiği gibi, dinden dine büyük farklılıklar gösterirler. Bağlı olduğu din ve ibadetlere göre tapınaklar, hem yapısal, hem de anlamsal açıdan farklı olabilirler. Bir dinde birden çok tapınak türü bulunabilir.

Tapınakların mimari yönü, dini yönleri kadar önemlidir. Çoğu zaman bir dinin, belirli bir tapınak tipinin, farklı kültür ve bölgelerde çok farklı mimari biçimler aldığı görülür. Bu sebeple bir tapınağın mimari yapısı, tapınağın bağlı bulunduğu dinin anlayışına dair yoğun mimari öğeler taşıdığı gibi, tapınağın bağlı bulunduğu zaman dilimi, kültür ve bölge açısından da çok önemli bilgiler taşır. Özellikle bugün var olmayan, hakkında pek az şey bilinen veya büyük oranda değişikliğe uğramış dini inançların, tapınakların mimarisi, dönem, kültür ve bölgenin mimari anlayışına dair bilgi vermesinin yanı sıra, o dini inanca dair bilgi de verecektir. Bu sebepten dolayı tapınaklar, teknik ve mimari açıdan da, dinler tarihi ve arkeoloji için de çok önemli bir yere sahiptir.

İlk Yunan tapınakları, ahşap ya da kerpiçten inşa edildikleri için, çoğu günümüze gelememiştir. Arkaik dönemden başlayarak tapınaklar, daha dayanıklı kireçtaşından ya da mermerden yapılmaya başlanmıştır.

Yunan tapınaklarında taşlar birbirlerine iyice kaynaşacak şekilde yerleştirilir; ancak bu işlem sırasında harç kullanılmaz. Yatay taş sıraları demir ya da tunç kenetlerle, üst üste konan taş sıraları ise diklemesine kavilyalarla (İki ahşap dikmeyi birbirine bağlamak için birinin kenarında yapılan silindir biçiminde çıkıntı.) tutturulur.

Tapınağın tasarımında önemli bir rol oynayan heykel ve kabartmalar, yapının üst bölümlerde, friz ve alınlıklarda yoğunlaşmıştır. Bu süslemeler canlı renklerle boyanır, boyalı olmayan bölümler de balmumuyla parlatılırdı.

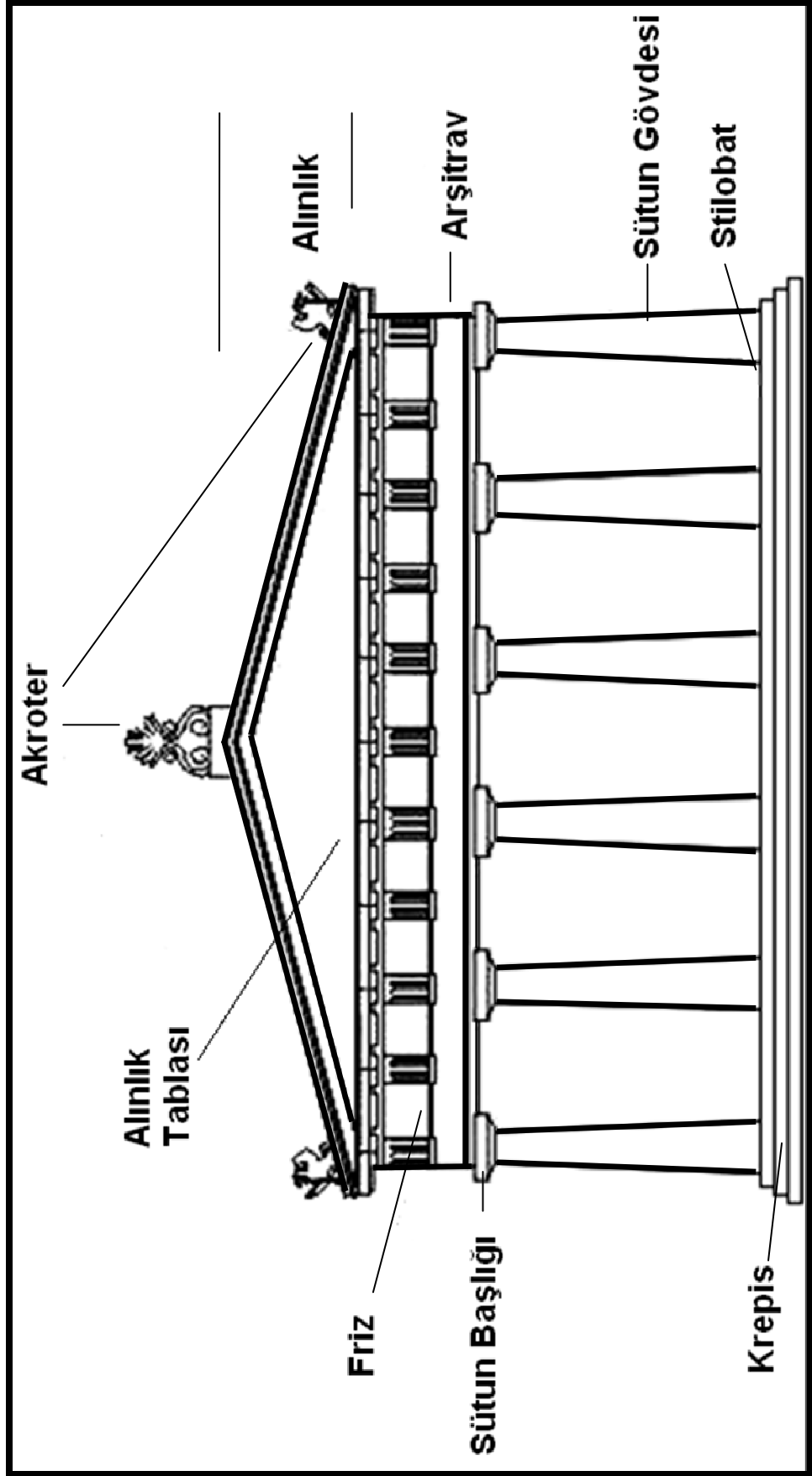
Yunan tapınaklarında ayinler tapınağın önündeki sunaklarda yapılırdı. Yapının kendisi, kült heykelini ve bazen de hazineyi muhafaza etmek için kullanılır, tapınağa sadece rahip ve rahibeler girebilirdi.

### **6.1.1 Cephe Özellikleri**

Tapınaklar, Klasik çağ mimarisinin en önemli yapı tipidir. Temenos denilen kutsal alanlara yapılırlar. İlk çağda Batı Anadolu yerleşimlerinde bulunan tapınaklar, Megaron tipli yapıların zamanla gelişen örnekleridir. Megaron, ön tarafında bir vestibül, ortasında ise bir ocak bulunan uzun bir odadır. Bu tipin nereden çıktığı hala tartışma konusudur. Sonraki çağlarda, vestibül bölümü sütunlu bir revak olarak gelişmiştir. (Mutlu, S.43)

Plan şemalarında, tapınaklara kısa kenarın merkezinden girilmekteydi ve bu bölümde yer alan iki çift kolon, sundurmayı oluşturmaktaydı. Tapınaklar büyüdükçe, daha fazla kolona gereksinim duyulmuştur. Gelişme arttıkça tapınakların içine iki sıra dizi halinde destekleyici kolonlar ilave edilmiştir. Bu kolonlar, mabedin sonunda yer alan hangi tanrı ya da tanrıça adına yapıldıysa onun heykelinin yer aldığı merkezi bölümü oluşturur. Geleneksel olarak heykelin doğu yönüne bakması zorunludur ve bu durum, tapınaklarda doğu batı aksının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Tapınak yapılarında önemli olan unsurlardan biri de dayanıklılıktır. Yapıyı hava şartlarının olumsuz etkilerinden korumak amacıyla bazı çözümler geliştirilmiştir. Örneğin; Binayı yağmurdan korumak için, üçgen alınlıklı duvarların taşıdığı, pediment adı verilen az yükselteli çatılar yapılmıştır. Bu ve bunun gibi mimari çözümler, bina cephelerinin şekillenmesine etki eder.



“Şekil 6.1”: Bir Klasik Çağ tapınağının cephe şeması.

Kolon dizisi, pedimentli çatı gibi temel elemanlar Yunan tapınağının formunu oluşturur. Bu bir bina için basit bir formüldür; fakat birçok varyasyonları vardır.

Erken dönem tapınakları temel olarak iki öğeden meydana gelmekteydi. Mabet kısmı naos (cella) ve pronaos adı verilen giriş kısmı.

Tapınağın kutsal odası olan naosda tanrı heykeli muhafaza edilir. Naosda pencere yoktur. Bazı tapınaklarda naosun içinde de bir oda bulunabilir. Sadece kutsal sayılan belirli günlerde tanrı heykelinin görülmesine izin verilir. Pronaos denen kısım ise, naosun öne doğru uzayan yan duvarlarıyla üstteki çatıdan oluşur. Pronaosun iki yanındaki öne doğru uzanan yan duvarlar, yani ante duvarları arasında genellikle iki sütun vardır. Bu sütunlar, pronaosun çatısını destekler. Bazen naosun arkasında da, pronaosla aynı özelliklere sahip bir arka revak bulunur. Bu revağa opistodomos adı verilir. Opistodomosun bir işlevi yoktur. Sadece dekoratiftir ve klasik çağ mimarlarının denge ve simetriye olan düşkünlüklerini ifade eder. Yunan tapınağının planı ister yalın olsun, ister karmaşık olsun, mimari ünitelerin niteliğinde ve gruplandırılışında temel bir değişiklik yoktur. Sütun dizilerinin düzenlenmesine göre tapınak türleri çeşitli isimler almaktadır. (Mutlu, s.45)

## 6.2 Düzenler

Yunan Tapınakları, M.Ö. 7.yy'dan itibaren taştan yapılmaya başlandı ve tapınakların biçimlenişleri belirli kurallara bağlandı. Bu kurallara düzen denir. Tapınakların hangi mimarlık düzeninde yapıldığı sütun başlıklarından anlaşılabilir.

Yunan mimarisinde başlıca üç düzen vardır.

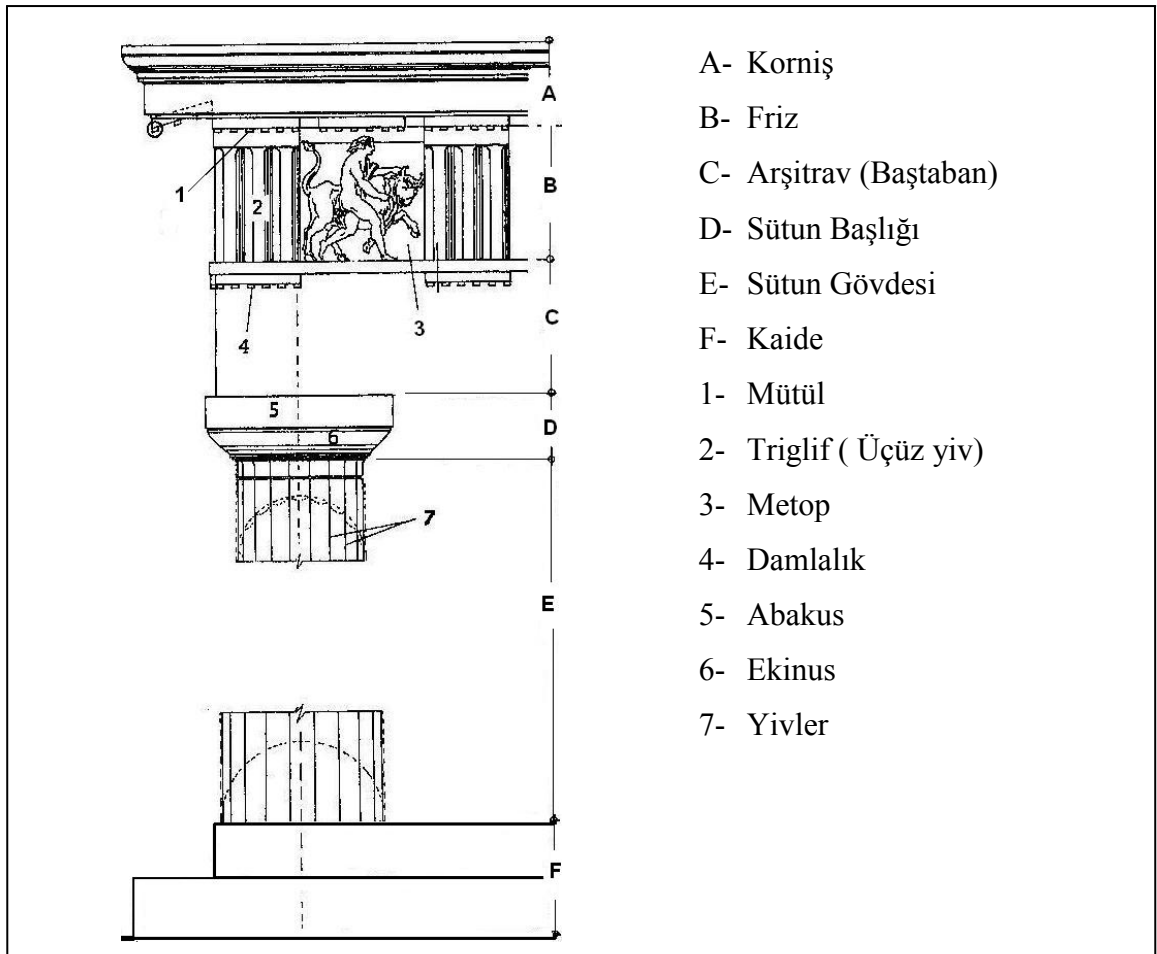
1. Dor Düzeni
2. İyon Düzeni
3. Korent Düzeni

### 6.2.1 Dor Düzeni

Dor Düzeni, M.Ö. 7 ile 5. yy arasında örnekleri görülen tapınaklarda, özellikle Yunanistan, Güney İtalya, Sicilya ve Anadolu'da yapılmıştır. Bu düzenin başlıca özellikleri şöyledir:

- Bir kaç basamakla çıkılan bir zemin üzerinde yer alır.
- Sütunlarda kaide bulunmaz. Doğrudan zemine oturur.
- Aşağıdan yukarıya incelen sütunların gövdelerinde dikey yivler yer alır.
- Sütun başlığı, çanak şeklinde yuvarlak bir yastık ile bunun üzerinde yer alan dört köşe bir plakadan oluşur.
- Sütunları bir birine bağlayan ve arşitrav (baştaban) adı verilen taş bir kiriş vardır.
- Diş kesiminin üzerinde tapınağın kısa kenarında üçgen alınlıklar bulunur. Alınlıklar heykel ve kabartmalarla süslenmiştir.

Örnek: Atinadaki Parthenon Tapınağı, Behramkale Atena tapınağı.



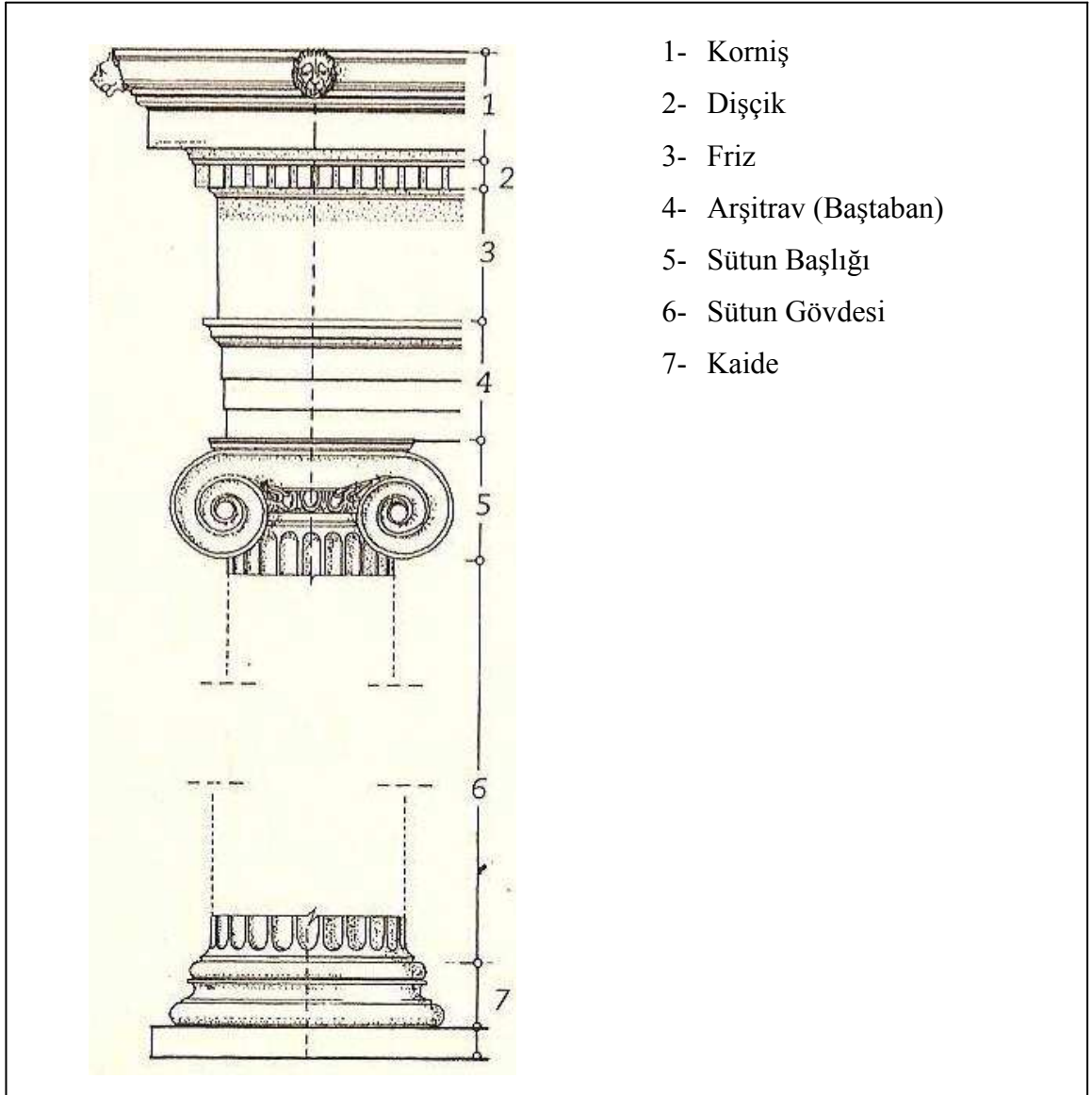
“Şekil 6.2”: Dor düzeni.

## 6.2.2 İyon Düzeni

İyon Düzeni, M.Ö. 6-4.yy. Daha çok Batı Anadolu'da (İyonya) görülür. Başlıca özellikleri:

- Tapınaklar basamaklı bir zemin üzerinde yer alır.
- Sütunlar kaideye oturur.
- Sütun başlıkları, volüt adı verilen kıvrımlı bir biçimdedir.
- Arşitrav dışa taşkın olarak yapılmış olup, iki veya üç katlıdır.
- Sütunları ince ve uzundur.

Örnek: Efes Artemis Tapınağı, Didim Apollon Tapınağı, Atina Athena Nike tapınağı.



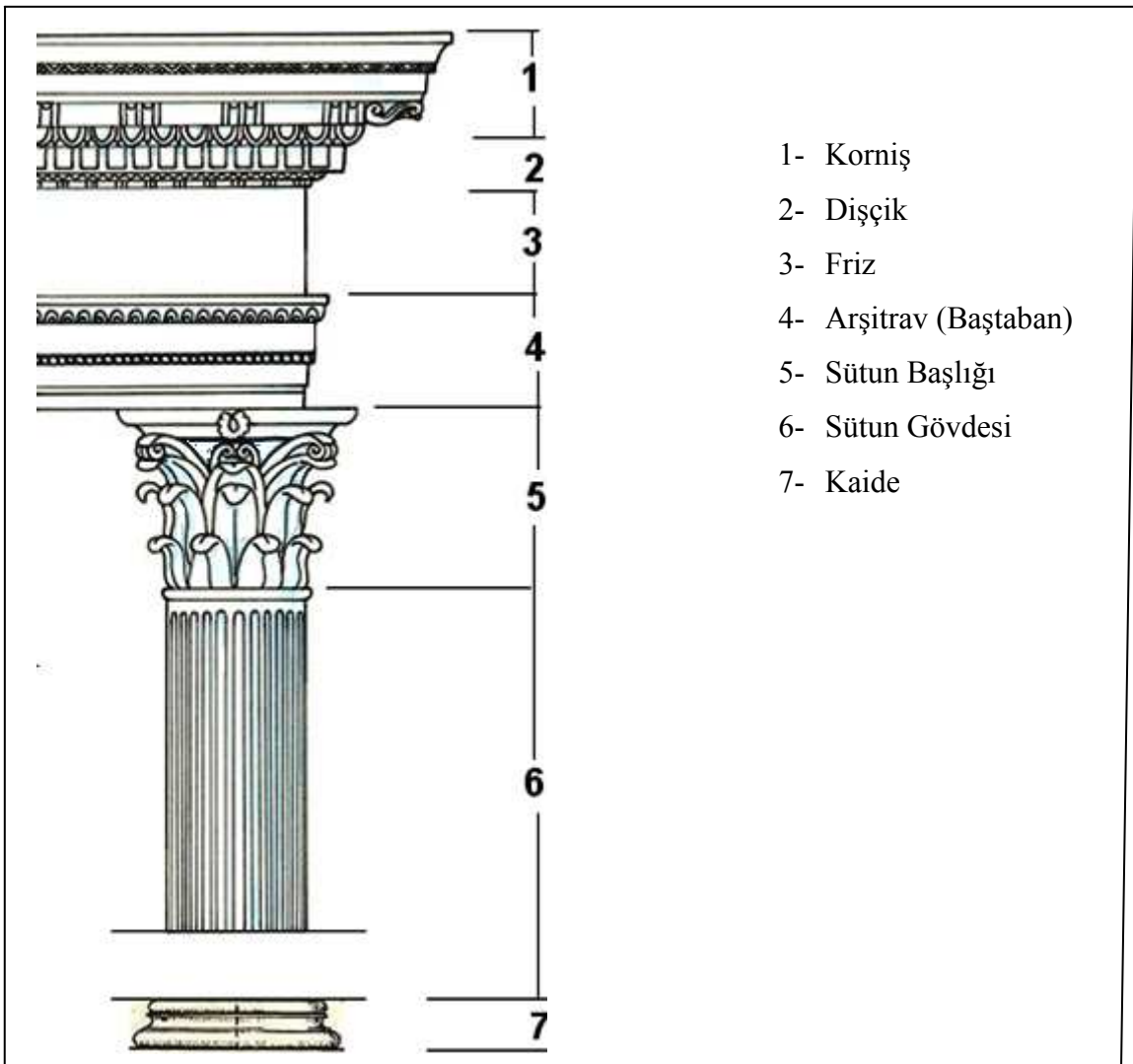
“Şekil 6.3”: İyon Düzeni.



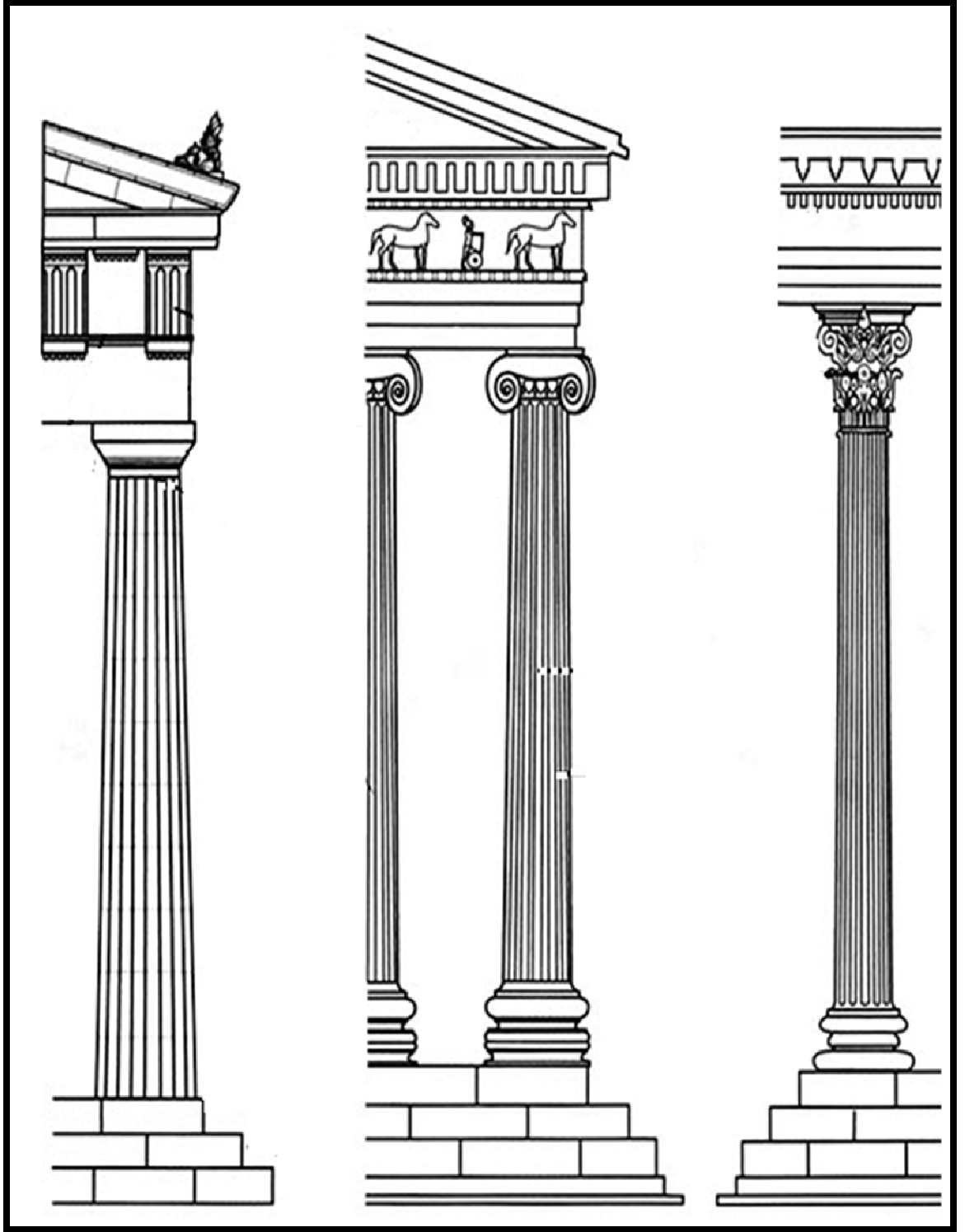
### 6.2.3 Korent Düzeni

Korent Düzeni, M.Ö. 5-4. yy. tarihleri arasında görülen, İyon nizamının çok az değişmiş bir şeklidir. Tek fark sütun başlıklarında görülür. Volüt başlık yerine akantus yaprağı formu ile donanmış sütun başlıkları kullanılmıştır. Bu taşta oyulmuş doğa formu, daha erken devirlerde soyutlaştırılmış ve bir süs olarak kullanılmıştır. İlk zamanlar binaların içinde, sonraları dışında kullanılmaya başlayan bu nizam, özellikle Helenistik devirde çok sevilmiştir.

Örnek: Silifke Zeus Tapınağı, Atina Olimpos Tapınağı.



“Şekil 6.4”: Korent Düzeni.

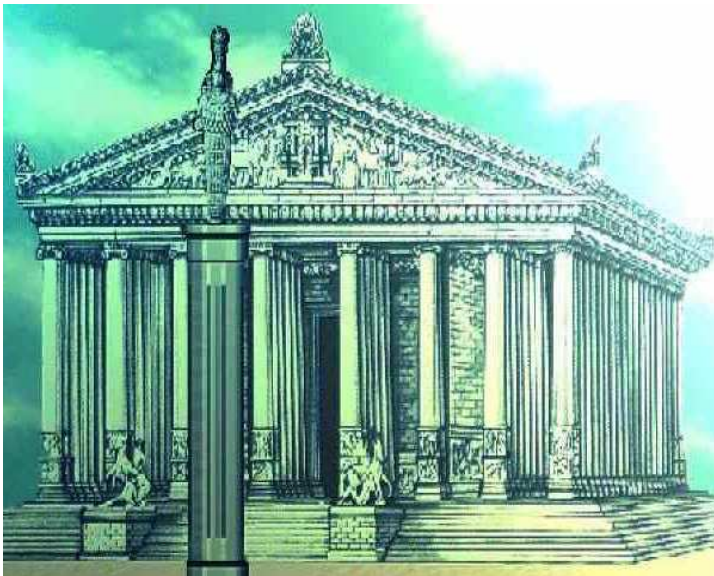


“Şekil 6.5”: Dor, ıyon ve korent düzenleri.

Klasik çağda, çok tanrılı inanç sistemi nedeniyle çok sayıda tapınak yapılmıştır. Bu tapınakların çoğu, akropol denilen bir iç tepede kurulan, şehrin en hakim noktasında, kutsal bir panorama görüntüsündedir. Akropolde kentin baş tanrı veya tanrıçasına adanmış bir tapınak bulunur.

Her şehrin tanrısı farklıdır ve bu nedenle tapınaklar özellikleri ile şehrin sosyal yapısını da yansıtır. Örneğin: geçimini denizden sağlayan bir toplumsa, şehrin akropolünde denizcinin koruyucusu olan Poseidon, ( denizler tanrısı) adına yapılmış bir tapınak görmek mümkündür. Bununla birlikte aynı kentte, Zeus, Artemis, Aphrodite, Apollon, Athena gibi koruyucu tanrı ve tanrıçalar adına birçok tapınak yapılabilir. Tanrı ve tanrıçalar adına yapılmış bu görkemli tapınlardan bazı karakteristik örnekler şunlardır:

Efes Artemis Tapınağı: Dünyanın o zamanki en güzel yapısı olarak tanınan ve antik çağın yedi harikasından biri olan Artemis Tapınağı, Eski Yunan av ve doğa tanrıçası Artemis'in onuru için yapılmıştır. Türkiye'de İzmir'in 50 km güneyindeki Antik Efes'te bulunan tapınak için tarihi kaynaklar, MÖ 7. yüzyılda yapıldığını yazmaktadırlar. Tümü mermer olan yapı, Lidya Kralı Krezüs tarafından finanse edilmiş ve Yunanlı mimar Chersiphron tarafından yapılmıştır. Yunanlı Ozan Antipater tapınakla ilgili şunları yazmıştır. '*Artemis'in kutsal evi bulutların içinde bir kule gibiydi; diğer muhteşem yapılar onun gölgesinde kalıyordu. Güneş oraya tanrılar dağı Olympos'a baktığı gibi bakıyordu.*' ( Ceram, s.33)



“Şekil 6.6”: Efes Artemis Tapınağı'nın restitüsyonu ve bu günkü durumu.

Dönemin en ünlü sanatçıları olan Phidias, Polycleitus ve Kresilas heykelleriyle dekore edilen Artemis Tapınağı, aynı zamanda ve dinsel bir enstitü idi. Yüzyıllar boyunca tanrıçaya inançlarını sunan ve isteklerde bulunan tüccarlar, sanatçılar ve krallar tarafından ziyaret edildi. Kurban ve değerli hediyelerle kutsandı.

1. yüzyılda Aziz Paul, Efes'e gelerek hristiyanlığı yaymaya başladı ve 4. yüzyıla gelindiğinde, Efeslilerin çoğu artık hristiyandı. M.S. 401'de Aziz John Chrysostom, Artemis Tapınağı'nı tamamiyle yıktırdı.

Yapılan kazılarda, hacıların hediyesi olan altın ve fildişi Artemis heykellerine, bileziklere, küpelere ve gerdanlıklara rastlandı. 19. yüzyılda tapınağın temelleri ve birkaç sütun ortaya çıkarıldı.

Parthenon Tapınağı: Atina Akropolü'ndeki Parthenon'un tasarımı, M.Ö.447 - 438 tarihleri arasında ünlü heykeltariş Phidias tarafından yapılmıştır. Parthenon saf bir dor tapınağı olmayıp, iyon düzeninin de etkisinde kalmıştır. ( Mutlu, s.45 )

Penteli Dağı'ndan gelen mermerler ile inşa edilen yapıda, boş kalan alanların tümü kabartmalar ve süslemeler ile tamamlanmıştır. Tapınağın uzun kenarlarında 17'şer, kısa kenarlarında da alışılmış altı sütun yerine, 8'er dor sütun bulunmaktadır. Tapınakta sütunlar birbirine öyle yakındır ki, yapının büyük iç odası (cella) ile zıtlık oluşturan bir kuvvet etkisi yaratmaktadır. Günümüzde tapınağa ait parçalar, akropol müzesinde sergilenmektedir.



“Şekil 6.7”: Parthenon Tapınağı'nın restitüsyonu ve bu günkü durumu.

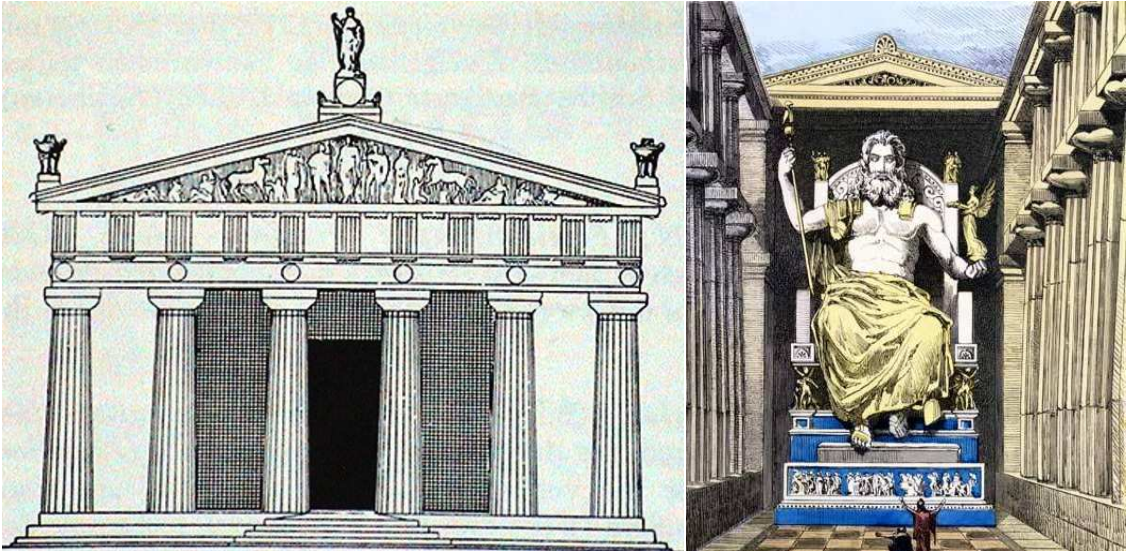


Akropol çevresinden izole edilmiş bir kayalıktır ve bu kayalığın tepesi ulusal tanrılara tapınmaya vakfedilmiş ve bu kutsal yerin yakınlarında birçok tapınak inşa edilmiştir.

Zeus Tapınağı: Tapınak, mimar Libon tarafından projelendirildi ve M.Ö. 450'de bitirildi. Yeri; Yunanistan'ın batı kıyısında, Atina'ya 150 kilometre uzaklıkta, antik kent Olympia'dadır.

Zeus Tapınağı, önceleri basit bir dorik tapınak olarak görünüyordu ve güzelleştirilmesi için görkemli bir heykelin yapımına karar verildi. Tarihin en ünlü heykeltıraşlarından biri olan Pheidias bu iş için görevlendirildi. Yıllar boyunca tapınak ziyaret edildi ve adaklar adandı. 1.yüzyılda Roma İmparatoru Caligula, tapınağın içindeki heykeli Roma'ya taşımaya kalkıştı; ama kurulan yapı iskelelerinin çökmesiyle bundan vazgeçildi. 2. yüzyılda tapınak ve dev heykel restore edildi; ancak M.S. 391'de İmparator 1. Theodosius, pagan inançlarını yasakladı ve tapınağı kapattı. Depremler, seller ve heyelanlar tapınağı zamanla yok etti. Heykel, zengin Yunanlılar tarafından, Bizans'a yani İstanbul'a taşındı; ama 462'deki yangında yok oldu. Bugün sadece tapınağın temel taşları ve yıkık sütunları durmaktadır.

(Roth, s.48)



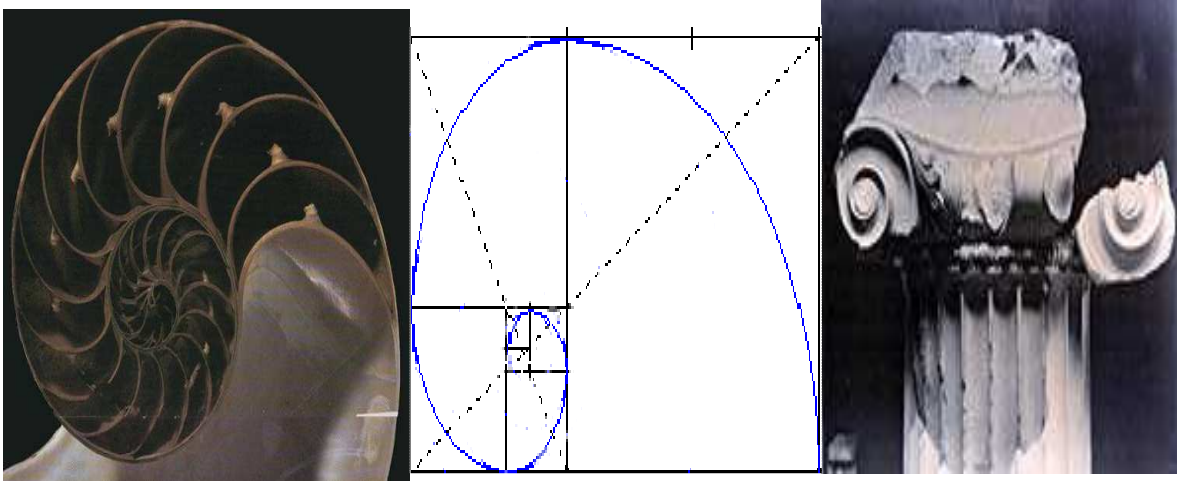
“Şekil 6.8”: Zeus Tapınağı'nın ve Zeus Heykelinin restitüsyonu.



## 7. ESTETİK KAVRAMLARIN KLASİK ÇAĞ MİMARİSİ ÇERÇEVESİNDE İRDELENMESİ

Wincklemann'ın 1764'te yayımlanan, 'Geschichte der Kunst des Altertums' (Antik Çağ Sanat Tarihi) adlı kitabı, Antik Çağ sanatının organik bir gelişme izleyerek büyüüp olgunlaştıktan sonra gerilediğini ileri süren, bir halkın sanatını açıklamada iklim, özgürlük ve zanaat gibi kültürel ve teknik etmenleri göz önünde tutan ve ideal güzelliğe bir tanımlama getirmeye yönelik ilk çalışma oldu. (Ana Britannica, cilt.22, s.187) Yapılan diğer araştırmalarda da, klasik çağ mimarlarının matematiksel oranları kutsal bir merkeze yerleştirdikleri ve bu oranların estetik kavramların temelini oluşturduğu görüldü.

Klasik çağda, mimaride kullanılan estetik unsurları ele aldığımızda, doğanın parçalarındaki oran ile benzeşen formların kullanımının bir tesadüf mü yoksa bilinçli bir araştırmanın ürünü mü? Diye sormak gerekir. Buna bir örnek vermek gerekirse, evrimin ilk aşamalarından beri değişmeden, aynı büyüme şeklini izleyen 'nautilus' adlı kabuklu bir deniz hayvanının büyüme şeklidir. Milyonlarca yıllık fosillerde ve günümüzde karşılaştığımız deniz kabuklularında gördüğümüz estetik formların, klasik çağın mimari formlarıyla benzerlikler içermesi, güzelliğin ölçüsü olarak bilinen estetik kavramların doğadan alındığını açıklar nitelikte birçok kanıt içerir.



“Şekil 7.1”: Nautilus, altın spiral ve iyon sütun başlığı.

## 7.1 Estetik Kavramı

Alman filozof Alexander Baumgarten'e göre "estetik", Yunanca'da duyum ve duyuşsal algı anlamlarına gelen "aisthesis" sözcüğünden türemiştir. ( Kagan, s.32 )

Estetik, güzelliği arama ve güzellik üzerine düşünme etkinliğidir. Estetiğin görevi, bulanık ve karmaşık olan duyuşsal bilginin mükemmelliğini araştırmaktır. Duyusal bilginin mükemmelliği "güzellik" adını alır. Buna göre, estetiğin konusu güzelliktir.

"Güzelliğin özü, orantı, ölçü, simetri uyum ya da çoklukların birliği olarak tanımlana gelmiştir."( Kagan, s.36 )

18.yy'da güzeli ve güzel sanatların doğasını inceleyen felsefe dalı olan estetiği bağımsız bir bilim olarak ilk ileri süren ve adlandıran Alexander Baumgarten, estetik kavramını, "duyuşsal bilginin bilimi" olarak yorumlamıştır. Gerçekleştirmek istediği de güzel üstünde düşünme sanatıdır. Bununla birlikte sanat ve güzelliğin temel ilkelerini aramayı amaç edinen bir felsefe kolu olarak estetik, Alman düşünür Kant ile daha da önem kazanmaya başlar.

İnsanların dış dünyaya gösterdiği güzel ve çirkin terimlerinin kapsamaları belirsiz, anlamları da öznel ve görecelidir. Bununla birlikte bir sanat eserinin eleştirisini yaparken kullanılan nitelermeler, sadece bu iki kelimenin kapsamına sığdırılmaz. Bir sanat eseri için değerlendirme yaparken uyumlu, dengeli, anlamlı, yüce, etkileyici gibi bambaşka kavramları da kullanabiliriz.

Estetik kuramı, bir yandan güzelliğin yalnızca öznel olmayan, nesnel içerik taşıyan tanımını yapmaya, diğer yandan da bu değişik terimler arasındaki bağıntıları belirlemeye çalışır. Temel sorunları ise, estetiğin öznesiyle ve estetiğin nesnesiyle ilişkilidir.

Estetik özne, (estetik alımlayıcı) sanat eserinden veya bir doğa görünümünden haz duyan, estetik tat alan varlıktır.

Estetik tat almak, sanat yapıtı üretmek ve değerlendirmek, güzel ve çirkin gibi yargılarda bulunmak insana sunulmuş bir yetidir.

Estetik nesne, maddi nesne ve düşünsel nesne olarak iki farklı anlamda ele alınabilir. Düşünsel nesne, bir nesneye insanın yüklediği anlam, maddi nesne ise, öznenin zihninden bağımsızdır.

Estetik nesne kavramı, birbirini tamamlayan iki önermeyle tanımlanabilir:

1) Estetik nesne duyusaldır; görülür, işitilir ya da duyuşal biçimiyle zihinde canlandırılır; insana bu duyuşal özellikleri nedeniyle haz verir.

2) Estetik nesne, aynı zamanda düşünölen, seyrine dalınan bir nesnedir; yalnızca duylara hoş geldiği için değil, bir anlam içerdiği, bir değer taşıdığı için de insanı ilgilendirir.

Estetik yaşantı; estetik kuramının asıl konusudur. Kant'a göre estetik yaşantının ayırt edici özelliği çıkarısız oluşudur. Çağdaş estetiğın çıkış noktası olan bu önerme, estetiği ahlaktan da bilimden de ayırır. Ahlaki davranışlarda bir çıkar ögesi vardır; evrensel sayılan bir davranış ölçüsü bütün insanlara benimsetilmek istenir.

Bilim, nesnelerin içyapılarını, işleyişlerini ve neden-sonuç ilişkilerini araştırır; nesnelere denetim altına almak, insanın hizmetine sunmak ister. Oysa estetik, nesnenin işleyişini ölçmez. Böylelikle estetik yaşantıda insan, karşısındaki nesneyi hep belli bir uzaklıktan seyrederek ve estetik yaşantı, kullanma, sahip olma, tüketme ve ahlaki açıdan yargılama gibi davranışları dışarıda bırakır.

Estetik us; bir yargı gücüdür ve doğru düşüncenin iyi uygulandığını estetik kavramlarla yargılar. Kant bu yargıyı genellikle geçerli kılmak ister ve ortak estetik bir duygunun varlığını ileri sürer. Ona göre bu yargı, herkeste ortak olan ideal bir ölçüyü yansıtır. Bu yüzden ki Kant "beğeniler tartışılmaz" anlayışına karşı çıkmaktadır. Kant'a göre güzel olan, doğrunun iyilikte gerçekleştirilmesidir. Güzelliğın amacı, başka hiçbir amaç gözetilmeksizin, yine kendisinden doğan estetik hazdır. Kant'a göre estetik yargı, bir beğeni yargısıdır. Güzeli, bir yargının nesnesidir.

### 7.1.2 Estetik Düşüncesinin Tarihçesi

Güzelliğin özünü kuramsal olarak kavramak için girişilmiş ilk çabalar, Pythagoras'cı okula bağlı, Yunan filozofları tarafından yapılmıştır. ( Kagan, s.34)

Felsefe tarihi boyunca güzellik problemi, filozofların çoğunu ilgilendirmiştir. Estetik bağımsız bir felsefe disiplini olarak iki yüz yıllık bir geçmişi gösteriyorsa da, aslında estetik problemler ile uğraşma etkinliği ilkçağa kadar geri gider.

Güzelliğin bir felsefe sorunu olması Platon ile başlar. Platon'a göre güzellik bir ideadır ve idea olduğu için de, zaman ve mekan dışı mutlak varlıktır. Böyle bir güzelliğe Platon 'kendiliğinden güzel' adını verir. Platon için yaşadığımız varlık alanı eksik ve kusurludur. İdea dünyasına ait olan güzellik, sanat eserinde bir görüntü kazanır. Sanat, güzellik ideasından ne kadar pay alırsa o kadar güzel olur. Platon için güzel, meydana gelmeyen, başka bir şeye dönüşmeyen, tek ve kendinde var olan, sonsuz bir şey, en yüksek ideadır.

Aristoteles'e göre güzellik, bir ahenk, orantı ve düzendir. Bu nedenle orantıdan yoksun olan hiçbir şey güzel olamaz. Buradan anlaşılacağı gibi, Aristoteles güzelliği matematik olarak açıklamıştır. Bu nedenle sanatı, doğada tamamlanamamış (yetkinleşmemiş) halde kalanı tamamlamaya çalışan bir etkinlik olarak nitelendirir.

Antik çağ filozoflarından Plotinos için de, "güzellik düşüncede ışıyan şey" dir. Ondan, ancak ruhun arınması ile pay alınır.

Klasik çağın estetik anlayışı objektivisttir. Güzel, aynı zamanda hem iyi, hem de doğrudur. Bu doğru ve iyiye, ahlaksal veya başka türden herhangi bir subjektif yolla erişilemez. Bu nedenle estetik kuralların subjektif olması düşünülemez.

Ortaçağda da, estetik kavrayış, olabildiğince benimsenir ve Ortaçağ, antik kuramını daha da pekiştirir. Filozof Aquino'lu Thomasso, güzelin ölçütleri olarak, birlik, yetkinlik, uyum ve saydamlığı sayar ki, bunlar güzelin öznitelikleri olarak kabul edilirler.

Thomas, bu konumlamada içinde Plâtoncu-Aristotelesçi geleneğe sıkı sıkıya bağlıdır; ama buna karşılık, onda güzeli iyiden ayırmak konusunda bir çabaya da rastlanır. Hatta Thomas, güzeli, duyum yoluyla hoşlanılan şey olarak şöyle tanımlar: “Güzel, kendisinden dolayı ve seyirde hoşlanılan şeydir”

Bilgi kuramını temel disiplin yapan yeniçağda, ampirizm de rasyonalizm de, bilgi kuramındaki tüm karşıt tutumlarına rağmen, sanatın güzelden kalkılarak belirlenebileceğini estetiğin bir duyarlık çözümlemesi olması gerektiği konusunda uzlaşırlar. Ampirizm için güzel, beğeni, uyum duygusu toplumun beğenisi ile ilgili bir şeydir; ama ampiristler için bile, güzel, yine de kendisinden pay alınan, tek başına bir kavram olarak anlaşılmaya devam eder. Rasyonalistler için ise, güzelliği algılamak, rasyonel bilgidir hareketle olanaklıdır.

Baumgarten’e göre aydınlanmacı estetik, güzelliği “duyusal bilginin yetkinliği” olarak tanımlar. Bu tanımlar, aslında antik geleneğin aydınlanmacı düşüncede de devam ettiğini gösterir. Leibniz, estetik hazzı, uyumlu (harmonik) ilişkilere göre yapılan bilinçsiz bir karşılaştırma ve oranlamanın doğurduğu bir duygu olarak açıklar ve yine antik geleneğe uyarak, bilgelik ve erdemi öğretmede tarihin ve sanatın işlevinden söz eder.

## 7.2 Güzel Sanatlar ve Estetik

Estetiğin konusu içine, yalnız güzellik ve estetik değerler değil, sanat da girer. Çünkü sanatın amacı, sanat eserlerinde güzelliği ya da estetik değerleri ortaya koymaktır. Örneğin insan, bir manzara ya da bir sanat eseri karşısında yalnızca haz almakla kalmaz, aynı zamanda yaşadığı estetik durumu bir değer yargısı ile ifade edebilir ve idea dünyasına ait olan güzellik, sanat eserinde bir görüntü kazanır. Sanat, güzellik ideasından ne kadar pay alırsa o kadar güzel olur.

Doğadaki pek çok varlık ve varlıksal düzenlilik, güzelliği yansıtmaktadır. Sanatta güzellik ise, doğadakinden farklı özellikler taşır. Düşünürlerin doğa güzelliği ile sanat güzelliği üzerine görüşleri farklılık göstermektedir. Kimileri, doğada güzelliğin olamayacağını, kimileri, sanattaki güzelliğin doğadaki güzellikten üstün olduğunu, kimileri de doğada güzelliğin var olduğunu; ancak bunun sanatın gelişmesi ile fark edilebildiğini belirtmişlerdir.



Buna göre Şu sorular sorulabilir: Doğada karşılaştığımız güzellik ile sanat eserlerindeki güzellikler birbirleriyle örtüŐen güzellikler midir? Acaba doğada güzel olarak nitelediğimiz bir varlık, bir sanat eseri haline gelince, doğada güzel olduğu için yine güzelliğini sürdürür mü? Aslında doğada bulduğumuz güzellik ile sanatta bulduğumuz güzellik arasında bir örtüŐme olması zordur. Çünkü bu durum, doğada güzel bulduğumuz bir Şeyin sanatta da zorunlu olarak güzel olması, yine doğada çirkin bulduğumuz bir Şeyin de, sanatta aynı Şekilde çirkin olmasını gerektirir; ama doğada çirkin olan sanatta güzel olabildiği gibi, doğada güzel olan sanata çirkin olabilmektedir. Çünkü her iki güzellik birbirinden farklıdır. Doğa güzelliğinde nesnelerin canlılığı, hareketi bir etken olduğu halde, sanat güzelliği nesnelerin form özelliğine dayanır. Bunun için sanat güzelliği, doğa güzelliğinin bir yansıması değildir.

### **7.2.1 Mimari ve Estetik**

Bir sanat eseri, estetik bilgi birikimini üzerinde taŐımaktadır. Yani sanat eseri, estetiğin kitabıdır. Ona bu gözle bakmak ve estetik olanı korumak, bu bilgiyi istediğimiz uzaklığa taŐımamıza yardımcı olacaktır.

Mekan yaratma sanatı olan mimarlık, her sanat dalı gibi, kendine ait estetik bir bütünlük içerir. Hiç bir sanat eseri, kısmen estetik olamayacağı gibi, bir binanın kısmen estetik olması da mümkün değildir. Öyleyse bir mimari ürün, bir bütün olarak ele almak en doğru olanıdır.

Klasik çağ mimarlarından Vitruvius, “Eskiler tüm yapıtlarında doğanın gerçeğinden kaynaklanan kesin uygunluk ilkelerine göre hareket ediyorlardı. Sonuçta, karşı çıkan olduğuunda yalnızca gerçeklik temelinde açıklanabilecek Şeyleri onayladıklarından, mükemmelliğe eriştiler. Böylelikle anlatılan kaynaklardan, her bir düzen için bakışım ve oran kuralları belirleyerek bunları bize bıraktılar.”( Vitruvius, s.50 ) Sözleryle bize, estetik kavramların, kuŐaktan kuŐađa iletilebildiğini, bunu adeta karmaŐaya son veren ve mükemmelliğe eriştiren bir kurallar bütünü olarak kabul ettiğini anlatır.

Mimari ürünlerin, günümüzde neden estetik olması gerektiği sorusunu cevaplamak için bu sebepler yeterli görülebilir; ancak en önemli cevaplardan biri, mimari ürünlerin çoğunlukla ilk çağdan farklı olarak, insan ölçülerine karşı ezici bir üstünlük sağlamış olmasıdır.

Mimari eserleri estetik açıdan incelerken, birçok kavram karşımıza çıkar. Sanat eserinden yansıyan bu kavramlar bilimsel açıdan da varlıklarını açıklamamıza yardımcı olurlar. Günümüzde de kabul gören bu kavramların temelleri antik çağlarda atılmıştır. Düzen, yerleşim, uyum, bakışım, donatı, dağılım, altın oran ve modül gibi kavramların mimaride estetik değerlendirme konusunu anlamamızdaki önemi büyüktür.

#### **7.2.1.1 Düzen ( lat. ordinatio)**

Yapıda her bir elemanın gerek kendi içinde, gerekse birbirine göre oranlı olarak boyutlandırılması ve birbirine bağlantılı olan bu büyüklüklerinin, bir bütün olarak değerlendirilmesidir. Bununla birbirine bağımlı bir ölçüt dizgesi oluşturulur. Düzen doğrudan doğruya yapıdan alınan niceliklere (lat. quantitas) dayanır. (Gündüzalp s.120)

#### **7.2.1.2 Yerleşim ( lat. dispositio)**

Yapıda belirli birimlere göre boyutlandırılmış olan elemanların, en uygun ve özenli bir biçimde bir araya getirilmesidir. Birleştirmenin sonunda yapıda ölçüt açısından en ülküsel olan ortaya konmuş olur. Ancak ideal bir yerleşim elde etmek için izlenecek bazı yöntemler vardır. Bunlardan ilki, yapının cetvel ve pergel yardımı ile küçültülmüş bir ölçek içinde planının (yatay kesit) çizilmesidir. Bu yolla tasarımı tamamlanan binanın kurulacağı alanda, yapının bölümlerinin yerleştirileceği konum planı saptanmış olur. Bu işlev eski Yunanlılarca, 'ichnographia' olarak adlandırılmıştır. İkincisi, yapılacak binanın yine bir ölçek uyarınca küçültülmüş cephe tasarımının çizilmesidir. Buna da eski Yunan dilinde, 'ortographia' denmiştir. Üçüncüsü ise, binanın ön arka ve yan yüzlerinin perspektif görünümünün çizilmesidir. Perspektifte, tüm dik hatlar, bir daire merkezine yönelir ve ışını (radyal) biçimde düzenlenir. Bu işlev ise, eski Yunan dilinde, 'scaenographia' adını alır.(Gündüzalp s.121)

### 7.2.1.3 Uyum (lat. eurytmia)

Yapının bütününde olduğu gibi, ayrı ayrı tüm elemanlarında, bütün içinde tartımlı ve zarif görünümüdür. Bunda elemanların yüksekliklerinin genişliklerine ve genişliklerinin uzunluklarına olan bağıntıları esas alınmıştır. Alman filozof Baumgarten, nesnenin güzelliğinin, kendini oluşturan bölümlerle gösterdiği uyumlu orantılı olduğu düşüncesinin savunucusu olmuştur. Baumgarten'e çağdaş Wincklemann da 'en yüce güzelliğin kaynağı, yapıtın kısımlarının kendi aralarında olduğu kadar, bütünle de olan tam uyumluluğuna dayanır' der. (Gündüzalp s.121)

### 7.2.1.4 Bakışım (lat.symetria)

Yapının elemanları arasındaki ahenk ve bir bölümün diğer bir bölümle karşılıklı etkileşimidir. (Gündüzalp s.121)

Simetri, birden çok eleman arasındaki ebat, şekil ve pozisyon bakımından benzerlik ve ahenktir. Estetik oran ve bütünlük ilkeleri üzerine kurulmuş bir teori olan simetri, bir aksın iki tarafında, aksa eşit uzaklıklarda bulunan noktalardan meydana gelen, esas olarak şekil ve pozisyon benzerliğine dayanan geometrik bir kavramı ifade eder. Geometrik simetri, bir noktaya, bir doğruya veya bir düzleme göre olur. Bu genel konseptte ulaşılmamasının pek çok sebebi vardır. Bunlar içerisinde şüphesiz en önemlisi, mimari konstrüksiyon özellikleridir.

Bir doğru üzerindeki bir noktaya eşit uzaklıktaki iki nokta, bu noktaya göre simetriktir. Bu iki noktanın bir doğruya (eksene) veya düzleme göre simetrik olmaları için, doğruları birleştiren doğru parçasının simetri eksenini veya simetri düzlemine dik olması ve noktaların bu eksen veya düzleme uzaklıklarının eşit olması gerekir. Simetrik noktalar bir düzlemsel şekil veya uzayda bir cisim de olabilir. Bu durumda cisim veya şeklin benzer noktalarının, noktalar için tarif edilen simetriklik özelliklerine sahip olması gerekir. Bu tür simetriye, bir cismin aynadaki görüntüsü ve kendisi arasındaki simetriye benzediğinden yansıma simetrisi denir. Çünkü aynadaki görüntünün ayna düzlemine uzaklığı cismin uzaklığı kadardır; ancak bazı şekillerin yansıma simetrisi olmayabilir, cisim bir eksen etrafında döndürüldüğünde, yarım veya tam devir sonra tekrar orijinal şeklini alır.

Örneğin, S harfi tam ortasından geçen yatay ve düşey eksenler etrafında bulunduğu düzlemde 180 derece döndürülürse tekrar aynı şeklini alır. Devir tamamlanınca tekrar ilk şeklini alır. Yani bir devirde iki defa esas şeklini alır. Bu dönme eksenine bu sebeple iki katlı simetri eksenine denir. H harfinin de buna benzer hem iki katlı simetri eksenine, hem de düşey ve yatay simetri düzlemi vardır. Birçok geometrik şeklin de simetri elemanı diye adlandırılan birden fazla simetri düzlemi ve simetri eksenine vardır.

M.Ö. 1.inci yüzyılda yaşamış ünlü mimar Vitruvius, 'De Architectura' adlı kitabında simetriden şöyle bahsetmektedir: 'Simetri, mimarın her biri bütünle orantılı paya sahip parçalarının harmonisidir.' Platon'da estetiğin simetrik olanın içinde ışıdığı söylemiştir. Klasik çağ sanatçıları simetriyi estetik kavramının ayrılmaz bir parçası olarak kabul etmişlerdir. Tüm binaları, bir sanat prensibi olarak simetriye göre planlamışlardır; fakat zaman içerisinde bu prensip önemini yitirmeye başlamıştır. Bu durum, insanların özgürlüğü hissedebilme arzularına dayanır. İnsan yapımı simetrik ve geometrik düzenlemelerden vazgeçilip, tabiatın doğal formuna yönelimin başlaması günümüz insanının, doğanın bozulmamış, orijinal niteliklerine ulaşmak için çabaladığının bir kanıtıdır.

#### **7.2.1.5 Donatı (lat. dekor)**

Yapının zevkli olarak biçimlendirilmiş olduğu kabul edilen, belli bölümlerden oluşan hatasız görünümüdür. Donatıda bazı kurallar, alışkanlıklar ve doğaya dönük uygulamalar dikkate alınmıştır. Örneğin Jupiter'e (Yun. Zeus- gök tanrısı) cellası üzerinde çatısı olmayan açık tapınakların yapılması kuralların gereğidir. Çünkü bu tanrının etkinliği geniş ve açık gökyüzünde belirgindir. Minevra (Yun.Athena- savaş tanrısı), Mars (Yun.Ares- savaş tanrısı) ve Herkules (Yun. Herakles- kuvvet tanrısı) için dor düzeninde sert ve sade hatlardan oluşan tapınakların yapılması, onların güçlü ve sert kişiliklerine uyar. Venüs ( Yun.Afrodite- Güzellik tanrıçası) ve Nympe'ler (su tanrıçaları, Zeus'un kızları) için korent düzenli tapınaklar ince ve süslü yapıları ile çok yaraşır. Eğer Juno ( Yun. Hera- hırçın tanrıça) veya Dionysos (doğa ve şarap tanrısı) gibi tanrılar için tapınak yapılacaksa, ne çok zarif, ne süslü, nede sert hatlara sahip olmayan iyon düzeni düşünülmelidir. (Gündüzalp s.121)

### 7.2.1.6 Dağılım (lat.distributio)

Malzeme ve yapı alanının en iyi biçimde dağıtımı, değerlendirilmesi ve harcamaların kullanımı (tasarruf) hedef alınarak amaca uygun bölünmesidir. (Gündüzalp s.122)

### 7.2.2 Altın Oran

Altın oran, güzel olanı, güzelliğin bilimini, sanatın matematiksel ifadelerini sunar. Dünya üzerinde insanın gözüne güzel görünen sanat eserlerinin sırrı, doğada avuçlarımızın içinde tuttuğumuz varlıklarda bile vardır. İnsanlar, doğanın içinde yaşamış ve ondan etkilenmiş olduğuna göre, altın kuralın ilk olarak doğadan sanat eserlerine yansıdığını düşünmek yanlış olmaz.

Antik çağlarda, yüzlerini doğaya dönmüş matematikçiler, sanatın etkileyciliğini gizemli bir oranda aramışlardır. Bu oran sanat eserlerinde, saflığı, büyüleyici karakteri ve insan gözüne hoş gelen çizgileriyle karşımıza çıkar. Sanat eserlerinin bizi derinden etkileyen estetiği karşısında, matematikçilerin bu gizeme verdikleri cevapların günümüze kadar aktarılmış olması bir şanstır.

Antik çağ matematikçilerinin elindeki doğa, insanları zarafete davet etmek için kullanılan bir bilimsel araştırma laboratuvarıydı. Günümüz bilimi, onların bilgilerini doğruladı ve üstüne yeni çalışmalar ekledi. Bilinen bu gerçeğin en şaşırtıcı tarafı, altın kuralın sadece sanat eserlerinde değil, mikroorganizmalarda hatta uzayın derinliklerinde bile olduğu görüşüdür.

Mısırlılar Keops Piramidi'nin tasarımında matematiksel oranları kullanmışlardır. Yunanlılar, Parthenon'un tüm tasarımını estetik ölçülere dayandırmışlardır. Estetik oranlar, Yunanlı heykeltıraş Phidias tarafından da kullanılmıştır.

Altın oran, doğada, bir bütünün parçaları arasında gözlemlenebilir. Özellikle Klasik Çağ mimarisinde, uyum açısından en yetkin boyutları verdiği sanılan ve geometrik bir oran olarak karşımıza çıkan bu kavram, Platon'a göre kozmik fiziğin anahtarıdır.



Günümüz bilim ve sanat dünyasında da kabul görmüş olan altın oran kavramının ne olduğunun cevabı, İtalyan matematikçi Fibonacci'nin bulduğu bir dizi sayıdır. Orta çağın en büyük matematikçilerinden biri olarak kabul edilen Fibonacci, 12.yy 'da İtalya'nın Pisa şehrinde doğmuştur. Çocukluğu babasının çalıştığı Cezayir'de geçmiştir. İlk matematik eğitimini, Müslüman bilim adamlarından almış, İslam uygarlığının kitaplarını incelemiş ve "Liber Abacci" (cebir kitabı) adında bir matematik kitabı yazarak Arap rakamlarını ve bugün kullandığımız sayı sistemini Avrupa'ya tanıtmıştır. Bu kitapta, temel matematik (toplama, çıkartma, çarpma ve bölme) kurallarını birçok örnek vererek anlatmıştır. Dönemi için Avrupa'da bilinmemekle birlikte, kitabın matematik bilimini ileri doğru taşıyan bir etki yapmış olduğunu ileri sürmek yanlış olmaz. Avrupa unutulmuş bilgileri, Fibonacci sayesinde yeniden hatırlamıştır.

Fibonacci sayıları, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, 2584, 4181, 6765... şeklinde devam eder ve bu sayıların altın oran ile ilginç bir bağlantısı vardır. Dizideki ardışık iki sayının oranı, sayılar büyüdükçe altın orana yaklaşır. Bu sayı dizisindeki bir sayı, kendinden önceki sayıya bölündüğünde, birbirine çok yakın sayılar elde edilir. Serideki 13. sırada yer alan sayıdan (233) sonra, sayı sabitleşir. İşte bu sayı 'altın oran' olarak adlandırılır." Bildiğimiz " $\pi$ " sayısı gibi belli bir sıradan sonra (13. sıradan sonra) sabitleşen altın oran 1,61803398874989...'a eşittir. Yunan alfabesinden gelen " $\Phi$ " (Fi) ile sembolize edilir.

Altın oranı göstermek için, Parthenon'un mimarı ve bu oranı resmen kullandığı bilinen ilk kişi olan Phidias'a ithafen, 1900'lerde Yunan alfabesindeki  $\Phi$  harfini Amerika'lı matematikçi Mark Barr da kullanmıştır. Aynı zamanda bu harf Fibonacci'nin ilk harfidir.

Leonardo Da Vinci, 1509'da Luca Pacioli'nin yayımladığı 'İlahi Oran' adlı bir çalışma için bazı şekiller çizmiştir. Bu şekillerin bazılarında, örneğin Da Vinci'nin Five Platonic Solids (Beş Platonik Cisim) adını verdiği şekillerde, altın orana rastlanmıştır.

Altın Oran'ın Latince karşılığını ilk kullanan muhtemelen Leonardo Da Vinci dir. Diğer rönesans sanatçıları da altın oranı, tablolarında ve heykellerinde, denge ve güzelliği elde etmek amacıyla sıklıkla kullanmışlardır.

Örneğin: Lenardo da Vinci 'Son Yemek' adlı tablosunda, İsa'nın ve havarilerin oturduğu masanın boyutlarından, arkadaki duvar ve pencerelere kadar, altın oranı uygulamıştır.

Altın oran, bir sayının insanlık, bilim ve sanat tarihinde oynadığı inanılmaz bir roldür.  $\Phi$  sayısı, evren ve yaşamı anlama konusunda bizlere yeni kapılar açmaya devam etmektedir.

1970' lerde matematikçi Roger Penrose, o güne kadar imkansız olduğu düşünülen, "yüzeylerin beşli simetri ile katlanması" problemini altın oran sayesinde çözmüştür.

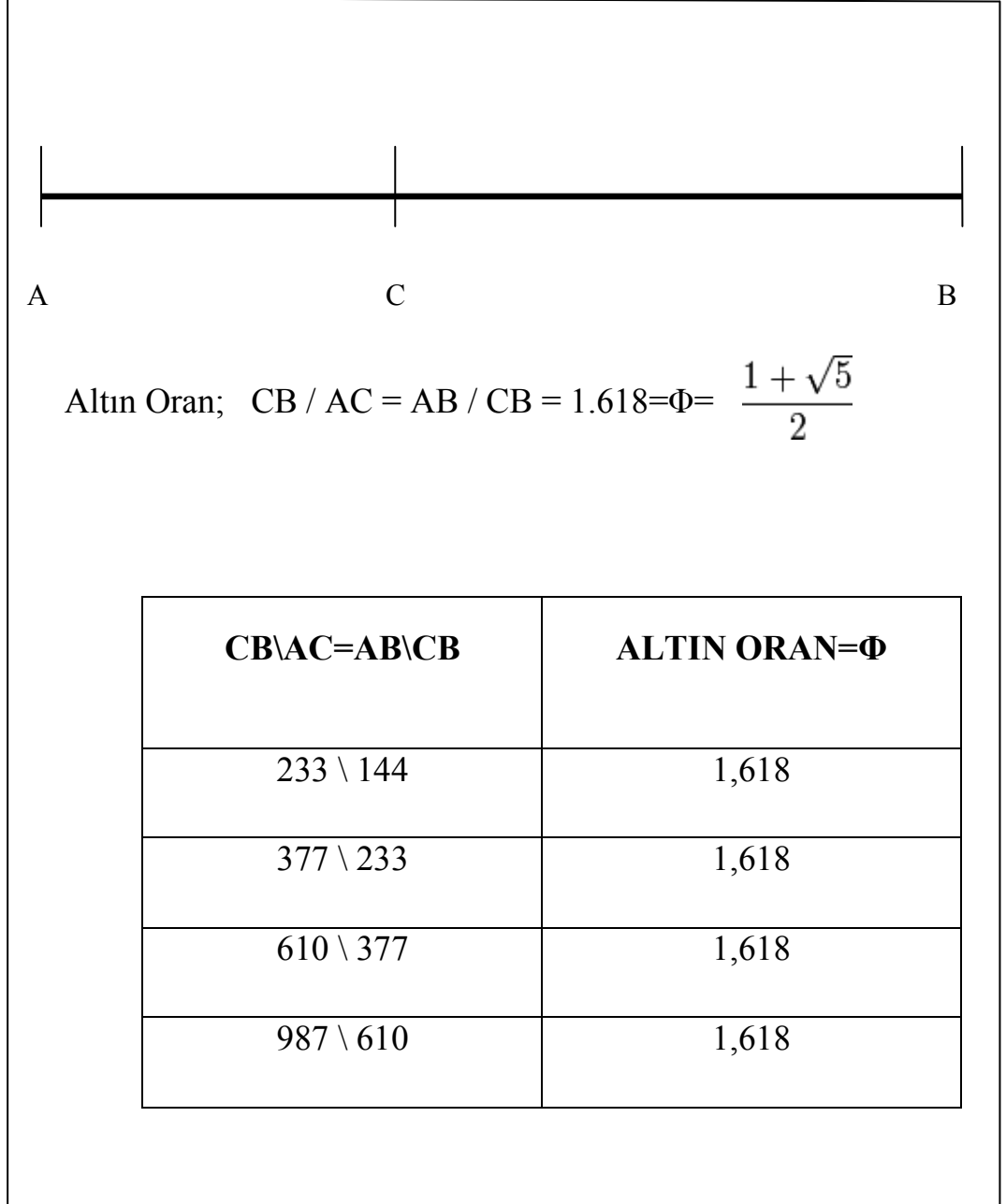
#### **7.2.2.1 Altın Oranın Elde Edilmesi**

Altın oranı elde etmenin en kolay yöntemlerinden biri, bir doğru parçası kullanmaktır. Doğru parçası kullanarak altın oran elde etmeyi, birçok matematikçi ve sanatçı, araştırmalarında ve eserlerinde kullanmışlardır. Diğer yöntemse bir kare kullanarak altın oran doğrusunu ve altın dikdörtgeni elde etmektir.

M.Ö. 365 – M.Ö. 300 yılları arasında yaşamış olan Yunan matematikçi Euclid", Elementler" adlı tezinde bir doğruyu 0.6180399... noktasından bölmekten bahsetmiş ve bunu, bir doğruyu ekstrem ve önemli oranda bölmek diye adlandırmıştır.

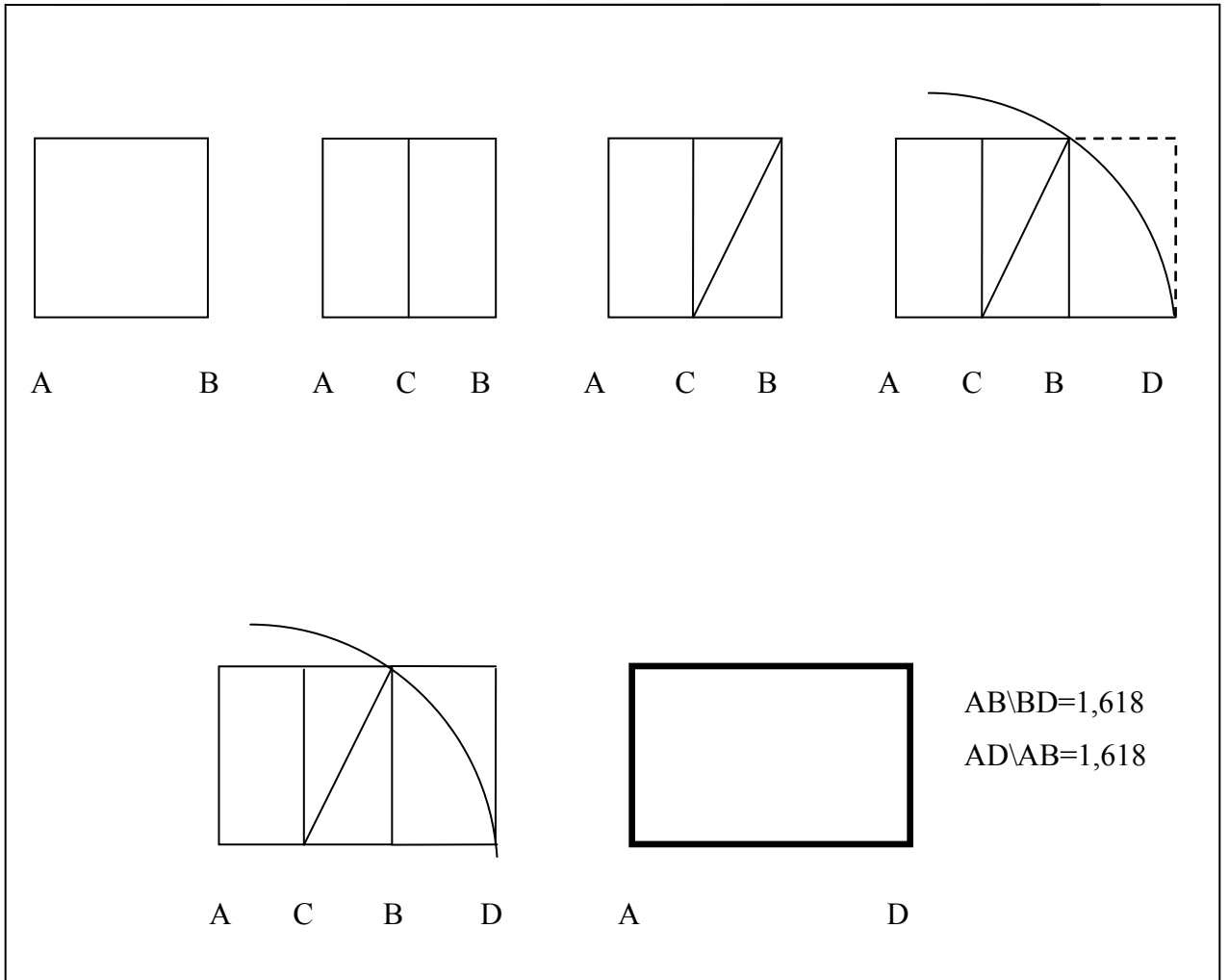
Güneş etrafındaki gezegenlerin yörüngelerinin eliptik yapısını keşfeden Johannes Kepler (1571-1630), altın orandan şöyle bahseder: 'Geometrinin iki büyük hazinesi vardır; biri Pythagoras teoremi, diğeri bir doğrunun altın orana göre bölünmesidir.'

Bir (AB) doğru parçasının altın orana uygun bir biçimde iki parçaya bölünmesi gerektiğinde, bu doğru öyle bir (C) noktasından bölünmelidir ki; büyük parçanın (CB) küçük parçaya (AC) oranı, bütün doğrunun, büyük parçaya olan oranına eşit olsun.



“Şekil 7.2”: Altın oran doğrusu

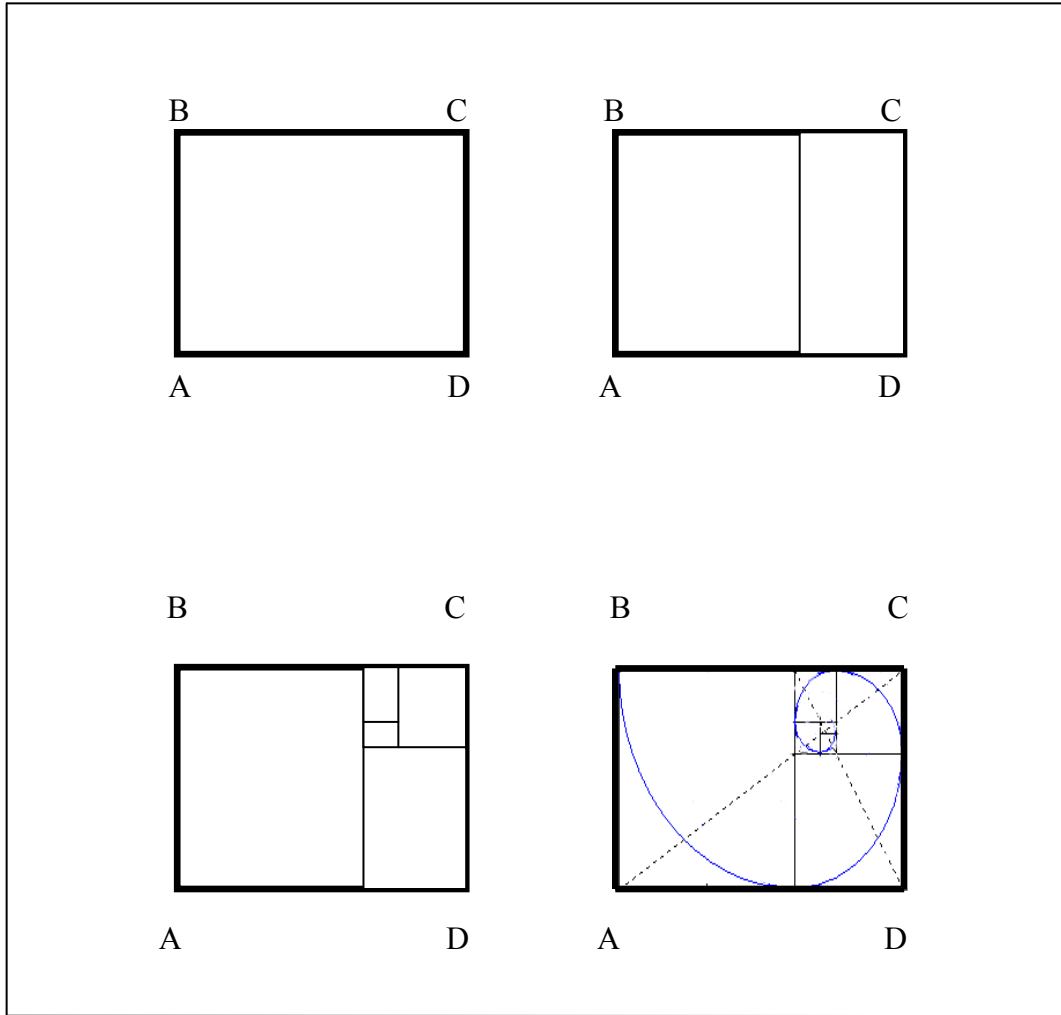
Altın oranı anlatmanın başka bir yolu da, bir kare kullanmaktır. Öncelikle bir kare tam ortasından, iki eşit dikdörtgen oluşturacak şekilde ikiye bölünür. Dikdörtgenlerin ortak kenarının, karenin tabanını kestiği noktaya pergel konur ve yarıçapı, dikdörtgenin köşegeni olacak şekilde bir yay çizilir. Daha sonra, karenin tabanı, çizilen yayla kesişene kadar uzatılarak yeni çıkan şekil bir dikdörtgene tamamlanır ve karenin yanında yeni bir dikdörtgen elde etmiş olunur. İşte bu yeni dikdörtgene ‘altın dikdörtgen’ adı verir.



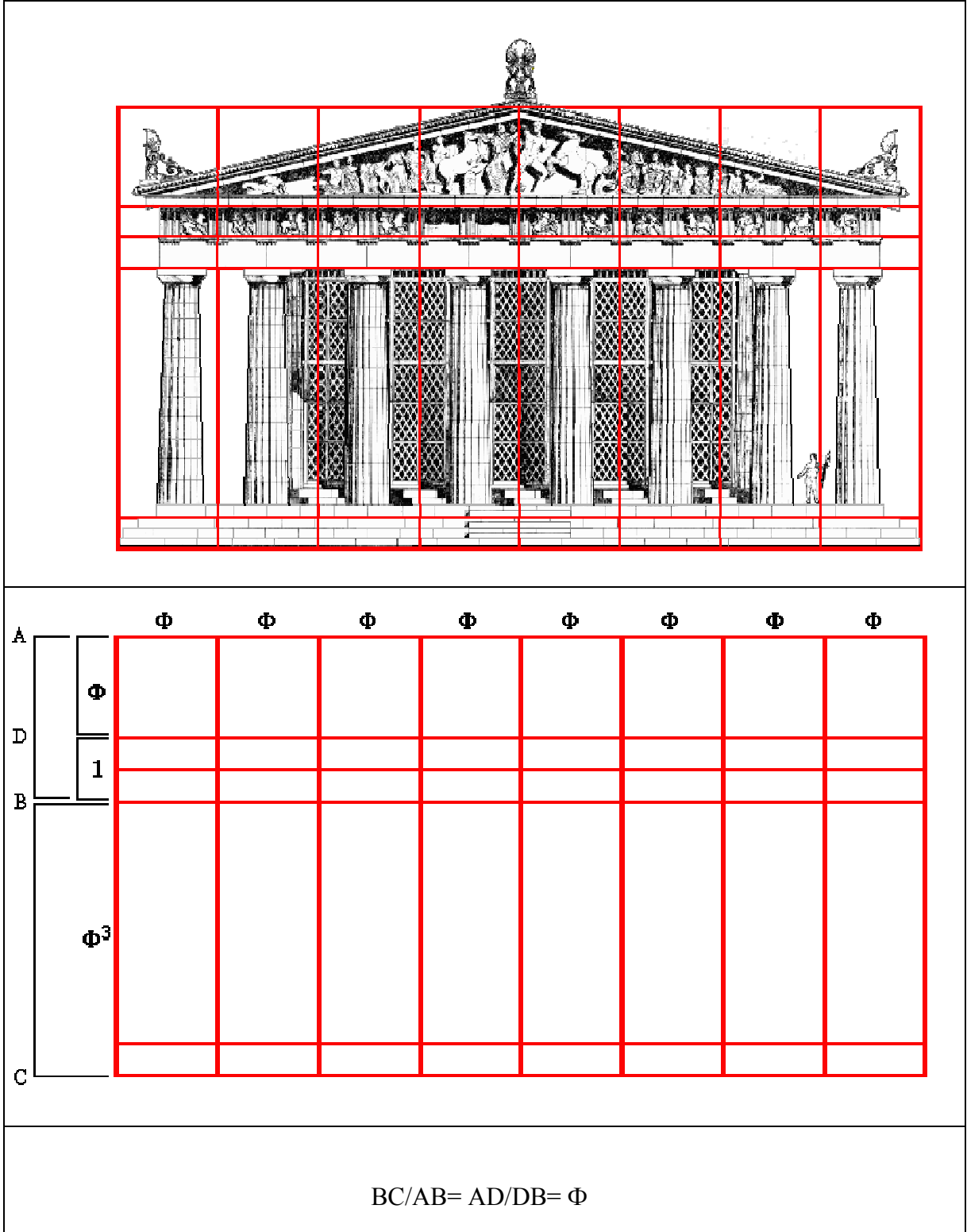
“Şekil 7.3”: Altın dikdörtgenin elde edilmesi.

Altın oran elde ettiğimiz bu dikdörtgenin taban uzunluğunun, karenin taban uzunluğuna oranı ve dikdörtgenin kısa kenarının, uzun kenarına oranı, 1.618' e yani altın orana eşittir.

Altın dikdörtgenden her seferinde bir kare çıkarıldığında, elimizde kalan, yine bir altın dikdörtgen olacaktır. Bu karelerinin kenar uzunluklarını yarıçap alan bir çember parçasını her karenin içine çizersek, bir 'altın spiral' elde ederiz. Altın spiral özellikle klasik çağ mimarisinde kullanılan bazı mimari unsurların odak noktası olmuştur. Bunlardan en önemlisi, özellikle klasik çağda Anadolu topraklarında görülen iyon sütun başlıklarıdır.



“Şekil 7.4”: Altın spiralin elde edilmesi



“Şekil 7.5”: Partheon Tapınağı’nın cephesinde altın oran analizi.



### 7.2.3 Modül Kavramı

Klasik mimarlıkta modül, bir yapının sütunlarının veya çeşitli bölümlerinin oranlarını düzenlemekte kullanılan birimdir.

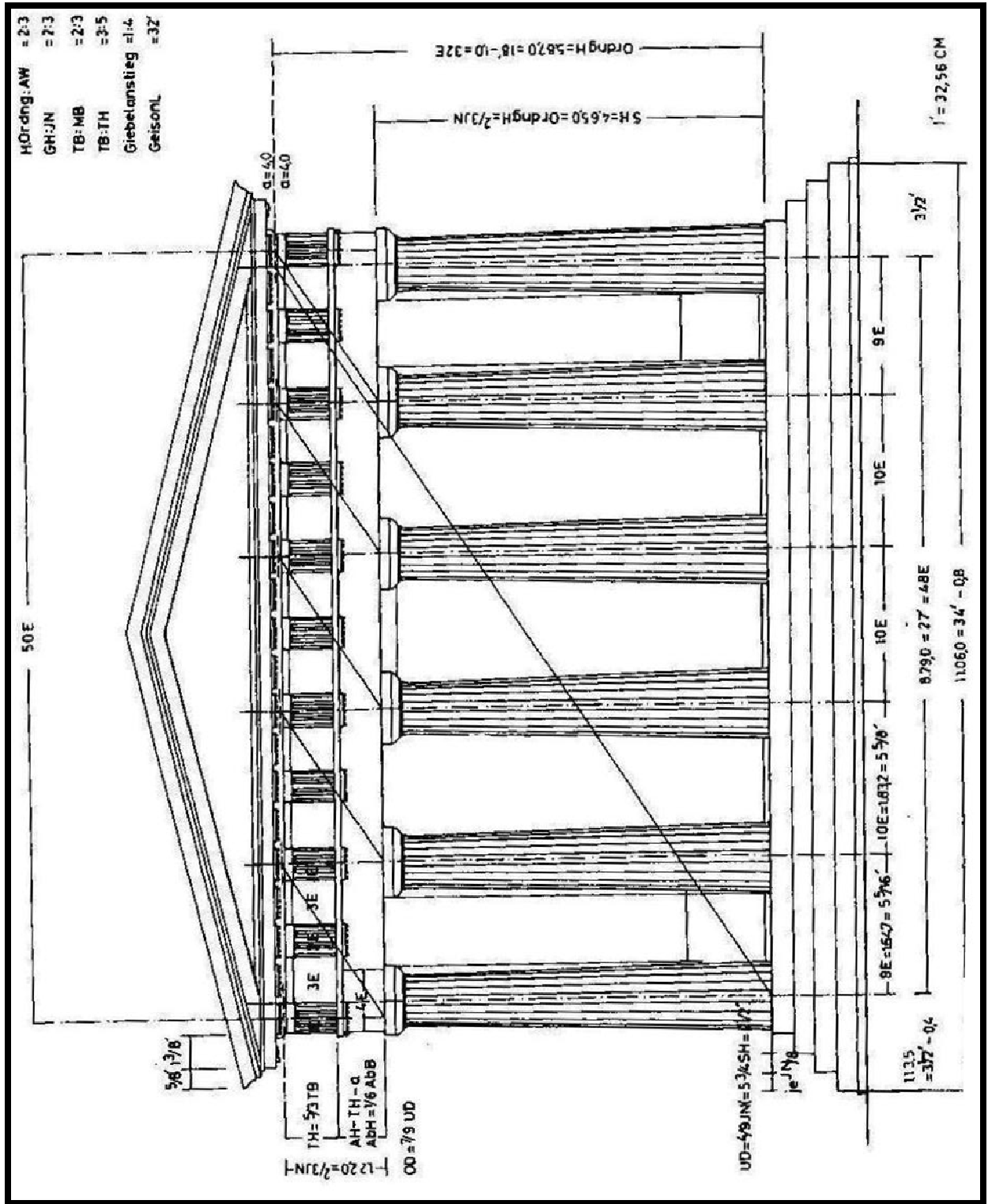
Romalı mimar Vitruvius 'De Architectura' adlı kitabında, mimari düzenlerin kurallarını belirtmek üzere, bu terimi kullanmıştır. Vitruvius'un belirttiği modül, her sütunun, taban çapının yarısına eşittir. Vitruvius aynı zamanda, doğru vücut oranlarını parçaların birbiriyle ilişkisine göre ifade eder. Buna göre yüz, toplam boyun 1/10'u, kafa 1/8'i, göğüs uzunluğu da 1/4'ükadar olmalıdır. Klasik Çağ heykellerinin bu oranları temel alınarak yontulduğu bilinmektedir.

Pitagoras M.Ö. VI. yy.'da, gerçeği sınırlayabilmek, ona düzen ve anlaşılabilirlik kazandırmak için sayılara bakmış ve her şeyin başlangıcının sayı olduğunu iddia eden ilk kişi olmuştur. Böylelikle, estetik ve matematik odaklı bir bakışı temel alan Pitagorasçı düşünce ortaya çıkmıştır. Örneğin, müzikal seslerin birbirleriyle ilişkilerini ve ortaya çıkan güzel melodiyi, kaynağını aldığı matematik oranların uyumu ile açıklar. Benzer şekilde, Yunan tapınaklarında sütunların birbirleriyle ya da cephelerle olan ilişkisini düzenleyen modül kavramı da, müzik notalarını düzenleyen oranlar sistematığıyla uyuşur.

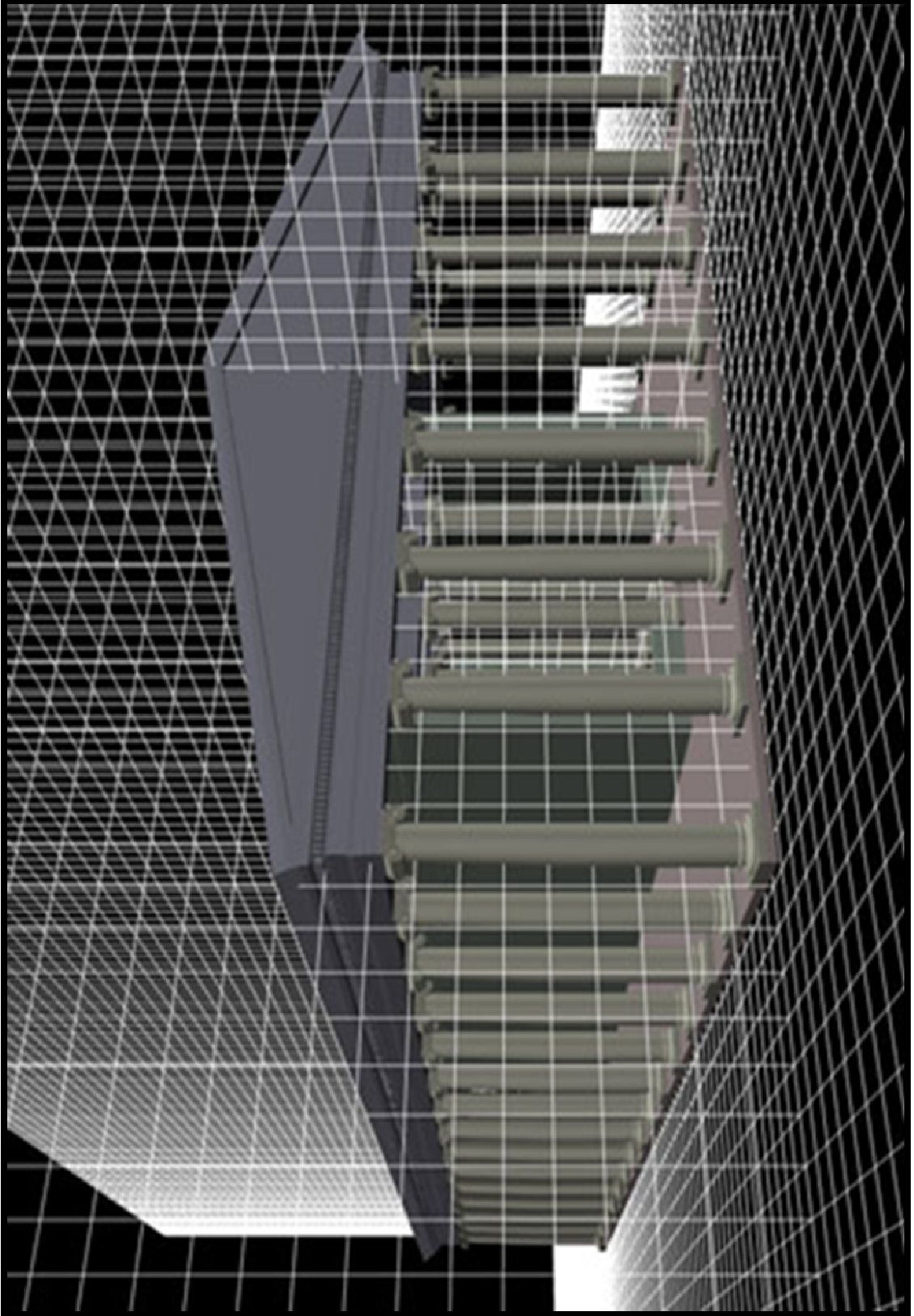
İlk Pitagoras'cılar için uyum, sonlu-sonsuz, teklik-çokluk, sağ-sol, dişi-erkek, doğru-eğri vb. arasındaki zıtlıktan kaynaklanıyordu; ama Pitagoras için iki zıtlığın karşıtlığında, içlerinden sadece biri kusursuzluğu temsil ediyordu. Tek sayı, doğruyu kare iyiyi ve güzeli; onlara zıt durumdaki gerçeklikler ise yanlış, kötüyü ve uyumsuzluğu temsil ediyordu.

Antik çağ filozoflarından Herakleitos ise Pitagoras'ın fikirlerine katılmaz. Ona göre uyum, zıtlıktan değil, zıtlar arasındaki dengedir.

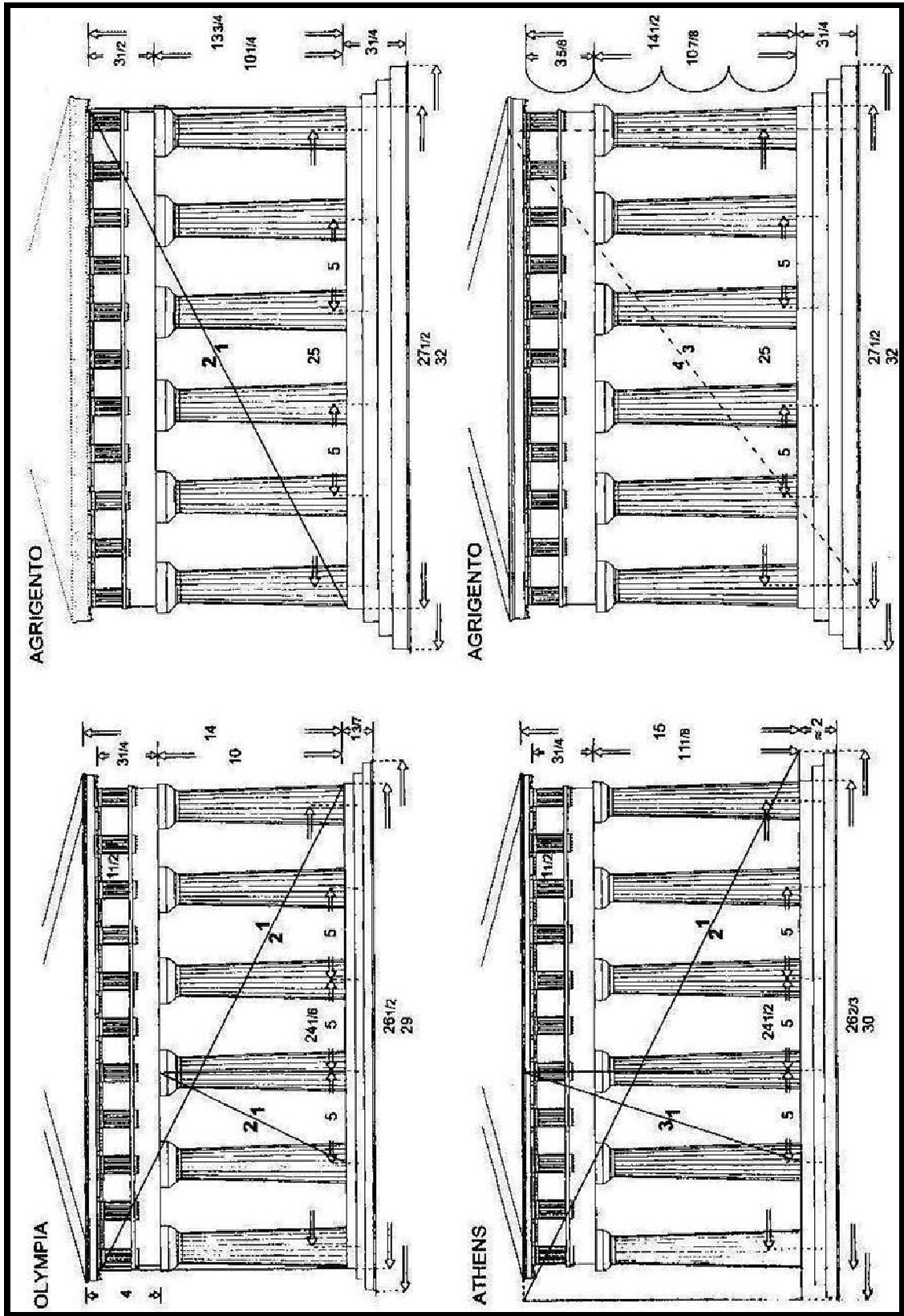
Bu fikirler ışığında mimaride modül kavramı, dünyayı bir biçim olarak da düşünmeyi gerektiren, insanı Klasik Çağ sanatçıları gibi, biçim ve güzellik ilişkisini araştırmaya yönlendiren bir arayış olarak karşımıza çıkar.



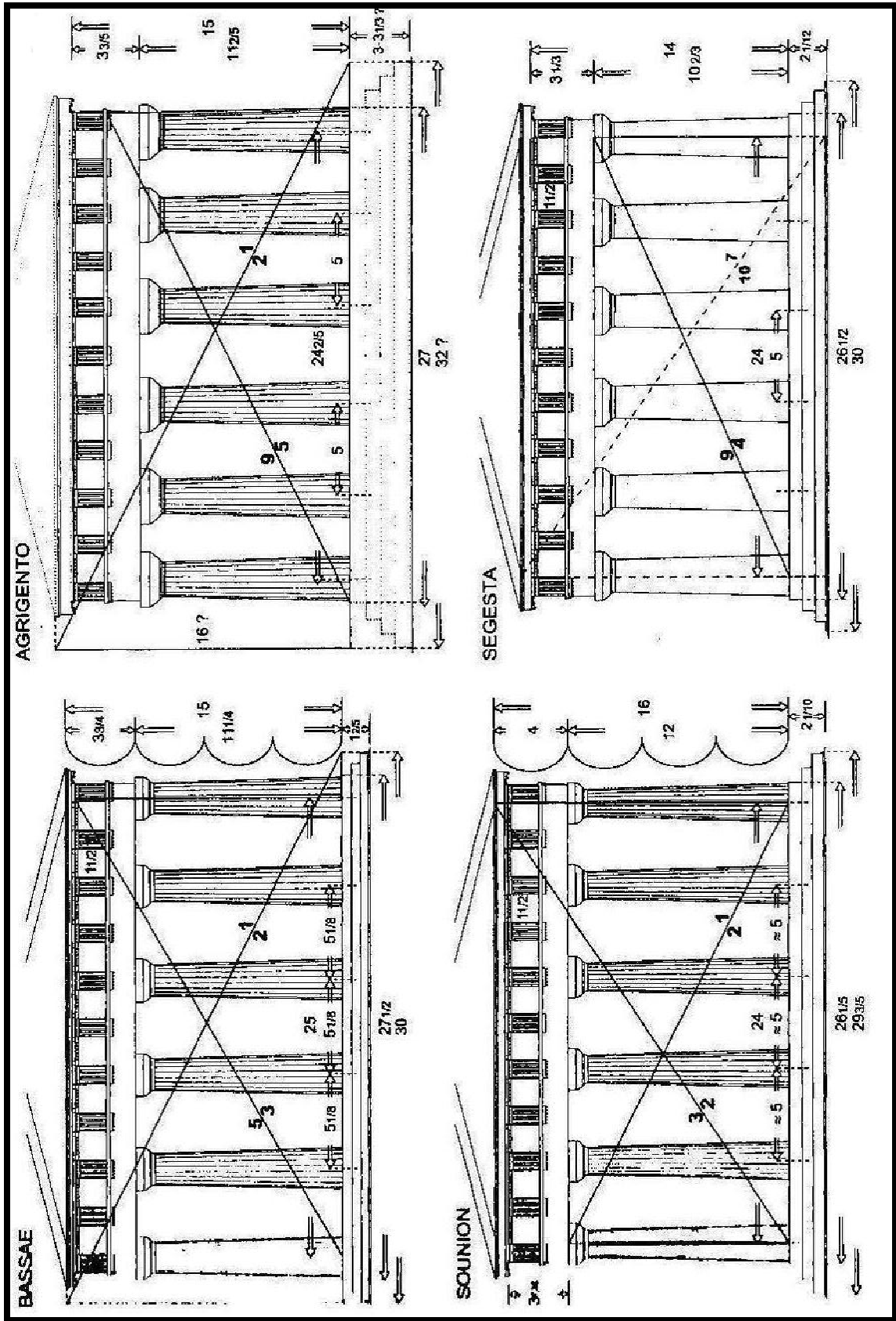
Şekil 7.6<sup>2</sup>: Wilson Jones'un çizdiği bir dor tapınakta proporsiyonel ve modüler analiz.



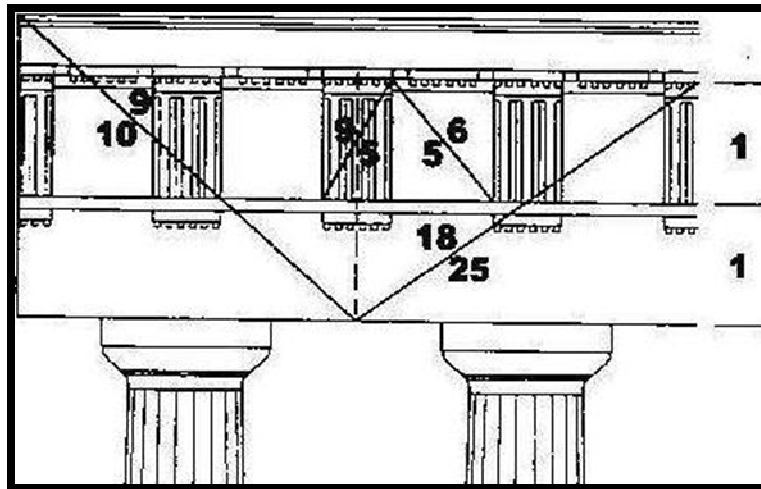
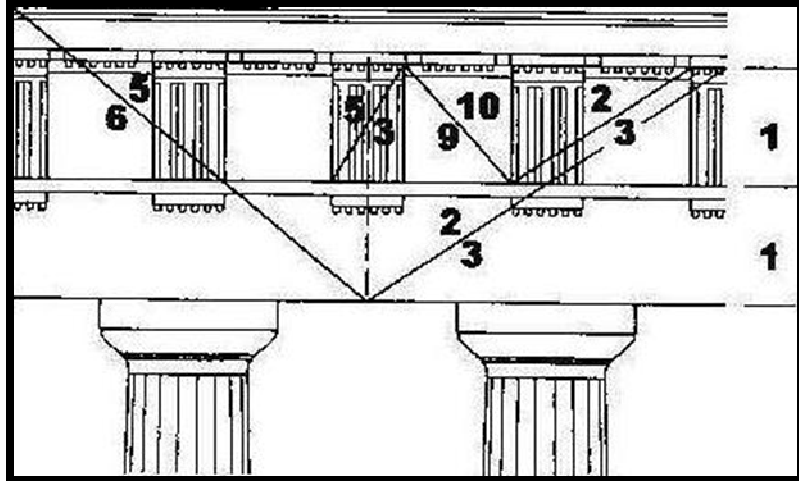
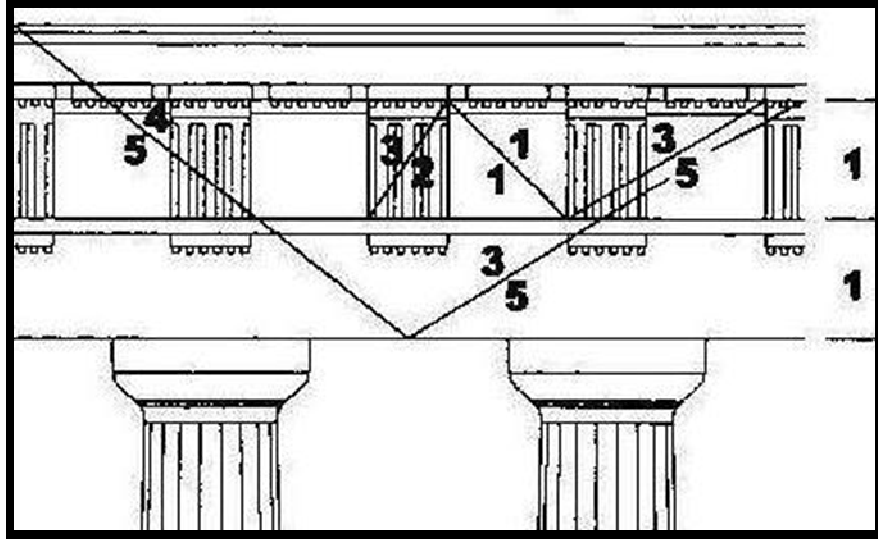
“Şekil 7.7”: Drew Baker’ın tasarladığı Vitruvius’un modüler kuralına göre çizilmiş bir tapınak modellemesi.



“Şekil 7.8”: Wilson Jones tarafından çizilmiş modüler analiz örnekleri.



“Şekil 7.9: Wilson Jones tarafından çizilmiş modüler analiz örnekleri.



“Şekil 7.10”: Wilson Jones tarafından çizilmiş dor düzende proporsiyon analizi.



Ortaçağ sanatçısı, insan vücudunun ifadesini değerlendirirken oranlar matematiğinden yararlanmamıştır. Bu ilgisizliğin nedenlerinden birinin ruh güzelliği karşısında bedenselliğin değersizliği olduğu düşünülebilir. Oran ve zıtlık sayesinde, çirkin varlıklar bile dünyanın uyumunun bir parçasıdır.

Tüm Ortaçağ felsefesinin ortak kanısı, ‘güzellik karşıtların zıtlığından da doğar’ düşüncesidir. Bu yüzden yaratılış kavramında her varlığın bir nedeni ve bir onuru vardır; aynı şekilde, kötünden iyinin doğacağını savunur ve kötünün yanındayken iyinin daha çok parlayacak olması nedeniyle düzenin içindeki kötü de iyi ve güzel olur. Yine de çoğu durumda ahlaki güzelliği belirtmek için Pitagorasçı oran kullanılmıştır.

Matematikselse incelemeler doruk noktasına Rönesans döneminin perspektif kuramıyla ve bu kuramın uygulanmasıyla ulaşmıştır. Rönesans sanatçısı perspektif ifadeyi doğru ve gerçekçi bulmanın yanı sıra, güzel ve göze hoş görüldüğü için de kullanmıştır.

Villard de Honnecourt gibi Ortaçağ sanatçılarının eserlerindeki insan vücudu oranlarının etütleri, Leonardo da Vinci gibi sanatçıların çalışmalarıyla karşılaştırıldığında, hümanist Rönesans kuramcılarının, düşünce olgunluklarını kavrayabiliriz.

Mimaride modül konusunda yapılan çizimler, belirli bir geometri bilgisini zorunlu kılar. Antik Çağ’da bu bilgiye sahip olunduğunu Vitruvius’tan öğreniyoruz. Vitruvius’un, ‘De Architectura’ adlı kitabında, geometri bilgisinin perspektif çizime olanak verecek düzeyde ileri gittiği görülmektedir. Vitruvius kitabının önemli bir bölümünde estetik, matematik ve sanatı ortak bir noktada buluşturmuş ve bunun sonucu olarak, bazı kavramlar ortaya çıkmıştır. Vitruvius yine ‘De Architectura’ adlı kitabında mimari düzenlerin kurallarını belirtmek üzere bu terimi kullanmıştır. İşte tüm bu kanıtlara dayanarak perspektif çiziminin, rönesanstan önce ortaya çıktığını ve modül kavramıyla ilgili birçok araştırma yapıldığını anlamaktayız.

#### 7.2.4 Görsel Algının Oluşması ve Optik Yanılsamalar

Bir fiziksel çevrede yaşayan ve devamlı olarak bu fiziksel çevreyle karşılıklı etkileşim içinde bulunan insan, yaşamını devam ettirebilmek için çevresini tanımak ve kavramak zorundadır. İnsan çevresini duyu organlarına gelen bir takım bilgiler yolu ile tanır ve kavrar. Duyu organlarımız aracılığıyla gerçekleşen bu bilgilenme süreci sayesinde dış dünyayla ilgili bir takım veriler toplarız. Bu bilgilenme olayı, bir tür fiziksel enerjinin duyu organlarımızdan birine ulaşır, buradan da sinirler aracılığıyla beyne iletilmesiyle gerçekleşir. Bu olaya da, kısaca algı denir. Bir şeyi algılamak, onunla ilişkin duyum ve imgeleri bir bütün halinde toplamak ve bunların nesnel varlıklarına hükmetmektir. Algı çeşitli zihin işlevlerinin bileşimleriyle meydana gelen karmaşık bir olaydır. Algının gerçekleşebilmesi için bir takım uyaranlar olması gereklidir. Çevreden gelen uyaranların şiddetine göre, duyu organlarının sinirlerini uyarması, sinirlerinde iletiyi, değişen düzey ve sayıda elektrik akımı dalgası şeklinde algılayıcı nöronlara iletmesinden sonra, bu sinyaller özel sinir ağı aracılığı ile refleks hareketlere yol açan omurilikten kaslara gider ve böylece tepki meydana gelir.

Duyu organları, insanların duyuusal boyutu adı verilen belirli sınırlar içindeki uyaranlara yanıt verebilmektedir ki bunlara da duyu eşikleri adı verilir. Dış çevreden gelen uyaranın, bu uyarım eşiğine erişmesinden sonra, algı duyumlarının, beyinde anlamlı ve tutarlı algılamalara dönüşmesi konusunda çeşitli teoriler bulunmaktadır.

Kısacası algılama, uyaranlar vasıtasıyla çevreden bilgi alınışı, biliş ise bunların değerlendirilmesi olup, insanın bunların sonucunda gösterdiği eylem ve tepkilere mekansal davranış adı verilir. Bir uyaranın alınması ile bir eylemin başlamasına kadar geçen süreye ise, davranış gecikmesi ya da tepki süresi denir.

Fiziksel çevremizi algılamakta en fazla kullandığımız organ olan göz, aynı eksen üzerinde olan küresel yüzeylere ayrılmış birtakım saydam ortamdan oluşur.

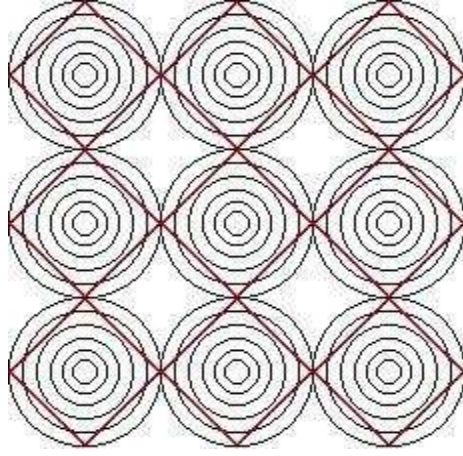
Görme olayının gerçekleşmesi için muhakkak ışık gereklidir. Çevrede ki uyaranlardan gelen ışık ilk olarak saydam tabakaya gelir.

Buradan ışığın yansımalarını önleyerek görme keskinliğini sağlayan siyah pigment tabaka sayesinde, göze giren ışık irise ulaşır. İrisin ortasında bulunan açıklık yani gözbebeği çevre ve yüzey aydınlatması düzeyine göre, bir diyafram gibi çalışarak büyüyüp küçülerek, göze giren ışık miktarını ayarlar.

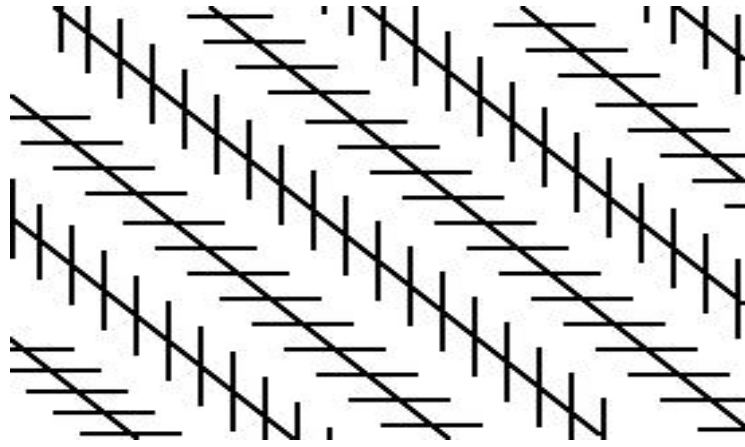
Görme duyularını renk ve ışık uyaranları meydana getirir. Görme alanındaki nesnelere gelen uyaranlar, (ışık ışınları) gözdeki merceğin dış bükey olması nedeniyle retinada ki görüntüleri ters olarak oluşturur. Retinadaki koni hücrelerinin uyarılmasından sonra, uyaran optik sinirden geçerek geriye doğru gider. Her iki gözdeki optik sinirler, beyindeki oksipital bölgeye ulaşırlar ve böylelikle görme olayı gerçekleşir. İnsan gözü 180 derecelik alanda her şeyi görür. Fakat en detaylı görüş göz merceğinin aksında ki 3 derecelik açı içerisinde olur. Cisimler üç metre kadar bir uzaklıkta bulundukça gözlerin çaprazlaması, uzaklık hakkında bir ipucu verir. Bu ipucu hem tek gözde hem de iki gözde meydana gelir. Gözler yakında bulunan bir cisme bakmak için çaprazlaştığı zaman bunları içe doğru çeviren kaslar gerilir, dışa doğru çevirenler ise gevşer. Bunun gibi gözler daha uzaktaki bir cisme bakmak için birbirinden uzaklaştıkça bunları dışa doğru çeviren kaslar gerilir, içe doğru çevirenler ise gevşer. İşte bu kas gerilmelerindeki değişimlerden meydana gelen sinir akımları, beyne giderek ve uzaklık hakkında ipuçları verirler.

Retina üzerine düşen resmin büyüklüğü fizyolojiktir. Resim ne kadar küçük olursa cisim o kadar uzak demektir. Bildiğimiz bir nesnenin boyu bizde sabittir; ancak bu resim küçük olunca, bu nesnenin büyük görüldüğü zamandan daha fazla bir uzaklıkta bulunduğu karar veririz.

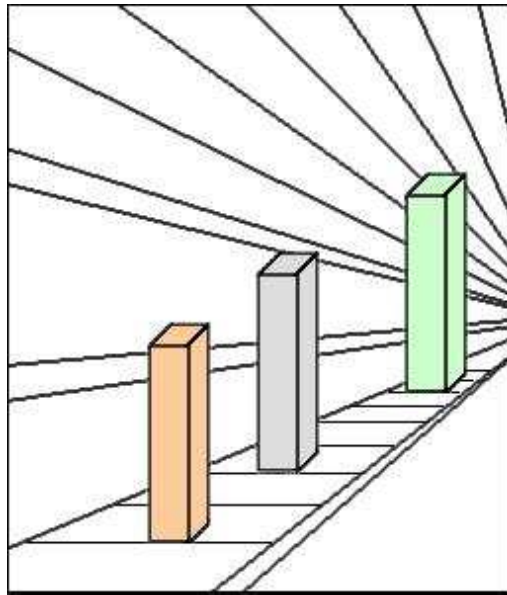
Optik yanılsamaların birçok nedeni vardır. Bunlardan en önemlisi insan gözünün yukarıda belirtilen görme mekanizmasındaki çalışma biçimidir. İnsan gözü bir eğri ve doğruyu tek tek değil bir bütün olarak algılar. Mimarideki mekan algısı da yine aynı şekilde olur.



“Şekil 7.11”:Dairelerin etkisiyle, karelerin kenarlarını eğriymiş gibi algılanır.



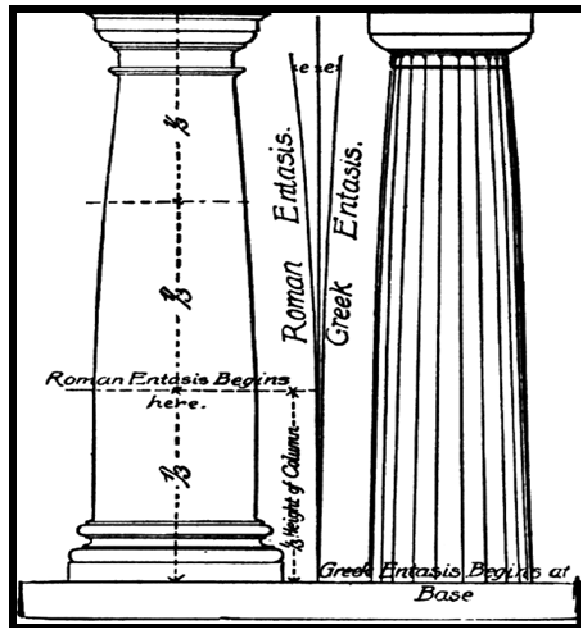
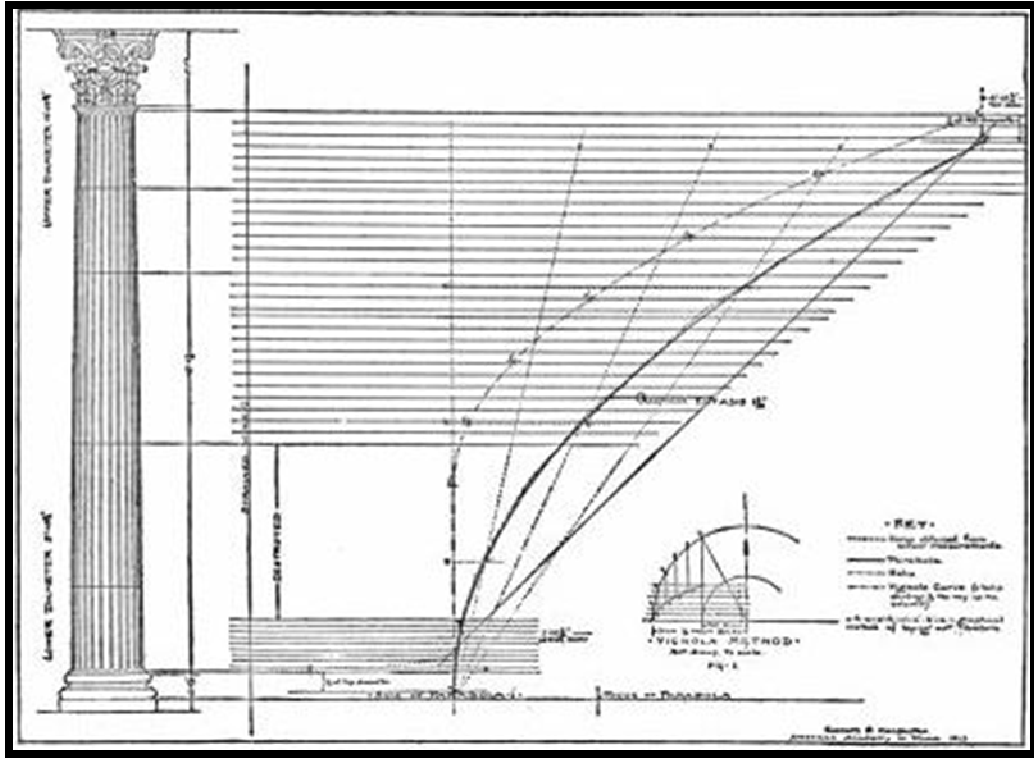
“Şekil 7.12”: Hem yatay hem de dikey çizgiler, aslında birbirlerine paralel ve düz doğrulardır.



“Şekil 7.13”: Şekildeki tüm prizmaların boyutları aslında birbirine eşittir.

### 7.2.4.1 Entasis Kavramı

Tapınaklarda sıkça karşılaştığımız sütun gövdelerinin hafif bombeli yapılması sayesinde uzaktan bakıldığında sütunlar düz algılanmaktadır. Sütun gövdesindeki bu şişmenin Yunanca karşılığı, dışbükey kıvrım anlamına gelen entasis ya da antasistir.



“Şekil 7.14”: Entasis ile ilgili çizimler.

Genellikle dor düzeninde kullanılan entasis, boyunun üçte birine kadar aynı kalınlıkta devam eden sütunun, başlığa doğru giderek incelmesiyle, tabana doğru şişkinlik izlenimi uyandırır ve sütuna, sanki çatının ağırlığı altında eziliyormuşçasına, şiş karınlı bir görünüş verir.

Tapınak zeminlerinin aşağıdan hafifçe ittirilmiş gibi ortasının bombeleşmesi durumu, gözle bariz bir şekilde anlaşılmaz. Özellikle dor düzeninde, sütunların belli oranlar dahilinde yukarı çıktıkça incelmesi, sütun üstten bastırılmış ve sıkışmış izlenimi verir. Bu terimin sadece sütunlardaki şişkinlik değil, zemindeki hafif eğrilik olan yerine de kullanıldığını savunan kişiler mevcuttur.

### 7.2.5 Renk

Renk, ışığın değişik dalga boylarının gözün retinasına ulaşması ile ortaya çıkan bir algılamadır. Bu algılama, ışığın maddeler üzerine çarpması ve kısmen soğurulup kısmen yansması nedeniyle çeşitlilik gösterir ki bunlar renk tonu veya renk olarak adlandırılır. Tüm dalga boyları aynı anda gözümüze ulaşırsa bunu beyaz, hiç ışık ulaşmazsa siyah olarak algılarız.

İnsan gözü 380nm ile 780nm arasındaki dalga boylarını algılayabilir, bu sebepten elektromanyetik spektrumun bu bölümüne görünen ışık denir. Renkler için genelde kulağımızla duyduğumuz ince ve kalın ses analogisi yapılsa da, ses algısının aksine aynı anda gelen ışık frekansları değişik kanallardan algılanamaz (başka bir deyişle göz frekans analizi yapamaz), dolayısıyla aynı anda ince ve kalın sesleri birbirine karıştırmadan duymamıza karşın gözümüz için bu 'çok seslilik' söz konusu olmadığından değişik ışık frekanslarının sadece kombinasyonlarını algılayabiliriz. Bu prensibi açıklamak veya pratik uygulamalarda kullanmak için çeşitli renk modellemeleri geliştirilmiştir.

İki ana rengin karışımıyla ortaya çıkan ara renk, karışıma katılmayan ana rengin tamamlayıcısı olur. Kırmızı için yeşil, mavi için turuncu, sarı içinse mor tamamlayıcı renk işlevi yapar. Aynı zamanda birbirlerine karşıt olan bu renkler birlikte kullanıldıklarında da denge oluştururlar.



Klasik çağda mimarlar genellikle, kırmızı ve mavinin kontrast oluşturan özelliklerini kullandılar. Özellikle en uzun dalga boyuna sahip olan kırmızı, koyu bir arka fonla birlikte kullanıldığında öyle şiddetlidir ki, bir görüntüde yer alan küçük kırmızı bir leke bile görüntünün her yerini etkiler. Kırmızı, canlılık ve dinamizmle ilgili bir renktir. fiziksel olarak; ataklığı, canlılığı ve duygusal bağlamda; azmi ve kararlılığı gösterir.

18. yüzyılın ortalarında Avrupa’da giderek artan antik Yunan-Roma mimarisini keşfetme arzusu sonucu yapılan arkeolojik araştırmalar, ilk başlarda geçmişin mimarisinden geriye kalan yarı bitirilmiş mimari unsurlardan meydana gelmiş bir mimari düşüncenin ortaya çıkarmıştı. Öyle ki, klasik çağ mimari şaheserlerinin, ince yontulmuş taşların ve güzel mermerlerin saf ifadeleri üzerinde kurgulandığına inanılıyordu; sonuçta neoklasik mimari de bu kurguyu, bu halis “yüce güzellik” imgesini taklit etti. Halbuki, daha 19. yüzyılın ortalarına gelinmeden, bütün bu yapıların aslında rengarenk boyalı oldukları anlaşıldı. Koyu kırmızıdan çivit mavisine kadar farklı renklerle bezeli bu yapılar, kendilerini ayakta tutan maddenin ötesinde bir şeyleri anlatmaya çabalıyorlardı; ancak renk unsuru ne kadar çok kullanılsa da klasik çağ mimarisi doğal beyaz mermerlerle anılmaktadır. Çünkü renk unsuru formun önüne geçmez ve renklerin estetik kullanımına çok dikkat edilir.

Klasik çağ binaları orjinalinde açık renkle boyalıdır. Mısırlı’lar gibi Yunanlılar’da rengi sembollerde kullanmaktadırlar. Örneğin rölyef oymaları mavi yeşil, gölgeleri ise kırmızıdır, arka fonları yine mavidir. Parthenon frizlerindeki rölyef figürleri Yunanlılar’ın çok ünlü strüktürleri ve heykelleridir, bunların arka fonları ise parlak kırmızıdır. Klasik çağ mimarları renk kullanarak tapınağın bölümlerinin birbirleriyle olan ilişkisini daha çok açığa çıkarır, belirli noktalarda taşın parlaltısını yumuşatır ve figürleri belirginleştirecek bir arka plan oluşturur.

Mimar Richard Neutra’ya göre, maddeyi örten renkli yüzeylerin bir amacı vardır. Mimar, Sicilya’ya yaptığı bir gezide, Agrigentum’daki bir Yunan tapınağının alınlığındaki kabartmaları mavi bir zemin üzerinde hayal ettiğinde, sanatçının aslında gökyüzünde uçan figürler yaratmak istediğini anlamış olduğunu yazmaktadır.



“Şekil 7.15”: Bir sütun başlığında kullanılan renk unsurlarını gösteren bir restitüsyon.



“Şekil 7.16”: Tapınak cephelerinde kullanılan renk unsurlarını gösteren bir restitüsyon.

## 8. İSTANBUL ARKEOLOJİ MÜZESİ CEPHESİNİN ESTETİK ANALİZİ

Klasik eserler, estetik felsefesinin birçok uygulama alanı bulduğu mimarlık sanatında doruğa ulaşmış ve neoklasizm ile birlikte, yeniden canlandırılmıştır. Bu eserlerden biri de İstanbul Arkeoloji Müzesidir.

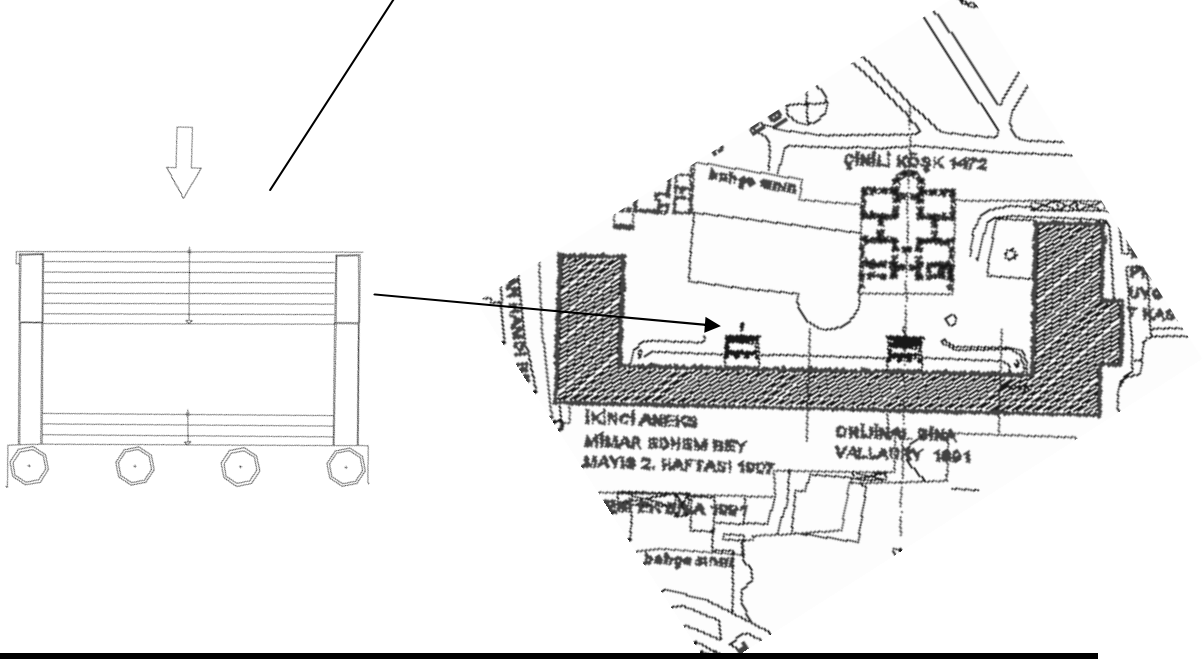
Yapının orijinali simetrik bir plan şemasına sahiptir. Hem planda hem de cephede, birbirini tekrar eden unsurlar vardır. Pencere açıklıklarında benzer biçimde bu düzenleme ilkesine uyulmuştur. Dikdörtgenler prizması şeklindeki yapının, her iki yanında da bulunan üçgen alınlıklı girişler, planın iki tarafına da eşit mesafede olup, yapının uzunlamasına görüntüsünü sınırlayarak estetik açıdan önemli bir görev yapmasının dışında, fonksiyonel bir özellik taşır. Çünkü, uzun bir cepheye sahip olan bina, birbirine simetrik iki girişiyle daha kullanışlı hale gelmiştir. Planda yapıdan öne doğru çıktığı görülen bu iki kısımda, dörder adet sütun kullanılmıştır. Bununla beraber 'U' şeklindeki yapı, daha sonraki yıllarda yapılan eklemelerle birlikte günümüzdeki halini almıştır.

Mimaride estetik değerlendirmenin evrensel ilkelerini ortaya koyan Klasik Çağ mimarlığı, niceliksel veriler açısından incelendiğinde çok fazla çeşitliliğin göze çarptığı görülür. Ebatlar birbirinden ne kadar farklı olursa olsun, estetik değerlendirme yapabilmek için, niceliksel verilerin ne kadar çeşitli olduğuna değil, oransal yaklaşımın nasıl kullanıldığına bakmak gerekir. Yani klasik mimaride oran, ebatlardan daha önemlidir. Dolayısıyla estetik analizi yapılan cephede de ebatlardan çok oranlar ele alınmıştır. Esas alınan nokta, parçaların bütün içerisindeki estetik değerlendirmelerini yapmaktır.

Yapının giriş cephesinde, özellikle üçgen alınlıklı giriş kısımlarında, klasik çağın estetik kavramlarını açıklamak için gerekli karakteristik unsurların estetik kullanımları mevcuttur. Estetik değerlendirmelerin odak noktası, İstanbul Arkeoloji Müzesini'nin neoklasik üslupta inşa edilmiş da giriş kısmıdır.

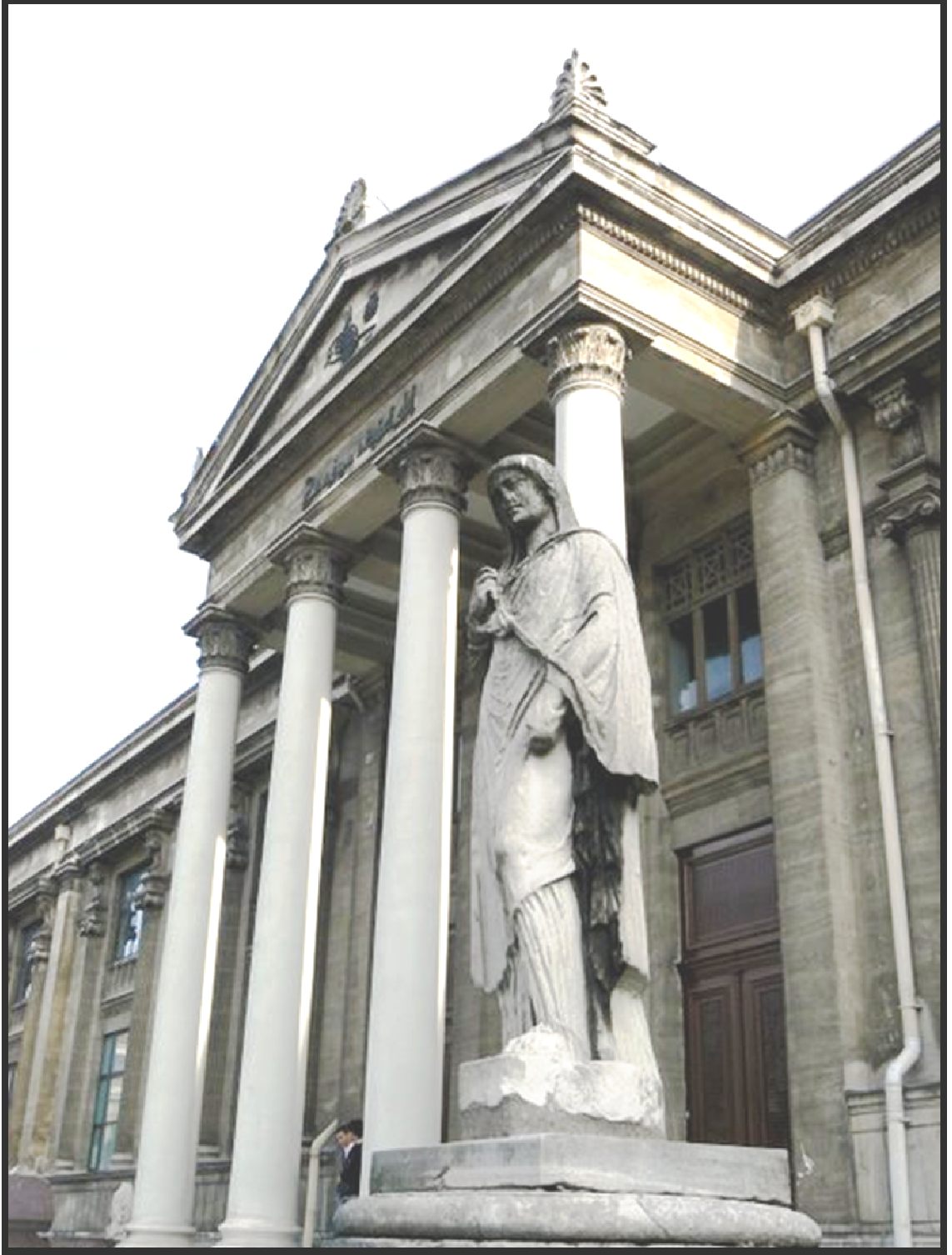
Bir yapıyı neoklasik yapan ana özellikler şöyle sıralanabilir.

- a) Sütun dizisi
- b) Arşitrav
- c) Alınlık

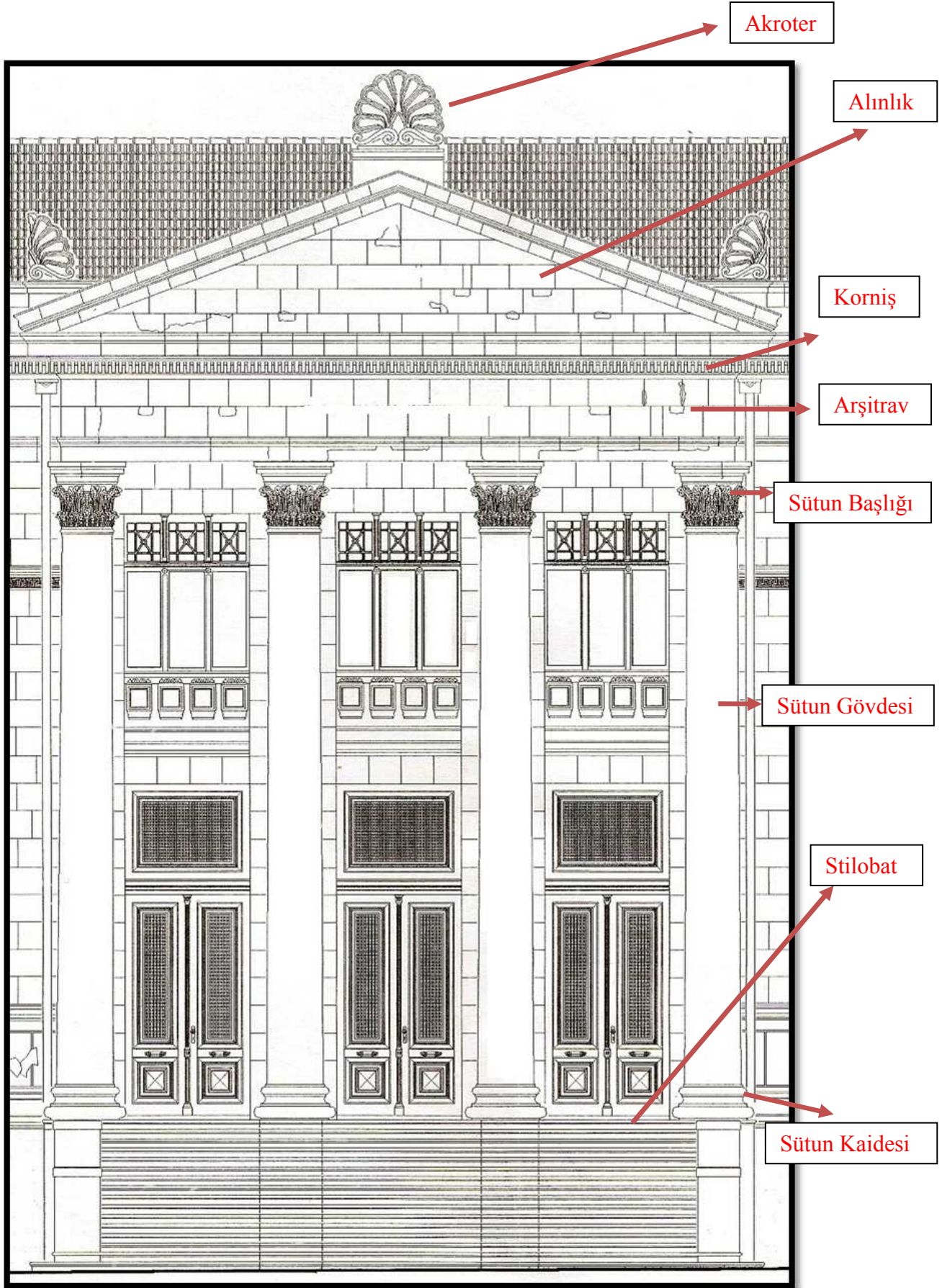


“Şekil 8.1”: İstanbul Arkeoloji Müzesi.





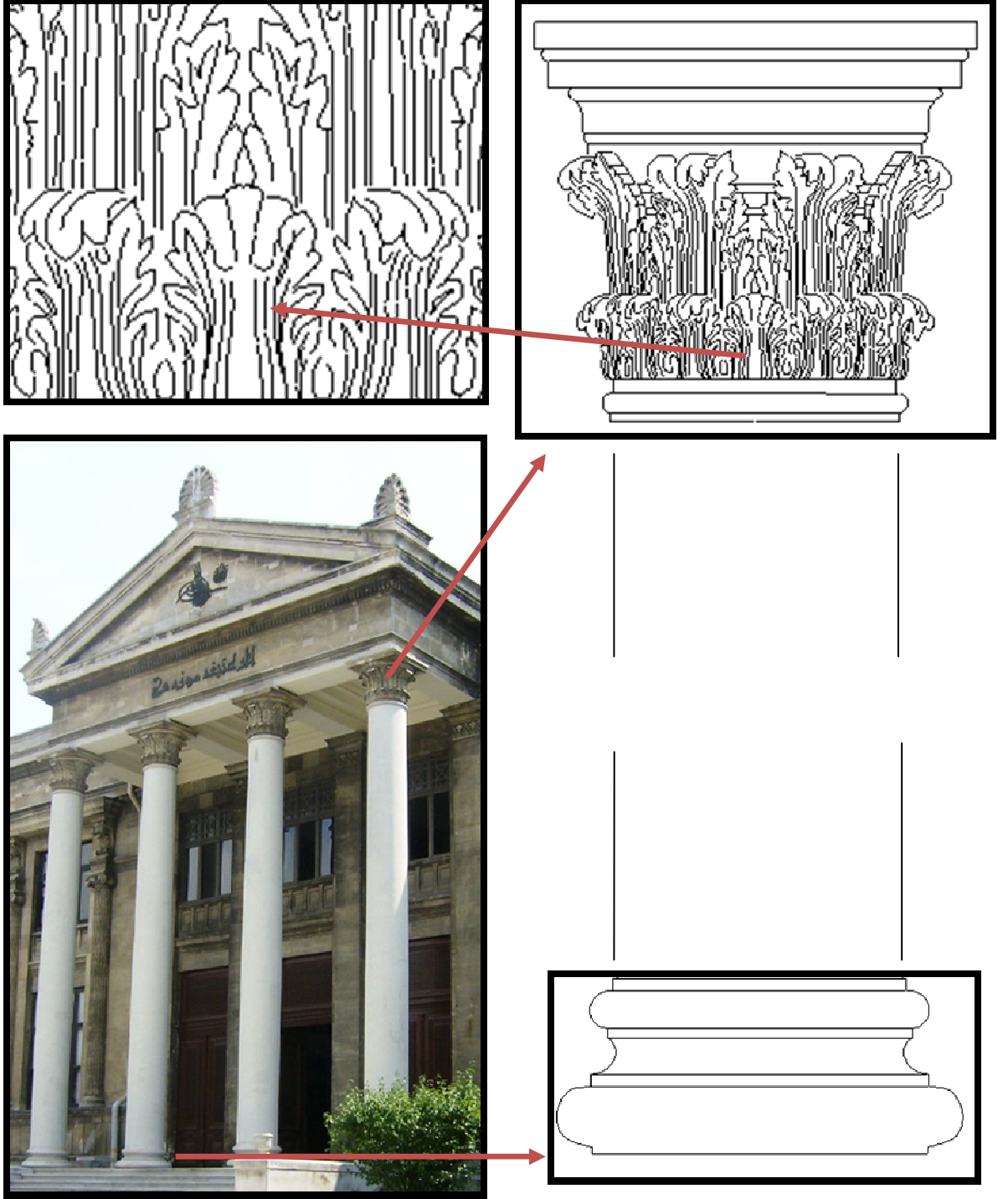
“Şeki 8.2”: İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin girişi.



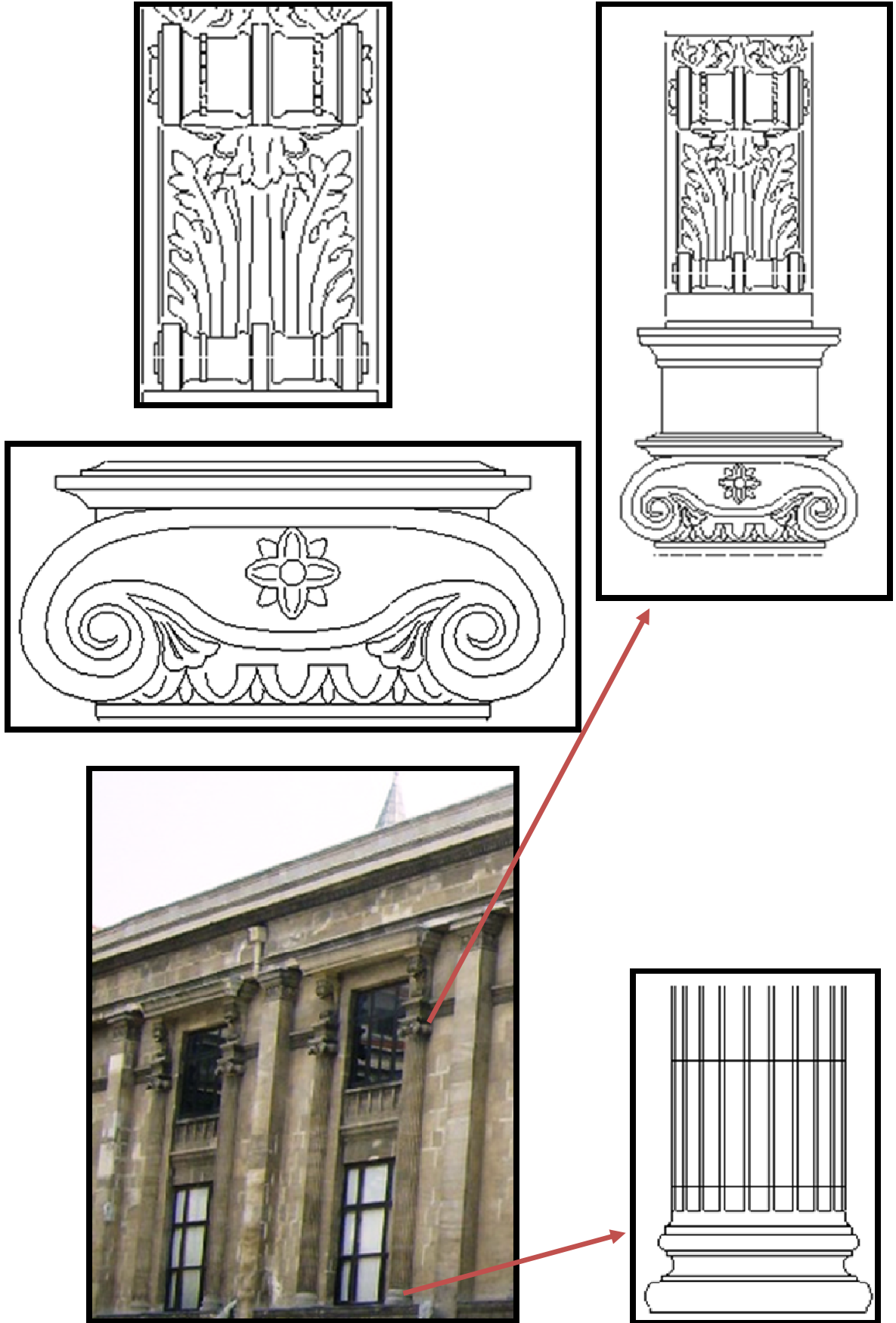
“Şekil 8.3”: İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin kapısındaki neoklasik unsurlar.



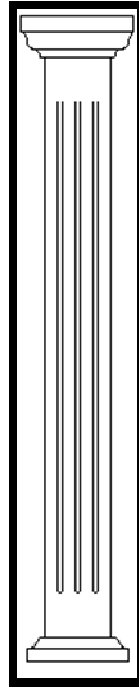
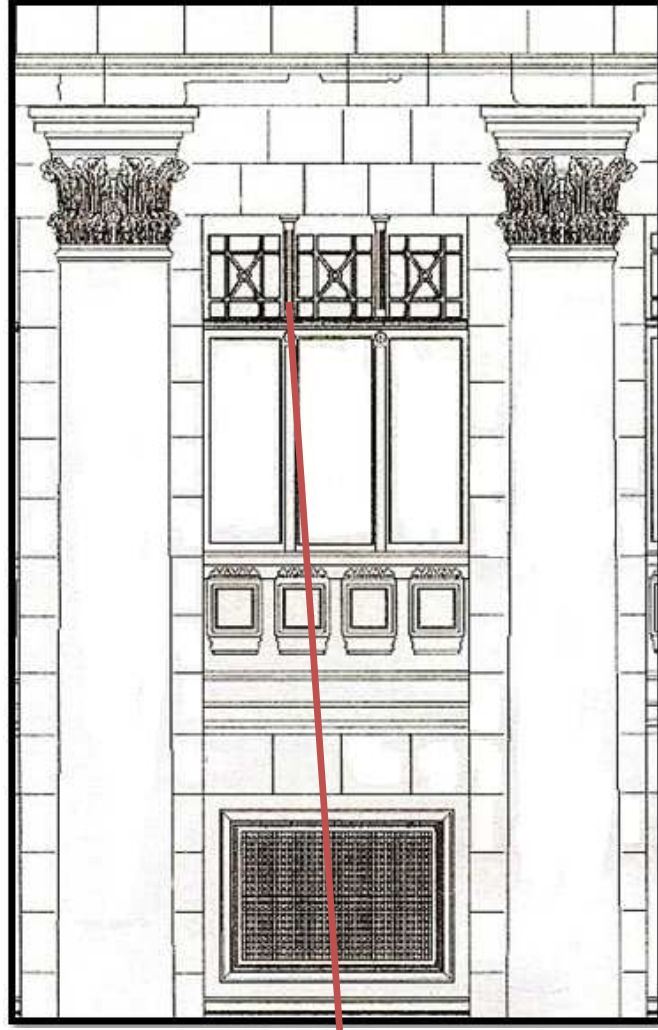
Sütun dizisi: Yapının tümündeki sütunlarda, dor iyon ve korent düzenlerin kendilerine özgü biçimlerinin dışında, mimarın kendi yorumu da görülmektedir. Yapının giriş kısmında yer alan dört adet sütunun korent başlıkları, estetik formunu, bu formun en belirgin özelliği olan akantus yaprağı şeklinden alır. ( Bkz. Şekil 8.4.)



“Şekil 8.4”: İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin giriş kısmındaki sütun başlığı ve sütun kaidesi.

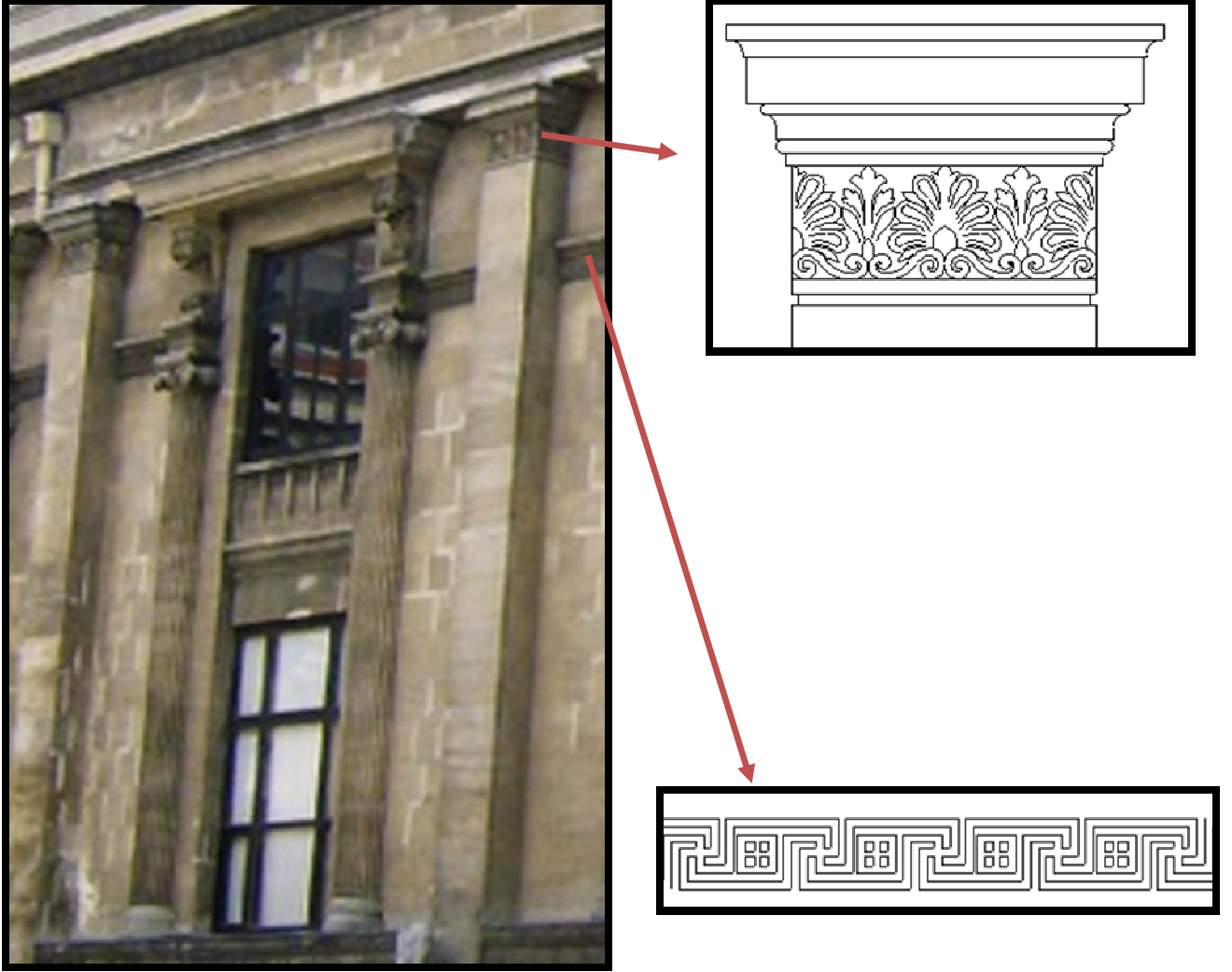


“Şekil 8.5”: Giriş cephesindeki sütun başlığı ve sütun kaidesi.



“Şekil 8.6”: Giriş kapısındaki dor düzeninden esinlenerek yapılmış süsleme detayı.

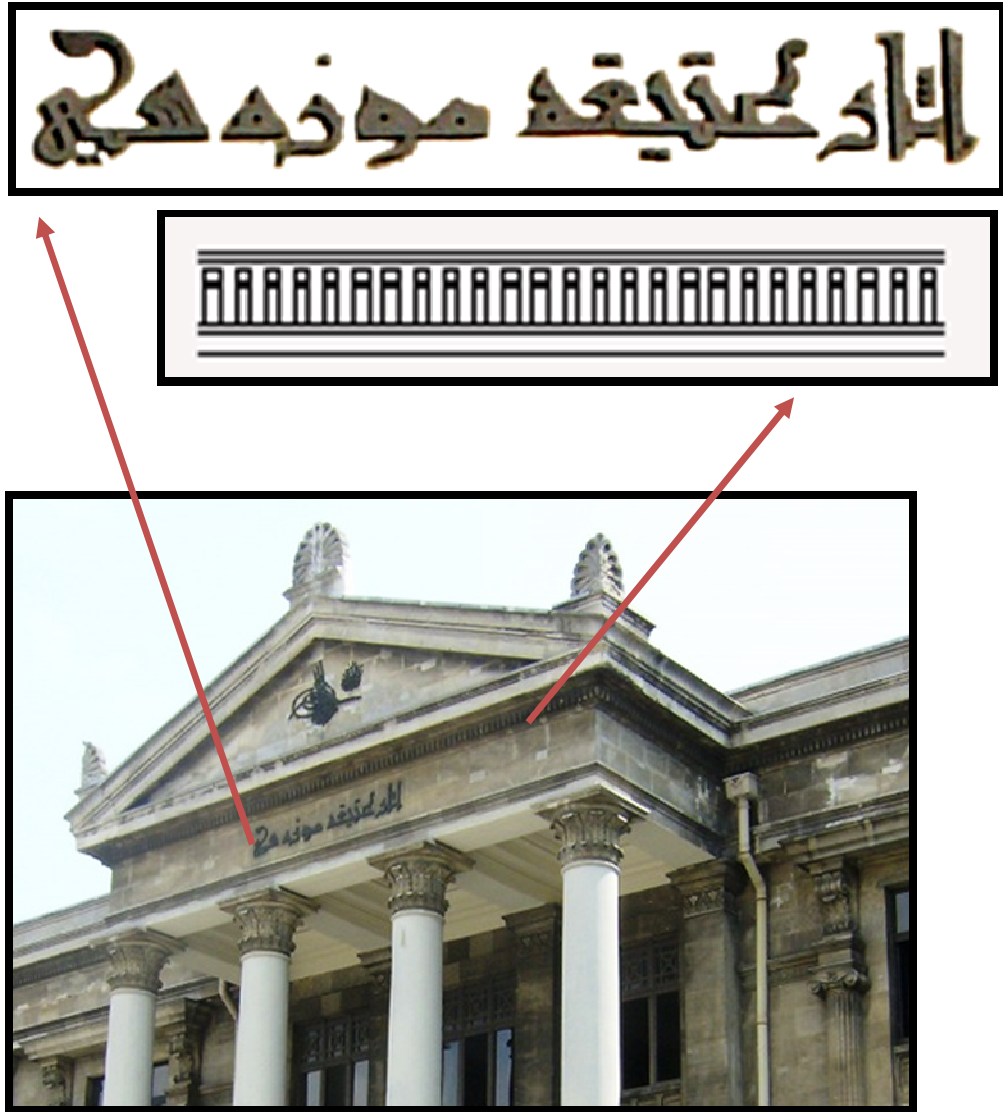
Başlığın elemanlarından biri olan volütlerin yumuşak sarmal (helezon) dönüşümlerinin yanlarında bulunan plasterlerin başlıkları, akantus yaprağı ve akroterlerde kullanıldığı gibi palmet bezeği ile birlikte bir deste halinde, stilize edilmiş olarak karşımıza çıkar. Bu yumuşak forma tezat olan geometrik kontur çizgileri ise, yapının estetik görünüşüne katkı sağlar.( Bkz. Şekil: 8.7)



“Şekil 8.7”: İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin giriş cephesindeki plaster ve kontur detayı.

Arşitrav (Baş Taban): Antik mimarlıkta sütunların taşıdığı, bir sütun ekseninden diğer sütun eksenine uzanan taş hatıllara arşitrav denir. Klasik mimaride sütunların başını örten saçaklığın en alçak parçasını tanımlamak için de bu terim kullanılır.

İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin arşitravı, dört adet korent sütun dizisini örter ve üzerinde Osmanlıca 'Asar-ı Atika Müzesi' yazısı yer alır. Arşitravın hemen üzerinde bulunan korniş, geometrik formların kullanıldığı bir dizi şeklinde yapılmıştır. Bununla beraber, yapının tümünde, aynı korniş arşitravın üzerinden devam eder. (Bkz. Şekil: 8.8)



“Şekil 8.8”: İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin cephesindeki hat ve korniş detayı.



Alınlık: Kimi yapılarda giriş kısmının ya da kapı ve pencerelerin üstünde bulunan üçgen şeklindeki kısma denir. Alınlığın bir diğer ismi de frontondur. Alınlıklar basık alınlık, düz tepeli alınlık, çifte alınlık, eteksiz alınlık, eğrili alınlık, halkalı alınlık, kesik alınlık, kırma alınlık, kıvrımlı alınlık, üçgen alınlık yuvarlama alınlık gibi adlar alırlar. Yunan ve Roma Döneminde alınlıklar üçgen şeklinde inşa edilmişler ve birçok yapıda kullanılmışlardır. ( Hasol s:38)

İstanbul Arkeoloji Müzesinin alınlığı da bir üçgen alınlık olup, alınlık tablası adı verilen, alınlığın iki eğik kenarı tarafından çerçevelenen, üçgen kısmın ortasında, 2. Abdülhamit'in tuğrası bulunmaktadır. Genellikle klasik çağda alınlık tablasında kabartmalar bulunur ve bunlar estetik açıdan yapının tümüyle bütünleşen ve mimarının önüne çıkmayan bir görüntü içerisindedirler. İstanbul Arkeoloji Müzesinin alınlığındaki tuğra da alınlık tablasını aynı estetik anlayışla kullanmış ve yapıyla bütünleşmiştir.( Bkz. Şekil: 8.9)

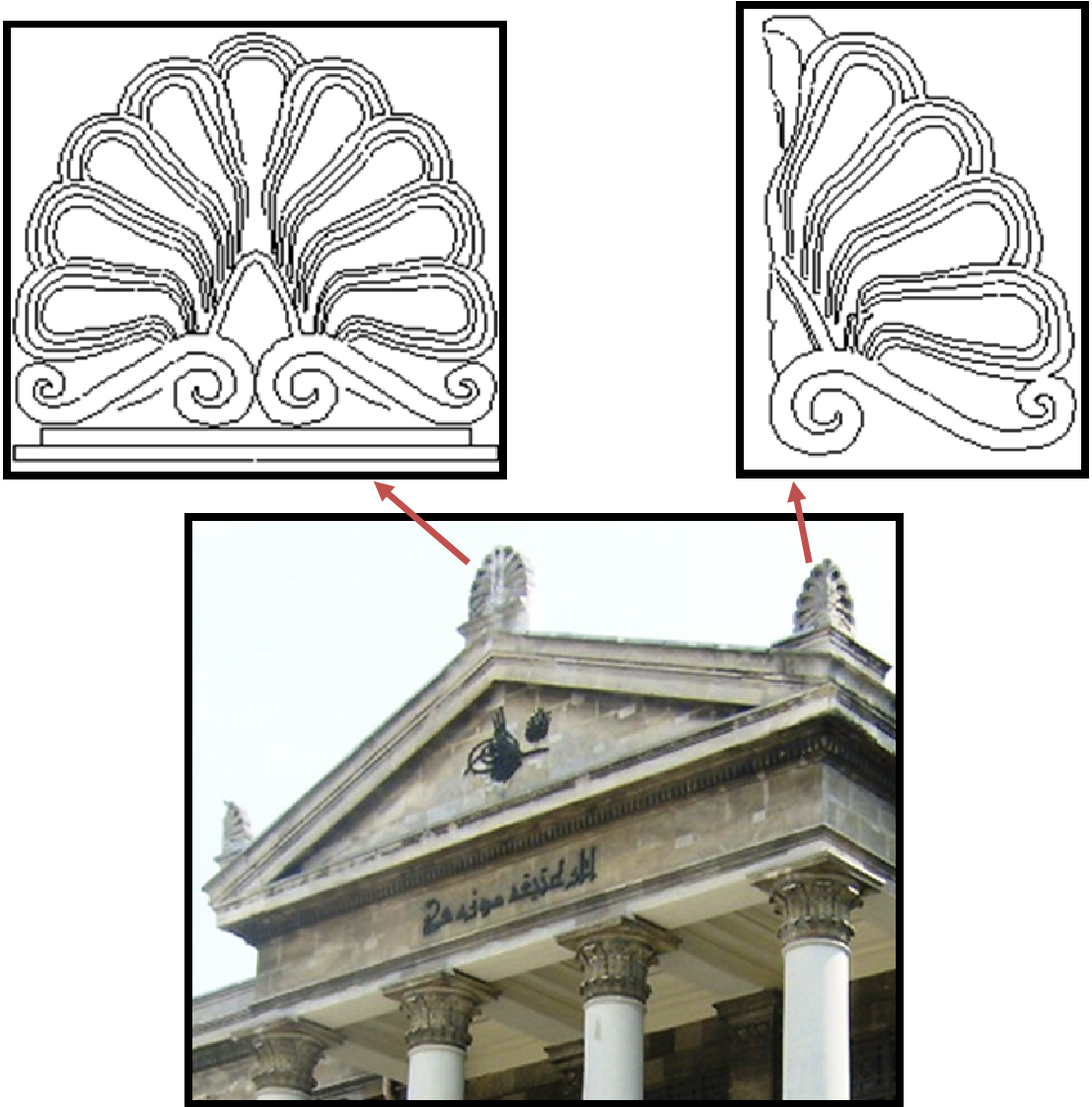


“Şekil:8.9”: II. Abdülhamit'in tuğrası.



İstanbul Arkeoloji Müzesinin cephesinde, akroter olarak stilize edilmiş palmiye motifi kullanılmıştır. Bunlara palmet adı verilir. Bu tür süslemelere örnek olarak, Hermogenes'in inşa ettiği tapınlardan, Magnesia Artemis, Zeus Sosipolis tapınaklarının alınlık süslerini, Teos Dionysos tapınağında lotus bezeğiyle birlikte yer alan lotus-palmet betimlemelerini gösterebiliriz.

Yapıda çatının tepe noktasına yerleştirilen akroter dışında, köşe akroterleri de kullanılmıştır. Bu akroterler ön ve yan olmak üzere iki cephelidir. Yapının köşe noktalarındaki sert ifadeyi, köşe akroterleri yumuşatır ve cephe estetiğine katkıda bulunur.( Bkz. Şekil: 8.10)



“Şekil 8.10”: İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin cephesindeki akroterler.

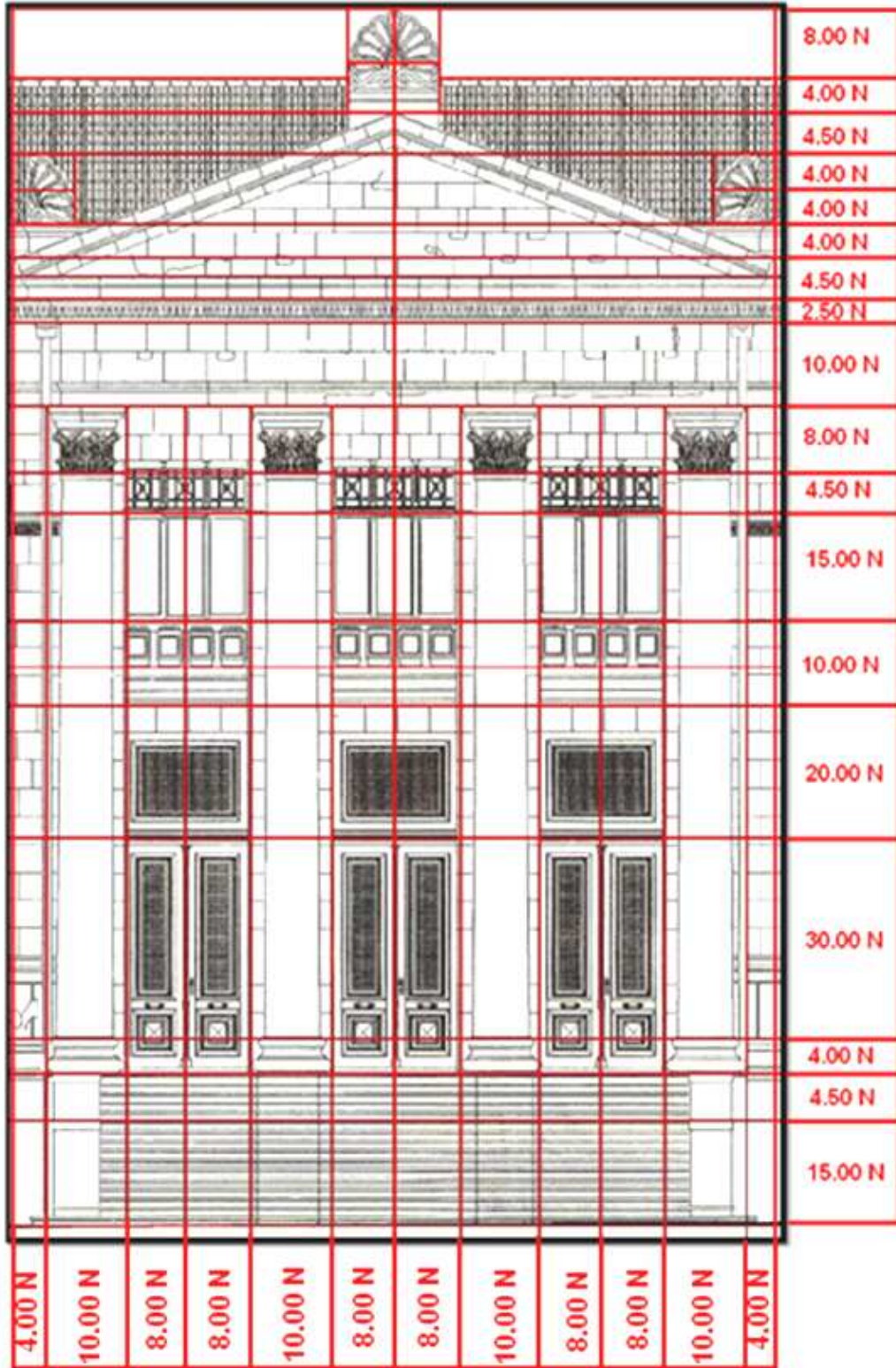
## 8.1 Cephede Kullanılan Estetik Unsurların Değerlendirilmesi

Estetik değerlendirmeye örneklem oluşturan, İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin, giriş cephesinin, estetik unsurlar açısından değerlendirilmesi için, daha önceki bölümlerde estetik unsurlardan ve estetik analizlerden örnekler verilmişti. Bu örneklerden de anlaşıldığı gibi, estetik değerlendirmelerin temel kurallarını bize sunan, klasik çağ sanatçılarının eserleridir. Bu kuralları, klasik çağın öncülüğünde hareket ederek, günümüze kadar gelmiş olan mimaride estetik değerlendirme konusunun merkezinde tutmak gerekir. Bu kuralları en açıklayıcı biçimde sunan kaynak, Antik Roma'nın en önemli mimarlarından olan Vitruvius'un M.Ö.25'de yazdığı 'Mimarlık Üzerine On Kitap' adlı eseridir. Bu eserden estetik unsurları, bu unsurların mimaride nasıl kullanıldığını, estetik oranları yani, estetiğin matematiksel ifadelerini öğrenmekteyiz. Bu nedenle İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin estetik değerlendirmesi yapılırken kaynak olarak Vitruvius'un estetikle ilgili saptamaları ve matematiksel olarak ifade ettiği kurallar esas alınmıştır.

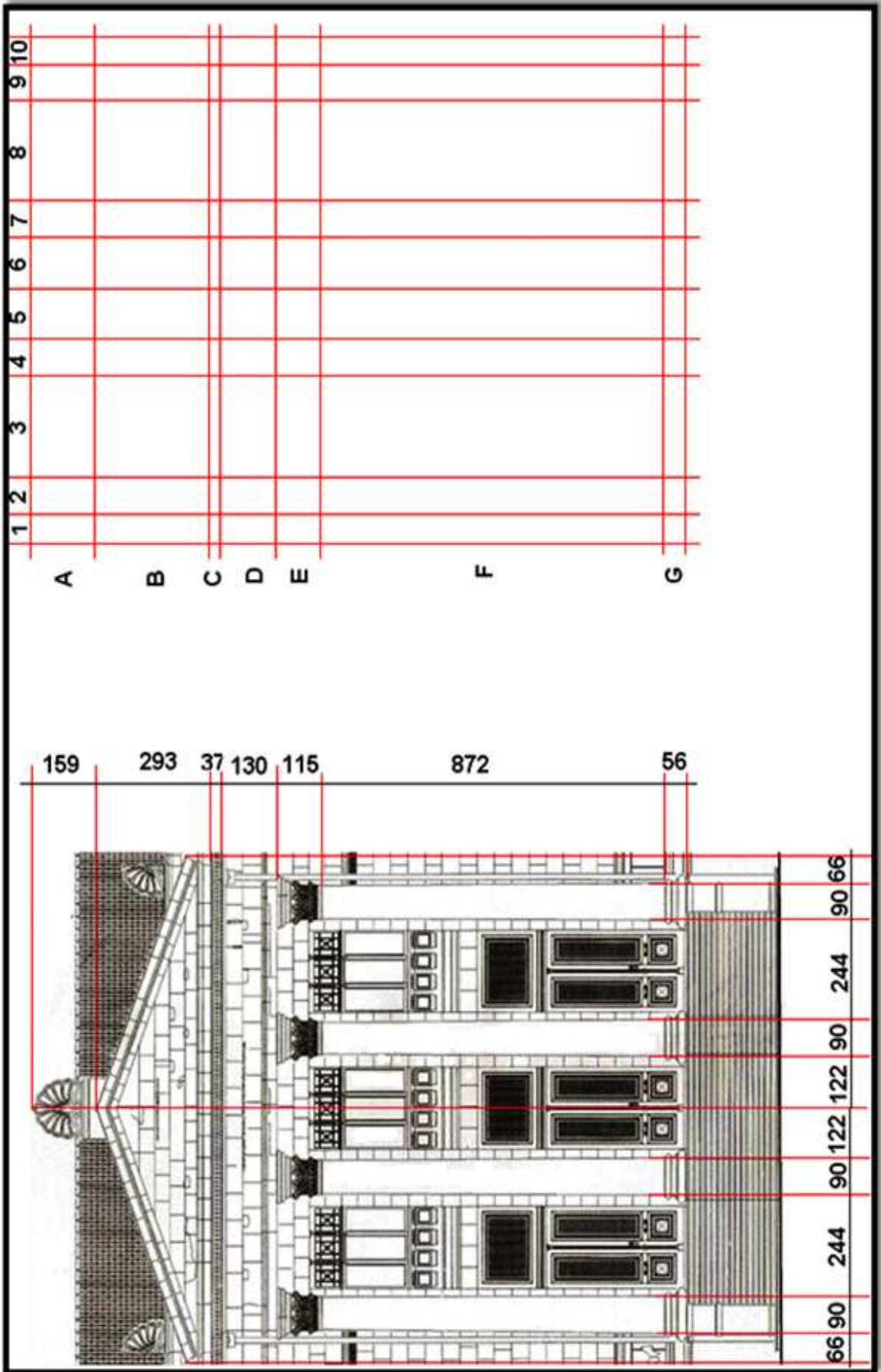
İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin karakteristik özellikleriyle değerlendirildiği bölümdeki gibi sırasıyla, sütun dizisi, arşitrav ve alınlıktan başlanılarak yapıyla ilgili genel bir estetik değerlendirme hedeflenmiştir. Buradan hareketle, estetik analizi yapılan, giriş kısmındaki cephede bir parçanın ya da bloğun sürekli ve tekrar tekrar kullanılması sebebiyle, bu modülleri tek tek açıklamak ve matematiksel olarak ifade etmek gerekir. Bu yöntem, küçük birimlerin birbirleriyle kaynaşarak uyum sağladığı, mimariye hem kolaylık getiren hem de estetik açıdan katkı sağlayan bir yöntem olarak kabul edilebilir.

Estetik analizi yapılan tüm parçaların oranları, daha sonra yapının tümüyle bütünleştirilerek genel bir sonuca ulaşmak için, estetik unsurlardan olan düzen, uyum, dağılım, altın oran, modül ve simetri gibi kavramların ışığında, çizimler üzerinde gösterilerek matematiksel olarak da ispatlanması sağlanmıştır.

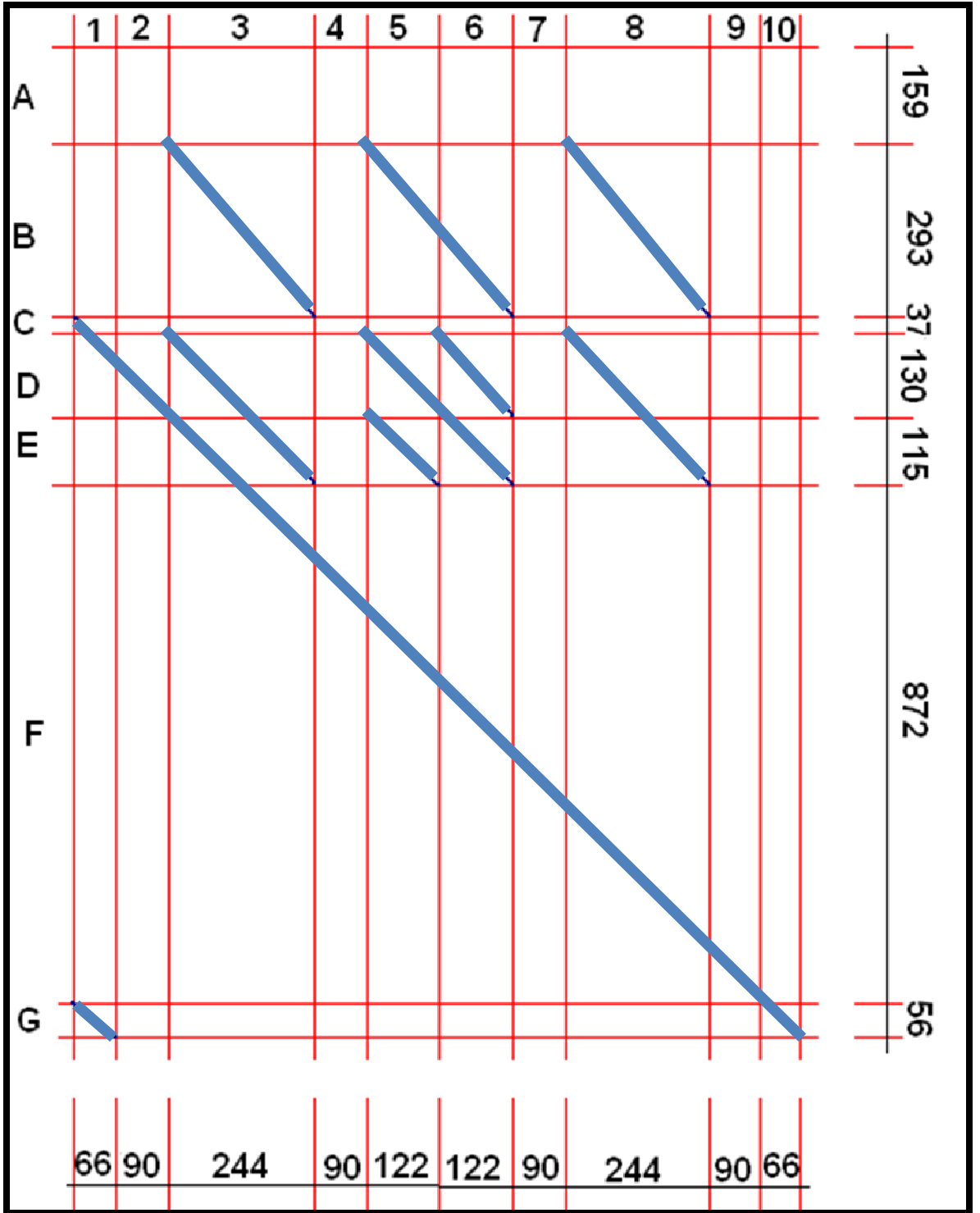
### 8.1.1 Cephe Proporsiyonunun Analizi



“Şekil 8.11”: Cephe proporsiyonu.



“Şekil 8.12”: Cephe proporsiyonu.

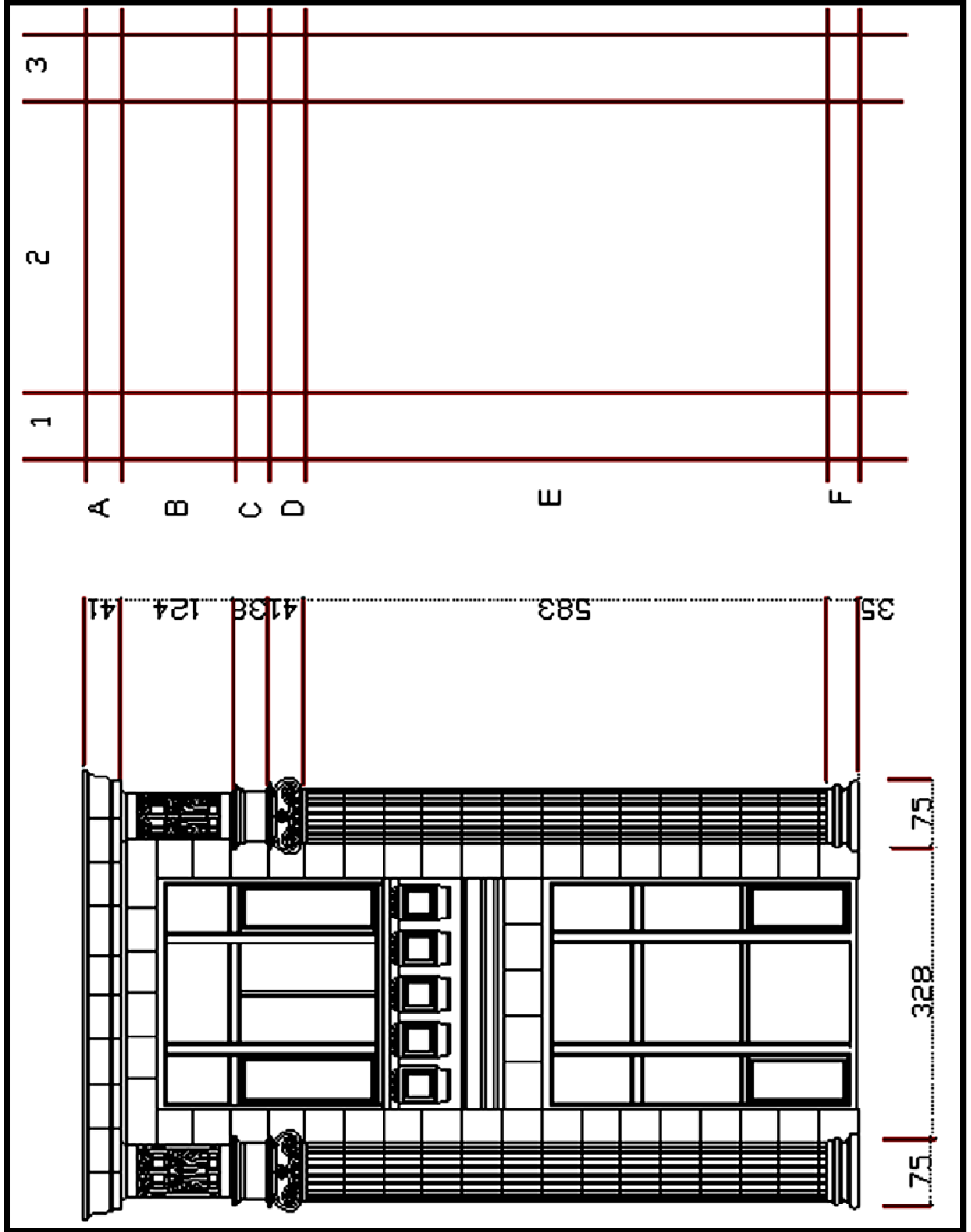


“Şekil 8.13”: Cephe proporsiyonu.

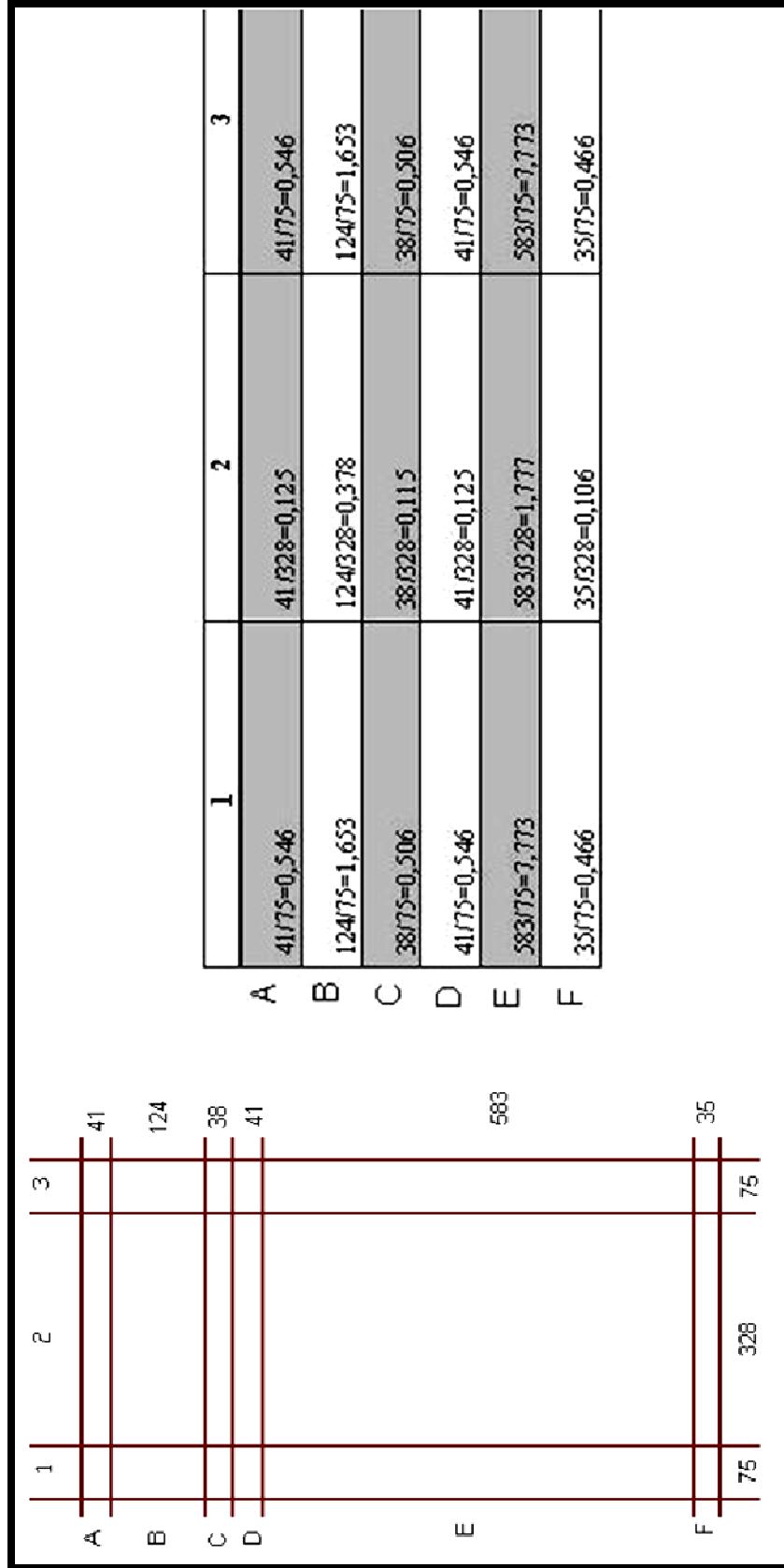
÷	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<b>A</b>	159/66=2.40	159/90=1.766	159/244=0.651	159/90=1.766	159/122=1.303	159/122=1.303	159/90=1.766	159/244=0.651	159/90=1.766	159/66=2.40
<b>B</b>	293/66=4.439	293/90=3.255	293/244=1.200	293/90=3.255	293/122=2.401	293/122=2.401	293/90=3.255	293/244=1.200	293/90=3.255	293/66=4.439
<b>C</b>	37/66=0.560	37/90=0.411	37/244=0.151	37/90=0.411	37/122=0.303	37/122=0.303	37/90=0.411	37/244=0.151	37/90=0.411	37/66=0.560
<b>D</b>	130/66=1.970	130/90=1.444	130/244=0.532	130/90=1.444	130/122=1.065	130/122=1.065	130/90=1.444	130/244=0.532	130/90=1.444	130/66=1.970
<b>E</b>	115/66=1.742	115/90=1.277	115/244=0.471	115/90=1.277	115/122=0.942	115/122=0.942	115/90=1.277	115/244=0.471	115/90=1.277	115/66=1.742
<b>F</b>	872/66=13.21	872/90=9.688	872/244=3.573	872/90=9.688	872/122=7.147	872/122=7.147	872/90=9.688	872/244=3.573	872/90=9.688	872/66=13.21
<b>G</b>	56/66=0.848	56/90=0.622	56/244=0.229	56/90=0.622	56/122=0.459	56/122=0.459	56/90=0.622	56/244=0.229	56/90=0.622	56/66=0.848

“Şekil 8.14”: Estetik analizin sayısal verileri.





“Şekil 8.15”: Cephe proporsiyonu.



“Şekil 8.16”: Estetik analiznin sayısal verileri.

### 8.1.2 Sütun Düzeninin Estetik Analizi

Tapınak düzenlemelerinde modüler sistem kullanılır. Modül sütun taban çapının yarısına eşittir. Bu modüler sistem içinde sütunların kalınlığı iki modül, yüksekliği ise başlıklar ile birlikte on dört modül olarak oranlanmıştır.

(Vitruvius, Kit. IV, Böl. III, s.83).

Dor nizamda bir başlığın yüksekliği bir, genişliği ise iki tam altıda bir modül olarak düzenlenmiştir.

İyon düzeninde Sütunların yüksekliği yirmi modül olarak düzenlenmiştir. Bu nizamında düzenlenecek tapınaklarda kaidelerin her biri sütun kalınlığına sütun kalınlığının sekizde üçü eklenerek elde edilmiştir. Sütun başlıklarının yüksekliği, sütun altı çapına, sütun alt çapının on sekizde biri eklenerek elde edilmiştir.

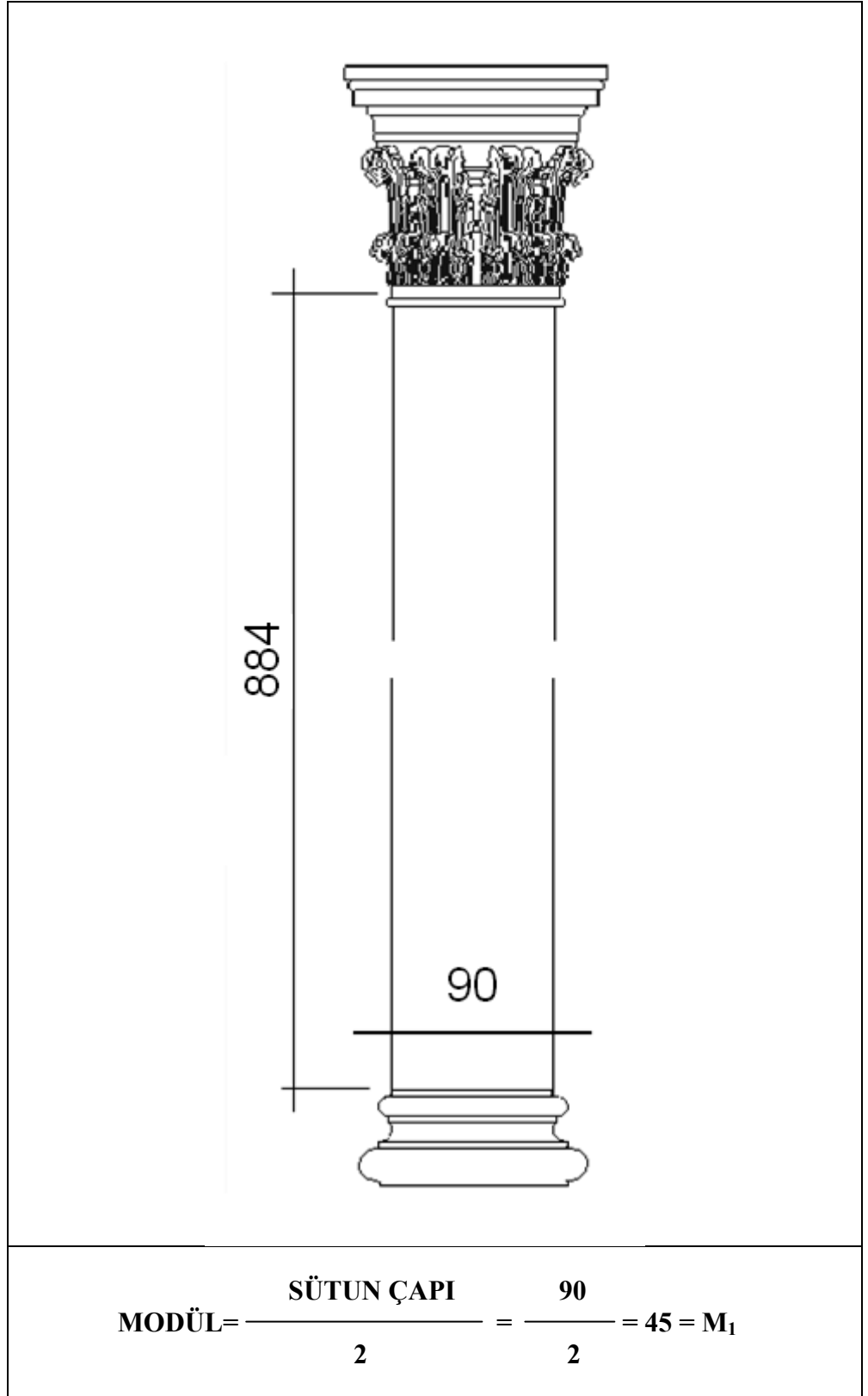
Korent nizamında düzenlenecek tapınaklarda, başlığın yüksekliği sütunun alt taban çapına eşit tutulmuştur. Sütun başlığının en alttaki bölümü akantus dizisine ayrılmıştır.

Sütun aralıkları iki tam ve dörtte bir sütun kalınlığında olacak şekilde bölünür; ancak ön ve arka orta aksta bulunan sütunların aralıkları üç sütun kalınlığındadır.

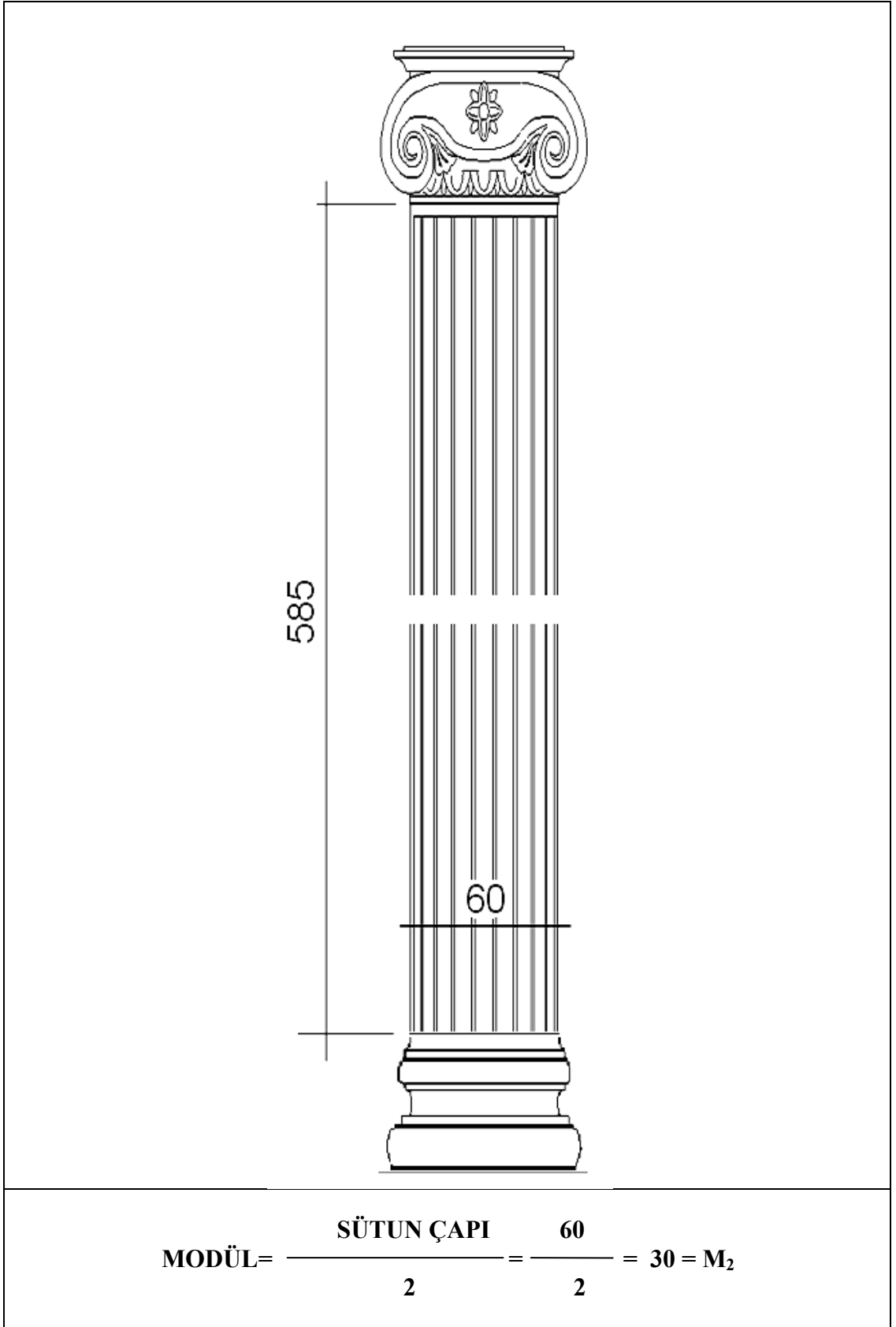
Vitruvius'un sütun düzenlemesi için açıkladığı sistem, yapının anıtsal görüntüsünü daha da vurgulamak için uygulanan 'eustylos' sistemidir. Bu sistem hem estetik hem de daha kullanışlı olması nedeniyle klasik çağda sıklıkla uygulanmıştır.

Analizi yapılan cephede üç farklı sütun düzeni için üç adet modül bulunmuş ve modülün ait oldukları sütun gövdelerine oranı her üç sütunda da aynıdır. ( Bkz. Şekil 8.17- 8.20)

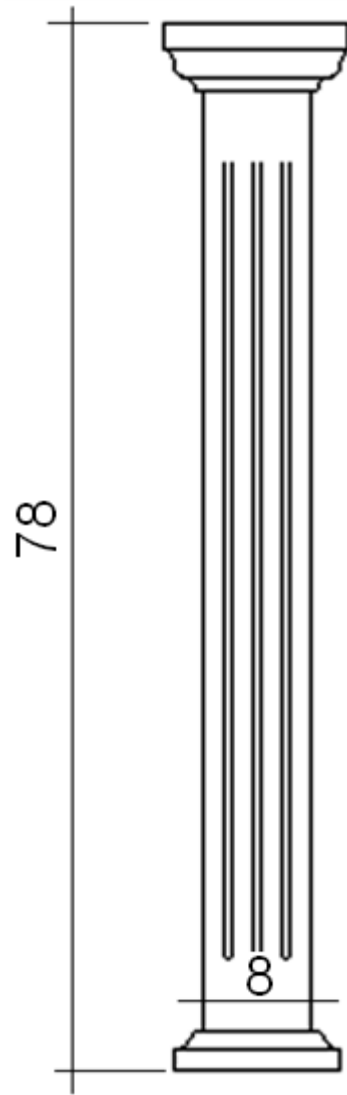
Cephede sütun aralıkları modülün beş katı olup bu oran yaklaşık olarak yukarıda açıklanan klasik ölçüye eşittir. ( Bkz. Şekil 8.17)



“Şekil 8.17”: Giriş kısmındaki sütunda modülün bulunması.



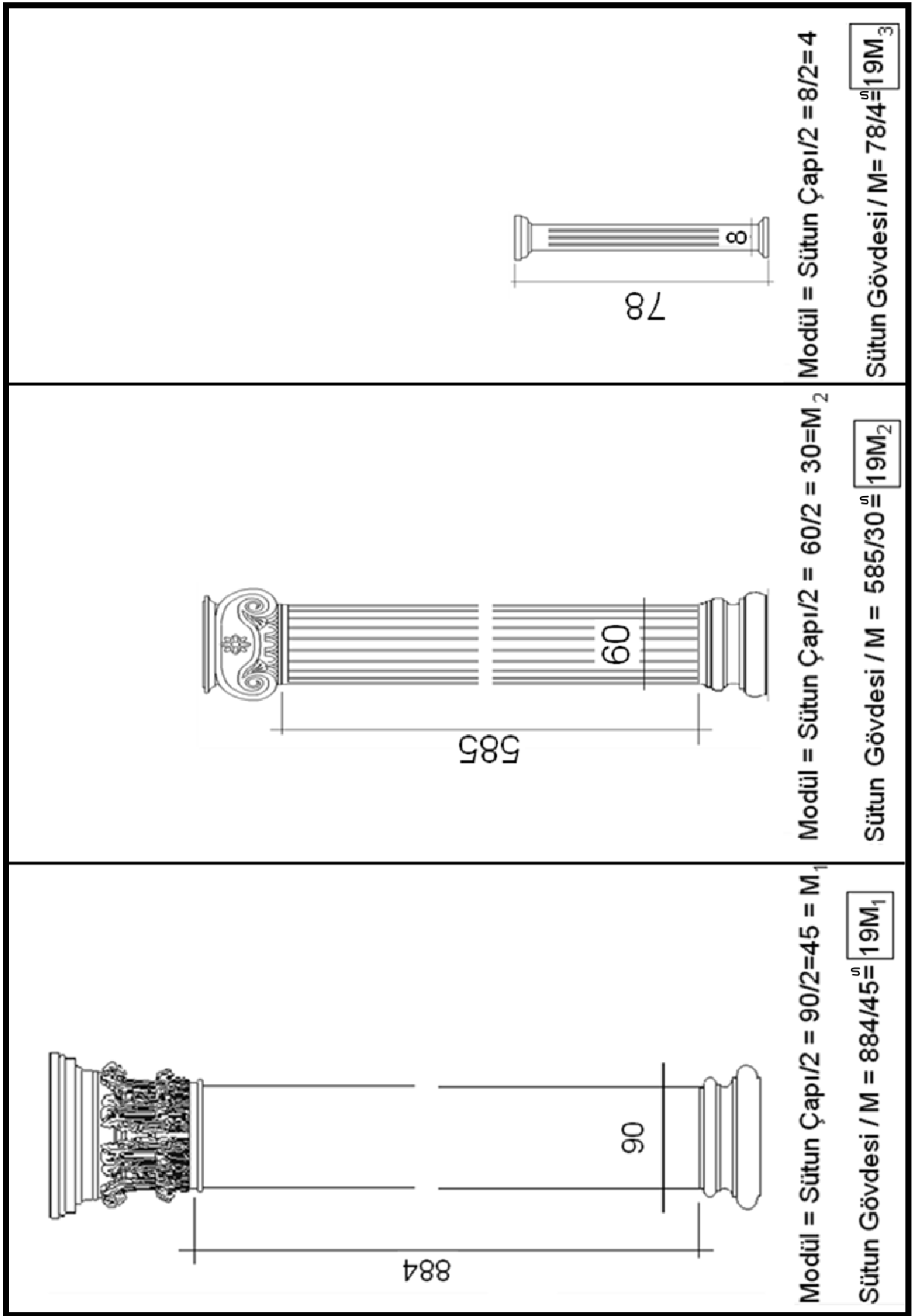
“Şekil 8.18”: Giriş cephesindeki sütunda modülün bulunması.



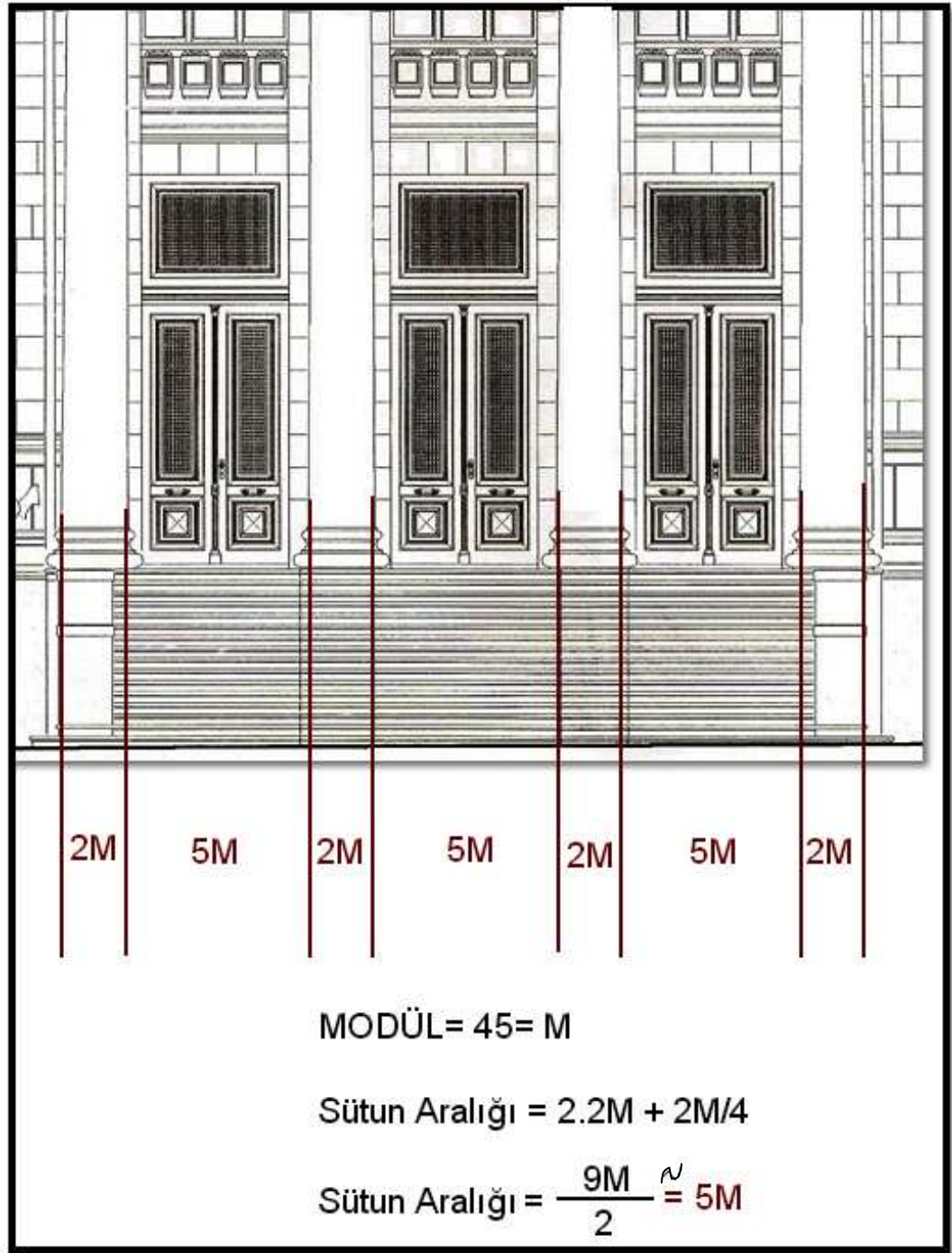
$$\text{MODÜL} = \frac{\text{SÜTUN ÇAPI}}{2} = \frac{8}{2} = 4 = M_3$$

“Şekil 8.19”: Giriş kapısındaki sütunda modülün bulunması.





“Şekil 8.20”: Modülün ait oldukları sütun gövdelerine olan sabit oranlarının tesbiti.

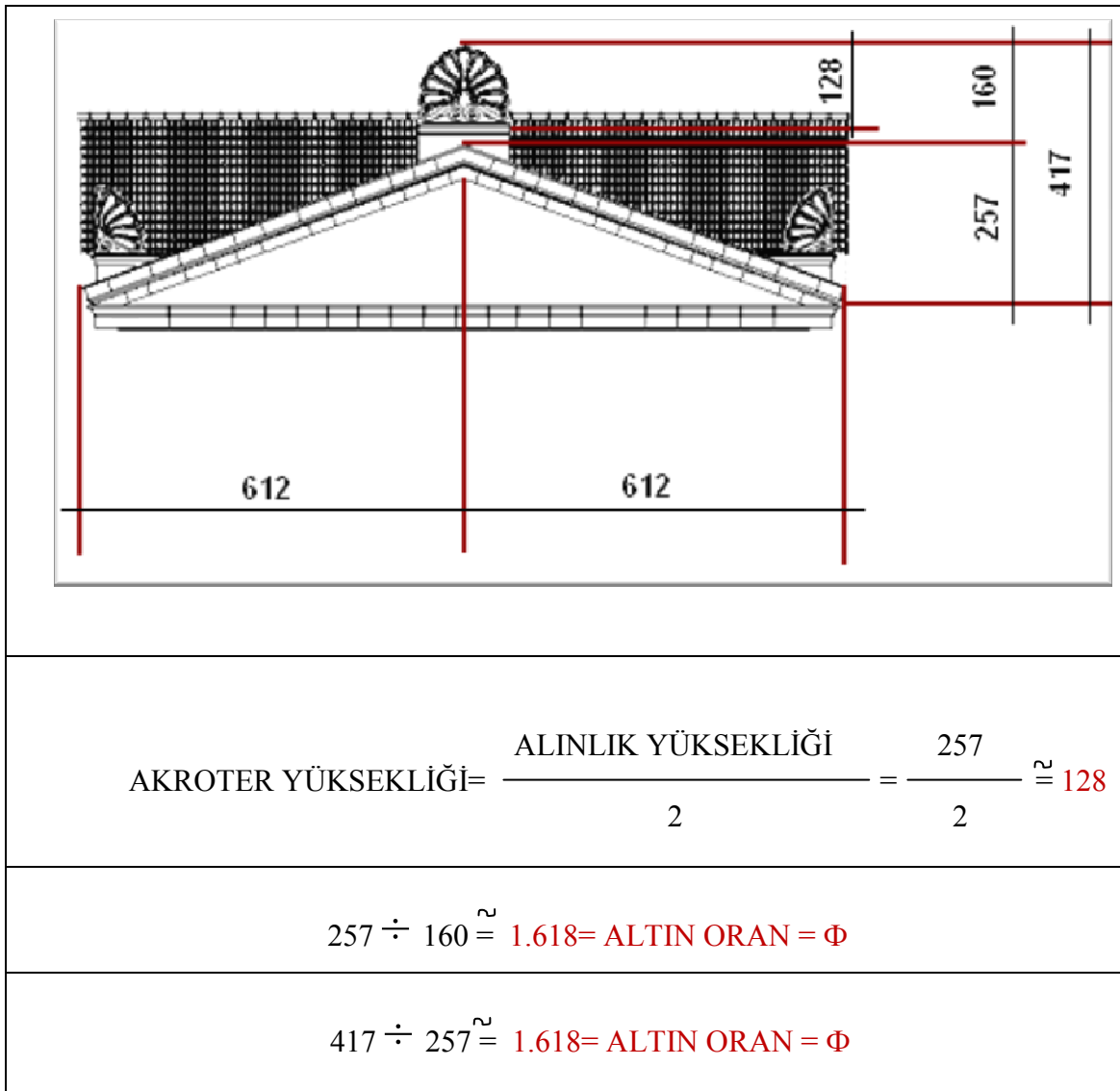


“Şekil 8.21”: Sütun aralığının modüler analizi.

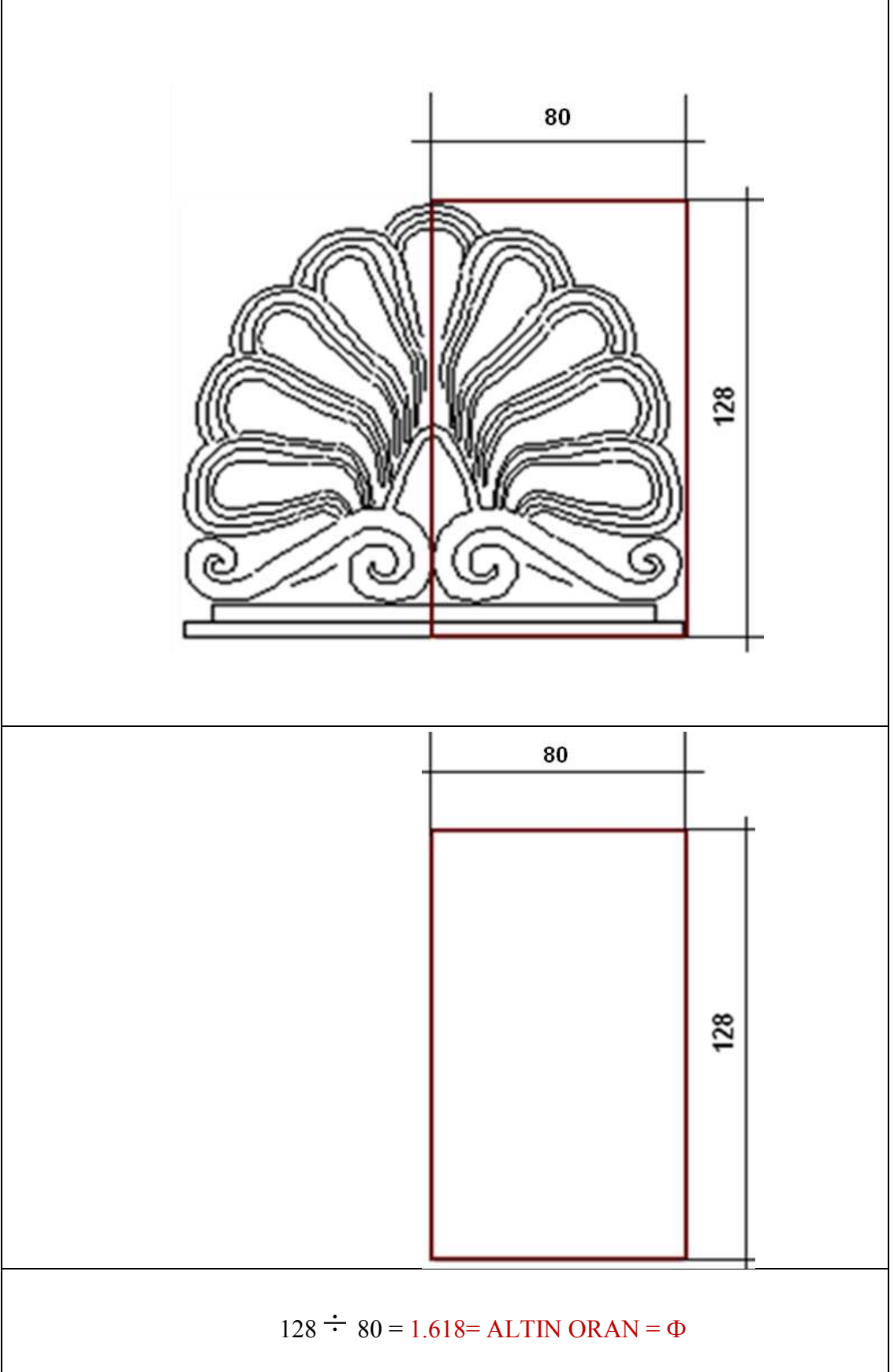
### 8.1.3 Alınlık ve Arşitravin Estetik Analizi

Alınlığın estetik analizi ve estetik unsurların matematiksel bir ifadeyle açıklanması için, şematik bir çizime başvurulmuştur. ( Bkz. Şekil:8.11)

Alınlığın tepesine ve iki köşesine yerleştirilen süsler yani akroterler, klasik tapınak görünüşünü taklit eden mimarlık yapılarında görülür. Kullanımlarındaki amaç, alınlığın sert geometrik havasını yumuşatmak ve cephe estetiğini zenginleştirmektir. Akroterin estetik kullanımı, klasik bir kurala dayanan, alınlık yüksekliğinin yarısına eşit olan ölçüdür. (Vitruvius, Kit.III, Böl. III, s.65).



“Şekil 8.22”: Alınlığın estetik analizi



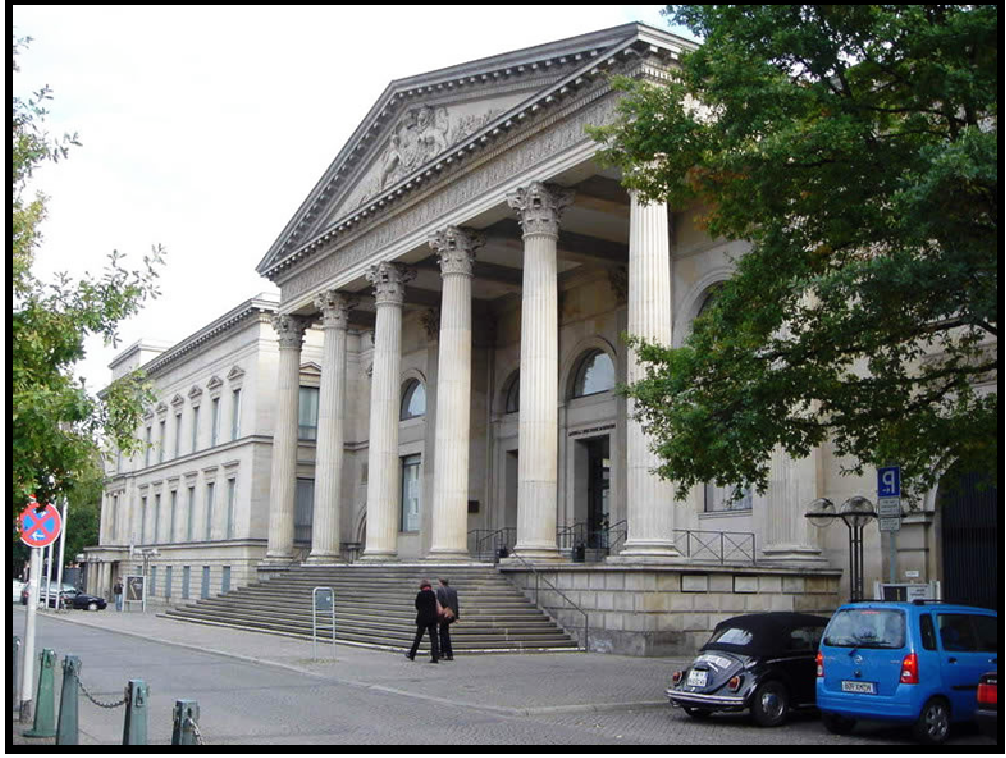
“Şekil 8.23”: Akroterin estetik analizi.

## 8.2 Cephenin Diğer Neoklasik Cephelerle Korelasyonu



“Şekil 8.24”: Müzenin estetik analizi yapılan giriş cephesi.





**EXTENSION LEINE MÜZESİ**



**İSTANBUL ARKEOLOJİ MÜZESİ**

“Şekil 8.25”: Extension Leine Müzesi ve İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin Korelasyonu.





**FRITZWILLIAM MÜZESİ**



**İSTANBUL ARKEOLOJİ MÜZESİ**

“Şekil 8.26”: Fritzwilliam Müzesi ve İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin Korelasyonu.



**GLYPTOTHEK HEYKEL MÜZESİ**



**İSTANBUL ARKEOLOJİ MÜZESİ**

“Şekil 8.27”: Glyptothek Heykel Müzesi ve İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin Korelasyonu.



**ALMAN PARLEMENTO BİNASI**



**İSTANBUL ARKEOLOJİ MÜZESİ**

“Şekil 8.28”: Alman Parlamento Binası ve İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin Korelasyonu.

## SONUÇ

Klasik çağdan günümüze kadar gelen ve bir kültür mirası olan estetik kavramlar, toplumun bu kavramları yaşatma isteği ile paralel olarak, o toplumda sanatının gelişmekte olduğunu ve bu değerli kavramların da buna ışık tuttuğunu göstermektedir. Yapılan çalışmalar gösteriyor ki, mimaride estetik değerlerin üst seviyelerde olduğu çağlarda, toplumun düşünce zenginliği, yaşam standartları da aynı derecede üst seviyelerdeydi.

Günümüzde ise, insanın en çok maruz kaldığı, estetik olmayan görüntüler, mimari ürünler arasından çıkmaktadır. Bu ürünler, estetik kavramları terk eden bir toplum yapısının, mimari ürünlere yansımalarıdır. Yüzleşmek zorunda olduğumuz bu durumu, kabul etmek ya da tamamen reddetmek suretiyle görmezden gelmek mümkündür; ancak mimarın amacı, problemleri sınırları zorlayacak kadar aklileştirip, anlayarak sorgulamak ve çözüm yolları bulmak olmalıdır. Bu çözüm yollarından biri, yapıyı bir laboratuvar olarak kullanmak suretiyle, estetik kavramları ehliileştirmektir. Estetik kavramları, gizemli doğasından kurtarıp, akılcı veriler sunan örneklerle açıklayarak, eski saygınlığını kazandırmak önemlidir.

Sanatçının hayal dünyası, estetik kaygıların yaratım sürecine hükmetmesini reddeder. Çünkü sanatçı bir kurala değil, içsel kararlarına bağlıdır; ancak sanat eserinin içinde barındırdığı estetik kavramların matematiksel veriler içerdiğini, bu kavramların belirli kurallara bağlanmış olarak kullanılabileceğini de bilir. Tarihte birçok sanatçının, örneğin Leonardo Da Vinci'nin bu yöntemi kullandığı bilinmektedir.

Estetik analizde sayısal verileri açıklamanın en kolay yolu, klasik çağ sanatçılarının estetik kavramları kullanmaktaki ustalığından yararlanarak, günümüze gelmiş olan yöntem ve kurallarını uygulamaktır. Bu amaçla, estetik analizi yapılan cephenin sayısal sonuçları, klasik dönemin kavramlarıyla birlikte değerlendirilmiştir.



İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin estetik analizi sonucunda, şu verilere ulaşılmıştır:

Yatay ve düşeyde yapı proporsiyonu bir N (orantı sabiti) sayısı kullanılarak, analiz edilmiştir. Buna göre yatay ve düşeyde elemanların birbirlerine olan oranları tesbit edilmiştir. Yapının 4.00N ve katları yatayda ve düşeyde kullanılmıştır.

Sütun dizisinde kullanılan korent tarzda dört adet sütunda modül 45, girişin yanlarındaki iyonik sütunlarda 30, giriş kapısındaki dorik sütunda ise 4 olarak bulunmuştur. Buna göre bu üç sütunu ait oldukları sütun gövdeleriyle modülleri arasında bir sabit sayı bulunmuştur.

Sütun gövdesinin uzunluğunun, ait olduğu sütunun modülüne olan oranı, her üç sütunda da 19 kat olarak bulunmuştur. Bununla beraber giriş kısmındaki sütunların 2 modül (2M) olan sütun gövdesi ile, 5 modül (5M) olan sütun aralıkları birlikte değerlendirildiğinde, klasik ölçüye dayanan ve sütun aralıklarının sütun çapının iki katının dörtte bir fazlası olması kuralı ile yaklaşık olarak uyumaktadır.

Yapının giriş kısmındaki alınlık, akroter yüksekliğinin iki katıdır. Buna göre bu kısımdaki klasik oranlara dayanan estetik verilerin diğeri, alınlık yüksekliğinin akroter yüksekliğine olan oranının  $\Phi$  sayısına yani altın orana eşit olmasıdır. Benzer şekilde akroter ve alınlığın toplam uzunluğunun yalnız alınlık uzunluğuna olan oranı da altın oranı vermektedir.

Akroterin estetik kullanımı, klasik bir kurala dayanır. Buna göre, akroterin simetri aksı ile sınırlandırılan dikdörtgenin boyunun enine olan oranı  $\Phi$  sayısına eşittir. Yapıda da bu kurala uyulduğu sayısal verilerle tespit edilmiştir.

Görüldüğü gibi, yapıda hangi kısmın estetik ölçülere yaklaştığının tespiti, hem sistematik hem de sayısal verileri açısından önemli veriler sunmuştur.

Genel olarak yapıda yatay ve düşey elemanlarda en çok rastlanan estetik ölçülere, giriş kısmındaki üçgen alınlık ve sütun dizisinde rastlanmıştır; ancak yapı sadece sayısal veriler açısından değil, sayılarla ifade edilemeyen ancak; sonucu etkilediği kesin olan kavramlara da ihtiyaç duyar.

Kişiden kişiye değişen ve duygularla ifade edilen bu tőr kavramlar, sayısal olarak ispatlanamaz. Yani estetik kavramların öznesi insan olduğu için, bu kavramlar matematiksel formüller dizisine dönüşmeye direnç gösterir. Bununla beraber estetik kavramlara duyulan saygı, bu kavramların gizemini korumasıyla da paralellik gösterir.

Estetik kavramların yaşadığımız çağa taşıdığı kültürü ve bunun getirdiği bilgi birikimi, mimarinin gelecekteki gelişimine katkı sağlayacağı gibi, plastik sanatların diğer dallarını da geliştirecektir. Bu değerleri kaybetmemek, çağımızın anlayışıyla ve kültürüyle birleştirmek, sadece ortaya çıkarmak değil, yeni yorumlar katmak, sadece mimariyi değil, içinde yaşadığımız toplumu da geliştirecek, aynı zamanda bir ulusun uygarlık tarihini, felsefesini, kimliğini ayakta tutacak ve bu değerli eserlerin ışığında mimarlık sanatı başarıyla yoluna devam edecektir.



## KAYNAKÇA

**Ana Britannica**, (1993), 22.cilt, Ana Yayıncılık, İstanbul.

**Akşit İ.**, (1980), Batı Anadolu Uygarlığı, Sandoz İlaç Kültür Yay., İstanbul.

**Akurgal E.**, (2003), Anadolu Kültür Tarihi, Vol:15, Tubitak Yay., İstanbul.

**Akurgal E.**, (1962), ‘*The Early Period and The Golden Age Of Ionai*’, A.J.A., Vol.60, No.4.

**Akurgal E.**, (2002) Anadolu Uygarlıkları., İstanbul.

**Aristoteles**, (1993), Politika, Remzi Kitabevi İstanbul.

**Arsebük G.**, (1996) , ‘The Cave Of Yarımburgaz(The Oldest Stratified Site Yet Known In Turkey)’, Vom Hays Zum Euphort, Münster.

**Chrisp P.**, (2006), Antik Yunan, Çev: E. Çakır Yücesoy, Tudem Yayınları, İzmir.

**Coldstream J.N.**, (1985), ‘*Greek Temples: Why and Where*’, In Ed. Easterling P.E. and Muir J.V., Greek Religion and Society, Cambridge Univ. Press, Cambridge.

**Cömert B.**, (1979), Benedetto Croce’nin Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletimi Sorunu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

**Dönmez Ş.**, (2003), ‘Protohistorik çağ’da Haliç ve Tarihi Yarımada’, Dünü ve Bugünü ile Haliç Sempozyumu Bildirileri Kitabı, İstanbul.

**Erzen A.**, (1954), İstanbul Şehri’nin Kuruluşu ve İsimleri, Belleten XVIII/70, Ankara.

**Eyice S.**, (1975), Tarihte Haliç, İTÜ Su ve Çev. Müh. Sorunları Sempozyum Bildirileri Kitabı, İstanbul.

**Eyüboğlu İ.Z.**, (1998), Anadolu Mitolojisi, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul.

**Eyüboğlu İ.Z.**, (2007), Tanrı Yaratan Toprak Anadolu, Derin Yay., İstanbul.

**Freely J.**, (2004), İstanbul'un Bizans Anıtları, Çev:Gürlü Talaman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

**Gündüzalp, N.**,(1976) '*Klasik Devir Yapılarında Estetik Açından Benimsenen Temel Kavramlar*' K.T.Ü İnşaat-Mimarlık Fakültesi Yayınları,Trabzon.

**Güngör Y.**, (2007), '*Şehrin En Eski Sakinleri*',İstanbul Şehir Dergisi,Sayı 2.

**Gössel P.**, (2007),The A-Z of Modern Architecture, Taschen Press, Köln.

**Hasol D.**,(2002), Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Yem Yayınları, İstanbul.

**İstanbul Ansiklopedisi**, (1996), III.Cilt, Tarih Vakfı Yayınları,İstanbul.

**Jones W.M.**, (2001), '*Doric Measure and Architectural Design 2:A Modular Reading of the Classical Temple*', A.J.A.

**Kabacalı A.**, (2002), Geçmişten Günümüze İstanbul, Creative Yayıncılık, İstanbul.

**Kagan M.**,(1982), Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Güzellik, Çev: Aziz Çalışlar, Serbest Matbaası, İstanbul.

**Kızıltan Z.**, (2007), Gün Işığında İstanbul'un 8000 Yılı, Ed., Zeynep Kızıltan, Vehbi Koç Vakfı Yayınları, İstanbul.

**Mutlu B.**, (1996), Mimarlık Tarihi Ders Notları, Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

**Platon**, (1998), Yasalar, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

**Rona, Z.**, (1993), Osman Hamdi Bey ve Dönemi,Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

**Roth L.M.**, (2006), Mimarlığın Öyküsü, Çev: Ergün Akça, Vol.3, Kabalcı Yay., İstanbul.

**Schinkel K.F.**,(1994) An Architecture For Prussic, Rizzoli International Publications, New York.

**Scully V.**, (1963), The Earth, The Temple and The Gods, Yale University Pres.

**Turani A.**, (1992), Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.

**Vitruvius**, (1998), Mimarlık  zerine On Kitap,  ev:Suna Güven, Yem Yay., İstanbul.

**Wycherley R.E.**, (1986), Antik  ağda Kentler Nasıl Kuruldu, Arkeoloji ve Sanat Yay., İstanbul.

İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin rölövesi, T.C Kültür Bakanlığı, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi'nden alınmış ve estetik analizle ilgili çizimlerde söz konusu r l vedeki  l uler kullanılmıştır.

## ŞEKİL KAYNAKLARI

“Şekil 2.1”: Dönmez, s.23

“Şekil 2.2”: İ.B.B Arşivi

“Şekil 2.3”: Erzen s.56

“Şekil 2.4”: Kızıltan s.34

“Şekil 2.5”: İ.B.B Arşivi

“Şekil 3.1”: İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivi.

“Şekil 5.1”, “Şekil 5.2”: İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivi.

“Şekil 5.3”-“Şekil 5.24”: Gössel, s.56 - 278

“Şekil 5.25”: Mutlu, s.60 - Gössel, s.117

“Şekil 5.26”: Mutlu, s.59 - Gössel, s.138

“Şekil 5.27”: Mutlu, s.73- Gössel, s.145

“Şekil 5.28: Mutlu, s.79- Gössel, s.150

“Şekil 5.29”: Mutlu, s.55- Gössel, s.143

“Şekil 5.30”: Mutlu, s.58- Gössel, s.157

“Şekil 5.31”: Mutlu, s.59- Gössel, s.176

“Şekil 5.32”: Datça Belediyesi Arşivi- Gössel, s.178

“Şekil 5.33”: Mutlu, s.56- Gössel, s.167

“Şekil 5.34”: Mutlu, s.48- Gössel, s.160

“Şekil 6.1” : Eda İpek tarafından çizilmiştir.

“Şekil 6.2” - “Şekil 6.5” : Coldstream s.12-20

“Şekil 6.6” - “Şekil 6.8” : Mutlu s.32-41

“Şekil 7.1” : Chrisp s.43

“Şekil 7.2” - “Şekil 7.5” : Eda İpek tarafından çizilmiştir.

“Şekil 7.6” - “Şekil 7.10” : Jones, s.670-685

“Şekil 7.11” - “Şekil 7.13” : Eda İpek arşivi.

“Şekil 7.14” : Vitruvius, s.76-80

“Şekil 7.15” : “Şekil 7.16” : Mutlu, s.64-68

“Şekil 8.1” - “Şekil 8.2” : İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivi.

“Şekil 8.3” : Eda İpek tarafından çizilmiştir.

“Şekil 8.4-8.7” : Eda İpek tarafından çizilmiştir.

“Şekil 8.8-8.9” : İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivi.

“Şekil 8.10-8.23” : Eda İpek tarafından çizilmiştir.

“Şekil 8.24” : İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivi

“Şekil 8.25-8.28” : Gössel, s.140-165

## **ÖZGEÇMİŞ**

15.0.5.1981 yılında Düzce’de doğdu. Liseyi Ankara Bahçelievler Deneme Lisesi’nde bitirdi. 2001 yılında, İstanbul Üniversitesi Cam ve Seramik Teknolojisi Bölümü’nden mezun oldu. 2003 yılında, Haliç Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü’nde lisans eğitimine başladı. Buradan 2007 yılında mezun oldu. Aynı yıl Haliç Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı’nda yüksek lisans öğrenimine başladı. Halen Haliç Üniversitesi’nde çalışmalarına devam etmektedir.